Escrituras de lo posglobal en América Latina

Futuros especulativos entre colapso y convivialidad

Gesine Müller y Jan Knobloch (ed.)

CLACSO Mecila:

Escrituras de lo posglobal en América Latina

Con el apoyo de:

Federal Ministry of Education and Research

El proyecto en el que se basa esta publicación fue financiado por el Ministerio Federal Alemán para la Educación y la Investigación con el código de financiación 01UK2023B. La responsabilidad del contenido de esta publicación es de los editores de la misma.

Escrituras de lo posglobal en América Latina : futuros especulativos entre colapso y convivialidad / Gesine Mueller... [et al.] ; Editado por Gesine Müller ; Jan Knobloch. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO ; San Pablo : Mecila, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-813-784-1

1. Literatura. 2. Globalización. I. Müller, Gesine, ed. II. Knobloch, Jan, ed.

CDD 306.488

Otros descriptores asignados por CLACSO

Convivialidad / Colapso / Globalización / Posglobal / Ecocrítica / Comunidad / Ficción especulativa / Futuros latinoamericanos / Literatura / América Latina

Traducción y edición en inglés: Eugenia Cervio
Diseño de tapa: Ezequiel Cafaro
Imagen de tapa: Mónica Giron: *Neocriollo* (2002–2006). Imagen realizada por Patricio Pidal, reproducida con la amable autorización de la artista.
Diseño del interior y maquetado: Eleonora Silva

Escrituras de lo posglobal en América Latina

Futuros especulativos entre colapso y convivialidad

Gesine Müller y Jan Knobloch
(eds.)

BIBLIOTECA MECILA-CLACSO VOL. 2

Mecila:

CLACSO

CLACSO
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

CLACSO Secretaría Ejecutiva
Karina Batthyány - Directora Ejecutiva
María Fernanda Pampín - Directora de Publicaciones

Equipo Editorial
Lucas Sablich - Coordinador Editorial
Solange Victory y Marcela Alemandi - Gestión Editorial
Nicolás Sticotti - Fondo Editorial

Mecila:

Editores de la serie
Laura Flamand (COLMEX)
Gesine Müller (UzK)
Ramiro Segura (UNLP)

Editor académico
Joaquim Toledo Jr.

Asistente editorial
Livia Azevedo Lima

LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES
CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital o adquirirse en versión impresa desde cualquier lugar del mundo ingresando a www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana

Escrituras de lo posglobal en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivialidad (Buenos Aires: CLACSO, enero de 2024).
ISBN 978-987-813-784-1

CC BY-NC-ND 4.0

© Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales | Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723. La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina
Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

Suecia
Sverige

Este material/producción ha sido financiado por la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Asdi. La responsabilidad del contenido recae enteramente sobre el creador. Asdi no comparte necesariamente las opiniones e interpretaciones expresadas.

Índice

Escrituras de lo posglobal en y desde América Latina.
Futuros especulativos entre colapso y convivialidad 11
Gesine Müller y Jan Knobloch

**I. Lo globalizado en tiempos posglobales.
Sociedades, circulación y resistencia**

Posautonomía, poscompromiso y literaturas posglobales 37
Gustavo Guerrero

Posglobal y popular. Intersecciones posibles en la literatura
latinoamericana 49
Gloria Chicote

World Creation between Collapse and Conviviality.
Fernanda Trías, Edmundo Paz Soldán, and Samanta Schweblin 67
Gesine Müller

II. Después del fin. Vivir juntes en mundos que colapsan

Los nuevos realismos, la cualidad ontológica de narraciones
(pos)apocalípticas y la persistencia de la hegemonía epistemológica
eurocentrista en un mundo posglobal 89
Robert Folger

Formas del después. A propósito de *Tejer la oscuridad*,
de Emiliano Monge 115
Jorge J. Locane

Living and Working in the Ruins of Modernism. Architectural
Heritage and Catastrophic Futures in Adrián Villar Rojas
and Lina Bo Bardi 129
Jan Knobloch

El huésped de Guadalupe Nettel y *Matate, amor* de Ariana Harwicz.
¿Fábulas del colapso o de la reconfiguración social? 151
Ilse Logie

Convivencia y colapso en las literaturas centroamericanas 175
Carlos F. Grigsby

III. *Making kin* en las ruinas. Animales y convivialidad inter-especies

Bonding in the Anthropocene. Climate Change, Collapse,
and Conviviality in Claudia Hernández's Speculative Fiction
(*De fronteras* and *Causas naturales*) 191
Sophie Esch

Quiltros chilenos y literatura posglobal. Acerca de la
reterritorialización de convivialidades interespecíficas
y prácticas estéticas 217
Jörg Dünne

La cosmopolítica de la amistad. Repensando las relaciones
políticas desde *La caída del cielo* de Davi Kopenawa Yanomami 235
Mark Anderson

**IV. Anticipar la catástrofe (o no).
La literatura como conocimiento sobre el futuro**

Why Did Cassandra Fail? Paths and Impasses Toward
a Liveable Future 269
James Berger

The Cassandra Project: Goals and Perspectives 289
Jürgen Wertheimer

Visiones de la sociedad futura. Cuentos y novelas de ciencia ficción costarricenses 317
Christoph Müller

V. Las políticas del colapso y la convivialidad. Futuros urbanos y Estados en crisis

Imaginación más allá de la muralla (dos ficciones de fin de mundo en la literatura argentina actual) 343
Elsa Drucaroff

Pandemia, imaginación geográfica y futuros urbanos en la Argentina 359
Ramiro Segura

Pequeña soberanía y narcoliteratura. Reflexiones acerca de un tema recurrente en la literatura hispanoamericana 379
Jan-Henrik Witthaus

VI. Utopías inciertas, reconfiguraciones rurales

Después de la Catástrofe. El Caribe y el mundo después del mundo 405
Carlos Fonseca

Convivencias utópicas y distópicas en un paisaje agotado. Nuevas configuraciones ficcionales de la pampa argentina 427
Bieke Willem

El desierto entre colapso y convivialidad en la reciente producción literaria chilena 455
Anne Kraume

Sobre las autoras y los autores 481

Escrituras de lo posglobal en y desde América Latina

Futuros especulativos entre colapso y convivialidad

Gesine Müller y Jan Knobloch
Universidad de Colonia

El *Neocriollo* (fig. 1), de Mónica Giron, aborda el tema de la ruptura que la globalización genera en las formas establecidas de la convivencia, así como el de la reconfiguración social que surge a consecuencia de ello. Después de la crisis argentina del año 2001, cuando la economía y la política del país experimentaron un colapso (Cohen y Gutman, 2002), la artista empezó a trabajar en esa escultura monumental hecha a base de parafina y cera de abejas, cuya creación le tomó cinco años de labor. La escultura muestra a un ser de veintiuna cabezas y cuarenta y dos ojos en la que se funden los cuerpos de varios individuos. El material empleado, la cera de abejas, alude en Giron a las fuerzas aglutinantes de la sociedad con las que quizá sea posible reparar la quiebra. No obstante, la cera fuerza a los cuerpos a adoptar una unidad amorfa en la que desaparece todo rasgo particular. De ahí que la *convivialidad* representada tenga un efecto inquietante: la figura es una y es muchas a la vez, es utópica y terrorífica, liberadora y asfixiante; en ella el individuo queda a resguardo y, al mismo tiempo, se convierte en blanco de una amenaza. Como el utópico lenguaje

artificial de Xul Solar[1] al que alude el título, el *Neocriollo* puede interpretarse como una expresión del deseo de una futura comunidad universal en torno al Río de la Plata (Buntinx, 2007). Sin embargo, la escultura también simboliza la función represiva del *corps social*. Lleva a tales extremos la restitución de la convivialidad, que toda distancia se hace imposible, esa distancia que Roland Barthes, en *Comment vivre ensemble* (2002), calificaba de "*idiorrythmie*": un ritmo de la vida colectiva en el que el tiempo del individuo y el tiempo del grupo coexisten (Barthes, 2002, p. 37).

Figura 1

Mónica Giron: *Neocriollo* (2002–2006), cera, resina de retamo y parafina, pigmento, mdf, metal y tela, 220 h x 125 cm de diámetro. Exposición *Enlaces Querandí*, parte de la gran exposición *Un día en la tierra*, en el Museo de arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, abril 2022 a mayo 2023. Imagen realizada por Patricio Pidal, reproducida con la amable autorización de la artista.

[1] Entre las fuentes en las que se inspiró para crear la escultura, Giron cuenta también la novela *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, en la que aparecen Jorge Luis Borges y Xul Solar, describiendo al *Neocriollo* como una figura con once sentidos y una "piel de gran superficie, capaz de contener un prodigioso número de terminaciones nerviosas".

Como ya ha demostrado Giron en otras obras, por ejemplo en la serie *Enlaces Querandí* (2021–2022) o en la exposición *Ejercicios con el modelo terrestre* (2015), la cuestión del ritmo no solo afecta a la relación entre las personas, sino también a los integrantes *no humanos* de una comunidad. Por eso el centro de investigaciones Mecila, cuyos trabajos se dan a conocer en la actual colección de publicaciones, propone un concepto ampliado de convivialidad que también abarque a los animales y las plantas. No obstante, no se refiere a su armonía, sino a un modo de vivir juntes en la diferencia (Mecila, 2022). Como crítica ecológica al capitalismo, esta ampliación ya estaba presente en la obra de Ivan Illich (1973), quien introdujo el término de convivialidad en las Humanidades (Costa, 2022, pp. 31-33). Ello engarza, a su vez, con el hecho de que en las cosmologías indígenas del Amazonas existe desde hace tiempo la idea de una convivencia que trasciende lo meramente humano (Viveiros de Castro, 1998). Los actantes inanimados del sistema terrestre también forman parte de esa compleja interdependencia de la que depende la supervivencia de la sociedad y de las especies.

> Esta interdependencia, sin embargo, es negada por las formas de vida concretas de las sociedades contemporáneas, casi todas ellas estructuradas sobre profundas desigualdades sociales y en la ideología del excepcionalismo humano, es decir, la creencia de que el futuro de la humanidad no depende de la supervivencia de los demás seres vivos. (Mecila, 2022, p. 9)

Las nociones individuales o colectivas del futuro están cada vez más marcadas, en este contexto, por la imagen de la catástrofe o del colapso (Horn, 2018). Sin embargo, la capacidad para aspirar a un futuro positivo se distribuye de forma dispareja en la población mundial (Appadurai, 2013, p. 188).

> For those societies and groups now faced by growing suffering, dislocation, disaster, or disease —roughly 50 percent of the world's population by any measure— the biggest affective reality is that the

> future is a trauma inflicted on the present by the arrival of crises of every description. (Appadurai, 2013, p. 299)

En América Latina, por ejemplo, el giro (pos)apocalíptico en los textos literarios de las últimas décadas parece señalar a tal ensombrecimiento de las expectativas de futuro (Reati, 2006; Logie, 2008; Fabry, 2012, p. 20; Salvioni, 2013). Es un síntoma de la imposibilidad de imaginar un futuro deseable o diferente. Al mismo tiempo, la transformación del modo en que imaginamos lo que está por venir está estrechamente vinculada a procesos de globalización, cuyas promesas de un futuro próspero, un futuro posnacional, se revelan como ilusorias (Reati, 2006; López, 2007). La creciente imposibilidad de pensar el porvenir en términos de progreso rompe el vínculo con la base utópica del discurso de la globalización.

Ante ese trasfondo debemos entender la hipótesis posglobal que sirve de base a este libro. Ella plantea que las literaturas latinoamericanas del siglo XXI están progresivamente marcadas por el agotamiento del paradigma global. El auge de los populismos nacionales en América Latina, Asia y Europa, pero también la crisis del COVID, la emergencia ecológica y la permanente desigualdad han llevado a una crisis del relato sobre la globalización. En este sentido, los últimos años se podrían considerar como un equivalente posglobal de lo que 1989 significó para las teorías de la globalización, deteriorando el imaginario de lo global que en América Latina estuvo atado a las políticas neoliberales. Sin embargo, la posglobalidad no implica de ningún modo que la globalización estuviera alguna vez realmente orientada a mejorar las vidas de personas en desventaja o subalternas (López, 2008, p. 510). Tampoco el prefijo "post" significa una superación final de los fenómenos de interconectividad. Se refiere más bien a un marco de reflexión crítico que permita entender las problemáticas dimensiones económicas, ecológicas, sociales y tecnológicas de la actual fase de globalización. Como argumenta Terry Flew (2020), la fase posglobal trae consigo una reevaluación del significado perdurable de los Estados nacionales, así como una relativización

del sujeto cosmopolita. En América Latina, ello incluye en muchos lugares, además, un "giro eco-territorial", sobre todo allí donde el Estado nacional no puede garantizar la justicia ambiental (Svampa, 2019). Los enfoques económicos de lo posglobal registran que la crítica a la desigualdad surgida de la globalización se universaliza (Deaglio, 2004). Mientras que estos problemas y callejones sin salida se han vuelto evidentes desde 1989 para una gran parte de la población mundial, la secuencia acelerada de crisis globales desenmascara el falso optimismo del globalismo, y lo hace, cada vez más, en los propios centros de poder occidentales (Müller y Loy, 2022). Esa ventaja epistémica convierte al discurso de lo posglobal en un importante punto de referencia para teóricos del Sur Global en cuanto tal. Como plantea Alfred J. López en su ensayo inaugural de la revista *The Global South*, la comprensión de lo posglobal puede servir como base primera a partir de la cual se pueda pensar el concepto del Sur Global como un marco para el análisis crítico de la producción literaria y cultural (López, 2007).

> The global South diverges from the postcolonial, and emerges as a post*global* discourse, in that it is best glimpsed at those moments where globalization as a hegemonic discourse stumbles, where the latter experiences a crisis or setback (López, 2007, p. 3).

Desde entonces, las implicaciones culturales y estéticas de la fase posglobal son cartografiadas en unos primeros estudios (López, 2008; Sussman, 2012; Olaniyan, 2016; Müller y Loy, 2022). La caída de lo global se refleja en ciertos temas y géneros, por ejemplo en la representación de catástrofes sociales o ecológicas vistas desde la perspectiva de sujetos marginalizados, o en ficciones anticipativas que destacan la relación entre el pasado colonial, el presente global y un futuro limitado. Posglobales son también las nuevas poéticas del Antropoceno, ya que imaginan escalas espaciales y temporales por debajo o más allá del Estado-nación. Sustituyen la fantasía del globo por el "planeta" (Chakrabarty, 2019) o por lo terrestre (Latour, 2017, p. 167). Por medio de nuevas formas, pero también a través

de la reactivación de técnicas literarias con una larga tradición en América Latina—como pueden ser, por ejemplo, la literatura fantástica o la *novela de terror*—, la escritura posglobal genera mundos que se han independizado de la acción humana o que resaltan otros procesos de interconectividad.

El presente libro se propone de analizar la pluralidad de la experiencia posglobal en Latinoamérica mediante el contraste entre los conceptos del "colapso" y la "convivialidad". Mientras que las imaginaciones del colapso enfatizan la vulnerabilidad de los sistemas naturales y sociales, la convivialidad apunta a la posibilidad de vivir juntes en una tierra dañada. Tanto el archivo latinoamericano como el futuro, entendidos como hechos culturales, se ven atravesados por múltiples rupturas y colapsos: el colapso político de los movimientos progresistas durante las dictaduras militares; el colapso económico de los Estados, como el de Argentina o Venezuela; y la figura, asociada a este último, del colapso social, tal y como lo trata Giron en su *Neocriollo*. En América Latina, la crisis ecológica se refleja además en fenómenos que empezaron ya con la era del colonialismo (Miller, 2007; Anderson, 2011; Barbas-Rhoden, 2011), pero que en las últimas décadas han alcanzado tal grado que cabe contar con la pérdida o la destrucción del *oikos* (Anderson, 2016, p. xiii). De ahí que en el horizonte aparezcan figuras posglobales del colapso ecológico-social ante las cuales ya no alertan los apocalípticos, sino las Ciencias del Sistema Tierra (Rockström et al., 2009; Barnosky et al., 2012). Los ecosistemas, las poblaciones de animales, los sistemas locales autosostenibles como el Amazonas, paisajes y ciclos agrícolas se hallan en muchos casos ante el colapso. La emergencia climática a nivel global agrava tales crisis. En muchos lugares, la práctica extractiva en forma de monocultivos industriales o las actividades de minería ponen en peligro la base de subsistencia de la población local (Ávila Romero, 2021, pp. 29-31). En el Antropoceno, este proceso ha alcanzado niveles que superan en parte los *tipping points* irreversibles, como sostienen Bruno Latour (2017, pp. 7-10) o Maristella Svampa y Enrique Viale en su libro *El colapso ecológico ya llegó* (2020).

Los ensayos recogidos en este libro siguen dicho planteamiento, en la medida en que emplean el concepto del colapso como herramienta de una teoría cultural crítica del futuro que pone de relieve la frágil interdependencia entre la naturaleza y la sociedad. No se refieren precisamente a los apocalipsis, ni a la desaparición repentina de una sociedad, sino a una concatenación de procesos naturales, sociales y económicos que conducen gradualmente o de manera no lineal a la pérdida de funciones establecidas (Tainter, 1990; Servigne y Stevens, 2021, pp. 154-155). Ello surge por el hecho de que un sistema convierte en más escasos los recursos necesarios para su propia preservación. Visto de ese modo, el colapso significa una corrección de la modernidad porque reintroduce la figura del límite. Mientras que los enfoques arqueológicos relacionaban este concepto con la complejidad (Tainter, 1990), ciertos estudios posteriores, salidos del ámbito de la filosofía (Dupuy, 2002), de la historia (Diamond, 2005) o de los estudios culturales (Citton y Rasmi, 2020), enfatizan la relación con la destrucción del medioambiente y el cambio climático. Otros autores, de índole más activista (Servigne y Stevens, 2021), emplean el término "colapso" para generar una sensación de apremio y urgencia en sus lectores. Últimamente ha aparecido también en estudios del Sur Global, donde el colapso se presenta como consecuencia de la desigualdad y, por lo tanto, de las políticas neoliberales (Svampa y Viale, 2020; Ávila Romero, 2021). Observar el futuro a través del prisma del concepto del colapso significa poner en duda la promesa de un "desarrollo sostenible" o verde, señalando, a la vez, que las transformaciones sociales pendientes no tendrán lugar sin perder cierta complejidad. Esta conclusión, sin embargo, abre al mismo tiempo la posibilidad de especular sobre nuevas formas de organización social, más allá del paradigma capitalista-extractivo. La crisis implica asimismo una "*liberación cognitiva* [...] que abre a nuevos horizontes y alternativas, que vuelve posible aquello que ayer era visto como imposible" (Svampa y Viale, 2020, s.p.).

Ahora bien, ¿cuál puede ser el aspecto de esa convivialidad futura? Los estudios literarios y culturales tienen un papel importante

en la negociación de esta cuestión. Ya en el año 2013, Arjun Appadurai exigía no dejar la cuestión del futuro a merced del pensamiento cuantitativo de la economía, sino investigarlo a partir de una *antropología del futuro* (aún por crear), la cual estaría en mejores condiciones de abarcar la textura afectiva de futuros producidos culturalmente (Appadurai, 2013, pp. 285-287). Ella completaría la ética probabilística del riesgo a través de la esperanza de una *ética de la posibilidad* (Appadurai, 2013, p. 295). Mientras que la antropología registra las aspiraciones e imaginaciones de los actores actuales, es sobre todo la literatura la que podría darles forma concreta, barajando posibilidades de un futuro ficticio (Bayard, 2016; Horn, 2018; Citton y Rasmi, 2020, pp. 129-152). La ficción especulativa, además, tiene el potencial de transgredir las visiones actuales de lo real a través de modos de representación no miméticos (Oziewicz, 2017). Permite manejar de manera experimental los escenarios del futuro bajo condiciones de su ficcionalidad. Cuando vivir juntes se convierte en un desafío metodológico, la ficción, entendida como forma heurística, puede contribuir a la solución del problema. Constituye la base de una "antropología especulativa" (Reati, 2013, p. 36) o "sociología fantástica" (Cohen, 2014) que amplíe las posibilidades de lo imaginable. Esto también tiene consecuencias para la lectura. Eva Horn, por ejemplo, propone para este ámbito un especial modo de leer que ella denomina "escenario" y que exige al lector concentrarse en los "*margins* and *backgrounds* of the fictional world", aquellas "*conditions of possibility* that allow things to take place as they do" (Horn, 2018, pp. 18-19). Las lecturas basadas en los escenarios no tratan la diégesis, en primer término, como espacio simbólico o alegórico, sino como si existiera en un sentido material. "Only in such a way can we understand the strange universes of fiction as *possibilities* for our real environment" (Horn, 2018, p. 19).

Teniendo en cuenta este debate, *Escrituras de lo posglobal en América Latina* pretende un estudio y una cartografía de las representaciones del colapso, con la vista puesta en los conceptos de *conviviality*, en la literatura latinoamericana contemporánea (2001–2021).

Abarca una variedad de nuevos modelos de convivialidad en condiciones de ruptura. El libro se inscribe dentro de un conjunto de trabajos recientes en el ámbito de los estudios culturales y sociológicos que analizan cómo las culturas y actores de América Latina imaginan el futuro.[2] La ruptura es el momento en el que se hace visible la amenaza contra la convivialidad. Sin embargo, al mismo tiempo, el futuro poscatastrófico anuncia reconfiguraciones sociales. Algunas ficciones recientes de las literaturas latinoamericanas muestran esa tensión, desde ciertas novelas posapocalípticas argentinas (como las de Marcelo Cohen, Pedro Mairal, Rafael Pinedo), pasando por las novelas de gran circulación del mexicano Yuri Herrera, que ponen en escena la violencia y la desintegración del Estado en México con la ayuda de referencias a la mitología azteca, hasta las representaciones de una maternidad oscura (Guadalupe Nettel, Ariana Harwicz, Pilar Quintana), las escrituras del agotamiento rural (Samanta Schweblin, Diego Zúñiga, Mariana Enríquez, Liliana Colanzi) o las imaginerías catastróficas de jóvenes autores y autoras venezolanos como Karina Sainz Borgo o Rodrigo Blanco Calderón.

A diferencia de la catástrofe, espectacular y asociada a regímenes de visibilidad (Dünne, Hindemith y Kasper, 2018), el colapso dinamita los órdenes de representación. No solo implica la ruptura entre la experiencia y la expectativa, sino también la interacción de escalas irreconciliables: la escala del individuo (acción y percepción, temporalidad individual, responsabilidad de la persona), la escala político-social (espacio y tiempo del Estado-nación, historia del capital) y la escala de la especie, que tiene que ver con los hiper-objetos (Morton, 2013). Esta última abarca tanto la historia del *anthropos* como el *deep-time* geológico (Chakrabarty, 2015).

[2] Véanse los estudios sobre los desafíos de una nueva orientación epistemológica en el marco de Mecila (entre otros, el panel "Southern Theories in Circulation: Towards a Convivial Canon", LASA 2021), el programa del International Research Training Group "Temporalities of Future", el Käte Hamburger Centre for Apocalyptic and Postapocalyptic Studies en Heidelberg, así como el archivo online "2084 Futuros imaginados", en el link: https://2084futurosimaginados.org [última visita 11.4.2023].

El estudio de ficciones que representan futuros colapsados se ha concentrado hasta ahora, en el contexto latinoamericano, en dos aspectos: por un lado, la relación intertextual con la tradición apocalíptica (Parkinson Zamora, 1989; Fabry, Logie y Decock 2010; Fabry, 2012); por el otro, la lectura del colapso como crítica social, una alegoría nacional cifrada que representa el fracaso del modelo de progreso. Estos estudios interpretan el futuro representado como símbolo del pasado y del presente (Reati, 2006; López-Lozano, 2008; Salvioni, 2013). Sin embargo, como antropología especulativa del futuro, la literatura va más allá de los reflejos del presente. Puede intentar romper la identidad sin alternativas del *realismo capitalista* (Fisher, 2009), en la medida en que marca como incompleta las representaciones del lado opuesto (Jameson, 2005, p. 175), desautomatiza lo dado o presenta lo que aún no existe. La propia actualidad política de América Latina se distingue por la búsqueda de otros modelos de sociedad. En su libro *Alternativas al colapso socioambiental desde América Latina*, Léon Enrique Ávila Romero las describe como "alternativas agroecológicas, cooperativas, redes de economía solidaria, ecotecnologías apropiadas y nuevas construcciones societales basadas en paradigmas como el vivir bien"; a ello se añaden "organizaciones campesinas, indígenas y de la sociedad civil en la defensa de la naturaleza" (Ávila Romero, 2020, pp. 13, 32).

A menudo, la literatura contemporánea de América Latina desplaza esa búsqueda hacia un futuro próximo o lejano. Sin embargo, esta preocupación por lo que se avecina no lleva, de ningún modo, a un nuevo auge de la utopía. Al contrario: lo que se describe son *convivialidades* que han de coexistir con las rupturas y escaseces que se perfilan en la perspectiva del Antropoceno. La "resiliencia" (McAnany y Yoffee, 2010) de estas formas posglobales de la vida dependerá —esto lo dejan claro los ensayos aquí reunidos— de dos factores: por una parte, la desidentificación en relación con las viejas estructuras de poder y una recalibración creativa de la relación humano-no humano. Por la otra, la negación de un *logos* particular. Lo que se suprime es la epistemología moderna del extractivismo y del

crecimiento, según la cual la generación de capital es más importante que los conceptos de buena convivencia. Algunas de las ficciones que se estudian aquí se sustraen, por su parte, completamente al paradigma de la representación mediante su negatividad. No inventan un mundo nuevo, sino aluden *ex-negativo* a la posibilidad de la diferencia, de modo que, como escribe Adorno en su último aforismo de *Minima Moralia*, "la negatividad consumada, cuando se la tiene a la vista sin recortes, compone la imagen invertida de lo contrario a ella" (Adorno, 1998, p. 250).

No obstante, esas estéticas de autonomía parecen volverse más raras en la era posglobal, tal como sostiene la primera sección de este libro. Nuevas formas de circulación y vías de recepción crean otras responsabilidades y prácticas de resistencia. Como muestra Gustavo Guerrero, la literatura posglobal reconfigura la relación entre la literatura y la sociedad en favor de una estética posautónoma. Esta, según concluye Guerrero de su lectura de Josefina Ludmer, podría significar tanto la superación del debate moderno entre literatura comprometida y literatura pura como la aparición de un nuevo estadio de la autonomía literaria, el cual, sobre todo, esté relacionado con la literatura electrónica. Gloria Chicote investiga la interacción de la crisis posglobal con los géneros populares. Partiendo del ejemplo de los narcocorridos mexicanos, la autora muestra de qué modo las formas poéticas narrativas de larga data en la cultura popular iberoamericana se ajustan a un contexto que, en el caso de los narcocorridos, está marcado por el retroceso del Estado-nación. Los "héroes" locales de estos poemas, su violencia, desarticulan la construcción de imaginarios nacionales. Por su parte, el ensayo de Gesine Müller posiciona el término de *Welt(er)schöpfung* (agotamiento y creación del mundo) como un enfoque posglobal que, en su ambivalencia, permite pensar el entrelazamiento entre el agotamiento de las prácticas de la globalización, el agotamiento de la teoría sobre los procesos globales y el agotamiento de los recursos de la Tierra. Las ficciones de Fernanda Trías, Edmundo Paz Soldán y Samanta Schweblin abordan

la amenaza que implica para la convivialidad el colapso de un sistema ecológico y / o social en un contexto de contaminación.

La crisis posglobal es también una crisis de la historia. Es el correlato de una serie de ficciones del fin. Una especial atención requiere, en este contexto, la cuestión de lo que viene después del fin (Berger, 1998); se pregunta por el modo de organizar la supervivencia en los mundos posglobales, y por la conversión del actual "*sense of an ending*" (Kermode, 1968) en algo productivo. De tales cuestiones se ocupa la segunda sección del libro. El ensayo de Robert Folger parte de una historización de lo posglobal para demostrar que en las sociedades del Norte Global al apocalipsis le corresponde una función de carácter político. En su discusión de Jameson, Kaup y de la historia crítica del realismo mágico, Folger interpreta el apocalipticismo globalizado como manifestación de una renovada hegemonía epistemológica eurocentrista. Le siguen estudios de casos concretos que establecen un diálogo con la tesis de Folger. Las ficciones del colapso, en cambio, pueden ser leídas también como puestas en escena del fracaso de la razón occidental, es decir, de la razón antropocéntrica, tal como demuestra Jorge J. Locane en su análisis de la obra de Emiliano Monge titulada *Tejer la oscuridad*. El camino de los protagonistas hacia la oscuridad es una metáfora de la revisión del camino del Iluminismo. Solo el final nos abre un horizonte superador que rompe con las viejas dicotomías.

Otras formaciones culturales aluden, igualmente, a la función crítica de las representaciones catastróficas del futuro. Jan Knobloch, por ejemplo, analiza cómo la evaluación de la herencia arquitectónica del modernismo se transforma desde la perspectiva de un futuro poshumano. En su película *Lo que el fuego me trajo*, el artista argentino Adrián Villar Rojas transforma la *Casa de Vidrio* de Lina Bo Bardi en una ruina moderna, cuyo archivo contiene una historia compleja de la modernidad. En lugar de negar lo viejo, Villar Rojas decide estetizar el espacio moderno a través de nuevas formas de trabajo convivial. Aparte de esto, las ficciones principalmente negativas tienen la capacidad de indicar nuevas convivialidades, en la

medida en que inauguran una diferencia con lo establecido. Como muestra Ilse Logie en su lectura de *Matate, amor*, de Ariana Harwicz, y de *El huésped*, de Guadalupe Nettel, la desarticulación de imaginarios colectivos (en este caso, el tradicional papel de madre) genera la posibilidad de experimentar la alteridad. Apoyándose en Rancière y en Giorgi, Logie lee la subjetivación negativa de las protagonistas no solo como un planteamiento temático, sino como disenso de la forma, el cual permite pensar otros enlaces, otras percepciones y otros cuerpos. Por último, pero no por eso menos importante, la cuestión de cómo representar la relación entre convivialidad y colapso depende del género literario y de su epistemología específica. La ciencia ficción, por ejemplo, ha estado experimentando en América Latina, en las últimas décadas, un verdadero auge, como sugiere Carlos F. Grigsby al comparar algunas selecciones de la revista *Granta*. Este cambio también tiene consecuencias estilísticas. La literatura actual se caracteriza por un acortamiento de los géneros y una modulación de la lectura, según nos dice Grigsby; cualidades como la levedad, la rapidez y la visibilidad son rasgos esenciales de esa forma de prosa menos densa, de la que tenemos un ejemplo paradigmático en la obra del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa.

Como comentábamos al inicio de esta introducción, la convivialidad, del modo en que proponemos entenderla, abarca también la coexistencia de seres no humanos. La especulación en torno a prácticas más que humanas del "*making kin*" (Haraway, 2016) es otro tema central en la literatura latinoamericana actual. Ante este trasfondo, la tercera sección del presente volumen sostiene que las sociedades futuras solo podrán esbozarse a base de una inclusión de los animales, generando una convivialidad entre las especies. El ensayo de Sophie Esch lee los cuentos de la escritora salvadoreña Claudia Hernández como ficciones especulativas que trazan futuros humano-animales en el Antropoceno. En diálogo con Haraway, cuyas teorías son prefiguradas por los cuentos de Hernández, Esch muestra que la experiencia de la expulsión, la pérdida del *oikos*, provoca, como reacción contraria, la necesidad de nuevas alianzas.

Estas prácticas del "*bonding*" transgreden a menudo los límites de las especies. Como plantea Jörg Dünne en su ensayo sobre *quiltros* en Chile, la figura del animal excluido gana una relevancia simbólica y política en contextos marginales. En la "sociología animal" de Pedro Lemebel y en el texto *Catechi*, de Cristián Geisse, el quiltro (el perro callejero), un símbolo de la resistencia política en la contracultura, se convierte en una figura emblemática de las dinámicas posglobales. La convivialidad interespecífica y local entre humanos y perros pone en cuestión los relatos desterritorializadores de lo global. Por su parte, el texto de Mark Anderson sobre la "cosmopolítica de la amistad" señala que, para integrar a los animales en la política, son necesarias otras ontologías. En su lectura de Derrida, que critica a Levinas por excluir de forma categórica al animal de la relación ética, vemos con claridad que dicha exclusión se basa en suposiciones metafísicas que vinculan la responsividad al lenguaje. Partiendo de *La caída del cielo*, de Davi Kopenawa, Anderson piensa una política orientada según la ontología de los Yanomami, en la que distintas especies se relacionan unas con otras por medio de las instituciones de la hospitalidad y la diplomacia.

Las ontologías de la modernidad occidental, por el contrario, con su separación categórica entre naturaleza y cultura (Latour, 1993), cancelan los futuros estables del archivo del presente. En este contexto, las imágenes catastróficas del futuro tienen una función de advertencia (Dupuy, 2002). Pero ¿cuál es realmente la influencia de las representaciones estéticas en la acción política? ¿Puede sostenerse aún el mantra predominante en los estudios culturales, según el cual los formatos como el de la parábola cinematográfica *Don't Look Up* (2021), que tanto éxito tuvo a nivel global, pueden cambiar el patrón de nuestra actitud? La cuarta sección de este volumen la abre James Berger, cuyo ensayo gira en torno a la cuestión de por qué Casandra fracasó, es decir, por qué no somos capaces de actuar a pesar de tener plena conciencia del desastre que se avecina. ¿Qué tendría que cambiar para posibilitar la acción? En su indagación en las obras de Octavia Butler, Margaret Atwood, Richard Powers y Kim

Stanley Robinson, Berger presenta opciones de la ficción especulativa que van desde la transformación genética de las especies, pasan por las nuevas religiones y "*structures of feeling*" (Raymond Williams) y llegan hasta el cambio por medio de las instituciones existentes. También Jürgen Wertheimer, director del Proyecto "Casandra", tan intensamente debatido en público, usa a la hija de Príamo como punto de partida. En su ensayo, examina la relación entre la literatura, la anticipación y el saber sobre el futuro. Si a las guerras las precede una guerra de las palabras, escribe Wertheimer en la presentación de su proyecto, la literatura puede completar el saber de las futurologías cuantitativas con un saber en torno a relatos, emociones y universos de pensamiento que preceden a los conflictos. Desde esa perspectiva, la literatura se convierte en herramienta auxiliar de un sistema de alarma preventiva ante las crisis. La ciencia ficción, por el contrario, no alerta ante procesos concretos, sino traza escenarios de sociedades ficticios que reconfiguran el campo de lo posible. Se trata también de reacciones al pasado y el presente nacionales, como nos muestra Christoph Müller en su estudio de un conjunto de narraciones y novelas de ciencia ficción costarricenses de las últimas tres décadas. En esas ficciones no se perfila la ruptura radical con la globalización, sino una problematización de la continuidad del desarrollo global. De esta manera, los textos aluden a la importancia de una reconfiguración ética del concepto de la globalización en futuros imaginados desde el Sur Global.

Por otro lado, la orientación política de un futuro imaginado no depende tan solo de su contenido. Se fundamenta ya en su estructura formal. La utopía, por ejemplo, es "*itself a representational meditation on radical difference, radical otherness, and on the systemic nature of the social totality*" (Jameson, 2005, p. xii). Las lógicas del género (como la utopía o la distopía), la relación entre forma positiva y forma negativa, subversión e ironía, metonimia y metáfora determinan la relación entre la anticipación que describe, el reflejo crítico y la alteridad o, como lo pone Jameson, "*the dialectic of Identity and Difference*" (Jameson, 2005, p. xii). La quinta sección del volumen estudia las

políticas de colapso y conviavilidad en relación con los futuros urbanos y los Estados que fracasan. En su texto, Elsa Drucaroff afirma con Adorno que el arte es una fuerza de negatividad que no expresa lo otro a través de la imaginación positiva de un mundo alternativo, sino mediante la refutación del mundo en el que vivimos. En la novela apocalíptica *Chabrancán*, de Pablo Baler, y en el propio cuento de Drucaroff titulado "Fiesta en el praivat", es precisamente la literatura intransigente la que da lugar a un humanismo paradójico. Este humanismo, según Drucaroff, desmonta el logos patriarcal instrumental del capitalismo. Ramiro Segura completa este enfoque con una perspectiva antropológica. En su estudio, Segura nos muestra que, en el contexto de la pandemia, las expectativas de futuro que tenían los habitantes de las aglomeraciones urbanas argentinas se desarrollaron en dos direcciones: por una parte, se teme la continuidad de tres tendencias urbanas preexistentes a la pandemia —la expansión urbana, el éxodo de la ciudad y el colapso ambiental—; por otra parte, la experiencia de la pandemia, más allá de esta *ética de lo probable*, produce también una *ética de la posibilidad* (Appadurai, 2013) que permite confiar en la aparición de nuevos modelos urbanos y reconfiguraciones espaciotemporales. Cuando la organización política estatal entra en crisis o colapsa, se forman nuevas constelaciones de poder que sustituyen al Estado. En su ensayo sobre la "pequeña soberanía", Jan-Henrik Witthaus demuestra que la literatura latinoamericana es un rico archivo de las experiencias sociales asociadas a ese proceso, si bien no solo las recoge, sino también las literaturiza. A partir del ejemplo de varios exponentes de la llamada *narcoliteratura* (Mendoza, Herrera, Vallejo), Witthaus nos muestra que la forma del género literario influye en los modos de concebir estos modelos de mundo.

En las clásicas ficciones del fin, el colapso de lo urbano constituye una oposición al espacio rural que sirve como lugar de retirada o como reserva de una naturaleza intacta (Hausmann, 2009, pp. 540-542). En el Antropoceno, donde lo tecnológico-cultural penetra lo natural en su totalidad, la lógica del retiro se vuelve cuestionable. Lo mismo ocurre

en la ficción. La última sección del volumen se ocupa de estas utopías inseguras y de las reconfiguraciones rurales en la era posglobal. En su ensayo, Carlos Fonseca emprende una crítica del fin en la medida en que, partiendo del Caribe, esboza nuevos futuros poscoloniales más allá del llamado final de la historia. En diálogo con una tradición caribeña que va desde la obra de Wifredo Lam hasta las novelas de Rita Indiana, pasando por los *earthworks* de Ana Mendieta, Fonseca analiza el modo en que estos artistas imaginan el Caribe como el espacio transicional y de creolización desde el cual podemos repensar críticamente la historia de la modernidad entendida como historia de un imaginario globalizado. Como expone Bieke Willem, las narrativas latinoamericanas actuales que imaginan futuros inciertos muestran un interés por experiencias situadas en los espacios tradicionalmente considerados periféricos. Uno de esos espacios dañados es la pampa argentina. Mientras que Samanta Schweblin la redescribe como un paisaje agotado en su libro *Distancia de rescate*, Gabriela Cabezón Cámara, con su obra *Las aventuras de la China Iron*, boceta una utopía nómada. Si bien la cercanía del ser humano con lo no-humano es presentada en el primer caso como peligrosa, algo que anula la vida, en el caso de Cabezón Cámara, esa proximidad se convierte en la fuente de otras formas de convivialidad en el pasto y en el barro. En Chile, según Anne Kraume, es el espacio del desierto de Atacama el que es sometido a nuevas reinscripciones como depósito y testigo de una historia de violencia tanto reciente como antigua. En la actual producción artística chilena, que va de Patricio Guzmán y Ariel Dorfman hasta Marjorie Agosín, pasando antes por las obras de Nona Fernández y Diego Zúñiga, el desierto se convierte en un lugar en el que las voces de la ausencia se hacen audibles. Sin esa interrogación crítica del silencio que yace sobre el pasado, las convivialidades futuras tendrían pies de barro.

* * *

Los ensayos recogidos en este volumen se remontan a un congreso celebrado entre los días 29 y 30 de junio de 2022 en la Fundación

Fritz Thyssen de Colonia. Quisiéramos agradecer al Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America [Mecila], así como al Bundesministerium für Bildung und Forschung [BMBF] por el generoso financiamiento de ese evento. También cabe agradecer a CLACSO, al Seminario de Lenguas Románicas de la Universidad de Colonia, a la Fundación Fritz Thyssen y todos los participantes, sin los cuales este congreso no hubiera sido posible, muy especialmente a Barbara Potthast, Tilmann Heil, Lene Schwerdtfeger, Felix Engel, Sophia Fedele y Paul Becker.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (1998). *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida danada*. (Trad., J. Chamorro Mielke). Madrid: Taurus.

Anderson, Mark. (2011). *Disaster Writing. The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. Charlottesville / Londres: University of Virginia Press.

Anderson, Mark. (2016). Introduction: The Dimensions of Crisis. En Mark Anderson y Zélia M. Bora (coords.), *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America. Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature* (pp. ix-xxxii). Lanham, MD: Lexington Books.

Appadurai, Arjun. (2013). *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*. Londres / Nueva York: Verso.

Ávila Romero, Léon Enrique. (2021). *Alternativas al colapso socioambiental desde América Latina*. Bielefeld: Bielefeld University Press.

Barbas-Rhoden, Laura. (2011). *Ecological Imaginations in Latin American Fiction*. Gainesville: University Press of Florida.

Barnosky, Anthony D. et al. (2012). Approaching a State Shift in Earth's Biosphere. *Nature*, (486), 52-58. https://doi.org/10.1038/nature11018

Barthes, Roland. (2002). *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*. [C. Coste (coord.)]. París: Seuil.

Bayard, Pierre. (2016). *Le Titanic fera naufrage*. París: Minuit.

Berger, James. (1998). *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.

Buntinx, Gustavo. (2007). Museo de cera. Sobre el *Neocriollo* de Mónica Giron. *LatinArt*. http://www.latinart.com/spanish/exview.cfm?start=3&id=282

Chakrabarty, Dipesh. (2015). The Human Condition in the Anthropocene. *The Tanner Lectures in Human Values at Yale University*. https://tannerlectures.utah.edu/_resources/documents/a-to-z/c/Chakrabarty%20manuscript.pdf

Chakrabarty, Dipesh. (2019). The Planet: An Emergent Humanist Category. *Critical Enquiry*, *46* (1), 1-31.

Citton, Yves y Rasmi, Jacopo. (2020). *Générations collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements*. París: Seuil.

Cohen, Marcelo. (2014). Un futurismo sudaca. Entrevista con Nando Varela Pagliaro. *Paco*. https://revistapaco.com/marcelo-cohen-un-futurismo-sudaca/

Cohen, Michael y Gutman, Margarita (coords.). (2002). *Argentina in Collapse? The Americas Debate*. Nueva York / Buenos Aires: New School University / Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo.

Costa, Sérgio. (2022). Convivialidad-desigualdad: en busca del nexo perdido. En Mecila (coord.), *Convivialidad-desigualdad: explorando los nexos entre lo que nos une y lo que nos separa* (pp. 31-61). Buenos Aires / San Pablo: CLACSO / Mecila.

Deaglio, Mario. (2004). *Postglobal*. Roma: Editori Laterza.

Diamond, Jared. (2005). *Collapse. How Societies Choose to Fail or Succeed*. Nueva York: Penguin.

Dünne, Jörg; Hindemith, Gesine y Kasper, Judith (coords.). (2018). *Catastrophe and Spectacle. Variations of a Conceptual Relation from the 17th to the 21st Century*. Berlín: Neofelis.

Dupuy, Jean-Pierre. (2002). *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*. París: Seuil.

Fabry, Geneviève; Logie, Ilse, y Decock, Pablo (coords.). (2010). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Oxford: Peter Lang.

Fabry, Geneviève. (2012). El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: Esbozo de una tipología. *Cuadernos LIRICO*, (7). https://journals.openedition.org/lirico/689

Fisher, Mark. (2009). *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Winchester, UK / Washington, DC: Zero Books.

Flew, Terry. (2020). Globalization, Neoglobalization and Postglobalization. The Challenge of Populism and the Return of the National. *Global Media and Communication*, *16* (1), 19-39.

Haraway, Donna. (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press.

Hausmann, Matthias. (2009). *Die Ausbildung der Anti-Utopie im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Von Charles Nodier über Emile Souvestre und Jules Verne zu Albert Robida (1833-1882)*. Heidelberg: Winter.

Horn, Eva. (2018). *The Future as Catastrophe. Imagining Disaster in the Modern Age*. Nueva York: Columbia University Press.

Illich, Ivan. (1973). *Tools for Conviviality*. Nueva York: Harper & Row.

Jameson, Fredric. (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres / Nueva York: Verso.

Kermode, Frank. (1968). *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Londres: Oxford University Press.

Latour, Bruno. (1993). *We Have Never Been Modern*. (Trad., C. Porte). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Latour, Bruno. (2017). *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime.* (Trad., C. Porte). Cambridge, UK / Malden, MA: Polity.

Logie, Ilse. (2008). Avatares de un mito: Manifestaciones del Apocalipsis en la literatura rioplatense contemporánea: El caso de *Insomnio* de Marcelo Cohen. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc05801

López, Alfred J. (2007). Introduction: The (Post)Global South. *The Global South*, *1* (1), 1-11.

López, Alfred J. (2008). Everybody else Just Living Their Lives': 9/11, Race and the New Postglobal Literature. *Patterns of Prejudice*, *42* (4-5), 509-529.

López-Lozano, Miguel. (2008). *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares: Globalization in Recent Mexican and Chicano narrative*. West Lafayette: Perdue University Press.

McAnany, Patricia y Yoffee, Norman (coords.). (2010). *Questioning Collapse. Human Resilience, Ecological Vulnerability, and the Aftermath of Empire*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Mecila (coord.). (2022). *Convivialidad-desigualdad: explorando los nexos entre lo que nos une y lo que nos separa*. Buenos Aires / San Pablo: CLACSO / Mecila.

Miller, Shawn William. (2007). *An Environmental History of Latin America*. Cambridge, UK / Nueva York: Cambridge University Press.

Morton, Timothy. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Chicago: University of Minnesota Press.

Müller, Gesine y Loy, Benjamin (coords.). (2022). *Post-Global Aesthetics. 21st Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlín / Boston: De Gruyter.

Olaniyan, Tejumola. (2016). African Literature in the Post-Global Age: Provocations on Field Commonsense. *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, *3* (3), 387-396.

Oziewicz, Marek. (2017). Speculative Fiction. *Oxford Research Encyclopaedia of Literature*. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.78

Parkinson Zamora, Lois. (1989). *Writing the Apocalypse. Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Reati, Fernando. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.

Reati, Fernando. (2013). ¿Qué hay después del fin del mundo? Plop y lo post post-apocalíptico en Argentina. *Rassegna iberistica*, (98), 27-43.

Rockström, Johan et al. (2009). A Safe Operating Space for Humanity. *Nature*, (461), 472-475. https://doi.org/10.1038/461472a

Salvioni, Amanda. (2013). Lo Peor ya ocurrió. Categorías del Postapocalipsis hispanoamericano: Alejandro Morales y Marcelo Cohen. *Altre Modernità*, Numero Speciale: Apocalipsis 2012, 304-316.

Servigne, Pablo y Stevens, Raphaël. (2021). *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*. París: Seuil.

Sussman, Henry (coord.). (2012). *Impasses of the Post-Global. Theory in the Era of Climate Change*. Ann Arbor: Open Humanities Press.

Svampa, Maristella. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Guadalajara / Bielefeld: CALAS / Bielefeld University Press.

Svampa, Maristella y Viale, Enrique. (2020). *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir del (mal)desarrollo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Tainter, Joseph. (1990). *The Collapse of Complex Societies*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Viveiros de Castro, Eduardo. (1998). Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, *4* (3), 469-488.

I. Lo globalizado en tiempos posglobales. Sociedades, circulación y resistencia

Posautonomía, poscompromiso y literaturas posglobales

Gustavo Guerrero
Universidad Paris Cergy-Pontoise

A principios de los años 60, en la reseña que dedica al *Kafka* (1960) de Marthe Robert, Roland Barthes da cuenta del cambio de época al que se asiste en Francia tras el desgaste del paradigma del compromiso sartreano y el ascenso de otras corrientes literarias menos inclinadas a tratar abiertamente temas políticos y sociales. Algo incómodo, y sin esconder su escepticismo ante la transición que se esboza, escribe entonces en son de queja:

> ¿Estará nuestra literatura condenada para siempre a este vaivén agotador entre el realismo político y el arte por el arte, entre una moral del compromiso y un purismo estético, entre la complicidad y la asepsia? ¿No podrá ser nunca sino pobre (cuando solo es ella misma) o confusa (si trata de ser otra cosa)? ¿No podrá encontrar por tanto un lugar justo en *este mundo*? (Barthes, 1964, p. 138)

De un modo bastante explícito, Barthes alude con sus preguntas al prolongado y recurrente conflicto que, a lo largo de la historia moderna de las letras francesas, enfrentara a los defensores de la autonomía literaria y a los partidarios de una literatura militante y / o

identificada con las luchas populares. Entre Zola y Mallarmé, entre Víctor Hugo y Valéry, entre Claudel y Sartre, la distancia pareciera infranqueable y a Barthes no le faltaba razón para quejarse. Pero, a mi modo de ver, en este párrafo no solo se queja, sino que hace también otra cosa: formula el anhelo de superar esta oposición e incluso —me atrevo a sugerirlo— de dejar atrás un modelo de interpretación de la modernidad artística y literaria que, basado en una simplificación y una exacerbación de la dicotomía, la convierte prácticamente en un inevitable dilema estético y moral. A través de la noción de escritura y sus desarrollos teóricos dentro de la esfera estructuralista y posestructuralista, Barthes fue uno de los primeros que se planteó una reconceptualización del problema que permitiera analizar con más complejidad la dialéctica entre los dos términos y ayudara a entender mejor sus intricadas y variables relaciones. Junto a él, habría que mencionar igualmente al Pierre Bourdieu de *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire* (1992) que, como muchos sabemos, remodela por completo la definición de autonomía en la segunda mitad del siglo XX y revoluciona la idea que se había tenido hasta entonces de los vínculos entre literatura y sociedad.

Creo que hay que esperar, sin embargo, hasta estas primeras décadas del siglo XXI, para que aparezca un conjunto de trabajos que, a la zaga de Barthes y Bourdieu, y desde territorios tan distintos como la filosofía, la historia, la teoría literaria y la sociología de la literatura, han ido renovando la discusión y han ido esbozando nuevas posibilidades de superación de la problemática de la autonomía y el compromiso. Estoy aludiendo, entre otros, a los ensayos de Jacques Rancière *Le Partage du sensible* (2000) y *Aisthesis* (2011), a la obra de referencia de Benoit Denis, *Littérature et engagement: de Pascal a Sartre* (2000), a la ambiciosa revisión conceptual, teórica e histórica de Aukje Van Rooden, *Literature, Autonomy and Commitment* (2016) y al conjunto de artículos reunidos recientemente por Gisèle Sapiro en el dossier bilingüe "Autonomies of Art and Culture / Autonomies des arts et de la culture" de la revista *Biens Symboliques* (2019). Todos estos escritos y algunos más no solo ponen de relieve el relativismo

creciente de la oposición entre los dos conceptos, sino que nos muestran que el uno y el otro participan por igual, a principios del siglo XXI, de la convicción de que la literatura aún tiene un papel que desempeñar en la vida y en la transformación de una comunidad como un agente del cambio político y social.

Huelga decir que la historia de las literaturas latinoamericanas, como historia moderna al fin, también se ve recorrida por la antinomia entre los dos términos, desde que aparecen con el modernismo, a fines del siglo XIX, hasta las primeras décadas de este nuevo milenio. Mal puede sorprender así que los latinoamericanos no hayamos dejado de participar en el debate en curso, aunque solo lo hayamos hecho de una manera un tanto oblicua, a través del sonado ensayo de Josefina Ludmer, "Literaturas posautónomas" (2007). Quince años después de su publicación en la revista *Ciberletras*, todavía siguen vivos los ecos de la intensa polémica que suscitara, como nos lo muestran los recientes artículos de Wanderland Alves, "Posautonomía: notas iniciales para una historia literaria futura" (2021), y de Sandra Contreras, "El Diario Sabático: estructura histórica y experiencia del presente en la especulación temporal de Josefina Ludmer" (2022).

No voy a hacer aquí evidentemente un resumen de una discusión tan extensa y substanciosa, cuyos contextos culturales son originalmente los del Cono Sur (aunque las repercusiones vayan mucho más allá) y en la que tomaron parte críticos como Martin Kohan, Raúl Antelo y Alberto Giordano, entre otras y otros. Baste decir que, a mi modo de ver, la polémica tiene, entre sus muchas virtudes, la de poner de relieve las distintas implicaciones y presupuestos del empleo del término "autonomía" en el texto de Ludmer y los problemas que plantea el abandono de una definición diferencial del hecho literario y de la especificidad de su valor en los fluctuantes usos que la autora hace de esa palabra. Y es que, lejos de ser unívoca, la noción de autonomía constituye sin lugar a duda un concepto de geometrías diversas que no significa lo mismo cuando se lo utiliza para analizar un campo institucional, como lo hace Bourdieu, o cuando se lo emplea para caracterizar una política y una estética, como lo hace

Rancière, o cuando se recurre a él para hablar de la figura del autor y de las condiciones de producción, circulación y recepción de las obras artísticas y literarias, como lo hacen Van Rooden y Sapiro. A descargo, y según ha sido apuntado ya por varios críticos en la disputa, hay que conceder que buena parte del aspecto provocador del ensayo de Ludmer procede justamente del tono perentorio y desenvuelto con que en él se construye una idea de la posautonomía sobre los cimientos de un concepto histórica y teóricamente bastante más denso –nada menos que una de las piedras de toque de la estética moderna, trabajada y pulida por un largo y prestigioso linaje que va de Kant a Adorno.

Sin embargo, y por lo que toca al tema de este libro, el interés de traer a colación la propuesta de "Literaturas posautónomas", a quince años de distancia, radica en la posibilidad de asociarla a la noción de "escrituras posglobales", como a un llamado urgente a la lectura e interpretación del presente y a la revisión de las inestables fronteras actuales entre literatura y sociedad. Porque si bien es cierto que, para Ludmer, la posautonomía es lo propio de la literatura en tiempos de globalización, no lo es menos que el término tiene asimismo una vocación prospectiva y, como lo dejó entrever la crítica, representa también un anuncio y una proyección de "lo que viene después", es decir, de este momento posglobal. En este sentido, entiendo que la posautonomía apunta igualmente a nuestro hoy contemporáneo, a nuestro aquí y nuestro ahora, es decir, a esta resaca de la globalización que nos ha tocado vivir y que se ve signada, entre otras cosas, por un regreso del Estado-nación, una relocalización de las industrias y servicios, una agravación de las crisis migratorias, una extensión planetaria de las epidemias y una rehabilitación de los nacionalismos que ya ha ido cosechando sus frutos gracias al resurgimiento de los populismos, las reivindicaciones territoriales y el recurso a las guerras "preventivas".

No hace falta decir que Ludmer escribió su ensayo originalmente en 2007, en el apogeo de los procesos globalizadores y de cara a un mundo que ya no es el nuestro. Pero, aun así, a través de la idea de

posautonomía, no solo supo replantear el papel de la crítica como activismo cultural, en función de la necesidad de describir y leer el presente, sino que fue asimismo capaz de vislumbrar y nombrar una serie de tendencias que bien pueden representar las líneas de fuga de la literatura en estos tiempos posglobales. "La característica de lo que viene después —escribió— es que no es *anti* ni *contra* sino *alter*, que no hay un corte total con lo anterior, que el pasado está presente en el presente y persiste junto con los cambios" (Ludmer, 2012, s.p.). En la continuidad de las transformaciones que ella nombra en su ensayo, uno de los cambios mayores es incontestablemente la cancelación del debate histórico entre autonomía y compromiso que, tras dos décadas de aparente despolitización del campo literario en modo neoliberal, ha abierto el camino a la reaparición de la política en la literatura, pero dando pie a nuevos modos de intervención textuales y extratextuales que ya no reconocen las viejas fronteras entre escritura y sociedad. Ludmer vio claramente esta tendencia del quehacer literario junto a otro conjunto de cambios que desdibujaban en 2007 el espacio de la literatura y que, en mi opinión, no han dejado de agudizarse desde entonces.

> En algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria [y que llamamos posautónomas] puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la "literatura pura" o la "literatura social" o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad [histórica] y ficción. No se pueden leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian. (Ludmer, 2007, s.p.)

Desde su observatorio de la primera década del nuevo siglo, la crítica argentina tenía manifiestamente una visión radical, general e incluso "infernal", como dice Benítez Pezzolano (2017, p. 336) del

colapso de la tradición moderna, pero no podía tener en cuenta las tendencias regresivas y reaccionarias que hacen aún más compleja nuestra situación actualmente. Lo importante, sin embargo, es cómo nos invita en este párrafo y en algunos otros a considerar la hipótesis de una ruptura de amplísimas consecuencias a través de la noción de *desdiferenciación* con que caracteriza la producción del hecho literario como la génesis de una inédita liminariedad. Cabe recordar que Ludmer redacta y publica su ensayo en los años en que se asiste a la difusión de la web 2.0 y en que se hace posible y se generaliza la interactividad en la red, con la escritura de los blogs y con la aparición de plataformas como Facebook y Twitter. No quiero decir con ello que "Literaturas posautónomas" se haya inspirado simplemente en la revolución tecnológica entonces en curso, ni en la nueva accesibilidad a la red como un inagotable archivo que nos permite cohabitar continuamente con el pasado. Lo que quiero decir más bien es que la radical mudanza de horizontes que conlleva el surgimiento de la web 2.0 y en la que se inscribe la divulgación misma del ensayo de Ludmer —no habría que olvidar que, en dos de sus reediciones, en Perú y Brasil, se le publica incluso con el título de "Literaturas posautónomas 2.0"— permite una plasmación visual del nuevo paisaje comunicativo que hace posible reconceptualizar prácticas, tendencias y debates anteriores sobre la liminariedad de la literatura y las relaciones entre literatura y sociedad, como, por ejemplo, la extensa discusión posmoderna sobre ficción, testimonio y realidad histórica.

No en vano, cuando vuelve sobre su ensayo en 2010, en una suerte de coda que se intitula "Notas para Literaturas Posautónomas III" y que se publica también en la red, Ludmer realza dos aspectos centrales de su trabajo, ambos vinculados a la revolución tecnológica 2.0: la nueva concordancia de tiempos que resulta de la difusión del archivo digital y justamente la generalización de los procesos de desdiferenciación. Sobre esto nos dice:

> La caída del mundo bipolar produce fusiones de opuestos y desdiferenciación entre los polos anteriores. Imaginar / pensar / sentir en

> fusión con palabras como intimopúblico, realidadficción, adentroafuera y abstractoconcreto.
>
> En el caso de la realidad y la ficción (una oposición antes bipolar) podría imaginarse la fusión de este modo: un polo se come al otro, la ficción se come la realidad. En realidad, la ficción cambia de estatuto porque abarca la realidad hasta confundirse con ella. Es posible que el desarrollo de las tecnologías de la imagen y de los medios de reproducción haya liberado una forma de imaginario donde la ficción se confunde con la realidad (lo desarrolla Beatriz Jaguaribe en *O choque do real. Estética, mídia e cultura*. Río de Janeiro, Editora Rocco, 2007: 119). El resultado es la realidadficción, que no es una materia hecha de las dos, no es una mezcla, un mestizaje, un híbrido o una combinación, sino una fusión donde cada término es, de un modo inmediato, el otro: la realidad ficción y la ficción realidad. (Ludmer, 2010b, s.p.)

Subrayo que, si en la primera versión de 2007, la desdiferenciación pareciera condenar la literatura a colapsar y a disolverse en el ruido del mundo, en esta segunda versión de 2010 es la ficción la que acabaría devorando a la realidad toda y confundiéndose con ella, como en una reedición de la pesadilla de "Tlön Uqbar Orbis Tertius". Huelga decir que no comparto ni una hipótesis ni la otra. Pero sí quisiera insistir en que la especulación de Ludmer, de cara a lo que puedan ser las escrituras posglobales y la indagación del presente de la literatura latinoamericana, constituye un llamado a elaborar teóricamente una estética de la liminariedad que tenga en cuenta las nuevas condiciones materiales, mediales y semióticas del quehacer literario, que incorpore además nuevos corpus al pensamiento crítico y que busque, en fin, otros modelos de lectura del fenómeno de la desdiferenciación y sus múltiples rostros: una nueva reflexión sobre las inestables fronteras de la literatura. En este sentido, creo que los trabajos que se están haciendo en humanidades en torno a la noción de "difracción" desarrollada por Donna J. Haraway y Karen Barad pueden ser una buena pista interdisciplinaria, ya que permiten salir del régimen representacional y del binarismo implícito en palabras como modelo, copia, fidelidad, reproducción, ilustración o imitación.

La difracción hace posible pensar zonas de interferencia móviles y variables donde la liminariedad no es conceptualizable en términos de hibridación o de fusión, sino más bien de enmarañamiento, desbordamiento, derrame, infiltración, irradiación, inoculación de un medio en otro. Recordemos que, para Barad, la refracción hace evidente la articulación profunda entre materia y significación, y la enmarañada estructura de la cambiante y contingente ontología de nuestro mundo (Barad, 2007, p. 71). Por su parte, Haraway nos dice:

> Los patrones de difracción constituyen una historia heterogénea, no son originales. A diferencia de los reflejos de espejo, las difracciones no desplazan lo mismo a otra parte. La difracción es una metáfora de otro tipo de conciencia crítica al final de este milenio cristiano bastante doloroso, comprometido con marcar la diferencia y no con repetir la Sagrada Imagen de lo Mismo. Estoy interesada en la forma en que los patrones de difracción registran la historia de la interacción, interferencia, refuerzo, diferencia. (Haraway, 1997, p. 497)

Más allá o más acá de las ya recurrentes bibliografías sobre la auto-ficción, la crónica, el testimonio y demás géneros narrativos no-ficcionales, la poesía electrónica latinoamericana ofrece hoy por hoy un corpus bastante rico y amplio para explorar este fenómeno, como lo muestran las obras compiladas recientemente por la argentina Claudia Kozak, el mexicano Rodolfo Mata y el puertorriqueño Leonardo Flores en la antología *Lit-e-Lat* (2020). En el cruce entre interactividad, visualidad, materias, medios y formatos que trabajan con hipertextos, algoritmos y escrituras transversales podemos acercarnos a una continua difracción que, como quería Ludmer, mueve las líneas entre realidad-ficción, íntimo-público, adentro-afuera, abstracto-concreto y también entre humano-no-humano, programado-aleatorio, generado-apropiado, nacional-regional y local-global. Esta poesía expandida o *fuera de sí*, como la llama Kozak (2017), constituye un terreno ideal para ver operar la estética de liminariedad que, a mi modo de ver, ya está redefiniendo las relaciones entre literatura y sociedad en nuestros tiempos posglobales. La mediación

digital desempeña aquí, evidentemente, un papel capital, pero sus consecuencias se hacen sentir también en la lectura de las obras analógicas, en los imaginarios de la creación e incluso en un estado de la subjetividad contemporánea modulado por la experiencia intermedial y la rápida circulación de contenidos. Estoy pensando, por ejemplo, en una novela como *Nefando* (2016) de la ecuatoriana Mónica Ojeda que se mueve con fluidez por los territorios del videojuego, la investigación policial, el testimonio, la pornografía, la pedofilia y el Deep Web, creando continuidades inéditas entre los mundos analógicos y digitales y planteándonos toda una serie de incómodas preguntas éticas.

Para concluir, quisiera cerrar estas disquisiciones diciendo que, por lo que toca a nuestro presente y a las virtuales escrituras de la posglobalidad, la posautonomía bien puede señalar entre nosotros tanto la superación del debate moderno entre literatura comprometida y literatura pura, como la aparición de un nuevo estadio de la autonomía literaria que, a la luz del desarrollo de la literatura electrónica y marcado por la emergencia de una estética de la liminariedad, trae consigo la promesa de una reconfiguración de los lazos entre literatura y sociedad. Jacques Rancière, cuyos trabajos sobre el régimen estético de la literatura y el arte está detrás de toda esta reflexión, nos recordaba con su lectura de Schiller que, originalmente, la autonomía literaria no fue pensada como una frontera entre la institución literaria y la vida social, sino como una promesa que se hizo desde la literatura hacia la sociedad toda, como un principio de emancipación que debía animar a todos los miembros de una comunidad. Kohan lo dice de otra manera en su artículo de la polémica cuando señala que la autonomía, así entendida, puede representar aún un desafío y una esperanza (Kohan, 2012, p. 102). Porque quizás lo importante no es ver el colapso o la crisis del sistema estético moderno sino su subsistencia en medio del cambio, es decir, la rápida implementación de este nuevo régimen de liminariedad del que nosotros tendremos que dar cuenta si queremos seguir siendo activistas del presente, como quería Ludmer. Ella misma lo dijo en

su última intervención sobre "Literaturas posautónomas" en 2012: "Hoy lo dominante es lo transliterario; la literatura sale y entra de la literatura a la vez: oscila en la frontera" (Ludmer, 2012, s.p.).

Bibliografía

Alves, Wanderland. (2021). Posautonomía: notas iniciales para una historia literaria futura. *Orbis Tertius*, *26* (33). http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12786/pr.12786.pdf

Flores, Leonardo; Kozak, Claudia, y Mata, Roberto (coords.). (2020). *Antología Lit(e)Lat. Literatura electrónica latinoamericana y caribeña.* Vol. 1. http://antologia.litelat.net

Barad, Karen. (2007). *Meeting the Universe Half-Way*. Durham, NC / Londres: Duke University Press.

Barthes, Roland. (1964). *Essais critiques*. París: Seuil.

Benítez Pezzolano, Herbert. (2017). Autonomía y posautonomía literaria. Crítica de un malentendido. *Valenciana*, *10* (20), 335-360. https://doi.org/10.15174/rv.v0i20.332

Bourdieu, Pierre. (1992). *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil.

Contreras, Sandra. (2022). El Diario Sabático: estructura histórica y experiencia del presente en la especulación temporal de Josefina Ludmer. *Cuadernos Lírico*, (24). http://journals.openedition.org/lirico/12390

Denis, Benoit. (2000). *Littérature et engagement: de Pascal à Sartre*. París: Seuil.

Haraway, Donna J. (1997). Feminism and Technoscience. *Journal of the History of Biology*, (30), 494-497.

Kohan, Martín. (2012). Sobre la posautonomia. En Carlos Eduardo Capela y Liliana Reales (coords.), *Arquivos de passagens, paisagens* (pp. 91-102). Florianópolis: Editora da UFSC.

Kozak, Claudia. (2017). La literatura expandida en el dominio digital. *El taco en la brea*, *4* (6), 220-245.

Ludmer, Josefina. (2007). Literaturas posautónomas. *Ciberletras – Revista de crítica literaria y de cultura*, (17). http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm

Ludmer, Josefina. (2010a). *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Ludmer, Josefina. (2010b). Notas para Literaturas Posautónomas III. *Blog de Josefina Ludmer*. http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/

Ludmer, Josefina. (2012). Literaturas postautónomas: Otro estado de la escritura. *Dossier. Revista de la Facultad de Comunicación y Letras*, (17). https://revistadossier.udp.cl/dossier/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/

Ojeda, Mónica. (2016). *Nefando*. Barcelona: Candaya.

Rancière, Jacques. (2000). *Le Partage du sensible*. París: La Fabrique.

Rancière, Jacques. (2011). *Aisthesis*. París: Editions Galilée.

Van Rooden, Aukje (2016). *Literature, Autonomy and Commitment*. Nueva York / Londres: Bloomsbury Academic.

Sapiro, Gisèle (coord.) (2019). Autonomies of Art and Culture/Autonomies des arts et de la culture. *Biens Symboliques*, (4). https://journals.openedition.org/bssg/320

Posglobal y popular

Intersecciones posibles en la literatura latinoamericana

Gloria Chicote
UNLP-Conicet-Mecila

La literatura popular de génesis o circulación oral constituye un componente esencial de la cultura latinoamericana, en la que confluyen, además, el mandato hegemónico de la perspectiva colonialista con las múltiples y diversas resistencias locales. Este artículo propone abordar la incidencia de la crisis posglobal desde distintas perspectivas teóricas, para concluir focalizando la reflexión en un corpus conformado por poemas populares procedentes de México que evidencian las transformaciones operadas en el conjunto. Con este objetivo se analizan distintos factores: la renovación del tratamiento de temas desde la problemática rural a la urbana; los desplazamientos desde lo local a lo nacional, regional e internacional; la redefinición de los conceptos de convivialidad y colapso en los poemas; la centralidad de la violencia; los cambios sustanciales producidos en los procesos de creación y difusión a partir de la utilización de diversas tecnologías digitales.

Sugiero, entonces, un acercamiento desde lo general a lo particular, desde lo macro a lo micro que permita volver a pensar las

relaciones entre la literatura y la historia, a partir de un fenómeno geo-referenciado en el Sur global y la literatura popular latinoamericana, con la puesta en foco en el narcocorrido mexicano.[1]

1. Volver a pensar en la literatura y la historia

El debate clásico de la crítica literaria de todo el siglo XX se interroga sobre la relación entre historia, ficción y la capacidad de los productos culturales para reproducir, representar o configurar la realidad. Ya los pensadores de la Escuela de Frankfurt tales como Walter Benjamin (1980), se interrogaban sobre el concepto de historia y la posibilidad de ampliarlo a los discursos perceptibles como tal, por ejemplo, la leyenda y el mito. Más adelante, desde la estética de la recepción, Hans Robert Jauss (1976) convocaba a un recorrido inverso: comprender la obra de arte en su historia, es decir al interior de una historia literaria, pero a su vez según su horizonte histórico de nacimiento, su función social, y la acción diferenciada que ella ejerció en el proceso de difusión y recepción. Esta discusión se conecta con lo que Hyden White (1992) denominó el giro lingüístico, o sea el proceso por el cual la historia se convierte en discurso. White (1992) recalcaba que los hechos se limitan a ser, a existir, pero no hablan por sí mismos, necesitan de un discurso que los narre, en cuya construcción interactúan elementos narrativos de diversas procedencias que contribuyen a la producción de un texto con intencionalidades específicas y en el que confluyen tradiciones discursivas previas procedentes tanto del ámbito de la historia, como de las ciencias naturales o de la ficción literaria. Profundizando la problemática, desde esta perspectiva se estudian los mecanismos discursivos de la narrativa en tanto metacódigo que permite traducir el conocimiento en

[1] La versión definitiva de este artículo se ha enriquecido sustancialmente con los valiosos aportes suscitados durante las discusiones con colegas. Quiero agradecer especialmente las referencias aportadas por Ignacio Sánchez Prado y Sophie Esch.

relato, y posibilita la configuración de una experiencia en una forma asimilable a estructuras de significación comunes. La narratología se preocupó por entender al género mismo como una producción de la acción y por diferenciar las marcas lingüísticas que transforman la historia en discurso, en relación con convenciones genéricas o diferentes grados de ficcionalización. Más recientemente, los estudios culturales (Raymond Williams, 1988) revisitan estos conceptos (interpelación, ideología, hegemonía) a partir de la diferencia entre codificación y decodificación, ya que un discurso puede haber tenido una intencionalidad en la codificación y puede ser decodificado a partir de otras múltiples intencionalidades.

En el marco de esta constelación teórica hoy cabe preguntarnos lo siguiente: ¿estos conceptos tan arraigados en la crítica literaria son apropiados para analizar la situación del arte y la literatura en el actual paradigma de disgregación epistemológica?; ¿cómo podemos volver a pensar la antigua díada literatura / compromiso, no ya exclusivamente en términos políticos como lo había pensado la crítica marxista, y en especial el realismo socialista, sino ampliando sus alcances y complejizando sus efectos a toda la esfera de la biopolítica y el biopoder, incluido el medioambiente?

Quizás, con el ánimo de profundizar y complejizar la discusión debemos volver a referirnos a una historia que comenzó hace 200 años con la definición del concepto de *Weltliteratur / world literature* acuñado por Johann Wolfgang von Goethe. La novedad de volver a examinarlo en esta oportunidad reside en analizar su intersección con el concepto de *global literature* desde una perspectiva descentrada. Como bien sabemos, fue Goethe quien, en sus famosas cartas a Johann Eckermann en 1827, acuñó la expresión *world literature* con el propósito de cuestionar la validez absoluta de las literaturas nacionales e internarse en las fronteras extendidas y endebles a las que conducía la difusión de la cultura y literatura occidental en el resto del mundo. Este proceso dio lugar al surgimiento de un nuevo campo de estudios: las literaturas comparadas. A partir de entonces proliferaron distintas perspectivas, tales como la *world culture* o *world*

music, que nacieron en centros de excelencia europeos con el propósito de llevar a cabo el estudio de otras culturas a partir de parámetros de comparación radiales.[2] Los alcances del concepto tal como fue definido por Goethe oficiaron como norma para el desarrollo de los estudios literarios del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, pero desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días los enfoques variaron y las concepciones radiales (desde un centro hasta múltiples periferias) fueron reemplazadas por nuevas morfologías, tales como rizomas (Deleuze y Guattari, 1980) o archipiélagos (Ette y Müller, 2012). Se abrieron, entonces, múltiples posibilidades para pensar la literatura mundial en diferentes contextos de globalización, en relación con los diferentes procesos culturales que se producían en los países europeos, asiáticos, africanos o americanos, teniendo en cuenta también las especificidades de América del Norte y América del Sur, en conexión con el colonialismo y el poscolonialismo (Santiago, 1978; Mignolo, 2000; Appadurai, 2001; Sousa Santos, 2009, entre otros).

Esta ampliación de la perspectiva condujo también a una ampliación de paradigmas que transitaron desde la *world literature* hasta la *global literature* y los *worlds of literature* que conduce hoy a repensar las obras literarias en sus traducciones en múltiples lenguajes y tecnologías, las cuales les permiten circular resignificadas en contextos diferentes de sus países de origen. Esta nueva dimensión de la literatura mundial permitió acceder a las obras literarias desde el contexto más amplio de *global media dissemination*, más allá de los marcos nacional o cultural que cada vez las definen menos, sino que muestran cómo el producto es el resultado de la interacción ya no de una esfera, sino de varias esferas públicas y transnacionales cada vez más conectadas por los medios de comunicación masiva. Para analizar lo que acontece en el paisaje literario contemporáneo

[2] Ejemplos paradigmáticos lo constituyen el archivo de la Academia de Ciencias de Viena creado en 1899, otro similar en París en 1900 y el Archivo de Fonogramas del Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín en 1905.

cabe preguntarse por los alcances de lo global y lo posglobal, con el objetivo de volver luego a América Latina no solo como una marca geo-referencial, sino también como espacio cultural.

2. Desde el sur. Literatura popular latinoamericana

Como contribución a este debate me refiero a algunos ejemplos puntuales de la constitución de estos mundos literarios a partir del análisis del fenómeno de la literatura popular impresa que se difundió en el ámbito latinoamericano desde las últimas décadas del siglo XIX y que actualmente sobrevive en el ámbito digital, para observar estos movimientos de diseminación más allá de las lenguas, de las fronteras nacionales, y de los límites falsamente preestablecidos entre circuitos letrados y circuitos populares.

El concepto de literatura popular impresa se introduce con rasgos específicos en un abanico de aproximaciones teóricas sostenidas en los siglos XIX y XX, ya que en su misma formulación incorpora un nuevo factor al proceso de creación y difusión de los productos culturales: la imprenta. Mientras que a partir de los postulados románticos la literatura popular estaba ligada a la difusión oral en sociedades rurales, la inclusión de formas impresas en este paradigma condujo a la necesidad de nuevas definiciones y precisiones del campo.[3] Por esta razón, la literatura popular impresa siempre tuvo

[3] La mirada hacia las manifestaciones de la cultura popular surge durante el Romanticismo alemán como parte de una concepción histórica y filosófica que conecta la génesis del universo europeo con la formación de prácticas culturales que se proyectan hasta nuestros días. Para los teóricos románticos, la historia de la literatura tiene una posición privilegiada con respecto a otros saberes: a través de ella no solo es posible acceder a la comprensión de la historia, sino también hallar directivas para el futuro. El estudio diacrónico del origen, apogeo y decadencia de los géneros épico, dramático y lírico en la cultura occidental permite entender la literatura (y su herramienta metodológica denominada filología) como la encarnación del espíritu de la historia (*Geistesgeschichte*), vinculado con el emergente nacionalismo alemán que formula su objeto de estudio como la búsqueda del "espíritu nacional". En este sentido, los ideólogos románticos se consideraron a sí mismos como el eslabón final de

un tinte de hibridez, hasta de bastardía, que en ocasiones la marginó tanto del circuito letrado como del circuito popular. El romance y las coplas narrativas impresas constituyen uno de los géneros más populares de una subliteratura, infraliteratura o paraliteratura, tal como se la denominó en diferentes ocasiones (Caro Baroja, 1991), producida y mercantilizada desde los centros urbanos para su adquisición por las clases populares (Catalán, 1997, parte I, p. 326). Como todo producto de consumo es el resultado de una estética impuesta por los responsables de la difusión cultural, a la que a su vez ingresan las preferencias (reales o supuestas) del público receptor. En este sentido podemos decir que existió por parte de los propios defensores de la cultura popular una gran reticencia a reconocer la disparidad de vías y posibilidades de creación de este fenómeno y los puntos de intersección entre lo popular y lo "culto". La literatura popular impresa aporta elementos innovadores al debate, ya que da cuenta de un proceso complejo al que se incorpora la formación de un nuevo actor social, un público lector masivo y urbano, que constituirá el fluctuante concepto de pueblo delineado en la historia de la modernidad a partir de la invención de la imprenta, con diferentes competencias en las capacidades de lectura y de escritura, en un sistema de difusión del saber que nos conduce a la cultura de masas.

A pesar de que el fenómeno cuenta con una larga duración en la cultura occidental, todavía estamos frente a un campo que debe

---

un proceso de autonomización y legitimación de los productos literarios que se había iniciado en la Edad Media y, en tanto poseedores privilegiados de la normativa y la implicancia ideológica del lenguaje, asumieron la responsabilidad de difundirlas ante aquellos con quienes las compartían: los miembros de la nación. Este poder formativo de la lengua fue concebido como una maquinaria en la que cada manifestación literaria tenía una función y la literatura popular no escapó de ese engranaje, en la medida en que el concepto en sí mismo se adscribía a la distinción romántica entre "poesía de la naturaleza" (*Naturpoesie),* aquella creada espontáneamente por el pueblo y "poesía de arte" (*Kunstpoesie),* aquella producida por personas doctas formadas en el entorno de la alta cultura. A partir de entonces se intentó definir una serie denominada "popular", caracterizada como oral, anónima y natural o primitiva, que se oponía a la literatura culta, escrita, de autor, sobre la cual se habría cimentado el edificio de la cultura occidental desde la Antigüedad Clásica.

ser analizado, sistematizado y comprendido a la luz no solo de las representaciones literarias procedentes de diferentes ámbitos que convergen en sus páginas, sino también de los movimientos culturales y los procesos sociales en los que se producen. Para profundizar en la constitución de la literatura popular impresa es ineludible internarse en las redes establecidas con los respectivos sistemas educativos, las teorías filosóficas y psicológicas dominantes, los avances de las ciencias naturales, las prácticas de la medicina, la tecnología, etc. Este cúmulo de saberes explicita la necesidad de abordajes multidisciplinarios que permitan enfoques convergentes de un fenómeno particularmente complejo.

Cabe, entonces, un conjunto de deslindes previos para analizar los diferentes componentes del sintagma "literatura popular impresa iberoamericana". Cuando nombramos un conjunto de manifestaciones como "populares" nos referimos a productos culturales que se desarrollan tanto en ámbitos de sociabilidad rural como urbana al margen de las instituciones, ya que se reproducen en circuitos alternativos y se transmiten conjuntamente por vía oral y / o escrita. "Literatura impresa" alude a la fijación de los discursos literarios en prosa y / o en verso realizada a través del soporte impreso, que incluye no solo la textualidad lingüística, sino que incorpora también como códigos protagónicos la iconografía y la pautación musical. Por último, el adjetivo "iberoamericano" remite al extenso mapa poscolonial que incluye tanto a España y Portugal como a los distintos países de América Latina, resultado de los sucesivos estadios de dominación e independencia. Por esta razón incluimos en un fenómeno de idénticas raíces los textos compuestos en español y portugués, junto con otras lenguas relacionadas con los consecutivos procesos migratorios que tuvieron lugar en diferentes países americanos.

Por último cabe decir que la literatura popular impresa contiene en sí misma un componente básico de oralidad, ya que en la mayoría de los casos se difunde a través de procesos de oralización. Estas manifestaciones de génesis y / o circulación oral constituyen un componente esencial de la cultura latinoamericana, en la que confluyen,

además, el mandato hegemónico de la perspectiva colonialista junto con las múltiples y diversas resistencias locales. Estas manifestaciones literarias (y culturales) también están marcadas por el agotamiento del modelo global y se lanzan a la búsqueda de nuevos anclajes. Podemos enfocar la evolución del fenómeno a partir del análisis de distintos factores tales como la renovación del tratamiento de temas desde la problemática rural a la urbana, y desde lo local a lo nacional, regional e internacional; la redefinición de los conceptos de convivialidad y colapso en los poemas; y los cambios sustanciales producidos en los procesos de creación y difusión a partir de la utilización de diversas tecnologías digitales. En este sentido, hoy más que nunca, se necesitan conceptos que expresen esta situación nueva, que evidencien el lado oscuro de las asimetrías económicas, sociales y culturales.

3. Puesta en foco. El narcocorrido mexicano

El corrido es una de las expresiones de mayor alcance de la literatura popular mexicana. Si bien el género se remonta a las narrativas de hechos que en la Nueva España se desarrollaron desde el siglo XVIII y continuaron su producción durante la guerra de la Independencia (1810–1821), alcanza su plenitud hacia 1870 y logra con la Revolución y las revueltas religiosas de principios del siglo XX su verdadera autonomía y sentido épico, así como su estructura discursiva.

Vicente Mendoza (1939), el estudioso más prominente del corrido, sostiene que este deriva del romance español oral que evoluciona en distintas direcciones.[4] Una vez más se puede observar cómo la hegemonía de la forma romancística como la más apta para narrar, ya sea la historia o la ficción, se va a extender en toda la historia de la literatura iberoamericana; pero también debe puntualizarse que, aunque en ocasiones se ofrecen tratamientos particulares de los

[4] Véase también González (1995).

mismos temas, es innegable la distancia entre uno y otro género. Las diferencias entre romance y corrido consisten fundamentalmente en que la serie monorrima asonantada es reemplazada en el corrido por cuartetas en las que alternan rimas asonantes y consonantes, y, en el plano discursivo, el desarrollo elíptico y altamente connotativo del romance es cambiado en el corrido por una narración pormenorizada y explícita de los hechos.

Desde sus comienzos, el corrido cumplió una función noticiera y de construcción de identidad entre sus receptores, y, en lo que atañe a su difusión, está estrechamente ligado a los mecanismos que en el transcurso del siglo XX condujeron a la cultura de masas: la impresión de los poemas en hojas sueltas en muchos casos acompañados de imágenes, la comercialización de estos impresos, la reproducción de los cantos en medios audiovisuales como radio, discografía y televisión y la constante circulación de los portadores entre el ámbito rural y el ámbito urbano. Los corridos fueron publicados en decenas de imprentas populares esparcidas por todo el país, en hojas sueltas y folletos en los que el género compartió su popularidad con otros poemas tales como coplas y décimas de variada temática y procedencia.[5]

En cuanto a su extensión temática, los corridos pueden tener carácter épico, lírico o narrativo y son parte integral de la vida del pueblo y de sus expresiones. Registran todos los elementos de interés colectivo: episodios históricos, héroes y caudillos; bandoleros; toreros; hechos sobrenaturales y terroríficos; crímenes, persecuciones y raptos; accidentes, desastres y tragedias pasionales. Mientras que los corridos de carácter épico tuvieron gran popularidad en las primeras décadas del siglo XX en el marco revolucionario, los de tema novelesco perduran hasta el presente y en especial los de bandoleros han desarrollado una vertiente que exalta a los "marginados", desde trabajadores oprimidos y activistas de izquierda hasta productores y traficantes de drogas.

[5] En los últimos años se sumaron a las investigaciones sobre la literatura popular impresa mexicana los relevamientos documentales de la Imprenta Vanegas Arroyo que aportan un panorama innovador sobre la circulación de las redes iberoamericanas de la cultura popular (Masera, 2017).

De esta última vertiente de la tradición corridística deriva el narcocorrido, el subgénero más exitoso en la actualidad, materializado en canciones que resignifican una serie de tópicos y motivos referidos al tráfico de drogas en la frontera entre México y Estados Unidos. Difundidos actualmente no solo en las modalidades tradicionales de versiones orales y escritas, sino también presentes en producciones digitales difundidas en internet, que en forma de videoclips destacan las acciones de los narcotraficantes, reivindican el uso de la violencia y abogan por la transmisión de supuestos valores comunitarios (Ramírez Pimienta, 2011). Los estudios más destacados sobre el tema afirman que el narcocorrido debe ser estudiado como un género procesual que se desarrolla en una dimensión diacrónica. Juan Carlos Ramírez Pimienta (2011) realiza un relevamiento de los primeros narcocorridos referidos al contrabando textil y de alcohol en el siglo XIX y, a partir de la década de 1930, comienzan a aparecer los que tratan el contrabando de drogas, surgidos en la frontera norte de México, y tienen su mayor asiento en el estado de Sinaloa, concretamente en su capital, Culiacán. Como parte de la música popular, fue el grupo musical *Los tigres del norte* quienes difundieron a partir de los años 70 los narcocorridos en México y Estados Unidos. Uno de los corridos emblemáticos que revive el género popular / tradicional y da inicio a los narcocorridos, es "Contrabando y traición". Poema de robo, amor y traición en que la protagonista, Camelia, mata a su amante infiel, Emilio. Este corrido fue señalado como el origen de una escalada de violencia discursiva en el que aparecen armas de fuego, aunque en este caso como instrumento del robo y como vehículo para vengar la traición amorosa.

> Sonaron siete balazos, Camelia a Emilio mataba.
> La policía solo halló una pistola tirada.
> Del dinero y Camelia nunca se supo nada. (Kaup, 2018, p. 174)

Un recorrido por algunos narcocorridos emblemáticos muestra cómo evolucionó el significado de las armas agresoras y la negociación de la violencia, en conexión con los distintos contextos

socioeconómicos del fenómeno narco. En los poemas posteriores a la vez que se exalta la vida ostentosa y placentera de los narcotraficantes, va aumentando la violencia y las armas de fuego se vuelven más importantes. Son artefactos de resistencia, hasta que la referencia a armas se convierte en un tropo de la vida violenta, incluso relacionado con la Religión, ya que la virgen de Guadalupe protege a los héroes de los corridos, o con el misticismo, cuando se dice que el héroe sobrevive a los ataques porque trae pólvora en la sangre. Asimismo, la vida rural idílica se resignifica en el mundo de los narcos, que, en algunos poemas, son homologados con los "pastores" que cuidan tres animales: heroína, cocaína y marihuana.

Los personajes del narcocorrido conservan ciertos elementos del papel otorgado al héroe del corrido tradicional: son carismáticos, dispuestos a enfrentar situaciones de peligro, a arriesgar su vida, ponen a prueba la lealtad y el valor siempre al margen de la ley, son benefactores de su pueblo y en correspondencia reciben su protección; sin embargo, no dejan de ser personajes violentos, corruptos y asesinos. El narcotráfico representa entonces una ilegalidad contemporánea representada, la cual produce y difunde su propia expresión a través de la música. Así, los narcocorridos se convierten en el medio que vehiculiza e integra una gran variedad de componentes y dispositivos en el que se expresan las formas simbólicas objetivas e interiorizadas de la cultura, dentro lo que se conoce como narco-cultura (Valenzuela Arce, 2002).

En la década del 90 se producen cambios radicales en este proceso sociocultural: las canciones ya no hablan de cultivo y tráfico, sino de trabajo violento en tiempos de consumo de drogas. La violencia adquirió dimensiones diferentes en México durante la presidencia de Felipe Calderón, y es en este momento en que aparecen los narcocorridos del Movimiento alterado: las canciones son cantares de guerra, como lo es el conflicto en sí, y están impregnadas de una lógica paramilitar. "El movimiento alterado" o "corridos enfermos" colocan el discurso en una dimensión aún más desafiante, mucho más abierta en su lenguaje con el cual retratan de una manera brutal,

la realidad de los ambientes y sucesos del narcotráfico.[6] Esta nueva modalidad se alimenta de prácticas culturales ya establecidas sobre todo en la región de Sinaloa y toma fuerza con la difusión de videos en las redes sociales que tienen doble génesis, por un lado responden a un impulso de comercialización y, por otro, son canciones encargadas por los mismos líderes para difundir su fama y sus hazañas, y de este modo cooptar seguidores. Esto forma parte de un proyecto mercadológico que supuestamente genera en los jóvenes un nuevo estilo de vida y ciertas características identitarias del movimiento tales como barba cerrada, ropa de marcas reconocidas, joyas llamativas y muy costosas, autos de lujo, bebidas caras como el whisky Buchanans, pagar música de banda y comer aguachile, todo esto para ser admirado y respetado por la gente.

Lejos estamos de la génesis difusa entre el mundo de los narcos y los revolucionarios insurgentes que varios autores identifican en las décadas del 60 y 70. Los caminos están totalmente diversificados en el siglo XXI: los narcos son hombres de negocios, comerciantes y mercenarios armados y el arma es la herramienta eficaz para matar.[7] La transgresión se opera bajo una lógica mercantilista, centrada en la muerte, mediante el sicariato que efectiviza las venganzas:

> Quiere que sufra o lo quiere al instante / Con mensaje tirado en qué sitio / No señor yo quiero que lo quemen / Por traicionero y por abusivo / Yo le brindé toda mi confianza / Y mire con lo que me ha salido. (Mondaca Cota, 2010)

[6] Véanse entre otros títulos: *El violento, Sangre de maldito, Siguen rodando cabezas, Los sanguinarios del M1, El encapuchado, 100 balazos al blindaje, Sicarias de arranque, El junior del viejón*.

[7] Véase el sugerente análisis que efectúa Sophie Esch (2018), en torno a las distintas significaciones de las armas de fuego en América desde la conquista española a partir de los diferentes valores del objeto: valor funcional como herramienta; valor económico como producto, valor espectral por las heridas que deja, valor simbólico como artefacto, valor sociocultural, tropo (valor alegórico), *prop* (valor performativo del objeto; se mantiene el término en inglés porque no se encuentra traducción al español). El extremo del uso fetichista que conecta el kitsch con lo retro y el mundo de la pornografía puede verse en el apartado "Rifles dorados y plateados: kitsch y política de la narco cultura material" (Esch, 2018, pp. 203-ss.).

El sentimiento de rencor es el móvil principal de las acciones de múltiples personajes que se convierten en anti-sujeto dispuesto a obedecer rápidamente a una lógica impersonal del triunfo de la causa, o de supervivencia del grupo que lo incita a realizar actos extremos y ser reconocido por ello.

> Es mi vicio la sangre enemiga / La venganza se me hizo un placer / Ahora torturas habrá un infierno / Soy sanguinario a más no poder... Yo juré y me propuse vengarlos / Gracias a Dios ya cumplí el encargo / Yo sé que Tacho se encuentra alegre / Me siento a gusto al no defraudarlo. (Mondaca Cota, 2010)

Pero los narcocorridos van más allá de las letras, los sonidos y los ritmos. Las expresiones empleadas construyen mensajes codificados que constituyen la narco-cultura de quienes los reciben y se los apropian, a la vez que dan lugar a la construcción de nuevos y complejos imaginarios. Arrojan muchas señales de descomposición que evidencian las debilidades o responsabilidades de los estados nacionales reguladores de la violencia (Zavala, 2018), su incidencia en las cuestiones de soberanía o la afirmación de las nuevas lógicas organizativas de redes internacionales (Kraup, 2018).

4. Para terminar

En este punto quisiera volver sobre las preguntas que nos fueron propuestas en la presente publicación. Creo que el análisis del narcocorrido como fenómeno socio-cultural pone en evidencia una vez más que las formas poéticas narrativas de larga data en la cultura popular iberoamericana se manifiestan apropiadas para mostrar estos escenarios de tensión entre historia y ficción. Colapso y catástrofe aparecen como puertas posibles de ingreso a las concepciones de convivialidad y, en el caso del narcocorrido, la violencia se eleva como un eje tan central de las manifestaciones populares literarias que permite abordar la incidencia de la crisis posglobal en un corpus

que evidencia las transformaciones operadas en nuevas formas culturales. Podemos repensar el concepto de colapso a la luz de los fracasos de gobiernos locales y naciones, el impacto de los cambios medioambientales en las reglas de la geopolítica y, en especial, una renovada discusión en torno a la ubicación de América Latina en el mapa económico mundial. Debemos pensar el fenómeno narco en relación con la formación de la ciudadanía y la modernidad, en una guerra en la que se complejiza la filiación de los actores y el rol del Estado.

En este contexto, el narcocorrido constituye una práctica representacional que enfatiza la tensión entre colapso y convivialidad, en la medida en que se exalta la violencia en sus más crudas manifestaciones (tortura y asesinato) a la vez que se reivindican la lealtad y la ayuda a los humildes como modelo de convivialidad. Todo esto está atravesado por la problemática del retroceso del Estado en los contextos neoliberales y postmodernos, por acciones cada vez más descarnadas que complejizan las formas de comercialización y difusión de los productos en las redes sociales, en suma en el universo digital, tan desigual y fragmentado de las sociedades latinoamericanas. El análisis de los discursos violentos desatados en los narcocorridos difundidos en la web revela, tal como consigna Catherine Hëau Lambert (2010, p. 201), el despertar de viejos demonios desculpabilizados, racismo y lealtades cuasi-feudales hacia nuevos líderes locales que desarticulan la construcción de imaginarios nacionales.

Bibliografía

Appadurai, Arjun. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter. (1980). *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.

Caro Baroja, Julio. (1991). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo.

Catalán, Diego. (1997). *Arte poética del romancero oral, parte 1*. Madrid: Siglo XXI.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1980). *Rizoma*. París: Minuit.

Esch, Sophie. (2018). *Modernity at Gunpoint. Firearms, Politics, and Culture in Mexico and Central America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Ette, Ottmar y Müller, Gesine (coords.). (2012). *Archipels de la mondialisation = Archipiélagos de la globalización*. Madrid / Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert.

González, Aurelio. (1995). Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (65), 143-157.

Héau Lambert, Catherine. (2010). Los narcocorridos: ¿incitación a la violencia o despertar de viejos demonios? (Una reflexión acerca de los comentarios de narco-corridos en Youtube). *Trace*, (57), 99-110.

Jauss, Hans Robert. (1976). *La Literatura como provocación*. Barcelona: Península.

Kaup, Monika. (2018). Globalized Afterlives of the Border Corrido and the Corrido Hero: Narcocorrido and Narconovela in Yuri Herrera's *Trabajos del reino* and Víctor Hugo Rascón Banda's *Contrabando*. En Roberto Cantú (coord.), *Border Folk Balladeers: Critical Studies on Américo Paredes* (pp. 166-193). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Masera, Mariana (coord.). (2017). *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares: el caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. Morelia: UNAM.

Mendoza, Vicente. (1939). *El romance español y el corrido mexicano*. México: UNAM.

Mignolo, Walter. (2000). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En Edgardo Lander (coord.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 52-82). Buenos Aires: CLACSO.

Mondaca Cota, Anajilda. (2010). Los narcocorridos, expresiones culturales de la violencia. *Hemispheric Institute, 8* (2). https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-82/mondaca.html

Ramírez Pimienta, Juan Carlos. (2011). *Cantar de los narcos*. México: Planeta mexicana.

Santiago, Silviano. (1978). O entre-lugar do discurso latino-americano. En *Uma literatura nos trópicos* (pp. 11-28). São Paulo: Perspectiva.

Sousa Santos, Boaventura de (2009). *Epistemología del sur*. México: Siglo XXI Editores.

Valenzuela Arce, José Manuel. (2002). *Jefe de jefes. Corridos y la narcocultura en México*. México: Editorial Plaza y Janés.

White, Hayden. (1992). El valor de la narrativa en la representación de la realidad. En *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica* (pp. 17-32). Barcelona: Paidós.

Williams, Raymond. (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Gedisa.

Zavala, Oswaldo. (2018). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. México: Malpaso Ediciones.

World Creation between Collapse and Conviviality

Fernanda Trías, Edmundo Paz Soldán, and Samanta Schweblin

Gesine Müller
University of Cologne

1. Introduction: Collapse, Conviviality, and Post-Globality in Latin America

Following the manifest exhaustion of the optimistic paradigm of globalisation, which has marked our world for the past thirty years, we are now contending with a conceptual vacuum that demands responses of new kinds. "Post-globality" denotes such a critical response framework that helps us understand the problematic economic, ecological, social, and technological dimensions of this current phase of globalisation, while also seeking out new forms of world creation. The thematic clusters of collapse and conviviality[1] emerge as two decisive pillars of current pan-societal challenges worldwide.

[1] On the concept of conviviality see Costa, 2019, pp. 1-12.

The fact that these questions have been debated with particular intensity in recent Latin American literature is unsurprising, given that the region is notorious for having suffered from the consequences of globalisation with particular hardship. Ambivalence towards globalised experiences of the "world" is visible there in distilled form. Once again, the hopes for a new age of stability and prosperity, for sustainable economic development and improved social justice have gone unfulfilled over the past two decades. Even an era of intensified global interconnectedness has neither defeated nor prevented a myriad of problems: ongoing social inequality, economic instability, the continued destruction of ecosystems, the persistence of endemic violence, new surges of political and social polarisation, waves of migration, and failures of the state in several countries. In fact, many of these phenomena have been amplified —if not caused outright— by processes of globalisation whose negative side effects weigh particularly heavily and asymmetrically on Latin America (see García Canclini, 2014).[2]

Latin America, with its earlier experiences of the ambivalences and asymmetries of globalisation, is, in a manner of speaking, one step ahead of the rest of the world. The ecological and social problems that come with the region's incorporation into global economic cycles have become a central theme there in their contemporary, historical, and prospective dimensions. Clearly, during this phase of intense and multi-dimensional experiences of crisis, questions about conviviality are also being explored with particular frequency in literature. Hence, not only is the region practically predestined as a site for reflections on post-global conviviality, but it is also better equipped to handle global futures. The experience of global crises —and particularly the question of how to coexist in / with / after a cataclysm— is reflected in contemporary Latin American texts that

[2] "The world, as a signifier that names the desire for an impossible but operative universal reconciliation, no longer exists", concludes Siskind in reference to the formative contemporary experience of the world (Siskind, 2019, p. 208).

often have a future-facing aspect of imagination or experimentation. These pithy reflections are breaking new ground for the worldwide repertoire of literary forms, as I hope to demonstrate in the following.

One specificity of the post-global aesthetic approach to globalised realities is the ambivalence of an unflinching, often very bleak look at the crises of our time; this is paired with a "world-creating force" (Cheah, 2016) inherent in literature, which opens up new imaginaries of globality. This ambivalence, which I wish to encapsulate in the concept of *Welt(er)schöpfung* ("world exhaustion / creation", "*agotamiento y creación del mundo*")[3] also reflects —on the aesthetic level— the entanglement and fluctuations of the categories of collapse and conviviality, which lie at the centre of this discourse. After all, the post-global aesthetics of *Welt(er)schöpfung*, which involve an increased reflection on the production, consequences, and asymmetries of globalisation, are deeply marked by constellations of conflict that shape human conviviality amidst collapsing living environments.

2. Aesthetics of *Welt(er)schöpfung*

With all this in mind, I would like to position the concept of *Welt(er)schöpfung* as a notion that is very characteristic of this current post-global phase, and yet deeply ambivalent, as I consider examples of Latin American literary texts that navigate the tensions between collapse and conviviality. The concept holds a multiplicity of meanings:

1. In one sense, it denotes the *exhaustion of globalisation practices* and the ways they are addressed in contemporary literary texts. Although the current phenomena of exhaustion

[3] For more on the notion of world exhaustion/creation, see also Müller, 2023.

and disillusionment trace further back, the 2008 financial and economic crisis can be seen as the turning point of an "exhausted globalisation": the crisis "was interpreted simultaneously as a disaster of society and a distension of the political possibilities because its cause lay in an economic system that, moulded by globalisation, had fallen out of step with the standards of humanity" (Hüther, Diermeier and Goecke, 2019, p. 8). Seen through the lenses of economics and the social sciences, the notion of an exhaustion of the current phase of globalisation provides a unique entry point for envisioning a future form of globalisation that is truly inclusive. Within cultural studies, we can liken the concept of exhaustion to the exhaustion of globalisation postulated by economists: a dynamic within which to identify central sets of intersecting questions. This also implies that even with a (nearly) unabated outward velocity, or even in the absence of structural changes, processes of growth and / or entanglement can "run out". This "vacancy", which will require more precise elaboration, increasingly serves in literature and film as a void in which new (world) creations are emerging during an era lacking grand narratives. Ultimately, the impression that trends are changing course partly results from a sense that the various narratives about the increasingly overt global problems and asymmetries can no longer be strung together into a consistent story or systemic narrative (see Tally, 2019).

2. In a second, metalinguistic sense, the concept of *Welt(er)schöpfung* also encompasses the exhaustion of theory about global processes, an exhaustion that goes hand in hand with real-world practices, as discussed above. The interplay between global development and theoretical production has developed to a point at which the notion of "world" is increasingly exhausted, although processes of "worlding" in

literature are still being assigned meaning. The aforementioned Pheng Cheah (2016) reframes world literature on two levels. On one level, he argues that the very model of a capitalist market that girdles the whole globe yet obstructs worldwide community is countered by a model of the world derived from the narrative literature of the post-colonial South. On another level, he famously asserts that literature should be understood as a worldmaking activity.

3. The third dimension of the exhaustion concept pertains to the exhaustion of the earth's resources, which conversely exposes the problems with the "world" concept, as regions are unevenly responsible for and affected by it. The Latin American region is prototypical of this starkly apparent asymmetry. That is especially true of the concept of "exhaustion", which could scarcely have been deployed in any non-negative sense given modernity's logics of acceleration and growth (see Rosa, 2015). Furthermore, this is an area where current trends in Latin American literary production come into play, as they envision alternative imaginaries of the global beyond an acceleration dogma that is no longer economically, ecologically, or socially sustainable. Meanwhile, recent reactionary anti-globalist currents have raised the question of how such alternative perceptions of the world and visions for the future can be characterised using a dialectic of exhaustion and new creation that might also be politically progressive.

With all this in mind, the concept of *Welt(er)schöpfung* is deliberately framed as ambivalent. The analytical perspective is not solely focused on the experience of crisis (on "the experience of losing the world"; Siskind, 2019, p. 208), but also on the creativity of world creation as situated in the tension between reflections on experiences of collapse, on the one hand, and new imaginaries of conviviality, on the other.

On a thematic level, we can identify three especially prominent areas, which also promise insights, particularly in light of their interconnections: 1) ecological issues around Anthropocene narratives, 2) the digital revolution, and 3) epidemic realities and fictions. Turning to the first area, in the Latin American context, Anthropocene narratives draw on an immense corpus of imaginaries and fictions that look back on a long history of (post)colonial resource extraction and the corresponding elimination of ecosystems, along with their human, zoological, and botanical diversity (see Beckman, 2013). These narratives rely on specific aesthetic techniques, such as critical depictions of spatio-temporal relationships (see Andermann, 2018) or "geo-poetics" and "cosmograms" (see Tresch, 2007). Apart from this, in the context of discussions around defining the Anthropocene as the latest geohistorical era, the implosion of traditional epistemological borders between humans and nature (Latour, 1999) has increasingly become a subject of aesthetic reflection.

The second major theme is the digital transformation, the revolutionary potential of which has had a radical impact worldwide. Over the past ten years, it has grown into a key aspect of a post-global writing practice, yet has remained at the margins of scholarship, as have new forms of expressly digital literature (see Gainza, 2018). Experiences of digitality are invariably and fundamentally shaped by the force with which technology penetrates virtually every aspect of human life, as well as by its ambiguous utility, which combines productive world creation with new phenomena of affective alienation and exploitation (see Staab, 2019; Nassehi, 2019). Latin American contemporary literatures focus mainly on the ambivalent experiences of the digital within the framework of post-global lifestyles, such as through science fiction that plays with both utopian and dystopian elements. What these texts have in common is their depiction of forms of digital *Welt(er)schöpfung* that oscillate between estrangement and the formation of new communities. On a broader level, they are perceived as similarly paradigmatic in their efforts to

explore the characteristics and ambivalences of digital life within an emotional subjectivity.

The third thematic cluster of post-global literature deals with contaminated worlds and epidemic fictions. These texts underline the connection between world creation and chains of infection. Globalised experiences of contamination present a crisis for imaginaries of an infinitely-extensible world that can be limitlessly connected. These epidemic fictions are not always based on factual history, although the AIDS pandemic did inspire an entire genre of such "viral" texts (see Meruane, 2014). Often, epidemics serve as allegorical pretexts for the representation of experiences of world exhaustion. Literary world creations that blend several of these thematic clusters are especially fascinating, of course. In terms of genre theory, experiences of utter insecurity caused by contaminated existence have sparked a renaissance of utopian, dystopian, and science fiction. These texts invariably also address the violation of established boundaries of the human in the domains of trans and post-humanism.

Let us presume that conviviality is negotiated on two levels in literary texts: first, at the level of forms of knowledge about conviviality (which I define as conveying certain literary content about conviviality, which can be explicitly or implicitly legible) and, second, at the level of knowledge norms (which I define as explicitly conveying an agenda for good or ideal conviviality). How does the literary potential of conviviality, as so defined, unfold in literary texts that convey experiences of *Welt(er)schöpfung*? In what way does the collapse or threat thereof influence the emergence of norms of knowledge regarding conviviality in the texts?

I would like to explore the aforementioned tension between collapse and conviviality through the novels *Los días de la peste* (2017) by the Bolivian author Edmundo Paz Soldán, *Mugre rosa* (2020) by the Uruguayan-born author Fernanda Trías, and *Distancia de rescate* (2014) by the Argentine author Samanta Schweblin. In very specific and disparate ways, all three authors address the threat

to conviviality posed by the collapse of a social and / or ecological system in the context of contamination experiences. Given the well-known questions about how to narrate a "catastrophe without an event" (see Horn, 2014, p. 111), the collapse already underway constitutes the central narrative element of our literary portrayals, while also determining the narrators' attitudes towards their narratives (and thus central elements of 'world creation' in the novel). In recent theory on conviviality, Sergio Costa and others have pointed out that the term often implies good and successful conviviality. In this context, Costa has famously emphasised the nexus between "inequality" and "conviviality" and also teased out the implicit power dimensions of "convivial figurations" (Costa, 2019, p. 15), which I will take into account in the following discussions.

3. Edmundo Paz Soldán: *Los días de la peste*

Edmundo Paz Soldán's 2017 novel, *Los días de la peste*, describes the effects of the outbreak of an epidemic on the microcosm of a prison —a place marked by violence, corruption, and religious ritual— which culminates in the prison's closure. Over the course of the novel, the Casona prison becomes a symbol of a permanent social catastrophe, within which the particular instances of collapse are embedded. These smaller collapses provide the occasion to play out various forms of conviviality and thereby shift the focus to convivial figurations.

Let us begin by considering the level of forms of knowledge about conviviality in the novel. The inmates of a prison on the periphery of an unspecified Latin American country can move freely, more or less, within its walls, and have family members living there with them. It is mostly the watchtowers around La Casona's perimeter that outwardly mark it is a prison. From the inside, the institution seems more like a small town. But only those with money can secure a somewhat comfortable life there or even purchase their freedom.

The institution is rife with corruption, violence, protection-money rackets, drug dealing, and prostitution. La Casona is subdivided into five courtyards that inevitably recall the circles of hell in Dante's *Inferno* and render a hierarchical power structure visible. Daily life in the prison is described in fragmentary form through the perspectives of around thirty people.

Many of the prisoners have channelled their hopes and their dissatisfaction with the government into the cult of the "Innombrable" divinity, which, instead of promoting a better world, espouses retaliation and caters to figures on the margins of society. On the level of the narrated events, the dimension of forms of knowledge blends here with a normative aspect, but is directed towards the negative, and the destructive. The cult is banned for its politically explosive power. Meanwhile, an epidemic breaks out in La Casona, striking down not only inmates, but also family members of the institution's elite: "Everyone was equal before the virus" (Paz Soldán, 2017, p. 307; my translation). Under the pressure of the resulting protests and riots, worn down by political and ideological disagreements, the system sustaining La Casona collapses.

Regarding conviviality at La Casona, the prisoner Rigo serves as a vehicle for conveying a knowledge norm which once again extends beyond interpersonal conviviality and encompasses other living organisms. Rigo is a volunteer at the prison infirmary who devoutly believes that all living beings are equal. His religion partly involves dissolving the "I" of the self into a collective "we", which is why the episodes he relates are always written in the first-person plural as a kind of collective self —a "yo asambleario" (Mora, 2017). Martins de Vasconcellos (2019) sees this as a "micropolitical formula of resistance" in the sense of Roberto Espósito's (2017) "impersonal singularity" or "singular impersonality", which leaves behind forms of individuation of humans, plants, and animals in favour of an affirmative biopolitics directed toward the post-subjective and post-human. Rigo's plural self becomes a mirror for La Casona, as both are simultaneously collective and individual.

The book explores different possibilities of conviviality, including normative dimensions, but these always are embedded in a context of existential threat, violence, and collapse. The epidemic carries on relentlessly killing, following its internal logic of contamination, but it is not the only endless terror operating here. Although the prison is raided and shut down at the end of the novel, the primary response to this situation proposed by the character Dr. Achebi is disillusioning: "Close La Casona. [...] Move everyone to a new prison, built to solve the problem. That prison will be called La Casona" (Paz Soldán, 2017, p. 284; my translation). In the end, we see not only an exhausted world, but one that repeatedly exhausts itself, and lacks any future prospects besides identical self-reproduction.

4. Fernanda Trías: *Mugre rosa*

The motif of collapse is omnipresent in the novel *Mugre rosa* (2020) by Fernanda Trías. An ecological catastrophe causes the local ecosystem of an unnamed coastal town to collapse: a bloom of dark red algae in the water causes a die-off of the local fish population and contaminates the beaches. When the aquatic ecosystem reaches a tipping point, the entire region's climatic processes collapse. In the absence of rain, the dominant weather is a persistent, thick, wet fog, usually accompanied by a strong, red wind. At the level of forms of knowledge about conviviality, one central aspect here is that the climatic and ecological changes, along with a wind-borne, usually fatal disease, lead in turn to social collapse. However, a collapse that would fully envelop the lives of the region's inhabitants has yet to come and is only proclaimed at the end of the novel with the total —in some cases forced— evacuation of the region.

The few central characters in the novel open up a range of narrative variations on experiences of exhaustion. The first-person narrator, a woman in her forties, reports on an experience of profound exhaustion encompassing all realms of life (for which the

only counterpoint is the act of storytelling as literary creation). Her ex-husband is gravely ill at the hospital, and the child she professionally cares for suffers from an insatiable hunger, a symptom of Prader-Willi Syndrome. The text treats that hunger as another experience of exhaustion that annihilates any other life impulse. The narrator's mother lives in an outlying district. Despite their dysfunctional relationship, the daughter contacts her regularly during the escalating general emergency, but also regularly lies to her, claiming to be saving up for a (joint) escape when in fact she has had enough savings all along but has simply refrained from embarking on the journey. In terms of the network of relationships, the novel's title takes on symbolic power. At first, *Mugre rosa* ("pink filth") refers to a kind of meat paste produced at a new factory in order to feed the population during the crisis:

> We all hated the new factory, but we relied on it, and so we owed it gratitude. A good mother, a provider. [...] We are born like that: a clot of flesh gasping for a little oxygen; a ball of pink filth that, once expelled, has no choice but to cling to that other body, the mother's, to bite down hard on the teat of life. (Trías, 2021, p. 113; my translation)

Taking images of birth and the creation of new life as a starting point, conviviality seems like a hopelessly dependent relationship in which humans are no more than "balls of pink filth". Ultimately, all prospects of conviviality in the protagonist's reality are governed by destructive dependencies, and there is no normative approach to achieving "good" conviviality. Via the thematic cluster around questions of conviviality, the novel draws parallels between social developments and the desperation of ecological collapse, and it is precisely this parallel that highlights the perverseness of the relationship dynamics portrayed.

Critics have remarked on Fernanda Trías's breaching of genre boundaries. According to Ramiro Sanchiz (2021), for example, the novel incorporates elements from science fiction, dystopia, and eco-catastrophe. Such genre-blending is typical in the context of

post-global portrayals of *Welt(er)schöpfung* and their intertwined themes.

5. Samanta Schweblin: *Distancia de rescate*

The bond between mother and daughter is also a central theme in Argentine author Samanta Schweblin's 2014 debut novel, *Distancia de rescate* ("rescue distance", published in English as *Fever Dream*). The eponymous "distancia de rescate" represents the connection between Amanda and her young daughter Nina, imagined and perceived as a physical (umbilical) cord, which is meant to ensure that no matter the situation, the mother can anticipate possible dangers or at least ward them off in time. However, confronted with the danger at the centre of Schweblin's novel, the tried-and-true "rescue distance" mechanism ultimately fails. On a vacation "in the countryside", in a region marked by industrial soybean cultivation, Amanda and Nina are exposed to a highly toxic agrochemical compound, possibly the controversial herbicide glyphosate (Roundup). They soon develop symptoms of a life-threatening poisoning. Amanda dies at the village clinic, but Nina is saved by a mystical transmigration ritual.

The novel's plot unfolds through a dialogue between the dying Amanda, and David, her neighbour Carla's son, who also survived a poisoning in early childhood with the help of transmigration and has been considered "peculiar" ever since. Through a series of questions, David guides Amanda through the memory of the preceding days' events and helps her understand what has happened to her and her daughter. The dialogue between Amanda and David resembles a quest to determine the exact moment of the poisoning. The boy repeatedly directs the dying woman's fickle attention to that moment, which, as he repeatedly emphasises, is "the important thing". This is the tipping point in Amanda and Nina's story —the instant when the poison takes effect in their bodies and leads irreversibly to collapse.

David says: "The important thing already happened. What follows are only consequences" (Schweblin, 2017).

The same holds for the ecological catastrophe that furnishes the background to Schweblin's narrative and takes on ever clearer contours as the plot progresses. Life in the shadow of the soybean fields is contaminated and frequent acute poisonings kill people and animals alike, leaving survivors with disabilities. Miscarriages are common, and the water is polluted. Only the soybean fields glow an unnatural green in an environment that seems otherwise deserted: "Beyond the soy fields it looks green and bright under the dark clouds. But the ground they are walking on [...] is dry and hard" (Schweblin, 2017).

Bieke Willem's contribution to this volume illustrates the disastrous effects of export-oriented monoculture farming on Argentina, and specifically soy cultivation, summarizing the situation in one word: exhaustion.[4] Willem further explains how this exhaustion in Schweblin's novel is not only tangible on a biological and economic level, but also marks the end of a literary tradition. The Anthropocene has rendered the old clichéd distinction between city (civilisation) and country (nature) obsolete. On a narrative level, these phenomena of exhaustion correspond to the condition of the agonizing protagonist, who describes herself several times as tired, weak, and exhausted.

If we consider the modes of conviviality depicted in the face of this creeping, menacing ecological catastrophe, it strikes us that Schweblin has introduced multiple convivial figurations. On one side is the male-dominated, rational, and profit-oriented sphere, which includes not only the farmworkers but also Amanda and Carla's husbands. They appear as isolated individuals with nothing to say to each other, who turn a blind eye to the alarming circumstances around them and their interconnections.[5] When the two

[4] "Los efectos nefastos del monocultivo sobre el medio ambiente, la sociedad y la economía son bien conocidos, y pueden resumirse en una palabra: agotamiento".

[5] For Nicolás Campisi, this male sphere is a stand-in for the State: "Omar se niega a develar la red de contagio ecológico, como si haciéndolo violara el contrato que

husbands meet at the end of the novel, each scene speaks volumes about this helpless, blind isolation. Asked by Amanda's husband why his daughter's personality has changed after her recovery, Carla's husband replies: "You know there's nothing I can tell you" (Schweblin, 2017). They proceed to look at the soybean fields: "They are close together, close and at the same time alone in so much open land" (Schweblin, 2017). Amanda's husband does not recognise what is obvious to the reader, that a part of their daughter's soul has passed into David during the transmigration. Nor does he notice the signs of exhaustion or imminent collapse on his drive back to the city:

> He doesn't stop in town. He doesn't look back. He doesn't see the soy fields, the streams that crisscross the dry plots of land, the miles of open fields empty of livestock. [...] He doesn't notice that [...] there are too many cars, cars and more cars covering every asphalt nerve. [...] He doesn't see the important thing: the rope finally slack, like a lit fuse, somewhere; the motionless scourge about to erupt (Schweblin, 2017).

In the sphere of women and children, there are different norms of conviviality. The imperative here is to protect the children, symbolised by the titular "distancia de rescate", an imperative that becomes harder and harder to follow as they are powerless against the ubiquitous poison.[6] The women search for new forms of conviviality suitable for the changed conditions, forms that are often marked by ambivalence. During the day, the many affected children of the village are either sent away or cared for at the clinic, depending on one's perspective. In cases of acute poisoning, mothers seek help from an alternative healer, although the transmigration process which saves

---

ha contraído con el sector agropecuario. En este contexto, la pasividad de los padres sirve como una metáfora de la ausencia del estado en el pueblo, un pueblo-clínica conducido por enfermeras madres" (Campisi, 2020, p. 175).

[6] Again quoting Campisi, Schweblin's novel explores "the limits of the notion of maternity in scenarios of agro-toxic contagion" (Campisi, 2020, p. 172).

the victims —and of which the men are (purposefully) ignorant— causes personality changes.

While the connection between mother and child is central in the mothers' sphere, relationships multiply in a third sphere, that of the contaminated children. The concept of conviviality is expanded here in various directions: primarily, of course, through the imagined procedure of transmigration of souls that David and Nina undergo and through the following conviviality of parts of two individuals within in one person. In this sphere, conviviality encompasses not only humans but also the animal world. David has a striking connection with contaminated animals: they come to him to die and he buries them with the utmost empathy. This level is incomprehensible to those around him, and he is generally perceived as uncanny and strange —even his mother finds him opaque and is inclined to blame him for the animals' deaths. Furthermore, David also transcends the physical laws of space and time when he enables Amanda at the moment of her death to see events that will not take place until weeks later. The realisation that all things are connected is shown in David / Nina's habit (after the transmigration of Nina's soul into David's body) of tying together everyday objects with rope, but this is a form of communication that the fathers do not grasp. In the novel's narration, this network of ropes replaces the imaginary rope that connected Amanda to Nina and determined the "distancia de rescate". It thus extends, in some manner, the principle of protective love for all things.

All three spheres demonstrate norms and forms of conviviality in the face of human-made ecological disasters. In particular, the models of conviviality surrounding the contaminated children, which transcend common notions of human togetherness, can be read as attempts to unite collapse and conviviality creatively.

6. Conclusion

The novels we have seen here each depict exhausted worlds that present social, pandemic, and ecological dimensions as deeply and palpably intertwined. The focus on aspects of collapse proves central to the three literary examples, as it foregrounds the interdependence between natural and social systems. At the same time, the texts engage with the question of conviviality, of the remaining possibilities for conviviality as a highly distilled theme.

Normative aspects and the question of how to meaningfully reshape the future in the face of the twenty-first century's global crises come to the forefront in (core elements of) emergent theory on conviviality. Meanwhile, with regard to various levels of forms and norms of knowledge, the literary examples demonstrate how problematic the idea of good or ideal conviviality has become for the exhausted worlds of post-global Latin American literature. The ambivalent concept of *Welt(er)schöpfung* is precisely what allows us to conceptualise the entanglement of exhaustion motifs in tandem with the texts' own themes of creation. In these literary texts, we see portrayals of exhausted and deeply conflicting convivial figurations that are tightly intertwined with worlds in the throes of pandemic or ecological collapse, worlds marked by structures of power and dependency. The aspect of creation within the concept of *Welt(er)schöpfung* does not go along with norms of "good conviviality" in a future to be newly envisioned, but instead conveys the horror inherent in the new creation and reproduction of destroyed worlds.

Bibliography

Andermann, Jens. (2018). *Tierras en Trance: arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Beckman, Ericka. (2013). *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Campisi, Nicolás. (2020). Tiempos extraños: comunidad, supervivencia e imaginación sostenible en *El huésped de Guadalupe Nettel* y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *A Contracorriente*, *17* (2), 165-181.

Cheah, Pheng. (2016). *What Is a World? Postcolonial Literature as World Literature*. Durham: Duke University Press.

Costa, Sérgio. (2019). The Neglected Nexus between Conviviality and Inequality. *Mecila Working Paper Series*, 17. São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America. https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/iai_mods_00000061

Esposito, Roberto. (2017). *Termos da política: comunidade, imunidade, biopolítica*. Paraná: Universidade Federal do Paraná.

Gainza, Carolina. (2018). *Narrativas y poéticas digitales en América Latina: producción literaria en el capitalismo informacional*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

García Canclini, Néstor. (2014). *The Imagined Globalisation*. Durham: Duke University Press.

Horn, Eva. (2014). *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt am Main: Fischer.

Hüther, Michael; Diermeier, Matthias and Goecke, Henry. (2019). *Die erschöpfte Globalisierung. Zwischen transatlantischer Orientierung und chinesischem Weg*. Berlin / Heidelberg: Springer.

Latour, Bruno. (1999). *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: La Découverte.

Martins de Vasconcellos, Ellen Maria. (2019). La contigüidad del tiempo en *Los días de la peste* de Edmundo Paz Soldán. *Desde el Sur: Revista de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Científica del Sur*, *11* (2), 61-73. http://dx.doi.org/10.21142/DES-1102-2019-61-73

Meruane, Lina. (2014). *Viral voyages: tracing AIDS in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan.

Mora, Vicente Luis. (2017). El yo asambleario de *Los días de la peste*. *Diario de Lecturas*. http://vicenteluismora.blogspot.com/2017/08/el-yo-asambleario-de-los-dias-de-la.html

Müller, Gesine. (2023). The Post-Global Challenge in the Debate over World Literature. In Müller, Gesine and Loy, Benjamin (eds.), *Post-Global Aesthetics: 21st Century Latin American Literatures and Cultures* (pp. 9-28). Berlin: De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110762143-002

Nassehi, Armin. (2019). *Muster. Theorie der digitalen Gesellschaft*. Munich: C. H. Beck.

Paz Soldán, Edmundo. (2017). *Los días de la peste*. Barcelona: Malpaso.

Rosa, Hartmut. (2015). *Social Acceleration. A New Theory of Modernity*. New York: Columbia University Press.

Sanchiz, Ramiro. (2021). *Mugre Rosa* by Fernanda Trías. *Indent Literary Agency Reviews*. www.indentagency.com

Schweblin, Samanta. (2015). *Distancia de rescate*. Barcelona: Penguin Random House.

Schweblin, Samanta. (2017). *Fever Dream*. (Trad., Megan McDowell). New York: Riverhead Books.

Siskind, Mariano. (2019). Towards a Cosmopolitanism of Loss: An Essay about The End of The World. In Müller, Gesine and Siskind, Mariano (eds.), *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise* (pp. 205-235). Berlin / Boston: De Gruyter.

Staab, Philipp. (2019). *Digitaler Kapitalismus – Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Berlin: Suhrkamp.

Tally, Robert T. (2019). The End-of-the-World as World System. In Ferdinand, Simon; Villaescusa-Illán, Irene and Peeren, Esther (eds.), *Other Globes: Past and Peripheral Imaginations of Globalisation* (pp. 267-283). London: Palgrave Macmillan.

Tresch, John. (2007). Technological World-Pictures: Cosmic Things and Cosmograms. *Isis*, *98* (1), 84-99.

Trías, Fernanda. (2021). *Mugre Rosa*. Barcelona: Penguin Random House.

Willem, Bieke. (2023). Convivencias utópicas y distópicas en un paisaje agotado: nuevas configuraciones ficcionales de la pampa argentina. In Müller, Gesine, and Knobloch, Jan (2023). *Escrituras de lo post-global en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivialidad*. São Paulo / Buenos Aires: Mecila / CLACSO.

II. Después del fin.
Vivir juntes en mundos que colapsan

Los nuevos realismos, la cualidad ontológica de narraciones (pos)apocalípticas y la persistencia de la hegemonía epistemológica eurocentrista en un mundo posglobal

Robert Folger
Universidad de Heidelberg

1. Introducción

Aunque el término de lo posglobal no se ha establecido como concepto de análisis cultural, sí existe una noción intuitiva sobre aquello a lo que hace referencia: a una insatisfacción con un presente que se percibe y experimenta como globalizado. Este es el punto de partida de un estudio reciente del investigador de medios y de la comunicación Terry Flew (2020). En él se esbozan los orígenes y fundamentos de la globalización, así como los movimientos (a menudo activistas e indígenas) de la "neo-globalización" (Flew, 2020, p. 27), que en oposición a la globalización neoliberal propugnan una globalización desde abajo y una sociedad civil global. También se trazan escenarios de un futuro "posglobal".

Flew parte de una definición reducida de la globalización que excluye tanto la globalización colonial en los siglos XV a XIX, como el imperialismo y el triunfo concomitante del capitalismo a nivel mundial a partir del siglo XIX. Para él la globalización empieza en los

años 90 del siglo XX con el colapso de la Unión Soviética y el fin de la Guerra Fría (Flew, 2020, p. 21). Con globalización se refiere a una intensificación de la conciencia del mundo como totalidad, "the expansion and intensification of social relations and consciousness across world-time and world-space" (Flew, 2020, p. 21).[1] Frente a esta definición neutral y, a la vez, eufemística, Wolfgang Streeck (2017, p. 23) explica el fundamento ideológico de la globalización: "[G]lobalization as a discourse gave birth to a new *pensée unique*, a TINA (There Is No Alternative) logic of political economy for which adaptation to the 'demands' of 'international markets' is both good for everybody and the only possible policy anyway".[2]

Según Flew, la crisis de la intensificación de la globalización y de los discursos que la justifican y fundamentan se manifestó en el año 2016 con el Brexit, la decisión del Reino Unido de salir de la Unión Europea, y la elección de Donald Trump, dos sucesos que fueron "highly disruptive in their global effects": "These electoral trends have been seen as part of a wider populist upsurge occurring in liberal democracies in Europe, Asia and Latin America, as part of a backlash against the perceived economic, social and cultural consequences of accelerated globalization" (Flew, 2020, p. 20).[3]

A diferencia de los nuevos populismos, el enfoque principal de Flew, la neo-globalización, no se opone a la globalización per se, sino que lucha en contra de los efectos económicos, sociales y culturales dañinos, postulando la necesidad de solidaridad y soluciones globales ante desafíos o amenazas globales. Flew, obviamente, rechaza

[1] Flew cita aquí a Manfred B. Steger (2009, p. 15). Traduzco las citas extendidas del inglés: "se refiere a la expansión e intensificación de las relaciones sociales y de la conciencia a través del tiempo y del espacio mundiales".

[2] "La globalización como discurso creó un nuevo pensamiento único, o sea, una lógica TINA (No Hay Alternativa) de la economía política según la cual las 'demandas' de los 'mercados internacionales' son buenas para todo del mundo y, en todo caso, la única política posible".

[3] "Altamente disruptivos en sus efectos globales. [...] Estas tendencias electorales han sido vistas como parte de una rápida ascensión populista en las democracias liberales en Europa, Asia y América Latina, como parte de una contrarreacción a las percibidas consecuencias económicas, sociales y culturales de una globalización acelerada".

tanto los populismos que se oponen a la globalización como las dos vertientes de la globalización descritas porque, mantiene, parten de premisas erróneas: "In retrospect, the most obvious weaknesses of the globalization paradigm lay in its conception of the nation-state as a declining institution" (Flew, 2020, p. 24).[4]

El remate de su análisis, la posglobalización, no es un nuevo concepto analítico o la postulación de una nueva época, sino una reevaluación del status quo. Su estudio sirve para clarificar posiciones frente a la globalización y, no menos importante, es significativo en cuanto a las implicaciones y omisiones en el análisis. Salta a la vista, por un lado, que la globalización ni es solamente un fenómeno económico, político, mediático o cultural, ni un constructo ideológico-discursivo, sino que tiene su fundamento a un nivel más profundo: en una epistemología. El *pensée unique* (pensamiento único) del TINA se refiere también a la producción y valoración de conocimientos. Pensar lo posglobal debe ser también un pensar más allá del TINA de la producción epistémica. Por otro lado, la necesidad de hablar sobre el después de la globalización nos muestra su estructura narrativa, o sea, la necesidad de postular el fin de la globalización (como del capitalismo) para situarnos en el presente, aspectos sobre los que volveré, así como el estatus y la función particulares que tiene el fin del mundo en un mundo globalizado. La idea de un mundo posglobal se funda en la idea de un colapso total de dimensiones globales, una forma de apocalipsis.

La genealogía del término "posglobal" nos ofrece pistas al respecto. En el ambiente de los estudios culturales y, particularmente, de la crítica literaria, fue Tejumola Olaniyan (2016), profesor de literaturas africanas, quien introdujo el término "post-global Age".[5] Olaniyan, a su vez, adopta el término del economista italiano Mario Deaglio (2004), quien articula una crítica al crecimiento económico

[4] "En retrospectiva, la deficiencia más obvia del paradigma de la globalización reside en su concepción del estado nación como institución en declive".

[5] Se trata de una versión revisada de una ponencia en el marco del congreso de la Asociación de Literatura Africana en Bayreuth (Alemania) en junio del año 2015.

sin desarrollo concomitante y a un incremento de la miseria social en el capitalismo tardío (Olaniyan, 2016, p. 389). Se hace eco, además, de un artículo de Alfred J. López, quien como reacción a los sucesos del año 2001 postuló ya en el 2003 "a new postglobal literature, one that captures the experience of globalization not from the rarefied heights of Windows on the World but from the streets of London's Banglatown" (López, 2008, p. 512).[6] Para Olaniyan la idea del "pos" es atractiva al designar fenómenos históricos que se explican y a la vez se confunden en referencia a la sucesión cronológica (Olaniyan, 2016, p. 389). El "pos" en "posglobal" tiene la misma función.

> As a figure of discourse, it is a boastful provocation for the critical imagination to think simultaneously in broad strokes and fine-grained refinements about the present and the future. Discourse is both later than, and prefigures —even predicts, wills, makes happen— actions, events, changes in society. Post-global does not mean we are "beyond" the global age —the future, after all, is unimaginable except from the here and now, a small limitation of the human— but it does propose that "global" no longer adequately describes the world we live in now. (Olaniyan, 2016, p. 389)[7]

La contribución de Olaniyan es importante pues su concepto de lo posglobal está basado en una noción de la historia que reconoce la concomitancia del pasado, presente y futuro del globalismo como residual o dominante, del que emergen nuevas formaciones históricas (Williams, 1977, pp. 121-128). También es significante que un crítico y teórico de la literatura del Sur Global haya acuñado el término,

[6] "Una nueva literatura posglobal que captura la experiencia de la globalización no desde las alturas exclusivas de las Ventanas del Mundo sino de las calles de la Banglatown londinense".

[7] "Como figura discursiva es una provocación ostentativa para la imaginación crítica para pensar simultáneamente en líneas grandes y en refinamientos minúsculos sobre el presente y el futuro. El discurso es posterior y, a la vez, prefigura – incluso predice, fuerza, efectúa – acciones, eventos, cambios sociales. Posglobal no significa que estamos 'más allá' de la era global – el futuro, a fin de cuentas, no se puede imaginar si no desde el aquí y ahora, una pequeña limitación de los humanos – sino que propone que 'global' ya no describe el mundo en que vivimos en este momento".

enfatizando la importancia de la imaginación literaria como medio para la plasmación de temporalidades alternativas a la temporalidad linear de la globalización, a la modernidad "occidental" y a la epistemología científica relacionada. Sin embargo, es necesario plantear la cuestión de si en el mundo en que vivimos los parámetros esenciales de la globalización, en primer lugar, la temporalidad linear y el modo de producción de los conocimientos, han pasado de dominantes a residuales.

En un artículo de Delf Rothe (2020, p. 143) sobre la noción del Antropoceno, "through the lens of political theology",[8] el autor mantiene que "discourses on the Anthropocene and related political projects are deeply influenced by a linear temporality and a common orientation towards the threat of the end of time".[9] El Antropoceno es una suerte de piedra de toque para el posglobalismo al criticar y cuestionar el globalismo a nivel mundial. La hegemonización de una noción particular del Antropoceno podría indicar el fin de la era de la globalización.

Es lícito hablar de una noción particular porque Rothe distingue tres actitudes fundamentales hacia la idea de que la raza humana se haya convertido en una "fuerza telúrica" con el poder de destruir la naturaleza,[10] a sí misma, o incluso al planeta. Esta idea presupone, según Rothe, una "eschatological notion of time that brings with it questions of finitude, irreversibility and temporal ending" (Rothe, 2020, p. 147).[11]

[8] Rothe (2020, p. 146) describe su acercamiento de la siguiente forma: "I ask how different symbols, icons, imaginaries and storylines of Christian eschatology are rearticulated and mobilised in the current discourses on the Anthropocene and related planet political projects" ["Analizo cómo diferentes símbolos, iconos, imaginarios y narrativas de la escatología se rearticulan y mobilizan en los discursos actuales del Antropoceno y proyectos de política planetaria relacionados"].

[9] "A través del prisma de la teología política [...] los discursos sobre el Antropoceno y los proyectos políticos relacionados están profundamente influenciados por una temporalidad linear y una orientación hacia la amenaza del fin del tiempo".

[10] Rothe (2020, p. 147) cita una expresión de Christophe Bonneuil.

[11] "La noción escatológica del tiempo implica cuestiones sobre la finitud, de la irreversibilidad, y de la finitud temporal". Sobre el concepto de la resiliencia véase Kevin

Denomina la primera actitud "eco-catastrofismo": "Eco-catastrophism draws on this universal subject position of 'anthropos' and rearticulates it through the figure of the planetary manager: a 'rational', scientific subject that manages the different parts of the Earth system on the basis of a comprehensive knowledge of the Earth system" (Rothe, 2020, p. 151).[12] El "eco-modernism" sublima la idea del hombre como fuerza geológica en la "figure of the planetary engineer" y "[t]he corresponding planet political project [...] of planetary experimentation" (Rothe, 2020, pp. 152-ss.),[13] basado también en la racionalidad científica. Es patente que en estos dos discursos antropocénicos siguen siendo dominantes la epistemología y la forma de sujetividad que fundamentan la globalización, así como el ideologema fundamental de un orden global basado en la racionalidad "occidental".

No obstante, Rothe identifica una tercera corriente antropocénica:

> The third discourse of the Anthropocene, one that I term planetary realism, revolves around the assumption that the end times are neither near nor far but in fact already taking place. Planetary realism acknowledges that human history is embedded into broader temporal rhythms beyond the species' control. [...] At the level of policy, this new post-apocalyptic sensitivity of the Anthropocene is mirrored in the recent rise of "resilience". (Rothe, 2020, pp. 153-154)[14]

El paradigma de la resiliencia moviliza formas de conocimiento local y capacidades de auto-organización.

Grove (2018).

[12] "El eco-catastrofismo se basa en una posición sujeto del 'antropos' [hombre] y la rearticula mediante la figura del mánager planetario: un sujeto 'racional', científico gestiona diferentes partes de sistema Tierra en base a extensos conocimientos sobre el sistema Tierra".

[13] "Figura del ingeniero planetario [...] el proyecto político planetario correspondiente [...] de experimentación planetaria".

[14] "El tercer discurso del Antropoceno, uno que llamo realismo planetario, se centra en la suposición de que el fin del mundo no está ni cerca ni lejos, sino que ya está aconteciendo. El realismo planetario reconoce que la historia humana se integra en ritmos temporales más amplios fuera del control de las especies. [...] A nivel de la política, esta nueva sensibilidad posapocalíptica del Antropoceno corresponde al auge reciente de la 'resiliencia'".

> In this imaginary, indigenous resilience is inherently tied to local, traditional forms of knowledge and the ability of indigenous people to detect signs of change from their environment. [...] As indigenous cosmologies are perceived as being established through interaction with nature's own rhythms, they are considered more appropriate for local practices of adaptation. (Rothe, 2020, p. 155)[15]

A diferencia de los discursos *apocalípticos-katechónticos* del Antropoceno,[16] el realismo planetario *posapocalíptico* promete la superación de la globalización porque parece admitir una pluralidad de "formas de conocimiento" y "cosmologías", o sea, epistemologías, y, además, propugnar una posglobalidad en el sentido de Olaniyan. Sin embargo, como advierte Rothe, también el realismo planetario tiene como eje una temporalidad lineal la cual, como demostraré, establece una jerarquía epistemológica que es esencialmente una rearticulación de la hegemonía epistémica de la globalización.

Las nociones de un mundo posglobal que acabo de revisar se relacionan y se enredan en visiones del presente y del futuro distópico o utópico. Un acercamiento a la cuestión de la posibilidad (o realidad) de un mundo posglobal es una arqueología del futuro, como la propuso Frederic Jameson en un libro del año 2005.

2. Arqueologías del futuro

La primera parte de *Archaeologies of the Future*, que ostenta el título de "The Desire Called Utopia", es una reflexión comprensiva de la importancia de la noción de utopía para el pensamiento de Fredric

[15] "En este imaginario, la resiliencia indígena está esencialmente imbricada con formas locales, tradicionales del conocimiento y la capacidad de los pueblos indígenas de detectar señales de cambio en su entorno natural. [...] Ya que las cosmologías indígenas se perciben como resultado de la interacción con los ritmos de la misma naturaleza, se ven como más apropiadas para prácticas locales de adaptación".

[16] El Katechon es el antagonista del Anticristo que demora el apocalipsis, función que en culturas secularizadas desempeña el Estado (Dillon, 2011).

Jameson. En ella el autor postula una relación dialéctica entre la utopía y la ciencia ficción: "the historical novel of the future (which is to say of our own present) will necessarily be science-fictional inasmuch as it will have to include questions about the fate of our social system, which has become a second nature" (Jameson, 2013, p. 298).[17]

Nuestro futuro se relaciona esencialmente con nuestras fantasías en el presente fundadas en las contradicciones sociales y económicas de este: "even our wildest imaginings are all collages of experience, constructs made up of bits and pieces of the here and now" (Jameson, 2005, p. xiii).[18] Dado que la ciencia ficción es una extrapolación de nuestra cultura material, y de las epistemologías tanto culturales como científicas, las arqueologías del futuro son posibles no como especulación, sino como exhumación o revelación del futuro en las fantasías, preocupaciones y esperanzas del presente.

En este sentido, "utopias are non-fictional, even though they are nonexistent. Utopias in fact come to us as barely audible messages from a future that may never come into being" (Jameson, 2005, p. 54).[19] Sin embargo, los futuros posibles y, por tanto, reales no son necesariamente utópicos. Al contrario, en nuestro presente predominan las distopías de sensibilidad posglobal. Jameson no rechaza las distopías en tanto que identifica una forma de "critical dystopia" que es "a negative cousin of the Utopia proper" (Jameson, 2005, p. 198)[20] y poseen la función de advertir de las posibles consecuencias fatales de tendencias y desarrollos actuales. Jameson también identifica anti-utopías que niegan la posibilidad de un futuro mejor, rechazando cualquier impulso utópico como peligroso y osificando

[17] "La novela histórica del futuro (que equivale decir: de nuestro presente), será necesariamente ciencia ficcional en la medida que tendrá que incluir cuestiones sobre el destino de nuestro sistema social, que se ha convertido en una segunda naturaleza".
[18] "Incluso nuestras imaginaciones más desorbitadas son collages de las experiencias, constructos hechos de fragmentos y piezas del aquí y ahora".
[19] "Las utopías son no-ficcionales aunque no existen. De hecho, las utopías llegan a nosotros como mensaje apenas audible de un futuro que posiblemente nunca se realizará".
[20] "Distopía crítica [...] el primo negativo de la utopía propia".

el presente. Frente a la ausencia de un programa de acción en la actualidad, propugna una suerte de "anti-anti-Utopianism" cuya "distance [...] from its social context [...] allows it to function as a critique and indictment" (Jameson, 2005, pp. xv–xvi) de la realidad política de nuestro presente.[21]

Hacia el final de la primera parte Jameson amplía inesperadamente su taxonomía. Mientras aprueba "the monitory fears and passions that drive the critical dystopia" (Jameson, 2005, p. 199), ve otra "passion" en denunciar un futuro indeseable.

> In that case, a fourth term or generic category would seem desirable. If it is so, as someone has observed, that it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism, we probably need another term to characterize the increasingly popular visions of total destruction and of the extinction of life on Earth which seem more plausible than the Utopian vision of the new Jerusalem but also rather different from the various catastrophes (including the old ban-the-bomb anxieties of the 1950s) prefigured in the critical dystopias. (Jameson, 2005, p. 199)[22]

Para Jameson el apocalipsis es un género que se distingue de la anti-utopía porque carece de "any commitment to disabuse its readership of the political illusions" (Jameson, 2005, p. 199) como sí lo presentan los seguidores del anti-utopianismo.[23]

Es altamente significativo que la noción del apocalipsis aparezca tanto en la arqueología del futuro como en la discusión sobre lo posglobal, en la que el fin de un mundo globalizado en vertiente

[21] "Anti-anti-utopianismo [...] distancia del contexto social le permite funcionar como crítica y denuncia".
[22] "En este caso, un cuarto término parece ser deseable. Si es así que, como alguien observó, es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo, probablemente necesitemos otro término para caracterizar las visiones cada vez más populares de destrucción total y de la extinción de la vida en la Tierra, que parecen más plausibles que la visión utópica de la Nueva Jerusalén, pero bastante distintas de las varias catástrofes (incluyendo las antiguas angustias de abolir-la-bomba de los años 50 del siglo XX) prefiguradas en las distopías críticas".
[23] "Cualquier empeño en disuadir a sus lectores de sus ilusiones políticas".

neoliberal basado en el extractivismo es horizonte o umbral, como también en los discursos del Antropoceno, donde figura cual amenaza de un cataclismo mundial, fin de todos los tiempos. La argumentación de Jameson parece requerir de una mayor reflexión teórica, pues su análisis del pensamiento y narrativas apocalípticos no cumple con las expectativas, al subsumir el apocalipsis bajo una forma de utopismo arcaico:

> [T]he original Apocalypse includes both catastrophe and fulfillment, the end of the world and the inauguration of the reign of Christ on earth, Utopia and the extinction of the human race all at once. Yet if the Apocalypse is neither dialectical (in the sense of including its Utopian "opposite") nor some mere psychological projection, to be deciphered in historical or ideological terms, then it is probably to be grasped as metaphysical or religious, in which case its secret Utopian vocation consists in assembling a new community of readers and believers around itself. (Jameson, 2005, p. 199)[24]

El desprecio por el concepto de apocalipsis por parte de Jameson radica en su definición del apocalipsis como "extinction of the human race all at once". Sin embargo, esta definición, predominante en el habla común, es limitada y confusa. El mismo Jameson se refiere al apocalipsis original, o sea, al texto bíblico que narra el fin del mundo y anuncia el reino de Cristo en este mundo. En un sentido sinécdoquico, el apocalipsis se refiere también a la destrucción no de El Mundo, sino de *un* mundo y el comienzo de *otro* mundo nuevo, que es la razón fundamental de su "secret Utopian vocation".

[24] "El apocalipsis original incluye tanto la catástrofe como su cumplimiento, el fin del mundo y la inauguración del reino de Cristo en la Tierra, utopía y extinción inmediata de la entera raza humana. Sin embargo, si el apocalipsis ni es dialéctico (en el sentido de incluir su 'contrario' utópico) ni una forma de mera proyección psicológica que hay que descifrar en términos históricos e ideológicos, entonces probablemente habrá que entenderlo como algo metafísico o religioso. En este caso, su secreta vocación utópica consistiría en unir a su alrededor una comunidad de lectores y creyentes".

3. Ficción y crítica posapocalípticas

Casi veinte años tras las reflexiones de Jameson sobre el apocalipticismo, la noción del apocalipsis ha ganado incluso en "popularidad" en el discurso político, en representaciones culturales, en la literatura y las artes. Apocalipsis y posapocalipsis se han convertido en conceptos claves para las arqueologías del futuro, una suerte de indicadores de la condición posglobal, o no, de nuestro presente. Un reciente ejemplo de la creciente importancia del apocalipticismo tanto en representaciones culturales como en la crítica literaria y en la filosofía es el libro de Monika Kaup (2021) *New Ecological Realisms: Post-apocalyptic Fiction and Contemporary Theory*.

Kaup relaciona el auge de la ficción posapocalíptica en las últimas décadas con recientes tendencias en la filosofía, los nuevos realismos, que manifiestan un interés renovado en la cuestión del Ser o de la existencia. Kaup subsume bajo el marbete "ecological realism" a los defensores del llamado giro ontológico, que no solamente proponen una pluralidad de epistemologías, sino una pluralidad de mundos ontológicamente reales. Con el adjetivo "ecológico" se quiere expresar que estas ontologías "reconnect the human cultural world with the natural environment" (Kaup, 2021, p. 47) mediante el "embeddedness" (Kaup, 2021, p. 47) de la realidad humana en contextos naturales.[25]

El punto de partida de Kaup es la recuperación de lo real y del realismo tras del posestructuralismo que es, para ella, lo mismo que el constructivismo y el posmodernismo.

> While structuralism and poststructuralism rightly delegitimised naive concepts of the real, of individualism and anthropocentric humanism, they have led to some disabling generalisations that turn large areas of reality (art, religion, everyday practice, lived experience, embodied understanding, embedded action, hybrid, ecological

[25] "Reconectan el mundo cultural humano con el ambiente natural [...] integración / enraizamiento".

> networks of humans and non-humans) into marionettes of abstract structures by deploying monolithic causality. (Kaup, 2021, p. 2)[26]

Rechazando el realismo tradicional, el cienticismo y el positivismo, Kaup se refiere a un "new realism of complex and embedded wholes, actor-network, and ecologies, rather than a realism of isolated parts and things" (Kaup, 2021, pp. 4-ss.).[27] Estas corrientes filosóficas proporcionan a Kaup un marco interpretativo para cuatro novelas posapocalípticas contemporáneas.

> As a crisis narrative about the end of an entire world, apocalyptic thinking is ontological. What is more, like the new realist theories selected here, it embeds a contextual or systems vision of the real. Apocalypse is a way that the (entire) world is. It is not about depicting individuals or isolated things, but about picturing contexts. Apocalypse is a field of sense (Markus Gabriel) in which individuals and things appear. While apocalyptic narrative is about getting ready for the coming end of the world, post-apocalyptic fiction is about crawling out of the rubble and remaking world and society from within the wasteland of ruins. (Kaup, 2021, p. 5)[28]

[26] "Aunque el estructuralismo y el posestructuralismo deslegitimaron justamente conceptos ingenuos de lo real, del individualismo y humanismo antropocéntricos, produjeron unas generalizaciones paralizantes que convirtieron grandes áreas de la realidad (arte, religión, prácticas cotidianas, experiencia vivida, entendimiento corporalizado, acción integrada, redes ecológicas híbridas de seres humanos y no-humanos) en fantoches de estructuras abstractas mediante la aplicación una causalidad monolítica".

[27] "Un nuevo realismo de todos complejos e integrados, actor-red, y ecologías, en vez de un realismo de partes y cosas aisladas".

[28] "Como narrativa de crisis sobre el fin del mundo, el pensamiento apocalíptico es ontológico. Y lo que es más, como las nuevas teorías realistas aquí seleccionadas, integra una visión contextual o de sistema de lo real. El apocalipsis es una manera de ser del mundo (entero). No se trata de describir a individuos o cosas aislados, sino de representar contextos. El apocalipsis es un campo de sentido (Markus Gabriel) en el cual individuos y cosas aparecen. Mientras que la narrativa apocalíptica trata sobre cómo prepararse para el fin del mundo, la ficción posapocalíptica trata sobre cómo librarse de los escombros y reconstruir el mundo y la sociedad desde dentro de un desierto de ruinas"; respectivo al concepto de campo de sentido véase Markus Gabriel (2015).

Llaman la atención las declaraciones notablemente apodícticas sobre que el pensamiento apocalíptico sea ontológico, y que el "Apocalipsis es como el mundo (entero) es". Son una consecuencia de la explicación de origen, o sea, del mito de los nuevos realismos.

> To begin with, the ontological turn responds to the real-world events of climate change. Anthropogenic environmental changes are material transformations that cannot be explained away by reference to social, linguistic or ideological construction. [...] [C]onstructivism affords the rhetorical tools for climate change denial. (Kaup, 2021, p. 21)[29]

Es lícito destacar que el argumento de Kaup implica o se basa en una petición de principio (*petitio principii*): el pensamiento apocalíptico está por encima de las cosas reales porque el apocalipsis es real y no puede negarse al estar "enraizado en la sociedad", a saber, aceptado como real.

El razonamiento de Kaup nos muestra una de las funciones del apocalipsis en el presente de las sociedades del Norte Global. La realidad del fin constituye un *fundamentum inconcussum* (fundamento inalterable) de un sistema epistemológico. Varios apocalipticismos, entre ellos la tradición judeo-cristiana, tienen en común que aceptan la realidad del fin: de *un* fin particular. Esta aceptación presupone un acto de fe disfrazado de conocimiento cierto, e implica la reautorización de los "realismos antiguos", conocimientos científicos basados en datos empíricos reducibles a leyes generales, o sea, la ontología monolítica que el realismo ecológico asevera refutar, por lo menos en la interpretación de Kaup. Su concepción del apocalipsis cual "manera como el mundo (entero) es" supone una manifestación del

[29] "Para empezar, el giro ontológico responde a los sucesos reales del cambio climático. Los cambios ambientales antropogénicos son transformaciones materiales que no se pueden explicar refiriéndose a una forma de construcción social, lingüística o ideológica. El constructivismo proporciona las herramientas retóricas para la negación del cambio climático".

globalismo, una forma de apocalipticismo globalizado que niega la posibilidad de una pluralidad epistemológica.

Esta negación de otras epistemologías afecta a la misma noción del apocalipsis, degradando el pensamiento apocalíptico a un mero pensamiento de catástrofes globales. Aunque a nivel cultural los realismos ecológicos propaguen una pluralidad de mundos, el apocalipticismo globalizado niega el valor o la razón de otras epistemologías frente a la verdad inalterable del fin del mundo, de El Mundo, que se deriva de una epistemología positivista hegemónica disfrazada de ontología. Observamos aquí una simple transformación, que no superación, de la globalización que no justifica el marbete de lo posglobal.

Esta es la razón por la cual Kaup rechaza nociones de apocalipsis que no se corresponden con su idea de "rational prediction and scientific prognosis" (Kaup, 2021, p. 60), "predicción racional y prognósticos científicos". En su estudio sobre narrativas posapocalípticas, el Sur Global no es un factor. El único autor que se menciona es Gabriel García Márquez como ejemplo del "revival of the narrative of Christian apocalypse" (Kaup, 2021, p. 60).[30] Kaup argumenta que *Cien años de soledad* "is narrated in the prophetic mode of Revelation from an apocalyptic vantage point after the end of human history" (Kaup, 2021, p. 61). Sin embargo, el apocalipticismo de García Márquez no le parece de interés para su estudio: "Macondo's apocalyptic destruction is part of the magical realism of García Marquez's iconic novel" (Kaup, 2021, p. 62).

Kaup se basa en su análisis en un artículo de Lois P. Zamora que interpreta la novela como exploración de la "finite duration of man's individual and collective existence" (Zamora, 1978, p. 343) que nos ayuda en el "understanding of our human condition" (Zamora, 1978, p. 348).[31] Esta lectura sugiere una noción universalizada de la exis-

[30] "renacimiento de la narrativa del apocalipsis cristiano".

[31] "Duración finita de la existencia humana individual y colectiva [...] comprensión de nuestra condición humana".

tencia humana. Sin embargo, *Cien años de soledad* desmitifica la idea globalizada de la humanidad y enfatiza el conflicto entre el Norte y el Sur Global (Léger, 2014, p. 89), precisamente por su estructura apocalíptica. Según Brian Conniff, "Apocalypse is only the logical consequence of imperialist oppression, supported by science" (Conniff, 1990, p. 179).[32] Continúa: "Apocalypse is merely the darkest side of 'magical realism,' in which the 'magic' and the 'realism' are most completely fused, in which the most unimaginable event is the most inevitable" (Conniff, 1990, p. 179).[33]

Como Conniff, Kaup ve un golfo epistemológico que separa el apocalipsis del Norte de el del Sur. No obstante, ella despolitiza y descontextualiza el apocalipticismo de García Márquez al asociarlo, en un movimiento del "denial of coevalness" (Fabian, 1983), con el "renacimiento" de la narrativa cristiana que es presentada como inferior a la racionalidad "occidental".

En la medida en que reserva el estatus de realidad (pos)apocalíptica exclusivamente a sucesos futuros en base a "prognósticos racionales", Kaup reivindica la superioridad o exclusividad de la temporalidad linear de "Occidente" o, mejor dicho, no da importancia a la racionalidad de nociones del tiempo circulares procedentes del Sur Global. Además, este apocalipticismo globalizado de raigambre Sci-Fi niega la posibilidad de fines reales de mundos pasados, que es, según Brian Conniff (1990, p. 179), "the logical consequence of imperialist oppression, supported by science".[34] Mientras que en la perspectiva de Kaup "contemporary post-apocalyptic fiction" (del Norte Global, como indica su selección de textos) nos proporciona conocimientos sobre el presente y el futuro, García Márquez produjo

[32] "El apocalipsis es la única consecuencia lógica de la opresión imperialista, apoyada en la ciencia".
[33] "El apocalipsis es meramente el lado más oscuro del 'realismo mágico' en el cual la 'magia' y el 'realismo' están totalmente amalgamados, en el cual el acontecimiento más inimaginable es el más inevitable".
[34] "La consecuencia lógica de opresión imperialista, ayudada por las ciencias".

una obra mágicorealista que no es, como se puede inferir, realmente realismo, sino frívola ficción.

Se trata de una inversión notable del régimen literario-epistémico global como lo postuló Jameson en los años 80 del siglo XX. El autor argumentó que uno de los "determinants of capitalist culture, that is, the culture of the western realist and modernist novel, is a radical split between the private and the public, between the poetic and the political" (Jameson, 1986, p. 70).[35] Por el contrario, las novelas del Sur Global (pongo al día la terminología obsoleta de Jameson) "necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society*" (Jameson, 1986, p. 70).[36] El artículo de Jameson se criticó por su universalismo totalizante (Lazarus, 2004), pero todavía sirve para llamar la atención sobre la operación de negar u ofuscar la dimensión política del texto literario en el Norte Global que en relación a narrativas apocalípticas ya no propaga el arte por el arte sino la correspondencia con una verdad indiscutible. Al postular el estatus ontológico del pensamiento y de la ficción (pos)apocalíptica del norte (Kaup, 2021, p. 5) mientras se tilda el pensamiento apocalíptico de García Márquez de anticuado y escapista se lleva a cabo una inversión ideológica. Kaup usa el término realismo mágico como "ideological stratagem" usado para "many different kinds of writing, and many different political perspectives, collapse[d] into one single, usually escapist, concept" (Martin, 1987, p. 102).[37]

[35] "Determinantes de la cultura capitalista, o sea, la cultura de la novela occidental realista y modernista, es el abismo que separa lo privado y lo público, lo poético y lo político".

[36] El énfasis es de Jameson; "necesariamente proyectan una dimensión política en la forma de una alegoría nacional: la historia de un individuo privado es siempre una alegoría de la situación acosada de la cultura y sociedad tercermundista".

[37] "Estratagema ideológica para rebajar muchas maneras diferentes de escritura y muchas perspectivas políticas distintas a uno solo concepto, que usualmente es escapista".

Para recuperar su dimensión política es lícito revisitar la historia crítica del término realismo mágico y desenmascarar la estratagema ideológica globalizante que descalifica todas las obras bajo el marbete.

4. El realismo mágico y la colonialidad del saber en un mundo (pos)global

El discurso crítico sobre el realismo mágico ilustra perfectamente la colonialidad de los conocimientos desde los principios y el endurecimiento de este régimen epistémico a causa de los apocalipticismos globalizados. En 1948, Alejo Carpentier publicó en el periódico venezolano *El Nacional* un manifiesto (Müller-Bergh, 2006) con el título "De lo real maravilloso americano". De forma abreviada Carpentier lo usó como prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949). El libro de ensayos *Tientos y diferencias* reimprimió el prólogo en el año 1964, con el efecto de que se percibió como una especie de precursor, teórico y práctico del realismo mágico" (González Echevarría, 1993, pp. 134ss.).

En los primeros párrafos, Carpentier distingue entre las verdaderas "advertencias mágicas" (Carpentier, 2007, p. 116), lo maravilloso que encontró en sus viajes por América Latina, y las vanguardias europeas y sus "trucos": "Pero a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas" (Carpentier, 2007, p. 116). Explica:

> [S]e olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular

> intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". (Carpentier, 2007, p. 118)

La precondición para la "sensación" de lo maravilloso es "una fe" (Carpentier, 2007, p. 118). Como Europa ha perdido la fe, las representaciones de lo maravilloso y de milagros han quedado en mera "artimaña literaria" (Carpentier, 2007, p. 118). Sin embargo, en América Latina, donde se encuentran diferentes "cosmogonías" (Carpentier, 2007, p. 120), donde siguen vivas prácticas "mágicas" y mitologías, acontece lo verdaderamente maravilloso.

> Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? (Carpentier, 2007, p. 121)

Carpentier enfatiza la alteridad de América Latina en base a una naturaleza todavía intacta, la convivialidad y el mestizaje de las razas con sus respectivos recursos culturales y también al "caudal de mitologías" (Carpentier, 2007, p. 121), que en América todavía tienen el poder de explicar y crear mundos.

Enfocándose en dos conceptos claves de Carpentier, "sensación" y "ontología", Roberto González Echevarría argumenta que existen dos actitudes fundamentales hacia lo real maravilloso. La primera, que se remonta a Franz Roh (1925), quien acuñó el término, es fenomenológica: lo maravilloso o mágico reside en el acto de la percepción en vez de en el subjeto que percibe. La premisa de esta revelación es una forma de fe. La otra actitud es ontológica, o sea, se atribuye a lo maravilloso "realidad objetiva" (Carpentier, 2007, p. 155). González Echeverría constata que Carpentier se equivoca:

> [E]l error de Carpentier, de los mundonovistas y de sus discípulos académicos, ha sido, el confundir planos: el atribuir simultáneamente a la literatura realidad objetiva y vínculo con una (supuesta)

> realidad trascendente [...]. [...] Suponer que lo maravilloso existe en América es adoptar una (falsa) perspectiva europea, porque solo desde otra perspectiva podemos descubrir la alteridad, la diferencia [...]. (González Echeverría, 1993, pp. 155ss.)

Sin embargo, el término ontología usado por el mismo Carpentier es equívoco pues el autor cubano no se refiere a una realidad física o material ni mucho menos a una "genuina experiencia metafísica", como mantiene Fernando Alegría (1960, p. 356). Su teoría y también su práctica literaria se enfocan esencialmente en la "historia" (Carpentier, 2007, p. 121), o sea, la Historia de las Américas que narran los europeos y el universo textual de la "crónica" (Carpentier, 2007, p. 121) que otorga, en las Américas, a lo maravilloso la cualidad de conocimiento.

Este conocimiento maravilloso describe y a la vez constituye la alteridad de América. El tropo de Carpentier sobre las mitologías y cosmogonías vivas (a diferencia de las europeas) no se debe a una diferencia ontológica sino a una alteridad epistemológica. Reclama la validez de otros sistemas de conocimiento arraigados en la materialidad histórica y social específicas de América Latina, a saber, su historia colonial y el mestizaje étnico y cultural. En palabras de Natalie M. Léger (2014, p. 87): "'the marvelous real' is to encourage an intellectual and political move from Western modes of thought and existence".[38] De ahí que Carpentier anticipe uno de los conocimientos principales de los estudios poscoloniales, o sea, en palabras de Aníbal Quijano (2008, p. 189), el eurocentrismo y la colonialidad de "knowledge and the production of knowledge" basados en las ciencias positivistas.[39]

Solamente desde una perspectiva positivista se puede concebir una "realidad objetiva", que concede un monopolio epistemológico a la "rational prediction and scientific prognosis" (Kaup, 2021, p. 60). Lo

[38] "Lo real maravilloso anima a alejarse intelectualmente y políticamente de los modos occidentales de pensar y existir".
[39] "Conocimientos y la producción de conocimientos".

real maravilloso propaga la validez de epistemologías que son, desde una perspectiva global, no-hegemónicas. Por eso no es suficiente incluir elementos o acontecimientos "mágicos" o "supernaturales" en un texto realista para producir lo real maravilloso. También el realismo mágico de la vertiente apocalíptica de García Márquez exige una fe en la realidad o valor de estas epistemologías y una perspectiva crítica frente a las ideologías que fundamentan una epistemología globalizada.

Tanto la obra de Carpentier como la de García Márquez indican el arraigo material de la literatura latinoamericana en la historia. Usan el realismo literario como forma, revelando al mismo tiempo su complicidad ideológica con el capitalismo burgués (Jameson, 1981) globalizado mediante la evocación "fehaciente" de lo maravilloso. Por ende, el realismo mágico-apocalíptico, en el sentido de Conniff (1990), exige la fe en la alteridad epistémica de América Latina, la convicción de que las epistemologías no-hegemónicas son más que un juego literario y / o académico.

En los años 90 del siglo XX, varios críticos destacaron el potencial contra-hegemónico y epistémico del realismo mágico. Homi K. Bhabha (2006, pp. 6ss.), por ejemplo, llamó el *Magic Realism* "the literary language of the emergent postcolonial world".[40] Otros críticos de las últimas décadas han visto en el realismo mágico un antídoto a estructuras del poder relacionadas con la colonialidad, el patriarcado, el capitalismo y la globalización. No obstante, como ya vimos en el libro de Kaup, observamos una reclamación de un monopolio epistémico en relación al realismo mágico. En un estudio reciente, Stephen M. Hart y Jordan Hart (2021) tratan de refutar a Bhabha, postulando, como reza el título: "Magical Realism Is the Language of the Emergent Post-Truth World".[41] Los autores reconocen en el realismo mágico los mismos procedimientos que caracterizan, según ellos, a los discursos posverdad, "relating to or denoting circumstances in

[40] "El lenguaje literario del mundo poscolonial emergente".
[41] "El realismo mágico es el idioma de un mundo posverdad emergente".

which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief" (Hart y Hart, 2021, p. 159).[42]

Los autores tratan de resguardar por lo menos parte del potencial emancipatorio del realismo mágico argumentando que produce obras que enseñan al lector ser un "competent truth detector" (Hart y Hart, 2021, p. 161), un "hábil detector de la verdad". Sin embargo, la oposición fundamental de su concepto de realismo mágico sigue siendo la misma. Transforman el "gap between belief systems" que caracteriza al realismo mágico en un abismo que separa "truth and untruth" o "superstition" (Hart y Hart, 2021, p. 160).[43]

En el actual clima intelectual, la fe en la verdad simple experimenta un renacimiento. Un positivismo eurocentrista y un cienticismo renovados reprueban el pensamiento de críticos y filósofos de las últimas décadas sobre subjetividades y epistemologías contra-hegemónicas. Un aspecto de esta tendencia es la depreciación o incluso condenación de formas de literatura que crean ambigüedad y ponen en tela de juicio el monopolio epistemológico occidental porque la fe en su verdad borra el "radical split between the private and the public, between the poetic and the political" (Jameson, 1986, p. 70), que es la fundación de la literatura en el Norte Global.

El apocalipticismo globalizado, sus expresiones literarias apocalípticas y posapocalípticas, y, no menos importante, una vertiente de la crítica literaria actual son manifestaciones de una renovada hegemonía epistemológica. Indican que la globalización no se ha superado, sino que se transforma. Mientras que la literatura basada en la racionalidad hegemónica y limitada a una determinada forma de realismo (tanto literario como filosófico) se acepta como escenario de futuro, otras formas de literatura apocalíptica que generan ambigüedad, contradicciones o escepticismo se asocian con la posverdad.

[42] "Refiriéndose o denotando circunstancias en las cuales hechos objetivos son menos influyentes en la formación de la opinión pública que la apelación a emociones y la convicción / creencia personal".
[43] "Abismo entre sistemas de creencias [...] verdad y la no-verdad [...] superstición".

Desde la perspectiva de las arqueologías del futuro, representaciones de colapso o de convivialidad (en la literatura y en la crítica) pueden describirse como distópicas o utópicas respectivamente. Sin embargo, visto sobre el fondo de un apocalipticismo globalizado también podrían cualificarse con Jameson como anti-anti-anti-utopianismo, pues niegan la necesaria distancia que separa la cultura de su "contexto social" (Jameson, 2005, pp. xv-xvi).

Bibliografía

Alegría, Fernando. (1960). Alejo Carpentier: realismo mágico. *Humanitas*, (1), 345-372.

Bhabha, Homi K. (2006). *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge.

Carpentier, Alejo. (2007). De lo Real Maravilloso americano. En *Ensayos selectos* (pp. 101-121). Buenos Aires: Corregidor.

Conniff, Brian. (1990). The Dark Side of Magical Realism: Science, Oppression, and Apocalypse. *One Hundred Years of Solitude. MFS: Modern Fiction Studies*, *36* (2), 167-179.

Deaglio, Mario. (2004). *Postglobal*. Roma: Editori Laterza.

Dillon, Michael. (2011). Specters of Biopolitics: Finitude, Eschaton, and Katechon. *South Atlantic Quarterly*, *110* (3), 780-792.

Fabian, Johannes. (1983). *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. Nueva York: Columbia University Press.

Flew, Terry. (2020). Globalization, Neoglobalization and Postglobalization: The Challenge of Populism and the Return of the National. *Global Media and Communication*, *16* (1), 19-39.

Gabriel, Markus. (2015). *Fields of Sense*. Edinburgo: Edinburgh University Press.

González Echevarría, Roberto. (1993). *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura / UNAM.

Grove, Kevin. (2018). *Resilience*. Nueva York: Routledge.

Hart, Stephen, y Hart, Jordan. (2021). Magical Realism Is the Language of the Emergent Post-Truth World. *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, *76* (4), 158-168.

Jameson, Fredric. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Nueva York: Routledge.

Jameson, Fredric. (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, (15), 65-88.

Jameson, Fredric. (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres / Nueva York: Verso.

Jameson, Fredric. (2013). *The Antinomies of Realism*. Londres / Nueva York: Verso.

Kaup, Monika. (2021). *New Ecological Realisms: Post-Apocalyptic Fiction and Contemporary Theory*. Edinburgo: Edinburgh University Press.

Lazarus, Neil. (2004). Fredric Jameson on "Third-World Literature": A Qualified Defense. En Douglas Kellner y Sean Homer (coords.), *Fredric Jameson: A Critical Reader* (pp. 42-61). Londres: Palgrave Macmillan.

Léger, Natalie M. (2014). Faithless Sight: Haiti. *The Kingdom of This World*. *Research in African Literatures*, *45* (1), 85-106.

López, Alfred J. (2008). Everybody else Just Living Their Lives': 9/11, Race and the New Postglobal Literature. *Patterns of Prejudice*, *42* (4/5), 509-529.

Martin, Gerald. (1987). On "Magical" and Social Realism in García Márquez. En Bernard McGuirk y Richard Cardwell (coords.), *Gabriel García Márquez: New Readings* (pp. 95-116). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Müller-Bergh, Klaus. (2006). "El prólogo" a *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1904-1980). *Nueva Revista de Filología Hispánica*, (2), 489-522.

Olaniyan, Tejumola. (2016). African Literature in the Post-Global Age: Provocations on Field Commonsense. *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, *3* (3), 387-396.

Quijano, Aníbal. (2008). Coloniality of Power, Eurocentrism, and Social Classification. En Mabel Moraña, Enrique Dussel y Carlos A. Jáuregui (coords.), *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate* (pp. 181-224). Durham, NC: Duke University Press.

Roh, Franz. (1925). *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt und Biermann.

Rothe, Delf. (2020). Governing the End Times? Planet Politics and the Secular Eschatology of the Anthropocene. *Millennium: Journal of International Studies*, *48* (2), 143-164.

Steger, Manfred B. (2009). *Globalization: A Very Short Introduction* (2.a ed.). Oxford, UK: Oxford University Press.

Streeck, Wolfgang. (2017). *How Will Capitalism End? Essays on a Failing System*. Londres / Nueva York: Verso.

Williams, Raymond. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Zamora, Lois P. (1978). The Myth of Apocalypse and Human Temporality in García Márquez's *Cien años de soledad* and *El otoño del patriarca*. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, (32), 341-355.

Formas del después

A propósito de *Tejer la oscuridad*, de Emiliano Monge

Jorge J. Locane
Universidad de Oslo

Esta contribución parte del principio crítico y metodológico de que el mundo es un hiperobjeto (Morton, 2013) inabarcable por una conciencia humana. De acá, entonces, el horizonte de reflexión se abriría hacia el relativismo y el multiperspectivismo. Puesto que el modo en que el mundo se manifiesta depende de la posición desde donde se lo considera, este sería un artefacto imposible de enunciar desde una única perspectiva. De otra manera, si el enfoque fuera unívoco y no considerara la contingencia en las experiencias de mundo, las evaluaciones serían atropelladas, si no autoritarias. Los planteos que siguen, por lo tanto, no necesariamente ratifican las premisas o el marco teórico-conceptual que sirve como punto de partida y base común para los debates que hacen a esta publicación en su conjunto. Tampoco se trata de que los argumentos que voy a intentar desarrollar van en contra de los lineamientos generales, aunque en efecto sí puedan presentar ciertas diferencias axiomáticas. Este trabajo, por lo pronto, no presupone que los años 90 hayan sido un momento histórico de superación que hoy ha quedado en el pasado en forma

de pérdida. Considerada desde la posición que supone la perspectiva europea / eurocéntrica, esta instancia histórica aparece marcada por la Caída del Muro y el fin de la llamada Guerra Fría, lo que, en efecto, sí puede implicar un cierto bienestar relativo en relación con un contexto de tensiones bélicas. No es lo mismo, sin embargo, avaluar tal coyuntura desde una perspectiva latinoamericana, donde lo que se impone a la percepción es la hegemonía del proyecto neoliberal —el cual desde esta óptica situada vale como sinónimo de globalización— y un consecuente avance sobre lo que se consideran conquistas sociales invaluables, como puede ser la educación pública, libre y gratuita. La década ha quedado registrada en las memorias vernáculas como la naturalización de los programas dictatoriales frente a agendas de emancipación poscolonial y la reinscripción de América Latina en un régimen de subalternidad neocolonial. De acuerdo con datos oficiales, a fines de los años 90 el desempleo en Argentina alcanzaba los 18 puntos y la pobreza, los 38: la brecha social entre quienes participaban de la distribución de beneficios que supone la globalización neoliberal y los excluidos de cualquier bienestar moderno era contundente. Evidencia irrebatible de que en latitudes periféricas del sistema-mundo los 90 no suponen ninguna superación armonizadora es, por lo demás, el levantamiento zapatista en 1994, y con este la reactivación y resignificación de las vapuleadas memorias indígenas del subcontinente. Los años 90 en América Latina constituyen, por esto, una coyuntura histórica donde la ficción literaria, en su declinación especulativa, se vuelca sensiblemente hacia la distopía (Locane, 2016).

Entonces, un punto de partida posible para la propuesta que sigue es que, como los años 90 no pueden ser considerados una instancia de conciliación, entendimiento o prosperidad, al menos en términos generales y absolutos, tampoco ahora, comenzada la tercera década del siglo XXI, puede haber una percepción de fracaso. De acá se desprende la idea de que la noción de colapso, en realidad, recorre la historia de la humanidad y que es más bien situada, es decir que siempre colapsa algo para alguien. Recorre la historia de la humanidad en el

sentido de que el fin de los tiempos o la especulación escatológica se expresa como Apocalipsis o Armagedón, pero también, por ejemplo, como Ragnarök, de acuerdo con ciertas fuentes narrativas nórdicas, o como la llegada de Bolon Yokte K-uh, para el pensamiento maya. El libro de Eugen Weber, *Apocalypses* (1999), al mostrar que la inminencia del fin es una imagen iterativa que acompaña la historia de la humanidad, ya presenta argumentos suficientes al respecto. Y la noción es situada porque el colapso de un orden o incluso la extinción de una forma de vida puede ser una oportunidad para el desarrollo o emancipación de otras formas de existencia. Basta mencionar que, cuando todos los seres humanos estábamos obligados a recluirnos por la pandemia —fenómeno que ha sido caracterizado como "antropausa" (Rutz et al., 2020)— lo que sucedió fue que muchas especies animales recuperaron terreno y colonizaron, temporalmente al menos, dominios controlados por la razón humana.

Si la especulación relativa al colapso del orden constituido es trascendente, esto es, que no admite atribución cultural específica, entonces, lo interesante no es tanto identificarla y listarla —lo que sería una tarea propia de Sísifo—, sino más bien examinar el caso puntual y ver de qué manera se declina el fin, a qué responde y qué después se imagina. La idea inicial sería que todas las sociedades imaginan el fin, pero no todas lo hacen de la misma manera, por las mismas razones y con las mismas implicancias. En las páginas siguientes, voy a tratar de responder, por lo tanto, a un par de interrogantes puntuales contenidos en el marco conceptual sugerido por este volumen: el que refiere a los modos de representación, es decir, de qué manera se imagina el colapso, y el que busca indagar en el momento que sucede al derrumbe del orden vigente y la eventual construcción de un nuevo régimen. En tanto caso, los argumentos se van a centrar en *Tejer la oscuridad*, un relato especulativo publicado en el contexto de la pandemia de COVID, por el escritor mexicano Emiliano Monge.

Aparecido en 2020, el texto de Monge responde al *Zeitgeist* al hacerse eco de la crisis climática y ambiental que marca nuestra época.

En la diégesis fragmentada que propone, el calentamiento global ha derretido los hielos polares y gran parte de la tierra habitable por el ser humano ha sido cubierta por mares. El ascenso abrupto de la temperatura ha desertificado las pocas zonas no anegadas. Se han desatado guerras fratricidas y se ha propagado el exterminio entre lo que resta de la especie. Es alrededor del año 2030 y poco más que ruinas quedan de la Tierra y de las formas de civilización que conocemos. *Tejer la oscuridad*, por lo tanto, narra el fin del Antropoceno y, al mismo tiempo, el comienzo incierto de alguna otra era. Los personajes, un grupo de niños que van a crecer y reproducirse, emprenden un viaje hacia ese impreciso horizonte con el respaldo de unos pocos "libros antiguos", un sistema de escritura precolombino y sus memorias colectivas que, de acuerdo con el pacto que propone el texto, es lo que tiene en manos el lector. Textos como el de Monge no se preguntan si el fin es o no posible. El fin —al menos una de sus posibles declinaciones— no solo está asegurado, sino que —visto desde el presente de la lectura; estamos en 2024 y el comienzo de la diégesis está fechado en 2029— también es inminente. El interrogante apunta más bien al después, a lo que va a suceder al colapso (casi) total.

Desde ya, resulta posible pensar que en esto último hay condicionamientos estructurales. Es necesario que exista un después para que un personaje sobreviva y esté en condiciones de narrar lo acontecido. Este condicionamiento permitiría afirmar que el fin siempre es *casi* total, nunca total. En *Earth Abides* (1949), un clásico de la ficción prospectiva y distópica, que desde el título reenvía al relato apocalíptico bíblico, un personaje entre otros sobrevive al exterminio casi —siempre casi— total de la especie a causa de una pandemia. Algo similar ocurre en *Tejer la oscuridad*, pero las causas no son las mismas ni el momento posapocalíptico se manifiesta del mismo modo. Pero tampoco —como voy a mostrar de manera sucinta hacia el cierre de este trabajo— habría que apresurarse a afirmar que el fin es siempre y necesariamente un casi-fin o un fin parcial y, por lo tanto, una oportunidad para la recapacitación, replanteos generales y una eventual reconciliación. También resulta posible y verosímil

narrar el fin total y absoluto. Por estas mismas razones, no es equívoco o banal preguntarse qué es lo que colapsa, por qué hay un después y, si es que lo hay, qué forma adquiere ese después.

Los personajes de *Tejer la oscuridad* son un grupo de niños que han crecido en un orfelinato y que, a diferencia de lo que sucedió con el resto de los seres humanos, no se han duplicado durante el calentamiento. Una vez que el colapso está consumado, emprenden esta suerte de periplo incierto sin otro destino que la oscuridad. La segunda parte del libro, la que lleva el título "Trama", da cuenta de este viaje que de alguna manera conduce de lo que es hoy América a lo que es Europa. En el pasaje que cierra el apartado "Uno" de ese segundo capítulo se lee:

> No debemos correr riesgos. De nosotros pende el mundo. De que encontremos esas tierras donde la oscuridad es la que reina. Pero también de que guardemos el pasado.
>
> Y no lo olvides: avancen siempre en sentido opuesto al del sol. (Monge, 2020, p. 88)

El periplo consiste, entonces, en desandar el camino del Iluminismo, el de la razón occidental metaforizada como luz, el de la *Aufklärung*. Los personajes —esta comunidad futura, el germen de un potencial porvenir— intuyen que ese es su destino; van hacia la oscuridad, hacia ese momento premoderno, si se quiere, pero el recorrido va a aparecer plagado de incertidumbres y conflictos. Esta marcha se prolonga por tres generaciones. En la tercera parte del libro, "Malla", el relato gira fundamentalmente en torno a las disputas intestinas entre "los viejos", "los medianos" y "los menores". Ante todo, porque los mayores pretenden detener el andar y reinstaurar un régimen de vida sedentario. La posibilidad de que, después del fin de la civilización, se constituya una nueva forma de comunidad o sistema de convivencia aparece, por lo tanto, puesto en cuestión. Por esto, el camino que siguen los huérfanos y sus descendientes se convierte en una

búsqueda permanente y vacilante, un tanteo a ciegas. Saben que hay que llegar a la "oscuridad", pero no saben cómo ni lo que eso supone.

En el camino, durante este itinerario de búsqueda, no obstante, el relato da cuenta de acciones y referencias que van a ir apuntalando lo que sería ese destino utópico, un modo de existencia posible después del colapso ambiental y el fin de la civilización. El lenguaje, acuerdan los personajes, tiene que ser reinventado: hay, por lo pronto, todo un vocabulario referido a los afectos y a las relaciones interhumanas que queda abolido. La escritura se va a plasmar a través de quipus, el método de escritura precolombino que se utilizaba en la región andina. Según la "advertencia" que abre el libro, este constituye

> [...] una forma
> de escritura multisensorial, multidimensional y multitemporal,
> capaz de preservar
> las complejas y extremadamente ricas
> narrativas de la cultura
> Inca que se desarrolló en los
> territorios que hoy
> son el Perú, Colombia,
> Bolivia y Chile.
> (Monge, 2020, p. 11)

Las medidas temporales y espaciales que conocemos también van a reformularse. La "biblioteca", vale decir, que portan los personajes se reduce a un puñado de libros, con los cuales también se tejen pasajes intertextuales: el *Chilam Balam*, el *Popol Vuh* y *Visión de los vencidos*. Toma forma, así, todo un sistema de referencias culturales que pretende eludir la epistemología occidental que, a su vez, fue adoptada en América. Parte de la añorada oscuridad es, por lo tanto, retrotraer los pilares epistémicos de la sociedad a un momento anterior al de las premisas modernas que impusieron los europeos en América. Esto explica el pasaje citado anteriormente: "El mundo depende de que guardemos el pasado". La operación consistiría, pues, en apelar a ese pasado abortado, que podría haber dado lugar

a un presente alternativo e incierto, para crear un futuro viable en Europa. Es decir que no se trata de cualquier pasado, sino de uno amerindio y precolombino.

El *Chilam Balam*, el *Popol Vuh* y *Visión de los vencidos* son elementos particularmente significativos dentro de la diégesis que despliega *Tejer la oscuridad* porque son fuentes documentales que contienen memorias precolombinas y narran lo que el pensamiento indígena y poscolonial conocen como *pachakuti*, ese giro radical en la historia que acabó con el mundo vernáculo. La propuesta es que esto último se interprete en términos literales. La invasión y colonización de América o Abya yala fue un fin del mundo, un colapso total. No fue *el* fin del mundo porque no se lo enuncia desde una posición hegemónica ni desde la historia oficial, pero sí *un* fin del mundo en la medida que no solo se trató del mayor genocidio de la historia sino también de un epistemicidio, a través del cual desde lenguas hasta sistemas de escritura y fuerzas cosmogónicas fueron sacrificados en el altar de los dioses de la modernidad y el emergente capitalismo. Al respecto, Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro anotan:

> *Y, no obstante, inesperadamente, muchos de ellos* [de los nativos] *sobrevivieron.* Pasaron a vivir en *otro mundo,* un mundo de otros, sus invasores y señores. Algunos de esos náufragos se adaptaron y se "modernizaron", pero en general lo hicieron de formas que poco tienen que ver con lo que los modernos entienden por eso; otros luchan por mantener lo poco de mundo que les quedó, con la esperanza de que, mientras tanto, los blancos no acaben por destruir su propio mundo, el de los blancos mismos, ahora convertido en el "mundo común" –en un sentido nada latouriano– de todos los seres vivos. (Danowski y Viveiros de Castro, 2019, p. 192)

El argumento, entonces, sería que los huérfanos y sus descendientes que conducen la narración de *Tejer la oscuridad* lo que buscan, de modo intuitivo y sin que siempre haya consenso entre ellos, es reconstruir ese mundo que se acabó no exactamente en el siglo XXI como resultado de la hegemonía del antropos extractor y quemador

de restos fósiles —el "mundo común" impuesto por los blancos del que hablan Danowski y Viveiros de Castro—, no en 1945 cuando cayeron bombas atómicas en Japón, sino el que se extinguió en 1492 el día que Colón puso pie en América, cuando empezó el *pachakuti* o el apocalipsis en una definición situada. Aunque el libro no provea mayores precisiones al respecto, se puede sostener que los personajes de Monge, que parten de un lugar incierto de México, son huérfanos porque sus antepasados fueron exterminados y, por eso, las únicas memorias que conservan de ese mundo destruido están en los que ellos consideran "libros sagrados".

Ahora bien, si el fin del mundo fue en 1492 y desandar el camino de la modernidad occidental es el destino, la pregunta es si los personajes lo consiguen o no y, por lo tanto, qué después es posible imaginar. La novela de Monge es utópica porque, finalmente, su personaje colectivo sí logra vislumbrar una solución superadora. El mundo está devastado por acción del ser humano, ese es el momento distópico, pero, al final y después de una marcha espacial pero también epistémica que comprende la vida de tres generaciones, el libro sugiere un nuevo orden, una nueva forma de convivencia más allá de las premisas modernas, una solución —ahora sí, podemos decir— "latouriana" o, si se prefiere, simpoiética, para usar terminología de Donna Haraway ([2016] 2019).

El último texto / poema, redactado por "Los más chicos" en forma de quipu, constituye una inflexión clave porque, después de toda una historia de búsqueda, de incertidumbres y conflictos intestinos, el libro cierra con este texto que no da cuenta de ninguna llegada a un destino material o concreto, pero sí de una suerte de revelación por parte de la generación más joven. La cita en extenso es oportuna:

Los más chicos

Al igual que
la de Rieno, mi labor es
intentar que
ellos, los más viejos,

lo entiendan. Hacerlos comprender y dejar,
además, escrito aquí, con la
impureza propia de
este libro, lo
que anudé antes a las hebras: somos los
venados, los pájaros,
los pumas, los jaguares, las serpientes, los cantiles.
Somos el rinoceronte, el
elefante, las jirafas,
somos nuestros padres, nuestras madres, nuestros hijos, nuestras hijas,
nuestros hermanos.
Nosotros somos
lo que queda, lo que vuelve
a nacer, lo que se multiplica, somos la vida, la muerte y el
trámite entre una y
otra. Somos el
rostro, la máscara y el rostro de la máscara.
Somos el día,
la noche, el alba, la luna, el sol y
los eclipses. Somos
el molde y la figura, somos
el nombre y quien
lo encarna, el rumor y el silencio,
la morada y el habitante. Somos el aliento y el
vacío, el brillo y la
sombra, somos
la oscuridad y la luz; el antes, el después y el en medio.
Somos el trazo, el nudo,
el gesto y la
seña. Nosotros fuimos
las montañas,
nosotros somos la
costa, nosotros
seremos
el mar.
(Monge, 2020, pp. 234-235)

Al ser el último del libro, este texto, una suerte de manifiesto programático que de repente altera el registro formal imperante, vale como una conclusión posible. Si bien a lo largo del relato varias premisas de la civilización occidental son interrogadas y puestas en cuestión, no es sino hasta este último momento que un horizonte superador de las dicotomías modernas cobra forma. Lo que hacen los más chicos es advertir que la distinción ontológica entre la esfera de lo humano y la de lo no-humano acuñada por la razón moderna (Latour, [1991] 2007) fue operativa para articular el proyecto de destrucción que, finalmente, fue el causante del colapso general. De este modo, una utopía emerge de las cenizas. El mundo porvenir que imaginan los más chicos da por abolida la dicotomía que distingue entre formas de existencia humanas y no-humanas: "somos los venados, los pájaros". Pero, al mismo tiempo, cae todo el sistema de oposiciones: "somos nuestros padres, nuestras madres, nuestros hijos, nuestras hijas"; "somos la vida, la muerte"; "somos la oscuridad y la luz". Ser "El antes, el después y el en medio" sugiere no solo la abolición de las oposiciones temporales, sino también una apertura hacia un régimen transmoderno, donde diferentes definiciones de modernidad pueden convivir puesto que ya no hay linealidad histórica ni evolución. "Somos" —advierten también los más chicos— "las montañas, la costa, el mar". Es decir, en resumen, que la utopía del después es simpoiética: supone una coalición o forma de convivencia interespecies, transontológica, una síntesis total de oposiciones.

Se puede concluir, entonces, que *Tejer la oscuridad* es una ficción especulativa de carácter utópico. Da por sentado que el mundo diseñado por la razón moderna está agotado y pronto va a colapsar, pero no supone que ese sea exactamente un fin absoluto, sino una coyuntura histórica que puede habilitar un tránsito hacia un orden superador definido por una coexistencia posbinaria.

Anoté al comienzo de este trabajo que no sería acertado suponer que, por razones estructurales, el fin se manifiesta siempre como un fin parcial. La solución de *Tejer la oscuridad* es una entre otras y, por lo tanto, también una especulación optimista en el sentido de

que —al igual que Donna Haraway ([2016] 2019)— afirma la capacidad del ser humano para corregirse, recrearse y abrir horizontes de perfeccionamiento.

Némesis, de Mike Wilson, también se publicó en 2020 y, aunque en clave más alegórica, también imagina el fin. Solo que este fin sí es total y absoluto. Sería tema de otro trabajo proponer un abordaje de este libro, así que acá solo quiero destacar el contraste en relación con *Tejer la oscuridad*. Némesis es una suerte de venganza, una forma de ajusticiamiento. En la diégesis, esta venganza se desata sobre la ciudad chueca: una de las razones es la explotación irracional de los elementos de la naturaleza por parte de los seres humanos. Así lo expresa el narrador: "Y cuando las hijas y los hijos conocieron las ciencias del hombre, consideraron que recaía sobre ellos domesticar la materia del mundo y así buscaron subyugar el fuego, el aire, el mar y la tierra" (Wilson, 2020, p. 65). Los elementos, entonces, se vuelven contra los habitantes de la ciudad chueca. La devastan hasta extinguirla, hasta eliminar toda forma de existencia. El fin, en este caso, es un fin absoluto, no el de una civilización o una especie. Las últimas líneas de *Némesis* dicen así: "el trueno demoledor extiende su brazo y azota la hebra de luz y la aniquila. Y en su lugar nada queda. Solo oscuridad, abandono, ausencia y olvido" (Wilson, 2020, p. 151). A diferencia de lo que sucede en *Tejer la oscuridad*, acá no hay después, no hay expectativas de futuro, no hay confianza en la capacidad de reinventarse del ser humano ni en formas alternativas de convivencia. *Némesis* niega el humanismo y cualquier imaginario de reconciliación.

En su reflexión sobre las formas del apocalipsis en América Latina, dice Julio Ortega que "las versiones latinoamericanas del Apocalipsis son contra-apocalípticas porque son representaciones políticas" (Ortega, 2010, p. 53). En efecto, al imaginar el fin, ficciones latinoamericanas como *Tejer la oscuridad* y *Némesis* niegan las grandes premisas de la modernidad occidental. Las especulaciones escatológicas latinoamericanas son siempre perturbadoras, contrahegemónicas, disidentes. Ante todo, como sugieren Geneviéve Fabry

e Ilse Logie, se oponen al apocalipsis que representa la llegada de los españoles a América y el "mundo común" resultante de ella. Buscan, argumentan Fabry y Logie, "reformular el cataclismo que para los pueblos indígenas amerindios significó la conquista" (Fabry y Logie, 2010, p. 11). Coinciden en esto, pero no todas lo hacen de la misma manera, no todas permiten pensar formas del después, no todas sugieren —y esta sería también una diferencia sustancial en lo que refiere al multiperspectivismo— que alguna reconciliación es posible.

Bibliografía

Danowski, Déborah, y Viveiros de Castro, Eduardo. (2019). ¿Hay mundos por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines. Buenos Aires: Caja Negra.

Fabry, Geneviève, y Logie, Ilse. (2010). Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea (s. XX-XXI). Una introducción. En Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (coords.), *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (pp. 11-32). Berna: Peter Lang.

Haraway, Donna J. ([2016] 2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: connsoni.

Latour, Bruno. ([1991] 2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Locane, Jorge J. (2016). *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Monge, Emiliano. (2020). *Tejer la oscuridad*. México: Penguin Random House.

Morton, Timothy. (2013). *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ortega, Julio. (2010). La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana. En Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (coords.), *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (pp. 53-66). Berna: Peter Lang.

Rutz, Christian et al. (2020). *COVID-19 Lockdown allows Researchers to Quantify the Effects of Human Activity on Wildlife*. *Nature, Ecology & Evolution*, (4), 1156-1159. https://doi.org/10.1038/s41559-020-1237-z

Stewart, George R. (1949). *Earth Abides*. Nueva York: Random House.

Weber, Eugen. (1999). *Apocalypses. Prophecies, Cults, and Millennial Beliefs through the Ages*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Wilson, Mike. (2020). *Némesis*. Santiago de Chile: edición de autor.

Living and Working in the Ruins of Modernism

Architectural Heritage and Catastrophic Futures in Adrián Villar Rojas and Lina Bo Bardi

Jan Knobloch
University of Cologne

In an intriguing way, Adrián Villar Rojas personifies the contradictions of a post-global moment in the art world. Born in the city of Rosario, Argentina in 1980, and coming from what he has described as the "márgenes de los márgenes de los márgenes" (Schwerfel, 2015), Villar Rojas's works quickly found an international audience. On the one hand, his sculptures and installations seem to be part of a global aesthetic phenomenon: monumental and often spectacular for their sheer size, they represent contemporary fears about the end, the Anthropocene, and post-apocalyptic futures. They often use recuperated materials such as plants or waste and mobilize motifs like the ruin or the museum, but also the bestiarium, the herbarium, or geological strata. In Villar Rojas's archaeologies of the future (Ramade, 2017), art is a melancholic reflection that looks back at humanity and evolutionary history from a future moment in time. It harbours the perspective of a present in which humans will have ceased to exist. This tentacular aesthetic of the grotesque and the sublime, for some

observers, includes what art critic María Gainza has termed "melancolía *kitsch*" (Gainza, 2020, p. 199), a certain fascination for what comes after man, mixed with references to pop culture, art history, Japanese manga, and comic books more generally (*Ill. 1-4*). Since 2008, Villar Rojas's works have been shown at major art festivals from Documenta to Istanbul to the Venice Biennale, and exhibited around the world, from Argentina to New York, Athens, Los Angeles, and Shanghai.

On the other hand, Villar Rojas's works are radically site-specific. They are produced *in situ* and thereby integrate the economic, cultural, and material conditions of place into their production process. This also includes a place's history and, very prominently for Villar Rojas, its climatic and weather conditions. Moreover, these monumental works are at the same time decidedly ephemeral. They are built to perish, having to be taken down or even being left to disintegrate to the influence of the seasons, as most famously happened with *El momento más hermoso de la Guerra* (2009), a truck-sized sculpture of a girl hugging a dinosaur made from unfired clay, which was dissolved by a hail storm less than an hour after it was finished.

This perishable condition frequently makes Villar Rojas's works unsellable objects. In the words of curator Hans Ulrich Obrist, the fact that he "does not send his sculptures around the world but [...] crafts them on site", thereby depending on the local working environment, "has a lot to do with the necessity to fight against [...] homogenizing globalization" (Schwerfel, 2015, 0:08:25–0:08:38). It only seems fitting, then, that Villar Rojas has increasingly included his production team's working process into his representations. As Eungie Joo writes, he focuses "on how to construct, manage, credit, interest, and live within a community of engineers, craftspeople, carpenters, and artists" (Joo, 2013, p. 125).

Ill. 1

Adrián Villar Rojas: *Mi familia muerta* (2009). Unfired local clay, rocks, 3 x 27 x 4 m. Courtesy of the artist. Photo credit: Carla Barbero.

Ill. 2

Adrián Villar Rojas: *Where the Slaves Live* (2014). Stratified layers of soil, compost, tree branches, pigmented plaster, diverse organic and inorganic materials collected in Dover, London and Yangji-ri, 560 x 300 x 240 cm. Courtesy of the artist. Photo credit: Jörg Baumann.

Ill. 3

Adrián Villar Rojas: *The Most Beautiful of All Mothers* (2015). Organic, inorganic, human and machine-made matter collected in Istanbul, Kalba, Mexico City and Ushuaia , 360 x 280 x 220 cm. Courtesy of the artist, Marian Goodman Gallery, and Kurimanzutto. Photo credit: Jörg Baumann.

Ill. 4

Adrián Villar Rojas: *The Theatre of Disappearance* (2017). Organic, inorganic, human and machine-made matter collected in Los Angeles, Istanbul, Kalba, Mexico City and Turin, 330 x 111 x 203 cm. Courtesy of the artist, Kurimanzutto, and Marian Goodman Gallery. Photo Credit: Michel Zabé studio.

In 2012, Villar Rojas was invited by Obrist to create a site-specific artwork in Lina Bo Bardi's *Casa de Vidro* (Glass House), a monument of modernist Brazilian architecture situated in Morumbi, São Paulo. The result of this invitation, a 32-minute-long film called *Lo que el fuego me trajo*,[1] as well as the place where the film was shot, will be the focus of this article. The film is part of an ensemble of contemporary artworks that are interested in the signification of the modern ruin. In Villar Rojas's case, this interest unfolds in the context of a catastrophic future. Architecture, the spatial design of collective life, is a critical tool if we want to think about how to live together in a damaged future; but it is art that can nourish this reflection with aesthetic impulses that allow us to de-automatize and detach it from our standard ways of thinking. As I will argue in this article, *Lo que el fuego me trajo* operates as an audio-visual archaeology of the future,[2] transforming modernism's architectural heritage into a fossil or ruin, a *memento mori* of human civilization as fossilized in the buildings we will have chosen to inhabit. I will also focus on how working and living in the ruins of modernism becomes a way to invent new forms of conviviality in the film. This invented community resists the danger of dissolution, while critically interrupting the logic of demolition and rebuilding inherent in modernism. The article is divided into three sections: 1) The treatment of space and history in Bo Bardi and Villar Rojas; 2) the representation of the relationship between imminent collapse and collective work in the film; and 3) the perspective on modernist architecture as articulated by Villar Rojas's imagined future.

[1] The title of the film was also the title of Villar Rojas's first exhibition (2008). This exhibition transformed the basement of Ruth Benzacar gallery in Buenos Aires into a ruined museum, filled with bricks, cement, glass, and other debris, as well as fragments of unfired clay statues. Fittingly, then, Villar Rojas began his trajectory with a "proposition for the end [...], suggesting the remains of a long career" (Joo, 2013, p. 122).
[2] The term is famously discussed in its relation to Utopia and Science Fiction by Fredric Jameson (2005).

1. The Glass House: Space and History in Bo Bardi and Villar Rojas

In the film, we see a group of people working in the woods around the Glass House, as well as inhabiting the domestic space. They fell trees to build a wooden structure, work on miniature models, set up a dolly track, take care of a baby, plant flowers. There is a constant sense of impending catastrophe and apocalyptic ending which seems to emanate from the nearby city. It endangers the house, protected by a cover of lush vegetation. Almost no words are spoken. The narrative mode is generally absent, while what we see and hear is a poetic constellation of sounds and images.

It is certainly not an accidental gesture to situate a film about craftmanship at the end of the world in Lina Bo Bardi's *Casa de Vidro*. Born in Rome in 1914, Achillina Bo was a rare female student of architecture at the prestigious Roman *Facoltá di Architettura* in the 1930s. After moving to Brazil in 1946 with her husband, the art dealer and critic Pietro Maria Bardi, she became one of the most prominent figures of modernist architecture in the country, known for her Museu de Arte de São Paulo (MASP), the SESC Pompéia, and the Glass House. While modernism's complex articulation of nature and culture materializes in the history of the house, its structure also suggests a certain shift that occurred in this relationship during the second half of the 20th century.

Often described as a paradigm of Brazilian modernism, the Glass House was designed as the Bardi's residence in 1951 and completed in 1952. Situated on a 1.73-acre property in the hillside district of Morumbi, it was the first house in the neighbourhood. In 1950, the district's several hundred lots had just been converted from being a tea farm into what would later become a residential area. Seen from its front side, the house appears to be hovering above the ground, with long window panes reaching from the bottom to the ceiling of the living room area —a massive, freestanding glass box on slim pilotis. Originally, the trees and bushes of the nearby hills had been cleared away in order to permit an unobstructed

view over the surroundings. The living room, an ideal observation point, dominated the cut-back nature (*Ill. 5-6*). Partaking, as Barry Bergdoll has written, "of the mid-twentieth-century obsession with the glazed box as observatory from Mies van der Rohe to Philip Johnson to Charles and Ray Eames to the overall dreams of transparency of the European avant-garde of the interwar period" (Bergdoll, 2013, p. ix),[3] the building seems to side with Brazilian modernism. This style, on view for example in the Ministry for Education and Health Building in Rio de Janeiro (1943) or in the pure, reinforced concrete structures that Oscar Niemeyer built in Pampulha, was introduced against the prevailing historicist styles of the 1940s and conceived as a central element of "cosmopolitan nation-building" (Lima, 2013a, p. 39) in a country that was reinventing its tradition. At first sight, Bo Bardi's house could be seen as representing this uncompromising modernism, as it undertakes a formalistic negation of its surroundings and a radical break with local building traditions and materials. It establishes a comfortable but sublime, elevated position of observation, throning over things converted into its spectacle.

Yet, the house is a more hybrid construction than this description suggests. From the beginning of her career, Bo Bardi was also sceptical about cosmopolitan negations of the local. It is important to note that the representation of the *Casa de Vidro* as a model of modernism has focused almost exclusively on the famous frontal image of the house. This image had first been promoted by an advertising campaign organized by Jardim Morumbi real estate company in order to "sell the remaining almost two hundred lots" (Lima, 2013a, p. 58), which were still empty at the time of construction. When the Bardis came to Brazil in 1946, Lina had seen the pompous buildings of Italian and German fascism and was highly critical of what she called their "elefantiasis" (Bo Bardi, 2016a, p. 185). Later in life, in 1989, she would warn against the abstract ideas of functionalist architecture, whose buildings do not express a local need, but "fall from the sky over its inhabitants" (Lima, 2013b).

[3] Other famous examples are Le Corbusier's Villa Savoye, Mies van der Rohe's Farnsworth House, or Philip Johnson's Glass House.

And after meeting Niemeyer, who would later design the heroically sweeping forms of Brasilia's monumental district, Bo Bardi quipped to have been more impressed by his lilac suit than by his opinions on architecture, "unburdened as he was by the experiences of the war and the dilemmas of functionalism" (Lima, 2013a, p. 39). For Bo Bardi, the memory of Europe's totalitarian past inspired ethical concerns with an architecture aiming at the abstraction from individual life.

But Bo Bardi was also a daughter of her time. Shortly after arriving in Brazil, she saw the country as an empty, open space into which her own hegemonic dreams could be inscribed. She idealized Brazilians as "a people untouched by hubris and greed", and Brazil, contrary to Rome, as a land without ruins, a "land 'where everything was possible,' a 'privileged space for artistic creation' and a 'new place for utopias'" (Lima, 2013a, pp. 39-40). Modernist phantasies are also evident in her speech "Teoría y filosofía de la arquitectura" (1958), where Bo Bardi argues that the modern architect should find rational solutions independent from their knowledge of local traditions (Bo Bardi, 2016b).[4] This ambiguity (characteristic of Bo Bardi's early phase and of Latin American modernism more generally) can also be seen in the Glass House. It manifests itself, for instance, in the contrast between the transparent glass box of the living room and other elements of the house, notably its rear side which blends in organically with the shape of the slope. This back side, with its two stone ovens, "white masonry walls and trellised shutter windows resting on the ground [is] rooted in the simple, popular rural traditions that Bo Bardi prized" (Lima, 2013a, p. 60). (*Ill. 7*) The following years of Bo Bardi's career are characterized by the successive integration of elements from Brazilian popular culture into her modernist style, which turns into a compromise or hybrid

[4] "Un arquitecto no necesita haber nacido en un país o pertenecer a una raza determinada para satisfacer las necesidades específicas de una región. Todos saben que el Hotel Imperial, construido en Tokio en 1916 por Frank Lloyd Wright, resistió el terremoto mejor que las construcciones japonesas. Esto significa que no queremos aconsejar el regionalismo, en su antiguo sentido nacional, político y retórico, a los nuevos arquitectos" (Bo Bardi, 2016b, p. 181).

between modern and non-modern, global and vernacular language —and it is mostly the works from this later period that have contributed to her canonization as the celebrated figure of an ecologically and socially engaged architecture, a "Sustainable Lina", as a collection of essays recently put it (Condello and Lehmann, 2016).[5]

Ill. 5

Living room at Casa de Vidro in the 1950s, with a view of the neighborhood, photo by Instituto Bardi.

Ill. 6

Front view of the newly built Glass House, 1951, photo by Peter Scheier.

Ill. 7

Outdoor oven, photo by Yghor Boy / Instituto Bardi.

Ill. 8

Contemporary view of the main facade of the Glass House, photo by Nelson Kon.

[5] The book aims at portraying Bo Bardi as a complex figure, resisting purely modernist interpretations but also avoiding recent "hero worship" that transfigures her into the "patron saint" of a sustainable, regionalist architecture, as Barry Bergdoll writes in the foreword (Bergdoll, 2013, p. vi). In his chapter "Keeping the Existing: Lina Bo Bardi's Upcycling and Urban Renewal Strategies", Steffen Lehmann sees a continuous transformation between the earlier phase and the later works, starting with the repurposing of SESC Pompéia. He clearly situates the Glass House in the modernist phase which is "still inspired by the International Style and Structuralism" (Lehmann, 2016, p. 56).

"A land without ruins": In his film, Villar Rojas transforms this modernist dream into a ruin itself. The idea of a virgin soil to be inscribed with glass and concrete, the heroic utopia of a new architecture, is turned into an exhibit in a future museum of terrestrial history. The first thing that comes to mind is the vegetation. Since the 1950s, a lush, dense tropical forest has grown around and over the house and the surrounding terraces, hiding the glass box but also obstructing the view through the living room's windowpanes. These plants negate the modernist fantasy of transparency and observation (*Ill. 8, 9, and 16*). It is key to note that in the film, we don't see the house for the first third of the film, and we never see it from the iconic frontal perspective. Rather, the exploration of the terrain begins in the forest, where a man is cutting a bamboo trunk with a machete, and a woman is planting flowers. The long, calm shots closely follow each step of the work. In the background, we hear birds chirping, but also cars and more abrupt noises that sound like gun shots. What we see is not an untouched retreat of nature, but a tree-filled, overgrown former cultivated park or garden. It is a space where nature and culture entangle, as visible in the terrace outlines on the forest floor or the plastic labels on some of the tree trunks (Villar Rojas, 2013, 0:07:11). Only later do the garage and the inside of the house come to the fore. In the garage, three men are building something that looks like a dolly track, while craftworkers in the house are making small clay figurines, replicas of Villar Rojas's sculptures for the Argentine Pavilion at the 2011 Venice Biennial. Others are looking at photos of his past expositions, surrounded by furniture designed by Bo Bardi. As the original sculptures have been destroyed, these scenes suggest a melancholic reflection on what remains of an artist's career. We also see a woman eating and taking care of a baby. The film, then, transforms the house into a liminal space between ruin, museum, and shelter —a station of survival sunken in the forest whose shape and dimensions remain vague.

But the overgrown state of the house is not only a negation of modernism through nature. It is also the completion of Bo Bardi's own project. As early as 1956, she wrote in a letter to her husband:

> Our house is very beautiful, the garden is wonderful, but today I would never make a house like that, it is the residue of my beliefs in 'unlimited progress'. Today, I would make a house with a wood stone oven, without windows and surrounded by a large park full of woods. I would throw the seeds at the wind in the woods. (quoted in Anelli, 2018)

The hybrid entanglement of nature and culture that Villar Rojas's film stages was already at the centre of Bo Bardi's own concerns. Living in the Glass House with her husband until their deaths in the 1990s, Bo Bardi had ample time to create the spontaneous garden, selecting the species and sowing the plants at random around a system of pathways. This created a forest so robust that, according to Renato Anelli, the former head of the house, one hundred trees had to be removed to preserve the ensemble —not only because the trees threatened to fall onto the house or because the roots were compromising its foundations, but also because the shadow cast by the treetops endangered the colourful species underneath, making them disappear for lack of sunlight (Anelli, 2018). Not only was culture re-naturalized, but nature also had to be kept in check culturally in order to maintain its diversity. From this perspective, the forest reveals a more complex, non-antagonistic story of the relationship between modernism and nature than the glass pavilion suggests.

2. Collapse and Collective Work

Lo que el fuego me trajo is structured around the semantic antagonism between a vague sense of brooding threat and the quiet, collective work of the group. While work remains tied to the protected surroundings of the house, the sense of imminent disaster is mainly

transported by weather elements (rain and thunder), as well as by the film's audio track, which captures the sounds of the neighbouring city. We hear cars, gunshots, and swelling engine noises but also thunder. The recurring soundscape constitutes a semantic field of the machine and of catastrophic modernity overpowering the sound of the forest, threatening the world of the house. This impression intensifies when Villar Rojas uses montage to violently cut from the outside to the inside of the house (Villar Rojas, 2013, 0:09:05), where silence reigns over the sounds of the city. While the house appears as a protective interior space, the semantic blending of city and collapse is further accentuated by two long shots on São Paulo through an opening in the trees. This shot first appears roughly a third of the way through the film (Villar Rojas, 2013, 0:11:56-0:12:28) and later reappears as the final shot. Seen through the trees encircling it, merging with the sounds of the cars, gunshots, and a human whisper, the city is finally transformed into a visionary symbol, an emblem for the end of humanity. It is crucial for the understanding of temporality in the film to note that while in the first shot, the city occupies only a small space of the frame, in the final shot the ratio has changed, the city seeming to creep up on the trees which are darkening against the grey sky (*Ill. 10*). The confrontation between the city and the house, a heterotopia of conviviality, points towards a climactic ending, even if this is never made explicit.

This brooding sense of imminent disaster is important, because it transforms the filmed practices of collective labour into acts of preparation. The presented future operates under the sign of its own cancellation. In this sense, the collective work done by the actors seems to counter the threat of chaos, a silent, precise, coordinated activity. The actors, who are members of Villar Rojas's workshop that have travelled with him for years, producing his sculptures and installations, can be seen drilling, digging, sweating, and sawing, but also planting and modelling. Several shots present close-ups on their hands and tools. We can see the physical traces of place that work leaves on their bodies, as when Andrés Gauna, member of the team

since 2011, can be seen scraping dirt off his leg with a machete (*Ill. 11*). Appropriately enough, Villar Rojas has compared his and his team's coordinated work to ants, calling the film "a true testimony, or perhaps a lyrical homage, to my team's inner logic of communication and communion" (Villar Rojas, 2020, p. 18). The conviviality of those working in the ruins of modernism becomes a model or metaphor for an alternate future, preparing a resilient "utopian community of collaboration" (Joo, 2013, p. 126) that combats the inevitable end brought about by the collapse of the city. Notably, this community seems to privilege the rural over the urban, and the reconnection to place over the deterritorializing logic of globalization.

In what follows, I would like to make two brief remarks on the juxtaposition of urban collapse and utopian cooperation. The first one is aesthetic in nature: it concerns the elusive quality of the fabricated objects, their practical uselessness. The wooden structure that is being built and covered in plastic sheeting provides protection from the heavy rain which sets in after the first shot of the city — but there is nothing under it to be protected. Just what it was built for remains puzzling, as is the case for the plastic tarp stretched out between the trees, or the little clay figurines. The only use of the set-up and preparations, it seems, is to create images and sounds for the film. The installation of the plastic creates a foil on which the rain, silent before, can be heard and through which the wind, the light and the water can be seen. The produced objects, then, act as a translation of weather phenomena into the medium of film (*Ill. 12*). The goal of their material poetics is not to prepare for disaster but to produce aesthetic signs that will constitute the film itself. They are performances, ephemeral sculptures in movement which are bound to disappear again.[6] The sole function of construction and craftwork

[6] In Villar Rojas's work, this ephemeral quality is countered by the fact that the disappearing object is recorded in the medium of digital photography and film. If these works, as Hans Ulrich Obrist suggests, are not "space monuments", but "time monuments" because they dissolve, they are also "erected again [...] as ghostly digital afterimages" (Chong, 2013, p. 141).

in the film is “to feed a story to the camera”, as Villar Rojas said in an interview (Obrist et al., 2020, p. 18). In its recursive, self-referential logic, *Lo que el fuego me trajo* subverts the logic of preparation. By documenting the preliminary work for its own production, which is also the final result, the film turns the pragmatic craft of the end into de-pragmatized art.

Ill. 9

Ill. 10

Ill. 11

Ill. 12

Still frames from Adrián Villar Rojas’s film *Lo que el fuego me trajo* (2013). All images courtesy of the artist and REI Cine. The frames were taken at 00:12:49 (*Ill. 9*), 00:32:44 (*Ill. 10*), 00:06:02 (*Ill. 11*), and 00:24:22 (*Ill. 12*).

My second remark concerns the political. For one thing, we can ask ourselves whether Villar Rojas's community refutes neoliberal globalism as completely as Obrist claims. Comparing his travelling production crew to a an "itinerant theatre company that wanders around the world" (Sanden and Wolff, 2020), Villar Rojas's nomadic working practices inevitably bear a certain resemblance to the logic of globalized labor and the art market[7] —although he leaves the sites of production and exhibition in a better condition than before his work, through a practice he calls "housekeeping" (Villar Rojas, 2020, p. 10). For another, Villar Rojas's film ambiguously raises the question of an eventual reproduction of gender norms in the imagined future. Studying culturally constructed images of what is to come also means asking who would want to live in these societies. As noted by Eungie Joo, Villar Rojas's world of collaborative production and camaraderie is mostly a male world (Joo, 2013, p. 125). Similarly, in *Lo que el fuego me trajo*, female characters primarily inhabit the domestic, private spaces within the second and third sections of the house. These areas were designed by Bo Bardi as more conventional spaces of the household, less open to visitors than the living room area. This means that the women can be seen in the kitchen *(Ill. 13)*, taking care of a child, or planting flowers, while their male counterparts engage in building objects in the rain or felling trees. The roles of

[7] In an interview with *Sculpture* magazine, Villar Rojas half-jokingly calls his working process "'the philosophy of limits', as a way to express the enormous collective effort that this series of projects entails". He adds that all involved agents, human and non-human, are "put under great pressure —almost a sort of endurance test— in order to accomplish increasingly exigent goals" (Rosenfield Lafo, 2012, p. 31). Clearly, this ambitious way of producing reflects the logic of the *project*, where identification with work inscribes optimization into the structure of the self. Villar Rojas is well aware of this, as revealed by his project *Brick Farm*, begun in 2012 after two years of travelling to New York, Paris, Shanghai, Venice, Kabul, and Kassel. This project, situated in an old brick-making facility in the outskirts of his hometown Rosario, is a collaboration with local brick artisans, as well as with the Argentinian *hornero* bird. As Eungie Joo argues, it aims at addressing Villar Rojas's "growing discomfort with the methods of employment he has offered to date, countering disruptive interventions and modifications in the lives of many people with a stable place of experimentation and interaction" (Joo, 2013, p. 126).

female team members are cast along classic gender lines, portraying a mothering, domestic force associated with reproduction and care, starkly contrasting with the heroic constructivism of men.

This gendered distribution of space is not a coincidence. Rather, we can see a similar contradiction within Bo Bardi's own work. While advocating for a class-free architecture connected to people's everyday lives, and while being a strong female voice in an almost completely male-dominated field, Bo Bardi, in her house in Morumbi, "preserved the traditional gender and class divisions of wealthy Brazilian homes" (Lima, 2013a, p. 62). Behind the open space of the public living room area lie the more private quarters of the kitchen and bedroom, which suggest traditional gender roles. The servants' quarters are separated from the rest of the house by a courtyard, and it is here that most of the traditional, simple architectural elements of the façade are concentrated. So what are we to make of the fact that, rather than criticizing or transforming the organization of social space from the 1950s, Villar Rojas's team chooses to reactivate it in a mimetic way, inscribing past gender roles into the utopian community of the future? A critical reading might argue that the conviviality of the house is compromised by an unequal distribution of power. The film does not invent a new "distribution of the sensible" (Rancière, 2000), but represents the reproduction of old norms and practices. However, this reproduction can also be read as a commentary on the male role in modernity's history of destruction (particularly evident in the scene depicting the felling of the tree). From this perspective, the allocation of space and labor reflects a critical or pessimistic account of how repetition is mediated by architecture across various layers of time.

3. A Future Archaeology of Modernism: Lina Bo Bardi and Adrián Villar Rojas

How, then, does Villar Rojas frame the relationship between modernism and the cataclysmic future? To answer this question, I would like

to come back to the wooden structure that the group builds in the front yard of the Casa de Vidro (*Ill. 14*). When it is finally put to use during heavy rain, the structure creates scaffolding to hold a spotlight which shines in from the outside through the windowpanes, reversing the hierarchy between inside and outside, permanent and transitory, known and unknown (Villar Rojas, 2013, 0:22:36). It is a ghostly shot: in the backlight, the furniture that Bo Bardi designed, as well as the objects she and her husband assembled during their lifetimes, appear as spectral silhouettes, like forgotten objects of an extinct species. The suggestive scene makes it look as if someone had left their toys and never come back, the remains to be found by a team of future archaeologists. Time has not only brought back dense vegetation that nullifies the transparency of the observatory. Time has also transformed the house into a buried museum, full of the exhibits, bones, fragments, and skeletons of modernism (*Ill. 15*). We are reminded of Roland Barthes here, who in his essay "L'activité structuraliste" (1963) wrote that Brecht had tied his idea of Marxism to "the location of a stage spotlight" (Barthes, 1993, p. 1333; my translation). The spotlight in *Lo que el fuego me trajo* transforms modernism's architectural heritage into a fossil, a memento mori of human civilization as fossilized in the buildings we chose to inhabit. As when he presented Picasso's *Guernica* (1937) as a cave painting in Bregenz in 2017, Villar Rojas converts modernism into a bygone era that will be excavated in the future. Modernism, with its disdain for ornament, becomes a nostalgic ornament itself. More specifically, modernism's dream of radical renewal, of development and social progress brought about by a new way of building and living, can now be seen in the light of its connection to the shortcomings of the present. At the same time, by not negating the old functions of the house entirely (which would mean repeating modernism's central gesture of negation) but inhabiting its remains, by repairing and doing "housekeeping", Villar Rojas replaces the utopian leap forward with a melancholy desire to persist in the here and now.

In this sense, *Lo que el fuego me trajo* is not an isolated case. It is part of a cluster of contemporary artworks, as well as discussions in historical

and cultural studies, that are interested in the signification of the modern ruin (Olalquiaga, 1992; Folie, 2009; Lazzara and Unruh, 2009; Hell and Schönle, 2010; Gallo, 2011; Blackmore, 2017). These approaches aim to study the ruins of modernity as an archive of contradictory histories, pointing out a more complex evaluation of the recent past.[8] Seen from the perspective of the twenty-first century, the ruins of modernist architecture not only suggest the failure of modernism's idea of progress; they also shed light on how the modernist organization of space is part of the history of some of the endemic political and social problems of the big cities, not least in Latin America. As Lisa Blackmore reminds us, the critical potential of these ruins lies in how they reveal the mismatch between the conjectured spaces of planning and their subsequent uses (Blackmore, 2017, p. 258). Social segregation, poor living conditions, pollution, and alienation often plague functionalist constructions that fail to develop the bustling street life of old city centres. There is, for example, the (rather different) case of Mexico City's Nonoalco-Tlatelolco, a monumental housing complex planned by architect Mario Pani. The complex not only proved to be a massive planning disaster. It also went down in history as the site of the Tlatelolco massacre in 1968, in which hundreds of demonstrating students were trapped between the walls of the central plaza, where they were gunned down by government forces. What is more, in 1985, the complex was partly destroyed by an earthquake, revealing poor building practices and corruption. As Rubén Gallo has argued, the ruins of Nonoalco-Tlatelolco reveal the dystopic side of modernist planning: "As a modernist ruin, it represents the catastrophic failure of Pani's utopian plans for transforming Mexico City into an orderly, planned city" (Gallo, 2011, p. 69).

[8] Celeste Olalquiaga's remarkable *Proyecto Helicoide* is exemplary in this regard. It brings together artists and researchers from various domains to study and recontextualize the complex history of El Helicoide de la Roca Tarpeya in Caracas, a spiraling drive-in mall built between 1956 and 1961 that was abandoned several times. Currently being used as a police headquarters and penitentiary center, it was the city's first modern ruin.

Villar Rojas projects this interpretation of modernist ruin further into the future.[9] In his vision, modernism can be seen as an important factor in the history of the current collapse of natural and social systems. This is also reflected in the film's final close-up, when César Martin's look into the camera seems to pose the question of the human (*Ill. 16*). Modernism's promise of a better future is precisely what brought about this future's cancellation. As Svetlana Boym writes, "the ruins of modernity point to possible futures that never came to be. But those futures do not necessarily inspire restorative nostalgia. Instead, they make us aware of the vagaries of the progressive vision as such" (Boym, 2010, p. 59). Significantly, then, instead of gazing at the modern ruin in amazement over the sublime impermanence of things, or repeating modernism's "dialectic of demolition and rebuilding" (Gallo, 2011, p. 55), Villar Rojas chooses to recycle and aestheticize modern space through forms of convivial work that blur the distinction between nature and culture.

As I hope to have shown in this article, the trajectories of Lina Bo Bardi and Adrián Villar Rojas form a chiastic relationship in time and space. The same, of course, is true for the trajectories of architectural modernism and contemporary art. In rhetoric, the chiasmus is a reversal of the order of words in the second of two parallel sequences or phrases. Bo Bardi came to Brazil from Europe as part of the globally-spreading movement of modernist architecture, which has shaped (and itself has been shaped by) Latin American cities to this day. Villar Rojas, on the other hand, started out from what he calls the Argentinian "periphery of the periphery" (Schwerfel, 2015) to take centre stage in the globalized art world. In 2011, his works were exhibited at Venice Biennale, just 400 kilometres north of Rome, where Bo Bardi studied architecture in the 1930s. While the early Bo Bardi adopted modernism's forward-looking stance, Villar Rojas looks back at modernism from an imagined future that resembles the pre-modern past without being equal to it. The utopian and

[9] Of course, the real Casa de Vidro, which houses the Instituto Bardi, is not currently a ruin in Blackmore's or Gallo's sense. What is of interest here is the *imaginary future ruin* of the house that Villar Rojas stages in his film.

melancholy perspectives intersect; they don't, however, cancel each other out. While over the years, Bo Bardi transformed her brand of modernism into a socially experimental style more sensitive to the local, Villar Rojas recontextualizes it as the basis of a utopian future-past, reactivating traditional ways of working and living together. If Bo Bardi broke with the modernist gesture of tabula rasa and abstraction from life, Villar Rojas's future resembles the old power structures of Bo Bardi's past more closely than we might expect. Finally, while Bo Bardi stressed that the monumentality of her buildings served to foster the civil life of the people (Bo Bardi, 2016, pp. 185-186), Villar Rojas's artworks remind us of the transitory nature of the monument itself. If Bo Bardi's early modernism advocated deterritorialization, Villar Rojas's site-specific artwork historicizes and recycles this architectural legacy, excavating the remains of modernism in an archaeology of the future that stages its disappearance.

Ill. 13

Ill. 14

Ill. 15

Ill. 16

Still frames from Adrián Villar Rojas's film *Lo que el fuego me trajo* (2013). All images courtesy of the artist and REI Cine. The frames were taken at 0:25:53 (*Ill. 13*), 0:21:25 (*Ill. 14*), 00:22:34 (*Ill. 15*), 00:32:12 (*Ill. 16*).

Bibliography

Anelli, Renato. (15-18 May, 2018). Lina Bo Bardi's Casa de Vidro: Modern Architecture in a Tropical Environment [Lecture]. Presented at the 5th International Iconic Houses Conference, New Canaan, CT, USA. https://www.youtube.com/watch?v=aJb5jFoBxE8

Barthes, Roland. (1993). L'Activité structuraliste. In Éric Marty (ed.), *Œuvres complètes, Vol. I: 1942-1965* (pp. 1328-1333). París: Seuil.

Blackmore, Lisa. (2017). Ruinas modernas y arte contemporáneo: el caso de El Helicoide de la Roca Tarpeya. *Cuadernos de Literatura*, *21* (42), 255-277.

Bo Bardi, Lina. (2016a). El nuevo Trianon, 1957-67. In Ana Esteban Maluenda (ed.), *La arquitectura moderna en Latinoamérica. Antología de autores, obras y textos* (pp. 182-186). Barcelona: Reverté.

Bo Bardi, Lina. (2016b). Teoría y filosofía de la arquitectura. In Ana Esteban Maluenda (ed.), *La arquitectura moderna en Latinoamérica. Antología de autores, obras y textos* (pp. 179-182). Barcelona: Reverté.

Boym, Svetlana. (2010). Ruins of the Avant-Garde. From Tatlin's Tower to Paper Architecture. In Julia Hell and Andreas Schönle (eds.), *Ruins of Modernity* (pp. 58-85). Durham, NC / London: Duke University Press.

Bergdoll, Barry. (2013). Foreword. In Zeuler R. M. de A. Lima, *Lina Bo Bardi* (pp. viii-x). New Haven / London: Yale University Press.

Chong, Doryun. (2013). Grandeur Requires Violence, and Violence Makes Good Ruins. *Parkett*, (93), 136-141.

Condello, Annette and Lehmann, Steffen (eds.). (2016). *Sustainable Lina. Lina Bo Bardi's Adaptive Reuse Projects.* Cham: Springer.

Folie, Sabine (ed.). (2009). *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.

Gainza, María. (2020). La civilización perdida: Adrián Villar Rojas. In *Una vida crítica* (pp. 198-200). Madrid: Clave Intelectual.

Gallo, Rúben. (2011). Tlatelolco. Mexico City's Urban Dystopia. In Gyan Prakash (ed.), *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City* (pp. 53-72). Princeton: Princeton University Press.

Hell, Julia and Schönle, Andreas (eds.). (2010). *Ruins of Modernity*. Durham, NC / London: Duke University Press.

Jameson, Fredric. (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London / New York: Verso.

Joo, Eungie. (2013). A Million Years is Now–Adrián Villar Rojas Proposes a Future. *Parkett*, (93), 122-127.

Lazzara, Michael J. and Unruh, Vicky (eds.). (2009). *Telling ruins in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan.

Lehmann, Steffen. (2016). Keeping the Existing: Lina Bo Bardi's Upcycling and Urban Renewal Strategies. In Annette Condello and Steffen Lehmann (eds.), *Sustainable Lina. Lina Bo Bardi's Adaptive Reuse Projects* (pp. 51-70). Cham: Springer.

Lima, Zeuler R. M. de A. (2013a). *Lina Bo Bardi*. New Haven/London: Yale University Press.

Lima, Zeuler R. M. de A. (November, 2013b). Lina Bo Bardi and the Architecture of Everyday Culture. *Places Journal*. https://placesjournal.org/article/lina-bo-bardi-and-the-architecture-of-everyday-culture

Obrist, Hans Ulrich. (2020). Interview with Hans Ulrich Obrist. In Hans Ulrich Obrist, Carolyn Christov-Bakargiev and Eungie Joo (eds.), *Adrián Villar Rojas* (pp. 7-35). New York: Phaidon.

Olalquiaga, Celeste. (1992). *Megalópolis. Contemporary Cultural Sensibilities*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Ramade, Bénédicte. (2017). Archéologie du futur: Adrián Villar Rojas. *Spirale*, (260), 32-34.

Rancière, Jacques. (2000). *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.

Rosenfield Lafo, Rachel. (2012). The End of the Human Race. A Conversation with Adrián Villar Rojas. *Sculpture*, *31* (10), 27-33.

Sanden, Jonathan and Wolff, Rachel (Producers). (2020). *Adrián Villar Rojas: Hugo Boss Prize 2020 Nominee* [Film]. The Solomon R. Guggenheim Museum. https://www.youtube.com/watch?v=RcatpdgMnkg

Schwerfel, Heinz Peter (dir.). (2015). *Live Art #4. Adrián Villar Rojas* [Film]. Camera Lucida Productions. https://www.youtube.com/watch?v=iALhdzlnQQU

Villar Rojas, Adrián (dir.). (2013). *Lo que el fuego me trajo* [Film]. Rei Cine. Part of the exhibition *O interior está no exterior*, Sesc Pompéia, São Paulo, 2013. [Premiered at the 2013 Locarno Film Festival].

El huésped de Guadalupe Nettel y *Matate, amor* de Ariana Harwicz

¿Fábulas del colapso o de la reconfiguración social?

Ilse Logie
Universiteit Gent

1. Planteamiento

En la convocatoria del congreso que dio pie a la presente publicación, los organizadores, tras haber constatado que las literaturas latinoamericanas del siglo XXI se han visto marcadas por "el creciente agotamiento del proyecto global", formulan la esperanza de que el intercambio de ideas al que invitan desemboque en "un estudio y una cartografía de las representaciones del colapso y la catástrofe con la vista puesta en los conceptos de *conviviality*". Con este ensayo, inspirado en las ideas de Jacques Rancière sobre el nexo entre política y estética, y las de Gabriel Giorgi sobre animalidad y biopolítica, me propongo hacer una contribución al primer objetivo, el del mapeo, condición previa para poder rastrear, en una fase posterior, posibles contornos de futuras formas de convivialidad. Con este fin, enfocaré en lo que sigue dos novelas del nuevo milenio protagonizadas por personajes femeninos que están fuera de la norma y que, desde esta posición excéntrica, desafían ciertos discursos dominantes

sobre la corporalidad como puerta de acceso a lo social. En cada caso, el desacuerdo está presente en los planteamientos temáticos, pero se articula sobre todo mediante estrategias específicas de transformación de lo referencial, o sea, mediante matrices narrativas y procedimientos estilísticos que marcan una distancia con respecto a lo real. Por lo tanto, los interrogantes que guiarán el análisis serán los siguientes: ¿Cómo responden determinados sujetos literarios a la inoperatividad de las categorías heredadas que organizan su mundo, a los modelos de desarrollo dados por supuesto en sus sociedades posglobales? Y, por otra parte: ¿A través de qué estructuras estéticas se configuran esas escenas de disenso?

La primera novela de este minicorpus es *El huésped* (2006) de la mexicana Guadalupe Nettel. Como es bien sabido, la obra[1] de esta escritora mexicana ampliamente reconocida explora un tipo de estética alternativa que se puede definir como la belleza de lo anormal, aquella belleza ajena a las formas comúnmente establecidas y aceptadas, trátese de disfunciones físicas o de patologías mentales. Su proyecto literario se fundamenta en el rechazo que provocan estos elementos extraños y se enuncia desde esta exclusión que la autora vivió en carne propia debido al defecto ocular con el que nació. Sobre todo al inicio de su carrera, que arrancó en Francia, Nettel se ganó un espacio en el campo literario encarnando el rol de *outsider*. Esta lucha contra los modelos convencionales de la normalidad funciona asimismo como el eje temático principal en su primera novela *El huésped*, que gira en torno a la ceguera y la discapacidad. La segunda novela que comentaré, *Matate, amor* (2012) de la argentina Ariana Harwicz, se aleja aún más de los patrones hegemónicos. Es un libro incómodo que lleva a cabo una desmitificación feroz de la maternidad y del matrimonio desde una voz narrativa que emana de una mente delirante, de un cuerpo que no puede sanarse. La prosa

[1] Nettel es autora de las colecciones de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), *El matrimonio de los peces rojos* (2013) y *Los divagantes* (2023), así como de las novelas *El huésped* (2006), *El cuerpo en que nací* (2011), *Después del invierno* (2014) y *La hija única* (2019).

frenética de Harwicz, un híbrido entre el teatro y la poesía, se caracteriza por su violencia, su erotismo, su ironía y su crítica directa de los clichés que rodean las nociones de la familia y de los diferentes modos del amor. Considerada como una de las escritoras más radicales del panorama argentino actual, Harwicz, que vive en Francia desde 2007 pero que sigue manejando un español rioplatense, escribió cuatro novelas, tres de las cuales han sido reunidas recientemente en la *Trilogía de la pasión*, conformada por *Matate, amor*, *La débil mental* y *Precoz*. Al igual que en el caso de Nettel y aunque de otra índole, la producción de su figura autorial pasa por la marginalidad; por la condición de *paria*. Hay en su trabajo una sensación de desplazada, un anhelo de indagar en la relación entre lo extranjero y la literatura.

Las dos novelas ofrecen propuestas estéticas muy distintas. Dialogando con ciertas formas del suspense psicológico, *El huésped* se inscribe antes que nada en la rica tradición latinoamericana de lo fantástico, evocada desde el título (un eco del cuento homónimo y ya clásico de la mexicana Amparo Dávila, véase infra) y a partir de la primera línea, en la que la narradora Ana instala explícitamente el arquetipo del doble: "Siempre me gustaron las historias de desdoblamientos, esas en donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas (Nettel, 2006, p. 13, cursiva en el original). La escena que abre *Matate, amor*, en cambio, nos coloca de inmediato en otro contexto, el de la transgresión de los cánones estéticos de lo bello, más ligado a la vanguardia, conforme a la poética recalcitrante de Harwicz: "Me recliné sobre la hierba entre árboles caídos y el sol que calienta la palma de mi mano me dio la impresión de llevar un cuchillo con el que iba a desangrarme de un corte ágil en la yugular (Harwicz, [2012] 2022, p. 13). Los breves capítulos del soliloquio se suceden con una rapidez vertiginosa y terminan de forma brusca. Están cargados de metáforas potentes: el cuchillo es imaginario, un fantasma provocado por la luz del sol.

Pese a estas importantes divergencias estéticas y estilísticas, las dos obras muestran varios puntos de contacto que servirán de estructura al presente trabajo. Se observan analogías en cuanto a la

construcción de sus sujetos, la prominencia de las experiencias somáticas y el abordaje del espacio. Para empezar, ambas cuentan experiencias perturbadoras de crisis, que podrían llevar a abrir nuevas vías para conectar al individuo con la comunidad más allá de los esquemas que hacen de la vida y del cuerpo el objeto de una mera gestión biopolítica en las sociedades contemporáneas (según las tesis de Giorgi, 2014). Por el modo en que vehiculan su disidencia frente al orden establecido, confieren, además, agencia a instancias previamente invisibilizadas en esas sociedades, lo cual significa que abren paso a formas alternativas de crear relaciones y de posicionarse en el mundo. En ambas novelas, los cuerpos excepcionales sostienen la narración: constituyen el punto de arraigo privilegiado, pero funcionan asimismo como obstáculo. Al despojar a sus protagonistas de su personalidad anterior, Nettel y Harwicz hacen emerger sujetos que redefinen su condición a partir de un proceso de ruptura. Estos sujetos son políticos si entendemos la política, de acuerdo con Rancière, como la puesta en funcionamiento de tales procesos de desidentificación mediante la expresión de formas de disenso que desdibujan la economía de lo visible y perceptible. En sus trabajos sobre el arte (por ejemplo *Malaise dans l'esthétique*, 2004; *Politique de la littérature,* 2007 o *Le spectateur émancipé,* 2008), Rancière considera que la literatura es un modo discursivo de discrepancia que contrasta con otros modos que tienden al consenso. Por lo tanto, el efecto político de la literatura no se reduce a sus planteamientos contenedistas, sino que se encuentra en una articulación interna a las obras; pasa por la distancia estética que se observa en ellas respecto de sus funciones comunicativas (Rancière, 2008, pp. 64-66).

O sea que la emancipación tampoco se concibe aquí como un nuevo proceso de identificación, sino como su negación, como una desapropiación y una reflexión acerca de la necesidad de "alterarse", evitando todo aquello que conduce solamente hacia la mismidad y los estados fijos. Por su capacidad de deconstruir cualquier mecanismo que tenga por efecto naturalizar un modo específico de subjetivación, ambas novelas también se levantan, cada una a su manera, en

distinto grado y con distinto desenlace, contra el predominio actual de una cierta inclinación identitaria fácil manifiesta hoy día en el "paradigma de la identidad" que cree en nociones ingenuas de autenticidad y reconocimiento, en la idea de que hay identidades y que estas actúan a través de nosotros. Al mismo tiempo, las dos narradoras se muestran escépticas ante el reciclaje de recetas demasiado obvias y obsoletas para traer el advenimiento de futuros mejores. Según esta lectura, la subjetivación significa aquí: romper con todo aquello que está cristalizado; alcanzar una desnudez políticamente poderosa ya que solo una desposesión puede producir una disposición hacia el Otro y generar una conciencia del potencial político colectivo.

2. *El huésped.* Fundar una subjetividad nueva

Esta obra, publicada en 2006 y ya muy trabajada por la crítica,[2] narra en primera persona y en retrospectiva la historia de reconocimiento de una lucha interior contra un "huésped" indeseable. Aborda la relación tensa entre la protagonista Ana, que pertenece a una familia acomodada pero disfuncional de la Colonia Roma en Ciudad de México, y una criatura ajena que la habita, nombrada "La Cosa", percibida como un ente incontrolable, un monstruo interior. Este motivo del "cuerpo habitado", la mutación del sujeto en sus contrapartes inquietantes, nutre el texto de elementos góticos:

> A partir de ese año y, creo que con cierta razón, comencé a tener miedo de mí misma. Miedo de La Cosa que sentía crecer en mí como una larva en su crisálida; miedo de los cambios que se producían en mi cuerpo; miedo, sobre todo, de los actos que podía cometer sin darme cuenta. (Nettel, 2006, p. 21)

[2] La crítica ha abordado *El huésped* desde varias perspectivas, destacando la presencia de las dos caras de México (Carolyn Wolfenzon, 2017), el vínculo entre geografía urbana y corporalidad (Ferrero Cárdenas, 2009; Liesbeth François, 2021, pp. 89-97; Angela di Matteo, 2020) o la inserción de la novela en la tradición del *Bildungsroman* (Carina González, 2012).

Aquí se observa un nexo interesante con la maternidad obsesiva en la novela de Harwicz: aunque Ana no tiene la edad para ser madre, una entidad ajena alojada en su vientre que se va apropiando de su cuerpo y es capaz de dirigirla por completo despierta de inmediato asociaciones con el proceso de gestación de un embarazo.[3] Mientras Ana siente crecer este parásito dentro de ella e intenta domesticarlo, va perdiendo la vista. Prisionera de su cuerpo que se ha convertido en un campo de batalla entre un "yo" y un "otro", desarrolla una personalidad impulsiva y caprichosa, lo que le trae graves problemas de autopercepción y de socialización. Estos trastornos llegan a su punto culminante cuando Ana, sin quererlo, lastima al ser con el que más lazos afectivos tiene, su hermano Diego, que morirá poco después. La marca que su mordida le ha dejado en el brazo corresponde perfectamente a la definición de lo siniestro: "En la herida había algo familiar y al mismo tiempo irreconocible" (Nettel, 2006, p. 33). Con sutileza, Nettel escribe sobre la dificultad de asumir los deseos reprimidos (lo inconsciente, lo innombrable, lo que no tolera salir a la luz) y sobre la posible culpabilidad que una niña puede asumir al morir su hermano pequeño.

Como Ana intuye que el huésped la dejará ciega, siente una mezcla irracional de repulsión y atracción hacia los invidentes. Un día su curiosidad puede más y acepta un puesto de lectora en un Instituto de ciegos de la capital, descrito como un recinto autoritario donde los invidentes son llamados "internos" y tratados como enfermos que no aprenden a valerse por sí mismos. Allí ella, que es totalmente apolítica, conoce a otro maestro, el Cacho, que pide limosna y organiza formas de protesta social dentro y fuera del espacio subterráneo del metro. Este es representado como un personaje sórdido pero carismático que tiene un muñón como pierna. De modo que vemos que la relación entre Ana y La Cosa se desarrolla íntimamente vinculada con la manera como ella se mueve por el espacio: tiene que salir del

[3] Al romper el tabú de la madre infeliz, la novela más reciente de Nettel, *La hija única* (2019), muestra la monstruosidad en el lugar menos pensado: en la maternidad.

ámbito rutinario de la casa y del vecindario (exponentes del status quo), circular por la ciudad para recuperar el contacto con el Otro y desarrollar otras destrezas sensoriales, sobre todo el tacto para leer el braille, el nuevo lenguaje que la Cosa le impone. Ana cuenta en detalle las metamorfosis de su cuerpo a medida que va entrando en contacto con los diferentes espacios urbanos por los que transita. Primero todavía se atiene al espacio ordenado y disciplinador del Instituto de Ciegos. Pero por la doble vida que lleva el Cacho, Ana descubre que existen otras formas, mucho más libres, de funcionamiento de aquellos invidentes rechazados por el Estado y por el modelo capitalista. Su bajada progresiva a las entrañas del metro que antes aborrecía termina con su integración al grupo de estos marginales rebeldes, liderado por el agitador político Madero, cuya figura suscita inevitablemente reminiscencias de la Revolución Mexicana y contiene una alusión cifrada al movimiento neozapatista EZNL.

La pregunta que atraviesa toda la novela es la siguiente: ¿Cómo desprenderse de una identidad formateada para abrirse al surgimiento de la alteridad cuando la vida del sujeto se ha vuelto dominio de apropiación de saber y de gestión (Giorgi, 2014)?[4] Allí donde el yo anestesiado de Ana fracasa, el "monstruo" le muestra otra manera de experimentar lo corporal y lo social. Porque, obviamente, la escisión en el cuerpo de Ana remite a otro desdoblamiento, el del "cuerpo social", donde representa la superposición de imágenes distintas de la ciudad: el México diurno, de estructuras modernas y occidentalizadas, frente a su cara oculta, que incluye el México campesino e indígena (Wolfenzon, 2017, p. 45). Este México rabioso, que podría tomar el control en cualquier momento, es asimismo el submundo poblado por parias insurrectos al que pertenecen los discapacitados, presentados aquí con tintes carnavalescos como un *lumpen* que produce asco en los ciudadanos "normales". Se sabe, sin embargo, que

[4] En *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Gabriel Giorgi reinterpreta el signo animal en diversos textos latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Para este trabajo, me he basado sobre todo en las ideas que expone en el capítulo 2, dedicado a la obra de Clarice Lispector (Giorgi, 2014, pp. 87-127).

el asco es una reacción compleja y culturalmente determinada, que preserva la jerarquía. Al presentar el espacio subterráneo de México como opción de liberación y refugio de los invidentes que se opone a las fuerzas estatales, la novela moviliza un imaginario de lo abyecto para articular un discurso contrahegemónico, en el sentido que el término ha adquirido en la obra de Judith Butler. Según Butler (1993, p. 94), para quien el funcionamiento del poder social es anterior a la subjetividad, lo abyecto tiene un potencial como resistencia a las restricciones identitarias impuestas por el orden social. Es lo que el poder rechaza, reniega de nombrar. Aunque la argumentación de Butler se centra sobre todo en las posiciones sexuales, su forma de concebir la abyección como un mecanismo fundamental dentro de la dimensión performativa de la construcción de una identidad sexual, un mecanismo que sostiene el rechazo de ciertas identificaciones, también es pertinente en este contexto. En tanto que el orden social descansa sobre la exclusión de determinadas figuras, su reaparición o su visibilidad contribuye a la subversión de ese orden, y así, a una posible reconfiguración o resemantización de lo posible o deseable, lo culturalmente definido como viable (Butler, 1993, p. 106). En resumen, lo abyecto desafía la clasificación y subvierte los límites de un sistema.

Cuando Ana decide participar en las acciones políticas organizadas por Madero, metiendo excrementos humanos en los sobres de votación que se repartirán en las urnas para boicotear el proceso electoral fraudulento —otro acto abyecto de reciclaje de lo residual—, vive un momento de comunión y experimenta por primera vez fraternidad (Nettel, 2006, p. 144). A primera vista, su conversión ideológica parece completa. A medida que el huésped toma posesión de su cuerpo, el régimen de percepción de Ana se ha ido modificando; empieza a "ver" con los otros sentidos, el ojo ya no es necesario para alcanzar clarividencia. De algún modo, los otros ciudadanos sufren un tipo peor de ceguera. Además, en lo personal, tras haberse acostado con el Cacho, su cuerpo se ha erotizado. Al final, cuando ya es ciega, Ana decide que es en el subsuelo donde ella quiere vivir, hacer

del metro su hogar, rompiendo su vínculo con la ciudad de arriba, romper con la lógica diurna. Deja para siempre la casa de su madre, negándose a repetir los patrones familiares decadentes de la burguesía mexicana. Ha muerto como individuo para renacer como un tipo particular de sujeto. Bajar y vivir en el subterráneo simboliza la llegada definitiva a su naturaleza monstruosa, despojarse de su identidad anterior. Ya no se siente poseída, se mueve libre al entender sus propios deseos y ha perdido el miedo a vivir en la contingencia:

> Me dije que toda mi vida había luchado por recordarme a mí misma, por defender mi identidad ante la invasión del parásito, cuando lo más prudente habría sido abandonarme a él desde un principio y escapar así de la existencia nauseabunda que había ido construyendo. Por primera vez en la vida necesitaba su presencia abismal para perderme en ella, [...]. (Nettel, 2006, p. 164)

Aunque contraria a los estándares ideales de la belleza, La Cosa, calavérica y con su toque gótico, se acepta como algo propio: "En el espejo, mi cara se veía casi esquelética: dos pómulos salientes, irreconocibles, ocupaban el lugar de los cachetes que nunca volvería a tener. No era mi rostro ya, sino el del huésped" (Nettel, 2006, p. 124). Al mismo tiempo, Ana descubre con asombro "una sensualidad nueva" (Nettel, 2006, p. 124). En un momento de epifanía, saluda a ese nuevo yo en segunda persona:

> "Por fin llegas", dije en voz baja, y por toda respuesta recibí un escalofrío. Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el murmullo de los metros que iban y venían, uno después de otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que regresa sin cesar. (Nettel, 2006, p. 189)

La subjetivación de Ana, pues, solamente cobra forma una vez que se ha desprendido de su yo anterior. Sin embargo, esta mayor apertura a la colectividad no implica una entrega incondicional a la dinámica de la revolución, representada por el grupo de Madero y el Cacho. Se sugiere más bien que Ana, decepcionada por las tendencias sectarias

del movimiento y sus contradicciones internas, termina por distanciarse de la comunidad. Mirado de más cerca, el final abierto de *El huésped* no permite una interpretación romantizada, sino que complejiza de diferentes maneras la asociación de la comunidad de ciegos con un proyecto genuinamente igualitario. Lo que hace en primer lugar es proponer un modelo de cuerpo aparentemente improductivo dentro del sistema económico de la ciudad como base de un saber alternativo; este saber que desafía una biopolítica que produce los cuerpos y los ordena para dominarlos es también inseparable de un ordenamiento político, una gramática de dominación. Vaciar ese dominio de positividad es un gesto decisivo por el mero hecho de marcar una apertura a una multiplicidad no predefinida.

La novela admite lecturas de varia índole: interpretaciones en clave psicológica, análisis desde la sociología (por la renuncia a una identidad definida por la clase social), glosas que la consideran una parábola política (como resurrección del sujeto político en un momento muy avanzado de la globalización y problematización del México postPRI). Tampoco puede pasar desapercibido algo que ya señalé: que el título de la novela de Nettel establece una referencia intertextual al breve cuento homónimo de Amparo Dávila (México, 1928–2020), que pertenece a la colección *Tiempo destrozado*, publicado en 1959. Una puesta en diálogo de ambos textos apunta a una lectura que subraya la afirmación de una identidad femenina independiente de los patrones patriarcales, pero también pone de manifiesto diferencias notables con el relato de Dávila. Este cuento, de corte fantástico como la novela de Nettel, narra la historia de una mujer casada que vive recluida, con sus dos hijos pequeños, en una enorme casa ubicada en un pueblo aislado. Su marido pasa la mayor parte del tiempo en viajes de negocios y la trata con frialdad. La acompaña su empleada doméstica, quien también tiene un bebé. La cotidianidad de las mujeres de la casa resulta violentamente amenazada por un imprevisto "huésped" traído por el esposo al regreso de uno de sus viajes e instalado en una habitación. Este ente repulsivo, cuya rara naturaleza nunca alcanzamos a desentrañar (la única

descripción física que se da de él se limita a la mirada, a sus enormes ojos "amarillentos, casi redondos"; Dávila, 2022, p. 33), acecha a la protagonista y agrede físicamente al niño de la empleada. Finalmente, las mujeres deciden actuar: aprovechan una ausencia prolongada del marido para asesinar al intruso. En este cuento, el huésped indeseable que invade el área doméstica a la que vive sujeta la protagonista podría interpretarse como la autoridad de su marido, como prueba de su poder sobre ella. Al final, ella logra vencer al monstruo y restablecer su control conyugal. Si el parásito de Dávila es ajeno y exterior, el de Nettel es interno, surge del propio yo. Nettel no lo expulsa, pero deja que su protagonista conviva con él, con esa Cosa que representa todos sus miedos. Otra diferencia es que Nettel instala una relación entre el parásito individual y el social mostrando la contracara de la Ciudad de México y destacando así el retrato contestatario del México neoliberal de principios del siglo XXI.

Por otra parte, la reescritura del cuento de Dávila por Nettel dentro de un engranaje intertextual implica trazar una genealogía. Significa situarse en la continuidad de un linaje feminista y de una estética, una puesta en forma fantástico-gótica. La escritura de Dávila se basa en la indeterminación de lo no-dicho, en su capacidad de sugerir elementos insondables a través de la constante ambigüedad (como sucede con el vacío informativo acerca del "huésped" cuya naturaleza nunca se aclara: ¿es humano, animal o sobrenatural?; es simplemente "él"). Esta misma indeterminación caracteriza la novela de Nettel y es esta particular estética que fisura el realismo la que impide reducirla a un enfoque temático determinado o a una alegorización que recoloque la literatura como mero instrumento de identidad o de lucha ideológica. Siguiendo a Rancière, allí reside su verdadero potencial político. Si La Cosa puede ser muchas cosas, esto se debe a que se trata de una presencia espectral que tiene vida propia y expresa receptividad ante una realidad expandida. La incorporación de lo fantástico conlleva cierta transgresión a los esquemas convencionales de la lógica o del tiempo que permite explorar nuevas posibilidades. Rosemary Jackson se ha referido, en este sentido, a

la función subversiva que ejerce esta modalidad literaria, puesto que evidencia una ruptura respecto a los valores dominantes y permite plasmar lo silenciado (Jackson, 1981, p. 4). Postula que lo fantástico manifiesta un reverso de lo que el sujeto considera normal dentro de su cultura, es decir, una expresión de alteridad en la que se detecta una pulsión por otro orden cultural. Para Jackson, lo fantástico es una forma de oposición social que se contrapone a la ideología del momento. Cambia la representación de la realidad establecida al plantear la descripción de un fenómeno imposible dentro del sistema histórico en el que aparece. No se trata, sin embargo, de una resistencia ligada en primer lugar a la presencia de elementos temáticos del texto. Lo que, según Jackson, constituye el centro de lo fantástico como modo es su inestabilidad narrativa. Apoyándose en las convenciones de la ficción realista, afirma que es verosímil lo que está contando, pero entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que es manifiestamente irreal.

3. *Matate, amor.* ¿Una dinámica liberadora del deseo?

De factura mucho más experimental, la novela de Harwicz (2012) también establece de entrada el vínculo entre cuerpo y espacio. Su protagonista es una mujer sin nombre que entrelaza dos experiencias que el imaginario social suele presentar como difícilmente compatibles: maternidad y sexualidad. Por su problematización de los mandatos sociales que pesan sobre la maternidad, *Matate, amor* forma parte de toda una constelación de obras latinoamericanas contemporáneas que ponen en tela de juicio la gran matriz representacional que produce estereotipos acerca de las madres "buenas" (abnegadas, sacrificadas) y "malas" (negligentes, perversas, castradoras). Novelas como *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, cuyo título refiere a la (sobre)protección física entre madre e hija o *La perra* (2017) de Pilar Quintana, que señala la realidad que permea el deseo de ser madre en un contexto de desigualdad social, al igual

que ensayos como *Contra los hijos* (2014) de Lina Meruane o *Línea nigra* (2020) de Jazmina Barrera desmantelan la noción tradicional de maternidad para oponerle maternidades disidentes o abiertamente siniestras. En este mismo canon de "maternidad oscura" encaja la novela *Chanson douce* (2016) de Leïla Slimani, que vive en Francia, como Ariana Harwicz. *Matate, amor* puede ser considerado el paroxismo de la vertiente. Hastiada de la rutina, la narradora de Harwicz se siente atrapada en una serie de instituciones y relaciones estandarizadas. El cuerpo organiza su experiencia perceptual, un cuerpo que se torna instrumento de subversión al reivindicar su condición deseante. Asistimos a una demolición cruda de la idea costumbrista de la familia tradicional: tanto el amor conyugal como el amor entre madre e hijo aparecen como formas de acoso que exasperan a la narradora o la vuelven apática:

> Quiero ir al baño desde que terminó el almuerzo pero es imposible hacer otra cosa que ser madre. Y dale con el llanto, llora, llora, llora, llora, me va a trastornar. Soy madre, listo. Me arrepiento, pero ni siquiera lo puedo decir [...] Mamá era feliz antes del bebé. Mamá se levanta todos los días queriendo huir del bebé y él llora más. (Harwicz, [2012] 2022, p. 94)

> Estaba a pocos pasos de ellos, oculta entre malezas. Los espiaba. ¿Cómo es que yo, una mujer débil y enfermiza que sueña con un cuchillo en la mano, era la madre y esposa de esos dos individuos? (Harwicz, [2012] 2022, p. 13)

Como en *El huésped*, pero de forma mucho más frontal, las alternativas que se esbozan se conectan con configuraciones espaciales. Aquí también se opone un espacio que funciona como fuente de angustia (el recinto de la casa, el *oikos* desde donde se administra la vida diaria, la propiedad privada) a otro que brinda refugio (la naturaleza salvaje). Solo que en este caso no es la ciudad sino el campo el que se ha colapsado y ya no puede ser pensado según los moldes del "idilio rural". Otra diferencia es que la narradora no transita entre un arriba y un abajo, sino que huye del adentro hacia el afuera.

La trama se deja resumir en pocas frases: una madre enfrenta los primeros meses de su hijo tironeada por sus deseos paradójicos. Se debate entre el deseo sexual incontrolable y el deber de aceptar la vida tediosa que lleva. Cuando se somete al ritual del paseo dominical en familia, el uso de la anáfora "hay que" expresa su distanciamiento frente al papel que le corresponde: "*Hay que* parecer entusiasmada y *hay que* hacer que parezca que se vive. *Hay que* llevar al niño de acá para allá, comprarle globos, hacerlo girar en falso en la calesita, sacarle fotos, porque eso *hay que* hacer para que tenga infancia" (Harwicz, [2012] 2022, pp. 49-ss., énfasis añadido). La protagonista pasa por una serie de peripecias: las peleas conyugales y los ataques de celos, la muerte de su suegro, una relación sexual con "el hombre de la moto" que vive en un pueblo vecino, un plan de suicidio, una crisis nerviosa que conduce a su hospitalización y, finalmente, la celebración de los dos años del niño, episodio que termina con el abandono del hogar por parte de la madre.

El íncipit ya evoca una zona rural abandonada, alejada de cualquier núcleo de civilización. Una mujer recostada en el pasto observa desde lejos su propia casa que se le aparece como un decorado postizo. A través de su monólogo interior, aprendemos que tiene pulsiones destructivas, tanáticas. Como hemos visto, fantasea con un cuchillo, pensando si va a matar o no a su marido y al bebé. Algunos indicios nos permiten suponer que la historia está ubicada en una aldea de la campiña francesa, cercana a una plantación de viñedos y a la carretera, con vecinos a lo lejos y bosques en los alrededores. El país jamás nombrado cuya lengua apenas domina, es desconocido para la protagonista y esta condición de extranjería desautomatiza su mirada, desactiva el imaginario bucólico que se suele asociar al paisaje francés. El entorno campesino se convierte por tanto en una presencia anacrónica; un espacio yermo, un lugar de inscripción de los convencionalismos de la clase media baja rural que tradicionalmente ha venido imponiendo múltiples límites a la mujer. A modo de contrapunto, llaman la atención las referencias artísticas en el transcurso de la novela a través de las cuales la protagonista rememora

cierta época perdida de formación estética en una metrópoli (no nombrada): sus lecturas y el gesto metaliterario de considerar la posibilidad de escribir (Harwicz, [2012] 2022, pp. 92-ss.), su predilección por la música clásica en detrimento del rock escuchado por su marido (Harwicz, [2012] 2022, p. 43), las asociaciones de espectáculos naturales con estilos de pintura:

> Y entonces vi el aire saturado de una tensión sexual invisible. Rembrandt. Las bellotas caían y caían y caían tan lentamente, tan pesadamente, entre la copa del árbol y la tierra, que parece que dormían en el aire. Que lo cortaban con rayos dorados. Caravaggio. (Harwicz, [2012] 2022, p. 63)

La sensación de asfixia de la protagonista tiene que ver sobre todo con el interior de los hogares y todo lo que los rodea. La engañosa tranquilidad doméstica que parecía ser señal distintiva del ámbito rural se torna por momentos francamente macabra. El campo es una máquina que produce muertes en cadena: ya con el primer café del día "[...] aparecen las arañas en la pileta, ahogadas ni bien abro la canilla. Algunas más vivarachas se repliegan un buen rato, resisten cerraditas en flor, son las que me animan a abrir la caliente y terminar de reventarlas" (Harwicz, [2012] 2022, p. 41). En el desayuno "llega el turno de las moscas", luego toca "electrocut[ar] abejas", pisar lombrices y saltamontes, eliminar babosas en tacitas con cerveza (Harwicz, [2012] 2022, p. 41). Pero la muerte acecha en cada rincón: en las chimeneas con humo, en el jarrón sin flores (Harwicz, [2012] 2022, p. 29), en el gas que se usa para eliminar topos —una "*shoa* de topos" (Harwicz, [2012] 2022, p. 34, énfasis en el original)—, en la vecina con aspecto de "muñeca de terror" (Harwicz, [2012] 2022, pp. 61-ss.), en la ferocidad de las relaciones.

El afuera, en cambio, es territorio de sus pulsiones eróticas que contrasta con este encierro hogareño. La contracara de la mediocridad cotidiana está cifrada en la presencia de la naturaleza, más en particular en los encuentros con una naturaleza indómita, desatada que no se manifiesta como contemplación del paisaje ni como ocio,

sino como elemento imposible de determinar, pura materialidad poblada por insectos, sonidos de aves, hojas secas, espacio de lo "viviente" (Giorgi, 2014), donde lo animal deja de ser el Otro del hombre y se vuelven borrosos los límites entre personaje y ambiente. Ese animal que había funcionado como el signo de una alteridad heterogénea y sobre el que se habían proyectado jerarquías de raza, clase, sexualidad y cultura, se vuelve interior, reordenando las distribuciones de los cuerpos. Es ahí, en la impenetrabilidad del bosque que colinda con su casa, donde la narradora desea perderse, vivir los trances y vibraciones de su cuerpo, fundirse con la tierra. Las expresiones de la animalidad asedian su imaginación. Se describen sus huidas desesperadas y compulsivas al bosque donde ella misma va cobrando rasgos animales, deviene animal: cuando tiene sexo con su amante al aire libre sabe que después tendrá "pico, plumaje, garras" (Harwicz, [2012] 2022, p. 52). A veces se encuentra con la mirada sugerente de un ciervo, imagen en la que se figura su deseo desaforado de vida salvaje, el despojo de los signos de lo humano:

> Si levitar es algo, mirarlo a los ojos era lo más parecido. El ciervo aparecía justo al caer la noche y se detenía al fondo, entre el bosque y el jardín. Desde la casa podían verse sus cuernos en ramas como un candelabro judío. Esa mirada es un momento que dura todavía. Giró la cabeza y aparecieron sus pupilas: ahora estoy ciega. (Harwicz, [2012] 2022, p. 64)

Ahora bien, si *El huésped* de Nettel interactúa con el cuento homónimo de Dávila, *Matate, amor* comparte muchos elementos temáticos y estilísticos con otro antecedente: el cuento "O búfalo" de la brasileña Clarice Lispector (1920–1977), originalmente publicado en la colección *Laços de familia* (1960). Aunque Harwicz nunca lo cita, menciona a Lispector en el prólogo ("Apertura", Harwicz, 2022, p. 9) a la edición argentina de *Trilogía de la pasión* como una escritora con la que siente afinidad. Los dos textos coinciden en la necesidad que experimentan sus protagonistas femeninas de salir de la intimidad hacia un espacio no doméstico, público. También comparten la sugerencia

de una proximidad entre lo humano y lo animal, superando así el antropocentrismo. El cuento de Lispector es extraño y hermético, su ritmo está dado por una sucesión de imágenes y su sintaxis es delirante y febril, al igual que la de *Matate, amor*. Narra la historia de una mujer que, después de ser rechazada por su amante, visita el jardín zoológico buscando aprender de los animales el odio en estado puro. Es un sentimiento que desconoce ya que, en virtud de su rol de género, solo le han enseñado a amar y a perdonar. El personaje recorre el parque examinando a las bestias, pero no ve más que bondad e inocencia, hasta que se produce un intercambio de miradas entre ella y un búfalo. Solo entonces comienza a sentir su propio odio, su furia que emerge sin que ella pueda hacer nada. Como consecuencia de este encuentro, la mujer se desmaya. Ante los ojos del búfalo, ha experimentado un (re)conocimiento personal que la deja en evidencia ante sí misma. Tanto la protagonista de Lispector como la de Harwicz, ambas enjauladas a su manera, quiebran los límites de las expectativas sociales que les asigna perímetros (la casa, la interioridad) y saberes. Necesitan salirse de sus vínculos humanos y construir una intimidad a partir de un afecto compartido con un animal —un búfalo, un ciervo— en relaciones que superan lo simbólico para volverse del orden de lo posthumano.

En otro momento clave de rebelión contra el modelo de familia impuesto por el ámbito sociocultural, la narradora atraviesa el ventanal que separa la casa del exterior cruzando su propia sombra devuelta en el reflejo de la puerta de cristal (Harwicz, [2012] 2022, p. 54): los tajos de vidrio la mutilan, se automutila. Este encuentro con su doble puede considerarse un acto fallido de ingresar en un espacio de exceso y de indeterminación que debería permitir deshacer los dualismos. Es internada en un hospital psiquiátrico por la cultura del orden (el marido, la suegra, la clínica, los ritos sociales), o sea, sometida a un disciplinamiento a través de la medicalización de su malestar. Desde la perspectiva social es una fuerza que debe contenerse, síntoma de la locura.

La novela tampoco debe leerse como una mera celebración del deseo desinhibido, ya que este deseo también es un mecanismo de reacciones complejas e inesperadas en la conducta de los personajes. El reino del deseo es contradictorio porque libera y esclaviza, arroja a la intemperie, pero también genera éxtasis. La mujer quiere pertenecer a una familia, pero no soporta ser parte de ella. Como en *El huésped*, pero en una tonalidad mucho más extrema, la dinámica no es unívoca: la narradora desprecia a su marido, pero es ella quien le pide matrimonio (Harwicz, [2012] 2022, p. 108), se asombra ante las acciones de su suegra viuda, pero siente pena por ella (Harwicz, [2012] 2022, p. 90), repudia la maternidad y abandona a su bebé por momentos, pero no puede vivir sin él (Harwicz, [2012] 2022, pp. 67-ss.). El deseo constituye a la narradora, pero al mismo tiempo la deshace, no le pertenece; ella se descompone y recompone como sujeto expuesto a varios niveles de violencia. El sexo escapa a cualquier dimensión moral y está siempre relacionado con la agresividad, con el acto de cortar: los movimientos del marido se definen como "hachazos" (Harwicz, [2012] 2022, p. 105), el verbo usado para el acto sexual con el amante es "mutilarse" (Harwicz, [2012] 2022, p. 76). Como explica Marie Audran, la ruptura y el corte también

> [...] estructuran el espacio novelesco en capítulos que parecen fragmentos cortados con brutalidad, imprimen su ritmo a la novela que parece ser un jadeo acorralado que estalla en embestidas violentas. Lo que viene separar los dos espacios – el espacio de la rutina y de lo cotidiano, encerrador; y el espacio del éxtasis, liberador [...] es el cuchillo. En *Matate amor*, siempre está un cuchillo real, imaginario, metafórico o lingüístico, de por medio. (Audran, 2015, p. 94)

El estilo de la novela se caracteriza por el procedimiento de la intensificación, el anhelo de renovar el lenguaje y de llevarlo hacia sus límites.

El lector no recibe pautas porque Harwicz no escribe una literatura que abogue por directivas esperables. Al contrario, lleva una cruzada contra el militantismo literario y, de acuerdo con su *ethos*

vanguardista, se distingue de muchas de sus coetáneas al oponerse a toda forma de recuperación ideológica o de corrección política. Quiere escribir contra la doxa, cualquiera que sea (Wolfenzon, 2021). Solo provoca que surjan preguntas. La desarticulación de los lazos comunitarios que se describe representa el grado máximo de la incomunicación en nuestra época, la imposibilidad total de convivir. ¿También puede verse como un primer paso hacia una subjetivación otra, basada en formas primigenias de relacionarse, que reconocen el lado oscuro del deseo humano? ¿Es la narradora la que está enferma o la sociedad?

Cuando la protagonista se retira en el bosque, imagina formas alternativas de pertenencia y de filiación. Como sujeto, siempre regresa a su mismo errar porque en esta errancia encuentra un escape; ahí sus pulsiones marcan un distanciamiento de toda idea de sujeto disciplinado, dócil. La emancipación se alcanza cuando ya no quiere formar parte y se dirige, en palabras de Giorgi, hacia eso "viviente" que excede toda forma y que se vuelve reflejo opaco de toda retórica del yo; cuando se abre a: "[...] lo que pasa *entre* cuerpos, lo que traza relaciones entre ellos, lo que emerge a partir de una relacionalidad no predeterminada. *No ya la vida despojada de toda forma* [...]*, sino la vida abierta a la forma como multiplicidad*" (Giorgi, 2014, p. 109, cursiva en el original). Este cuerpo impulsado por el deseo puede transformarse, expandirse: cuando la narradora se une con su amante, se ve "reflejada como un caleidoscopio. Mi boca abierta son varias bocas" (Harwicz, [2012] 2022, p. 76).

Según el psicoanálisis, la constitución del sujeto depende de su efectiva separación de otro cuerpo; el de la madre. Pero la madre en *Matate, amor* no opera esta separación. No protege a su hijo contra lo abyecto, contra los flujos corporales, contra la sangre o la orina, contra todo aquello que perturba un orden y debería expulsarse para que él se vuelva un sujeto a nivel físico, psíquico, sexual y social. Quiere convertir la maternidad en una forma de romper el ciclo (re) productivo en el que se encuentra inserto el cuerpo femenino en el sistema capitalista. Quiere un "hijo apátrida", ahistórico que, como

ella, corte los lazos, corte con el origen y resista a toda categorización o fijación:

> Yo, que quería parir un hijo no declarado. Sin registro. Sin identidad. Un hijo apátrida, sin fecha de nacimiento ni apellido ni condición social. Un hijo errante. No parido en una sala de partos sino alumbrado en el rincón más oscuro del bosque. No silenciado con chupetes sino acunado con el grito animal. (Harwicz, [2012] 2022, p. 66)

4. Conclusión

Mediante la puesta en discurso de experiencias formativas, las dos novelas estudiadas son políticas en el sentido que Rancière asigna al término porque expresan el desacuerdo con la falsa normalidad proponiendo la transformación del tejido de lo sensible. Desarticulan dos imaginarios colectivos, uno urbano, el otro rural, para desde allí pensar otros enlaces, otros modos de percepción, otro recorte de una corporalidad no normativa. Retratan la batalla constante de sus protagonistas contra una parte oculta de sí mismas; se enfrentan a ese Otro, pero al mismo tiempo admiten que es su álter ego. Vemos en ellas un fuerte anhelo de distanciarse de una identificación ajena y opresora que les ha sido impuesta, de separarse de su grupo de referencia o de negar cualquier tipo de pertenencia, así como una rebelión contra los aparatos disciplinarios (la familia burguesa en ambas novelas, el instituto de ciegos en *El huésped*, el hospital psiquiátrico en *Matate, amor*). Trabajan modos de corporeización y epistemologías alternativos: lo que se descarta es el cuerpo como forma predefinida que funciona sexual y políticamente como sede del yo, como ontología del individuo y como norma de lo humano. En ambos casos, se trata de cuerpos heridos que difícilmente se pueden sanar sin adoptar una vida originaria despojada de todo atributo; este despojo de propiedades, sin embargo, no es necesariamente la marca de una negatividad. En opinión de Giorgi, tampoco estamos hablando de

una esencia oculta, de la metáfora de una plenitud fundada en cierto orden totalizador, sino de "lo que se sale de sí y en ello encuentra su posibilidad y su condición; lo que nunca coincide consigo mismo" (Giorgi, 2014, p. 109).

Al ser desplegadas como instancias de indeterminación, las dos protagonistas llegan a la escritura con la promesa de otra vida. Esta escritura podría marcar un punto de partida para reimaginar lo político, repensar la posibilidad de lo común. En *El huésped,* la inscripción en el registro fantástico es lo que permite deconstruir los mecanismos "evidentes" de identidad y de lo convivial, explorar aquello que permanece invisible en la cultura dominante. Nettel presenta la potencialidad de ensayar producciones de subjetividad que pasan por cuerpos en relación. Su novela no propone una pura alteridad; antes bien esboza un "entre" desde donde "relanza[r] el campo de relaciones, de deseos, de luchas, de conexiones y repudios, entre cuerpos" (Giorgi, 2014, p. 120). Así, su sujeto puede tornarse condición de comunidad, en la medida en que resiste toda apropiación, toda propiedad. En Harwicz, la desestabilización es abiertamente rupturista porque se ancla en un universo en profunda disolución. En *Matate, amor* es en el lugar propio de la enunciación donde se constituye un nuevo sujeto que se asume discursivamente, colocándose fuera de cualquier marco comunitario existente. Desde allí se postula la imposibilidad de una identidad que trascienda lo sensorial: la narradora ve y se ve con el ojo del cuerpo, al tiempo que reordena la topografía de lo humano y de lo animal. Al desafiar las jerarquías antropocéntricas y las normativas hegemónicas, *Matate, amor* contribuye a imaginar, a su manera y desde lo estético, posibilidades alternativas de articular lo común.

Bibliografía

Audran, Marie. (2015). *Matate, amor de Ariana Harwicz, la escritora con cuchillo*. En Milagro Martín Clavijo, Mercedes González de Sande, Daniele Cerrato y Eva María Moreno Lago (coords.). *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas, XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras* (pp. 88-102). Sevilla: Alciber.

Butler, Judith. (1993). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Londres / Nueva York: Routledge.

Dávila, Amparo. ([1959] 2022). *El huésped.* En *Cuentos reunidos* (pp. 33-37) [prólogo de Mariana Enríquez]. Madrid: Páginas de Espuma.

Di Matteo, Ángela. (2020). Cuerpo tomado: sujetos a-normales y refracciones fantásticas en *El huésped* de Guadalupe Nettel. *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, *20* (1). https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/3139/4267

Ferrero Cárdenas, Inés. (2009). Geografía en el cuerpo: El otro yo en *El huésped* de Guadalupe Nettel. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, (41), 45-62.

François, Liesbeth. (2021). *Subterranean Space in Contemporary Mexico City Literature*. Cham: Palgrave MacMillan.

Giorgi, Gabriel. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

González, Carina. (2012). Degeneración e identidad: Guadalupe Nettel y la novela de crecimiento como "Bildung" político. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, (53), 21-32.

Harwicz, Ariana. ([2012] 2022). *Matate, amor*. En *Trilogía de la pasión* (pp. 12-138). Barcelona: Anagrama.

Harwicz, Ariana. (2022). Apertura a la *Trilogía de la pasión*. En *Trilogía de la pasión* (pp. 9-12). Buenos Aires: Mardulce.

Jackson, Rosemary. (1981). *Fantasy. The Literature of Subversion*. Methuen: Routledge.

Lispector, Clarice. ([1960] 2020). El búfalo. En *Cuentos completos* (pp. 180-186). (Trad., Paula Abramo). [Prefacio de Benjamin Moser]. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Nettel, Guadalupe. (2006). *El huésped*. Barcelona: Anagrama.

Rancière, Jacques. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. París: Éditions Galilée.

Rancière, Jacques. (2007). *Politique de la littérature*. París: Éditions Galilée.

Rancière, Jacques. (2008). *Le spectateur émancipé*. París: Fabrique Éditions.

Wolfenzon, Carolyn. (2017). El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel como espejo político de México. *Latin American Literary Review*, *44* (88), 41-50.

Wolfenzon, Carolyn. (2021). El arte debería salir a quemar todo, entrevista a Ariana Harwicz. *La vaca multicolor*. http://www.lavacamulticolor.com/entrevista-a-ariana-harwicz.html

Convivencia y colapso en las literaturas centroamericanas

Carlos F. Grigsby
Universidad de Bristol

Con los siguientes enunciados empieza *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya, novela en la que se describe con retorcido humor y sostenido espanto algunas de las brutalidades que tuvieron lugar en la guerra civil guatemalteca:

> *Yo no estoy completo de la mente*, decía la frase que subrayé con el marcador amarillo, y que hasta pasé en limpio en mi libreta personal, porque no se trataba de cualquier frase, mucho menos de una ocurrencia, de ninguna manera, sino de la frase que más me impactó en la lectura realizada durante mi primer día de trabajo, de la frase que me dejó lelo en la primera incursión en esas mil cien cuartillas impresas casi a renglón seguido, depositadas sobre el que sería mi escritorio por mi amigo Erick, para que me fuera haciendo una idea de la labor que me esperaba. *Yo no estoy completo de la mente*, me repetí, impactado por el grado de perturbación mental en el que había sido hundido ese indígena cachiquel testigo del asesinato de su familia, por el hecho de que ese indígena fuera consciente del quebrantamiento de su aparato psíquico a causa de haber presenciado, herido e impotente, cómo los soldados del ejército de su país despedazaban

> a machetazos y con sorna a cada uno de sus cuatro pequeños hijos y enseguida arremetían contra su mujer, la pobre ya en shock a causa de que también había sido obligada a presenciar cómo los soldados convertían a sus pequeños hijos en palpitantes trozos de carne humana. (Castellanos Moya, 2006, p. 1)

En el seno mismo de lo que se jugaban las sociedades centroamericanas en las décadas de violencia de los años setenta y ochenta, tal como lo muestra el paisaje citado, podríamos leer inscritas las figuras de convivencia y colapso. Las guerras civiles de Guatemala, El Salvador y Nicaragua eran justamente guerras sobre la convivencia entre ciudadanos con ideologías contrarias; sus sociedades, como resultado, estuvieron al borde del colapso. Ambas figuras tienen una importancia particular en la historia de las literaturas centroamericanas, desde los escritos de Bartolomé de las Casas sobre el colapso de las poblaciones indígenas y la convivencia impuesta colonialmente en el territorio que se llamaba el Reyno de Guatemala, hasta la ciencia ficción más reciente. Así, pues, la crisis ecológica actual, si bien ciertamente forma parte de la temática centroamericana en torno a la convivencia y el colapso, lo hace más como un desarrollo reciente que como un tema central. En contraste con muchas de las literaturas del norte global, en el origen mismo de las literaturas centroamericanas parece estar presente lo cataclísmico, el cual vuelve a surgir, con una fuerza particular, durante el siglo veinte.

En cuanto a la globalización, la cual llegó al istmo bajo el signo de la democracia y las políticas estatales neoliberales, uno de los aspectos más llamativos de esta literatura quizá sea la rapidez con que el proyecto global cayó en descrédito en las plumas de sus escritores. A partir de finales de los noventa, algunos de los autores contemporáneos más importantes de la región publicaron todos novelas con elementos de novela negra, *thriller* y novela de misterio, que el crítico Misha Kokotovic llegó a llamar *neoliberal noir*:

> This new Central American noir forms part of a larger Latin American literary phenomenon I refer to as *neoliberal noir*. Since about

> 1990, most of the continent has experienced something of a boom in narratives that use elements of detective or crime fiction to criticize the effects of the neoliberal, free market capitalism imposed on Latin American societies over the past two decades. (Kokotovic, 2006, p. 15)

Dicho con hipérbole, para estos escritores lo global nunca fue sino posglobal desde sus inicios, si entendemos esto último como la confirmación del agotamiento de las promesas de la globalización. Después de los acuerdos de paz en las décadas de los ochenta y noventa, el interregno de ilusiones y expectativas resultó ser efímero, como lo confirman las novelas *Que me maten si...*, de Rodrigo Rey Rosa (1996); *Managua, salsa city*, de Franz Galich (2000); *La diabla en el espejo*, publicada el mismo año, de Castellanos Moya; y *El cielo llora por mí*, de Sergio Ramírez (2008).

Como lo muestra el ejemplo de las literaturas centroamericanas, hay diferencias regionales en la experiencia e ideas de la globalización. Es importante no perder de vista estos matices en una discusión en torno a lo global y lo posglobal, en especial si hemos de ver hacia las literaturas hispanoamericanas. Haciendo eco de los debates en torno a la modernidad en la literatura, pensando específicamente en la teoría de *World-Systems Analysis* de Immanuel Wallerstein, podríamos decir que, si bien existe una sola globalización —el capitalismo financiero global—, esta se manifiesta de forma desigual en el mundo (en la teoría de Wallerstein, el centro explota a la periferia para su beneficio), y, en consecuencia, da lugar a experiencias distintas de la globalización, que a su vez llevan a expresiones literarias diferentes. Para hablar de posglobalidad, en este caso, habría que echar cuentas con estos matices y diferencias.

Al mismo tiempo, más allá de estas variantes locales, la globalización efectivamente globaliza e impone rasgos comunes. Uno de ellos tiene que ver con la jerarquía de los géneros literarios. En las últimas décadas, la otrora literatura de género ha dejado de ser una literatura secundaria vista peyorativamente. Al contrario, tomando la novela negra como ejemplo, desde hace años ha existido un verdadero auge

global del género (*scandi noir*, *narco-noir*, entre otros.) Algo similar ocurre con la ciencia ficción, género sobre el cual quiero demorarme, pues parece perfilarse, cada vez más, como el género literario cuyas convenciones mejor se adecúan a los relatos de las emergencias ecológicas y sanitarias de nuestro tiempo.

1. El auge de la ciencia ficción

Para constatar el cambio en la relevancia de la ciencia ficción, basta echar un vistazo a las dos ediciones que la revista *Granta* ha hecho en la última década (2011; 2021), a fin de publicar una selección de los mejores escritores menores de treinta y cinco años. Más allá de los cuestionamientos que se le podría hacer —el interés mercantil dentro del mundo editorial, el capital simbólico que acarrea y que pareciera afianzar el lugar hegemónico del mercado editorial anglófono, un cierto sensacionalismo—, es revelador ver las diferencias entre una y otra edición para registrar cambios estilísticos y preocupaciones temáticas entre las dos selecciones de narradores. El primer rasgo que salta a la vista es la presencia de la ciencia ficción en el último número de la revista.

A diferencia de los seleccionados del primer *Granta* del 2010, entre quienes se encuentran algunos de los escritores más relevantes de la actualidad (Alejandro Zambra, Samanta Schweblin, Federico Falco, Andrés Barba, Rodrigo Hasbún, entre otros), cuya temática y estilos incluyen la postdictadura; la vida en la provincia; la migración; lo fantástico, el suspenso; no hay ningún texto de ciencia ficción. En cambio, en el reciente número del 2021, cuatro de los veinticinco seleccionados contribuyeron con una pieza con claros elementos de ciencia ficción, en las cuales las figuras de colapso —un colapso global— y convivencia ya están sugeridas. La cifra, si no abundante, es significativa. Mundos postapocalípticos en que los hielos de la Antártica ya se han derretido ("El niño dengue" de Michel Nieva); cápsulas espaciales construidas para reos del sistema penitenciario

("Cápsula" de Mateo García Elizondo); una alarma pública que le anuncia a los ciudadanos cuándo la temperatura del día superará los cincuenta grados; unos científicos que lanzan señales intersiderales a la Tierra para saber si alguien sobrevivió a la catástrofe climática ("Anillos de Borromeo" de Andrea Chapela); un mundo en crisis por la elección de una Papisa en el Vaticano, en el cual una astróloga controla a multitudes a través de su programa televisivo ("El gesto animal" de Alejandro Morellón).

Aunque *Granta* 2021 confirma un auge de la ciencia ficción, el género fue, no obstante, global desde sus inicios, como explica Rachel Haywood Ferreira (2011) en su estudio pionero de este en las literaturas latinoamericanas. Sin embargo, lo global no excluye lo local. En la literatura, la relación entre lo local y lo global no es tanto una de oposición como de tensión. Podríamos decir incluso que lo global tiende a declinarse localmente.

Una de las novelas pioneras del género en la región, *La caída del águila* del costarricense Carlos Gagini (1921), narra un mundo futurista en que Centroamérica ha sido colonizada y anexionada a los Estados Unidos.[1] Un ingeniero costarricense y uno hondureño, en alianza con otras mentes brillantes del Japón y Alemania (son los años después de la Primera Guerra Mundial), usando submarinos y una fuerza aérea híper tecnológicos, logran vencer al imperio estadounidense después de bombardear California y hacerla añicos en cuestión de minutos, liberando así al mundo de imperialismos. Aquí lo global es el modelo decimonónico de novela de aventuras de ciencia ficción juliovernesco, que se declina localmente con la ideología del antiimperialismo y el positivismo liberal de fin de siglo.

En otra novela más reciente, *Tikal Futura* (2012) del guatemalteco-nicaragüense Franz Galich, cuya historia tiene lugar en el siglo XXIII, el país que conocemos como Guatemala aparece dividido en dos sectores: la Ciudad de Arriba y la Ciudad de Abajo. En Ciudad de

[1] Es una de las primeras novelas del género en la región, precedida por *El problema* (1899) del guatemalteco Máximo Soto Hall, obra también antiimperialista.

Arriba, un complejo urbano ultra tecnológico, viven los ciudadanos pudientes y sanos (sobre todo políticos y extranjeros estadounidenses). Estos, por medio de microchips, cámaras de vigilancia y una dosificación colectiva de drogas que los mantienen complacidos y sumisos, controlan a la población de Ciudad de Abajo, que es de clase trabajadora y ascendencia indígena. En una suerte de *Brave New World* extrañamente indigenista, con la estética vernácula *kitsch* que caracteriza a la escritura de Galich, la contaminación en Ciudad de Abajo es tan severa que, estrambóticamente, el aire tiene color Coca-Cola. Lo global es claro: el género de la ciencia ficción. Lo local tiene que ver con la estructura del mundo ficcional de la novela, así como su trama, las cuales están basadas en el *Popol Vuh* maya. Además, hay una fuerza guerrillera que se llama *Ejército de Liberación de Ciudad de Abajo*, en leve parodia de los movimientos revolucionarios centroamericanos.

En este ejemplo contemporáneo, parece claro que la mayor amenaza para la convivencia —así como lo que puede llevar al colapso— es la opresión neocolonial que persiste en el mundo de *Tikal Futura*. La contaminación del medioambiente no es el enfoque principal, sino un resultado de la explotación capitalista desenfrenada en la región: más un síntoma que una causa. Este rasgo permite ver cómo los efectos de la globalización en esta región del mundo, vistos a través de su literatura, son claramente distintos de aquellos en el llamado norte global.

2. La literatura del nuevo milenio

Volviendo al más reciente número de *Granta*, hay otros rasgos literarios destacables de cara a la discusión de posibles cambios estilísticos en la literatura de nuestra época, las cuales tendrían relación con las transformaciones tanto de los mercados editoriales como de nuestras formas de leer debido al impacto de nuevas tecnologías digitales. En *Seis propuestas para el nuevo milenio* (2012) (*Six Memos for*

the New Millenium en su versión inglesa), una serie de conferencias que fueron redactadas a mediados de los años ochenta, y que nunca llegaron a ser impartidas, el escritor italiano Italo Calvino discute cinco cualidades literarias que eran importantes para él como autor, especulando sobre el papel que estas jugarían en la literatura del segundo milenio. Estas cualidades fueron traducidas al español como levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad. Por un lado, como toda reflexión literaria llevada a cabo por un escritor, los *memos* forman una especie de manual para entender la poética de Calvino y a partir del cual se puede leer su obra. Por otro lado, no obstante, Calvino acierta en sus especulaciones sobre la relevancia de algunas de estas cualidades en la literatura contemporánea.

La levedad, para Calvino, está asociada a la ligereza, la movilidad, la sutileza en el lenguaje y el humor. De modo similar, cuando habla de rapidez, Calvino quiere decir agilidad y desenvoltura del estilo; también concisión y brevedad. "En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan", escribe Calvino, "la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y el pensamiento" (Calvino, 2012, p. 63).

En sus conferencias, Calvino también reflexiona sobre la visibilidad. Cuando lo hace, es para hablar del papel de la imaginación o fantasía dentro de la literatura, no solo para el escritor sino también para el lector. Calvino habla de lo que él llama el "cine mental", una especie de teatro de la memoria que todos tenemos en nuestra mente. Según el escritor italiano, nuestro cine mental funciona como un repositorio de imágenes cuasicinemáticas, que se activa no solo durante el recuerdo sino también durante la lectura. Además, define la imaginación como un "repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que hubiera podido ser" (Calvino, 2012, p. 97). Y añade: "La fantasía es una especie de máquina electrónica que tiene en cuenta todas las combinaciones posibles y elige las que responden a un fin o simplemente las que son más interesantes, agradables, divertidas" (Calvino, 2012, p. 98). En este sentido, Calvino nos da dos metáforas abiertamente tecnológicas de la

literatura: por un lado, la literatura como el resultado de la máquina electrónica de la fantasía; por otro, la literatura como aquello que proyecta imágenes sobre la pantalla del cine mental de los lectores. Ambas tocan el tema de la relación entre fantasía y realidad, lo cual nos lleva de regreso a las figuras de convivencia y colapso.

3. La máquina electrónica de la literatura

Las cualidades calvinianas de levedad y rapidez aparecen eminentemente en la literatura del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, cuyas obras nos ofrecen algunos escenarios de convivencia y colapso. También son cualidades extensibles a buena parte de la literatura que se está escribiendo hoy.[2] Usando el ejemplo de Rey Rosa, se pueden bosquejar dos formas distintas en que la máquina electrónica de la literatura se relaciona con lo real.

Con *Fábula asiática* (2016), Rey Rosa escribió un cruce de *thriller* con ciencia ficción, un texto metaliterario con claras aspiraciones de novela global. En la novela, Abdelkrim, un prodigio de las matemáticas marroquí seleccionado para un programa especial de la NASA, es la cabeza secreta de una conspiración global. Esta se propone controlar los medios de comunicación del planeta a través de la desactivación momentánea de los satélites de la tierra y de un virus que infecta Internet, para así redibujar el mapa político global. Aunque claramente están en juego la convivencia y el colapso del mundo —en la novela, el colapso de los sistemas de comunicación lleva al colapso planetario, para así poder refundar las condiciones políticas de convivencia—, me interesa más destacar los rasgos que hacen posible que la pensemos como "novela global", por el retrato del planeta que para nosotros pinta Rey Rosa. En la novela, los personajes hablan árabe, español, inglés y dariya. Algunas localidades importantes en

[2] Pienso en el auge de las *nouvelles* en general (como las del guatemalteco Eduardo Halfon), y en particular en el cono sur: Selva Almada, Federico Falco, Ariana Harwicz.

la trama son Marruecos, Turquía, Siria, Grecia y los Estados Unidos. Hay un personaje guatemalteco, otro mexicano, otro marroquí, otro inglés. La trama incluye el imperialismo estadounidense, el grupo terrorista ISIS, la CIA y la crisis de emigrantes en el Mediterráneo. Entre todo esto, quizá el gesto más significativo de Rey Rosa sea colocar el mundo musulmán en el centro de la acción, y que la mayoría de la novela transcurra en Tánger. Así, Occidente queda en las afueras de ese mundo ficticio, dejando al lector con la sensación de que el centro del mundo no está en el continente europeo ni en el americano, sino más hacia el norte de África o el Medio Oriente. Así, como apunta Alexandra Ortiz Wallner sobre la escritura de Castellanos Moya y Rey Rosa, también con *Fábula asiática* se produce "una serie de preguntas pendientes a nuestros modelos de entendimiento de las distancias (geográficas, sociales y culturales)" (Ortiz Wallner, 2013, p. 160).

Esta no es la primera vez que Tánger aparece en la obra de Rey Rosa, lo cual tiene su precedente en *La orilla africana* (1999). El guatemalteco, cuya filiación con Paul Bowles es bien conocida, continúa una desleída pero significativa tradición ligada a Tánger como espacio narrativo, que en la literatura latinoamericana aparece ya en autores como Ignacio Padilla y Severo Sarduy; pero que incluso podría retrotraerse a Rubén Darío y Roberto Arlt, si bien en estos aparece de forma exotista y miliunanochesca. El escritor y cineasta argentino Edgardo Cozarinsky escribió la crónica "Fantasmas de Tánger" (2012), en la cual explora cómo y por qué Tánger llegó a ser un centro cosmopolita en el periodo entreguerras, junto a la cual codirigió un documental homónimo. Existe, pues, una suerte de corriente subterránea en la literatura latinoamericana que fluye hacia Tánger,[3] pero que quizá nunca ha tenido la profundidad que se le concede en la narrativa reyrosiana.

[3] Fuera del ámbito latinoamericano, se podrían añadir las pinturas de Delacroix y Matisse, como *Vue de Tangier à partir du bord de la mer* (1858) y *Vue sur la Baie de Tangier* (1912) respectivamente. Así como, más recientemente, la película *Only Lovers Left Alive* (2013) de Jim Jarmusch.

En una *nouvelle* anterior, *Cárcel de árboles* (1991), cruce de terror político y ciencia ficción, Rey Rosa imagina una cárcel en medio de la selva guatemalteca, donde se llevan a cabo experimentos quirúrgicos con los prisioneros, afectándoles sus facultades lingüísticas a fin de poder controlarlos y explotarlos laboralmente. Vuelven a surgir aquí los fantasmas centroamericanos en torno a colapso y convivencia mencionados anteriormente, pero esta vez con una inflexión de ciencia ficción. Lo que me interesa destacar raya en lo anecdótico, pero arroja luz sobre cómo la máquina electrónica de la fantasía se relaciona con la realidad. En una conferencia dada en la Casa de América de Madrid en 2015, Rey Rosa relató cómo, años después de que publicase *Cárcel de árboles*, mientras se tomaba un café en un establecimiento, fue interpelado por una mujer. Después de preguntarle si él era en efecto el escritor Rodrigo Rey Rosa, procedió a hablarle de una cárcel que realmente existió en la selva, con la duda de si el escritor se había inspirado en ella para su texto. Rey Rosa le expresó su incredulidad, ya que había escrito *Cárcel de árboles* como ejercicio puramente ficcional. Quedaron en contacto y eventualmente la mujer le envió recortes de periódicos y otros documentos que probaban la existencia de dicha cárcel: increíblemente, bajo la fachada de un hospital-escuela para jóvenes adictos o desadaptados, efectivamente existió una especie de campo de concentración en medio de la selva del Cerro San Gil en el departamento de Izabal, Guatemala, entre 1974 y 1988. Posteriormente, junto a Guillermo Escalón, Rey Rosa dirigiría un documental homónimo en que se pretende desentrañar esta coincidencia entre ficción y realidad.

No obstante, el documental juega con las convenciones del género, sobre todo lo que atañe su aspiración de documentación objetiva de la realidad. A lo largo del filme, hay varios momentos en que una voz en *off* lee fragmentos del texto *Cárcel de árboles*, los cuales aparecen en imágenes de trazos manuscritos, con tachones y borrones, que suelen suceder o preceder el testimonio de las personas involucradas en la reconstrucción de los hechos. Así, la película pretende hilvanar dos relatos distintos: el relato explícitamente ficticio de la

nouvelle y el relato explícitamente real de los entrevistados. Aunque el documental parece probar que, en efecto, hubo un turbio hospital psiquiátrico en medio de la selva guatemalteca, identificando actores principales, víctimas y colaboradores, su verdadero fin parece ser otro: no solo rastrear las líneas que conectan la ficción con la realidad, sino torcerlas y aproximarlas al punto de desdibujarlas. El filme deliberadamente difumina esos límites. Sin duda, las experiencias de colapso y convivencia de la guerra civil guatemalteca permitieron a Rey Rosa entrever un fragmento faltante en el rompecabezas de su historia reciente; pero su ambigüedad esencial como documento de ficción es no obstante preservada por el documental.

Es casi un lugar común decir que lo que hace la ciencia ficción es vestir el pasado de futuro. Uno de los deseos del género es que el porvenir devenga reconocible: se busca certificar lo que es esencialmente incierto. Sin embargo, el ejemplo de Rey Rosa muestra cómo la máquina de la literatura puede, además del futuro, también anticipar el pasado.

Vivimos en una época en que el encandilamiento de sus cambios vertiginosos puede ocultar otras transformaciones simultáneas más profundas y paulatinas. En la literatura, esto significa no solo un giro hacia la ciencia ficción y la distopía, sino un acortamiento de los géneros y una modulación de la lectura; un cambio de velocidad y densidad en la prosa que, dicho calvinianamente, tiende a la levedad, la rapidez y la visibilidad. Por otro lado, el nuestro es un mundo de paradojas sospechosamente visibles: está a un tiempo más interconectado y desinformado que nunca, y es, de modo semejante, tan diverso como homogeneizante. De allí la importancia de rescatar las diferencias regionales —Centroamérica, Hispanoamérica, Occidente— en la experiencia de lo que entendamos por globalización o posglobalización. La máquina electrónica de la literatura, en su relación tanto con el pasado ignorado como con el futuro entrevisto, jugará un papel cada vez más importante en el acto de balancearnos sobre la cuerda hoy aún más tensa entre la ficción y la no ficción de nuestros relatos y discursos.

Bibliografía

Arlt, Roberto. (2020). *El criador de Gorilas*. Barcelona: Lingkua.

Calvino, Italo. (2012). *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Madrid: Siruela.

Castellanos Moya, Horacio. (2006). *Insensatez*. Madrid: Tusquets.

Cozarinsky, Edgardo. (2012). Fantasmas de Tánger. En Jorge Carrión (coord.), *Mejor que ficción: crónicas ejemplares* (pp. 167-174). Barcelona: Anagrama.

Darío, Rubén. (2016). *Del símbolo a la realidad: obra selecta*. Madrid: Alfaguara.

Escalón, Guillermo y Rey Rosa, Rodrigo (dirs.). (2016). *Cárcel de árboles* [película]. El escarbado.

Haywood Ferreira, Rachel. (2011). *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan UP.

Kokotovic, Misha. (2006). Neoliberal Noir: Contemporary Central American Crime Fiction as Social Criticism. *Clues*, (24), 15-29.

Ortiz Wallner, Alexandra. (2013). Literaturas sin residencia fija: poéticas del movimiento en la novelística centroamericana contemporánea. *Revista Iberoamericana, 79* (242), 149-162.

Padilla, Ignacio. (1 de junio de 1997). A medio siglo del espejismo mexicano. *La Jornada Semanal*. http://www.jornada.unam.mx/1997/06/01/sem-padilla.html

Sarduy, Severo. (1981). *Cobra*. Barcelona: Edhasa.

Wallerstein, Immanuel. (2004). *World-Systems Analysis: An Introduction*. Durham, NC / Londres: Duke University Press.

The Best of Young Spanish Novelists: los mejores narradores jóvenes en español. (2010). *Granta*, (113).

The Best of Young Spanish Novelists: los mejores narradores jóvenes en español. (2021). *Granta*, (155).

III. *Making kin* en las ruinas. Animales y convivialidad inter-especies

Bonding in the Anthropocene

Climate Change, Collapse, and Conviviality in Claudia Hernández's Speculative Fiction (*De fronteras* and *Causas naturales*)

Sophie Esch
Rice University

In 2000, two eminent natural scientists from the Global North coined a term that by now has become symptomatic of our current affective malaise and a profound shift in our zeitgeist and human self-conception: the Anthropocene (Crutzen and Stoermer, [2000] 2013). That same year, Claudia Hernández, a young, little-known author from El Salvador published a short story titled "Mediodía en la frontera" (Hernández, 2000; later republished with a slightly modified title as "Mediodía de frontera," in *Mediodía de frontera* 2002 and *De fronteras* 2007). It takes place at an unidentified border location at three minutes before noon, and in the story a nameless woman commits suicide in a public bathroom. Her unlikely companion is a hungry stray dog, who happens to walk in just after she has cut out her tongue (she plans to hang herself and does not want to look unpretty after death). They exchange looks and a conversation without words ensues. Before her death she feeds the dog pieces of her tongue to calm his growling stomach. In a hostile place and in a moment of

despair and destitution, these two creatures establish a momentary bond of care and recognition. For a moment their lives intersect and become more bearable as they become momentary kin. The dog is less hungry, and the woman is less alone. She proceeds to kill herself nonetheless; the dog, who had no previous relation to the woman, decides to stay by her body until it is removed. Then he, too, moves on and continues his search for food.

Sixteen years later, a prominent philosopher from the Global North would publish a book with Duke University Press, in which she would point to the urgent need of "learning to stay with the trouble of living and dying in response-ability on a damaged earth" (Haraway, 2016, p. 2). And while many readers will be familiar with the names of those academics from the Global North —Paul Crutzen, Eugene Stoermer, and Donna Haraway— readers might be less familiar with the name of the author who wrote this story as well as many of others that capture, anticipate, and speculate on the violent complexities of living together and dying on a planet in crisis.

Claudia Hernández is one of the most intriguing contemporary literary voices from Central America. Despite her penchant for publishing with small state or independent presses in El Salvador, Guatemala and, more recently Colombia, Mexico, and Puerto Rico, and for mostly avoiding the limelight and global literary circuits, her fame, accolades, and scholarly reception have been growing steadily over the last twenty years and she is starting to circulate more widely. So far, she has published five short collections and three novels.[1]

Hernández's writing is most commonly discussed in relation to recent Salvadoran history, especially as Central American post-war literature (Cortez, 2010; Esch, 2017; Kokotovic, 2014; Ortiz Wallner, 2013; Perkowska, 2019; Rincón Chavarro, 2013; Sarmiento Panez, 2016). Here, though, I put forward a different reading, namely I

[1] The short story collections are *Otras ciudades,* 2001; *Mediodía de frontera*, 2002 (republished in 2007 as *De fronteras)*; *Olvida uno*, 2005; *La canción del mar,* 2007; *Causas naturales*, 2013; and three novels are *Roza, tumba, quema*, 2017; *El verbo J*, 2019; *Tomar tu mano*, 2021.

propose to read her stories as an acute and abstract reflection on the Anthropocene and, as such, on broad questions of conviviality amid crisis and collapse. For this analysis, I focus on the short stories from her most renowned work, *Mediodía de frontera* (2002) / *De fronteras* (2007) as well as her less studied and more recent stories from *Causas naturales* (2013).[2]

Many of Hernández's short stories bear an uncanny resemblance to much later theorizations by Haraway, one of the most important philosophers of the Anthropocene, even though she prefers a different terminology (Haraway, 2016, p. 49). I point to this resemblance not to establish a causality or direct correlation but rather to point out how, from different sites of the Earth and from different loci of enunciation, cultural, intellectual, and scientific forces started to speculate on and theorize a profound global change taking place, a change we have come to call the Anthropocene.

1. The Cultural Logics of the Anthropocene – An Approximation

It has been argued that the Anthropocene is a term too scientific for it to seep into common usage (Haraway, 2016, p. 49), yet it has squarely made it into the mainstream (see, for example, Davison, 2019). This, however, does not mean that everyone means the same thing when they talk about the Anthropocene. The term continues to be hotly debated across different academic disciplines.

While other scientists harboured similar ideas as early as the nineteenth century, the term has become most associated with the chemist Paul J. Crutzen and the ecologist Eugene F. Stoermer, who proposed it to describe a new geological interval or epoch in which human activity has altered the geology, atmosphere, climate and ecosystem of the planet (Crutzen, 2013, p. 13). And even though the

[2] Since the slightly modified 2007 *De fronteras* edition from Guatemala is the most widely known version, I will refer to and cite from this version in what follows.

term caught on quickly, both the naming and dating remain controversial. From its inception, geologists were particularly wary of the term given the difficulty of global geological proof and timing (in the rocks). After years of debate and work, the Anthropocene Working Group [AWG] of the Subcommission on Quaternary Stratigraphy [SQS], the chief entity for determining geological epochs, reached a consensus to treat the Anthropocene as "a formal chrono-stratigraphic unit" and to place its starting point around the mid-twentieth century (AWG, 2019). Yet in 2024, SQS voted down the proposal to make the Anthropocene a new official epoch (Voosen 2024). Not all geologists agree, however, nor do other disciplines (Ellis, 2018, p. 49). From the humanities, alternative names have been proposed as better capturing the culprit or necessary action, such as Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene.[3] And Haraway maintains that the Anthropocene "is more a boundary event than an epoch" (Haraway, 2016, p. 100). From disciplines such as anthropology and history alternative starting points have been proposed: the agricultural revolution about 8000 years ago, or 1492, or with the industrial revolution in the mid-eighteenth century, the first atomic bomb in 1945, or the surge in human activity since 1950, which has been dubbed the Great Acceleration (Ellis, 2018, pp. 52, 101). This means that depending on the start date, perspective, and academic discipline, the Anthropocene started 8000, 550, 250, or 77 years ago. The only thing that is clear is that "the Anthropocene [...] began long before it was named" (Parker Krieg, 2021, p. 186).

In many ways, the Anthropocene as a term has escaped the narrative control of the natural sciences. Within the humanities, the Anthropocene has become a term deeply tied to the current zeitgeist and "structures of feeling" (Williams, [1961] 2019), meaning it no longer describes solely a possible geological interval or epoch, but also a shift in awareness and affect. It is deeply related to our current sociocultural moment when global environmental change is no longer a

[3] For a more extensive list of the new proposed X-cenes, see Bould (2021, pp. 7-8).

cautionary tale of the future but of the present. As philosopher Timothy Morton puts it, the end of the world has already happened (Morton, 2013, p. 7). As such, when I talk here about the Anthropocene, I am less interested in the deep bureaucracy of geology than in further exploring the cultural logics of our current times, characterized by deepening global ecological change and crisis, resource scarcity, increased human movements across the globe, war, societal collapse, the sixth mass extinction, and an awareness of the deep human culpability for these ongoing and profound changes across the planet.

From a cultural perspective, the Anthropocene has and is creating distinct cultural modes and a proliferation of studies in the humanities are at work attempting to deduce and describe precisely its cultural logics, aesthetics, and narrative aspects. Eva Horn proposes three elements: "(1) *latency*, the withdrawal from perceptibility and representability; (2) *entanglement*, a new awareness of coexistence and immanence; and (3) *scale*, the clash of incompatible orders of magnitude" in terms of space, time, and agency and, with that, a focus not just on topics but "*problems of form*" (Horn, 2020, p. 102; italics in the original). Peter Vermeulen, on the other hand, observes "four affective dispositions... denial..., detachment, indifference, and outright misanthropy" (Vermeulen, 2020, p. 33). All of these are valid observations and compelling proposals, but what I find concerning about the rapidly increasing humanities scholarship on the Anthropocene is that when it comes to its primary texts or artistic works, on which these theorizations are based, they are primarily from the Global North or in English, as if the Anthropocene, or global change, or the climate crisis only happens in English —and yes, the term Anglocene has already been coined, but because of carbon and not literary emissions (Bonneuil and Fressoz, 2016).

Based on Horn's compelling abstract framing —latency, entanglement, scale— and my reading of Hernández, I would like to propose here a slightly modified model, one that is a bit more concrete and also distinguishes it from the previous cultural period, namely Jameson's ideas on late capitalism and postmodernism. Some of the

characteristics of the cultural modes of production of late capitalism according to Jameson were: depthlessness (accompanied by simulacra and pastiche), a waning of affect, a weakening of historicity, and a focus on new technology (Jameson, 1991, pp. 6, 11, 16, 25). Yet as valid as Jameson's argument was in 1984[4] and 1991 respectively, the Great Acceleration is also affecting cultural processes, and the idea of postmodernism clearly no longer holds to describe post-millennial contemporary cultural processes and modes. When it comes to the cultural modes of the Anthropocene, I see them characterized, similar to Horn's and other scholars' focus on scale, not by a crisis of historicity, but by an utter awareness of time and mortality. The cultural modes of the Anthropocene are characterized by a concern for deep time to time scales, a strong focus on mourning, death and extinction, and a concern for an uncertain future and thus resurgence of apocalyptic thought (not in religious but environmental terms). I also find not a waning of affect, but an increase of barely concealed emotions: outrage, despair, guilt, care, and affection. In this context, the affects signalled by Vermeulen often turn out to be a ruse; detachment and indifference are prevalent in cultural representations but the highlighting of these strategies of avoidance in literature are meant precisely to counter them. The cultural modes of the Anthropocene are not those of indifference but are a crisis and panic mode (precisely going against the everyday life of modes of business as usual). Another aspect that I find particularly noticeable in the cultural logic of the Anthropocene as represented by writers and artists from the Global South is that uprootedness and displacement are the norm, accompanied by a sense of loss of *oikos* (home).

Last but not least, the profound shift that characterizes the cultural logic of the Anthropocene presents a vision beyond human exceptionalism and solitude. As Ghosh puts it: "we recognize something we had turned away from: that is to say, the presence and proximity

[4] Jameson first published his ideas on the cultural logic of late capitalism in article in *New Left Review* in 1984.

of nonhuman interlocutors" (Ghosh, 2016, p. 30). And as such, with Ghosh, Haraway, and many others, I see a shift in human consciousness towards entities, communities, and kinship beyond the human, multispecies storytelling, and a deep concern with otherness (beyond the human and beyond celebratory notions of multiculturalism and diversity). Often the cultural modes of the Anthropocene are characterized by frayed human bonds and a recognition of ecologies and entanglements beyond the human.[5]

2. Reading Claudia Hernández as Speculative Fiction

In this context, and contrary to the most common reading practice and lens for Central American contemporary literature, namely, to read it in relation to the past (the Cold / Civil War period) or the present (post-war violence and neoliberalism in Central America), here I propose to read Hernández's stories as speculative fiction about the present-future and the Anthropocene.

I hereby use speculative fiction as a term that encompasses "diverse forms of non-mimetic fiction" and a "mode of thought-experimenting" (Oziewicz, 2017, n.p.). I also rely on the classic definition by Judith Merril from the 1960s of "a special sort of contemporary writing which makes use of fantastic and inventive elements to comment on, or speculate about, society, humanity, life, the cosmos, reality [a]nd any other topic under the general heading of philosophy" (Merril, 1967, p. 3). Tracing more recent debates about the term, Oziewicz points out that speculative fiction has become a more inclusive umbrella term that encompasses and goes beyond the genre debates of both science fiction and fantastic literature (Oziewicz, 2017, n.p.). Hernández's short stories have been discussed as *literatura fantástica*

[5] Latent greenwashing or an ambiguous relation to technology could be mentioned as other elements of the cultural logic of the Anthropocene, but here I want to limit myself to the ones that clearly appear in Hernández's speculative fiction.

by several scholars (Caamaño Morúa, 2015; Craft, 2013; Leandro Hernández, 2020; Menjívar Ochoa, 2007; Rojas González, 2014). Yet so far, they have not been read more broadly as speculative fiction. Reading her stories in that way, however, provokes a significant shift in their outlook and their temporality: towards the more abstract and towards the future. Carolyn Fornoff rightly points out that "futurity is not a requisite component" of speculative fiction, but she also acknowledges that speculative is "often oriented toward the future" (Fornoff, 2019, p. 60). In the case of Hernández, this orientation towards the future that rings with the concept of speculative fiction becomes rather potent since it nudges her stories away from the overbearing discourses on memory and the post-war in Central America. It should be noted that the stories of *De fronteras* particularly invite such abstract and deterritorialized readings, since regional or geographical markers are largely absent (Esch, 2017, p. 572). The stories also have no clear temporal markers (no specific dates or events) and the technology featured does not place the stories in the far past or far future (e.g. there are cars and telephones but no mention of the Internet or of unknown future technology). The stories themselves give no indication that they are either about the recent past or the future, so it is up to the reader to decide how to interpret their temporality. Hence it also certainly is not a misreading to examine Hernández's work in relation to post-war Salvadoran society; but my reading as speculative fiction about the Anthropocene, that is, the present or future, opens her up to more myriad readings and underscores the speculative and philosophical nature of her early works. As Fornoff puts it: "Speculative recastings encourage readers to imagine how things could change for the better, or to confront the eventualities of current trajectories. Non-realist speculation provides distance from what is, so that the status quo might be questioned" (Fornoff, 2019, p. 60).

In *The Anthropocene Unconscious. Climate Catastrophe Culture* (2021), Mark Bould argues against recent scholarly arguments about literature that seem to suggest that climate change can only

be addressed in explicit or realist terms. Bould asks: "Must fiction be immediately about climate change for it to be fiction about climate change? Is there no room for the symbolic? The oblique? The estranged? [...] No room to consider texts that do not say 'climate change' aloud?" (Bould, 2021, p. 4) That is why I find reading Claudia Hernández as speculative fiction so suggestive. It clearly underscores that her stories operate in the non-mimetic realm, but that they think (as in, speculate) about the current or future state of the world via the philosophical possibilities of literary imagination.

The picture that Hernández's stories from 2002 paint of the present or the future is rather bleak, especially as it relates to humankind. Human society is in shambles, violence is ubiquitous, people are deeply distrustful of others and live in gated communities behind tall walls; others are adrift. Curiously, the most extraordinary occurrences and devastating or absurd circumstances and violence are told in the most ordinary, detached tone (Kokotovic, 2014; Ortiz Wallner, 2013). The matter-of-fact tone of the stories sounds like detachment, acceptance, and resignation, but I find that, more often than not, the detachment is a ruse. Indeed, the stories are full of barely-concealed strong emotions: despair, rage, longing, suffering. Certainly, several of the characters commit either suicide —like the woman at the border— or violent acts against themselves or others.

Hernández's short story "Lluvia en el trópico" paints the future as a literal shitstorm, in which dog feces rain on a city: "Ya para la tarde, cuando el sol había endurecido lo llovido y pudimos caminar con más tranquilidad, observamos que la vista era igual por todas partes de la ciudad. No había paisaje, sino solo una pasta café que lo cubría todo" (Hernández, 2007, p. 70). At the beginning the feces and the stench cause much hand-wringing and consternation, but after a while, people simply get used to it. The authorities try to solve what they call an "'enfermedad ambiental'" (Hernández, 2007, p. 70) by prohibiting the circulation of cars because as they drive over the dried excrement-pavement, they crack it and new waves of nauseating smell appear. Yet the people in the city by now find the smell

appealing and defy government orders: "a nosotros ya no solo no nos molestaba, sino que nos producía una sensación de comodidad muy cercana a lo agradable" (Hernández, 2007, p. 7). People actually start to try to acquire extra dog poop via different means. There is no outrage, no despair —just acceptance, the story closing on a resigned yet cheerful-sounding: "al final, termina uno acostumbrándose a todo" (Hernández, 2002, p. 70). Hernández's stories never read like explicitly environmental(ist) literature, and this story clearly operates in the absurd register, but one cannot help but think of a speculative and growing "Anthropocene unconscious" permeating its pages (Bould, 2021). And its non-mimetic register does not mean that a real-life incident might not have inspired it. The prohibition of the circulation of cars makes it possible to read the smell of excrement as an allegory for that of gasoline, nauseating yet slightly addictive, the suffocating, smog-inducing excrement of the age of fossil fuels that people can't live without. Also the tropical rain of the story might refer to real-life events. In 1998 (four years before "Lluvia en el trópico" appeared in *Mediodía de frontera*), Hurricane Mitch, the second-deadliest Atlantic Hurricane on record (with over 11,000 human fatalities), devastated large parts of the Central American isthmus (Britannica, 2001). Intensive rainfall and ensuing flooding led to land and mud slides that covered stretches of land and human settlements in a thick and deadly brown mud. Central America is highly susceptible and vulnerable to the effects of climate change, and Hurricane Mitch was a violent and devastating manifestation and harbinger of that fact (Climate Reality Project, 2021).

Climate change and the "Anthropocence unconscious" come even more to the forefront in Hernández's much later and ingenuously titled book *Causas naturales.* Just like "Lluvia en el trópico", the story "Canícula" explicitly deals with climate, in this case, as the title indicates, a hot spell or the dog days of summer, yet the reaction of people to this event is once again anything but ordinary: "Fue en la época más caliente de un año que, todos recordamos, era abrasador. Un empleado de la oficina postal [...] llegó a convencerse de que la lluvia que

necesitábamos vendría a nosotros solo si el cielo se compadeciera del calor que sentíamos" (Hernández, 2013, p. 67). In order for the sky to have compassion with the humans, the postal worker decides to set women on fire. The women themselves do not cry or scream while they burn and bystanders find themselves unable to intervene, because the burning women look so "enchanting" (Hernández, 2013, p. 67). When a specially equipped unit puts an end to the burnings, they find out that all the women volunteered to be burned because they believed in the postal worker's project of triggering the sky's compassion. One woman, whose fire was put out before she died, demands to see the culprit so that he finishes the job. And though he cries for her as she burns, he stops crying when, after she has died, it starts to rain. This story is narrated in Hernández's narrators' usual matter-of-fact tone. What absurdities and cults will humans create in the face of inevitable and progressing climate change, what irrational, destructive and misogynistic hopes will they cling to in order to see and taste the relief of rain? This is what the story seems to ask, as it once again tells a tale of a deeply fragmented human society, only brought momentarily together in awe of the sublime elements: fire and water.

Hernández's short stories, which so clearly speak of a climate (un)conscious, never present the issues as extraordinary or catastrophic but rather as mundane, commonplace (barely noteworthy) occurrences. Also a story about water scarcity in an urban housing complex for low-income populations, "A través de la noche", basks in (petit) bourgeois platitudes that simultaneously amuse and enrage in their laconic absurdity:

> El agua no era problema cuando empezamos a poblar este lugar. A pesar de que los expertos advertían que no era de la mejor calidad, vivíamos tranquilos porque corría abundante agua cuando uno abría el grifo y porque, además, era barata. Se podía vaciar y llenar la piscina del jardín dos veces al día sin que ello incrementara un solo centavo en la factura mensual. Por supuesto, nadie lo hacía, no por falta

> de voluntad, sino por falta de piscina y de jardín capaz de albergar una. (Hernández, 2013, p. 77)

This opening line of the story emphasies an attitude in which the only concern regarding water is its function as "cheap nature" (Moore, 2016), because *had* the narrators had a pool and garden, they *would* have filled and emptied it everyday, since the water gushes so seemingly abundantly and cheaply out of the faucet. The water, however, disappears once the construction company decides to stop supplying it. Since the houses are not connected to any communal water supply, residents thus need to either rely on a water truck or a small dirty stream. A satire on the cheaply constructed subpar tiny housing for the urban poor that has become ubiquitous across Latin America since the 1990s, the people of the story again stoically make do and accept the inevitable. Yet this composure only exalts the untenable nature of their (and all of our) living situations. The capitalist aspiration and promise are a pool to be emptied and filled everyday with a cheap and unlimited resource, yet the reality of the Anthropocene is limited resources, profit-hungry companies, polluted streams, and an ever growing human world population, seemingly incapable of recognizing the finitude, not only of 'resources', but of life itself. Surprisingly, Hernández's stories so far have not been read in environmentalist or speculative terms, but they clearly are. Some more explicitly than others these stories read as a unique reflection on the Anthropocene from a corner of the world rarely heard in these debates yet profoundly affected by the consequences of anthropogenic global change.

3. A Loss of Oikos and Interspecies Bonding

A sense of uprootedness and displacement permeates Hernández's short stories, as does a desire to bond amidst this loss of oikos. Hernández's characters usually live marginal and liminal lives. Some

are migrants. In many of the stories, the home has become a hostile place and there is a pervasive sense of unhomeliness (Leandro Hernández, 2020; Zúñiga Bustamante, 2015). Being locked out from one's house, not being able to lock the apartment, or to have (human or nonhuman) intruders in the home is common, from "Un ángel en el baño", "Un demonio de segunda mano", "Fauna de alcantarrilla", "Trampa para cucarachas #17" and "Hechos de un buen ciudadano" in *De fronteras*, to "La mía era una puerta fácil de abrir", and "La han despedido de nuevo" in *Olvida uno*, or "Salteadores", "En casa", "La casa de los lirios", or "Bed and Breakfast" in *Causas naturales*. In these stories, the house / home —or the planet— is no longer a sanctuary. Or as Haraway would frame it later: "Right now, the earth is full of refugees, human and not, without refuge" (Haraway, 2016, p. 100).

Yet contrary to the detachment and the violence runs a desire to create community and to suture severed bonds or to create new, less hierarchical ones that extend beyond species barriers. Nanci Buiza argues that in Hernández's stories: "tanto seres humanos como animales [...] experimentan lo que Turner llama 'communitas', que es una especie de camaradería o solidaridad afectiva en la que se suspenden las jerarquías que rigen la vida cotidiana y en la que entran en comunión seres asimétricos" (Buiza, 2017, p. 9).

While underscoring the precariousness and fragility of human and nonhuman beings (especially in the Global South and for migrants), Hernández's texts are characterized by surprising interspecies bonds, alliances, or solutions that appear amid moments of crisis and collapse. They are an example of what Haraway would much later dub the "multispecies storytelling" (Haraway, 2016, p. 10) necessary so we can see all the "mortal critters entwined in unfinished configurations" (Haraway, 2016, p. 1) "who are enmeshed in partial and flawed translations across difference" (Haraway, 2016, p. 10).

Muddled encounters across difference are the norm in Hernández's stories. In them, human and nonhuman animals and supernatural beings often find themselves in odd relationships of dependency, exploitation, sustenance, mutual aid, or struggle. Already

in her earlier book, *When Species Meet*, Haraway highlights the complex nature of interspecies encounters and bonds, highlighting that "Response and respect are possible only in those knots, with actual animals and people looking back at each other, sticky with all their muddled histories" (Haraway, 2008, p. 42).[6] The interspecies relationships that Hernández presents are messy, at times violent, yet they are relationships nonetheless, in which contact is made, recognition offered, and sometimes a bond is formed. Notably, common pets usually do not fare well in Hernández's stories (cats and dogs are often violently mistreated or eaten, see "Fauna en la alcantarilla" [2007], or "En casa" and "Habitaciones" [2013]). Rather, the human protagonists tend to establish relationships with unusual companions, such as rhinos, cockroaches, vultures, or an ox.

The dog in the story which opened this chapter, "Mediodía en la frontera", is, crucially, a stray, an animal without a human caring for or claiming ownership over or love for him. He does not belong to the category of pets, which are usually seen by humans as "living engines for churning out unconditional love —affectional slaves, in short" (Haraway, 2008, p. 206). This stray dog is free to go wherever he pleases, and he does not feel obliged or bonded to the human he encounters in the bathroom. In fact, his first instinct is to run away, thinking that a woman who is capable of cutting out her own tongue "es capaz tambien de acabar con la vida de un perro de frontera" (Hernández, 2000, p. 84). Yet it is the "ojos temblorosos" of the woman begging him to stay that make him change his mind, as already expertly analysed in the close readings of the story by Nanci Buiza (2017) and Emily Vázquez Enríquez (2019). Sharing suffering and offering company in destitution or death is what creates a temporary bond or community in this story (Buiza, 2017; Esch, 2017; Vázquez Enríquez,

[6] In the 1970s, John Berger already drew attention to the importance of the gaze between humans and human animals, but that this gaze has often been "extinguished" in modern societies (Berger, 2009, p. 37).

2019).[7] This story is precisely a story of the Anthropocene, in which humans and nonhuman animals live and die "in response-ability" (Haraway, 2016), responding to the other, communicating via the senses (reading facial expressions and responding to bodily sounds and gestures), looking at each other, and thus caring for each other.

Also "Molestias de tener un rinoceronte", which opens up *De fronteras*, depicts an unexpected interspecies bond. It tells the story of a man who lost an arm and since then has a little rhinoceros following him everywhere. At first, the man tries to get rid of the rhinoceros because he loathes the unwanted attention the animal begets him on the streets, but the rhinoceros always returns to him and over time they start to bond and the man accepts both his companion and his disability. Just as in the encounter between woman and stray dog, it is only in the interspecies bond that life becomes bearable.

The rhinoceros has been interpreted as different iterations of a companion animal by critics, as an apparition of both trauma and hope (Esch, 2017; Kokotovic, 2014; Rodríguez, 2009). Yet here, following my line of interpretation of approaching these stories as speculative fiction, I want to propose reading the rhinoceros as a spectral manifestation and symbol of the ongoing extinction of megafauna throughout the Anthropocene, a phantom limb and a phantom megafauna, a ghost reminding humans of what was before.[8] The Anthropocene has been characterized by a "continuous process of defaunation" (Svenning, 2017, p. 74), as Jens-Christian Svenning explains in "Future Megafaunas: A Historical Perspective on the

[7] Vázquez Enríquez also provides a compelling analysis of how this story references Mesoamerican cosmovisions: "pre-Columbian societies valued the Xoloitzcuintli as a companion species capable of guiding souls during their journey through Mictlán, the underworld, thus perceiving them as nonhuman beings with a powerful connection to death, skilled to tame darkness" (Vázquez Enríquez, 2019, p. 23).

[8] This reading is inspired by Carolyn Fornoff's reading of the "Miembro fantasma" by Isabel Zapata as an example of contemporary planetary extinction poetics from Mexico (Fornoff, 2021) and by Ignacio Sarmiento Panez's reading of Hernández's narrator in the rhinoceros story as a spectre in Derridean terms (Sarmiento Panez, 2016, pp. 130-133).

Potential for a Wilder Anthropocene". This process, which is highly unusual, without replacement, and "largely or completely anthropogenic" (Svenning, 2017, p. 74) is especially severe and unprecedented with regard to megafauna: "One of the most striking things one sees through a paleoecological approach is the vast abundance and richness of large animals prior to the arrival of H. sapiens" (Svenning, 2017, p. 69). The general absence of megafauna today (except in a few holdouts on the African and Asian continents or in the oceans) is "unprecedented in post-Mesozoic ecological history, that is, since large mammals evolved some forty million years ago" (Svenning, 2017, p. 72). As such Svenning claims that the current world is "haunted by ghosts of giant animals" (Svenning, 2017, pp. 67-68).

In 2009, Ana Patricia Rodríguez argued that in Hernández's story "the appearance of the rhinoceros signifies the magnified spectacle of living trauma in everyday contexts" (Rodríguez, 2009, p. 227). She and others (myself included) have interpreted the rhinoceros in relation to human war or post-war trauma, but what if the story is about the haunting trauma of species loss and extinction? As such, the man's frequent attempts to lose the rhinoceros and the refusal of others to take care of it can also be seen as an allegory of extinction and failed conservation —not too far-fetched given that the highly endangered rhinoceros, some of whose subspecies have gone extinct in recent years, is a notorious poster child of conservation campaigns. Certainly, rhinos have always caused quite a spectacle in the Anthropocene (think Dürer and the arrival of a rhinoceros in the region we now call Europe in 1515, about 18,000 years after the woolly rhinoceros went extinct in the region), but maybe the man's little rhino causes such a spectacle because it is the last of its kind, or it no longer exists 'in the wild' on Earth? Notably, the erstwhile megafauna is not mega anymore, reduced to being a small rhinoceros, pet-sized it seems, its domestication and pet-ification imminent. The rhino's highly coveted horn, which so sweetly caresses the lonely man, and the sound of its steps are just phantoms, echoes, and the haunting caresses of a species extinguished by *Homo sapiens*. Read

this way, "Molestias de tener un rinoceronte" becomes an elegy for the genus *rhinoceros*.

Other scholars have already highlighted the significance of death and mourning in Hernández's stories (Gairaud Ruiz, 2014; Pérez, 2014). Here I argue that mourning in Hernández becomes one of the essential muddled and myriad ways of bonding in the Anthropocene. For example, in "Melissa: Juegos 1–5", much to the disturbance of her parents, Melissa likes to play dead; she dresses up as human corpse or plays at being a dead cat, struck by a car, or a pigeon killed by the stones of other children. Her father does not like these games but she refuses to stop: "No le gusta verla tirada y con el cuello flexionado como si no tuviera huesos dentro. Le dice que se siente a comer. Ella no le hace caso" (Hernández, 2007, p. 98). There is in the actions of the girl an insistence on embodying and inhabiting death, on becoming different dead creatures, on becoming them in death: "El papá le dice que, por lo menos, cierre los ojos para que parezca menos muerta. Ella sigue sin obedecer: las palomas muertas no cierran los párpados" (Hernández, 2007, p. 98).

The attempt to become the other and to bond with the other after death also appears in "Carretera sin buey", which tells the story of a man who killed an ox with his car and is inconsolable about the loss he has caused. He accompanies the animal as it dies and mourns and buries the ox: "se había encargado de hacerle compañía y de hablarle mientras estuvo en el trance de la muerte, de acariciarlo cuando parecía necesitarlo, de cerrarle los ojos, de espantarle a las aves de rapiña que quisieron devorarlo, de darle sepultura, de no dejarlo a la intemperie, y de sembrar flores y lágrimas sobre su tumba" (Hernández, 2007, p. 24). But he finds his acts of company and gestures of mourning insufficient, since he continues to feel "la falta del buey" and looks at "el vacío" left behind by the ox. Hence he decides to replace it by taking its place and trying to become an ox himself: "había decidido tomar su lugar, estar en la curva y contemplar la eternidad desde ahí" (Hernández, 2007, p. 24). Embodying a dead dove or cat, or trying to become an ox after its demise is a way of drawing these

animals closer, connecting with them, becoming them, feeling them, but also feeling the finitude of their life and the eternity of their death.

These stories tell of human guilt and grief about animals who are normally not considered grievable bodies —the dove, the unloved bird of urban spaces, or the ox, the yoked labourer of small-scale agriculture. As Haraway puts it, "Grief is a path to understanding entangled shared living and dying; human beings must grieve with" (Haraway, 2016, p. 39). These humans grieve (with) the animals and even try to cross the species boundary, trying to become them —in or after death. In these attempts of mourning and restorative justice, these stories recall once more Haraway's much later call to learn "to stay with trouble of living and dying in response-ability on a damaged earth" (Haraway, 2016, p. 2). What would be the appropriate response to the suffering, loss, death, and extinction caused by human activity? What would it mean to make oneself responsible and responsive to the death of a living creature? Trying to replace what was lost? Is that even possible? In any case, grief appears as a key response in this speculative fiction, a form of interspecies bonding and making kin.

4. Tearing Down Those Walls

In closing, I want to mention one more story from *Causas naturales*, which has all the elements previously discussed yet a different outcome. "En pleno comedor" is also about an intruder in the home, a loss of oikos, frayed human bonds, and an interspecies encounter. In this case, the intruder is a tree. It suddenly starts growing in the living room and the narrator's wife is furious and anxious. She has an "obsesión por tener todo bajo control" and thus finds the anarchy and irruption of the tree in the living room reportedly unbearable (Hernández, 2013, p. 23).

On the surface level, "En pleno comedor" tells the story of an unhappy couple. The husband does not dare to reveal to his wife that he actually likes the tree growing in the living room because he fears her rage. In the end, however, he takes matters in his own hands and literally tears down the walls alienating them from each other and from the tree. When the tree suddenly grows swiftly while his wife is on a trip, he decides to knock down the living room wall and convert the living room into a garden. He predicts all his wife's reactions, which again recall Vermeulen's "affective dispositions" of the Anthropocene and some of the stages of grief: "Sabía que ella primero, estallaría en cólera, luego entraría en negación, andaría un tiempo por la casa fingiendo no ver el cambio y, por fin, terminaría apreciando la idea de tener un jardín cuando lo viera florecido" (Hernández, 2013, pp. 25-26). As often is the case in Hernández, a big part of the story is not told in the indicative, but in the conditional and the subjunctive moods, stressing once more the present–future orientation, and even the speculative tone of the narration, underscoring all the things that could have happened or are probably going to happen. In the end, the narrator reveals that he even suspects that his wife planned it this way all along, and that she wanted the living room to be converted into a garden. This can be seen either as another sign of the dysfunction of the couple or, to the contrary, as a sign that they actually understand each other and anticipated each other's wishes and reactions. In any case, on a deeper level, the story tells the tale of the irruption of a tree amidst the sacred homely and orderly space of bourgeois life. It speaks of the joy of tearing down those walls that separate humans from 'nature,' and rejoices in the agentic presence and unruly life of a tree that does not care about human boundaries. In the speculative form, in Hernández's (extra)ordinary stories appears then again and again a mode of response to the challenges of the Anthropocene: multispecies conviviality. Letting life and death in, letting the other in, leaving the door open, and embracing an ethics of care beyond species, property, and borders.

Bibliography

Anthropocene Working Group [AWG]. (2019). Working Group on the "Anthropocene". Subcommission on Quaternary Stratigraphy. http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/

Berger, John. (2009). *Why Look at Animals?* London: Penguin Books.

Bonneuil, Christophe and Fressoz, Jean-Baptiste (2016). *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History, and Us*. (Trad., David Fernbach). London / New York: Verso.

Bould, Mark. (2021). *The Anthropocene Unconscious: Climate Catastrophe Culture*. London / New York: Verso.

Buiza, Nanci. (2017). Trastornando la jerarquía humano-animal: La alienación de la sociedad en la obra de Claudia Hernández. *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, (34). http://istmo.denison.edu/n34/articulos/07.html

Caamaño Morúa, Virginia. (2015). La literatura fantástica y su reescritura en América Latina: Un estudio sobre "Color del otoño" de Claudia Hernández. *Revista de Lenguas Modernas*, (22), 143-158.

Climate Reality Project. (2012). How the Climate Crisis is Affecting Central America. https://www.climaterealityproject.org/blog/how-climate-crisis-affecting-central-america

Cortez, Beatriz. (2010). *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores.

Craft, Linda. (2013). Viajes fantásticos: Cuentos de [in]migración e imaginación de Claudia Hernández. *Revista Iberoamericana*, (242), 181-194.

Crutzen, Paul J. and Stoermer, Eugene F. (2013). The "Anthropocene". In Libby Robin, Sverker Sörlin and Paul Warde (eds.), *The Future of Nature. Documents of Global Change* (pp. 479-490). New Haven, CT / London: Yale University Press. https://doi.org/10.12987/9780300188479-041

Davison, Nicola. (May 30, 2019). The Anthropocene Epoch: Have We Entered a New Phase of Planetary History? *The Guardian*. https://www.theguardian.com/environment/2019/may/30/anthropocene-epoch-have-we-entered-a-new-phase-of-planetary-history

Ellis, Erle C. (2018). *Anthropocene: A Very Short Introduction*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Esch, Sophie. (2017). In the Company of Animals: Otherness, Empathy, and Community in *De fronteras* by Claudia Hernández. *Revista de Estudios Hispánicos*, *51* (3), 571-593. https://doi.org/10.1353/rvs.2017.0057

Fornoff, Carolyn. (2019). Álvaro Menen Desleal's Speculative Planetary Imagination. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *44* (1), 43-66. https://doi.org/10.18192/rceh.v44i1.5900

Fornoff, Carolyn. (2021). Planetary Poetics of Extinction in Contemporary Mexican Poetry. In Ignacio Sánchez Prado (ed.), *Mexican Literature as World Literature* (pp. 231-245). London: Bloomsbury Academic. https://doi.org/10.5040/9781501374814.0018

Gairaud Ruiz, H. (2014). Trayectorias de la muerte en la narrativa de Claudia Hernández. *Revista de Lenguas Modernas*, (20), 19-39.

Ghosh, Amitav. (2016). *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: The University of Chicago Press.

Haraway, Donna. (2008). *When Species Meet*. Chicago: University of Minnesota Press.

Haraway, Donna. (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press.

Hernández, Claudia. (2000). Mediodía en la frontera. *Guaraguao*, *4* (22), 84-86.

Hernández, Claudia. (2001). *Otras ciudades*. San Salvador: Alkimia.

Hernández, Claudia. (2002). *Mediodía de frontera*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte.

Hernández, Claudia. (2005). *Olvida uno*. San Salvador: Índole Editores.

Hernández, Claudia. (2007). *De fronteras*. Guatemala City: Piedra Santa.

Hernández, Claudia. (2013). *Causas naturales*. San Salvador: Punto de Lectura (Editorial Santanilla).

Hernández, Claudia. (2018). *Roza tumba quema*. Mexico City: Sexto Piso.

Horn, Eva and Bergthaller, Hannes. (2020). Aesthetics. In *The Anthropocene: Key Issues for the Humanities* (pp. 96-111). London: Routledge.

Hurricane Mitch | storm, Central America [1998]. (2016). *Encyclopaedia Britannica*. https://www.britannica.com/event/Hurricane-Mitch

Jameson, Fredric. (1984). Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. *The New Left Review*, *I* (146), 53-92.

Jameson, Fredric. (1991). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.

Kokotovic, Misha. (2014). Telling Evasions: Postwar El Salvador in the Short Fiction of Claudia Hernández. *A Contracorriente*, *11* (2), 53-75.

Krieg, C. Parker. (2021). From Scale to Antagonism: Reading the Human in Kurt Vonnegut's *Galápagos*. In Helena Feder (ed.), *Close Reading the Anthropocene* (pp. 175-189). London: Routledge / Taylor & Francis.

Leandro Hernández, Lucía. (2020). De anomalías y rarezas: Análisis del cuento "Habitaciones" de Claudia Hernández. *Orillas*, (9), 99-115.

Menjívar Ochoa, Rafael. (2007). Claudia Hernández o la renovación del cuento. *La mancha en la pared.* [Blog]. http://lamanchaenlapared.blogspot.com/2007/06/claudia-hernndez-o-la-renovacin-del.html

Merril, Judith. (1967). Introduction. In *SF: The Best of the Best* (pp. v–xx). New York: Delacorte Press.

Moore, Jason. (2016). The Rise of Cheap Nature. In Jason Moore (ed.), *Anthropocene or Capitalocene?* (pp. 78-115). Oakland, CA: PM Press.

Morton, Timothy. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Chicago: University of Minnesota Press.

Ortiz Wallner, Alexandra. (2013). Claudia Hernández. Por una poética de la prosa en tiempos violentos. *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (6), 1-10.

Oziewicz, Marek. (March 29, 2017). Speculative Fiction. *Oxford Research Encyclopaedia of Literature*. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.78

Pérez, Yansi. (2014). Memory and Mourning in Contemporary Latin American Literature: A Reading of Claudia Hernández. *De fronteras. La Habana Elegante*. http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2014/Invitation_Perez.html

Perkowska, Magdalena. (2019). Los archivos del malestar: Estética y política de la infelicidad en la ficción centroamericana contemporánea (Ramiro Lacayo Deshón, Jacinta Escudos y Claudia Hernández). *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *44* (1), 183-205.

Rincón Chavarro, María Catalina. (2013). De violencia, de normalización y *De fronteras. Catedral Tomada. Revista de crítica literaria*, *1* (1). http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/27

Rodríguez, Ana Patricia. (2009). *Dividing the Isthmus. Central American Transnational Histories, Literatures, and Cultures*. Austin: University of Texas Press.

Rojas González, José Pablo. (2014). "Hechos de un buen ciudadano", de Claudia Hernández: La naturalización de "lo fantástico". *Káñina. Revista de Artes y Letras*, *38* (1), 43-55.

Sarmiento Panez, Ignacio. (2016). Frecuencias de lo (in)visible: La guerra civil salvadoreña en la narrativa de Claudia Hernández. *Pandora*, (13), 125-137.

Svenning, Jens-Christian. (2017). Future Megafaunas: A Historical Perspective on the Potential for a Wilder Anthropocene. In Anne Lowenhaupt Tsing (ed.), *Arts of Living on a Damaged Planet* (pp. 67-86). Chicago: University of Minnesota Press.

The Anthropocene | Anthropocene Timeline (n. d.). Retrieved June 22, 2022, from https://www.anthropocene.info/anthropocene-timeline.php

Vázquez Enríquez, Emily Celeste. (2019). Companion Species in Border Crossings: "Mediodía de frontera" by Claudia Hernández. *CiberLetras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, (42), 120-132.

Vermeulen, Pieter. (2020). *Literature and the Anthropocene*. London: Routledge / Taylor & Francis Group.

Voosen, Paul. (2024). The Anthropocene is Dead. Long Live the Anthropocene. *Science*, 5 March 2024. https://www.science.org/content/article/anthropocene-dead-long-live-anthropocene

Williams, Raymond. (2019). Structure of Feeling and Selective Tradition [1961]. In Jim McGuigan (ed.), *Raymond Williams on Culture & Society: Essential Writings* (pp. 27-56). New York: SAGE Publications. https://doi.org/10.4135/9781473914766

Zúñiga Bustamante, Jessie. (2015). La irrupción de la casa como metáfora de la inmigración en los cuentos de Claudia Hernández. *Istmo*, 29-30. http://istmo.denison.edu/n29-30/proyectos/06_zuniga_jessie_form.pdf

Quiltros chilenos y literatura posglobal

Acerca de la reterritorialización de convivialidades interespecíficas y prácticas estéticas

Jörg Dünne
Humboldt-Universität zu Berlin

1. Héroes locales. Chile y sus quiltros

"Quiltros", así se llama en Chile a los perros callejeros o perros sin raza. La palabra viene del mapundungún y tiene una larga historia que empieza ya en el período colonial,[1] pero que desde hace poco se ve investida de nuevos significados y que llama cada vez más la atención sobre los quiltros tanto reales como literarios en este país. En la actualidad, el quiltro más conocido en Chile es, sin lugar a dudas, el llamado "Negro Matapacos", un perro callejero que participó en las protestas estudiantiles en el año 2011 ladrándoles a los policías (en el español de Chile, los "pacos").

Después de su muerte en 2017, el "Negro" se convirtió en un ícono de la contracultura juvenil durante las protestas en 2019, incluso

[1] Según el etnólogo Ricardo Latcham (1922, pp. 60-ss.), se refería en la época colonial, a "una casta de pequeños perros lanudos" encontrados en el país por los conquistadores españoles (Latcham toma esa definición del padre jesuita Felipe Gómez de Vidaurre).

en una especie de santo perruno (Vivanco, 2021), lo cual atestiguan no solo los muchos grafitis con su figura inconfundible, aparecidos desde el 2019 en el espacio público, sino también artículos devocionales, como pañuelos u otras imágenes de culto, que van hasta un sitio internet dedicado a ese perro callejero (https://matapacos.cl/, cf. fig. 1 / 2). Aunque su notoriedad haya sobrepasado las fronteras de Chile para insertarse en otros contextos,[2] el Negro sigue siendo sobre todo un santo local, conectado con Santiago de Chile y, en particular, con el lugar central de las protestas del año 2019, Plaza Italia / Dignidad (Vicherat Mattar, 2020).

Fig. 1 / 2: Ejemplos de la iconografía del Negro Matapacos

El arraigo de la figura del quiltro en una fuerte tradición local se traduce también en la creatividad lingüística en torno a la palabra que llama la atención: en el español de Chile no solo existe el sustantivo "quiltro", sino también como adjetivo o adjetivo sustantivado derivado de él, "lo quiltro", o sea lo sucio, lo bajo, lo impuro o lo callejero.[3] En este contexto, el / lo quiltro se ha vuelto también una figura muy

[2] Así, por ejemplo, a fines del 2019 aparece una pegatina del Matapacos saltando el torniquete del metro de Nueva con el eslogan "evade" (cf. Vivanco, 2021, pp. 220-ss.).
[3] A modo de ejemplo se puede citar el título de un estudio de Magda Sepúlveda Eriz (2013) sobre Poesía contemporánea: *Ciudad quiltra*, y también una colección de cuentos titulados *Narraciones quiltras* por Nicolás Cruz *Valdivieso (2017).*

presente en la literatura chilena de las últimas décadas, lo que me lleva al tema propiamente dicho de lo que sigue.

En la apropiación por parte de la contracultura de la figura del "quiltro" o del perro callejero, ejemplificado aquí en el Negro Matapacos, pero que ya empieza algunos años antes, se puede constatar en el nuevo milenio una tendencia más general hacia una relocalización no solo de lo político, sino también de lo literario y lo estético, que quisiera estudiar aquí a propósito de dos textos ejemplares y que podrían calificarse en cierto sentido de "posglobal". Por supuesto, no se trata sencillamente de un retorno a una localidad desconectada, sino más bien de un proceso de resignificación local de significados culturales que circulan globalmente por las redes sociales y otros medios de comunicación, como lo muestra la iconografía del "Negro Matapacos".

2. Del quiltraje urbano. Pedro Lemebel y la sociología animal

> Y se llaman Boby, Cholo, Terry, Duke, Rin-tín-tín-Campeón o Pichintún, y al escuchar su nombre, ladran, corren y saltan desaforados lengüeteando la mano cariñosa que les soba el lomo pulguiento de quiltros sin raza, de perros callejeros, nacidos a pesar del frío y la escarcha que entume su guarida de trapos y cartón. (Lemebel, 1998, p. 162)

Así empieza una crónica del artista y autor chileno Pedro Lemebel (1952–2015) titulada "Memorias del quiltraje urbano", publicada en el año 1998. Lemebel es conocido sobre todo por sus crónicas y performances con los miembros del colectivo teatral "Las yeguas del Apocalipsis", con quienes luchó entre 1987 y 1993 por la reapropiación del espacio urbano a través de la mirada marginal de la "loca", que tiene en común con la perspectiva del quiltro el hecho de que usa la "metáfora del cuerpo agredido" (Blanco, 2006, p. 60) como punto de enfoque. Tal perspectiva, que se encuentra presente también en

las crónicas urbanas de Lemebel, se opone a la desterritorialización neoliberal de Chile en los años posteriores a la dictadura a través de una poética de la memoria "situada"[4] y somatizada que se puede considerar como una forma de resistencia a cierta forma de globalización socio-económica.

En "Memorias del quiltraje urbano", donde se puede encontrar tanto la reterritorialización como la somatización de la memoria, la perspectiva marginal se construye a partir de un colectivo animal que es el "quiltraje", con lo que Lemebel se convierte en precursor de la tendencia reciente de inventar neologismos a partir del vocablo "quiltro". Lemebel había ofrecido ese texto a un amigo, el artista visual Antonio Becerro, para una instalación titulada "Vitrina tercermundista" que se describe de la siguiente manera en el sitio internet del colectivo "Perrera Arte", cuyo director ejecutivo es el propio Becerro:

> A mediados de los años 90, Pedro Lemebel le ofreció a Antonio Becerro un poema inédito sobre los quiltros de la ciudad para que el artista visual lo incorporara en uno de sus trabajos de taxidermia. La colaboración se concretó en 1999 en la IV Bienal de los Nuevos Medios, efectuada en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), donde Becerro presentó una vitrina con un perro en descomposición atropellado y recogido en la ruta 5 Norte, hacia Los Vilos. (N.N, 2016, s.p.)

Tanto en la instalación de Becerro como en el texto de Lemebel se encuentran presentes los temas de la globalización y también la convivialidad bajo el signo del colapso de ciertas promesas de esa globalización desterritorializada del neoliberalismo chileno de los años 90. Me concentraré primero sobre la breve crónica de Lemebel, para quién el quiltro es figura emblemática de la precariedad local, silenciada en el relato "oficial" de la globalización:

> Porque para ellos no existen esos alimentos químicos del mercado canino, esas galletas y cereales sintéticos que venden los mall, junto

[4] Uso esa palabra en el sentido de Haraway (1988).

> con collares, cadenas y cepillos especiales para perros de clase. Esas comidas para perros etiquetadas con nombre de caricatura gringa; los Dogo, Dogi, Dogat, Masterdog, Champion o Pedigree con forma de hueso comprimido y vitaminizado como si fuera comida para astronautas. (Lemebel, 1998, p. 162)

Lo que Lemebel llama la "sociología animal" (Lemebel, 1998, p. 162) se debe entender aquí como una caricatura de la humana: "Tal vez, la dualidad amo y perro es el espejo perverso donde el animal duplica mañas y modales" (Lemebel, 1998, p. 163). En oposición a los perros de raza, que son la expresión más pura de lo que él llama "el arribismo colectivo" (Lemebel, 1998, p. 162) chileno en la era del neoliberalismo postdictatorial, Lemebel ubica a los quiltros como inseparables de la pobreza. Por supuesto, las alusiones al concepto de *raza* y su significado en el mundo humano no son nada fortuitas en este contexto, lo que se repite cuando Lemebel habla, entre otras cosas, de los "ovejeros alemanes, más conocidos como perros policiales, preparados como pacos para perseguir y morder sospechosos" (N.N., 2016, p. 163).

Así se perfilan los contornos de una sociología animal basada en la analogía entre el mundo perruno y el humano y que, a pesar de la evidente simpatía de Lemebel por los quiltros y, en general, por todes les marginalizades, no tiene nada de optimista, ya que su punto de fuga es la muerte. Tomando el ejemplo de un quiltro llamado "Moisés", Lemebel narra cómo ese perro primero se integra a la "patota perruna del campamento" (Lemebel, 1998, p. 163) en alguna zona pobre de Santiago, para ser atropellado poco después, probablemente por uno de los micros que el quiltro suele perseguir con todo su odio.

Aquí se puede establecer una conexión con la instalación de Antonio Becerro: el quiltro atropellado podría ser ese cuerpo en descomposición expuesto en la "vitrina tercermundista". Pero la presentación de un cadáver ante la mirada de les espectadores no es la única provocación de la instalación taxidérmica con su vitrina-féretro ya que se trata de un cadáver de perro (vuelvo a la descripción ya citada arriba) "en cuyo hocico había un pequeño monitor de

televisión con un plano fijo de la boca del propio Lemebel leyendo su tributo al quiltraje urbano" (N.N., 2016; cf. fig. 3).[5]

Fig. 3: Antonio Becerro, "Vitrina tercermundista"

En la "Vitrina" de Becerro, el aspecto de la boca de Lemebel con sus dientes torcidos hablando desde el hocico de un perro muerto, además de la aparente identificación entre la voz humana del cronista y el último ladrido de un perro, crea un efecto grotesco que acentúa aún más lo abyecto del cadáver en estado de putrefacción y que da a la escena un toque de película de horror: El tercer mundo se presenta así como un "mundo perro", que recuerda en su abyección el género sensacionalista de las películas "mondo" en Europa, cuyo primer título fue, precisamente, *Mondo cane* (Jacopetti, Prosperi y Cavara, 1962). La "Vitrina tercermundista" de Becerro puede entenderse así como una respuesta irónica a los imaginarios de la alteridad americana desde su origen colonial.[6]

[5] Antonio Becerro, con quién pude hablar en noviembre del año 2022 sobre las visitas regulares de Lemebel a Perrera Arte en los años 90, conserva un video de la performance. Agradezco a Antonio Becerro que me haya facilitado una fotografía de la exposición y que haya autorizado su publicación en este volumen. En la imagen se ve que el perro expuesto se encontraba aún en estado de decomposición parcial y que había insectos vivos en la vitrina.

[6] Acerca de la asociación entre lo canino y el canibalismo como figura de la alteridad americana desde Colón, cf. Dünne (2018).

En el texto de Lemebel, en cambio, la muerte del quiltro Moisés toma un giro diferente. En vez de lo abyecto y de lo grotesco que tiene la muerte en el supuesto "tercer mundo", con la muerte del perro se constituye en la crónica un colectivo local más-que-humano en torno al luto, en un contexto casi-religioso al que ya alude el nombre de Moisés. Con esto vuelvo por última vez al texto:

> Quién sabe por qué los pobres lloran a sus perros con esa amargura, como si sus Bobys, Terrys, Mononas, Pirulines y Cholas, fueran una parte única de la familia, y ningún otro perro que llegue podrá reemplazar la memoria optimista de sus gracias. Nadie sabe por qué queda un vacío en el coro de perros que siguen ladrando en la noche santiaguina, cuando la ciudad duerme y cantan tristes los aullidos de su quiltraje funeral. (Lemebel, 1998, pp. 163-164)

El cronista se empeña en dar una doble expresión, mitad animal y mitad humana, al colectivo en luto por el quiltro atropellado. Por romántico o tal vez por kitsch que parezca, el texto de Lemebel imagina de esa manera la convivialidad como un colectivo de luto interespecífico en torno a la muerte de un perro que normalmente no se lloraría y que en lo cotidiano urbano de un mundo globalizado formaría más bien parte de lo que Gabriel Giorgi llama una vida "incapaz de ser lamentada" en sus reflexiones a propósito de otro cuerpo de un perro muerto (Giorgi, 2014, pp. 226-234).[7]

La identificación con un quiltro más allá de su muerte se encuentra también en el centro del texto que quisiera discutir en la segunda parte de mis lecturas literarias. Se trata de una breve novela (o de un largo cuento, un ensayo tal vez) del autor chileno Cristian Geisse Navarro, titulado *Catechi*, que apareció en la pequeña editorial santiaguina "Montacerdos" en el año 2018. Mientras en la crónica

[7] A partir de Giorgi se podría establecer una conexión entre la "Vitrina tercermundista" de Antonio Becerro y otra instalación artística en torno al cadáver de un perro muerto que sería el *Monólogo para um cahcorro morto* del escritor y artista brasileño Nuno Ramos (las reflexiones de Giorgi acerca de lo que hace una vida digna de ser lamentada se refieren a esa obra, cf. https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/monologo-para-um-cachorro-morto/).

de Lemebel llama la atención la manera en que se usa la figura del quiltro como modelo de una convivialidad precaria más allá de las promesas de la globalización económica, en el texto de Cristian Geisse me enfocaré sobre todo en la reterritorialización del perro como figura de la literatura mundial, efectuada por un autor que se sitúa a sí mismo en la periferia del mercado literario y que escribe desde la provincia chilena.

3. Los mil y un rostros del Catechi. Cristián Geisse y la reterritorialización de la literatura mundial

"El Catechi soy yo. Yo soy el Catechi. Pero tenemos mil y un rostros" (Geisse, 2018, p. 11). Así empieza el texto de Cristián Geisse Navarro (*1977) con una propuesta que parece de literatura fantástica, con la figura de un perro como *Doppelgänger* del narrador humano (o vice versa), juego que va hasta la identificación parcial del narrador con el Catechi, el cual ya no es un "espejo perverso" de lo humano, como en la "sociología animal" de Lemebel ya analizada; más bien, el perro y el hombre tienden a fusionarse en el texto de Geisse en una sola figura híbrida.[8]

El título del libro se refiere a un perro, mejor dicho a un quiltro que vive, como el narrador (y también durante mucho tiempo el autor Cristián Geisse), en la pequeña ciudad chilena de Vicuña en el Valle de Elqui, conocida sobre todo por ser el lugar natal de Gabriela Mistral, una de las autoras más canónicas de la literatura chilena, lo que no es irrelevante para la novela de Geisse. Aún sin mencionar una sola vez a Mistral en *Catechi*, Geisse se propone llevar a cabo una reescritura del canon de la literatura mundial a través de la figura del quiltro y de su relación con los humanos. Que la relación

[8] Se trata aquí de una propuesta que Geisse explota también en su última novela: *Sapolsky*, publicada en 2021, donde el narrador se identifica, por un lado, con el biólogo y neuroendocrinólogo estadounidense Robert Sapolsky, que realmente existe, y, por el otro, con el objeto de estudio de este científico, los primates.

personal con la obra de Gabriela Mistral forme parte de esa revisión del canon, se ve claramente en una publicación anterior de Geisse: Se trata de una (seudo)antología de jóvenes poetas del Valle de Elqui que Geisse compiló —o tal vez inventó— bajo el título *Los hijos suicidas de Gabriela Mistral* (Geisse, 2010), grupo en el que él mismo se incluye.[9]

Volviendo a *Catechi*, se trata de un texto difícil de clasificar en cuanto al género literario al que pertenece, ya que no solo presenta afinidades con lo fantástico o con una novela picaresca que cuenta las errancias del narrador y las del perro callejero Catechi, sino también porque presenta los rasgos de una reflexión filosófica. Tal reflexión le confiere al texto un estilo particular que recuerda un poco a Friedrich Nietzsche en su tono algo profético, aún si el narrador se auto-ironiza al mismo tiempo en su grandilocuencia de filósofo provincial.[10]

La pregunta principal o el problema filosófico que se plantea el texto es de saber "cómo es posible que el Catechi sea yo", y vice versa (Geisse, 2018, p. 13). La respuesta que da el narrador no se apoya, como se podría esperar, en la teoría de la relación entre perros y humanos como "companion species", tal como se conciben en los estudios humano-animales (cf. Haraway, 2003). La versión que da Cristián Geisse del compañerismo entre perros y humanos se puede entender como la propuesta de una iniciación en otro tipo de saber no-conceptual. Lo que llama la atención en la filosofía del narrador

[9] Como otros textos publicados de Geisse, *Los hijos suicidas de Gabriela Mistral* es un texto insólito por su juego con las identidades de los autores antologados y del coordinador (todos masculinos) que aparecen en él: Geisse que figura con el nombre "Fernando Navarro Geisse" como uno de los autores de la antología y también como autor del epílogo, inventa en ese libro un crítico académico llamado Leonidas Lamm como compilador que, además de proponer supuestamente el título "Los hijos suicidas de Gabriela Mistral", también se suicida antes de la publicación del libro, como lo explica el epílogo. Cabe sospechar que no solo Leonidas Lamm (que dice ser docente de la universidad Viadrina de Frankfurt / Oder en Alemania), sino también los otros autores de la antología son heterónimos del propio (Cristián) Geisse, que luego publicó otras antologías apócrifas con nuevos nombres de poetas heterónimos.

[10] Volveré más abajo sobre esa reterritorialización local de la literatura mundial a propósito del uso de unos textos clásicos de la literatura perruna en *Catechi*.

es que las visiones acerca de la comunidad entre perros y humanos se desplieguen de manera narrativa a través un panorama histórico de muy larga duración que retrocede "catorce mil millones de años" hasta el tiempo cuando, en las palabras del narrador, "el universo comenzó a eclosionar" (Geisse, 2018, p. 14) y que toma su punto de partida concreto en el momento en el que empieza la evolución de los perros: el narrador describe una escena original imaginada en la que "ese primer lobo, inteligente y sumiso [...] siguió al hombre, buscando su compañía y su alimento", tornándose así como "protoperro" en un compañero permanente para el hombre que ve en él "una extensión más de su relación con el universo" (Geisse, 2018, p. 56).

Lo decisivo de esa relación es que se trata de una extensión basada en la dimensión simbólica y, más precisamente, narrativa de la relación humano-perruna. Al contar sus caminatas con el Catechi a los cerros del Valle de Elqui, el narrador precisa que el "pacto" que lo une con el perro es sobre todo un pacto narrativo: "Se había hecho un nuevo pacto y un nuevo conjuro. Aunque muriésemos, éramos indestructibles. Teníamos catorce mil millones de años. Y contando" (Geisse, 2018, p. 129).

A medida que avanza la narración se llena también el vacío del nombre "Catechi", que, según lo que destaca el narrador en uno de los capítulos breves, casi aforísticos de su libro, no significa nada al inicio del relato[11] y que adquiere su significado solo a partir de las historias que se cuentan sobre el Catechi en su relación con el narrador. Se debe entender que, en esta relación, el Catechi es una especie de medio[12] en el que se encarnan y se reterritorializan las más diversas variadas historias de otros perros literarios —estas son los "mil y

[11] "¿Qué significa Catechi? Nada" (Geisse, 2018, p. 29). Los siguientes capítulos siguen especulando sobre el posible significado de la palabra, para resumir: "Pero sabemos que no. Catechi no significa nada" (Geisse, 2018, p. 32).

[12] Ya el empleo del concepto del perro "extensión" de la relación humana con el mundo, mencionado arriba, recuerda la teoría de los medios propagado por Marshall McLuhan ([1964] 1994). Un análisis más detallado de tal mediología implícita en el "pacto" interespecífico que propone *Catechi* debería probablemente cuestionar el antropocentrismo de esa teoría.

un rostros" que adquiere el Catechi en su fusión fantástica con el yo del narrador.

Así, además de las referencias genéricas ya mencionadas, se puede entender la novela de Cristián Geisse también como una antología personal de escenas de perros literarios, ya que se mencionan o hasta se presentan en el libro extractos de diferentes textos más o menos canónicos de la literatura mundial sobre perros y que son, en orden cronológico, los siguientes:

- El perro Argos reconoce a su dueño después de 20 años de ausencia en la *Odisea* de Homero y muere (Geisse, 2018, pp. 125-127).
- El Cancerbero que guarda la puerta del Hades aparece en el tercer círculo del infierno de Dante (pp. 59-61).
- El cirujano Filip Filípovich Preobrazhenski reflexiona sobre la hipófisis del perro callejero Shárik en *Corazón de perro* de Mijaíl Bulgákov (pp. 103-104).
- Virginia Woolf habla sobre el perro "Nerón" y su posible tendencia al suicidio en su novela *Flush* (pp. 111-113).
- Bajo la influencia de drogas, Carlos Castaneda tiene la visión de un perro negro en *Las enseñanzas de don Juan* (pp. 42-44).
- El perro "Siempre" espera a un hombre llamado Aguirre a la salida de la carcel en el cuento "Aguirre mueve la cola" del escritor chileno Alfonso Alcalde (pp. 115-117).
- El escritor colombiano Fernando Vallejo compara seres humanos y perros en su ensayo *Mi otro prójimo* y no ve ninguna diferencia entre ellos (pp. 120-121).

Se trata de referencias a textos muy conocidos que (excepto los dos últimos, que revelan un horizonte de lecturas más específicamente chileno o latinoamericano) podrían aparecer en cualquier antología sobre perros y literatura. Lo que llama la atención en estas referencias literarias es que muchos de los pasajes citados tienen alguna relación con la muerte de un perro (y / o de un ser humano); se establece

así un paralelismo con la vida del Catechi que también muere al final y para el cual el libro *Catechi* constituye una suerte de monumento a su memoria y, al mismo tiempo, una meditación de la propia muerte para el narrador que se identifica con ese perro.

Además de los textos mencionados, hay en *Catechi* muchas otras alusiones a perros en la literatura, en la cultura popular y en el arte, que pasan por los nombres de unos perros mencionados en los capítulos del libro, como por ejemplo la historia de un quiltro santiaguino llamado "Heidegger" en el campus de la universidad de Chile (Geisse, 2018, p. 92) o la de otro perro llamado "Macondo" en un pueblo chileno durante la dictadura (Geisse, 2018, pp. 68-69).

Lo característico de estas alusiones, y también de muchos otros de los pasajes citados, es que en ellas se reterritorializan tanto el existencialismo alemán (en el caso de Heidegger) como el realismo mágico latinoamericano (en el caso del Macondo de Gabriel García Márquez) sobre el territorio chileno o, más concretamente, en el Valle de Elqui. En esa misma óptica se pueden leer buena parte de las experiencias del narrador con el Catechi en el valle como reescrituras locales o, mejor, reterritorializaciones materiales de ciertas escenas de la literatura mundial.

Para ilustrar ese trabajo de reterritorialización y de materialización que Cristián Geisse emprende en su novela quisiera analizar una referencia no tomada directamente de la literatura, sino de la arqueología. Además de presentar un ejemplo muy claro del mencionado proceso de relocalización, este episodio introduce también una interesante relación entre texto e imagen (o instalación artística), como en el caso del diálogo estético entre Pedro Lemebel y Antonio Becerro analizado en el capítulo anterior de estas reflexiones. También en el diálogo de Cristián Geisse con la arqueología (que, sin embargo, no es un diálogo a viva voz ya que abarca un período de casi dos mil años), se trata de una escena en torno a la muerte de un perro, pero que, en el caso de Geisse, constituye, al mismo tiempo, la expresión de una catástrofe más amplia que adquiere rasgos apocalípticos.

La escena que evoca Geisse en el capítulo mencionado (y que empieza con la fórmula casi ritual que le sirve a Geisse repetidamente para introducir relaciones intertextales o intermediales: "Entre los mil rostros [sc. del Catechi] …") se refiere a la destrucción de la ciudad de Pompeya:

> Entre los mil rostros, el rostro del perro de Vesonius Primus, quién muriera en la erupción del Vesubio el 24 de agosto del 79 antes de Cristo, atado por una cadena que no se pudo soltar y que dejara su cuerpo a merced de la ceniza y la lava, retorciéndose, en una de las más terribles escenas que se tenga del sufrimiento y la desesperación de un perro. (Geisse, 2018, p. 100)

Sin lugar a dudas, Geisse se refiere aquí al molde de yeso del cuerpo de un perro muerto por la erupción del volcán que se puede ver en el Antiquarium di Boscoreale (cf. fig. 4).

Fig. 4: Calco di cane, Antiquarium di Boscoreale (Pompeii)

Como respuesta directa a esa escena de la Antigüedad europea descrita en el capítulo citado, el siguiente capítulo trata de un episodio que acontece al narrador junto al Catechi cuando tiene lugar el "último terremoto de esta zona, un sismo largo y violento de 8,4 grados en la escala de Richter" (Geisse, 2018, p. 101). El terremoto, que se debe entender aquí como una respuesta local y contemporánea al evento histórico de la erupción del Vesubio, se describe como un momento

intenso, casi iniciático a través del contacto común del narrador y del Catechi con la muerte:

> Yo entendí que no podía hacer nada en esos momentos para ayudar a nadie. Me sentí completamente seguro en el lugar donde me encontraba y comencé a disfrutarlo. Qué bello fue. Y conmigo estuvo el Catechi. Al principio bien pegado a mis canillas, con su barbilla en la palma de mi mano. Me acuclillé y lo acaricié para mantenerlo tranquilo. Luego me di cuenta de que no era necesario. Él lo estaba disfrutando también. Lo solté y caminó cerca de mí, mientras su cuerpo se equilibraba en medio del estampido. Creo que era el anuncio del gigante, de la entrada a su caverna, de nuestro enfrentamiento con la muerte. (Geisse, 2018, p. 102)

En esta escena, la catástrofe inminente se invierte para llegar a ser el momento culminante de una convivialidad extática entre un ser humano y un perro frente a la proximidad de la muerte. Lo que merece atención en este contexto es no solo la estética transgresiva de este pasaje, que tiene sus modelos otra vez en autores como Friedrich Nietzsche o Georges Bataille, sino sobre todo el movimiento de reterritorialización de la catástrofe en el momento presente de la zona terrestre en los Andes chilenos. Al fin y al cabo, tal reterritorialización local abarca no solo el espacio de la ficción, es decir el mundo donde viven el narrador y el Catechi. Tal reinserción en lo local de una experiencia supuestamente universal sacude y reconfigura también la visión algo idílica que uno puede tener del Valle de Elqui en los textos de Gabriela Mistral mediante la voz marginal (en tanto no pertenece al canon de la literatura ni chilena ni mundial) de uno de los "hijos suicidas" de la gran poetisa chilena.[13]

***

[13] Cf. también la versión escrita de una conferencia de Geisse (2014) sobre Gabriela Mistral en la que el conferenciante destaca una "relación con algo un poco animal, territorial" (s.p.) que lo une, como alguién nacido en Vicuña, a la poetisa.

En mis reflexiones he usado la manifestación chilena de un fenómeno global, es decir el "quiltro" como figuración específica del perro callejero y sin raza, para desarrollar la hipótesis de que el "quiltraje", ya sea urbano o de campo, y las convivialidades interespecíficas que se constituyen entre humanos y perros en este contexto marginal, son una forma de figurar lo posglobal en la literatura contemporánea. Aunque tal hipótesis esté basada en autores tan diferentes como el hoy conocidísimo y ya canonizado cronista de la vida marginal urbana Pedro Lemebel y su "sociología animal", por un lado, y, por el otro, en Cristián Geisse, "un autor 'oculto', o de culto" (Carrasco Aguilar, 2015), con su pacto narrativo entre un quiltro literario y un narrador de una ciudad de provincia, ambos autores usan el / lo quiltro de la literatura chilena para explorar el campo de tensión entre colapso y convivialidad a partir de un ángulo interespecífico. Desde tal perspectiva, la relación entre quiltros y seres humanos puede proponer los fundamentos de una "sociología animal" basada en analogías entres humanos y perros, como en la crónica de Lemebel, o puede llevar a concebir esta relación como mediatizada por el canon de la literatura mundial que se ve reterritorializada en la región chilena de Coquimbo. Independientemente de estas diferencias entre los dos textos aquí analizados se puede constatar la importancia de la figura de la muerte inminente (en Geisse) o de la ya ocurrida (en Lemebel) como un evento capaz de producir lazos afectivos y de crear así colectivos interespecíficos que, aunque su constitución sea imposible sin dinámicas de la globalización tanto socio-económica como estética, no pueden funcionar sino a nivel local a través de determinados procesos de reterritorializción – quiltros como el "Negro Matapacos", Moisés o el Catechi son las figuras emblemáticas de esta dinámica posglobal.[14]

[14] Agradezco a Francisco Tursi por la revisión lingüística de este texto.

Bibliografía

Blanco, Fernando. (2006). Políticas de la ciudadanía sexual y la memoria en la escritura de Pedro Lemebel. En Dieter Ingenschay (coord.), *Desde aceras opuestas. Literatura cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (pp. 53-74). Madrid / Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert.

Carrasco Aguilar, Gastón. (2015). Cristian Geisse, autor de culto. En L. Martínez Solorza (coord.), *Proyecto Patrimonio*. http://letras.mysite.com/cgei191215.html

Cruz Valdivieso, Nicolás. (2017). *Narraciones quiltras*. Santiago de Chile: Oxímoron.

De Vivanco, Lucero. (2021). ¡Cuidado con el Matapacos! El perro guardián de las protestas. En Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson (coords.), *Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile* (pp. 217-223). Santiago de Chile: Ediciones UAH.

Dünne, Jörg. (2018). Der Kommensalismus der quiltros. Lateinamerikanische Hunde-Geschichten. En Daniel Graziadei, Federico Italiano, Christopher F. Laferl y Andrea Sommer-Mathis (coords.), *Mythos - Paradies - Translation. Kulturwissenschaftliche Perspektiven* (pp. 333-344). Bielefeld: Transcript.

Geisse, Cristián. (2010). *Los hijos suicidas de Gabriela Mistral. Antología poética de escritores jóvenes del Valle de Elqui*. Valparaíso: Ediciones Incubicalistas.

Geisse, Cristián. (2014). Necesidad de Gabriela. En L. Martínez Solorza (coord.), *Proyecto Patrimonio*. http://letras.mysite.com/gmis190114.html

Geisse, Cristián. (2018). *Catechi*. Santiago de Chile: Montacerdos.

Geisse, Cristián. (2021). *Sapolsky*. Santiago de Chile: Emecé.

Giorgi, Gabriel. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Haraway, Donna. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies, 14* (3), 575-599.

Haraway, Donna. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.

Jacopetti, Gualtiero; Prosperi, Franco, y Cavara, Paolo (dirs.). (1962). *Mondo cane* [Película].

Latcham, Ricardo E. (1922). *Los animales domésticos de la América precolombina*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

Lemebel, Pedro. (1998). *De perlas y cicatrices: crónicas radiales*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.

McLuhan, Marshall. ([1964] 1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, MA: MIT Press.

N. N. (2016). Aullido inédito de Pedro Lemebel en 1999: "Vitrina tercermundista", tributo al quiltraje. *Perrera Arte*. https://www.perrerarte.cl/un-aullido-inedito-de-pedro-lemebel-vitrina-tercermundista-1999-tributo-al-quiltraje/

Sepúlveda Eriz, Magda. (2013). *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Vicherat Mattar, Daniela. (2020). Public Space as a Border Space: Social Contention and Street Art in Santiago Post-18/O. *Frame, 33* (1), 31-47.

La cosmopolítica de la amistad

Repensando las relaciones políticas desde *La caída del cielo* de Davi Kopenawa Yanomami

Mark Anderson
University of Georgia

En *Políticas de la amistad*, Derrida critica la tendencia en la filosofía política euroamericana de conceptualizar la polis por medio de la figura "falogocéntrica" de la fraternidad, la cual efectivamente excluye de la ciudadanía a todo aquello con quien no es posible establecer una equivalencia genealógica (y de género). Como recalca en el prólogo del libro:

> Si ninguna dialéctica del Estado rompe jamás con aquello a lo que releva, y de lo que depende (la *vida* de familia y la sociedad civil), si lo político no elimina nunca de sí esa adherencia a la generación familiar, si tal divisa republicana asocia *casi* siempre la fraternidad a la igualdad y a la libertad, la democracia, por su parte, muy raramente queda determinada sin la hermandad o la confraternidad. (Derrida, 1998, p. 13)[1]

En este paradigma, el hermano —es decir, el conciudadano— figura siempre como una proyección del yo, una versión idealizada de

[1] Las letras itálicas aparecen en el texto original en esta y todas las citas a continuación.

la mismidad purificada (imposiblemente) del egoísmo del sujeto. Asimismo, la lógica de la fraternidad siempre dependería del sacrificio del otro (el que es marcado por la diferencia), quien, según las teorías políticas de Carl Schmitt, sirve como "enemigo público" en el proceso de fomentar identidades nacionalistas homogéneas (Derrida, 1998, p. 107). Por eso, Derrida propone como alternativa "una democracia por venir" o en devenir arraigada en la amistad, la cual implicaría una relación horizontal y permanentemente abierta que atravesara las diferencias (lo foráneo) sin subordinarlas a una identidad homogénea, ya sea de raza, etnicidad, género o sexualidad (Derrida, 1998, p. 338). En esa política de la amistad, la conceptualización de la igualdad surgiría no desde el estado de derecho (la igualdad fraternal bajo la ley) sino de una ética primordial —anterior a todo concepto normativo— tal y como la concibiera Emmanuel Levinas, es decir, una ética arraigada en la relación de mutua sensibilidad / responsabilidad que surge en el encuentro con el otro cara a cara, forjando el sujeto en respuesta al llamado del otro y simultáneamente colocando a ambos participantes en un estado de endeudamiento constitutivo (Derrida, 1995, pp. 47-53, 61-69).

Por otra parte, la posibilidad de tomar cualquier decisión, ya sea individual o colectiva, necesariamente dependería de una heterogeneidad latente en el devenir del sujeto, la cual denomina Derrida "decisión pasiva". La elección de una opción entre varias siempre implica una ruptura con la homogeneidad o la continuidad del sujeto que es posibilitada por la internalización de las huellas del otro, de su diferencia, proceso que a su vez genera la subjetividad como respuesta a esa diferencia. En este sentido, cualquier decisión, por soberana que parezca, siempre surge de la relación con otro y constituye un evento o acontecimiento, es decir, un punto de inflexión, de cambio:

> La decisión pasiva, condición del acontecimiento, es siempre en mí, estructuralmente, otra decisión, una decisión desgarradora como decisión del otro. Del otro absoluto en mí, del otro como lo absoluto que decide de mí en mí. Absolutamente singular en principio, según

> su concepto más tradicional, la decisión no es solo siempre excepcional, *hace excepción de mí*. En mí. Decido, me decido, y soberanamente, esto querría decir: lo otro de mí, el otro-yo como otro y otro de mí, *hace* o *hago* excepción de lo mismo. Norma supuesta de toda decisión, esta excepción normal no exonera de ninguna responsabilidad. Responsable de mi ante el otro, soy en primer lugar y también *responsable del otro ante el otro*. (Derrida, 1998, p. 87)

A su vez, esa responsabilidad hacia y endeudamiento con el otro es lo que posibilita la política como tal, tanto en el sentido de tomar decisiones colectivas, siempre responsable simultáneamente por el yo y el otro, así como en el de concebir una colectividad como entidad gobernable. Para Derrida, la polis —es decir, el concepto de ciudadanía colectiva, con sus derechos y deberes individuales— se forjaría al extenderse ese sentido de responsabilidad más allá de la relación cara a cara para abarcar a terceros. El concepto de la justicia, y por lo tanto de la ley escrita, aparecería en los intersticios de esa relación cara a cara por la presencia o el espectro del tercero, una tercera persona que interpele o irrumpa el encuentro entre dos, exigiendo una respuesta y un estatus igual que el de los interlocutores, o sea, la igualdad dentro de la relación. Como señala en su análisis de la figura kantiana del "amigo de la humanidad":

> No hay igualdad, pero hace falta la igualdad. Pues lo que la justeza o la justicia de esta *consideración* añade a la representación es la *obligación*: "la Idea de que uno mismo está obligado, puesto que obliga a otros con beneficios". A partir de aquí la igualdad no es ya solamente una representación, un concepto intelectual, una medida calculable, una objetividad estadística, comporta por sí misma un sentimiento de obligación y, así, la sensibilidad del deber, de la deuda, de la gratitud. (Derrida, 1998, p. 291)

Frente al llamado del tercero, el sentido de deber y obligación creada por el endeudamiento recíproco produce el imperativo de la ley, la institucionalización de la justicia como una relación igualitaria con

terceros por venir, es decir, con conciudadanos abstractos o incluso la humanidad en su totalidad:

> Esta doble dimensión [el amor recíproco pero no simétrico] mantiene en principio la singularidad absoluta del otro y de "mi" relación con el otro, como asimismo la relación del otro con el otro que soy yo mismo, como su otro, para él. Pero la relación con la singularidad del otro pasa también por la universalidad de la ley. Este discurso sobre la universalidad puede determinarse en las regiones de la moral, del derecho o de la política, pero apela siempre al tercero, más allá del cara a cara de las singularidades. Por eso hemos prestado tanta atención al surgimiento del tercer amigo y a la cuestión del secreto que este abre y que impide, para siempre, cerrar. (Derrida, 1998, p. 304)

De esta forma, todo concepto de justicia y de la ley surgiría del encuentro cara a cara con el otro y de la presencia fantasmal del tercer amigo que irrumpe siempre en la relación, abriéndola y exigiendo un trato igualitario, desmintiendo así la singularidad de la amistad (el secreto entre dos) como una relación exclusiva y excluyente.

Tanto estas reflexiones de Derrida fundamentando la justicia en la amistad como las de Levinas trazando la "primera ética" de sensibilidad y responsabilidad recíproca al encuentro cara a cara parecerían aludir exclusivamente a las relaciones entre seres humanos. Para Levinas, cualquier sensibilidad ética hacia el animal —y por lo tanto cualquier intento por extender el concepto de justicia hacia los seres no humanos— pecaría de "antropomorfismo sentimental", ya que implicaría la proyección de una analogía humana sobre la cara animal (Clark, 1997, pp. 44-45). Como recalcó Levinas en una entrevista:

> One cannot entirely refuse the face of an animal. It is via the face that one understands, for example, a dog. Yet the priority here is not found in the animal, but in the human face. We understand the animal, the face of an animal, in accordance with Dasein. The phenomenon of the face is not in its purest form in the dog. In the dog, in the animal, there are other phenomena. For example, the force of nature

> is pure vitality. It is more this which characterizes the dog. But it also has a face. (Levinas, 1988, p. 169)

En otras palabras, la sensibilidad hacia el otro animal no surgiría de la reciprocidad, del endeudamiento mutuo, porque el animal sería un sujeto "pobre de mundo" según la conceptualización del Dasein (el ser-en-el-mundo) de Heidegger (Heidegger, 1998, p. 196). Tanto para Levinas como para Heidegger, el animal podría poseer cierta consciencia de ser (de interioridad diferenciada del mundo exterior), pero siempre quedaría como un sujeto inacabado, parcial, cuya potencial subjetividad o expresividad —su capacidad de interpelar a otro sujeto y exigir una respuesta— es subordinada a priori, por definición, a la pura vitalidad, la "fuerza de la naturaleza" que serían los instintos según la perspectiva cartesiana. Incapaz de divisar una partición definitiva entre su propio ser y el mundo (según Heidegger, de inferir su propia muerte / finitud mediante la del otro), el animal —el perro en este caso— no podría responder ni exigir una respuesta al sujeto, es decir, funcionar como otro en una relación ética. La amistad entre el ser humano y el perro siempre quedaría en el umbral, en espera permanente de una respuesta que es denegada de antemano por la categoría "perro", es decir, la doctrina de excepcionalismo humano que niega toda expresión de singularidad a los animales, subordinándolos a su clase o especie.

No obstante, en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Derrida critica fuertemente a Levinas por des-figurar o desalojar categóricamente al animal de la relación ética. Derrida desmantela la insistencia en que los animales son incapaces de interpelar al sujeto y exigir una respuesta, argumentando que tal negación categórica no depende de interacciones con animales concretos sino del despliegue de toda una serie de premisas metafísicas infundadas que apuntalan conceptos como la subjetividad, la respuesta (en oposición a la reacción instintiva o mecánica) y la moralidad (arraigada en el sentimiento de pudor). Al deconstruir la serie de argumentos que se han utilizado para forjar la oposición conceptual humano / animal (el *animote*

o categoría animal), demuestra que esa oposición consiste en una afirmación dogmática cuya única función es abstraer conceptualmente al ser humano de su propia animalidad y así establecer una jerarquía del ser que justifique su dominio absoluto sobre todas las especies no humanas. En otras palabras, el sacrificio de la singularidad (la cara / otredad) del animal, llevado a cabo por la imposición de la categoría animal o animote, lo destituye no solamente de la amistad, sino de toda aproximación ética, transformándolo en mero objeto o aparato mecánico cartesiano. Asimismo, al ser denegada la posibilidad de responder como otro, los animales se colocan en un espacio de violencia permanente en el que pueden ser matados sin culpa ni consecuencias. Pues si, como afirman Heidegger y Levinas, el animal no es capaz de concebir su propia muerte como singularidad, no puede sufrir la crisis existencial que desencadena el Dasein o consciencia de su propia finitud ni tampoco prefigurar la muerte del sujeto mediante su propia vulnerabilidad en el encuentro cara a cara. Carecería de una "cara" en el sentido de ser capaz de tomar al sujeto de "rehén", colocándolo en la relación de endeudamiento recíproco de la que, según Levinas, surge el primer mandamiento o la prohibición, fundamento de toda ética: "no matarás" (Derrida, 2008, p. 133). El animote por definición no puede asesinar ni ser asesinado y, por lo tanto, no tiene moralidad ni la posibilidad de servir de otro en relación con el sujeto (Derrida, 2008, p. 133). Sin embargo, el animal tiene cara y, por lo tanto, deja la impresión de ser otro sin poder atestiguar plenamente al ser del sujeto humano. Pero está obligado a atestiguar silenciosamente, por la paradoja de su rostro inexpresivo, a la veracidad de la categoría humana:

> El animal está pues privado a la vez del poder y del derecho de responder ciertamente y, por consiguiente, de la responsabilidad (por lo tanto, del derecho, etc.); pero también está privado de la no-respuesta, del derecho de no-respuesta que se concede al rostro humano en el secreto o en la muerte. (Derrida, 2008, p. 134)

El animal es simultáneamente la exclusión primordial —el ícono del primer enemigo que es la naturaleza / animalidad humana— que fundamenta toda política y el otro constitutivo, el tercero que hace que esa exclusión categórica sea una necesidad. Es esa la aporía que encuentra Derrida en el pensamiento de Levinas: el animal tiene cara, pero no un rostro fraternal y, por lo tanto, debe ser sacrificado discursivamente para que la cara humana mantenga su singularidad, su posición única en la ética y, por lo tanto, la política. Pues si el animal singular pudiera constituirse como amigo, la política cesaría de ser un gobierno de hombres. Ese sacrificio animal en el altar de la política es lo que lleva a Derrida a agregar un prefijo más a lo que diagnostica como la lógica de la política fraternal: "carnofalogocentrismo" (Derrida, 2008, p. 125).

En resumen, la aporía del humanismo radicaría en que la categoría "Hombre" o "humano" no solamente se forja siempre en relación dialéctica con la categoría animal, sino que ninguno de los rasgos que el "Hombre" se ha auto-atribuido como "distintivos" se ha comprobado categóricamente con evidencias etológicas o genéticas; siempre dependen de la negación mediante el despliegue del animote (Derrida, 2008, p. 159). Es por eso que argumenta que:

> No se trata *solamente* de preguntar si tenemos derecho a negarle este o aquel poder al animal (palabra, razón, experiencia de la muerte, duelo, cultura, institución, técnica, vestido, mentira, fingimiento de fingimiento, borradura de la huella, don, risa, llanto, respeto, etc. — la lista es necesariamente indefinida, y la más poderosa tradición filosófica en la que vivimos ha negado *todo esto* al "animal"). Se trata *también* de preguntarnos si lo que se denomina el hombre tiene derecho a atribuir con todo rigor al hombre, de atribuirse, por lo tanto, aquello que le niega al animal y si tiene acerca de esto, alguna vez, el concepto *puro, riguroso, indivisible* en cuanto tal. (Derrida, 2008, p. 162)

Desde esta perspectiva, que es respaldada por el vasto corpus de estudios científicos que desembocaron en la "Declaración de Cambridge

sobre la consciencia" (2012) en que los autores señalan que todos los substratos biológicos de la consciencia están presentes en otras especies, las capacidades que la tradición metafísica ha denominado como "humanas" existen en una relación de continuidad con las capacidades de muchas otras especies, si bien de forma intensificada en el *Homo sapiens*.[2] Es por eso que Derrida aboga por una ética más abierta que no dependa de la denegación y que reconozca formas de responsividad que no tengan como premisa un concepto de sujeto puramente lingüístico: "no se trataría de 'restituir la palabra' a los animales sino quizá de acceder a un pensamiento, por quimérico o fabuloso que sea, que piense de otro modo la ausencia del nombre o de la palabra; y de otra manera que como una privación" (Derrida, 2008, p. 66). A lo largo del libro indaga en varias formas de interpelación que no dependen del símbolo, desde la mirada hasta huellas no lingüísticas y formas de performatividad corporal como los bailes de cortejo. Para Derrida, el que los animales sean capaces de "auto-afección", de estar conscientes de tanto las huellas que dejan sus propios cuerpos como del hecho que estas huellas afectan a otros cuerpos, necesariamente comprueba su capacidad de percibirse como singularidades, así como la de concebir a sus otros como tales y, en última instancia, de entablar relaciones de amistad.[3]

[2] Phillip Low (et al., 2012) y los demás autores de la "Declaración de Cambridge sobre la consciencia" afirman que "la ausencia de un neocórtex no parece impedir que un organismo pueda experimentar estados afectivos. Hay evidencias convergentes que indican que los animales no humanos poseen los sustratos neuroanatómicos, neuroquímicos y neurofisiológicos de los estados de consciencia, junto con la capacidad de mostrar comportamientos intencionales. En consecuencia, el peso de la evidencia indica que los humanos no somos los únicos en poseer la base neurológica que da lugar a la consciencia. Los animales no humanos, incluyendo a todos los mamíferos y aves, y otras muchas criaturas, entre las que se encuentran los pulpos, también poseen estos sustratos neurológicos" (s.p.).

[3] Como argumenta en *El animal*: "pero empiezan ahí donde se le otorga a la esencia del ser vivo, al animal en general, esta aptitud para *ser él mismo*, esta aptitud para ser sí mismo y, por lo tanto, esta aptitud para ser capaz de afectarse a sí mismo, con su propio movimiento, de afectarse con huellas de sí mismo vivo y, por lo tanto, de autobiografirmarse, de alguna manera. Nadie ha negado nunca al animal ese poder de rastrearse o de trazarse o de volver a trazar un camino de sí. En realidad, el lugar

Es más, Derrida se pregunta si toda política, toda cuestión de justicia, no nacería con el animal como el otro del otro, como figuración de lo absolutamente otro que Levinas asocia con la divinidad:

> Uno se pregunta si la implicación denegada pero común de esos dos discursos sobre el otro y el tercero no sitúa al menos una instancia del animal, del otro-animal, del otro como animal, del otro-ser-vivo-mortal, del no-semejante en todo caso, del no-hermano (de lo divino o del animal, aquí inseparables), en resumen, de lo a-humano en el que el dios y el animal se alían según todas las posibilidades teo-zoomorfas propiamente constitutivas de los mitos, de las religiones, de las idolatrías e incluso de las prácticas sacrificiales en los monoteísmos que pretenden romper con la idolatría. (Derrida, 2008, p. 157)

Si, como afirmaba Levinas, la otredad absoluta —prefigurada pero no encarnada por la cara del otro— es lo que le permite al sujeto imaginarse la muerte del otro y la propia, el concepto de la vulnerabilidad, y por lo tanto de la justicia, surgiría precisamente en relación con esa tercera posición "a-humana", del sacrificio de la otredad absoluta que permite la identificación con el otro como sujeto, como interlocutor igual pero diferente a uno. Pero lo divinamente absoluto está siempre ausente de la materialidad, presente solamente por sus interdictos, sus mandatos absolutos, y el animal está frente a nosotros, mirándonos; es ese juego entre presencia y ausencia lo que otorga significado al signo y, por lo tanto, a la ley.

La presencia del tercero animal, el que pide la amistad o la enemistad, prefigura toda posibilidad de exclusión. Y, sin embargo, una política de la amistad, una democracia por venir no puede depender del carnofalogocentrismo, de la lógica de exclusiones categóricas, ni siquiera la del animote. Una verdadera democracia por venir está obligada a tomar en cuenta toda diferencia como una manifestación

---

más complicado del problema es que se le haya negado el poder de transformar esas huellas en lenguaje verbal, de interpelarse con preguntas y respuestas discursivas; que se le haya negado el poder de borrar sus huellas (como hará Lacan con todo lo que eso supone y sobre lo cual volveremos)" (Derrida, 2008, p. 67).

de singularidad, no como efecto discursivo u oposiciones categóricas. Por lo tanto, cualquier política de la amistad necesariamente implicaría una cosmopolítica, una ecología política arraigada en la con-vivencia, es decir, la práctica de la simbiosis, tal y como la define Isabelle Stengers:

> Ecology is not about predators and prey only, but also about connecting-events, such as symbiosis, that positively relate heterogeneous terms even as the terms diverge. Symbiotically related beings go on diverging, go on defining in their own manner what matters for them. Symbiosis means that these beings are related by common interests, but *common* does not mean having the same interest in common, only that diverging interests now need each other. (Stengers, 2011, p. 60)

De esta manera, la política consistiría no en la negociación de intereses o identidades en común, en la formación de una polis fraternal, sino en la práctica de una forma de diplomacia capaz de atravesar las diferencias sin anularlas y de fomentar así relaciones simbióticas.

A pesar de insistir en que los animales participan en la ética de encuentro, ya sea como singularidades que interpelan al sujeto o como prefiguración de lo absolutamente otro, Derrida no se interna en el pantanoso terreno de la praxis política más que para censurar la naturaleza excluyente del discurso de los derechos como fundamento de la ley, ya que los derechos individuales y humanos siempre invocan sus propias exclusiones mediante tropos cosificantes y / o animalizantes. Otros pensadores han abordado esa cuestión política por el lado de extender derechos legales a los seres no humanos (Christopher Stone, Tom Regan, Alberto Acosta, etc.) o el de teorizar nuevos sistemas de representación capaces de tomar en cuenta la agencia política inhumana o más que humana (Bruno Latour e Isabelle Stengers, entre otros). Los primeros típicamente apelan a alguna homología con los derechos humanos, ya sea por medio de la sensibilidad vital compartida, la consciencia del sufrimiento o la conceptualización jurídica romana de la persona como propietario

—en este caso, el organismo como detentor del derecho de tenencia sobre su propio cuerpo y vida. Los segundos suelen enfocarse en la práctica de la política en tanto constructora y ordenadora de realidades; redefiniendo lo social como una red de intra-acciones entre seres humanos, animales, plantas y cosas inanimadas que coproducen ambientes concretos, la política se referiría al sistema de reglas y dispositivos que gobiernan las relaciones entre los diversos constituyentes imbricados en los procesos productivos. En ese espíritu, Bruno Latour ha planteado en *We Have Never Been Modern* (1993) y *Politics of Nature* (2004) la posibilidad de desarrollar un "parlamento de las cosas" que responda al hecho de que toda práctica política involucra la convergencia de múltiples formas de agencia o afectividad (la capacidad de afectar a otros cuerpos), incluyendo las de seres no humanos y objetos inanimados que interactúan en concierto con la de los seres humanos en la construcción del mundo.

Asimismo, Stengers ha propuesto reconceptualizar la política por la lente de la ecología, como una "cosmopolítica" que tome como punto de partida la negociación de "matters of concern" (asuntos / materialidades de cuidado) que afectan a todos los interesados, sean humanos o no. Claramente, esa ecología política no podría depender de equivalencias, es decir, de intereses o bienes en común que trasciendan individuos y especies, ya que las perspectivas en juego son irreducibles y frecuentemente contradictorias (Stengers, 2005, pp. 995-ss.). Al contrario, requeriría de una diplomacia constante que, a su vez, sería imposible llevar a cabo sin una conceptualización de la igualdad no como estado permanente, sino como un proceso siempre en devenir (*mise en égalité*) que atraviese sin nulificar ni jerarquizar las diferencias: "equality does not mean that they all have the same say in the matter but that they all have to be present in the mode that makes the decision as difficult as possible, that precludes any shortcut or simplification, any differentiation a priori between that which counts and that which does not" (Stengers, 2005, p. 1003). Como recalca Stengers, nadie puede reclamar para sí la posición de portavoz del cosmos, que es una totalidad inaprehensible cuyo

único principio es la no exclusión. No hay ningún individuo o clase de personas que posee la autoridad de hablar en nombre de todo lo existente, particularmente cuando se toma en cuenta que ontologías distintas producen mundos colectivos distintos que coexisten sin fundirse en una sola realidad: "in the term cosmopolitical, cosmos refers to the unknown constituted by these multiple, divergent worlds and to the articulations of which they could eventually be capable" (Stengers, 2005, p. 995).

Tanto Latour como Stengers concuerdan en que los "actantes" no humanos participan en la construcción de esos mundos "múltiples y divergentes". Sin embargo, ninguno de los dos se atreve a salvar la brecha entre las dos facetas claves de la agencia política, la decisión voluntaria y la actuación, más que para insistir en que lo material y lo conceptual se influyen mutuamente en circuitos de retroalimentación. Parecen compartir tácitamente la convicción de Heidegger de que solamente los seres humanos somos capaces de concebir un mundo como tal, por lo menos en un sentido pleno; esos mundos a los que se refieren son subjetivos, abstractos productos de la inferencia subjetiva y colectiva humana. Para Latour, la "sociología de asociaciones" que serviría de base tanto para su teoría de redes interactivas (actor-network theory) como para su "parlamento de las cosas" es una empresa humana: los "practicantes" humanos son los únicos capaces de desentrañar las "translations between mediators that may generate traceable associations" (Latour, 2005, p. 108). Asimismo, Stengers parece concebir la diplomacia como una actividad humana, un encuentro entre diversas culturas humanas que necesariamente incluiría a las que la modernidad ha intentado exterminar en su "guerra" contra epistemologías no científicas. Abandonando el término "cosmopólitica" debido a su asociación con el humanismo universalista de Kant, Stengers en sus obras más recientes ha reenmarcado sus teorías como una cuestión de "políticas ontológicas":

> My point is not to extend the passions of philosophical ontology to political epistemology, but to claim that in order to accommodate

> "ontology" with ontological politics we need to disentangle it from epistemological presuppositions implying a mute reality available for many worlding and wording ontologies. The problem with ontology is not knowledge or representation, but engagement with and for a world. (Stengers, 2018, p. 85)

Sin duda, estas diversas ontologías extra- o a-modernas implicarían un compromiso ético con seres no humanos que estaría excluido de antemano del paradigma científico en tanto que este último se presenta como una esfera de datos, de verdades absolutas desasociadas de la mediación simbólica y las relaciones inestables que componen la esfera social (Latour, 1993, pp. 28-ss.). No obstante, la conflación de "worlding" con "wording" indica que, para Stengers, solamente los seres humanos, con nuestra capacidad de mediación simbólica, somos capaces de conceptualizar esas redes de asociaciones como "mundos", es decir, como totalidades o universos que existen más allá de los límites de la percepción individual. Por lo tanto, la diplomacia ontológica que propone Stengers dependería enteramente de la mediación humana y sus códigos simbólicos, aún en los casos en que los "diplomáticos" humanos se comprometen a representar los intereses de seres no humanos. Como señalaba Stengers en el pasaje citado en el párrafo anterior ("equality does not mean that they all have the same say in the matter but that they all have to be present"), los seres no humanos estarían "presentes" en la toma de decisiones que les afectarían, pero solamente como testigos silenciosos que servirían para contrarrestar la sustitución / eliminación de su singularidad y sus intereses particulares por el despliegue del símbolo y su jerarquía de valores humanistas.

En pocas palabras, estos acercamientos euroamericanos hacia la cosmopolítica dependen casi exclusivamente de la extensión de la ética y, por lo tanto, el otorgamiento de estatus político a los seres no humanos por medio del arbitraje humano, minimizando así el potencial de la política como tal si uno la entiende en los términos utilizados por Rancière y Badiou, es decir, como un acontecimiento que

interrumpa la institucionalidad, es decir la continuidad del ordenamiento sistemático de las relaciones de poder.[4] Y si, como señalaron Horkheimer y Adorno entre otros muchos, los sistemas políticos modernos están orientados hacia la dominación de la naturaleza (tanto la humana como la externa), concebir una forma de gobierno que no se fundamente en el extractivismo y la explotación de tanto "recursos naturales" como la mano de obra humana requeriría de una intervención radical en lo que Rancière denomina la "distribución de la sensibilidad", es decir las formas de percibir y construir las relaciones afectivas no solamente entre seres humanos, sino entre todos los seres que habitamos nuestros ambientes. En vista de ello, la práctica de una verdadera "democracia por venir" necesariamente implicaría la búsqueda de otros modos de representación que permitan y tomen en cuenta la expresión de la singularidad y los intereses de los seres no humanos.

Sin embargo, ese no es un proyecto tan "quimérico" como le pareciera a Derrida, ya que históricamente (y en ciertos casos hasta la actualidad), la mayor parte de las sociedades humanas nunca han denegado la capacidad de expresión a los seres no humanos. De hecho, esa negación va en contra de la intuición, es decir, de la afectividad que surge del encuentro cara a cara con animales sobre todo, la cual experimenta naturalmente todo ser humano anteriormente a su represión o desensibilización mediante el discurso del excepionalismo humano. Esa desensibilización toma muchas formas, desde la práctica común en el pastoreo de prohibir que los niños nombren a los animales destinados al matadero al uso de espacios de exclusión y contención de las especies tanto en la agricultura como en la urbanización, pero en todo caso, cualquier denegación o represión siempre surge como una negatividad impuesta sobre una presencia o positividad. De modo que, para abordar seriamente la cuestión de una democracia por venir, arraigada en la diferencia, hace falta un análisis cuidadoso de las formas en que las ontologías a-modernas,

[4] Véanse Alain Badiou, 2013 y Jacques Rancière, 2010.

como las llamara Latour, han concebido la socialidad y el ordenamiento de la esfera política sin la exclusión categórica de seres no humanos. Es imposible imaginarse un cambio en el orden político desde la descontextualización, desde la nada; aún Latour en su propuesta utópica del parlamento de las cosas utiliza el laboratorio científico como punto de partida. Entender a fondo los antecedentes ya existentes es la única forma de salvar la brecha entre la teoría de Derrida de la responsividad como fundamento de la polis y la práctica de cosmopolíticas que no cedan enteramente el terreno de lo político al sujeto humano.

En lo que resta de este ensayo, quisiera resaltar ciertos aspectos del pensamiento indígena amazónico que puedan servir para esclarecer esta cuestión. En particular, analizaré la forma en que el intelectual y activista indígena Davi Kopenawa describe la práctica política yanomami en su testimonio *La caída del cielo: Palabras de un chamán yanomami* (*The Falling Sky: Words of a Yanomami Chaman*, 2013), el cual surge de una serie de entrevistas que llevó a cabo con el antropólogo francés Bruce Albert a lo largo de varias décadas. Por una parte, esta obra permite vislumbrar una práctica política no arraigada en la división conceptual entre cultura / naturaleza ni tampoco en el discurso de la fraternidad como fundamento de las relaciones políticas. Por otra parte, son notables los paralelos que surgen entre la cosmopolítica yanomami tal y como la describe Kopenawa y el pensamiento político derrideano, particularmente en cuanto a conceptos fundacionales como la interiorización de las huellas del otro como un "don" que coloca al sujeto en un estado de endeudamiento para / con el otro, la responsividad afectiva como raíz de todo significado, la amistad como una relación que depende de y atraviesa las diferencias, y la hospitalidad y la diplomacia como instituciones políticas primordiales. Compaginar la obra de Kopenawa con los textos de Derrida permitirá superar las limitaciones discursivas de ambos: en el caso de Kopenawa, su relegación por los discursos hegemónicos a representante de un multiculturalismo siempre subordinado al discurso transhumanista del desarrollo y la institucionalidad de

la ciencia como verdad absoluta y en el de Derrida, lo quimérico de concebir "de otro modo la ausencia del nombre o de la palabra; y de otra manera que como una privación" (Derrida, 2008, p. 66) y por lo tanto, de teorizar una práctica cosmopolítica.

Sin lugar a dudas, las relaciones políticas yanomami son desde siempre cosmopolíticas, ya que no distinguen categóricamente entre los seres humanos y los no humanos. Para los yanomami, el Estado como tal es siempre una forma de gobierno ecosocial conformado por múltiples especies que se relacionan entre sí por medio de las instituciones de la hospitalidad y la diplomacia. En cambio, tal y como argumenta Giorgio Agamben en *Lo abierto* (2006), la división conceptual entre ser humano / animal y cultura / naturaleza es producida por una maquinaria metafísica —una "máquina antropológica"— que está profundamente arraigada en el desarrollo histórico del pensamiento, las disciplinas epistemológicas y la economía euroamericanos.[5] Es en ese sentido que el filósofo argentino Fabián Ludueña, volviendo al pensamiento aristotélico, reescribe el concepto foucaultiano de la biopolítica en términos de una "zoopolítica" dedicada a la producción social del "Hombre" mediante lo que él denomina "antropotecnologías":

> Entenderemos por *antropotecnia* o *antropotecnologías* las técnicas mediante las cuales las comunidades de la especie humana y los individuos que las componen actúan sobre su propia naturaleza animal con el fin de guiar, expandir, modificar o domesticar su sustrato biológico con vistas a la producción de aquello que, la filosofía primero, y luego las ciencias biológicas y humanas, suelen denominar "hombre". El proceso de hominización y la historia misma de la especie *homo sapiens* hasta la actualidad coincide, entonces, con la historia de las antropotecnologías (económicas, sociales, educativas, juridicopolíticas, éticas) que han buscado, incesantemente, fabricar lo humano como *ex-tasis* de la condición animal. (Ludueña, 2010, p. 12)

[5] Véase el noveno capítulo de Agamben, 2006.

No obstante, la mayoría de las culturas no occidentales no reconocen esa oposición tajante entre cultura humana / naturaleza, por lo menos no de la misma forma en que se ha formulado en la tradición europea. Cómo señala Marilyn Strathern en su estudio de la cultura Hagen de la Papúa Nueva Guinea, "there is no culture, in the sense of the cumulative works of man, and no nature to be tamed and made productive" (Strathern, 1980, p. 219). En las lenguas indígenas, no existe un concepto de humanidad que abarque a toda la especie; los términos que suelen traducirse a lenguas europeas como "humano" típicamente son etnónimos que, en realidad, se refieren a un pueblo o comunidad lingüística específica y muchas veces se extienden a otros seres no humanos que se consideran integrantes o allegados de esa comunidad. En este sentido, la traducción más apropiada sería "gente" o "personas verdaderas". Por otra parte, el antropólogo raramúri Enrique Salmón recalca que no existe en las lenguas indígenas un concepto de la naturaleza como una totalidad definida por su disimilitud y exterioridad con respecto a lo humano; al contrario, los términos referentes al mundo natural suelen designar una relación de pertenencia, de familiaridad, un recíproco criarse o nutrirse (Salmón, 2000, p. 1331).

En las ontologías relacionales indígenas, los medio ambientes no se conciben precisamente en términos ecológicos como la suma de organismos que cohabitan en un espacio geográfico ni tampoco como el flujo de ciclos energéticos como en las teorías de Eugene Odum, sino como complejos estados heterogéneos caracterizados por una universal semiótica cultural en los que el habla no se limita a la comunicación simbólica humana, sino que denota toda una gama abierta de intra-acciones semióticas entre seres humanos, no humanos y espíritus o seres primordiales (Kohn, 2013, p. 9; Basso, 1985, pp. 67-69). En las sociedades que no se atienen a la división conceptual entre la cultura humana y la naturaleza, se toma por sentado que todas las especies participan en la socialidad, no solamente entre los miembros de su propia especie, sino que también se involucran en relaciones o diplomáticas o de predación con otras. Como señala

Eduardo Kohn en *How Forests Think* (2013), esta ontología concibe el bosque como algo más que un medio (ambiente) o mero escenario para las interacciones entre especies; es efectivamente una "ecology of selves", una sociedad o ensamblaje abierto de producción colectiva (en el sentido en que Deleuze y Guattari utilizan la palabra) que es unificada por intra-acciones semióticas y diplomacia entre especies (Kohn, 2013, p. 78). Como ensamblaje abierto, el bosque no es definido por su contabilidad demográfica, sino por su trabajo colectivo, por su producción de la "totalidad abierta" o "lo real emergente" de lo que denominamos medio ambiente (Kohn, 2013, pp. 59-62). En otras palabras, el conjunto de organismos individuales que producen el ambiente como una red relacional son también productos de esa red; son indistinguibles e inextricables de la sociedad multiespecífica.

Es en ese sentido en que Davi Kopenawa rechaza el término "medio ambiente" por partir categóricamente lo que es indivisible, es decir, constitutivamente intra-activo:

> When they speak about the forest, these white people often use another word: they call it "**environment**". This word is also not ours and until recently we did not know it either. For us, what the white people refer to in this way is what remains of the forest and land that were hurt by their machines. It is what remains of everything they have destroyed so far. I don't like this word. The earth cannot be split apart as if the forest were just a leftover part. We are inhabitants of the forest, and if it is cut apart this way, we know that we will die with it. I would prefer the white people talk about "nature" or "ecology" as a whole thing. (Kohn, 2013, p. 397)

Ya que las entrevistas que componen el testimonio de Kopenawa fueron llevados a cabo en yanomami, Bruce Albert (el gestor / editor del texto) utiliza letras en negrita para señalar los préstamos del portugués que utilizó estratégicamente Kopenawa. Al emplear la palabra "meio ambiente" en portugués, Kopenawa remarca lo intraducibles que resultan ciertos conceptos claves debido a la incompatibilidad entre los sistemas ontológicos y lingüísticos euroamericanos y

yanomami. Asimismo, Albert coloca las palabras "naturaleza" y "ecología" entre comillas, indicando que Kopenawa las empleó como neologismos en yanomami, lo cual no deja de recalcar su exotismo para un hablante nativo de la lengua. Desde la perspectiva de Kopenawa, los tres términos más comunes para referirse al entorno (natural) son fundamentalmente ajenos, porque se refieren a algo particionable, algo externo. Para los yanomami, el bosque amazónico no puede concebirse como una reserva natural, como un lote que puede o debe ser conservado mientras que el mundo alrededor sigue degradándose bajo el extractivismo capitalista. No hay divisiones posibles porque no hay límites conceptuales entre el ser humano y las demás especies; el mundo entero es simultáneamente un bosque y una sociedad, el *Urihi-a* (el bosque-mundo). Las especies varían según sus predilecciones climáticas y alimentarias, pero todas componen comunidades que se relacionan entre sí mediante dos modos afectivos: la amistad o la hostilidad / predación.

Como ilustra este ejemplo, cualquier intento de orquestar un encuentro entre las ontologías indígenas y el pensamiento político euroamericano necesariamente tiene que partir de la incompatibilidad de sus preceptos. Es por eso que el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro propone una "metodología de equivocación controlada" arraigada en lo que Marilyn Strathern ha llamado "conexiones parciales" y Blaser y De la Cadena han denominado "lo incomún", es decir, la diferencia en relación. Fundamentándose en lo que denomina el "perspectivismo amerindio" o "the conception, common to many peoples of the continent, according to which the world is inhabited by different sorts of subjects or persons, human and non-human, which apprehend reality from distinct points of view", Viveiros de Castro promueve una reconceptualización del acto de traducir como un encuentro entre ontologías irreducibles.[6] Como el perspectivismo toma la diferencia como eje de las relaciones, toda

[6] Véanse Eduardo Viveiros de Castro (1998, p. 469); Marilyn Strathern (2004); y Blaser y De la Cadena (2017).

comunicación con el otro surge como lo que Deleuze llama "síntesis disyuntiva" (Deleuze, 2004, p. 131), en que las diferencias nunca pueden ser subordinadas a una relación dialéctica:

> In other words, perspectivism supposes a constant epistemology and variable ontologies, the same representations and other objects, a single meaning and multiple referents. Therefore, the aim of perspectivist translation —translation being one of shamanism's principal tasks, as we know (Carneiro da Cunha 1998)— is not that of finding a "synonym" (a co-referential representation) in our human conceptual language for the representations that other species of subject use to speak about one and the same thing. Rather, the aim is to avoid losing sight of the difference concealed within equivocal "homonyms" between our language and that of other species, since we and they are never talking about the same things. (Viveiros de Castro, 2004, pp. 6-ss.)

En contraste con las teorías políticas euroamericanas que toman la fraternidad, es decir, la equivalencia genealógica o la identidad en común, como el fundamento de la polis, los indígenas americanos suelen concebir la política como el acto de relacionarse mediante la diferencia. Como Derrida, el pensamiento indígena concibe de la amistad —la cual potencia la afiliación— como la base de la relación política:

> The common word for the relation, in Amazonian worlds, is the term translated by "brother-in-law" or "cross cousin". This is the term we call people we do not know what to call, those with whom we wish to establish a generic relation. In sum, "cousin / brother-in-law" is the term that creates a relation where none existed. It is the form through which the unknown is made known. (Viveiros de Castro, 2004, p. 18)

La amistad nunca se puede entablar con un familiar, ya que el parentesco siempre antecede y dirige las relaciones entre familiares. La afinidad (ya no amistad) entre hermanos es siempre subordinada a la estructura familiar, ya que el hermano nunca es completamente otro. Es precisamente el hecho de no ser una relación de parentesco / mismidad lo que hace que la amistad tenga que ser forjada,

negociada y nutrida. En pocas palabras, la fraternidad es una relación estructural, cerrada, mientras que la amistad es una relación permanentemente abierta hacia el otro.

Es por esta razón que Kopenawa, en *La caída del cielo*, enfatiza su relación con su suegro Lorival como el punto de iniciación tanto en la política comunitaria como en el chamanismo. Para los yanomami, la amistad siempre antecede a la consolidación o institucionalización del estado político, concebido en este caso como la estructura de obligaciones mutuas que gobiernan la relación entre suegro / yerno y que se extienden a la comunidad por medio de terceros (potenciales yernos). La afiliación no brota espontáneamente del deseo sexual y la formación de una familia nuclear, sino de todo un proceso de desarrollo de relaciones amistosas que surgen del protocolo del encuentro con el otro. Y estas relaciones no dependen ni de la consanguinidad (la confraternidad) ni de la horizontalidad; el amigo nunca es visto como el doble idealizado del yo, sino como un aliado en potencia cuya afiliación debe ser cultivada. El amigo es siempre otro, forastero —y desde un principio, un posible enemigo con el que hay que establecer y mantener relaciones diplomáticas para no incurrir en la hostilidad. Como en las teorías de Derrida en *Políticas de la amistad*, el amigo nace siempre de la posibilidad de la enemistad, es siempre un "a(ene)migo" (Derrida, 1998, p. 90). El amigo es siempre otro, *tout autre*, el que no puede ser asimilado.

El protocolo que despotencializa la hostilidad, abriendo así las relaciones amistosas, es la hospitalidad, escenificada en el acto de regalar. En cualquier encuentro con un otro conocido o desconocido, el sujeto debe demostrar su buena voluntad por estar dispuesto a regalar cualquier posesión que le pida el otro: "when we first make contact with the inhabitants of an unknown house in order to make them our friends, we exchange all that we own with them. We call this *rimimuu*. If we behaved otherwise, they would think that we were hiding our hostility" (Kopenawa y Albert, 2013, pp. 333-34). No es un trueque ni tampoco una relación transaccional, un intercambio en el sentido común de la palabra:

> Most Yanomami "exchanges" are made in this relatively blurry deferred mode. More than bartering, the essential here is to show that one is prepared to give up the requested goods without too much concern for compensation. The verbal roots designating this operation refer essentially to the idea of giving away (*hipɨ*, "give"; *topɨ*, "offer"; *weyë*, "distribute"). (Kopenawa y Albert, 2013, p. 550)

La equivocación —es decir, la disparidad de significados que resalta las diferencias ontológicas entre la cultura yanomami y la occidental moderna— salta al primer plano porque el intercambio aquí no es una cuestión de equivalencias abstractas entre el trabajo invertido por los artesanos al fabricar los objetos ni tampoco lo que Marx denominaba como el valor de uso, sino una cuestión de amistad, de la relación afectiva entre dos sujetos. Más que de su funcionalidad, el valor de un regalo para el que lo recibe surge de su asociación con su dueño; cada objeto retiene las marcas o las huellas del que lo regala, su *õno*: "we think that it is by acquiring a trace of another person that we become his friend" (Kopenawa y Albert, 2013, p. 334). Como en las teorías de Derrida, el objeto regalado conlleva el don de la diferencia, el que potencializa la conceptualización del sujeto (siempre en respuesta al llamado del otro). Por lo tanto, aceptar el regalo significa endeudarse con el otro en el sentido en que Derrida emplea esa palabra; reconocer y aceptar la huella del otro es obligarse con él, deberle una respuesta, sentirse responsable frente y por él: "responsable de mí ante el otro, soy en primer lugar y también responsable del otro ante el otro" (Derrida, 1998, p. 87). Y utilizar ese objeto regalado se concibe como una colaboración; se trabaja en conjunto con el otro, activando sus huellas o poderes afectivos en la coproducción del mundo.

Por otra parte, estas relaciones amistosas no se limitan a los seres humanos; también se establecen con otras especies por medio de rituales chamanísticos en que el chamán demuestra hospitalidad hacia los *xapiri* (seres primordiales) al ofrecerles comida y albergue en su pecho (que los *xapiri* ven como una casa redonda). En la mitología

yanomami, los animales se consideran descendientes de los *xapiri*, humanos primordiales que se transformaron en animales después de un cataclismo, sin perder su humanidad. Es por eso que Kopenawa insiste en que:

> The spider monkeys that we call *paxo* are humans like us. They are spider monkey humans, *yanomae thë pë paxo pë*, but we arrow them and smoke them when we gather game for our *reahu* feasts. Despite this, in their eyes, we are still their fellow creatures. Though we are humans, they give us the same name they give themselves. This is why I think our inner part is identical to that of the game and that we only attribute to ourselves the name of human beings by pretending to do so. Animals consider us their fellow creatures who live in houses while they are people of the forest. This is why they say, "humans are the game that live in houses". (Kopenawa y Albert, 2013, p. 387)

Como indica este pasaje, los yanomami ven a los monos araña no solamente como presa / comida, sino también como otros seres humanos con subjetividad. En este sentido, cualquier acto de predación o de violencia, ya sea contra un animal o un ser humano, se concibe como un acto de canibalismo, ya que implica comerse la perspectiva del otro de forma literal (devorar el cuerpo) o metafórica (un ataque espiritual contra su *utupë* o imagen vital que acaba por enfermar o matar a la persona en cuestión). Como ejemplifica esta aparente aporía, "game" (animal de caza) no significa lo mismo para los yanomami que para las sociedades occidentales; mientras que "animal de caza" indica una clase de animales —casi objetos— predestinados a ser matados y devorados sin consecuencias morales o políticas, aquí el animal cazado es un sujeto, un ser humano. Por lo tanto, lo que distingue entre el animal de caza, quien tiene una perspectiva humana, y el depredador humano no es la humanidad, es decir, la subjetividad, sino la perspectiva de cada uno sobre el otro. Los monos araña ven a los yanomami como iguales, pero los yanomami los ven a ellos como presa, sin dejar de reconocer su estatus de persona. Más que la carne misma, es la internalización de la perspectiva del otro (sus

huellas que imbuyen la carne) sobre uno mismo como depredador lo que sustenta al cazador.

Como sugiere este pasaje, lo que se ve como una presa de caza no depende categóricamente de las distinciones fisiológicas entre especies, ya que se asume de antemano que todos los seres se ven a sí mismos como personas (es decir, esencialmente humanos), sino de la distinción entre la indiferencia y el reconocimiento en el encuentro entre individuos. Sin embargo, este reconocimiento no ocurre a base de la similitud entre cuerpos (la cara en un sentido superficial), sino al nivel de lo que los yanomami llaman el *utupë* o imagen vital, la cual se concibe siempre como fundamentalmente humana. No obstante, como señala Viveiros de Castro, cada especie suele verse a sí misma como la única humana, como "gente verdadera", mientras que las otras son vistas como presas, depredadores o espíritus / fantasmas. Como las transformaciones (cambios de piel) son comunes en las ontologías amazónicas, ya sean las de animales que asumen formas humanas o de chamanes que se convierten en animales al activar las huellas de otros cuerpos, no se puede asumir nunca que la perspectiva que habita un cuerpo sea la de su piel. Y esa perspectiva, esa relación de depredador / presa no es nunca fija, es negociada siempre en el encuentro entre dos individuos.

Es en ese sentido que Eduardo Kohn, en los párrafos preliminares de *How Forests Think*, interpreta el aviso que le dio su anfitrión runa de no dormir bocabajo en el bosque: "If, Juanicu was saying, a jaguar sees you as being capable of looking back —a self like himself, a *you*—he'll leave you alone. But if he should come upon you as prey —an *it*— you may well become dead meat" (Kohn, 2013, p. 1). Para evitar convertirse en presa, el ser humano debe escenificar su personía frente al jaguar por medio de su mirada responsiva; de lo contrario, será objetivado como comida. Kopenawa relata una situación paralela en cómo los seres malvados que habitan las soledades ven a los yanomami: "When they encounter us in the forest, the *në wãri* evil beings consider us their game. They see us as spider monkeys and

our children as parrots. It is true!" (Kopenawa y Albert, 2013, p. 116). Es en ese sentido que afirma Viveiros de Castro que:

> The Amerindian relation is a difference of perspective. While we tend to conceive the action of relating as a discarding of differences in favor of similarities, indigenous thought sees the process from another angle: the opposite of difference is not identity but indifference. Hence, establishing a relation [...] is to differentiate indifference, to insert a difference where indifference was presumed. No wonder, then, that animals are so often conceived as affinally related to humans in Amazonia. Blood is to humans as manioc beer is to jaguars, in exactly the same way as a sister to me is a wife to my brother-in-law. The many Amerindian myths featuring interspecific marriages and discussing the difficult relationships between the in-marrying affine and his / her allospecific parents-in-law, simply compound the two analogies into a single one. (Viveiros de Castro, 2004, p. 19)

El caso al que se refiere Viveiros de Castro en la segunda parte de esta cita es común en las mitologías amazónicas: un ser no humano asume forma humana y seduce a un ser humano, llevándolo a conocer a sus suegros y cuñados, quienes generalmente no los reconocen como personas sino como presas (es decir, como alimentos indiferenciados). Entonces, el ser humano o debe de convencerlos de su personía por vencer una serie de pruebas que demuestren su capacidad de cumplir con las obligaciones de un / a yerno / a (por ejemplo, preparar un huerto o cazar) o escaparse y volver a la sociedad humana para evitar ser devorado. Dentro de este marco, la depredación es una cuestión de indiferenciación, de no ver al otro como una singularidad con la que se pueda entablar una relación, sino como una categoría, es decir, comida.

Al extender esta lógica hacia la política, es evidente que estas relaciones de depredación no encajan dentro del marco de lo que la filosofía política desde Thomas Hobbes hasta Carl Schmitt ha predicado como el "estado natural" de guerra entre individuos sobre recursos y territorio. Toda la conceptualización de la enemistad como factor

unificador cae en entredicho cuando la depredación se toma como la base de los comportamientos hostiles y la distinción persona / presa no es algo categórico, sino una cuestión de perspectiva y de escenificación afectiva. A fin de cuentas, la hostilidad surge como algo totalmente distinto que el odio (o su politización como enemistad), ya que la hostilidad es esencialmente objetiva: el objeto de predación no es visto como una persona, sino categorizado como presa. Asimismo, el odio solamente existe como una relación entre individuos en una misma comunidad; no tiene ninguna relación con la política tal y como la define Schmitt, como la doble acción de unificación frente al enemigo en común y la negociación con ese enemigo para evitar la guerra abierta. En contraste, las relaciones de depredación, que son el reverso constitutivo de las políticas de amistad, no surgen mediante la figura de la guerra, sino en el movimiento entre la indiferenciación (objetivación / depredación) y el reconocimiento (como primer paso hacia la amistad). Para los yanomami, la hostilidad es esencialmente apolítica; es una categoría uniforme que se refiere al potencial de causar daño, no al reconocimiento de diferencias políticas y, por lo tanto, de guerra o de posibles negociaciones.

De esta forma, la política como tal surge como el potencial de cesación de hostilidades al entablar relaciones diplomáticas, lo cual se vuelve posible al hacerse reconocer como persona. La diplomacia asienta las bases de la amistad, la cual se forja mediante la repetición de actos de hospitalidad. Asimismo, la amistad implica no una relación fraternal, sino la integración de las huellas del otro para fines simbióticos, para potencializar relaciones productivas que los yanomami marcan con el proclítico *në* (el cual Alberto traduce como "valor de" pero que connota más bien una forma determinada de afectividad o el potencial de producir efectos determinados). La amistad produce *në rope* (traducido por Albert como "valor de crecimiento" o "fertilidad"), mientras que la hostilidad / depredación produce relaciones dañinas para un individuo, la comunidad o el bosque en su totalidad, como *në motha* (valor de ira) o *në wãri* (valor de maldad o enfermedad). Sin embargo, la depredación no es inherentemente

una relación negativa, ya que es necesario comer para vivir. Los yanomami resuelven esta aparente aporía desplazándola al nivel de las relaciones con seres primordiales. Los animales de presa son concebidos no como personas en sí, sino como actualizaciones de la *ütupe* o imagen vital de los *xapiri*: "the animals exist, nothing more. They are food for humans. They are merely imitating their images" (Kopenawa y Albert, 2013, p. 61). Mediante la diplomacia chamánica, los *xapiri* permiten que los yanomami cacen a los animales dentro de los límites de sus propios intereses, ofreciéndolos como un regalo según los protocolos yanomamis de la amistad. Sin embargo, si los yanomami se exceden y ofenden a los *xapiri*, la relación se vuelve hostil y los *xapiri* pueden comenzar a ver a los yanomami como animales de presa en vez de personas. De esta forma, se mantiene un equilibrio diplomático entre intereses distintos o incomunales.

¿Cuáles son las implicaciones políticas de esta forma de concebir las relaciones vitales y políticas? En primer lugar, no es concebible matar categóricamente; la violencia siempre implica una relación con otra persona, no con una especie o clase de persona que pueda ser matada sin consecuencias. La perspectiva de la violencia como un acto de canibalismo significa que todo acto de violencia conlleva la integración de las huellas del otro. En una perspectiva cumulativa de tanto el cuerpo como el *utupë* o imagen vital, es imposible erradicarlo completamente al otro, ya que sus huellas siempre persisten en uno mismo; cualquier violencia contra el otro es también una violencia contra uno mismo. De modo que no existe en la política yanomami el impulso de genocidio que resulta de tomar la fraternidad / enemistad como eje de la polis:

> It is true that our long-ago elders engaged in raids, just like the white people had their own wars. But theirs proved far more dangerous and fierce than ours. We never killed each other without restraint, the way they did. We do not have bombs that burn houses and all their inhabitants. When in old times our warriors wanted to arrow their enemies, it was a truly different thing. Above all, they tried

> to strike men who had already killed and whom we therefore call *õnokaerima thë pë*. Seized with the anger of mourning for their dead kin, they carried out raids until they were able to avenge them. (Kopenawa y Albert, 2013, p. 357)

Este estado de *õnokaerima* se refiere a la "frente grasienta" de un guerrero que ha devorado a un enemigo (no necesariamente de forma literal); por lo tanto, el acto de venganza se deriva del deseo de recuperar las huellas del "devorado", es decir, recuperar el *në a iyë* (valor de la sangre) del familiar o amigo asesinado. Mientras que no se puede minimizar la violencia de estos actos (que ya casi no ocurren debido a las epidemias que han arrasado con la población yanomami), se ve que estos ataques no se conciben como una guerra en el sentido en que se utiliza la palabra en el discurso occidental, sino como una relación entre individuos. No hay deshumanización ni matanza indiscriminada.

Segundo, no hay intereses en común cuando la diferencia se toma como el punto de partida de las relaciones políticas. Por lo tanto, la diplomacia —es decir, las relaciones amistosas— se orienta no hacia el consenso ideológico o acuerdos económicos, sino hacia la convivencia práctica, es decir, la coproducción de un pluriverso capaz de sustentar a todas las especies, en sus diferencias. Si no se puede objetivar a las demás especies por medio de la división conceptual humanidad / naturaleza, se vuelve imposible establecer una jerarquía de intereses. Si uno ha internalizado las huellas del otro y, como dice Derrida, es responsable por uno mismo y por el otro a la vez, el concepto de la justicia surge desde adentro de la relación. A diferencia de las leyes concebidas como mandatos divinos impuestos por una autoridad absoluta (ya sea Dios o el Estado), las prohibiciones yanomami surgen de estas relaciones amistosas con múltiples especies, las cuales se convierten en regla al extenderse a terceros por conocerse, terceros que exigen un trato igual dentro de la amistad.

Finalmente, tanto en el pensamiento yanomami como en las teorías de Derrida, la posibilidad de hostilidad entre individuos siempre

subyace y condiciona las relaciones amistosas. Sin embargo, no existe un concepto de enemistad categórica ni en la cosmopolítica yanomami ni en la propuesta de Derrida de la democracia por venir, y, por lo tanto, no hay una conceptualización del "enemigo público", que según Schmitt, vis a vis la teoría del "estado natural" de Hobbes, potencializa la cohesión e institucionalización del Estado. En la práctica de la cosmopolítica de la amistad, la polis se orienta hacia la coproducción simbiótica de un ambiente / sociedad capaz de sustentar las vidas de todas las especies y la enemistad se concibe no como una categoría, sino como un afecto —el intento de devorar o dañar al otro.

Sin duda, sería difícil poner en práctica en el mundo moderno los principios de la cosmopolítica de la amistad y, por otra parte, también hay ciertas fallas éticas en las prácticas políticas yanomami, particularmente concerniente su propio falogocentrismo. Está claro que la relación política central en la cultura yanomami es la del suegro / yerno, mientras que las mujeres parecen tener poca participación. Kopenawa nota que algunas de ellas llegan a ser chamanas, pero nunca menciona ningún caso en que una mujer participe en negociaciones diplomáticas entre comunidades yanomami. Sin embargo, esta falla ética solo demuestra que ningún modelo político que dependa de exclusiones puede decirse verdaderamente "democrático" en la práctica; y, por otro lado, resalta lo fructífero y transformativo que podría resultar el encuentro entre la cosmopolítica yanomami y el feminismo euroamericano, por ejemplo. Para generar una democracia verdadera, una polis abierta a todes, toda oposición categórica tiene que ser desechada a favor de un concepto de justicia arraigada en la responsabilidad hacia todo otro, sea humano o no.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. (2006). *Lo abierto: El hombre y el animal*. (Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Badiou, Alain. (2013). *Being and Event.* (Trad. Oliver Feltham). Londres: Bloomsbury.

Basso, Ellen. (1985). *A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual Performances*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Blaser, Mario y De la Cadena, Marisol. (2017). The Uncommons: An Introduction. *Anthropologica*, (59), 185-193.

Clark, David L. (1997). On Being the "Last Kantian in Nazi Germany": Dwelling with Animals After Levinas. En Jennifer Ham y Matthew Senior (coords.), *Animal Acts: Configuring the Human in Western History* (pp. 165-198). Nueva York: Routledge.

Deleuze, Gilles. (2004). *The Logic of Sense*, trad. Mark Lester. Londres: Continuum.

Derrida, Jacques. (1995). *The Gift of Death and Literature in Secret*. (Trad. David Wills). Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. (1998). *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger.* (Trad. Patricio Peñalver y Francisco Vidarte). Madrid: Trotta.

Derrida, Jacques. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. (Trad. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel). Madrid: Trotta.

Heidegger, Martin. (1995). *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*. (Trad. W. McNeill y N. Walker). Bloomington: Indiana University Press.

Horkheimer, Max, y Adorno, Theodor. (1969). *Dialectic of Enlightenment*. Londres: Continuum.

Kohn, Eduardo. (2013). *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California Press.

Kopenawa, Davi y Albert, Bruce. (2013). *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman*. (Trad. Nicholas Elliot y Alison Dundy). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Latour, Bruno. (1993). *We have Never Been Modern*. (Trad. Catherine Porter). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Latour, Bruno. (2004). *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Latour, Bruno. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor Network Theory*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Levinas, Emmanuel. (1988). The Paradox of Morality: An Interview with Emmanuel Levinas. En Robert Bernasconi y David Wood (coords.), *The Provocation of Levinas: Rethinking the Other* (pp. 168-180). Londres: Routledge.

Low, Philip; Panksepp, Jaak; Reiss, Diana; Edelman, David; Van Swinderen, Bruno, y Koch, Christof. (2012). Declaración de Cambridge sobre la Consciencia. *Francis Crick Memorial Conference, Ética Animal. Red*.

Ludueña Romandini, Fabián. (2010). *La comunidad de los espectros*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Rancière, Jacques. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Londres: Bloomsbury.

Salmón, Enrique. (2000). Kincentric Ecology: Indigenous Perceptions of the Human-Nature Relationship. *Ecological Applications*, *10* (5), 1327-1332.

Stengers, Isabelle. (2005). The Cosmopolitical Proposal. En Bruno Latour y Peter Weibel (coords.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (pp. 994-1003). Cambridge, MA: MIT Press.

Stengers, Isabelle. (2011). Comparison as a Matter of Concern. *Common Knowledge*, *17* (1), 48-63.

Stengers, Isabelle. (2018). The Challenge of Ontological Politics. En Marisol de la Cadena y Mario Blaser (coords.), *A World of Many Worlds* (pp. 83-111). Durham, NC: Duke University Press.

Strathern, Marilyn. (1980). No Nature, No Culture: The Hagen Case. En Carol MacCormack y Marilyn Strathern (coords.), *Nature, Culture, and Gender* (pp. 174-222). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Strathern, Marilyn. (2004). *Partial Connections*. Walnut Creek: Rowman & Littlefield.

Viveiros de Castro, Eduardo. (1998). Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, *4* (3), 469-488.

Viveiros de Castro, Eduardo. (2004). Perspectival Anthropology and the Methodology of Controlled Equivocation. *Tipiti*, *2* (1), 1-20.

IV. Anticipar la catástrofe (o no). La literatura como conocimiento sobre el futuro

Why Did Cassandra Fail?

Paths and Impasses Toward a Liveable Future

James Berger
Yale University

"Say the order of your time feels unjust and unsustainable
and yet massively entrenched,
but also falling apart before your eyes".

Kim Stanley Robinson [1]

Why did Cassandra fail? She knew the truth and she proclaimed it. Her proclamation had no effect. The doom she prophesied came horribly to pass. But why did she fail? The myth has it that there was a divine curse. As usual, it had to do with a god's sexual desires. Apollo —god of music, prophecy, and the sun; god of clarity, light, and reason; lord of the Apollonian principle of form and control... in opposition to the Dionysiac mode of frenzy and orgiastic capitulation and blurring of self— yes, that Apollo desired the intelligent, reasonable and undoubtedly beautiful daughter of Priam. He loved that girl so much, he gave her the gift of prophecy which, under certain

[1] Robinson, 2020, p. 124.

circumstances, can, one must allow, be useful. But that intelligent, reasonable girl refused the god's advances. She knew that romantic relations between gods and mortals almost always end badly for the mortal partners. Perhaps this was her first prophecy. If so, it was, politically, a very poor one. Apollo was on the side of the Trojans in their war against the Greeks. I think Apollo's choice was mainly intended to piss off his annoying sister, Athena (the Greeks' biggest deity-friend), goddess of "wisdom", so-called, and favourite of Father Zeus, having jumped full-grown out of his brain and everything. Why, then, antagonize your city's biggest divine ally? If Cassandra had the power of prophecy, why didn't she know what Apollo would do? It may be that knowing the future means knowing *one* future; and that if you act to forestall *that* future, another one will arrive that you had not foreseen. The world is not a game of chess, it appears. It has no board or boundaries or pieces with designated moves. Every move a human player makes evokes more responses than even IBM's Deep Blue chess computer can predict. Apollo's move, then, on having his sexual wishes rejected, was to curse Cassandra by causing a universal disbelief in her prophecies, whatever they were. This led, of course, to fatal consequences for her and for her city, which Apollo had, up to the time of his rejection by Cassandra, supported.

So, that's the story: desire, gift, rejection, curse. The Greeks made everything sexual, of course. Helen and Paris, all those gods chasing women, there's always an Andromeda and a Medusa for Perseus, there's always a mother and wife for Oedipus, Dionysius and his maenads keep fucking and dismembering in Thebes. And what is that dance of *tuche* and *Ananke* —chance and necessity— but the embrace of sexual, biological need and the contingency of circumstance and culture?

But, you know, it's not all sexual. Love certainly motivates a lot of orbits and rotations, but that's not all there is. Or, if that's all there is, then let's keep dancing. But it's not.

Why did Cassandra fail? And let's not even worry about Apollo this time. There are a lot of fish in the sea, as they say up on Olympus. Let's revise the story and say Apollo just moved on. Lose the curse.

But let's say the people of Troy still didn't believe Cassandra. They let the horse in and that's all she wrote. The worst future imaginable just flung itself over them... even though they were explicitly told exactly what was coming.

So, she told them; this time, there's no magic curse. Why did she fail?

She failed because she didn't do the work. She thought that if she knew the truth and uttered the truth, that everyone who heard the message would act on the truth and forestall the disastrous future. But that's not how things go in this world. Cassandra needed to build an organization of people committed to rejecting gifts given by Greeks. She would need to recognize the power of the Horse Cult and its powerful influence on Trojan political life. Those guys just worshiped horses, no matter what, and would support anything that advanced the worship of horses. Cassandra needed to organize a Coalition for the Rejection of Greek Gifts to Troy [CRGGT], put on workshops and town halls, go door-to-door and build a public consciousness such that when a foreign army has been besieging you for ten years and then suddenly disappears and leaves an enormous wooden horse statue outside your gates, you had better check that thing out very carefully.

Think of the future you want that does not involve a burning city, rape, and slaughter. And do the work that will create the political will to achieve it.

It's not enough to know the truth about a future. You have to work to create a different truth and a different future. Cassandra didn't fail because of a god's curse. She failed because she didn't organize.

That's a good story. I'm glad I made it up. It's also the story of the great recent cinematic parable, *Don't Look Up* (2021) —another tale of imminent, obvious, and preventable disaster that we choose, collectively, not to prevent. But also, perhaps, it isn't true. The story

recognizes that merely proclaiming the truth will not lead toward necessary action. But it assumes that political organizing and persuasion will lead toward necessary action. It assumes the possibility of persuasion— either through rational argument or by some emotional means that might be produced by the powers of narrative. This assumption may well be in error, and so the problem is even worse than I imagined.

What will it take? There are many knowledgeable and persuasive Cassandras active in the world —from Bill McKibben to Greta Thunberg, to Alexandra Ocasio-Cortez and many others in government agencies, universities, NGOs, activist organizations— and yet, what needs to be done is not being done. As the great critic and pessimist, Lee Zimmerman, has noted, even those who acknowledge the climate catastrophe are still, in effect, denying it insofar as they fail to implement the policies that truly would provide its remedy.[2]

What will it take? Clearly, something has to change. In this essay, I shall sketch out a few speculations, drawn mostly from recent American fiction, on what the necessary change might consist of.

First, the most mundane and obvious possibility. Bill McKibben, probably the most prominent climate activist in North America, argues that the solutions to the problem are entirely available and close at hand. The renewable technologies of wind, solar, and geothermal are up and running and simply need to be vastly expanded. And all it will take to do that is the political will to do it —as he puts it the mobilization of a "full-spectrum social movement"! (McKibben, 2019, p. 194). But to say that the necessary technology is available and all we need is political will is simply begging the question. Political will is precisely what is lacking. So, the change must be more

[2] Referring to the common liberal admonition not to let the perfect be the enemy of the good, Zimmerman warns that the lesson of the climate crisis is that "we must not let what is comfortably called the 'good' —or what is deemed politically 'realistic'— be the enemy of the sufficient". He criticizes what he calls "normalized denialism" that "congratulates itself for calling for obviously insufficient action" (Zimmerman, 2020, p. 5).

fundamental in order to create the missing political will. So, what might be more radical?

Maybe we must change ourselves biologically. The philosophers Ingmar Persson and Julian Savulescu maintain that human moral sensibilities evolved to meet the social needs of small, local communities with immediate survival concerns and are therefore inadequate to address issues of large global scale and long temporal duration. We are, as they title their book, "unfit for the future", and so, if some form of moral bioenhancement becomes available, we must immediately employ it. No existing political or economic system will be sufficient for the changes we need in the time we have. We must change our neural patterns.

The science fiction writer Octavia Butler had a similar idea back in 1986. In her *Xenogenesis* trilogy (republished as *Lilith's Brood*, 2000), civilization and most of humanity is destroyed by nuclear war, but, as luck would have it, an enormous spaceship with a highly evolved extra-terrestrial species happens by and rescues a remnant of survivors. This species, the Oankali, is gifted in genetic engineering. In fact, without technology, they can change genetic and neural wirings using specific organs in their own bodies. Quickly, they diagnose what they see as "the Human Contradiction" (Butler, 2000, p. 39). Humans are both highly intelligent but incorrigibly hierarchical. Thus, self-destruction is inevitable. If they are to change for the better, humans must change into another species, and this is what the Oankali offer them. Humans and Oankali trade DNA and create a new, hybrid species. Our species is improved. It is no longer hierarchical, aggressive, acquisitive, imperial. It is no longer human, as such.[3]

Another example of a fictional transformation of the human appears in Margaret Atwood's *MaddAddam* trilogy. In the opening

[3] Among other things, the Oankali have better sex because they're able to continually manipulate their neural pathways to generate feelings of ecstasy and connectedness beyond what our sad species have experienced.

novel, *Oryx and Crake*, a brilliant young biologist creates both a virulent pathogen capable of killing most of humanity *and* a new, quasi-human species that will be immune to the pathogen. The new species is designed to speak a simple language but otherwise be non-symbolic. In particular, their sexuality is designed to be entirely biological, without the pervasive cultural colouring that has made our sexuality function since the start of our historical record. The females of these Crakers, like other mammals, go into oestrus, then select three males with whom to mate. The resulting child is raised by the whole community. There is, thus, no patriarchy, no hierarchy, no will to dominate.

It's notable that in both these visions, of Butler and Atwood, the transformation of humanity into a morally / politically better version that will not oppress and dominate each other and will not destroy the habitable earth entails the loss or at least the disabling of our symbol-using abilities as well as some radical shift in sexual behaviours (seen as inseparable from symbolic behaviour). The Oankali, with their biological abilities to link into other individual's neural and genetic structures, do not need language at all and only learn human language in order to communicate with the humans they hope to breed with. And the Crakers are intended to be thinking animals, simple and without culture: no writing, no art, no science. In a non-symbolic sexuality, there is no fantasy or fetish. There is no hierarchy: only reciprocity, shared feeling, and true connection.[4]

[4] Butler, in the second book of the trilogy, *Adulthood Rites*, undertakes a defence of human symbolic capacities against the Oankali critique. Akin, one of the first generation of human-Oankali hybrids, is forced to spend a period of his childhood in a community of humans who rejected the genetic exchange (and who therefore were condemned to infertility). Akin meets a man who had been an actor before the cataclysm and who performs for Akin a scene from Shakespeare's King Lear. "Gabe became an old man. His voice became heavier, thicker... He was a man whose daughters had betrayed him. He was sane, and then not sane. He was terrifying. He was another person altogether. Akin wanted to get up and run out into the darkness. Yet he sat still, spellbound. He could not understand much of what Gabe said, though it seemed to be English. Somehow, though, he felt what Gabe seemed to want him to feel. Surprise, anger, betrayal, utter bewilderment, despair, madness..." He tells Gabe later, "It's like

You must change your species-being, we might say, reading Marx with Rilke. In each of these cases, however, the authors let us know that the possibility of such transformations, in reality, is not viable. Persson and Savulescu admit that the technology for moral bioenhancement is not close to development. In Butler's scenario, she has to invent an alien species to carry out her eugenic project for human ethical improvement and, as far as we can determine, no benevolent alien eugenicists are near our solar system. And there's something almost parodic in Atwood's vision —a genocidal / salvational project conjured by a character who can legitimately be named a "mad scientist". I think we can safely say, then, that the genetic moral improvement of our species is not forthcoming; and whatever genetic enhancements we may see in our lifetimes are likely not to be moral ones.

So, what then? What would be the next strategy for allowing Cassandra's prophecies to be heeded? The traditional mode for attempting to improve human morality and foresight has been religion, and indeed, attempts to imagine some religion for the future have taken shape in recent fiction and philosophy.

Octavia Butler herself, in the novels she published just after the *Xenogenesis* trilogy –*Parable of the Sower* (1993) and *Parable of the Talents* (1998) —imagined a new religion that would help pull the United States out of a violent, morally degraded theocracy (with prescient forecasts of contemporary Trumpism). The new religion that Olamina, the young protagonist of the two novels, constructs is a Heraclitean / Rilkean / perhaps Spinozan religion of change. God is change. The world is constantly in a state of transformation; the world is God. *Panta rei*. "You must change your life".[5] But Olamina's religion, Earth-

---

what we do–constructs and Oankali" (Butler, 2000, pp. 408-409). Of course, it's not the same. As Butler has her character say, it's "like". It's analogous. Symbol use is imprecise, lacking neurological exactitude. But that's exactly what she defends here. To have our intention and our expression always precisely align would be a supreme instance of the non-human.

[5] The closing line of the Rainer Maria Rilke poem "Archaïscher Torso Apollos".

seed, does not teach people to endure change in passivity. Change, as she says, can be shaped. And the primary change that Earthseed hopes to effect is a movement —you might say, Kantian— from the human species' childhood to maturity. "Earthseed", Olamina says, "is the dawning adulthood of the human species" (Butler, 1998, p. 325). In this adulthood, selfishness, cruelty, oppression, violence, domination, etc. would no longer have sway. The role that the alien genetic manipulators played in the earlier novels now would be accomplished through a radical change in spiritual sensibility given practical shape.[6]

Olamina has created both an intentional community of Earthseed and also a book of its scriptures. Here is a typical verse:

> God is change,
> And in the end,
> God prevails.
> But meanwhile...
> Kindness eases Change.
> Love quiets fear.
> And a sweet and powerful
> Positive obsession
> Blunts pain,
> Diverts rage,
> And engages each of us
> In the greatest,
> The most intense
> Of our chosen struggles. (Butler, 1998, p. 45)

But Butler does not let the religion prevail unimpeded. First, in spite of the new religion's invocation of species adulthood, Olamina acknowledges that religion is both "essentially human" and "essentially

[6] Kant's essay "What is Enlightenment" begins, "Enlightenment is man's leaving his self-caused immaturity. Immaturity is the incapacity to use one's intelligence without the guidance of another. Such immaturity is self-caused if it is not caused by lack of intelligence, but by lack of determination and courage to use one's intelligence without being guided by another. Sapere Aude! [Dare to know!] Have the courage to use your own intelligence is therefore the motto of the enlightenment" (Kant, 1965, p. 56).

irrational" (Butler, 1998, p. 360). Moreover, *Parable of the Talents* presents real conflict and opposition to the new religion. Both Olamina's brother and daughter reject it. And these family members are given prominent and sympathetic voices in the novel. The daughter, in particular, comes across as more sympathetic, certainly more sensible, than her obsessive prophet of a mother.

And what of the Earthseed scriptures? They're somewhat banal, really. The woman who becomes Olamina's chief disciple initially labels them "simplistic nonsense", and it's not entirely clear that she's wrong. Earthseed's final success, such as it is, seems to come from Olamina's ability to attract some wealthy donors and from its strange sci-fi fantasy vision of space travel. Not much to go on.

Atwood too, in the book that follows the parodic eugenic / apocalyptic vision of *Oryx and Crake*, her 2009 *The Year of the Flood*, gives us a new religion —God's Gardeners— a spiritual-survivalist cult of sorts, led by its founder, who calls himself Adam One. It too has a scripture, or, rather, a collection of actually quite beautiful song lyrics, very much in the style and spirit of Blake inhabiting a Protestant hymnal. With their training in crafts, small-scale food production, healing arts, and their determined optimism and skill at hiding, many of the Gardeners survive the pandemic that kills most everyone else except the new hybrids. The group itself, however, is broken, and if there is to be a future, the wisdom of the Gardeners will be an influence, but not a central, formal element.

New religion is a factor in other fictional attempts to imagine a viable future that is just and sustainable. In Richard Powers' *The Overstory* (2018), the young woman who becomes a charismatic leader in an environmentalist movement begins the story as a rather feckless college student leading a life that even she recognizes as meaningless. But in a near-death experience —she is electrocuted by a short-circuited table lamp after a night of drinking— she has memories of "presences of light" (Powers, 2018, p. 163) and the powerful sense that "the most wondrous products of four billion years of life need help" (Powers, 2018, p. 165). She is changed; she is called. And all the other central characters

of this most centripetal and centrifugal of books pass through some intense experience of both damage and growth and are transformed. If the world is to be saved, at least a portion of our population must experience some spiritual metamorphosis. We must, in a sense, evolve. We must change our lives intentionally, or something must change them for us. But is this to be expected? Is it too much to expect?

There is also the new matriarchal religion of the new Mother imagined by Angela Carter in *The Passion of the New Eve* (1977), in which the Messiah is to be born to a trans woman who to be inseminated by her former self's semen. She escapes before the insemination, to be later impregnated by the aged former film star, Tristessa, with whom the new Eve's former male self had been obsessed —and who turns out to be a man (since only a man could act the role of the perfectly seductive and submissive woman). But Mother's religion also fails. As her own biological daughter, Lilith (yes, Lilith), who is fighting in a civil war in California, tells us, "history overtook myth... and rendered it obsolete" (Carter, 1977, p. 172), and "Mother has voluntarily resigned from the god-head" (Carter, 1977, p. 174).

Even Kim Stanley Robinson's *The Ministry for the Future*, which I will say more about in a moment, contains a plea for a new religion in order to reorient popular consciousness toward saving the planet. "I think we need a new religion", Badim, the Deputy Minister tells Mary, his boss —for reasons that are spiritual, ethical, pragmatic, and neurological (Robinson, 2020, p. 250). "People need something bigger than themselves", Badim goes on (Robinson, 2020, p. 250). People don't act merely out of self-interest. They want to do good for others. And, he adds, the impulse is built into brain physiology. All sorts of synapses light up when the altruistic buttons are pushed. So, if the world is to be saved, the most practical thing to do is create or recreate a world religion —or, actually, a religion of the world. (That is, not a "world religion" of violent crusades, but of a new attitude toward the planet and all its inhabitants and processes). And amazingly enough, in this book of amazing events, the new religion does take shape as, at the end of the book, a strong plurality of people see themselves as "children

of this planet" (Robinson, 2020, p. 538) and become celebrants of the "new Earth religion that will change everything" (Robinson, 2020, p. 539). They see the world "as a commons, one ecosphere, one planet, a living thing they were all part of" (Robinson, 2020, p. 510). It is, in secular, or Raymond Williams' terms, "a new structure of feeling, underlying politics as such" (Robinson, 2020, p. 343).[7]

Yes, absolutely —a new structure of feeling, whether or not you call it religion, is what is needed. But what is cause, and what is offshoot, effect, or side-effect? The required changes must be political and economic. Material change affects structures of feeling and even neurology. And vice versa. It's hard to say if either comes first.

And what the call for new religion also invokes is the question of desire. Yes, we must change. But what do we actually want? We want a social order without domination. But do we really? Is our desire structured and textured to achieve what we want? As William Butler Yeats once quipped in "The Curse of Cromwell", "He that's mounting up must on his neighbour mount" (Yeats, 1974, p. 302) —implying a direct correlation between economic / political advantage and sexual dominance. (And if this were not true, we would not need a "Me Too" movement). Must then our sexual natures be rewired if we are to get to the future

[7] Robinson's formulation resembles recent writing by Bruno Latour in which he urges that the Earth must now be regarded as a historical actor with legitimate interests, not a resource but an agent (Latour, 2018, p. 40). This realization, Latour asserts, must be deeper than a cognition. Our problem, he writes, is not "learning how to repair cognitive deficiencies but rather of how to live on the same world". We face "a deficit in shared practice" (Latour, 2018, p. 25). This sounds, indeed, like a religion; and it describes the sort of underlying attunement that Williams intends by "structures of feeling" which are "a whole body of practices and expectations; our assignments of energy, our ordinary understanding of the nature of man and of his world. It is a set of meanings and values which as they are experienced as practices appear as reciprocally confirming. It thus constitutes a sense of reality for most people in the society, a sense of absolute because experienced reality beyond which it is very difficult for most members of the society to move, in most areas of their lives" (Latour, 2018, p. 9). This can be seen as ideology, hegemony, worldview, or religion. It is vast, but not total; structuring, but not determining, and not eternal. It is mutable, but only with difficulty. But, it seems, there can be no real social change without some change at this deeper level. For other recent efforts at conceiving some new religion that will help us emerge from our current mess, see Hägglund (2019) and Unger (2014).

we want? Cassandra herself, after Troy fell, was first captured and raped by Ajax, then given as a sexual slave to Agamemnon and was murdered along with Agamemnon by Clytemnestra and Aegisthus.

In that spirit, Octavia Butler, in *Xenogenesis,* imagined a transformation of sexual desire based on deep neural connection and understanding of the desire of the other —such that, one might say, desire is always "of" and no longer desire "for", and so is entirely and joyously mutual— a sexuality in harmony with a non-hierarchical (and non-symbolic) society. In a non-symbolic sexuality, there is no fantasy or fetish. There is only shared feeling and true connection. Atwood, in a different way, rewires the sexuality of her hybrid beings by removing the symbolic-cultural elements of sex. The Craker females, like other mammals, go into oestrus and then select three males with whom to mate. Thus, questions of paternity also are eliminated. There is no sexual possession or jealousy. The Crakers wear no clothing, and so are never "nude". In Carter's *Passion of the New Eve*, which we mentioned in relation to religion, the self-created Mother goddess attempts to create a new Eve, remake sexuality, and eliminate the fetish of femininity by the surgical transformation of desiring male into desirable female. This new Eve comments that she has been turned into her old male self's masturbatory fantasy, and her metamorphosis appears to be as much for the purpose of punishment as for exploration. But as we have noted in prior contexts, none of these ways out proves viable. There are no aliens, would-be goddesses, or mad genius eugenicists to save us. Sexual desire remains a problem, perhaps the main problem. We may recall also that in Charlotte Perkins Gilman's feminist utopia, *Herland* (1915), women —without men— form an entirely rational, pragmatic, and maternal society of equality and prosperity. But there is no sexual desire, neither heterosexual nor homosexual (reproduction is parthenogenic), and it appears that the absence of desire is the prerequisite for such a just and balanced social order.[8]

[8] The need for the emancipation or radical transformation of desire is a recurrent topic in both fiction and philosophy / theory that tries to imagine the emancipation /

And this impasse brings us to Kim Stanley Robinson's 2020 novel, *The Ministry for the Future*. Who is it here that makes Cassandra's implorings audible, legible, comprehensible, actionable? Why, it is none other than a new agency of the United Nations, the Ministry for the Future, whose job it is to represent and give legal standing to generations yet unborn and to existing nonhuman entities that cannot speak for themselves. The book's protagonist, Mary Murphy, is a middle-aged Irish bureaucrat who is head of the agency. The agency's long-range goals, of course, are the absolutely necessary and radical transformations of the world's systems of economics, energy, and politics. But its means are those of law and bureaucracy. How incredibly boring and unradical. And yet, how breathlessly exciting. For these are precisely the means that we have available to us now. They do not require alien visitation or genetic manipulation or surreal fantasy that demonstrates its own incapacity. The book begins with the premise that something must be done, and that we know this. "Yes, you know. Everyone knows, but no one acts" (Robinson, 2020, p. 20). It is, again, the Cassandra / Don't Look Up scenario.

The question is asked in one of the book's several philosophical dialogues separate from the characters' actions, who actually "enacts the world's economy?" (Robinson, 2020, p. 59). The nameless interlocutors agree that about 8 million people actually make the world political economy run, and of those, the most important are government legislators, and the most important principle and possibility for change is "rule of law". To which the more sceptical speaker responds,

---

transformation of society as a whole. From Fourier through Marx and Freud we reach Marcuse and his critique of "surplus repression". In fiction, William Morris's *News from Nowhere*, in which erotic love is the emblem for utopian desire, establishes the premises for Huxley's presentation of free sex as social control in *Brave New World* and for the questioning of the relation between sexual and political liberation in Samuel Delany's *Trouble on Triton*. See S.D. Chrostowska for a perceptive analysis of the history of what she calls the "emancipation of desire" in social theory (Chrostowska, 2021, p. 55).

> "Corruption, stupidity–"; and the advocate replies "Rule of law".
> "But–
> But me no buts. Rule of law.
> What a weak reed to stand on!
> Yes.
> What can we do about that?
> Just make it stick". (Robinson, 2020, p. 61)

Out of all the complexity and selfishness and competing interests and lust for power, what is our most needful and hopeful agenda is to make good laws and then enforce them.

Oh, my goodness. Looking at the legislatures of the major democracies —my own country's most egregious of all— is this not the greatest fantasy of all? What weaker reed could we select?! How do we get to that point, where the necessary laws are enacted and put in force: the necessary incentives and punishments for renewable energy, new tax structures, transportation systems, protocols of labour, regulations on construction, regulations on finance, creation of protected habitat corridors; indeed the re-thinking of the purpose of our entire economy away from profit, extraction, exploitation... the whole array of actions that every Cassandra knows must be taken, and that we're not taking.

But in order to pass the necessary laws, and enforce them, the decision-makers in government and finance must feel pressures that go beyond mere rationality. And Robinson tries to account for these extra-rational forces. There is, first, as I mentioned, the call for a new religion or structure of feeling —which, by the end of the novel seems to come into being (though whether primarily as cause or as effect is not clear). There must be an end to "speculation" as the primary means of envisioning the future. Robinson imagines ways in which an economy can "go long" on the Earth, rather than continually buying, selling —shorting, playing with volatility.[9]

[9] Building on the work of Ulrich Beck, much has been written on the topic of "risk" and of contemporary society as a "risk society". Capitalism has always relied on

But the novel introduces another possible lever of power entirely at odds with "rule of law". That is political violence and terrorism. The Ministry for the Future knows it is not doing enough —that there must be stronger incentives and disincentives for preserving the earth as a habitable biosystem. The question arises, should the agency have a "black ops wing"? "If you were serious, you'd have a black wing", the Director is told (Robinson, 2020, p. 106). Soon after, when she asks her top aide, she is surprised to learn that there already is one. What sort of terrorism? There's sabotage of fossil fuel infrastructure —both cyber and physical. Then corporate jets start to go down; and a few commercial planes as well. Sixty planes crash in one day, mostly, but not exclusively, private and corporate. Seven thousand people die. Carbon-propelled air travel is dealt a major disincentive and ends within a month. Electric and hydrogen-cell powered transportation receives a large incentive. There are numerous eco-terrorist groups; it isn't clear who exactly is responsible for what.

The rules of the world change, the structures of feeling change, though at great cost. There is a lovely and moving scene in which Badim, an Indian economist, deputy director to Ministry for the Future, and secret head of the black ops wing, confronts an Indian terrorist group, the Children of Kali, and tells them that it is time at last to stand down —that the battle has been won and it is time to stop killing:

---

analyses of risk. The industries of finance and insurance put risk analysis at the centres of their practices. Beck's novel insight was that risk in the nuclear and anthropocene ages has become unquantifiable. No calculations of interest rates or actuarials can determine the costs of climate collapse. Risk society, as Barbara Adam and Joost van Loon explain, is "an inescapable structural condition of advanced industrialization", whose hazards, in Beck's words, "'undermine and / or cancel the established safety systems of the provident state's existing risk calculation'" (Adam and van Loon, 2000 p. 7; Beck, 1996, p. 31). The remedies for such systemic risk cannot be found in the system itself. No insurance company can insure the earth; neither bank nor state can finance its repair. To move toward a just and sustainable society, we must imagine our condition beyond the current calculus. As William Blake wrote in the early 1790s, "What is now proved was once only imagined" (Blake, 1966, p. 151). It is an interesting and, I think, profound question then, whether Robinson's imagining of bureaucratic remedies for our "risk" is conservative or, paradoxically, radically visionary.

> Even Kali didn't kill just to kill... Children of Kali should listen to their mother.
>
> We listen to her, but not you.
>
> He said, I am Kali.
>
> Suddenly he felt the enormous weight of that, the truth of it. They stared at him and saw it crushing him. The War for the Earth had lasted years, his hands were bloody to the elbows. For a moment he couldn't speak; and there was nothing to say. (Robinson, 2020, p. 391)

The novel poses that question with absolute directness: what do we have to do? Is violence part of what is "needful", (the word that Badim likes to use)? I don't know. I have trouble advocating violent opposition to our current policies. We see now, today, in the Russian invasion of Ukraine, how political violence and aggression work completely in tandem with energy policy and fossil fuel exploitation. The fossil fuel industry always has violence on its side. We saw this twenty years ago in Iraq. How is that violence to be countered? Only with law, when the law is so largely controlled by capital? What then? I have trouble advocating only for nonviolence, even as I know that once violence is set in motion, it's hard to know where it will lead or when it will stop.

We have one final topic to visit, and that is desire. Robinson presents us with a case for law and a case for violence. He also illustrates a vision of changed desire. This book does not contain romance. It has no "love" scenes, just as it has no chase scenes, no physical fights between skilled warriors. And it has no sex. It does not even have young, beautiful protagonists. There's a sexy Russian lawyer with the Ministry, but she has a minor role, and then she gets assassinated. The main character is Mary, the middle-aged Irish bureaucrat who has been a widow for a number of years. There's Frank, the traumatized survivor of a horrendous Indian heat wave that kills 20 million people. Not sexy. The book is insistent in resisting the generic pull toward bringing in at least just a little sex appeal. No. It's not

there; or not until the end. Then Mary, on the verge of retirement —the action of the novel covers over twenty years— meets a very nice, elderly pilot of an electric, hot-air airship who gives eco-tours of parts of the planet that are being regenerated: wildlife corridors in North America, formerly desiccated zones of Africa, the glaciers of Antarctica that have been preserved. A shy, very slow, late-life romance develops. After a month of traveling together, Art, the pilot, asks Mary if she'd like to continue to travel with him, as "guest curator or whatnot", and Mary replies, "I'd rather just be your girlfriend" (Robinson, 2020, p. 534). But that won't be for a while. They both still have other appointments. It's hopeful though.

Can there be love, desire, and maturity? Can the world be saved? These are difficult but, I think, related questions. What will it take? Just everything we have, but nothing we don't have.

I'll close with one articulation that Robinson gives us: "'There is no single solution adequate to the task', and the shape of our success will be 'the shape of failure... a cobbling-together from less-than-satisfactory parts. A slurry, a bricolage. An unholy mess'" (Robinson, 2020, p. 505).

Bibliography

Adam, Barbara and van Loon, Joost. (2000). Introduction: Repositioning Risk; the Challenge for Social Theory. In Barbara Adam, Ulrich Beck and Joost van Loon (eds.), *The Risk Society and Beyond: Critical Issues for Social Theory* (pp. 1-31). London: Sage Publications.

Atwood, Margaret. (2003). *Oryx and Crake*. New York: Anchor Books.

Atwood, Margaret. (2009). *The Year of the Flood*. New York: Anchor Books.

Beck, Ulrich. (1996). Risk Society and the Provident State. In Scott Lash, Bronislav Szerszynski and Brian Wynne (eds.), *Risk, Environment and Modernity: Towards a New Ecology* (pp. 27-43). London: Sage Publications.

Blake, William. (1966). *Complete Writings*. Geoffrey Keynes (ed.). Oxford, UK: Oxford University Press.

Butler, Octavia. (1993). *Parable of the Sower*. New York: Grand Central Publishing.

Butler, Octavia. (1998). *Parable of the Talents*. New York: Grand Central Publishing.

Butler, Octavia. (2000). *Lilith's Brood*. New York: Grand Central Publishing.

Carter, Angela. (1982). *The Passion of the New Eve*. London: Virago.

Chrostowska, S. D. (2021). *Utopia in the Age of Survival: Between Myth and Politics*. Redwood City: Stanford University Press.

Delaney, Samuel. (1996). *Trouble on Triton: An Ambiguous Heterotopia*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Fourier, Charles. (1996). *The Theory of the Four Movements*. Gareth Stedman Jones and Ian Patterson (eds.). (Trad., Ian Patterson). New York / Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Gilman, Charlotte Perkins. (1998). *Herland*. Mineola, NY: Dover Publications.

Hägglund, Martin. (2019). *This Life: Secular Faith and Spiritual Freedom*. New York: Pantheon Books.

Huxley, Aldous. (2006). *Brave New World*. New York: Harper Perennial.

Kant, Immanuel. (1965). What is Enlightenment? In Marvin Perry (ed.), *Sources of Western Tradition,* Vol. 2, (pp. 56-57). Boston: Houghton Mifflin.

Latour, Bruno. (2018). *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. (Trad., Catherine Porter). Cambridge, UK / Medford, MA: Polity Press.

Marcuse, Herbert. (1974). *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press.

McKay, Adam. (Director). (2021). *Don't Look Up* [Film]. Hyperobject Industries / Bluegrass Films / Netflix.

McKibben, Bill. (2019). *Falter: Has the Human Game Begun to Play Itself Out?* New York: Macmillan.

Morris, William. (2004). *News from Nowhere and Other Writings*. Clive Wilmer (ed.). London / New York: Penguin Classics.

Persson, Ingmar and Savulescu, Julian. (2012). *Unfit for the Future: The Need for Moral Enhancement*. Oxford: Oxford University Press.

Powers, Richard. (2018). *The Overstory*. New York: W.W. Norton and Company.

Robinson, Kim Stanley. (2020). *The Ministry for the Future*. New York: Orbit.

Unger, Roberto Mangabeira. (2014). *The Religion of the Future*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Williams, Raymond. (1973). Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. *New Left Review*, (82), 3-16.

Yeats, William Butler. (1974). *The Collected Poems of W.B. Yeats*. New York: MacMillan Publishing.

Zimmerman, Lee. (2020). *Trauma and the Discourse of Climate Change: Literature, Psychoanalysis, and Denial*. New York: Routledge.

The Cassandra Project
Goals and Perspectives

Jürgen Wertheimer
University of Tübingen

1. Introduction

The name Cassandra is programmatic, the code for our behaviour. More specifically, for one of our largest behavioural faults —our inability / unwillingness to seriously observe true and valid warnings. Why else would this somewhat tragic-seeming character find inclusion in a pivotal position of the Iliad, the fundamental tale of an emerging Europe? Cassandra is a seer who detects impending danger, whom no one listens to or believes. Despite her urgent warnings, the Trojans open the gates and, with their own hands, pull the death-bringing horse into the city.

Although she has since retained her reputation as a notorious prophet of doom and messenger of ruin, we have named our project —our conception— after her. For she is done injustice by this reputation: her predictions were correct —our behaviour was wrong, her only error was merely that no one believed or wanted to believe her. In short: it is time that Cassandra's curse finally be broken and for our perception sensorium to be newly calibrated!

Prognosis, prevention and foresight are the orders of the day, and we as literary scholars can contribute to this comprehensive turning point in strategy. For literature can do much more than entertain — it is the primary source needed to reach that which is so often slain and buried under numbers, dates, and facts— the human factor, the individual. To take literature seriously is to take people, singular beings seriously, and to include them, without the immediate invocation of the enormous term that is humanism...

We have shown that literature can accomplish this and more in the study project "Early Crisis Detection through Literary Analysis", published three years ago and supported financially by the German Federal Ministry of Defence.

My team, the Cassandra Project, accomplished much over the course of the last three years regarding methodology and work in texts, yet remains removed from the ability to operationally implement this knowledge. For this gap to be bridged, an expanded and stronger network of European institutions would be necessary, institutions willing and able to receive recommendations and communicatively act upon them.

The thesis of this model is that literary texts are able to identify latent tensions and potentials for violence years in advance. They are authentic evidence, the footprints of a cultural genome. If read correctly, one can discover important tracks. But what do I mean by "read correctly"?

I naturally do not seek to argue that threatening conflicts could be —clairvoyantly— depicted many years early. Nor that concrete indications for escalation must follow after so many years at this or that location. It is less about the flat predictions of facts than it is about a fathoming of possibilities. Of a Something, caught up in a story without the author necessarily even acknowledging it: gradually building social anxiety and insecurity, social tensions and irritations, manipulative tendencies, etc... All this translated concretely into characters and situations. Literary texts are unsparing protocols of reality and therefore invaluable sources.

2. Approach and Methods

This is the essential nature of the project: reading and analysing texts for their potential to change. Exploring the conditions of popular sentiment, uncovering the hidden, searching for tracks, identifying structures. Reading such texts correctly shows in what direction the path could lead. Literary texts can accomplish this because they are an archive, storage for the collective experiences of a culture, unspoken, revealing in great detail not only the state of mind but also the mentality of class, of region, and place.

And since literature knows past history, it is able to anticipate coming developments, to see coming dangers and crises, and at times even to prophesize. Utopian and dystopian novels do just this —the former in their depictions of the best possible future result, the latter in their depictions of the worst, both cast in concrete pictures and symbols. For that matter, there may be a "tectonic" shift in the sector of the social, economic, ecological, or the political / military.

We know very well that in this moment the field of prognostics has a general bend towards AI and Big Data. This is, however, not necessarily a disadvantage for our approach. "Cassandra" could be an important supplement to quantitative approaches. Not only in that our approach can decipher difficult codes (that the image of the "green bird" in the language of Islamists stands for assassins / martyrs is not something readily available to mechanical readings), but more importantly in that we are, by way of the specific sensibilities of authors, able to come closer to the often-ignored area of emotions, and followingly to scientifically apprehend its nuances. The "Cassandra-Method" makes it possible not only to read the thoughts and feelings of people (as certain strands of AI are also currently attempting), but also to decipher them —even and especially those thoughts and feelings that don't readily reveal themselves, yet in the long-term lead to escalation and violence.

Rather than tediously reconstructing the prehistory of a calamitous event, we propose the opposite, running through possible developments pre-emptively. Literature is a simulation medium in its absolute… it plays through the scenario, up close and personal, yet without consequence. Precisely this earnest grappling with reality fascinates the reader and (in the case of film and theatre) viewer. In the framework of Project Cassandra, we too seek to document and categorize the respective findings.

Parameters such as emotionalization, manipulation, demonization, mythologization, and symbolic violence are picked out, evaluated, and given a score. Through this evaluation, indicators are developed to identify current thematic and emotional trends as well as potential (violence) dynamics. The regional focalizations of this model were and are up to now European and non-European fault lines —Kosovo / Serbia and Algeria (Maghreb) and Boko Haram and IS-torn Nigeria. Wole Soyinka is our Cassandra there. We need hundreds of them to decode and interpret the usual tactics (threatening by way of demonization, the verbal dehumanization of the enemy, the use of vague neologisms, mimicry, twisting truth and falsity, fake sympathies…). And all of these signs are clearly decipherable —it is up to us to do so and to respond accordingly.

The described literary analysis is furthermore visually displayed in a "Conflict and Emotion Map" based on a text database. The Emotion Map shows the emotional forces which are hidden and slumbering within a group of people on a map-like overview. Indicators are to be taken from genres and subgenres such as historical novels, crime novels, satires, dystopian / utopian novels and science-fiction. The aggrandized appearances of certain themes in relation to specific reception patterns (local literature prizes, large print runs and scandals) as well as specific narrative strategies (such as dehumanization or demonization) are depicted. All taken together, they are signs of a dangerous escalation and manipulative actions.

As past case studies have shown that not only negative developments but also positive developments (in the sense of a strengthening

of resilience) can be observed through literary analysis and literary phenomena, the scale additionally acts as a conductor for the assertation of indicators such as dialogicity, multi-perspective narration / remembrance, openings for multiple languages, growth and diversity in the publishing house landscape and the promotion of translations.

What is more, the "map" can function as a basis for establishing counter-narratives for crisis prevention and reconciliation. At times, this happens in the form of a point that explodes the inflated claims of ideology. In the context of the Balkan wars (1992) it was common to mark all buildings of public authority with patriotic denominations: "Serbia is here". A sly graffiti artist sprayed below: "Idiot, this is the post office" and put things straight with a few words. Who, if not authors, could be more versed in the development of counter-narratives for their own cultures?

We have discovered that the Cassandra Project has a positive reputation amongst the writers of the world, as it bolsters the prevention of violence, as it actively includes the writers in the process of securing peace. Without profit, without employment, without some furthered personal use, the authors feel… summoned, worldwide, to point out emotional movements in their respective populations, especially in the case of violence-pushing narratives, stories, and pictures. This cooperation, this permanent exchange allows for swift, profound insights into the respective motivations of the people and decision-makers, even outside of present crisis regions. The author networks could additionally be conducive as an "inoculation" for societies against extremism and terrorism.

Literature runs through all possibilities in advance. It makes the subject well-versed, resilient through simulation. To paraphrase Herta Müller, one learns to preserve one's own mental space, even under totalitarian conditions, while Israeli author David Grossman puts it more simply: it becomes more difficult to be made a victim.

3. First Conclusion and Results Thus Far

The prognosis model is suitable in application in the early comprehension of emotional movements and especially crises and conflicts. The model is excellent for use in conjunction with all other crisis prevention mechanisms as it is applicable in other spheres of life and can be supported by civil society. It can thus support institutions, departments, and parliaments, synthesizing their activities. It ushers the user out of the passive role of the crier and into that of the proactive actor and agent. An entity that identifies, acts, reacts, *before* a conflict escalates —if possible, extinguishing with little effort a fire that has not yet become unmanageable, and if not, aiding in finding compromise.

I hope that I have been able to communicate to you in these few pages that, if everything goes well, we will be able to deliver the difficult to name, an emotion-based missing link of the overall picture, and will offer an ideal complement to digital and political analysis-based approaches.

There are, however, conditions. The Cassandra-Project identifies itself in this sense as cooperative and seeks to be a partner, so it too needs partners that are able to live up to the same aspirations. Ultimately, we are to combat a weakness of human nature: in Max Frisch's play *The Fire Raisers* (1962) it is brought to our attention how and why we fall into the "Cassandra Trap" time and again —a complex mix of lethargy, hope, vanity, and cowardice are the source. A supposedly "professional" attitude that allows us, as long as is possible, to remain passive, to risk nothing, to act only in the last possible moment.

Today, we are as informed, if not over-informed, as never before —we are drowning in facts. But how and when are we to bring order to this flood of information, how are we to differentiate the important from the irrelevant, how are we to bring knowledge into decisions and procedures? How can we suppress the reflex to dismiss

Cassandra's prognoses, and rather take them as seriously as they need to be taken? My answer: this is only possible in our attempts to comprehend these phenomena in correlation, in context. We need a holistic method geared towards encompassing the entirety of reality. All ideologies must be subject to scrutiny.

To reality. Back to the present. What have we achieved in concrete terms? Here is a selection of examples:

1. We have established reliable links at the cultural level between almost all Maghreb and Levantine countries. We observe and name the respective threat status in these regions.

2. We keep an eye on the Balkan region and its various countries. We are constantly warning of explosive developments in Kosovo and Albania. We are successfully maintaining this dialogue, despite extremely strong distrust among the partners themselves and towards the outside world. Any mediatory intervention from the outside (the EU) can only be successful if one country is not privileged from the point of view of the others.

3. Together with (exiled) writers from Armenia, we warned many months ago of steadily increasing tensions in the Nagorno-Karabakh region. This was done on the basis of literary analyses. Books by authors who argued in favour of cultural mixing disappeared from the market during this period. In totalitarian systems in particular, the treatment of "nest-destroyers" is significant.

4. Warnings were issued about attacks by Boko Haram and other threats in parts of Nigeria, often several weeks before new attacks.

5. It is also and especially important to keep an eye on such latency phases of transition and to perceive seemingly minor changes as indicators. All concepts that are suitable for

raising awareness and reducing emotional and social pressure must therefore be considered, developed, and expanded.

6. Over the course of recent months, on-the-ground investigation no longer refers only to topographically localizable fields of conflict, but also to those that can be located technologically rather than topographically: the threats posed by climate change, new technologies such as AI, genetic engineering, pandemics, and bioweapons...

It is necessary to situate the consequences of technological development, untarnished by individual interest, and to create space for controversy to take place. Contemporary experience in Germany shows that feelings of not being recognized, of not being heard, are intertwined with the strongest factors of aggression —whether it involves the ideologically charged tool that is vaccination or the application of genetic scissors.

Highly sensitive potential war zones have been clearly illustrated by works of classic modernity such as George Orwell's *1984* (1949) and Aldous Huxley's *Brave New World* (1932), which are both almost 100 years old, and by modern authors such as Juli Zeh, who already 15 years ago identified the dangers of the much-discussed "Health Dictatorship" (*Corpus Delicti*, 2009). This too is the case with the powerful consequences of the "energy revolution", which confronted those living in the East as well as the West with new challenges (Max von der Grün, Maximilian Zech, Frank Goosen).

So too could the constitutional state system, the heart of democracy, have its profile and credibility bolstered by an intensive exchange with the insights of literature. Not only when pushed to the limits of its resilience or cast into major doubt through contact with another culture or value system.

The promises and dangers that grow with the application of artificial intelligence (Stanislav Lem, Frank Schätzing, Marc-Uwe Kling, Ian Russell McEwan...) could be placed under a similar lens. Authors like these do not tell abstruse horror stories, but rather sound out

possibilities that often enough in a short amount of time are to become realities. The pious story of an artificial intelligence ever under the watchful control of man has several weaknesses that must be discussed, as it involves the existence or non-existence of the "individual" in its current form. Life plans, family models, questions of coexistence...

And not only discussion —now the moment has come to make concrete decisions, or to at least not consider the instrument of criticism merely as a factor of inconvenient interference. Something that in the current situation of polarization and party mentality is no simple task.

It is not the first time that we find ourselves living in an epoch of rhetorical warfare, but we do perhaps find ourselves amongst its highest peaks, and one of our primary goals should be in combating this toxic tendency with stronger corresponding narratives. The means of divisive war rhetoric are limited —the means of an appropriate counter-narrative are however nearly without limit. It should be possible to win back our supremacy over language in this most decisive area, and to unseat the simple, yet effective strategies of the enemy.

4. Next Steps

In consideration of the outlined framework, we summarily put forward the following guiding principles for the time frame of the upcoming 3-5 years.

1. Furthered development and broadening of the already-existing literary networks beyond their current geographical scope (the Mediterranean Sea and Baltic areas).
2. Variable and permanent observation of trouble areas.

3. Reflection on events in the context of Germany's intentions within Europe.
4. The systematic territorial and temporal development of the emotional map (Maghreb / Balkans / Baltics..., external borders; The Americas, Africa, China...).
5. Expansion of communicative reach: media-actors.
6. Focalization on questions regarding combating root causes.
7. Expansion of the research spectrum to include technology, economy, and other international institutions.
8. A change in strategy: it is no longer only about fighting and isolating the manipulators and beneficiaries, but more and more about making their addressees and victims more resilient.
9. Regarding the operationalization and practical execution of all this: science, media, institutions must work together to fill the gaps between information, interpretation, and action. We can, in all cases, offer ideas and impulses.

We can:

- Pre-emptively localize narratives in their emergence as well as the formations of political and ideological programs.
- Obtain insights into the communicative, cultural, and emotional inner lives of particular regions.
- Make developments in the areas of literary and cultural infrastructure (censorship, control of discourse) evaluable.
- Support the construction of civil networks of culture creators as disseminators in crisis and conflict regions. Culture creators often have very exact and deep knowledge of their countries and regions at their disposal, in particular regarding informal rules and laws as well as social conventions. In

the development of this network, trust-building measures in the area of activity and between conflict parties can be supported.

In addition, the project could be operationalized to protect and support culture creators as "inoculation" against extremism and terrorism. Culture creators are often hallmarked by political independence and neutrality and by their stances for stronger democracy, human rights, and diversity. Here, cooperation with the Goethe-Institutes would be feasible, for example.

Instead of closing words —a dream— a reality-based daydream: Cassandra, the Cassandra Principle, as a building block within the information puzzle of intelligence pools from which the institutions and Strasbourg and Brussels draw to make their decisions. Forward-facing decisions. As a hub between the departments, the member countries. As an ever-activatable element of inquiry. No Delphic oracle —but a dependable source of information that delivers something beyond just "facts": relationships and contexts.

5. The Case of Latin America

A note that points beyond the narrower scope of our mandate: Already in the course of 2019 or earlier, long months before the outbreak and onset of the pandemic, there was a multiplication and realignment of threatening situations worldwide. The range of conflicts, which cannot be predicted in the usual sense, extends from Europe to the African continent to South and Central America and Asia. This is a task that exceeds the mandate of the Cassandra Project on the one hand, but on the other hand, in a globalized world, we cannot pretend that none of this concerns us just because it has not been the focus of the project brief thus far.

Up to this very moment, we unfortunately do not have enough financial resources to cover these large areas. South America is a

region of an enormous literary density and intensity. What worked for Russia and Ukraine should also work for Chile, Columbia, Brazil, or Bolivia. Especially if we consider the prognostic potential in terms of self-fulfilling prophecies in Latin American literature. Just remember Úrsula Iguarán, or Aureliano Buendía, who deciphers an old manuscript containing the story of his own life in *One Hundred Years of Solitud*e (García Márquez, 1972). Not to mention *Chronicle of a Death Foretold* (1981) —a work that reads like a blueprint of our Cassandra project. An event predetermined down to the last detail simply takes place because half a dozen warning signals are passed over with eyes wide-open.

Thus, the literary text is a strong appeal to finally break the curse of Cassandra. I repeat: literature is a huge scanner of everything that is going on in us. All of history's traumas are stored in it —whoever ignores them commits a serious mistake. A process is reflected therein, visualized sensually and intellectually, which is in principle relevant for every process of encounter and appropriation of another culture, but in the case of Latin America has a specific meaning.

Europe and Asia are ultimately the story of failed invasions and counter-invasions, from the myth of the Crusades to the horror story of Operation Desert Storm. Europe and the USA: an asymmetrical family history in which the weights have shifted dramatically over time. The relationship between Europe and Russia is underpinned by an air of poisoned suspicious intimacy. The origin of the European-Latin American relationship has been different from the outset: the near absolute surrender without a fight of an advanced civilization to a handful of money-hungry, mission-addicted desperados. The ruthless exposure and plundering of a foreign world.

It is the story of colonial rape and profit-oriented oppression, the story of lost innocence and at the same time of the search for it. It is the story of transfiguration and craven possession of the tropics. Europe and Latin America: this is the story of a grotesque whose entire monstrosity Werner Herzog expressed in his film *Aguirre or the Wrath of God* (1972). The conquerors, wandering between Andean

canyons and giant rivers, concoct their dream of El Dorado. The story of the successful rape of a giant by a tiny one. Thereafter follows a near genocide, then the long phase of slavish imitation of the European system of thought and rule by the disenfranchised culture, now convinced of its own worthlessness. Bizarre consequences of this domestication ritual: European opera houses, European cities, European schools, books, curricula, universities, European army commands and salons, bureaucracies —and European values. As if Madrid, Paris, London were at home in Buenos Aires, São Paulo, Bogotá. The European metropolises as models of rule and tradition, as the schools of dictators, as cues and catchphrases, as suppliers of ideas, and as importers *en gros* and *en detail* of freedom, loyalty, independence, sovereignty, national honour, sacred principles, legitimate rights, civic spirit, sense of tradition, historical task, patriotic duties, etcetera.

This is how the dictator in Alejo Carpentier's brilliant political novel *Reasons of State* (1974) sums up this dubious import, which, however, was already beginning to become obsolete and rotten in the 1960s. The sacred European values are worn out, hackneyed, meaningless, sapless and sterile, discarded and exchanged as relics of an outlived culture. Ideal counterfeit money to be exchanged for genuine-sounding conceptual coin. In this novel, the dictator's rival has apparently already found the new language, put on a feigned Teutonic, heroic larva. But after a few hours of reading, thinking, searching, the great dictator, for his part, also has a rhetorical answer ready: *Carajo*, a Latin-tropical, Catholic-Indian mythology was to be created. The synthesis particles patter and merge into a new imagery:

> To say *Latinity* was to say mixed blood, and in Latin America we are all mestizos; all of us have some negro or Indian, Phoenician, Moorish, Celtiberian blood, or the blood of Cádiz —and there's always Walker Lotion, or something of the sort, to smooth our hair, hidden

> away in the family medicine chest. We are all mestizos, and should be honoured that it is so! (Carpentier, 2013, p. 133)

The new rhetoric is as phony as the old, and no less obsolete. An artificial, strategic paradigm shift in which Caesar, the Marcomanni, Hercules are replaced and exchanged for Galvan, Uahibos and Mandingas, and tropical jungle goddesses take the place of the Virgin Mary, merging with them to some extent, much as can still be seen in Brazilian churches today. The poet and politician Carpentier, washed in the waters of the European university, knew this. And he also knew that in the end he would have no chance against the new ideologists. By "new" ideology, of course, neither communism nor socialism nor any of the other economic theories and practices can be meant, all of which are also products of European idea laboratories.

No, it is about something else, something coming from within, from Latin America itself. Something that defends itself against European culture. If necessary, by devouring and digesting it in the manner of cannibals. In the *Manifesto Antropófago* (1928), a kind of literary cannibalism program by Osvaldo de Andrade, this process is illustrated physically. A manifesto without the usual European academic familiarity and bloodlessness:

> *Tupi or not tupi that is the question.*
>
> [...]
>
> I am interested only in what is not mine. Law of man. Law of the cannibal.
>
> [...]
>
> Sons of the sun, mother of the living. Found and fiercely loved, with all the hypocrisy of nostalgia, by the immigrants, by those who were trafficked, and by the *touristes*. In the land of the big snake.
>
> [...]
>
> Against all importers of canned consciousness. The palpable existence of life. And pre-logical mentality [...].

*

> We want the Caraíba revolution. Greater than the French Revolution. The unification of all man's efficient uprisings. Without us Europe would not have had even its sorry declaration of the rights of man. (Andrade, 1999, p. 92)

Over this reckoning with Europe, which is entirely and no longer worthy of veneration, the author of the manifesto goes into a veritable frenzy of words, devouring the old and spewing forth a new, his own Caribbean identity:

> We were never catechised. We live by somnambulistic right. We brought about the birth of Christ in Bahia. Or in Belem do Para.
>
> [...]
>
> We can only answer to the oracular world.
>
> *
>
> We had justice, the codificaton of revenge. Science, the codification of Magic. Cannibalism. The permanent transformation of totem into Taboo.
>
> [...]
>
> Against the truth of missionary peoples [...].
>
> *
>
> But it wasn't crusaders who came. It was fugitives from a civilisation we are now eating, for we are strong and vengeful like the Jabuti.
>
> *
>
> We didn't have speculation. But we had guesswork. We had Politics, which is the science of distribution. And a worldwide social system.
>
> *
>
> Before the Portuguese discovered Brazil, Brazil had discovered happiness.

*

The acid test is joy.

[...]

Against Goethe, the mother of the Gracchi, and the court of Don Joao VI [...].

(Andrade, 1999, pp. 93-95)

Further, the manifesto is signed, "In Piratininga, 374th year of the deglutition of Bishop Sardinha" (Andrade, 1999, p. 95).

Europe's condemnation of indigenous peoples, its serious questioning of their right to exist and live, based on considerations of whether there were any differences at all between these "people" and animals, has been embedded into the minds of American mestizos. With the liberator Simon Bolivar, they questioned it. At least, they began to ask. Who are we, ourselves? You? Nobody? Who are we, if we are neither Europeans nor "Indians", but something in between the natives and the Spaniards? And they give a first, approximate answer: "We are those who are no longer what they were, without ever having become what we could or wanted to be".

In his ravishing book, *Utopia Selvagem* (1982), Brazilian author and scholar Darcy Ribeiro describes such an odyssey of individuation based on missed, false possibilities. At the side of the Portuguese-born Lieutenant Caraval, officer of the glorious army, kidnapped and raped by the austere, vital, Amazonian monster muses of the tropical forests, we witness the first humiliation of the hitherto triumphant European way of life. Long ago the balance of power has been reversed, the observer has been degraded to the "insemination faggot" of power-robbing, flesh-eating, consuming, insensitive ladies.

When he is finally released by them, drained, he immediately falls into the hands of another, no less alienating society, the "Indians". The acute cannibalistic threat disappears here, but the identity problems are more urgent than ever. This time it is not lustful warrior

women but demure nuns who prevent an attempt at assimilation. And it is above all the insurmountable intercultural borders that make the integration of the exiled European without a fixed identity seem impossible.

> Soon Pitun realized that there is an order in this confusion. The most admirable thing, however, is the always gentle, Christian coexistence of this pagan Indian horde. This could even be a recommendable lifestyle, were it not for the Indian idleness incompatible with progress, thinks the black man. (Ribeiro, 1982, p. 89)

But that is only one, the dreary possibility. The other is of startling variety. Even as he speaks and observes, a pandemonium of cultural and intercultural liabilities and potentialities emerges. Horizons blur, territories thought secure are transformed back into abstruse imaginative topographies; multiple continents emerge; hybrid worlds. Just between us, dear reader, the narrator continues,

> the conciliatory conclusion that can be drawn from this is that everything that exists and exists simultaneously and in such different forms, in truth neither exists nor matters. [...] As you see, dear reader, [...] only [this] reality is real and relevant for us, all other realities are illusory. (Ribeiro, 1982, p. 97f.)

With this concept of reality, of the synchrony of the most diverse multiple realities, without one being more important than another, the novel and its author once again shake the foundations of a European model of thought —hierarchy, order, linearity, binary criteria of distinction, and a sure sense of what is important and what is less important become almost ineffective here. Additionally, the juxtaposition of things that have nothing to do with each other is the only form of writing and perception that seems legitimate here.

That is why Darcy Ribeiro-s novel is riddled with entire catalogues of the most diverse elements and possible models of the state. The alternatives range from burning down the jungle to the ecological movement, from industrial pollution to apparent paradoxes like

"civilian militarism" or "authoritarian democratization". Other elements from this catalogue of a contradictorily iridescent "Brazil", a cipher for all the countries of the Latin American continent, are: feminism and sexual autarky, machismo and flourishing homosexuality, a devastated and burned Amazon jungle in all its glory, women who are supposed to be Amazons who disappeared centuries ago, Guyanese wars that, if they exist at all, take place in another world. And a large number of -isms and systems that begin to circulate in the minds of the characters to the point of complete confusion.

Pitum, after several shifts of identity and worldview, is only certain of one thing: that this world is enchanted, bewitched; that it is indeterminate, featureless, and polyvalent. This world, these are worlds. Constructs of possible worlds, inhabited by beings built for these worlds, by madmen as witnesses to the impossible. The set of rules of these worlds is arbitrary. If the Amazons were characterized by dull, elemental sexuality, the Indian inhabitants of this America are of rigid abstinence, which is no less alienating to our witnesses of the impossible. The sexual system of the Indians, in turn, provides for a strict bisection of human beings into strangers, sexless, and relatives, tabooed.

Among other things, this leads to grotesque consequences, such as the fact that adultery is only permitted with relatives of one's own wife. Correspondingly grotesque, of course, are the behavioural schemes of the so-called and self-proclaimed civilizers. They still believe that they can proceed under the auspices of Christian Western European culture and rationality, true to the ideas that the Indians are like children, malleable wax, made for Christian forms. But the reformers reach their limits. The old, well-suited missionary model comes to an end. The tropical children have long since become emancipated technocratic monsters, prosperous Prospero adepts with high-tech visions of absolute obsolete utopias.

Towards the end of Darcy Ribeiro's book, excerpts are quoted from KGB or CIA or Cuban agents' papers, in which the model of a possible power and pleasure structure of the Southern Hemisphere,

one by all means not only applicable to Brazil, is perfected. A state system that aims at a kind of "multinational bourgeois utopia", a flawless model empire led by mega-impresario Prospero.

Unlike all other ideal state models in the European tradition, from Hobbes and Locke to Machiavelli, Campanella, Montesquieu, and Rousseau, however, the text of this ambiguous political preamble bristles with playful provocation and anti-Enlightenment ribaldry. In the literary context, the Latin American models of the state must be denied all seriousness, and this is precisely their strength. Here, then, we witness the perversion of an ideal state which, using the European-born figure of Prospero, has taken it upon itself to maintain a certain saturated dullness and unreflective hedonism of human nature instead of exorcizing it:

> The mass of people, who are ultimately the same and similar to each other, revolve without end around the single goal of satisfying the simple-minded and vulgar lusts that fill their lives [...]. Each lives for himself, knows nothing of the fate of others, is with them without seeing them, touches them without feeling them, lives only for himself.
>
> [...]
>
> Above all this rises a necessary protective power, whose sole task is to guarantee their pleasures and watch over their destiny. This power is Prospero. Absolute, exact, regular, provident, calm. He would seem downright paternalistic if he had the goal of preparing people for adulthood, but no, on the contrary, he tries to keep them irrevocably in innocence. He maintains their security, provides for their needs, conducts their important business, directs their urges, regulates demand, distributes their inheritance, oh, if only he could also free people from the discomfort of thought and the pain of life. (Ribeiro, 1982, p. 148)

The power of this utopian ideal is symbolized in the sanctified person of the immaculate emperor, who vouches for the happiness of the citizens, and embodied in the power of Prospero, who is responsible

for corporate prosperity. Prospero is on earth what God is on high. Noncommittal literary spin? Not at all. The author delights in adding documents and records, system programs, and secret cash registers. All this stands to prove: the fulfilment of all European state utopia models can be expected in Latin America. Only there is the potential available to create something absolute, end-utopian, by means of strong emotional batteries through the dismantling and reassembly of archaic man, through the marriage of genetic technology and frenetic cybernetics. From this marriage, Ribeiro continues on to phantasmagorise, eventually emerges "homo cyberneticus" who, psychologically, made with nerves of steel and Dralon muscles, will realize a supreme multinational utopia of humanity.

The synthesis of tropical scent, jungle nudity, archaic cultural remains, and feedback channel, of electronic entertainment and data highways seems to have succeeded. Neither the oracle world authenticated by the Jemania cult nor the televisual supervision in the style of Orwell is missing. Yes, it is perhaps this synthesis of the Orwellian horror scenario with light-hearted subversive humour that makes this political spectacle so fascinating. All this is grotesquely heightened and accompanied by the mega-instance staging of Prospero-Pontifex and his vassals, this mockery of the dirt, and pain, and glamour of European thought, which is beginning to get lost in the mangrove swamps.

The time has come to refer to the tradition of the political novel in Latin American countries. It is certainly not an exaggeration to say that Latin American literature is genuinely politically oriented, although the understanding of politics is different from the one Europeans are familiar with.

The fragility of the political palimpsests and despoilings of Latin American catastrophe scenarios, of the mechanisms and rituals of dictatorship and coup d'état, are only at first glance suitable for providing contrastive support to European arrogance. A second look, and this is what García Márquez conveys in his Nobel Prize speech, makes the arrogance of the European perspective transparent:

> It is understandable that [the Europeans] insist on measuring us with the same yardstick they use to measure themselves, not remembering that the ravages of life are not the same for everyone, and that the search for identity is as arduous and bloody for us as it was for them. The interpretation of our reality using foreign systems only contributes to making us more and more unknown, less and less free, more and more solitary. Perhaps venerable Europe would be more understanding if it tried to see us in its own past. (García Márquez, 2019, p. 31)

García Márquez's admonition not to interpret the Latin American reality with foreign schemata is thus to be read with a twofold perspective. On the one hand, the specificity of the living situation there must be taken into account, and on the other hand, this must be done in a way that makes clear that the same brutality lies hidden under the paper-thin crust of civilization of the European self-image (García Márquez tactfully does not even mention the worst genocides). Only on the basis of this double view does the breadth of dictatorship and terror become perceptible, especially for Europeans —and not just interesting as an exotic phenomenon.

All in all, it is time to remember García Márquez's demand for a second chance on earth and, by taking this other area of life seriously, to finally give into it. In other words: to recognize the independence and essential difference as equal, and not consider them as the objects of a latently continuing missionary program under the auspices of the market economy, democracy, rationalism, individual philosophy, and psychology.

Curt Meyer-Clason is one of the most important translators of South American literature in Germany. His experience can help us in our search for a grammar of the tropics. Using the language of João Guimarães Rosa, he explains:

> What is psychology with us, namely that of being on the spot, is physiognomics with Rosa. He starts from the comprehensible, the visible, the tangible. What is analysis with us is synthesis with him.

> Where we subordinate the proposition, i.e., we separate it through an unbearable series of subordinate clauses, he coordinates, that is, the main proposition drives the main proposition ahead, into the future. The conception, the attitude to life of these people is as far away from ours as the zenith is from the nadir. One only has to take the word at its word, then one feels that immediately. (cf. Ette and Soethe, 2020)

How different the Latin American attitudes to life and models of behaviour are, is made clear by looking at those figures that stand next to the sombre role of the dictator as representative of the cultures — namely not those of heroes, intelligence, virtue, power, politics, not those of men of character and stature— but those figures without any character. A striking example of this is Mário de Andrade's novel *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Macunaíma, the hero without any character, is the name of the irreverent figure of the "savage", who sees himself in everything as an antithesis to the European system.

This lack of character, however, is not reflected and celebrated as a confounding deficit in the European Musilian sense of a man without qualities, but provocatively unfolds as a quality of its own against the European system, which was also ominously present here in the 1920s. The answer to the trauma of Europe. An answer bursting with cheerful vitality. I am afraid that European civilization will spoil my character's integrity, fears its author Mário de Andrade, one of the progenitors of *Modernismo Brasileiro*. And as a vacation book among mangos, pineapples and cicadas, he creates the rhapsodic, novel-like romance *Macunaíma*. Its protagonist impresses with immaturity, lack of a closed world view, of coherent attitudes. Because:

> O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. [...] [Está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma. Dessa falta de caráter psicológico creio optimistamente, deriva a nossa falta de caráter moral. Daí nossa gatunagem sem esperteza, (a honradez elástica /

> a elasticidade da nossa honradez), o desapreço à cultura verdadeira, o improviso, a falta de senso étnico nas famílias. (Andrade, 2013, pp. 210-211)

Mário de Andrade´s hero Macunaíma is evil and good at the same time. Actually, beyond good and evil, sly, *safadu*, and good-natured, gullible and mendacious, cowardly and brave, a comic, a parodic protagonist. Macunaíma is the *molleque*, the rascal, the *molacagens*, the *malandru*, the crook who operates *malanargens*. He is portrayed sympathetically, according to the motto: one manages a coup, the other remains an ass. And so he bites, beats, and sleeps his way through Mato Grosso as through the jungle of the metropolises and succeeds. Macunaíma transcends space and time.

His dimensions go beyond reality. He cannot have a character because he is not subject to any limitations. And it is precisely the lack of character that gives him the character of the superhuman. In the tumult of his apparent lack of restraint, the elemental energies are reflected. Macunaíma laughs at truth and error, skips over all standards. The gimmick is Brazil, the hero of the gimmick can only be Brazilian.

The poet of the Brazilian northeast, Joaquim Cardoso from Pernambuco, does not see Macunaíma as a desolate, vanquished, humiliated figure à la Don Quixote, but as continually active and victorious despite immoderate laziness, even if his way of acting remains impassive and fruitless, his victories inconsequential. Don Quixote and Sancho Panza in one, and a dozen other characters together make up this unlimited, unidentifiable hero. The author, Andrade, freely confesses in the book's second preface:

> Ora este livro que não passou dum jeito pensativo e gozado de descansar umas férias, relumeante de pesquisas e intenções, muitas das quais só se tornavam conscientes no nascer da escrita, me parece que vale um bocado como sintoma de cultura nacional. Me parece que os melhores elementos duma cultura nacional aparecem nele. Possui psicologia própria e maneira de expressão própria. Possui uma

> filosofia aplicada entre otimismo ao excesso e pessimismo ao excesso dum país bem onde o praceano considera a Providência como sendo brasileira e o homem da terra pita o conceito da pachorra mais que fumo. [...] O próprio herói do livro que tirei do alemão de Koch-Grünberg, nem se pode falar que é do Brasil. É tão ou mais venezuelano como da gente e desconhece a estupidez dos limites pra parar na "terra dos ingleses" como ele chama a Guiana Inglesa. Essa circunstância do herói do livro não ser absolutamente brasileiro me agrada. (Andrade, 2013, p. 217)

It seems that we have lost sight of all the securities and liabilities of Europe, but at the same time we have sharpened our view of its shortcomings and weaknesses. Even the hallowed concept of the sovereign individual, of identity, has become obsolete. But it seems that even Europe has become more sensitive and receptive to this message of the tropics. The concepts and value categories have become too much of a problem to themselves to be used in full. The diagnosis of cultural analyst Sérgio Buarque de Holanda conveys a way of life that is not backward but, on the contrary, could become a model for Europe and North America. Precisely because categories such as linearity, order of discourse, and clear differentiability are suspended. In this sense, literature, and almost only literature, could be a compass on the way to the future. Whoever leaves it out of the equation is making a mistake —a political one.

6. Final Remarks

The new uprisings —despite their different causes and enormously different modalities in performance— have a common origin that distinguishes them from many of the previous clashes. Whether in Hong Kong, Chile, Bolivia, Ecuador, or Algeria, the core of the revolts is always resistance against encrusted, dogmatic systems with strong authoritarian features and a lack of prospects for the future.

In this respect, the conflicts are different from those that have been observed in Europe so far, for example in Bosnia, Catalonia, Ukraine, or Northern Ireland. Here, it was and is a matter of strongly ideologically-shaped conflicts between ethnically or historically differently coded systems. Unlike in these cases, the struggle of the insurgents in the above-mentioned countries and regions is primarily directed against autocratic rulers and vehemently advocates more democracy. A classification by means of categories such as "right-wing" and "left-wing" is only of limited help here. In addition to economic and social injustices, those of indigenous affiliation and the defence of autonomy also play an important role.

In the future, the overall global system of socialization and co-responsibility will no longer permit political neutrality or political abstinence in these cases. The diplomacy of tactical non-interference is no longer appropriate. Global interdependence necessarily means global co-responsibility.

Of course, this does not mean that a country like Germany or a continent like Europe should intervene directly by military means, but it does mean that both are obliged to provide and develop structures for mediation and de-escalation that go far beyond what has been practiced so far: negotiation platforms, spaces for dialogue, trialogue. And, as far as possible, in advance and preventively. In addition to dialogue platforms, early logistical support is also available for setting up and designing protection and buffer zones, camps, escape corridors and recreation rooms. To be "surprised" again and again by things that have long been apparent is, in the long run, somewhat humiliating to our own self-image.

Bibliography

Andrade, Mário de. [1928] (2023). *Macunaíma: The Hero with No Character*, trans. Katrina Dodson. New York: New Directions Publishing Corporation.

Andrade, Mário de. [1928] (2013). *Macunaíma O Herói Sem Nenhum Caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Andrade, Oswald de. [1928] (1999). *The Cannibalist Manifesto*, trans. Stephen Berg. *Third Text*, *13*(46), 92–95.

Carpentier, Alejo. ([1974] 2013). *Reasons of State*, trans. Frances Partridge. Brooklyn / London: Melville House.

Ette, Ottmar, and Soethe, Paulo Astor (eds.). (2020). *Guimarães Rosa und Meyer-Clason: Literatur, Demokratie, ZusammenLebenswissen*. Berlin / Boston: De Gruyter.

Frisch, Max. (1962). *Three Plays: The Fire Raisers, Count Oederland and Andorra*. London: Methuen.

García Márquez, Gabriel. ([1972] 2014). *One Hundred Years of Solitude*, trans. Gregory Rabassa. New York: Harper.

García Márquez, Gabriel. (2014). *Chronicle of a Death Foretold*, trans. Gregory Rabassa. London: Penguin Books.

García Márquez, Gabriel. (2019). *I'm Not Here to Give a Speech*. (Trad. / ed., Edith Grossman). New York: Vintage International.

Herzog, Werner (dir.). (1972). *Aguirre oder der Zorn Gottes.* [Film]. Werner Herzog Filmproduktion; Hessischer Rundfunk.

Homer (1967). *The Iliad of Homer*, eds. Norman Callan et al., trans. Alexander Pope. London / New Haven: Yale University Press.

Huxley, Aldous. (1932). *A Brave New World*. London: Chatto & Windus.

Orwell, George. (1949). *Nineteen Eighty-Four*. London: Secker & Warburg.

Ribeiro, Darcy. (1982). *Utopia Selvagem: Saudades Da Inocência Perdida: Uma Fábula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Wertheimer, Jürgen. (2017). *Maidan, Tahrir, Taksim. Die Sprache der Plätze. Protest, Aufbruch, Repression*. Wiesbaden: Verlagshaus Römerweg.

Wertheimer, Jürgen. (2020). *Europa. Eine Geschichte seiner Kulturen*. Munich: Penguin.

Wertheimer, Jürgen. (2021). *Sorry Cassandra! Warum wir unbelehrbar sind*. Tübingen: Konkursbuch Verlag.

Zeh, Juli. (2009). *Corpus Delicti: Ein Prozess*. Frankfurt am Main: Schöffling & Co.

Visiones de la sociedad futura

Cuentos y novelas de ciencia ficción costarricenses

Christoph Müller
Ibero-Amerikanisches Institut Stiftung
Preussischer Kulturbesitz, Berlin

1. Una mirada al futuro cercano

A más tardar en la época actual, marcada por una pandemia, una crisis climática y energética, así como numerosos conflictos políticos y bélicos, cada vez está más clara la cuestión de si la globalización, tal como ha determinado la vida en la Tierra en los últimos años y décadas, tiene futuro. ¿Puede esta estrecha interdependencia entre los continentes y las distintas sociedades continuar como hasta ahora y hacerse cada vez más intensa? ¿O hay que desarrollar otra forma de convivencia debido a las consecuencias negativas cada vez más evidentes de las dependencias derivadas de la globalización?

Desde el punto de vista científico, estas y otras cuestiones similares son tratadas por las ciencias políticas y sociales o incluso por la filosofía. Con sus enfoques analíticos, empíricos y teóricos, examinan los fenómenos individuales y, en el mejor de los casos, elaboran recomendaciones para posibles cambios de comportamiento o formas de pensar. Pero, además, es sobre todo la literatura la que desde hace miles de años se dedica a las cuestiones elementales de

la convivencia humana y de los desarrollos sociales, también desde una perspectiva creativa y artística. En el teatro o en los cuentos y novelas, se ofrecen representaciones realistas del mundo, que pueden hacer que el público sea consciente de los agravios y, por tanto, le animen a pensar. O la literatura sirve para describir mundos alternativos y, como en un laboratorio, ensayar otras formas de sociedad, otras reglas de convivencia, otras leyes de la naturaleza u otras etapas del desarrollo de la vida en general. La mitología, las fábulas, las leyendas, los cuentos milagrosos, los cuentos de hadas, la literatura fantástica y, desde el siglo XIX, también la ciencia ficción, son los testimonios de estos intentos literarios de mostrar alternativas a la vida real y, de este modo, hacer activamente sugerencias al público para una vida diferente o mostrar las posibles consecuencias de un desarrollo en una determinada dirección.

Dado que actualmente (todavía) vivimos en un mundo fundamentalmente globalizado u orientado a la globalización, de los géneros literarios mencionados es la ciencia ficción la que es especialmente adecuada para estudiar cómo se imagina un mundo pos-global en la literatura, ya que la visión del futuro y el desarrollo posterior de la humanidad es el elemento argumental central. Los mundos alternativos se sitúan en la Tierra tras una catástrofe parcialmente apocalíptica (por ejemplo, una catástrofe natural, una guerra, una plaga o un accidente devastador) o fuera de la Tierra, por ejemplo, en un planeta lejano o en una estación espacial técnicamente avanzada. La distancia entre el tiempo de la producción de un texto y el tiempo narrado del futuro imaginado puede variar desde unos pocos años hasta siglos o incluso milenios. A veces se lo indica concretamente mediante números de años exactos en la continuación del calendario actual, sugestivamente mediante indicaciones en sistemas temporales ficticios o mediante indicaciones aproximadas que se refieren a un punto en el tiempo en un futuro indefinido.

2. Ciencia ficción como narración de anticipación

En su ensayo "I mondi della fantascienza", publicado en 1985 en el volumen *Sugli specchi e altri saggi*, Umberto Eco aborda la diferencia entre la narrativa realista ("narrativa realistica") y las formas narrativas de lo fantástico y la ciencia ficción ("la fantascienza"). Para la definición de estas dos formas narrativas y, por tanto, también para su diferenciación entre sí, utiliza dos principios fundamentales: la capacidad humana de pensamiento contrafáctico y el concepto de diferencia estructural. Según Eco, el mundo creado en la narración realista se corresponde en su estructura fundamentalmente con el mundo vivido por el autor y los lectores. A pesar de que la trama narrada no se basa en hechos concretos, parece realista y comprensible para el lector gracias a su imaginación contrafactual. Lo mismo ocurre con las narrativas de lo fantástico y la ciencia ficción, pero según Eco, el mundo descrito aquí difiere estructuralmente del real. Así, se imaginan mundos en los que, por ejemplo, prevalecen otras leyes de la naturaleza o cosmovisiones o existe una estructura social diferente (Eco, 1985, pp. 173-ss.).

Distingue cuatro tipos de narraciones fantásticas y de ciencia ficción. *Alotopía* es el término que utiliza para describir mundos poblados por animales parlantes, magos o fantasmas, de tal manera que este mundo se percibe como si existiera de forma totalmente realista y como algo natural. La narración de un mundo que existe paralelamente al mundo real pero que es fundamentalmente inaccesible, en el que vive una sociedad ideal, es lo que él llama *utopía*. Los textos literarios en los que se cuenta una historia alternativa, es decir, narraciones en las que los acontecimientos históricos se desarrollan de forma diferente a la documentada históricamente, son resumidos por Eco bajo el término *ucronía*. La cuarta forma que nombra es la *metatopía* o *metacronía*: una forma narrativa en la que se ficcionaliza el posible futuro del mundo real a partir de las tendencias existentes (Eco, 1985, pp. 174-ss.).

Para Eco, es esta última forma de literatura, que también denomina "romanzo di anticipazione", la que describe más adecuadamente la literatura de lo fantástico y de la ciencia ficción (Eco, 1985, p. 175). Dichos textos constituyen también una base adecuada para el estudio que aquí se pretende de la representación literaria de un mundo pos-global, es decir, un mundo que se encuentra en un futuro no muy lejano y que es el resultado del próximo desarrollo inmediato de la Tierra y de la humanidad. Las *alotopías* son tan poco adecuadas por causa del uso de elementos mágicos y fantásticos que no se dan en la realidad, como son las *ucronías*, que suelen referirse a hechos pasados. Aunque la enumeración de Eco distingue la *metatopía* de la *utopía*, el concepto de *utopía* desempeña un papel importante al considerar la ciencia ficción en términos de *narración de anticipación*.

En su definición de *utopía* en su "Tractate on Dystopia", Darko Suvin amplía el concepto, nombrando sus diferentes formas, pero también conceptos opuestos. Según Suvin, el término *utopía* no se refiere exclusivamente a la representación de un mundo ideal, como hace Eco. Más bien, para él es un principio fundamental para la expresión de la insatisfacción y la crítica de un mundo o unas condiciones sociales que, en opinión de les respectives autores, deben ser cambiadas. Suvin llama *eutopía* a un texto en el cual se presenta un mundo "organized according to a radically more perfect principle than in the author's community". Si el mundo narrado está "organized according to a radically less perfect principle", para Suvin es una narración *distópica* (Suvin, 2010, pp. 383-ss.).

Suvin no lo deja en esta dicotomía del concepto de *utopía* en *eutopía* y *distopía*. Más bien, subdivide la *distopía*, sugiriendo la compleja red de interconexiones entre estos conceptos:

> Dystopia in its turn divides into anti-utopia and what I shall call "simple" dystopia. [...]
>
> ANTI-UTOPIA is a significantly different locus which is explicitly designed to refute a currently proposed eutopia. It is a pretended eutopia –a community whose hegemonic principles pretend to its being

> more perfectly organized than any thinkable alternative, while our representative "camera eye" and value-monger finds out it is significantly less perfect, a polemic nightmare. Thus, it finally also turns out to be a dystopia.
>
> "SIMPLE" DYSTOPIA [...] is a straightforward dystopia, that is, one which is not also an anti-utopia (Suvin, 2010, p. 385).

En su volumen *Scraps of the Untainted Sky. Science-Fiction, Utopia, Dystopia*, Tom Moylan (2000) afina los términos y los ordena de forma diferente. Para ello, hace referencia a numerosas afirmaciones y consideraciones teóricas de otros investigadores de la ciencia ficción, que presenta con detalle y relaciona entre sí en su libro, pero cuya exposición detallada sería demasiado compleja para este artículo. Con su sistemática, no cuestiona fundamentalmente las definiciones de Suvin, sino que considera los conceptos una vez como formas de pensar y otra, como tipos de textos.

El punto de partida de la muy concisa sistemática de Moylan es el par de opuestos intelectuales de la *utopía* y la *anti-utopía*. Mientras que la *utopía* tiene como objetivo cambiar el mundo o, al menos, la percepción del presente mediante el desplazamiento y la estimulación de la imaginación (Moylan, 2000, pp. 89-92), la *anti-utopía* tiene como objetivo principal el rechazo de la *utopía* y no de las condiciones sociales (Moylan, 2000, p. 127). Para Moylan, esta dicotomía da lugar, a su vez, a la disposición de las formas textuales. Asigna al concepto de *utopía* las formas narrativas de *utopía* / *eutopía* como representación de un ejemplo positivo y *distopía* como representación de un ejemplo negativo, cuya evaluación respectiva está en el ojo del espectador (Moylan, 2000, pp. 155-157, 195). Como tercera forma textual perteneciente a este grupo, describe y define la *distopía crítica*, un derivado posterior de la *distopía*, que complementa sus características y formas de expresión con elementos explícitamente críticos (Moylan, 2000, pp. 188-ss., 195). Al concepto de *anti-utopía* le asigna la forma narrativa del mismo nombre ya descrita anteriormente, así como la *pseudo-distopía*, como descripción exclusivamente pesimista

de un mundo sin posibilidad de cambio (Moylan, 2000, pp. 155-157, 195), y la *distopía anti-crítica*, que también pinta un cuadro pesimista de una situación sin salida (Moylan, 2000, pp. 195-ss.).

Tras estas consideraciones teóricas, queda claro que la literatura de ciencia ficción, en el sentido de *metatopía* o *narración de anticipación*, como la describe Eco, puede ser una muy buena fuente para examinar las ideas literarias del futuro próximo e inmediato. Para el análisis y la clasificación de las visiones individuales transmitidas en los textos en perspectivas optimistas o pesimistas del futuro, se presta entonces la clara sistemática entre las formas narrativas *utópicas* y *anti-utópicas*, tal y como Moylan ha elaborado a partir de la investigación sobre ciencia ficción y *utopía* / *distopía*.

3. Ciencia ficción costarricense

Para aplicar estas consideraciones teóricas a textos literarios concretos que vislumbran el futuro próximo del mundo globalizado, se examinarán aquí narraciones y novelas de ciencia ficción costarricenses de las últimas tres décadas. Se eligió la literatura costarricense por dos razones. En primer lugar, el país no está en el centro de la producción e investigación de ciencia ficción ni es uno de los actores centrales de una globalización política o económica del mundo, lo que sugiere ideas interesantes y posiblemente inusuales, y formas creativas de representación. Por otra parte, en las últimas décadas se han publicado en Costa Rica una serie de textos que se han propuesto deliberadamente esbozar visiones de futuras etapas de desarrollo de la sociedad y nuevos modelos de vida. Los textos seleccionados para este estudio no tratan de formas de sociedad que se encuentran en un futuro lejano, altamente tecnificado y posiblemente interestelar. Más bien, desarrollan la vida futura en la Tierra y, por regla general, la situación costarricense o centroamericana hasta el año 2100.

En el contexto de la consideración de cómo se describe e imagina un mundo pos-global en la literatura, es interesante examinar estos

textos en este sentido: ¿En qué medida conceptos como "globalidad" y "globalización" desempeñan un papel en estos textos? ¿Se describe una sociedad "pos-global" y cómo se representa? ¿Cuáles son los desencadenantes de las rupturas y los cambios en las formas sociales? ¿Cómo se evalúan las posibles nuevas formas de sociedad? ¿Existen paralelismos entre los textos? ¿Puede distinguirse una evolución entre los textos publicados a lo largo de unos 25 años?

3.1 Desarrollo tecnológico y glocalización

En 1996, Roberto Sasso publicó la antología *C.R. 2040*, que, como escribe Sasso en el prefacio, fue el resultado de un concurso literario organizado por el *Club de Investigación Tecnológica* con el objetivo de demostrar el papel central del desarrollo tecnológico en el desarrollo posterior del país (Sasso, 1996, p. 9). En este prefacio, Sasso describe detalladamente lo que considera las líneas centrales del desarrollo ulterior de la humanidad, que se caracterizará por la comunicación asistida por ordenador y las bases de datos en red. Dado que aparentemente habla aquí en nombre de los miembros del *Club de Investigación Tecnológica*, su texto puede considerarse una instantánea del pensamiento futurista en Costa Rica en la segunda mitad de los años 90.

Al principio y al final de su reflexión, también destaca la capacidad del ser humano para imaginar posibles escenarios en el futuro, aunque el de un futuro más cercano es claramente más fácil: "Es fácil imaginarse cómo será la vida dentro de cincuenta años. [...] Imaginarse cómo será la vida en Costa Rica dentro de 100 años es un poco más difícil y al mismo tiempo más estimulante" (Sasso, 1996, pp. 7, 9). Cuando a continuación escribe que "la línea que separa la ciencia-ficción de la planificación tecnológica es cada vez más tenue, sobre todo si intentamos planificar la utilización de la tecnología a medio plazo" (Sasso, 1996, p. 9), confirma aquí indirectamente el concepto de literatura de ciencia ficción como *narración de anticipación* descrito por Eco.

Si se observa el texto de Sasso desde la perspectiva actual, esta anticipación se revela de forma especialmente fascinante. Al principio del prefacio aporta un ejemplo de lo que considera un desarrollo tecnológico previsible en la segunda mitad de los años 90: "Es, por ejemplo, casi seguro que el ordenador personal y el teléfono se unificarán en un solo aparato, "computel", pequeño y portátil como el reloj de pulsera" (Sasso, 1996, p. 7). Este ejemplo, que también aparece en el texto de presentación del volumen, parece casi profético cuando se observa el desarrollo de los smartphones hasta los smartwatches. Por otra parte, el dispositivo técnico que aquí se esboza a grandes rasgos para el manejo y procesamiento de datos y para la comunicación, como se puede ver más adelante en este texto, es también un requisito de importancia central para la literatura de ciencia ficción posterior en Costa Rica.

En general, el prefacio está muy centrado en el nivel tecnológico del desarrollo ulterior de la sociedad, lo que deja claro que el texto fue escrito en una fase temprana de la nueva forma de la globalización del mundo basada en la internet y la digitalización y que todavía se considera una visión de futuro. Se habla de mercados electrónicos en red y de acceso ilimitado a la información, de bases de datos distribuidas en millones de ordenadores y de la posibilidad de avanzar en el desarrollo del país mediante el uso creativo de las innovaciones técnicas (Sasso, 1996, pp. 8-ss.). Todos estos son aspectos y argumentos a favor de la globalización económica, política y social y de la participación costarricense.

De acuerdo con esta perspectiva, ganó el concurso en la categoría "Mejor cuento adulto" un relato en el que se describe un mundo altamente tecnificado y globalmente interconectado mediante el ejemplo de la rutina diaria de un político costarricense. En el relato de Pablo Rojas con el título "Un día en la vida de Isidro Sevilla" (1996), la personalidad del protagonista no es el centro de atención, al contrario de lo que sugiere el título. La figura del "elector" (Rojas, 1996, p. 16) sirve más bien para describir las soluciones técnicas de comunicación rápida y sin fronteras, y los medios de transporte

ultramodernos y eficaces en el tiempo, pero también la situación política y social de un mundo en desarrollo global.

La comunicación, la información y la gestión de la agenda se realizan a través de la llamada "asistente electrónica", un holograma generado por una "pantalla de servicio", que se personifica aquí como "Prima" y que reacciona a las señales de la mano y al habla (Rojas, 1996, pp. 15-ss.). Para el transporte se utilizan los llamados "conmutadores", que además del transporte local sirven para transmitir la electricidad a los hogares (Rojas, 1996, pp. 18, 21). Los viajes de larga distancia se realizan en medios de transporte no especificados que aparentemente se mueven a velocidades muy altas. El tiempo de viaje desde Argentina y Chile hasta Costa Rica se describe como poco más de tres horas (Rojas, 1996, p. 19).

El sistema político había cambiado a un sistema globalmente uniforme de "430 electores" que representan a toda la población del planeta:

> En el planeta había 430 electores, cada uno representaba a un país formalmente establecido, a una etnia, a un grupo lingüístico o un grupo religioso de la región o país. Esto ocurría desde que en los años 80 del siglo pasado se rompieron los principios de la representación de las mayorías. Cada año que pasaba, un nuevo grupo, ya fuera por aspectos religiosos [...]; o por motivos de lenguaje [...]; todos solicitaban estar representados en los foros mundiales. (Rojas, 1996, pp. 16-ss.)

Los gobiernos nacionales han perdido su importancia en el contexto internacional. Son los organismos y organizaciones internacionales en los que los electores actúan y deciden sobre cuestiones como las finanzas, la defensa o la prevención de catástrofes. No actúan como representantes de los gobiernos nacionales, sino que representan a su respectiva comunidad directamente en los organismos internacionales (Rojas, 1996, p. 17).

En el proceso, se ha producido un cambio geopolítico en la importancia de las regiones del mundo en estas estructuras de toma de

decisiones globales, que ha dado un vuelco a la hegemonía tradicional (neo)colonial. La posición de

> [e]lectores de Latinoamérica era importante, pues en esta sección del mundo un elector representaba tanto a un país como a una etnia o religión. [...] En Europa y Asia, con excepción del homogéneo Japón, la volatilidad de la representatividad era un problema; no siempre se sabía quién dirigía o con quién hacer una alianza. (Rojas, 1996, p. 17)

También desde el punto de vista social se ha producido un cambio fundamental:

> En los años 30 se habían difundido en varias regiones del mundo las teorías del desarrollo humano integral. Esto implicaba que los trabajos debían tener tres etapas. Una de esfuerzo físico, otra de esfuerzo intelectual y una tercera de vocación espiritual. Así también los tiempos de ocio se debían dividir en descanso espiritual, descanso físico y descanso intelectual [...]. (Rojas, 1996, p. 22)

Esta división en actividades físicas, intelectuales y espirituales se aplica por igual a todas las personas. Así, además de su trabajo como elector, el protagonista de la historia también desarrolla una actividad física en la agricultura y una actividad espiritual como ilustrador de catecismos para niños (Rojas, 1996, p. 23).

En esta narración, Rojas dibuja un mundo hiper-globalizado por el progreso tecnológico, en el que cada grupo lingüístico o étnico participa en los procesos de toma de decisiones a nivel global de forma de una democracia de base. Al mismo tiempo, este mundo se caracteriza por perspectivas locales y por actores centrados en el desarrollo holístico e individual de la personalidad. Desde su perspectiva de 1996, describió lo que también se conoce desde los años 90 como glocalización, como resultado de una globalización en desarrollo.

Piero Bassetti resumió las características y objetivos centrales de este fenómeno en un "Manifiesto glocalista" en 2008. Si ponemos los dos textos uno al lado del otro, notaremos grandes similitudes. El

manifiesto se lee casi como un manual de construcción del cuento, ya que sus componentes centrales se nombran explícitamente aquí:

> **We are glocalists:**
>
> Because we know that technology, in changing our concept of time and space, has changed the world and made it one [...].
>
> **But we are also aware: [...]**
>
> That only new glocal institutions, i.e. institutions capable of tying together global enterprises and local enterprise populations, are in a position to mediate between the global economy and local forms of coexistence [...].
>
> **We therefore call for: [...]**
>
> A new form of statehood in which diverse individuals, ethnicities and nations can coexist on equal terms, where territorial communities and communities of practice can interweave their interests and functions. (Bassetti, 2008)

El desarrollo técnico, que hace que la información sea accesible sin fronteras y acelera drásticamente la superación de las grandes distancias, así como el desarrollo político que se aleja de muchos estados-nación hacia una estructura global con una nueva distribución geopolítica del poder, que, sin embargo, es apoyada por los individuos como representantes de las comunidades locales, son, por tanto, los fundamentos de la narrativa y de la visión de Rojas de un mundo pos-global.

Una perspectiva similar se aprecia también en dos de los tres relatos que obtuvieron menciones honoríficas en el concurso y que también están impresos en la antología. En el relato "El regreso" de Francisco Quesada (1996), la reintroducción en la vida de un hombre congelado por razones médicas desde mediados de los años 90 da pie a describir la evolución del mundo hasta 2040. Uno de los médicos que acompaña al hombre en su vuelta a la vida informa de una catástrofe mundial y devastadora en 2007: "Fue un caos generalizado,

un descontrol total de la civilización, una bancarrota mundial a todo nivel, a nivel de gobiernos, a nivel civil, a nivel moral, a nivel de autoridad mundial y local, y por supuesto a nivel económico" (Quesada, 1996, pp. 75-ss.). Costa Rica sobrevivió comparativamente bien esta catástrofe y posteriormente reconstruyó por completo su estructura social y política, como explica el doctor:

> Se rompe con la concepción del dualismo entre el estado y los individuos, donde el estado provee y los individuos reciben. Se cambia esto por un modelo en donde, la sociedad y el estado mismo, están formados por una constelación de "agentes activos", con mucha autonomía capaces de establecer muchas interconexiones complejas entre ellos. Es deber principal del estado el proveer de la infraestructura necesaria para que estos agentes conformen sus redes. (Quesada, 1996, p. 76)

Estas redes entre los ciudadanos como "agentes activos" se comparan en el informe con las redes neuronales en constante expansión, que, por un lado, promueven un desarrollo creativo e intelectual del individuo y, por otro lado, satisfacen todas las necesidades que surgen y responden a los nuevos retos de forma orientada a la solución. El sistema se basa en un equilibrio entre el individualismo y la cooperación global, y se apoya masivamente en el desarrollo técnico del procesamiento de datos, la transferencia de información, la generación de energía y el transporte (Quesada, 1996, pp. 74-80). Por lo tanto, en el trabajo en red también están los individuos que resuelven problemas locales, pero también generales, sobre el terreno o trabajan para y en interés del público en general.

En el relato "Diálogo inmortal" de Fernando Leal, que también recibió una mención honorífica en el concurso, la evolución natural forma el hilo conductor (Leal, 1996, p. 196). El narrador en primera persona, un científico natural, relata aquí en una especie de memoria muy condensada su invención de un microchip que permite la comunicación entre el hombre y la máquina mediante la transmisión y evaluación de las ondas cerebrales humanas. Mientras escribe este relato de su vida, descubre una anomalía circular al final de sus

últimas notas, que se convierte con el tiempo en un medio de comunicación con una habitante de la Tierra dentro de varios millones de años.

En el contexto del informe, reflexiona sobre la importancia de la lucha por la supervivencia en la naturaleza y sobre los distintos conceptos del darwinismo en los diferentes contextos de la convivencia global. En un momento dado describe que en 2020 Costa Rica formará parte de los "Estados Federados Centroamericanos", cuya capital está en Belice. Esto tiene la ventaja de que Belice también es miembro de la Commonwealth y, por tanto, Centroamérica está protegida por Gran Bretaña y Estados Unidos de cualquier intento de disolución. Esto es diferente en Sudamérica:

> Sudamérica no ha terminado de unirse políticamente, para el provecho de quienes se interesan en que ello ocurra. Esta política mundial de unión en unas partes y desintegración en otras, es lógica para quienes nos encontramos al tanto, en el centro del poder económico-darwinista. (Leal, 1996, p. 85)

Desde el punto de vista del narrador en primera persona, la cooperación regional tiene claras ventajas, sobre todo en una globalización desordenada y basada en intereses, que acepta deliberadamente la desestabilización de algunas partes del mundo.

El narrador en primera persona se entera entonces de las consecuencias de este desarrollo de la humanidad a través de su interlocutor del futuro. En el siglo XXVI, toda la raza humana, así como la mayoría de las plantas y los animales, han sido destruidos en una guerra mundial. Sin embargo, a pesar de la destrucción casi total de todas las bases de la vida, se ha desarrollado una nueva vida en la Tierra y ha surgido una nueva especie humana (Leal, 1996, p. 89).

Este tratamiento del tema de la evolución en varias capas transmite al público, por un lado, que la globalización desenfrenada llevará inevitablemente a la humanidad a su desaparición. Por otro lado, el público es consciente de que este no será el fin de la vida misma. La humanidad es solo una etapa en el desarrollo de la naturaleza.

Este desarrollo, que dura millones de años, no puede detenerse, pero como sugiere el narrador en primera persona con referencia a la situación política de Centroamérica, podría crearse una estabilidad política y también social, mediante una orientación más regional y una mayor independencia de esta globalización incontrolada.

3.2 Los resultados de un desarrollo fatal

Si los textos presentados hasta ahora, debido a la convocatoria del concurso, están más orientados a esbozar y describir conceptos de sociedad, Iván Molina Jiménez persigue una estrategia diferente en su volumen *La miel de los mundos y otros cuentos ticos de ciencia ficción*, publicado en 2003. En sus textos, narra situaciones y constelaciones en diferentes realidades futuras. En cada caso, da la información sobre la realidad política y social que es relevante para entender la trama. Otra diferencia es su perspectiva pesimista, que se refleja en visiones casi totalmente distópicas.

En el relato "Febrero 2034", por ejemplo, es el fenómeno de los numerosos suicidios relacionados con las elecciones en Costa Rica el que expresa este pesimismo respecto al desarrollo futuro de la humanidad. Desde principios del siglo XXI, cada vez más personas se suicidan en protesta contra el sistema político el día de las elecciones. Esto lleva a las Naciones Unidas a iniciar una investigación externa del fenómeno y a imponer un ultimátum al gobierno costarricense de que el número de suicidios debe disminuir a partir de 2034. Si esto no ocurre, habría una intervención de la ONU con consecuencias drásticas para el sistema político:

> La clase política criolla perdería todos sus puestos y privilegios y varios de sus líderes podrían ser extraídos y juzgados en el exterior. La administración pública quedaría a cargo de una junta internacional durante un período indefinido, en tanto una nueva generación de políticos probos, visionarios y sinceros sería preparada para asumir el relevo (Molina Jiménez, 2003, pp. 13-ss.).

La formación de esta nueva generación de políticos también está prescrita por la ONU y coordinada por los responsables de la investigación anterior:

> La capacitación intelectual y moral de la nueva clase política se basaría en un programa internacional de seis años de duración (sin la tesis), llamado "Political Decency". El plan de estudios sería coordinado desde California por Palmerston y Lequc e incluiría actividades como trabajo comunal en Somalia e India, pasantías en el Vaticano con el Papa y en el Tíbet con el Dalai-Lama, voluntariado ecológico en el Amazonas, recolección de fondos para la Cruz Roja en las autopistas japonesas y períodos de aislamiento y reflexión en la estación espacial "Madre Teresa" (Molina Jiménez, 2003, p. 14).

A primera vista, por la referencia a la duración y al tiempo adicional para la tesis final, pero también por la extensa enumeración de actividades y contenidos de formación diferentes y muy inusuales, esta presentación del plan de formación de los nuevos políticos parece una sátira. No obstante, la forma drástica en que se presenta en las distopías es más bien un intento de mostrar una alternativa. El confuso sistema político que frustra a la gente e incluso la lleva al suicidio solo puede cambiarse con un estilo de política completamente diferente. Debe centrarse en la gente corriente y en sus necesidades, y orientarse hacia normas éticas y ecológicas.

No hay indicios en la narración de que el sistema político aquí criticado hubiera cambiado fundamentalmente respecto a la realidad del autor hasta que en la narración comenzara la serie de suicidios. Por lo tanto, cabe suponer que la crítica al sistema político costarricense que aquí se expresa también se dirige al sistema de la globalización. Al hacer que el protagonista salte a la muerte al final de la historia el día de las elecciones de 2034 sin haber votado, el autor apoya en cierto modo la descrita intervención de las Naciones Unidas y la formación de un nuevo tipo de político orientado en las realidades individuales o regionales de la población, en la variedad ética y religiosa y en la ecología, proponiendo así una nueva acción

política pos-global, parecida a la que describe Rojas en "Un día en la vida de Isidro Sevilla" (1996).

Esta crítica a un desarrollo político y social que pierde de vista la convivencia humana, que brilla aquí, se encuentra también en los dos relatos "Craks" (Molina Jiménez, 2003, pp. 17-27) y "Hazaña presidencial" (Molina Jiménez, 2003, pp. 29-38). En "Craks" es el hecho de que las personas que han cometido delitos llevan implantados microchips en el cerebro que reaccionan ante la sola idea de un nuevo delito y convocan a fuerzas policiales especiales para que intervengan antes de que ocurra el crimen. Los hijos de estas personas también reciben estos microchips, pero aprenden a controlar sus pensamientos para que ellos no reaccionen. De esta manera, pueden matar a la gente de la manera más brutal y romper sus huesos en el proceso para la televisión sensacionalista, por lo que también se les llama "Craks". El relato "Hazaña presidencial", que trata de la investigación de un asesinato, es un panorama de la desigualdad social en el que los grupos socialmente superiores "mantienen" a personas de clases sociales inferiores en lugar de los robots comunes para poder gobernar sobre seres humanos.

En ambas narrativas se ha desarrollado un sistema en el que aspectos como la humanidad y la ética parecen desempeñar solo un papel subordinado. Como mínimo, el sistema de valores ha cambiado de tal manera que las personas pueden, por supuesto, ser controladas por otras personas con la ayuda de la tecnología, y ellas mismas están privadas de la libertad de pensamiento. Con estas dos distopías, el autor muestra a los lectores que, si la evolución política y social continúa sin control, la desigualdad social será cada vez mayor, con consecuencias drásticas.

En otros relatos del volumen, el autor se muestra igualmente pesimista sobre el futuro desarrollo de la humanidad y, en especial, sobre la situación de Costa Rica. En "Los peregrinos del mar" (Molina Jiménez, 2003, pp. 39-42) es el colapso del tráfico nacional debido al fuerte crecimiento de la población. En "La miel de los mundos" (Molina Jiménez, 2003, pp. 43-59), la extensa destrucción de datos en el

año 2090 hace necesario viajar en el tiempo para reconstruir la historia. La narración "Premiere" (Molina Jiménez, 2003, pp. 77-81) describe cómo el gobierno costarricense quiere que se vuelva a contar la historia del país debido a un fuerte auge económico en la segunda mitad del siglo XXI. Finalmente, es una catástrofe ecológica y su superación lo que está en el centro de la narración "Algodón de azúcar" (Molina Jiménez, 2003, pp. 87-90).

En todas estas narraciones, sin embargo, Molina Jiménez —en consonancia con las características del género literario de la distopía— muestra siempre una salida o una alternativa mediante la descripción del comportamiento individual de los protagonistas que no se subordinan a las respectivas condiciones marco, sino que siguen su propio camino caracterizado por el pragmatismo y / o los valores éticos. Los protagonistas de "Los peregrinos del mar" no dejan que el caos del tráfico les impida llegar al mar. El protagonista de "La miel de los mundos" disfruta del amor que siente por su amada, a pesar de haber sido internado en un psiquiátrico. Al final, el director de películas de "Premiere" muestra la historia de Costa Rica tal y como fue realmente, aunque después tenga que huir al exilio. La reacción más positiva es la de los habitantes de "Algodón de azúcar" que, a la primera señal de que el ambiente destruido se ha regenerado después de más de 100 años, salen de sus espacios protegidos y, simbolizados por los olores y la música de feria, recuperan su ligereza y alegría. Por tanto, son las acciones individuales de los protagonistas, caracterizadas por valores como la humanidad, la sinceridad y la libertad, las que el autor considera que pueden influir positivamente en el desarrollo de la humanidad. Con sus narraciones distópicas, insta al público a contrarrestar los acontecimientos negativos mediante la participación activa de cada individuo por el bien de la humanidad.

3.3 Entre eutopía y distopía. Luz y sombra de cambios fundamentales

Laura Quijano Vincenzi adopta un enfoque diferente en su extensa novela *Señora del tiempo*, publicada en 2014. Al elegir el género

literario de la novela, tiene la oportunidad de hacer que los personajes y los argumentos sean mucho más complejos en comparación con los autores de cuentos. También hay más espacio para el diseño de nuevas infraestructuras y un nuevo sistema social, político y económico en el que se desarrolla la acción. En consecuencia, pinta un panorama mucho más equilibrado del futuro, cuyas ventajas y desventajas surgen sucesiva y sutilmente.

La trama se centra en dos mujeres en Costa Rica en la segunda mitad del siglo XXI y en una extensa red de familiares, amigos, compañeros y vecinos. Elena es una científica muy respetada que dirige un equipo de colegas para desarrollar un sistema de alerta temprana de terremotos. De niña, perdió a su madre en un gran terremoto y le mueve la voluntad de proteger a la humanidad de pérdidas similares mediante un buen y eficiente sistema de alerta temprana. Catalina es una joven artista con la capacidad de percibir el tiempo de las vidas individuales de todos los seres vivos y el tiempo de existencia de la materia inanimada e intervenir en ellos. Por ejemplo, es capaz de ralentizar el curso de las enfermedades e incluso paralizarlas, sabe exactamente cuándo florecen las plantas y se da cuenta con días de antelación de que un terremoto es inminente. Incluso puede determinar casi con exactitud la ubicación del epicentro, la fuerza del terremoto y las zonas donde pueden producirse daños. Solo su marido conoce esta habilidad. Pero como de vez en cuando expresa su premonición a los demás, los que la rodean en gran medida piensan mal de ella y sospechan que es una bruja.

Por casualidad, Catalina conoce al padre adoptivo de Elena, Esteban, que no teme el contacto e invita a Catalina, a su marido y a sus dos hijos pequeños a acompañarle a él y a su mujer al mar para una reunión familiar durante la Semana Santa. Allí las dos mujeres se conocen y resulta que Elena lleva muchos años investigando a personas con habilidades similares a las de Catalina e incorporando los hallazgos al desarrollo de su sistema de alerta temprana de terremotos, que se basa en la inteligencia artificial y en un computador

cuántico. Ambas se ponen rápidamente a trabajar para integrar también la habilidad de Catalina en el sistema.

En el marco de la reunión familiar, los compañeros de Elena con sus parejas e hijos también han acudido a la misma ciudad, donde se inaugura un nuevo megacondominio, con tiendas, central eléctrica propia y amplias infraestructuras de transporte. Por lo tanto, políticos de alto rango y representantes de las empresas también están presentes. Resulta que todas estas personas se conocen más o menos bien y están estrechamente vinculadas a través de diversas conexiones tanto profesionales como privadas. Como en esta red también hay rivalidades, Elena no solo se ve apoyada en su proyecto, sino que también experimenta escepticismo y resistencia, que, sin embargo, consigue romper al final gracias a su competencia científica, pero también psicológica y social. Con la aportación de Catalina, se consigue desarrollar aún más el sistema de alerta temprana, de modo que ahora puede avisar con precisión y a tiempo incluso de los grandes terremotos y tomar las medidas oportunas para que no mueran más personas en estos sismos.

En la novela predomina claramente la descripción de las personas implicadas y la narración de las distintas líneas argumentales y relaciones, que se unen al final. Sin embargo, la información sobre el estado de desarrollo de la infraestructura técnica, sobre la vida social y económica, así como sobre el sistema político local, nacional e internacional se da una y otra vez al principio, pero también en el curso posterior de la narración. A principios del siglo XXI, la progresiva destrucción de la atmósfera y el consiguiente calentamiento de la Tierra conducen a una catástrofe ecológica y energética, que la humanidad contrarresta con el desarrollo de grandes sistemas solares, que, por un lado, reflejan la energía del sol hacia el espacio y, por otro, producen electricidad con ella, y otros métodos técnicos de aprovechamiento de las energías renovables (viento, mareas, rayos) (Quijano Vincenzi, 2014, pp. 32-ss.). Si bien ha habido una cooperación global en este sentido, esta fase de transformación ecológica y

energética se describe como "una lucha, sangrienta en grandes zonas del planeta" (Quijano Vincenzi, 2014, p. 32).

En la década de 2020 también se produjo un desarrollo médico en forma de nanocomputadoras administradas en forma de pastillas para fortalecer todo el cuerpo. Sin embargo, su enfoque holístico provocó inicialmente graves daños sanitarios y psicológicos en los pacientes, ya que el pensamiento también estaba influenciado por los ordenadores. Como resultado, más tarde solo se utilizaron "nanodispositivos parciales, útiles para la comunicación y para el acceso a la información, pero incapaces de desarrollar al cerebro mismo" (Quijano Vincenzi, 2014, p. 28). A medida que se desarrolla la narración, estas nanocomputadoras están activos en la sangre de cada persona, controlando la salud, curando enfermedades y siendo reemplazados cuando es necesario o se desgastan.

Otra intervención tecnológica en el cuerpo humano son los ordenadores personales, llamados simplemente "brazaletes", que se adhieren permanentemente a la muñeca de cada persona en la infancia. Además de comunicarse directamente con las nanocomputadoras en la sangre de la persona, están conectados a internet en todo el mundo, permiten los pagos y las telecomunicaciones, abren puertas y sirven de identificación. Se conectan a un minialtavoz insertado en el oído y a un proyector implantado en el ojo, pero también pueden conectarse directamente a cualquier otro ordenador (Quijano Vincenzi, 2014, p. 29).

Esta interconexión general y el intercambio activo, pero también pasivo, de información determinan la vida de las personas que viven en condominios más o menos grandes, equipados con toda la infraestructura necesaria y casas estandarizadas en términos de construcción y equipamiento. Estos condominios son gestionados y organizados localmente por representantes de los residentes en asambleas con la participación de todos (Quijano Vincenzi, 2014, pp. 17-22, 59-66).

Con la transición energética en la década de 2030 y a partir de los ingresos de la producción energética propia de Costa Rica a partir de

fuentes de energía renovables, el sistema político también se transforma. A partir de 2040, el nuevo gobierno está formado principalmente por expertos que renuevan fundamentalmente la economía, la educación, el desarrollo urbano y la sanidad (Quijano Vincenzi, 2014, pp. 34-ss.).

En el transcurso de la narración, estos logros técnicos, ecológicos y sociales —lo que recuerda fuertemente a las visiones del futuro en las narraciones descritas anteriormente—, que en un principio se presentan de forma neutra a positiva, se rompen repetidamente. En particular, se tematizan los inconvenientes de las posibilidades de comunicación e intercambio y almacenamiento de información. Al principio, por ejemplo, es la descripción de la avalancha de información que fluye hacia las personas a través del brazalete, lo que no necesariamente despierta su interés, pero también insinúa sutilmente el lado oscuro de las redes de tecnología de la información (Quijano Vincenzi, 2014, p. 29). Hacia el final, es el detallado expediente médico y personal con el que Catalina es confrontada por un psiquiatra que ve en su capacidad un peligro agudo para la vida y la integridad física de la humanidad y que quiere utilizar todos los medios y todos los detalles posibles de la vida de Catalina y de su familia para demostrar que debe ser internada en una clínica psiquiátrica cerrada, lo que hace que el público sea consciente de los peligros de un mal uso masivo de los datos en dicho sistema. Cuando el médico quiere entonces utilizar también un escáner mental, ahora prohibido, también se pone de manifiesto el peligro de un desarrollo tecnológico incontrolado y poco ético (Quijano Vincenzi, 2014, pp. 424-427, 433-442, 490-505). Gracias a su conexión directa con un ordenador central, los brazaletes también permiten un seguimiento más directo de las personas por parte de la policía, que interviene con medidas drásticas en caso de controles. Esto crea la impresión de que la situación de los derechos civiles se ha deteriorado significativamente en el futuro descrito en la novela (Quijano Vincenzi, 2014, pp. 233-245, 406-412, 448-451).

Además, el gobierno y el sistema político también se cuestionan cada vez más en el transcurso de la novela. El esfuerzo general por proteger y estabilizar el medio ambiente, al que se alude en el contexto de la transición energética, se vincula en la segunda mitad de la novela a una realidad nada ecológica. Durante inmersiones al mar cerca de la central eléctrica recién construida, un periodista y el hijo de Elena descubren una fuerte contaminación por residuos de construcción vertidos en el mar (Quijano Vincenzi, 2014, pp. 393-ss.). Por último, la imagen positiva de una nueva forma de gobierno y de actividad económica se ve gravemente sacudida cuando las investigaciones conjuntas de unos de los protagonistas descubren la corrupción y la infidelidad en la construcción del megacondominio que se va a inaugurar. El contratista de la obra y los familiares de los políticos implicados están conectados a través de una red de empresas ficticias, y en la construcción se utilizaron materiales más baratos y menos estables que los prescritos por razones de protección antisísmica en la región (Quijano Vincenzi, 2014, pp. 326-331, 345-348, 469-472).

Señora del tiempo no es solo una novela de catástrofes ambientada en el futuro, en la que una brillante científica salva a la humanidad con la ayuda de una vidente. También es una novela que anticipa los claros y oscuros del desarrollo tecnológico que ya se ha instalado en el presente de la autora, y que se ambienta inicialmente como una eutopía, pero que en su curso posterior va adquiriendo rasgos cada vez más distópicos. La visión de Quijano Vincenzi de la situación de su país en la segunda mitad del siglo XXI se basa en la suposición de que, incluso después de una catástrofe mundial y de reformas fundamentales, los problemas comunes de la humanidad en el momento en que se escribió la novela, como la contaminación ambiental, la corrupción y el desprecio de los derechos humanos, los comportamientos delictivos y poco éticos, así como la sobrecarga de información y el abuso de datos, seguirán produciéndose de la misma manera.

4. Visiones de la sociedad futura costarricenses

Los textos presentados y examinados aquí muestran que fueron concebidos siguiendo el principio de narración de anticipación descrito por Eco al mirar el futuro de su país. Basándose en sus respectivas realidades, han creado visiones del futuro que no se extienden mucho más allá de medio siglo en el futuro. Al hacerlo, muestran, a través de la respectiva continuación de la globalización, por un lado, los logros que la acompañan, pero, por otro lado, también sus límites y los problemas para la humanidad, y la naturaleza que se derivan de ella.

Debido a la clara continuación del desarrollo imaginado de la situación real y a las claras referencias a la Costa Rica real de finales del siglo XX y principios del XXI, ninguno de los textos puede calificarse completamente de eutopía, distopía o anti-utopía. No se describen mundos paralelos inaccesibles en los que una sociedad funcione especialmente bien o especialmente mal, ni hay declaraciones en los textos que critiquen tales visiones. Más bien, se evocan los lados claros y oscuros de posibles escenarios futuros con elementos eutópicos y distópicos.

Ninguno de los textos transmite un sistema político, social o económico fundamentalmente diferente. En cada uno de los textos se continúa con el desarrollo global imperante en el momento de su creación. Esto da la impresión de que el concepto de globalización tiene una importancia fundamental para el futuro próximo de la evolución de la Tierra. Sin embargo, en los textos queda claro que esto solo procederá en beneficio de la humanidad si las perspectivas individuales y el compromiso personal activo de cada persona en las respectivas situaciones locales y cotidianas se basan en principios éticos como la libertad, el respeto y la humanidad. En este sentido, los textos no anticipan realmente un mundo pos-global. Pero sí señalan alternativas sobre cómo se puede configurar la globalización de forma positiva.

Bibliografía

Bassetti, Piero. (2008). *The Glocalist manifesto*. http://www.glocalisti.org/blog/the-glocalist-manifesto/

Eco, Umberto. (1985). I mondi della fantascienza. En *Sugli specchi e altri saggi* (pp. 173-179). Mailand: Bompiani.

Leal, Fernando. (1996). Diálogo inmortal. En Roberto Sasso (coord.), *C.R. 2040: (ciencia ficción)* (pp. 83-92). San José: EUNED.

Molina Jiménez, Iván. (2003). *La miel de los mundos y otros cuentos ticos de ciencia ficción*. San José: Editorama.

Moylan, Tom. (2000). *Scraps of the Untainted Sky. Science-Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, CO: Westview.

Quesada, Francisco. (1996). El regreso. En Roberto Sasso (coord.), *C.R. 2040: (ciencia ficción)* (pp. 698-2). San José: EUNED.

Quijano Vincenzi, Laura. (2014). *Señora del tiempo*. San José: Uruk.

Rojas, Pablo. (1996). Un día en la vida de Isidro Sevilla. En Roberto Sasso (coord.), *C.R. 2040: (ciencia ficción)* (pp. 15-24). San José: EUNED.

Sasso, Roberto (coord.). (1996). *C.R. 2040: (ciencia ficción)*. San José: EUNED.

Suvin, Darko. (2010). *Defined by a Hollow. Essays on Utopia, Science Fiction and political epistemology*. Berna: Peter Lang.

V. Las políticas del colapso y la convivialidad. Futuros urbanos y Estados en crisis

Imaginación más allá de la muralla (dos ficciones de fin de mundo en la literatura argentina actual)

Elsa Drucaroff
Universidad de Buenos Aires

1. Capitalismo y patriarcado

Si no hacemos algo diferente, las cartas de la humanidad están jugadas. Han caído todas las buenas promesas que nos hizo hace tan poco la globalización del capitalismo, cuando se terminó el Muro de Berlín y la libertad pareció extenderse por Europa, cuando el continente que sufrió dos guerras atroces en el siglo XX fundó una Unión Europea que prometía tolerancia y convivialidad, cuando pareció que la democracia alcanzaba y que abrir el mercado a la otra parte del globo traería más justicia y bienestar, cuando la velocidad de la revolución tecnológica nos ilusionó con la fuerza democratizadora, integradora de internet y de las redes sociales, cuando pareció que Facebook era una herramienta para derrocar dictaduras y no para inventar el negocio del Big Data, con el cual imponerlas en nuevas y sofisticadas versiones, a través de las urnas, o con el cual, simplemente, perfeccionar la manipulación de nuestras subjetividades de ciudadanes para que aumentemos el consumo de mercancías.

Confieso que yo también tuve esperanzas, incluso allá en mi tierra tan al sur, desde donde mirábamos con desconfianza la globalización. Me pregunto si hoy puede hablarse de posglobalización, cuando apenas acabamos de atravesar una pandemia que nació de la polución y del capitalismo global y las evidencias del alcance planetario de la brutal crisis que vivimos son aterradoras. Aun si no se propone la categoría posglobalización para afirmar que la globalización fue superada, sino para señalar el final del reciente pero ya caído imaginario confiado y eufórico, que fue aniquilado por la realidad brutal, tal vez sea abusivo este prefijo "post" al que las disciplinas humanas están apelando demasiado a menudo, cuando lo que se intenta es entender eso que aún existe y, en todo caso, está mostrando su sí-mismo en su temible desarrollo, por el momento imparable.

Contra esta globalización capitalista que amenaza con tragar la posibilidad de supervivencia humana en la Tierra, nuestro pensamiento crítico esgrime la posibilidad de convivir entre diferentes, de generar lazos y una interacción creativa: convivialidad, algo sin duda esencial para construir un mundo sustentable. Pero en el grado actual de concentración de la riqueza, nunca antes alcanzado en la historia, pareciera apenas un buen deseo abstracto. La pregunta es cómo generar convivialidad en este momento histórico, con una humanidad cuyas subjetividades están construidas por el patriarcado y son incapaces de imaginarse afuera del capitalismo.

Es cierto que el colapso actual es solo un punto de llegada; la historia muestra que la convivialidad no ha sido hasta ahora posible: personas y civilizaciones fueron y son arrojadas constantemente al abismo de lo diferente, pese a que la condición humana misma contiene la diferencia como rasgo constitutivo. Estoy hablando de eso que cierto feminismo conceptualiza como *la diferencia sexual*, un problema que importa mucho más allá de las reivindicaciones de las mujeres o de los géneros disidentes. No hay "humanos", dicen los feminismos, esa es una trampa mortal de la morfología, que no es inocente cuando elige el masculino para construir un universal. No hay humanos sino humanes, adentro convivimos cuerpos-experiencias

y semiosis que, marcadas por la diferencia sexual y también por los géneros, son siempre diferentes entre sí.

La filósofa feminista belga Luce Irigaray demuestra, en su monumental obra *Speculum de la otra mujer* (1974), cuán profundamente son cómplices el patriarcado y el lenguaje y cómo nuestras subjetividades se gestan de modo tal, que pensar lo diferente es, para cualquier persona (incluso, paradójicamente, para quienes se saben o intuyen diferentes), un esfuerzo casi imposible, porque lo diferente, en el lenguaje patriarcal, es siempre una falta, un menos, un abismo terrorífico, no es *algo* en positivo. Irigaray lee a Saussure y al psicoanálisis en clave feminista y demuestra una complicidad fundacional entre este modo de concebir el mundo (de no concebir la diferencia) y la opresión humana atávica que se remonta a milenios: la opresión de las mujeres. El lenguaje y las culturas milenariamente patriarcales colocan a la mitad de la humanidad en el lugar del agujero, de la falta, de la diferencia impronunciable, para tranquilizarse imaginariamente con que la plenitud y la uniformidad sí son posibles... en la otra mitad. Hay una mitad que "tiene" y otra que "no tiene", alucinan. Pero en el fondo, cada ser humano —mujer, varón, trans— sabe que esto *no* es así, que la falta, la oscura certeza de la no plenitud, es parte intolerable pero constitutiva de la condición humana; entonces la necesidad de tranquilizarnos inventando plenitudes continúa y con ella, la pesadilla de necesitar más exclusiones. Cada vez, cada grupo construye un "nosotros" y traza una zona de exclusión para armarlo, separándose de alguna otredad supuestamente defectuosa, en cuyo espejo, quienes estamos adentro nos creemos completos (y uso aquí el plural masculino porque, aunque sea mujer, como occidental de clase media, como no obesa, como lo que fuere, me puedo sentir parte de un nosotros universal pleno, mirándome en la otra raza "en falta", en el otro cuerpo "en falta", etc.). Mientras el logos sea fálico, la posibilidad misma de construir convivialidad está mal-dita. Mal dicha. El logos fálico arroja *lo otro* al cero y nadie puede convivir con otra persona, si esa persona es cero.

Por eso llamé *Otro logos* a un ensayo que propone que hay vínculos muy concretos entre los rasgos fundacionales del capitalismo y este patriarcado previo y milenario, y busca caminos para encontrar otros modos de significar-nos. La mercancía y el capital son los rasgos esenciales de la forma de producción *de riquezas* que habitamos, pero el suelo en el que mercancía y capital pudieron crecer lo ofreció la forma de producción *de personas* que llamamos patriarcado.

Detengámonos en la mercancía: como fetiche, carga con las proyecciones de poderes mágicos, divinos, que hace sobre ella una sociedad que renunció a percibir el poder de producir como algo propio, que lo atribuye a los objetos. Ese fetichismo, esa objetualización de una fuerza creativa humana, de una magia que en realidad es nuestra, ¿en dónde se apoya? En una objetualización previa, un fetichismo anterior que asigna a los cuerpos femeninos el poder del Falo, como plantea Lacan (1987a). El patriarcado nos despojó a las mujeres de nuestra iniciativa autónoma y humana, nos volvió cuerpos-objeto de carne tentadora, poderosa, porque quien la logra poseer exhibe ante sus pares varones su control, su posesión de esa magia. Eso hace el patriarcado con nosotras desde mucho antes del capitalismo, sobre ese proceso se terminó construyendo el fetichismo mercantil, basta ver cualquier publicidad para entender esta conexión entre mujer, fetiche y mercancía.

Por su parte, el otro pilar del capitalismo, el imparable proceso de reproducción ampliada del capital, también se apoya en una estructura anterior: la insaciable huida hacia adelante del deseo humano fálico, que se constituye alrededor de la falta (Lacan, 1987b).

La falta debería ser para las personas humanas aquello que permite todo lo que hacemos de específico, todo lo que nos explica: somos humanes porque reemplazamos y señalamos el mundo con signos, es decir, hablamos y pensamos, somos humanes porque tenemos esa conducta tan misteriosa, sofisticada y terapéutica que se llama risa, solo les humanes ríen. Lenguaje y risa solo ocurren porque somos falta: estamos agujereades porque nos hemos separado para siempre de la naturaleza; estamos agujereades no porque vayamos a morir

(todo muere), sino porque, a diferencia de cualquier otra vida en la Tierra, lo sabemos; estamos agujereades porque no tenemos instinto. Hablamos, escribimos, hacemos literatura o arte desde esa grieta, en el intento siempre inútil pero inagotablemente creativo de suturarla; también reímos desde esa grieta, en el intento sanador de elaborar la angustia que nos causa y festejar, pese a todo, el milagro de la vida. Pero para el patriarcado la falta es intolerable, porque el patriarcado precisa proclamar que al menos el varón sí está completo. Porque para el patriarcado la falta es enemiga. El deseo patriarcal (de varones, de mujeres, de géneros disidentes también) está atravesado por lo fálico y busca saciarse desde una sobrevaloración del tener, desde la negación estructural de algo real: ningún ser humane *tiene* realmente nada y ningún deseo es infinito porque somos mortales. Esta falta constitutiva de plenitud, este vivir como camino consciente hacia la muerte, tal vez podría tolerarse si cayera la mentira patriarcal de que la plenitud es posible y la posee, en principio, la gente a la que se le ve algo colgando entre las piernas, y en cambio no la posee la gente a la que no se le ve nada colgar. Si no se entendiera la muerte como impotencia y diferencia enemiga, tal vez se la podría tolerar. Intuirla como constitutiva de la vida sería amigarse con ella, que nos acompaña desde que llegamos al mundo y nos permite otorgar sentido a nuestro paso.

El capitalismo es tan seductor, se arraigó con tanta velocidad a lo más profundo de nuestro deseo, porque no solo apoya el fetichismo de la mercancía (Marx, 1946) en la cosificación del cuerpo femenino, que circula como prueba de la plenitud de los hombres que se lo intercambian, además le regala a la humanidad su voluntad imposible de eternidad o mejor, de no muerte, en un mundo donde aceptar la impotencia es ser una débil mujercita. Porque el capital es una entidad omnipotente y sí es realmente eterna, es lo único para lo cual de verdad no hay límite, su deseo de ser cada vez más y más no encuentra freno: el capital no muere. Nos morimos nosotres, sus agentes subjetives. Tal vez esa es una causa clave por la cual, aunque estamos en un colapso constante y el horizonte próximo es extinguirnos por

nuestros propios medios, nos es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Mark Fisher (2016) escribió esa frase que se hizo famosa y hoy citamos a cada rato como simple impotencia, porque nos imaginamos perfectamente muriendo de a millones en el colapso ecológico que produce este modo de producción de riquezas, pero no sabemos cómo imaginar un mundo donde el capital no tenga la primera y última palabra.

2. Apocalipsis

En plena pandemia, antes de que Netflix estrenara el film *Don't look up*, una pequeña editorial publicó en Argentina *Chabrancán*, de Pablo Baler. Allí se construye el desopilante fin del mundo que el capital se merece. La novela imagina algo similar al film: es el asteroide SK38, bautizado jocosamente "el socotroco", en lugar de un cometa, lo que va a chocar contra la Tierra y destruirla. La ciencia sabe exactamente el punto (el Estadio do Restelo, en Portugal) y el instante en el que hará impacto, ha previsto con rigor la catastrófica magnitud de los daños y ha concluido unánimemente que el choque es absolutamente imposible de evitar y la humanidad no sobrevivirá. A diferencia del planteo del film, en la novela no se puede hacer absolutamente nada contra eso y nadie discute esta realidad. Aunque mucha gente intenta en vano viajar lejos del lugar donde caerá el asteroide, como si pudiera salvarse, el capitalismo como tal niega la muerte que se avecina. No porque diga que no va a ocurrir, no porque aconseje no mirar hacia arriba, todo lo contrario: lo que intenta es extraer plusvalía ampliada hasta el último segundo:

> los medios de comunicación habían alcanzado niveles de *rating* inconcebibles para cualquier época. A tal punto superaban los escándalos orgiásticos de un primer ministro, un accidente nuclear, o la final de un mundial, que se habían creado cientos de canales de noticias de 24 horas que no hacían más que mostrar imágenes del

> Socotroco, del *Estadio do Restelo*, y de los periodistas que se daban tiempo para hablar con expertos en astronomía pero también con comentaristas, políticos, actores famosos o incluso con algún miembro de sus propias familias. Hacía ya dos meses que la placa de ÚLTIMO MOMENTO era parte integral de las barras informativas. Los tres o cuatro conglomerados internacionales, dueños de los cientos de multimedios del mundo, habían apostado todo al SK38, así como las compañías de turismo, de antidepresivos, de cosméticos, o de bebidas alcohólicas, que habían decidido invertir la mayor parte de su presupuesto en publicidad. (Baler, 2020, p. 179)

Entonces Lisboa se llena de periodistas y cámaras, "desde donde se podían ofrecer hermosas tomas panorámicas del río Tajo, la capilla de Belem, o el barrio de Restelo. Y así como llegaban, se iban acomodando en niveles cada vez más cercanos a la cancha donde alguien había pintado con cal una cruz gigante que indicaba el punto de impacto" (Baler, 2020, p. 180).

El capítulo donde Baler describe este apocalipsis se entrega al exceso barroco y global: periodistas transmiten con entusiasmo en todas las lenguas y el texto transcribe sus frases sin traducción, usa los caracteres ideográficos del chino cuando habla el corresponsal de la Red Central de Televisión China, el corresponsal israelí transmite en hebreo y en la novela están los caracteres hebreos, los cirílicos para la reportera de TV Rusia. El texto no quiere lectores capaces de leer y entender cada una de esas escrituras, sino lectores que rían de un multilingüismo banal, porque comprender lo que dicen todos estos corresponsales es evidentemente innecesario, como nos queda claro en los casos en que sí somos capaces de leer y comprender lo que dicen (escrito en caracteres latinos que conocemos o lenguas que comprendemos) otras voces periodísticas que infaliblemente aturden con su entusiasmo hueco o asombran por su extrema alienación. El periodista español resume, por ejemplo, con desopilante orgullo:

> Pues vamos que yo no me creo ningún héroe ni nada... este simplemente es mi trabajo... [...] Es una coincidencia única... es la primera

> vez, en la historia de la humanidad... la primera vez que una civilización ha alcanzado tal grado de sofisticación tecnológica que se encuentra capacitada para transmitir, en vivo y en directo, en alta definición y sin interrupción, su propia aniquilación. (Baler, 2020, p. 183)

Por su parte, el corresponsal de Televisa se jacta del esfuerzo técnico que hizo su canal y el argentino disfruta describiendo cuántos medios, a diferencia del suyo, están todavía haciendo fila para lograr entrar al estadio que él está mostrando a la audiencia. El corresponsal italiano, en cambio, bromea:

> *Dicono che le probabilità di vincere alla lotteria sono superiori a quelle di essere schiacciato da un meteorite... Non so se oggi ci sarà più gente comprando dei biglietti di lotteria, ma quello che so è che da oggi se li possono mettere tranquillamente nel culo!* (Baler, 2020, p. 183)

Superposición babélica de lenguas, entonaciones, escrituras, conducen a la narración hasta el meteorito que finalmente llega, puntual, y se estrella, nomás, según lo previsto. Tanta inteligencia humana y tanto rédito económico no podían equivocarse. Y entonces *Chabrancán* escribe su apocalipsis como un aleph borgiano: yuxtapone microrrelatos, incluso poemas, que suceden en simultáneo alrededor de la esfera terráquea. Dice, por ejemplo:

> Una libélula se estrella contra el parabrisas de un auto atascado en la ruta 10 de Los Ángeles. El embotellamiento se extiende desde las playas de Santa Mónica hasta las montañas de San Bernardino. El patrón de las alas recordaba las líneas de un vidrio rajado. En la cabeza indescifrable del insecto, de ojos reventados y mandíbulas desgarradas podría leerse un último gesto de desesperación, pero el limpiaparabrisas lo arrasa y solo deja untada contra el vidrio una mancha amarillenta. (Baler, 2020, p. 93)

O dice: "Una abuela siria se cubre la cara con las manos" (Baler, 2020, p. 201). O transcribe un chirrido informe que se transmite por la radio, como haikü:

> Mensaje de alerta
> Tzshgrrrshrsrshrsh
>
> No tome ninguna acción. (Baler, 2020, p. 136)

O relata:

> Las miles de cámaras que pueblan el *Estadio do Restelo* también se apagan. Una segunda pulsación sorda golpea la tierra y hace explotar al mismo tiempo lentes, pantallas y ventanas. Los fragmentos de vidrios quedan flotando en el aire hasta que una tercera pulsación, una avalancha de aire más intenso que la fusión nuclear, los devuelve a la tierra y fulmina a los periodistas.
>
> Charlie Parker ríe a carcajadas.
>
> El Dalai Lama besa el suelo.
>
> Una serpiente asoma la cabeza. (Baler, 2020, p. 201)

Entonces: en la posglobalidad, el aleph borgiano ya no alude más a la primera letra, es la última. Y lo que llega después es el silencio:

> Desde la serenidad del espacio, los ecos de explosiones, derrumbes, estampidas y terremotos suenan como un solo murmullo enronquecido. Y a medida que pasan las horas, los días, los meses, los años... se desvanece ese rumor y se transforma en un lejano chisporroteo, en un bostezo, en una tranquilidad veteada por fibras de agotamiento y después... en silencio. (Baler, 2020, p. 203)

¡Pero aún hay una voz humana para escribir, escuchar ese silencio! Es la voz de la literatura. Y la literatura desnuda, con su risa negra, el absurdo que denuncia Fisher: no es el capitalismo lo que muere, mueren sus agentes subjetivos, muere la humanidad que lo sostiene. *Chabrancán* hace terminar gloriosamente de pie al capitalismo, desbordante de cinismo, de demencia letal. Dos cosas existen hasta el último instante en la novela: la mercancía y la poesía. *The rest is silence.* La escritura se teje con el registro lúcido y fascinado de la inconmensurable estupidez de nuestra especie, la que creó el monstruo y se

puso en sus manos. En esa fascinación contradictoria es donde hay arte, una emoción que va más allá de comprender. Capitalismo, espectáculo y arte: los tres en el final, eufóricos, de pie, mientras nuestros cuerpos caen muertos. Leer esto cuando todavía estamos vivos, leer esta extraña, demente dignidad, pese a todo, arma sentido.

¿Cuál sentido? Creo que Baler defiende algo relacionado con el humanismo. Coincido en la usual crítica a la soberbia y las exclusiones del pensamiento humanista de la Modernidad, pero creo que, con la humanidad en el colapso, es urgente reivindicar el humanismo, aunque formulado de otro modo. Me gusta más que solucionar el asunto aplicando el prefijo pos-, al que otra vez, creo, se apela demasiado rápido. ¿Qué queda de lo humano en el libro de Baler? Aunque esto va ya hacia otra línea de lectura que no desarrollaré, quedan una sola mujer y un solo hombre, los protagonistas de la novela, dos inadaptados e inútiles, nacidos para perder en la sociedad que acaba de estallar; dos, sin embargo, carnales y deseantes. Y alrededor de ellos, ese silencio cósmico final que la escritura, paradójicamente, acaba de escribir.

En esa paradoja me parece está el secreto: lo que hay, lo que vale, lo que no colapsa, es algo exclusivamente humano: el arte y probablemente el amor. Terminada definitivamente la civilización, una voz narradora en tercera persona sigue hablando con su poesía no solemne, la misma con que se burló pocas páginas atrás de la exultante irracionalidad del capital que siguió generando febrilmente plusvalía incluso mientras ocurría la catástrofe, capaz siempre de tener una erección mayor. Esta metáfora, la de la erección, viene a recordar el vínculo letal entre patriarcado y capital. Pero ahora sí, por fin, el capital ha muerto. En ese sentido se podría decir que *Chabrancán* construye un final feliz, hay utopía en el relato de catástrofe.

Y en función de la utopía, tal vez es el momento de referirme a un cuento mío posapocalíptico, "Fiesta en el praivat", incluido en *Checkpoint* (Drucaroff, 2019). Allí retomo un lugar común de la ciencia-ficción: la humanidad ha destruido la atmósfera a tal punto que el sol sobre la piel mata. Hay que vivir bajo techo, o por las noches.

Pero, aunque el desastre ecológico es un dato importante, en "Fiesta en el praivat" la catástrofe fue además socio-económica: empujados por la desesperación de protegerse del sol, un inmenso número de miserables ha tomado las viviendas de Buenos Aires. Los expulsados del sistema irrumpieron a sangre y fuego y tomaron la ciudad. Otra enorme cantidad de gente desposeída vive como puede, fuera de ella, espera la noche en pozos cavados en los campos y usa la oscuridad para salir.

Las familias ricas que lograron escapar de la ocupación de Buenos Aires se han refugiado en sus barrios privados, que efectivamente hasta hoy se alzan en la periferia, al norte de mi ciudad, y suelen llamarse *countries*. El *country* es un espacio con cierta tradición en la narrativa argentina de las últimas décadas, preocupada por explorar los estragos "civili-bárbaros" en los sectores sociales extremadamente ricos y extremadamente pobres (Drucaroff, 2011).[1] El *country* es protagonista, sobre todo, en algunas obras de Claudia Piñeiro (2005; 2010), que exploran las consecuencias del encierro, la endogamia, la hipocresía y la alienación en ese barrio cerrado.

Piñeiro vivió muchos años, ella misma, en un *country*. Yo no. Sí puedo recordar la imagen donde "Fiesta en el praivat" comenzó a gestarse. Era finales de los años 90, pronto advendría el estallido social de diciembre de 2001. El modelo neoliberal había roto casi todos los lazos sociales y más del 40 % de la población argentina estaba bajo la línea de pobreza. En Buenos Aires, en la cuadra de mi casa, yo había visto a unos vecinos revisando las bolsas de basura que dejábamos

[1] "Es significativa la presencia que tiene en la NNA [Nueva Narrativa Argentina] la tematización de la pobreza extrema, y también el modo nuevo en que aparece: la barbarie recorre esa mancha temática con naturalidad, sin escándalo, y al mismo tiempo esa barbarie consiste en saberes cuidadosos y profundos que se podrían pensar como conciencia bárbara [...] el borramiento no es una condición que se vive en la ignorancia, es semióticamente productiva. Pero también la NNA tematiza a menudo la riqueza extrema y ahí la barbarie no se queda atrás" (Drucaroff, 2011, p. 494). "La civilibarbarie de los glamorosos ricos (ya no cultos, muy lejos del dandismo y del refinamiento) es peor que la de los pobres en la NNA. [...] El mundo de la opulencia es decadencia, delito sanguinario, sadismo escondido" (Drucaroff, 2011, p. 512).

en la calle. Los asaltos y los robos arreciaban. En ese contexto pasé en automóvil por un *country* ubicado en las afueras de Pilar, una de las zonas más caras del llamado "Gran Buenos Aires", periferia de la ciudad. Estaba rodeado enteramente por murallas y dos guardias caminaban armados alrededor, haciendo control perimetral y exhibiendo dos armas enormes, que con asombro descubrí que eran ametralladoras UZI. Alrededor del lujoso *country*, como si lo estuviera sitiando, se extendía un asentamiento no urbanizado de casas humildes que en mi país se llama "villa" (cuando aparecieron, en el siglo XX, se las llamó "villas miseria", ironía que derivó en la abreviatura "villa", yendo del oxímoron al sarcasmo). En esas villas habitaban las mucamas y los jardineros que trabajaban en el *country*.

La violencia que se agazapaba en esa escena me conmocionó: para defenderse de sus mucamas y de sus jardineros, la gente rica había construido su propia cárcel y les había dado ametralladoras a sus carceleros. El peso de ese encierro me hizo imaginar un futuro para el *country* que llamé con un anglicismo inventado, "praivat", barrio construido, por ejemplo, bajo un *country* como el que miraba desde el automóvil, pero donde ahora la vida transcurría en casas y galerías subterráneas, cavadas por las familias que lograron huir del Buenos Aires ocupado y repitieron la única conducta conocida: enclaustrarse en el mismo lugar en el que habían creído ser felices y libres, para tratar de seguir creyéndolo.

En mi cuento, con el afuera sitiado por muros, alambres electrificados y ametralladoras que disparan automáticamente cuando detectan cuerpos en movimiento, esas familias ricas sobreviven bajo tierra, aisladas a la fuerza no solo por el sol, también por la hostilidad de los desposeídos, que por la noche aparecen por los campos, extramuros: personas oscuras que salen a revisar la basura que el praivat arroja desde helicópteros, porque cualquier incursión por tierra es peligrosa. "En este momento, exactamente, un negrillero te odia", advierten carteles de propaganda de la Intendencia del praivat (Drucaroff, 2019, p. 50). "Negrillero", "negrillera", es el neologismo que elegí para nombrar a gente que en esta distopía funciona ya como otro

pueblo, una nación enemiga obligada a vivir a la intemperie. Crucé tres palabras: negro, villero y guerrillero. Las dos primeras son hasta hoy estigmatizantes en mi país: quienes habitan la villa, villeros y villeras, muchas veces son gente de piel oscura, como yo, y tienen, como yo, sangre de pueblos originarios previos a la llegada de conquistadores, mezclada con sangre española, o tienen, además, sangre africana. En cuanto a "guerrillero", remite a las décadas del 60 y 70, cuando la radicalización política en Argentina se expresó en grupos armados que luchaban por el retorno de Perón y por implantar el socialismo; estos guerrilleros y guerrilleras, junto con un número mayor de militantes sindicales, sufrieron desaparición, tortura y asesinato, como se sabe, desde las vísperas de la dictadura militar de 1976. Mi neologismo intenta denominar, desde el conflicto de clases, el núcleo duro de la otredad demonizada en Argentina. La narradora de mi cuento es una adolescente que no encaja en donde vive y que, sin entender muy bien por qué, elige disfrazarse de negrillera para una fiesta de disfraces que se hace en el *praivat* pero a la luz de la luna. Entre su disolución identitaria, la danza y la música, algo va a ocurrir a un lado y al otro de esas murallas. Porque también hay adolescentes negrilleros, negrilleras, y la música es capaz de saltar muros. El cuento termina en el momento exacto en que tal vez haya un encuentro. No sabemos qué nacerá de esa voluntad de disfraz y transgresión de fronteras. Termina con la muchacha trepada al tope de ese muro, obedeciendo fascinada las instrucciones que le dan del otro lado chicos y chicas de su edad, para que pueda bajar sin activar la metralla. Ellos creen que ella es otra. Ella no sabe aún quién es.

No sé si ese encuentro es un ejemplo de la "convivialidad", no sé qué posibilidad de convivencia es posible en una sociedad donde un sector genera monstruos y luego tiene que encerrarse y estar dispuesto a matarlos. Sé que hubo algo utópico en mí cuando escribí ese cuento, un deseo de extremar el horror para poder imaginar que la muralla podía escalarse, sabiendo que se danza también del otro lado.

3. Imaginar

Theodor W. Adorno decía que el gesto mismo de imaginar un mundo alternativo supone, más que escapar, refutar el horror del mundo que habitamos. El arte, la ficción, es una fuerza de negatividad que deshace lo que hay, para expresar la necesidad, la urgencia de que haya algo diferente. Adorno pensó teniendo a Hitler a la derecha y a Stalin a la presunta izquierda y, sin embargo, no creyó que la democracia capitalista fuera por eso una promesa, ni que la tecnología anunciara un estado superior de la humanidad. Al contrario, Horkheimer y él definen con precisión la imposibilidad trágica de que del capitalismo llegue el bien. Piensan la ciencia como el producto de una lógica que no casualmente llaman "patriarcal", la razón instrumental y patriarcal donde el saber es para poseer y usufructuar:

> Bacon ha sabido descubrir con exactitud el *animus* de la ciencia sucesiva. El feliz connubio en el que piensa es de tipo patriarcal: el intelecto que vence a la superstición debe ser el amo de la naturaleza desencantada. El saber, que es poder, no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en su fácil aquiescencia a los señores de mundo. Se halla a disposición tanto de todos los fines de la economía burguesa, en la fábrica y en el campo de batalla, como de todos quienes quieran manipularlo, sin distinción de sus orígenes [...] la técnica es democrática como el sistema económico en que se desarrolla [...] es la esencia de tal saber. (Horkheimer y Adorno, 1969, p. 16)

Frente a esta trampa, los humanistas Adorno y Horkheimer se preguntaron por el arte y su capacidad de restituir una forma de conocimiento previo al logos patriarcal instrumental. Desearon ceder a "la tentación de las sirenas", que "sigue siendo invencible" (Adorno y Horkheimer, 1969, p. 49), desearon escuchar su canto sin deber atarse a sí mismos a ningún palo. Y, pese a ser hombres, subrayaron que ellas eran mujeres, origen y madre, y Odiseo, un varón proto-burgués capitalista que tapa los oídos de sus explotados porque sabe que si escuchan ese canto desalienante, ya no remarán para él, y que se

hace aprisionar porque sabe que cuando escuche, querrá una felicidad que nada tiene que ver con la lógica del tener.

El pesimismo tiñe también la escritura de Adorno y de Horkheimer, pero eso no les impide entender que aun la creación más negra expresa el poder de una utopía. Intuyo una respuesta allí. No se trata de crear-imaginar un mundo alternativo que nos enseñe a convivir con alguna armonía social en el colapso, no se trata de hacer literatura que se concilie con lo que existe, ni didácticamente ni de ningún otro modo. Aunque sea más difícil imaginar el fin del capitalismo que el final del mundo humano, imaginémonos trepando la muralla, relatemos el silencio que quedaría después del colapso, las palabras que vendrían después.

Bibliografía

Baler, Pablo. (2020). *Chabrancán*. Buenos Aires: Ediciones del Camino.

Drucaroff, Elsa. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Drucaroff, Elsa. (2016). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires: Edhasa.

Drucaroff, Elsa. (2019). *Checkpoint*. Madrid: Páginas de Espuma.

Fisher, Mark. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

Horkheimer, Max, y Adorno, Theodor W. (1969). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Irigaray, Luce. (1974). *Speculum de l'autre femme*. París: Les Editions de Minuit.

Lacan, Jacques. (1987a). La significación del falo. En *Escritos 2* (pp. 665-675). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Lacan, Jacques. (1987b). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. En *Escritos 2* (pp. 773-807). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Marx, Carlos. (1946). *El capital. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica.

Piñeiro, Claudia. (2005). *Las viudas de los jueves*. Buenos Aires: Alfaguara.

Piñeiro, Claudia. (2010). *Betibú*. Buenos Aires: Alfaguara.

Pandemia, imaginación geográfica y futuros urbanos en la Argentina

Ramiro Segura
Universidad Nacional de La Plata

1. Habitar en pandemia, imaginar el futuro

Este artículo indaga la proyección de futuros urbanos en tiempos de pandemia, brindando pistas para pensar la relación entre ciudad, colapso y futuro. La irrupción de la pandemia global de COVID-19 a inicios de 2020 y la consecuente interrupción del flujo habitual de la vida cotidiana por medidas de "aislamiento" y "distanciamiento" social que, en el caso de Argentina, se prolongaron de manera diferencial según los lugares y los momentos durante más de un año, constituyen el escenario donde se desplegó una experiencia social inédita que supuso cambios drásticos en el habitar y fue el punto de partida para una investigación antropológica sobre pandemia, imaginación geográfica y futuro de la vida urbana.

La investigación[1] se centró en áreas de expansión urbana reciente en las periferias de seis ciudades de distintas regiones de la Argentina:

[1] Proyecto "Flujos, fronteras y focos. La imaginación geográfica en seis periferias urbanas de la Argentina durante la pandemia y la pospandemia del COVID-19" (PISAC-COVID 00035), realizado en el marco del Programa de Investigación de la Sociedad

San Miguel de Tucumán, capital de la provincia de Tucumán, en el norte del país; La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, en el centro; Mar del Plata, principal ciudad turística balnearia del país; San Salvador de Jujuy, capital de la provincia de Jujuy, en el noroeste; Resistencia, capital de la provincia de Chaco, en el noreste; y San Carlos de Bariloche, principal centro turístico de la Patagonia, en el sur. Se trata de "aglomeraciones urbanas" que, dentro de la jerarquía de la red urbana nacional, se encuentran "por debajo" de Buenos Aires y de la tríada compuesta por los nodos nacionales de Rosario, Córdoba y Mendoza, los cuales superan el millón de habitantes, y "por arriba" de ciudades con menos de 100.000 habitantes.

En las últimas dos décadas estas aglomeraciones manifiestan una tendencia de crecimiento urbano hacia "morfologías metropolitanas extendidas" (Prévot-Schapira y Velut, 2016) que combinan amplias superficies, bajas densidades y profundos contrastes sociales. En estos lugares socialmente heterogéneos, en proceso de urbanización y en el contexto excepcional de pandemia se exploró la "imaginación geográfica" de sus habitantes, entendida como el proceso por medio del cual una persona puede "comprender el papel que tiene el espacio y el lugar en su propia biografía, relacionarse con los espacios que ve a su alrededor y darse cuenta de la medida en que las transacciones entre individuos y organizaciones son afectadas por el espacio que los separa" (Harvey, 2007, p. 17).

El habitar es un proceso abierto e inacabado que se despliega en un entorno cambiante (Ingold, 2011). La pandemia supuso cambios drásticos en el habitar, especialmente durante sus primeras etapas. En efecto, los relatos de habitantes ante las medidas de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio [ASPO][2] y la instalación contingente

---

Argentina Contemporánea [PISAC], financiado por la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación y dirigido por Ramiro Segura.

[2] El 20 de marzo de 2020 el gobierno nacional decretó el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio [ASPO] por medio del cual se indicaba que todos los habitantes del país debían quedarse en sus domicilios, abstenerse de concurrir a sus lugares de trabajo y no podían desplazarse por rutas, vías y espacios públicos. Inicialmente

de "cercos sanitarios", "retenes" en rutas, avenidas y calles, y "controles" policiales remiten a una experiencia social inédita. Veamos algunos testimonios:

> Todo se detuvo por unos 15 días y nunca más arrancamos. Pasaba por la plaza una camioneta que decía que te quedaras adentro, que no salgas. Creo que eso generaba temor. En la rotonda de la ruta había un retén que no te dejaban pasar, que te controlaban. Por un momento pensé que era, no sé, era como que tenías un muro [...]. Pensé que habían bombardeado. Estuve meses sin ir al centro. (La Plata, mujer, abogada, clase media)

> Con todo lo que ya pasamos en este mundo, no sabemos lo que nos espera [...] es atroz, es atroz, nunca se ha vivido esto y tengo 70 años [...]. El municipio venía con las camionetas trayéndonos los víveres a todo el barrio, cubiertos como astronautas, les decía yo... todos cubiertos y nos dejaban las bolsas de víveres y las botellas de agua. (La Plata, mujer, jubilada, barrio popular)

La conjunción entre aislamiento en la vivienda, retenes en las calles, controles policiales y temores diversos ante la experiencia inédita del ASPO en una urbanización de clases medias en el primer testimonio y la radical novedad, la profunda incertidumbre y los elementos de ciencia ficción en la descripción de la experiencia de un "cerco sanitario"[3] en un barrio popular en el segundo testimonio, despliegan imaginarios que vinculan ciudad y colapso, abriendo interrogantes

---

pensada con una duración de dos semanas, la medida se prolongó en todo el país por medio de sucesivas prórrogas hasta el 29 de junio de 2020 cuando se desdoblaron las políticas de prevención respecto a la pandemia: por un lado, entró en vigencia el Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio [DISPO] para una parte importante del territorio nacional que presentaba cifras menores de contagios y, por el otro, persistió el ASPO en el Área Metropolitana de Buenos Aires y otros centros urbanos del país, hasta noviembre de 2020.

[3] Combinación de control y cuidado, los cercos sanitarios se instalaron de manera excepcional en barrios de sectores de populares que presentaban elevadas tasas de contagios. Consistieron en el despliegue de fuerzas policiales para "cerrar" o "encapsular" el barrio para evitar ingresos y egresos, así como también de personal sanitario para atender a los enfermos y de diversas políticas públicas para que los habitantes aislados accedieran a alimentos, agua y otros recursos.

y generando incertidumbre respecto al futuro. Como sostuvieron algunas de las personas entrevistadas en ese momento:

> Una angustia de no saber lo que va a pasar en un futuro incierto. (Jujuy, hombre, 35, empleado, barrio popular)
>
> No sé cómo será en el futuro [...] cómo llegará a ser el futuro. (Jujuy, mujer, 48, ama de casa, barrio popular)
>
> Para mí no es tan claro que esto se termine enseguida, qué sé yo que va a pasar. Como que es un mundo muy incierto en el que estamos. (Mar del Plata, mujer, 69, clase media, jubilada)

La sensación de incertidumbre que se condensa en estos testimonios remite a una dimensión constitutiva de la vida social: la experiencia de habitar implica un constante trabajo de comparación entre lo articulado y lo vivido (Williams, 1997), entre las categorías socialmente disponibles para significar la realidad y las experiencias efectivamente vividas por las personas (Segura, 2015), proceso dinámico en el que se entrelazan pasado, presente y futuro. En este sentido, una "experiencia presente" (Williams, 2000) como la pandemia involucra el desarrollo de una conciencia plena, activa y abierta frente fenómenos novedosos que, como señaló Walter Benjamin (2019), desmienten la "experiencia pasada", el conocimiento socialmente acumulado, sus rutinas y guiones de acción más o menos estabilizados, y abren un "horizonte de expectativas" (Koselleck, 1993) acerca de lo que vendrá. Se quiebra la linealidad entre pasado, presente y futuro. La tensión entre experiencia y expectativa rompe la relación lineal de la cronología y provoca la emergencia de sentimientos diversos: incertidumbre, esperanza, temor, posibilidad, inquietud, entre otros.

En este artículo se describen y analizan los futuros que las y los habitantes de estas periferias urbanas proyectaron sobre la ciudad y el habitar en tiempos de pandemia. Interesa especialmente reflexionar sobre estos futuros teniendo presente la relevancia de estas proyecciones (y los eventuales desacuerdos y conflictos entre ellas) en las dinámicas de "producción de la localidad" (Appadurai, 2001), así

como el horizonte que tales proyecciones elaboran respecto del grado de "apertura" o "cierre" de los futuros imaginados que, en términos de Appadurai (2015), remiten a la tensión entre lo que se imagina como probable y lo que se imagina como posible.

El futuro como hecho cultural (Appadurai, 2015), es decir, el fututo como un horizonte cultural específico, entrelaza tres aspectos de la vida humana: la imaginación, la anticipación y la aspiración. En la producción social y cultural del futuro se tensionan la "ética de la posibilidad", es decir, las formas de actuar, sentir y pensar que amplían los horizontes de esperanza, expanden el campo de la imaginación y generan una equidad mayor en las capacidades de aspiración de las personas y los grupos de una sociedad y la "ética de la probabilidad", que remite a aquellas formas de actuar, sentir y pensar que hacen del desastre, la inseguridad y la emergencia que caracterizan al mundo contemporáneo una nueva fuente de ganancia, de especulación y de desigualdad. En contextos excepcionales, inciertos y desafiantes como la pandemia ¿qué imaginaciones, aspiraciones y anticipaciones se producen sobre la vida urbana? En esos futuros proyectados sobre la ciudad y el habitar ¿cómo se articulan la disrupción propia de un acontecimiento inédito y excepcional con la persistencia de nexos entre lo ordinario y lo extraordinario? Y, por último, ¿cómo se tensionan la ética de la posibilidad y la ética de la probabilidad en esos futuros?

2. Pasados y futuros, ficciones y ciudades

El diálogo con dos investigaciones que exploran los entrecruzamientos entre ciudad y futuro permite delimitar las coordenadas espaciotemporales de la investigación y precisar el punto de vista que sobre el futuro el presente texto busca reponer. Para esto, se especifican algunas decisiones y posiciones tomadas en la relación entre ficciones y ciudades, así como entre pasados y futuros.

Por un lado, la exploración sobre el futuro urbano coloca la pregunta por la relación entre ficción y realidad urbana. Al respecto, Alain Musset (2007) mostró cómo las ciudades latinoamericanas, tanto pasadas (la pirámide del sol de Teotihuacán en *Blade Runner*) como contemporáneas (Ciudad de México en *El vengador del futuro*; Sao Paulo como fuente de inspiración para la ciudad de Coruscant en *La Guerra de las galaxias*), han alimentado las geografías imaginarias del miedo desarrolladas por la ciencia ficción. De esta manera, mientras mediante su investigación Musset muestra cómo la ciudad ficcional del futuro (o de otra galaxia) se encuentra basada —al menos en parte— en el "lado oscuro" de la megalópolis latinoamericana contemporánea, este artículo, en cambio, busca conocer cómo se imagina el futuro del lugar concreto que se habita desde la experiencia de la pandemia y, como sugieren las imágenes movilizadas por las personas entrevistadas (como la alusión al bombardeo y los astronautas referidos en los testimonios citados previamente) reflexionar sobre los eventuales "juegos de espejo" entre realidad urbana y ficciones urbanas. El camino recorrido no será, entonces, identificar indicios de realidad en la ficción futurista, sino conocer las proyecciones de futuro elaboradas a partir de la realidad social y urbana de la pandemia (así como las eventuales vinculaciones con las ficciones socialmente disponibles).

Por otro lado, la exploración del futuro urbano requiere precisar la relación que desde el presente se busca establecer entre pasados y futuros. En su investigación histórica sobre la imaginación del futuro urbano de la Buenos Aires del siglo XXI entre 1900 y 1920, Margarita Gutman (2011) analizó la circulación de imágenes visuales y de ideas tanto populares como letradas que contenían anticipaciones, aspiraciones y expectativas sobre el futuro de la ciudad. Podríamos decir que, mientras Gutman analiza desde el presente la construcción de un horizonte de expectativa alrededor del 1910 sobre la ciudad del siglo XXI a partir de los *futuros pasados* (Koselleck, 1993) identificados en la cultura letrada y popular, nuestro objetivo consiste en analizar los *futuros presentes* (Huyssen, 2007) en y sobre

la vida urbana elaborados por las y los habitantes de seis periferias urbanas de la Argentina en tiempo de pandemia.

Nos interesa conocer, entonces, los *futuros próximos* sobre la vida urbana, aquello que, desde un presente trágico y cargado de incertidumbres como el tiempo de pandemia, resulta (im)pensable y lo que se imagina como posible y / o como probable. Para esto se han agrupado los "horizontes de expectativa" sobre el futuro de la ciudad en dos categorías que se analizarán por separado. Por un lado, aquellas imaginaciones, aspiraciones y anticipaciones sobre tendencias del desarrollo de las ciudades en el futuro en las que no solo lo probable se impone sobre lo posible, sino donde la pandemia pareciera no tener prácticamente ninguna influencia. Por el otro, aquellas imaginaciones, aspiraciones y anticipaciones que remiten específicamente a las proyecciones sobre el fin de la pandemia y a los modos que asumirá la vida urbana del futuro postpandemia, las cuales oscilan entre el retorno a la normalidad y la consolidación de nuevas formas de habitar.

3. La persistencia inercial de las tendencias urbanas presentes en el futuro

De manera reiterada, al ser consultadas sobre el futuro de sus ciudades, las y los habitantes de las periferias analizadas enfatizaron la persistencia de tres tendencias urbanas preexistentes a la pandemia: la expansión urbana, el éxodo de la ciudad y el colapso ambiental. En sus proyecciones se trataría de procesos inerciales, implacables e irreversibles y en este mismo reconocimiento (y más allá de las valoraciones mayormente negativas que realizan las y los habitantes sobre estas tendencias) la lógica de lo probable parece imponerse sobre la lógica de lo posible. Incluso más: sus prácticas pasadas, sus elecciones residenciales presentes y sus proyecciones futuras parecen orientarse mayormente por la composición de un horizonte probable —y aparentemente irreversible— donde predominarán

la desigualdad, la segregación y el conflicto. Las opciones pasadas, presentes y futuras tomadas (o por tomar) teniendo en cuenta ese horizonte probable (aunque no necesariamente deseado), modela un proyecto urbano futuro excluyente y desigual.

3.1 Expansión urbana

Independientemente de la pandemia —incluso a pesar de cierta desaceleración del ritmo urbano propia de las medidas de aislamiento y distanciamiento que buscaron contralar la pandemia— una de las imágenes más recurrentes acerca del futuro de la ciudad en que se habita es la expansión, el crecimiento en extensión y en altura, y los consecuentes problemas vinculados con el tránsito, el ruido, el desorden, el conflicto y el peligro. Algunos de los testimonios son elocuentes al respecto:

> Y la ciudad la sigo viendo complicada, va a seguir siendo un caos, cada vez crece más y más, con más autos, más ruidos y más conflictos. (La Plata, mujer, 39, profesional, barrio cerrado)

> La ciudad la veo como cada vez peor, pero no sé si es mi mirada, que sé yo. No sé, como más hostil, más complicada, más peligrosa viste. (Mar del Plata, mujer, 62, psicóloga, barrio privado de clases altas)

> Y, más congestionado, las construcciones que están haciendo, más tránsito, más desorden, más transgresiones, la gente más intolerante. Esto se descontroló. (Jujuy, hombre, 58, gestor, clase media)

> Mucha gente, descontrol, vendedores ambulantes, todo, mucho vehículo, mucha gente, mucho todo. Me imagino que va a seguir siendo así, no creo que cambie mucho [...]. Me imagino así la ciudad: mucho tránsito, mucho vehículo, mucha gente. (Jujuy, hombre, 38, docente, clase media)

> Es un desastre. El centro es intransitable. La plaza es una mugre, un desastre. No me gusta. (Tucumán, mujer, 30, cuentapropista, clase media)

La ciudad futura como continuidad de la ciudad presente. Caos, ruido, suciedad, tránsito, densidad, inseguridad, conflicto e intolerancia, entre otros atributos de una ciudad presente y futura, que se contraponen con el sueño de orden propio del concepto moderno de ciudad como espacio planificado, ordenado, higiénico, previsible, transitable. Es sobre la expectativa (frustrada) acerca de lo que debería ser una ciudad que se valora la ciudad real, no solo la futura, sino también la presente. Si muchas distopías se han nutrido de imágenes del "lado oscuro" de las grandes ciudades latinoamericanas para delinear el futuro urbano (Musset, 2007), aquí lo que vemos es que las y los habitantes prolongan en el futuro dinámicas de urbanización actuales.

Incluso más: no debería pasarse por alto que muchos de los relatos presentados corresponden a personas que habitan en barrios "cerrados" o "privados", urbanizaciones para clases altas y medias-altas que precisamente proliferaron en toda América Latina a medida que se deterioraban las ciudades "abiertas" (podríamos decir, en efecto, que el deterioro de estas últimas ha sido, es y probablemente será la condición de posibilidad de la expansión de las primeras). Se trata, en algunos casos, de testimonios de personas que mantienen una relación de relativa exterioridad respecto de la ciudad sobre la cual diagnostican un futuro negativo y muy probablemente haya sido esa evaluación negativa respecto de la ciudad una de las claves explicativas de sus trayectorias residenciales hacia los barrios cerrados.

Simétricamente, es interesante señalar que tales valoraciones sobre los efectos negativos de los procesos de urbanización no son sostenidas por habitantes de barrios populares de la periferia, quienes precisamente aspiran a acceder a los beneficios de los procesos de urbanización (el "asfalto") y cuyas proyecciones de futuro declinan en clave de "quedarse" en el barrio (porque mejorará) o "salir" del barrio (porque empeorará). La persistencia de este clivaje de clase en los imaginarios de futuro respecto de la urbanización —que también identificamos en una investigación previa sobre la región metropolitana de Buenos Aires anterior a la pandemia (Segura y Chaves,

2021)— muestra el carácter situado de estos procesos y de las proyecciones en torno a ellos.

3.2 Éxodo de la ciudad

Si las expectativas de futuro respecto de la ciudad son negativas, resulta comprensible que uno de los modos de escapar de ese horizonte sea precisamente la "salida" de la ciudad, el éxodo urbano, un fenómeno preexistente a la pandemia de larga duración, pero que adquirió modulaciones específicas y un renovado impulso en su transcurso, abriendo un debate no solo sobre la aceleración del proceso de suburbanización de clases medias y altas, sino también sobre la consolidación de migraciones a localidades medianas y pequeñas.

> La ciudad en general yo creo que puede llegar a tener un importante éxodo... Lo que veo es que está habiendo una inversión inmobiliaria en *countries*. Se está viendo mucho como esa inversión en pequeñas comunidades. (La Plata, mujer, 31, barrio cerrado, clase alta)

> Lamentablemente cada vez más va a haber situaciones de lugares cerrados con gente que quiere vivir tranquila y cada vez va a ser más guetos [...]. La diferencia entre una villa y un barrio cerrado va a ser que el alambrado está en uno y en el otro no. (La Plata, hombre, 45, médico, barrio cerrado, clase alta)

> Se va a valorar mucho más lo que es la vida al aire libre y también quizás, al estar un poco más complicada la calle, el tema de vivir en un barrio cerrado va a ser como una necesidad cada vez mayor. Supongo que eso va a crecer. (Mar del Plata, mujer, 39, empleada, barrio cerrado)

> Esta pandemia hizo que la gente quiera huir del centro, ya sea por el problema de la misma pandemia, y segundo por el caos de los piquetes, de la movilidad y todas esas cosas. Buscan calidad de vida. Entonces salieron, la gente que tiene un poder adquisitivo y que puede dice no, yo me voy a buscar otro estilo de vida. Entonces, toda esa parte se

> está desarrollando muy rápido. (Resistencia, hombre, 49, ingeniero, clase alta)
>
> Los *countries* se están expandiendo mucho, creo que hay muchos barrios privados y se va a expandir los límites de la ciudad o la urbanización se va a expandir a otros lados. (Tucumán, hombre, 32, empleado, sectores populares)

Nuevamente vemos aquí que quienes enfatizan este horizonte de éxodo son, en su gran mayoría, quienes ya realizaron esas opciones, ya "salieron" de la ciudad en busca de espacios cerrados, naturales, tranquilos y / o seguros. En las opciones tomadas y en las proyecciones planteadas ya hay un horizonte de futuro probable sobre la vida urbana. Más allá de esto, resulta relevante no perder de vista que el horizonte de éxodo de la ciudad y su cambiante articulación con una búsqueda comunitaria y / o un entorno natural al que el propio mercado inmobiliario recurrió durante la pandemia, no solo profundiza los contrastes sociales y rehúye a las posibilidades de convivialidad en el espacio urbano, sino que, de manera paradojal, prolonga la urbanización de la que se busca escapar más allá de los límites de la ciudad.

3.3 Colapso ambiental

Si expansión urbana y éxodo de la ciudad son dos horizontes de expectativas paradójicamente interdependientes (ya que la huida de la ciudad por los procesos de urbanización no hace más que expandir la urbanización de la que se huye), la crisis ambiental urbana es en los testimonios recabados un punto de encuentro y una expresión de ambos procesos.

> Se cambian árboles por cemento [...]. Se va yendo la fauna, se van yendo los pájaros, se van yendo los animales silvestres y opino que no es necesario que eso suceda. Es decir, no es incompatible la vida de la gente con la naturaleza, con los árboles, con los pájaros y demás. Pero también hay un fondo cultural al respecto de esto de pensar

> que el progreso es tener asfalto y no tener árboles. Creo que esto el camino que sigue esta ciudad es de empeoramiento. (Jujuy, hombre, 55, profesor, clase media)
>
> Muchísimo crecimiento poblacional, más contaminación. Si ahora el aire es medio raro, dentro de unos años va a ser peor, o sea, más contaminado. (Tucumán, hombre, 53, empleado, sectores populares)
>
> Más gente, más autos, más colectivos, más casas, más barrios, más barrios cerrados, cada vez más barrios cerrados. No sé si nos va a quedar algo de cerro, si vamos a poder ver el cerro. (Tucumán, hombre, 32, psicólogo, clase media)
>
> Me encantaría imaginármela así con muchos lapachos (risas) muchos árboles rosas. Pero lamentablemente cada vez hay más población, hay más autos, más vehículos, más contaminación, más sucia, lamentablemente. (Tucumán, mujer, 35, docente, barrio popular)
>
> Mar del Plata tiene un potencial espectacular y creo que todo el sur es donde viene toda la bomba para el futuro. Hay todo un proyecto, un desarrollo de un barrio privado ahí en Chapadmalal relacionado a la ecología con casas sustentables y un montón de energías renovables y todo. Viene que creo que va a ser un golazo eso ¿no? (Mar del Plata, hombre, 47, comerciante, barrio cerrado)

La previsión del colapso probablemente sea dentro de las tres tendencias señaladas aquella en la que se alzan voces más críticas por los efectos combinados de la expansión y el éxodo en la contaminación, la convivencia con los animales, la vegetación y, más en general, el entorno de las ciudades (el reemplazo de cerros y árboles por "asfalto" como símbolo de progreso). A la vez, como se desprende del último de los relatos, el horizonte del colapso ambiental como futuro de la ciudad no deja de tener un cariz ambivalente: por un lado, el entorno natural y la coexistencia con no humanos es lo que críticamente se señala como aquello que la urbanización destruirá; y también, por el otro lado, es lo que los nuevos emprendimientos inmobiliarios prometen vender y proteger, alimentando tanto la expansión como el éxodo.

***

En síntesis, en estas tres proyecciones sobre la ciudad —expansión urbana, éxodo de la ciudad y colapso ambiental— parece primar la ética de lo probable, el reconocimiento de la continuidad inercial en el futuro de los procesos urbanos activos en las últimas décadas. Por esto mismo, incluso sosteniendo una posición crítica acerca de estos procesos, la mayor parte de las y los habitantes tomaron y / o proyectan tomar decisiones teniendo en cuenta ese futuro probable de expansión, éxodo y colapso.

4. Retorno y reconfiguración: entre lo probable y lo posible después de la pandemia

Las formas futuras de habitar el espacio urbano tras lo que al momento de realización de la investigación era el esperado fin de la pandemia, ocupó un lugar relevante en las formas de imaginar futuro. Estas proyecciones acerca de la postpandemia oscilaron entre el "retorno a la normalidad", visto como algo anhelado, necesario o lamentado, y la consolidación de nuevas formas de habitar esbozadas durante la pandemia que se condensan en "reconfiguraciones espaciotemporales" de la ciudad y del habitar.

4.1 El retorno a la normalidad

"Primero me gustaría que pase todo esto ¿no? Ojalá, Dios lo permita, que pase rápido, que volvamos a tener la vida de antes, aunque ya no va a ser lo mismo", sostuvo una mujer de 54 años, residente en un barrio popular de Jujuy, en el noroeste de Argentina. Expresiones como esta condensan una reacción habitual ante el escenario de incertidumbre abierto por la pandemia: el deseo de su finalización y el "retorno" a la vida previa, incluso cuando se reconozca —como en el

citado testimonio— que dicho regreso no será algo completamente posible.

Este deseo de dejar atrás la pandemia y retornar a las dinámicas habituales previas también descansa en la necesidad. Como señalaba un empleado de clase media de Bariloche, una de las principales ciudades turísticas de la Patagonia, en el sur del país: "Más que imaginármelo, por ahí es un deseo de que todo esto se termine y que se pueda volver a la normalidad que en Bariloche es el turismo. Bariloche tiene que vivir del turismo y necesita del turismo".

Por otro lado, a medida que la pandemia se prolongaba, las restricciones a la movilidad se reducían y diversas actividades retomaban su dinámica previa, aquello que era catalogado como el "retorno a la normalidad" generaba en muchas personas desazón y temor. Reflexionando acerca de sus proyecciones sobre el futuro de la ciudad con el fin de la pandemia una docente de clase media de la ciudad de Resistencia, en el noreste del país, relató: "Va a estar todo más ordenado, pensé, pero la verdad es que apenas se bajaron un poco las restricciones, se volvieron a hacer los mismos desastres de siempre. Entonces yo creo que va a volver todo a la normalidad".

El futuro de la vida urbana visto como un retorno a la normalidad previa a la pandemia asume sentidos y afectos diferentes, ya se trate del retorno como esperanza, como necesidad o como desengaño de la promesa de cambio que precisamente había generado la pandemia. En este sentido, recordándonos la convergencia que puede llegar a existir entre este tipo de retorno y la ética de la probabilidad, para muchas personas el retorno a la normalidad está inextricablemente ligada con la expansión urbana como dinámica urbana preexistente y, como mostramos, como una tendencia inercial futura.

> La ciudad, ya con la pandemia atrás, cuando vuelva a la normalidad, cada vez [será] más caótico el tránsito, con más ruido, más movimiento. Bueno, va a volver a la normalidad, pero viste que cada año que pasa tenés más vehículos, al haber más gente, más vehículos y más todo. (Jujuy, mujer, 54, docente, clase media)

La vuelta, el retorno, no solo como regreso a lo mismo, sino como continuidad (y la profundización) de las tendencias previas a la pandemia en el futuro.

4.2 Reconfiguraciones espaciotemporales

En el polo opuesto al "retorno a la normalidad" se encuentran las imaginaciones, aspiraciones y anticipaciones que ven en la experiencia de la pandemia un aprendizaje para proyectar de otro modo un futuro para la vida urbana. Este "otro modo" se expresa en la proyección de dinámicas espaciotemporales diferentes tanto al tiempo de pandemia como a la "normalidad" anterior, lo que habilitaría formas novedosas de habitar, así como también innovaciones en el espacio urbano.

Por un lado, se destaca el despliegue del uso de tecnologías digitales en el trabajo, la administración pública, la educación y el consumo, entre otras facetas de la vida, durante la pandemia y se proyectan en el futuro, ya sea como prácticas que sedimentarán y perdurarán, ya sea como mixturas o formas híbridas entre lo digital y lo presencial.

> Las universidades no funcionaron presencialmente, la justicia no funcionó presencialmente, un montón de instituciones que daban mucho movimiento y mucha vida y no sé cuánto de esas actividades van a retomar la dinámica que tenían con anterioridad. (La Plata, hombre, 38, profesional, clase media)

> Cambiaron algunos hábitos, como te digo, el *delivery* vino para quedarse. (Bariloche, hombre, 67, arquitecto, clase alta)

> Yo la verdad que espero, me gustaría que, así como hicimos una experiencia de que algunas actividades se pueden hacer de manera remota, existiese de alguna manera una mixtura. (Resistencia, mujer, 54, arquitecta, clase alta)

Por el otro, se proyecta que estas reconfiguraciones espaciotemporales impactarán en la propia organización de las ciudades.

> Entonces algunos hábitos que a lo mejor antes no teníamos, que los adquirimos y que me parece que son valiosos, porque tornarían la ciudad un poco más sustentable en el sentido del consumo de combustible, también en el tiempo, la seguridad también, que lo que se pudiera hacer de manera remota debería mantenerse de esa forma, ¿no? (Resistencia, mujer, 54, arquitecta, clase alta)

> Y la ciudad como que va a quedar descentralizada, para mi todo se va a hacer en el barrio. Va a llegar un momento donde no tengas que hacer trámites en ningún otro lado [...]. Va a ser super descentralizado todo. [Los barrios] van a ser como miniciudades. (Jujuy, mujer, 35, docente, clase media)

De esta manera, el entrelazamiento entre ambas dimensiones podría habilitar otras configuraciones espaciotemporales y dar paso a relaciones novedosas entre —para usar la propuesta de Sennett (2019)— la "ville" y la "cite", es decir, entre ambiente construido y modos de habitar. Se trataría de una ecuación que para estas "éticas de la posibilidad" morigerará lo que en los horizontes de futuros vistos hasta aquí aparece como tendencia inercial: la expansión urbana, el tránsito, el desorden, la contaminación, el conflicto, entre otros procesos.

Por último, resulta relevante señalar también que los cambios en las dinámicas cotidianas en tiempos de pandemia promovieron la reflexividad respecto de la proyección de la propia vida de las personas. Como señalaba una joven abogada de clase media de La Plata que antes de la pandemia viajaba diariamente ida y vuelta los 60 kilómetros que la separaban de Buenos Aires para trabajar: "Creo que a muchos también les modificó no solo en lo laboral para ahora, sino para el futuro. Creo que también todos nos replanteamos cómo movernos [...] volver a Buenos Aires no sería una opción hoy".

La pandemia como aprendizaje de los usos del tiempo y el espacio, de la movilidad física y la conectividad digital, de la relación entre ciudad y espacios de proximidad, podría introducir cambios en la

configuración espaciotemporal de la vida social. En definitiva, algo que comparten este conjunto de proyecciones se vincula con la "ética de lo posible", es decir, con imaginar, pensar y actuar de un modo que se orienta hacia la esperanza en una mejora colectiva de los modos de habitar y de la ciudad del futuro.

5. Epílogo. Futuros, imaginación y producción de localidad

La pandemia como acontecimiento disruptivo del flujo de la vida cotidiana y como proceso de duración variable e impacto diferencial según los lugares y los sectores sociales constituyó una instancia fundamental para reflexionar sobre los espacios que se habitan y su futuro. La discontinuidad respecto de la experiencia pasada, la incertidumbre acerca del presente y las imaginaciones, las anticipaciones y las aspiraciones respecto del futuro dieron lugar al despliegue de un verdadero ejercicio de reflexibilidad orientado a recartografiar y reimaginar lo urbano y proyectar su futuro (probable, posible o deseable).

Estas proyecciones acerca del futuro urbano descansan tanto en procesos y experiencias previas —algunos de más larga duración (como la expansión urbana, el éxodo de la ciudad, la crisis ambiental), otros propios de la pandemia (tal el caso de las modificaciones en el habitar cotidiano)— así como en imágenes y relatos de la vida social en el futuro, que oscilan entre el sueño de la ubicuidad y el fin de la erosión por distancia, por un lado, y los temores de un colapso urbano y ambiental, por el otro. Con estos elementos heterogéneos —y en condiciones sociales y urbanas específicas y desiguales—, las y los habitantes modelan horizontes de expectativa respecto de la ciudad y de la propia vida urbana.

Lejos de los sentidos habituales que vinculan la imaginación con la fantasía y la ficción, con algo localizado afuera de la realidad, la imaginación es una práctica colectiva que implica un "trabajo cotidiano" (Appadurai, 1991), social, histórica y espacialmente situado,

que tiene un sentido proyectivo y participa activamente en la "producción de la localidad" (Appadurai, 2015). En este sentido, hemos mostrado en este artículo como los temores, esperanzas, necesidades e incertidumbres respecto del futuro que esgrimían las y los habitantes de las ciudades analizadas se entrelazaba con las dinámicas urbanas preexistentes, las condiciones de vida, las trayectorias residenciales y los proyectos de vida de las personas entrevistadas. La imaginación, en definitiva, es una práctica social constitutiva del habitar y, por lo mismo, una dimensión involucrada en la producción de los lugares.

Hace unas décadas Raymond Williams (1997) fue una de las lúcidas voces que llamó a prestar atención y tomar con seriedad la "cuestión del futuro":

> Debemos recordarnos esa impredecibilidad como una condición susceptible de aplicarse también a cualquier proyección que podamos hacer, que en algunos casos serán con seguridad igualmente ciegas. No obstante, es necesario ser firme y no vacilante en esta cuestión del futuro, porque lo que pongamos en ella, nuestra propia percepción de las direcciones en que debería encauzarse, constituirá una parte importante de lo que se haga. (Williams, 1997, p. 187)

En este pasaje Williams enfatiza que, aún equivocadas —o incluso ciegas—, las proyecciones y las imágenes de futuro constituyen una parte importante de lo que se hará. En este sentido, no solo se trata de diferencias en las proyecciones respecto de cómo será la ciudad del futuro, sino del lugar que se le asigna a la agencia personal y social en esos futuros. Desde una "ética de la probabilidad" el futuro urbano aparece determinado por fuerzas inerciales que no se pueden controlar —y que suelen expresarse en la expansión urbana, el éxodo de la ciudad, el colapso ambiental— y a las personas parece quedarles únicamente un resquicio para imaginar su trayectoria personal / familiar como vía de defensa de esas fuerzas (lo que paradójicamente se expresa en opciones y trayectorias biográficas y residenciales suelen profundizar las tendencias de las que se quiere

escapar). Desde una "ética de la posibilidad", en cambio, el futuro urbano aparece como relativamente abierto, susceptible a la acción colectiva, a la imaginación de nuevas formas de organizar espacio-temporalmente la vida social, a la transformación de la ciudad del futuro. Dicho de otro modo: las ideas y las imágenes de futuro —esos *futuros presentes* y no pocas veces en pugna— constituyen una fuerza activa en el proceso social total en el marco del cual se le da forma a los espacios y a los modos en que habitamos.

Bibliografía

Appadurai, Arjun. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Trilce-FCE.

Appadurai, Arjun. (2015). *El futuro como hecho cultural. Ensayos sobre la condición global*. Buenos Aires: FCE.

Benjamin, Walter. (2019). Experiencia y pobreza. En *Iluminaciones* (pp. 95-100). Buenos Aires: Taurus.

Gutman, Margarita. (2011). Buenos Aires: el poder de la anticipación, 1900–1920. *Anales del Instituto de Arte Americano*, *41* (1), 53-70.

Harvey, David. (2007). *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Siglo XXI.

Huyssen, Andreas. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: FCE.

Ingold, Tim. (2011). *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. Nueva York: Routledge.

Koselleck, Reinhart. (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.

Musset, Alain. (2007). Entre la ciencia ficción y las ciencias sociales: el "lado oscuro" de las ciudades americanas. *Revista EURE*, *33* (99), 65-78.

Prévot-Schapira, Marie-France, y Velut, Sébastien. (2016). El sistema urbano y la metropolización. En Gabriel Kessler (coord.), *La sociedad argentina hoy. Radiografía de una nueva estructura* (pp. 61-84). Buenos Aires: Siglo XXI-Fundación OSDE.

Segura, Ramiro. (2015). *Vivir afuera. Antropología de la experiencia urbana*. San Martín: UNSAM Edita.

Segura, Ramiro, y Chaves, Mariana. (2021). Epílogo. Sobre el futuro de la vida metropolitana. En Mariana Chaves y Ramiro Segura (coords.), *Experiencias metropolitanas. Clase, movilidad y modos de habitar en el sur de la Región Metropolitana de Buenos Aires* (pp. 319-335). Buenos Aires: Teseo.

Sennett, Richard. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama.

Williams, Raymond. (1980). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Manantial.

Williams, Raymond. (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

Williams, Raymond. (2000). Experiencia. En *Palabras Clave* (pp. 137-140). Buenos Aires: Nueva Visión.

Pequeña soberanía y narcoliteratura

Reflexiones acerca de un tema recurrente en la literatura hispanoamericana

Jan-Henrik Witthaus
Universidad de Kassel

1. Introducción

Tal vez los aficionados a Netflix se acuerden de una horrorosa escena de la serie *Narcos*. En el segundo capítulo de la tercera temporada —temporada en que se tematizan las fortunas y adversidades del llamado Cártel de Cali— los espectadores son testigos de una cruel ejecución. Uno de los capos del grupo narcotraficante —Hélmer Herrera, apodado don Pacho— captura a un rival y le somete a un desmembramiento llevado a cabo por cuatro motocicletas. Afortunadamente la cámara pasa por alto los detalles de la carnicería.

Como se trata de una producción estadounidense, se podría argumentar con toda razón que esta escena de violencia y morbo junto con el telón de fondo del narcotráfico forma parte más bien del imaginario cultural norteamericano, es decir, forma parte de los estereotipos sobre América Latina que circulan en el norte del continente antes de implementarse en el sur.[1] Sin embargo, se confirmará a con-

[1] Desde la publicación del libro de Oswaldo Zavala con el título polémico de *Los cárteles no existen* (2018) no ha cesado la discusión al respecto. Zavala, basándose

tinuación que lo que a primera vista parece ser un cliché promovido desde el exterior representa un verdadero lugar común existente en la tradición latinoamericana.

¿De qué se trata? No solamente cabe comentar la cruda violencia de la representación fílmica. Además, los directores de la serie ponen en escena un gesto monárquico, la clase de pena de muerte asociada al poder de los antiguos soberanos. Al comienzo de *Vigilar y castigar* Michel Foucault nos remite a esta espantosa práctica penal, bastante extendida durante el Antiguo Régimen: el descuartizamiento realizado por cuatro (o más) caballos. Foucault evoca la ejecución del autor del atentado contra el rey Louis XV, Robert François Damiens, para ejemplificar lo que denomina "espectáculo punitivo" (Foucault, 2002, p. 9). En la escena citada de *Narcos* don Pacho restaura 'el derecho de espada' y se presenta como un pequeño soberano (véase Foucault, 1991), adoptando una posición socialmente característica, como veremos más abajo. No le resulta suficiente asesinar al rival, le ejecuta como los monarcas de antaño.

No obstante, es preciso subrayar el carácter híbrido de la escena, que, por ejemplo, se expresa a través de la sustitución de los caballos por motocicletas. Asimismo, el público de la ejecución resulta mínimo, unos pocos visitantes de una taberna en medio de un bosquecito.

---

principalmente en estudios del sociólogo Luis Astorga Almanza, defiende la tesis de que en Estados Unidos y posteriormente en México bajo el gobierno de Felipe Calderón se formó una serie de estereotipos que fijaron una representación del narcotráfico que no se correspondía con lo que realmente ha podido averiguarse. Este imaginario (clanes, riquezas, orgías, crueldad extrema, guerras entre clanes, etc.), según el autor, desempeña ciertas funciones políticas, como, por ejemplo, la justificación de la guerra contra las drogas propagada por el expresidente mexicano Felipe Calderón. Además, según ello, debe comprenderse gran parte de la llamada narcocultura como una producción discursiva que coincide con las posiciones oficiales y que, al fin y al cabo, las apoyan. En esta ocasión no intento intervenir en esta discusión, aunque comparto la opinión de Jeffrey Lawrence (2018, s.p.), cuando propone que leamos el libro de Zavala "con atención, y también con cuidado". En el contexto indicado planteo una exploración del campo de la narcoliteratura como parte de un corpus más amplio en que se investigarán personificaciones de lo que propongo denominar "pequeña soberanía". Las funciones estratégicas de estas representaciones habrían de esclarecerse en cada caso particular de un modo más concreto.

En realidad, el Cártel de Cali en este momento de la historia mantiene una política de moderación para llegar a un acuerdo con el gobierno. Por eso posteriormente los cómplices de don Pacho le recomiendan que desaparezca del mapa. Empero, a pesar de que no se trata de una ejecución pública como la de Damiens, la matanza no deja de ser un acto simbólico. "El narco se apoya en el discurso de la crueldad (cruor: 'sangre que corre') donde las heridas trazan una condena para la víctima y una amenaza para los testigos" (Villoro, 2010, p. 4). Es un castigo semipúblico, en el cual son previstos los testigos y testimonios, para hacer cundir el terror, alimentar la leyenda y ampliar el repertorio de historias, que se tejen alrededor de este personaje. "Como los superhéroes, los narcos carecen de currículum; solo tienen leyenda" (Villoro, 2010, p. 9). En efecto, se sabe muy poco del histórico Hélmer Herrera, lo cual aprovechan los directores de *Narcos* para enriquecer su reputación rocambolesca, incluyendo su dandismo y su supuesta homosexualidad.

Este ejemplo tomado de la cultura popular nos sirve como punto de partida para generar una serie de cuestiones en torno a un motivo recurrente de la literatura latinoamericana: la 'pequeña soberanía' y sus exponentes. Se trata de figuras que no llegan a dictadorxs, presidentxs o monarcas, pero que por circunstancias de inestabilidad política o crisis crean sus delimitadas áreas de dominio. Si le prestamos atención, la historia literaria de aquella región del mundo está llena de estos personajes. Desde la época de la independencia y de la formación de las naciones hispanoamericanas, las circunstancias políticas se han caracterizado por ser altamente inseguras, por

> [...] la doble condición en la que se hallaron las "soberanías" surgidas de la crisis [i.e. las luchas por la independencia] que, por una parte, se afirmaban en la defensa de "la soberanía particular de los pueblos" [...], por la otra, sentían la debilidad de su existencia política. (Goldman, 2014, p. 34)[2]

[2] En cuanto al concepto véase además Fischer (2012).

Más avanzado el siglo se publican textos como *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, que ejemplifican de manera precisa la situación del siglo XIX, la cual está caracterizada por la repentina ausencia del poder colonial y por las guerras desatadas por el dominio del territorio (véase Centeno, 2016). En este sentido no son únicamente lxs dictadorxs, como Juan Manuel de Rosas en Buenos Aires, los que determinan el panorama político, sino también lxs caudillxs locales, que controlan y protegen sus posesiones e intereses, asimismo lxs cabecillas, jefxs etc., así, por ejemplo —a propósito de Rosas— el Matasiete o el Juez como caricatura de los poderes ejecutivo y judicial en *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría.

Gracias a la literatura narrativa del siglo XX se llega a descubrir que lxs caudillxs no necesariamente son líderes militares, políticxs o personas que pretendan obtener el control sobre un territorio dado. De aquellos personajes se ocupa un género literario que se hizo célebre en los años 70 del siglo pasado: La novela del dictador. Ahora, empero, aludimos a un fenómeno más extendido que atraviesa numerosos géneros literarios: lxs pequeñxs tiranxs aparecen en la vida cotidiana de la sociedad, en familias, en instituciones, en el mundo laboral o en los contextos de delincuencia. Piénsese tan solo en novelas conocidas como *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, *El papa verde* (1954) de Miguel Ángel Asturias, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier o *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez.

A continuación abordaremos la cuestión de cómo se manifiesta la pequeña soberanía en la literatura narrativa de aquella región global y cuáles son los medios literarios concretos con que se escenifican las relaciones de poder. Para lograr estos objetivos aclararemos en un primer paso los conceptos más relevantes. Después, permaneciendo en el campo temático del narcotráfico, discutiremos una serie de ejemplos novelescos. Finalmente, esbozaremos unas breves

conclusiones, que podrían ser útiles en cuanto a otras deseables investigaciones que podrían emprenderse.[3]

2. Pequeñas soberanías

El término *soberano* está ligado al concepto de soberanía y a la teoría política concebida por diferentes autorxs en la temprana edad moderna. Generalmente se citan *Los seis libros de la república* (1576) de Jean Bodin (véase p. ej. Balke, 2009, pp. 27-33). Para nuestros propósitos, la exacta reconstrucción de la historia conceptual resulta menos relevante. No obstante, es de gran ayuda la consulta del *Diccionario político y social del mundo iberoamericano* de Javier Fernández Sebastián, obra fundamental sobre la formación del lenguaje político en América latina, enciclopedia en que damos con la siguiente definición:

> [...] soberanía es una noción jurídico-política que alude vagamente a la calidad de aquella persona, individual o colectiva, que ostenta – o supuestamente debiera ostentar – la autoridad suprema, indiscutida, en un territorio (huelga decir que, antes de su dispersión territorial, tal calidad estaba simbólicamente residenciada en la majestad real). (Fernández Sebastián, 2014, pp. 12-ss.)

Ampliando la cita se puede precisar que la soberanía implica la posesión de poderes o competencias que son monopolizados por el Estado, el Gobierno, un colectivo o una persona. Son competencias que posibilitan, por ejemplo, la defensa del territorio, la persecución judicial de la delincuencia, la recaudación de impuestos o la emisión de monedas. Lxs pequeñxs soberanxs se manifiestan como individuxs que surgen de situaciones políticamente inestables o críticas para

[3] En octubre de 2022, gracias al apoyo de la Sociedad Alemana de Investigación, comenzaremos en la Universidad de Kassel el proyecto "Small-scale sovereignty. Personal forms of rule in everyday life and its representation in the Latin American novel of the 20th and 21st century".

reclamar o asumir dichas competencias. Del mismo modo puede ocurrir que sustenten la soberanía deficiente de un Estado dado o que existan relaciones simbióticas. En ambos casos actúan en beneficio de sus propios intereses.

Puede pensarse en la correspondiente definición de Carl Schmitt, según la cual es soberano "quien decide sobre el estado de excepción" (Schmitt, 2009, p. 13) y que, por tanto, es la persona que posee "el monopolio de la última decisión" (Schmitt, 2009, p. 18). Sin embargo, este modelo nos parece demasiado eurocéntrico, si consideramos detenidamente la historia y la situación políticas de numerosos países latinoamericanos. Al hablar del "estado de excepción" Schmitt se refiere a un estado, avisando una noción generalizada, que, a fin de cuentas, como producto de la historia europea y como resultado del desarrollo de sus naciones, motiva una decisión por parte de un agente político. Aquí, en cambio, nos referimos a una región global, en la que desde un comienzo han sido frecuentes las crisis, la debilidad de las instituciones políticas, los pronunciamientos, las dependencias de poderes extranjeros (véanse Waldmann, 2021; Riekenberg, 2014; Levitsky y Murillo, 2012). Aquí no siempre hay quien decida, sino que existen individuos que actúan y expanden sus dominios aprovechando flotantes vacíos de poder.[4] Naturalmente, en la actualidad no se trata de un problema exclusivamente de América latina: con respecto a esta cuestión conviene recordar los estudios de Friedrich Balke o Joseph Vogl que analizan procesos sociales y económicos en el Norte global que actualmente descentran o subvierten la soberanía estatal (véanse Balke, 2009, pp. 16-19; Vogl, 2015, pp. 201-251). Al tener en cuenta las últimas tendencias políticas y la lectura de los mencionados libros, resulta sumamente cuestionable narrar

[4] Por eso no coincido plenamente con Zavala (2018, p. 32), cuando pretende que México es "un país en permanente estado de excepción", ya que este oxímoron habría de ser explicado más detenidamente. En el citado texto de Schmitt el estado de excepción es una medida transitoria que justamente sirve a salvar el estado de derecho. Obviamente, en el estudio de Zavala la lectura de Schmitt por parte de Giorgio Agamben cobra un significado considerable.

una historia teleológica o normativa del desarrollo o del progreso de los estados o sistemas políticos.

En esta línea de argumentación, el concepto del 'estado fallido' (véase Acemoglu/Robinson 2012) representa una categoría concebida en el Norte global para caracterizar las condiciones políticas en una serie de países del Sur. No obstante, han surgido debates tanto politológicos como del ámbito de los estudios culturales que cuestionan la validez de dicho concepto, destacando p. ej. su escasa precisión. El escepticismo relacionado con el discurso sobre el 'estado fallido' se explica por el peligro de que potencias externas saquen provecho ideológico de él para amenazar con intervenciones o para mandar directamente sus ejércitos, dado que donde no hay soberanía de estado, esta no puede ser violada. Al enfocar particularmente las relaciones entre México y los EE.UU., en los últimos años no se han visto únicamente acercamientos, sino del mismo modo altercados entre ambas naciones por conflictos relacionados con la migración y el contrabando de drogas. En el contexto de aquellos fenómenos, el politólogo mexicano Samuel Schmidt ya hace años criticó la noción de "estado fallido" y propuso un concepto alternativo para precisar las estrategias con las que los grupos del narcotráfico ponen en peligro la estabilidad de este estado centroamericano.[5]

> Una opción alternativa a la categoría del Estado fallido es la del Estado suplantado, que se basa en el concepto de que entes fuera del Estado tienen la capacidad de asumir las funciones que le están reservadas al mismo. [...] la constante es que sus tareas se van suplantando de manera creciente por factores extraestatales, en este caso el crimen organizado. (Schmidt, 2012, s.p.)

[5] Por eso no me convence del todo la tesis de Zavala (2018, p. 71) de que la propaganda sobre la amenaza fundamental que en cuanto al estado representan los narcotraficantes era una mera coartada y servía para justificar la "guerra contra el narcotráfico": guerra desencadenada por Felipe Calderón. Con respecto al papel dudoso que el gobierno de Calderón jugó en esos contextos véase la reseña de Anguiano (2014) sobre una serie de publicaciones correspondientes.

Suponemos que en el marco de la experiencia social y política de América latina los pequeñxs soberanxs expanden sus dominios en ámbitos sociales o políticos a la vez que se suplantan prerrogativas estatales. En otros casos llegan a sostener soberanías estatales.[6] No descartamos tampoco que el imaginario o ciertos efectos de las actividades de la pequeña soberanía puedan servir a políticas oficiales, justamente para confirmar la soberanía de estados. Se plantea este concepto para abrir el enfoque de la investigación y aclarar las relaciones y constelaciones entre las instituciones estatales en varios niveles administrativos y otros actorxs políticxs o sociales; constelaciones que siempre deben ser concretizadas.[7] Además en lo que se presenta a continuación prevalece el interés por la literatura narrativa que pone ante los ojos de lxs lectorxs no solo lo que significa la pequeña soberanía, sino lo que para los individuos sociales significa estar sometidos a su poder. Asimismo, ella contribuye a analizar los mecanismos con que lxs tiranxs locales constituyen y sostienen sus dominios.

3. Primer ejemplo: *Balas de plata* (2008) de Élmer Mendoza

La novela de Mendoza está ambientada en Sinaloa, provincia que se sitúa en el Norte de México, de la cual proviene el mismo autor. La triste fama de esta provincia se debe al grupo narcotraficante que lleva su nombre y que de nuevo llegó a los titulares de la prensa internacional por la detención de Joaquín Archivaldo Guzmán Loera,

[6] Doy las gracias a Elsa Drucaroff por sus aportaciones y advertencias.

[7] En este sentido, el estudio de Zavala (2018) sin duda ha ayudado a ampliar el debate sobre los modelos heurísticos con los que percibimos las realidades políticas, particularmente la del narcotráfico. No obstante, al abordar estas cuestiones podría resultar útil, para evitar cierto reduccionismo, el concepto deleuziano de *agenciamiento* que complementa la noción foucaultiana de *dispositivo*. Véase Heredia (2014).

apodado El Chapo, en 2016, y su extradición a EE. UU., reclamada por el expresidente norteamericano Barack Obama.[8]

Balas de plata sigue a grandes rasgos las recetas estilísticas de la novela negra —género muy actual en el marco de la literatura hispanoamericana contemporánea (véanse Ruiz, 2019, p. 44; Ramírez, 2021)— aunque del mismo modo se ven adaptadas características asociadas a otros géneros literarios como, por ejemplo, el del melodrama. En todo caso, el uso de conocidos modelos literarios deja entrever ciertas ironías que señalan que tal procedimiento es un mero pretexto para reflexionar sobre la sociedad mexicana actual (véase El-Kadi, 2013).

La novela tematiza una serie de asesinatos perpetrados en el ámbito de la alta sociedad. En el centro de atención se encuentra el asesinato de Bruno Canizales, hijo de un político influyente que fue acribillado por proyectiles plateados. La investigación del caso está a cargo del inspector Edgar Mendieta, protagonista que posee numerosos atributos del clásico antihéroe de la novela negra, pero que no parece haber perdido del todo su brújula moral (véase Vázquez Mejía, 2018). Como indica Aileen El-Kadi, con el desarrollo de la trama se observa que la búsqueda de lxs autorxs del crimen va resultando menos relevante y, en cambio, gana más peso la representación de las relaciones emocionales de la víctima principal y de sus contactos con el cártel del narcotráfico endémico (véase El-Kadi, 2013). Así, a un tiempo, lxs lectorxs llegan a conocer al capo de la mencionada banda, Marcelo Valdés, cuyo autorretrato nos sirve de primer ejemplo de pequeña soberanía:

> Cuando me hice poderoso no lo podía creer, era una sensación desconocida pero que no me atemorizó. Iba y venía, iba y venía. La sentía en el pecho. Miles de hombres, se puede decir, se cuadraban ante mí; llamadas todo el día y un telefonista o dos respondiendo que estaba ocupado o con el señor presidente [...]. ¿Escucharon de acribillados

[8] En cuanto a la representación mediática de la captura de El Chapo véase el análisis relevador en Zavala (2018, pp. 90-97).

> a mansalva? Yo los ordené. ¿De corrupción policiaca? Fuimos los dos, ellos por sus sueldos de hambre y yo porque lo quería todo. Financiamos bandas de música, campañas políticas y programas de ayuda en caso de ciclones, incendios, inundaciones. Mi nombre era un nombre que se pensaba. Marcelo Valdés es nombre no pedazo. ¿Cuántos corridos tengo? Suficientes para amenizar una fiesta (Mendoza, 2008, p. 215).

El monólogo interior demuestra precisamente cómo el capo, más allá de sus actividades criminales, adquiere rasgos de un actor social que parece moverse en un regulado entorno político o estatal: la organización empresarial con secretaría y agenda, el sentimiento repentino de hallarse en el centro de la atención social, al lado del presidente, la apropiación del poder ejecutivo mediante el soborno sistemático, las relaciones públicas gestionadas por los corridos, etc. Hasta el punto que Valdés llega a representar una figura socialmente comprometida: subvenciona programas de ayuda conectadas a graves crisis medioambientales.[9] Para el pequeño soberano el gran teatro del mundo político se erige preferiblemente en el momento de la crisis.

En el párrafo citado se nos esboza el narcotráfico suplantando al Estado. Es significativo que ello se lleve a cabo estilísticamente a través de un medio literario característico de la novela del dictador. Particularmente en las novelas de los años 70 de autores como Alejo Carpentier o Augusto Roa Bastos, se aplica de un modo muy amplio el monólogo interior; hasta el punto de que esos textos adoptan el carácter de un auténtico confesionario público. En este sentido, la narración de Mendoza capta precisamente el momento en el cual declina la carrera del jefe de los narcotraficantes, que se ve obligado a enfrentarse con sus problemas de salud. Es decir, la novela negra se entrelaza con otra trama que se desenvuelve como telón de fondo y

[9] En cuanto a la narco-filantropía en tiempos de la pandemia, véase Passolas (2021). En cuanto a los beneficios fuertemente aumentados de los cárteles durante la pandemia, véase Grillo (2020).

que representa una especie de "otoño del patriarca narco". La perspectiva del ambivalente policía Mendieta, por un lado, el círculo íntimo del capo y sus autorretratos, por el otro, ofrecen un panorama de la disolución del Estado y de sus poderes. Mas en el curso de la novela resulta evidente que los narcos no son los perpetradores de los crímenes. Hacia el final de la trama, el comisario Mendieta instrumentaliza a Samantha, hija del capo, para eliminar a la pareja asesina que en realidad había cometido las matanzas. De ahí que no sean los narcotraficantes los que se infiltren en las estructuras policiales del Estado, sino que sean los representantes del poder ejecutivo los que usan el potencial de violencia del que dispone la delincuencia organizada.[10] La suplantación del Estado se hace patente por la aparición de una zona intermedia de indistinción en la que cooperan personas provenientes de diferentes bandos y en la que se entremezcla lo privado y lo público: "agenciamientos" que conectan personas, potencias e instituciones (véase Heredia, 2014).

No carece de lógica interna pues que, en las secuelas literarias de *Balas de plata*, la hija de Marcelo Valdés asuma el puesto de su padre, lo cual demuestra asimismo que existe también una pequeña soberanía femenina en un contexto altamente criminal y machista. La novela *La reina del sur* (2002) de Arturo Pérez Reverte, que como telenovela (2011 / 2019) ha sido llevada a la pantalla, trata el mismo tema basándose en un personaje verídico que lleva el nombre de Sandra Ávila Beltrán, la "reina del Pacífico", y como le corresponde a una monarca, ella "ha tenido todas las fiestas, todas las alhajas, todos los coches, todas las mansiones que solo se habitan por un par de semanas, todo exceso adquirible en riguroso efectivo" (Villoro, 2010, p. 7).

[10] En efecto, la configuración recuerda a la trama de la novela *El juez y su verdugo* (1952) de Friedrich Dürrenmatt. Como señala Zavala (2018, pp. 23-ss.), *Balas de plata* contribuye al establecimiento de ciertos estereotipos de los narcotraficantes. No obstante, llama la atención que la novela no se limita a retratar el poder del grupo narcotraficante, sino que tematiza de un modo bastante abierto el entrelazamiento de los actorxs políticxs, por un lado, y lxs delincuentes, por el otro. Al contrario de lo que indica Zavala no se trata de un texto que afirme o espeje rotundamente las posiciones oficiales, sino que ofrece unas visiones críticas de las clases políticas.

No obstante, su historia es bien diferente de la de Samantha Valdés, que aparece en las novelas de Élmer Mendoza.[11]

4. Segundo ejemplo: *Trabajos de reino* de Yuri Herrera (2004)

En la novela de Yuri Herrera se representan el encuentro y el entrelazamiento de dos destinos. Lobo, un músico pobre, es contratado por un jefe de un grupo de narcotraficantes. Es usual que en el Norte de México los líderes de grupos criminales gestionen su propia propaganda, sirviéndose de músicos y cadenas locales de radio para que compongan y distribuyan canciones que les dediquen versos panegíricos. El subgénero literario es denominado corrido y remite a un género de romance que en México se formó en el siglo XIX y después se expandió durante la época de la revolución. Siempre hay que tener en cuenta los relevantes contextos históricos y las concretas funciones comunicativas y políticas, para saber de un modo más preciso de lo que se trata cuando hablamos de "corrido" (véase Kaup, 2018; Herlinghaus, 2009, pp. 29-101). Actualmente, en el ámbito criminal del Norte de México los corridos frecuentemente pueden ser considerados como verdaderos medios de autorrepresentación de los jefes narcos. Recordemos que Marcelo Valdés en la novela de Mendoza (2008, p. 215) se preguntaba "¿Cuántos corridos tengo?". Notoriamente, el número de canciones por las que un capo puede sentirse aludido resulta convertible en capital simbólico.

La novela ofrece un juego alegórico, que nos lleva directamente hacia la temática de la pequeña soberanía. La residencia del capo es descrita como la corte de un monarca absolutista. En este ámbito cada figura carece de nombre y se denomina según la función social que se le señala. Así pues, a Lobo, después de su llegada, se le conoce por el nombre apelativo de Artista; se usan otros sobrenombres

[11] Véase también la serie de Netflix: *The Queen of the South* (2016-2021), que se aleja bastante de la novela de Pérez Reverte.

como el Rey, el Heredero, el Periodista, el Joyero, la Niña, la Bruja, etc. Mediante la alegoría de una corte monárquica, el texto nos invita a observar este mundo criminal como una especie de autonomía política, en cuyo territorio están en vigor otras reglas y leyes, donde se encuentra un sistema de valores alternativo y un conjunto de actividades de relaciones públicas;[12] y por relaciones públicas entendemos la representación política en el sentido de Louis Marin.

Marin mostró en su célebre estudio sobre el absolutismo francés que el lujo fue un medio de hacer visible el poder político. La imagen del rey se produjo por la suntuosa organización de un escenario en que el monarca podía aparecer como figura. La pompa no solo era un valor en sí, sino un elemento imprescindible en el montaje de la representación de poder y violencia: "Le pouvoir, c'est la tension à l'absolu de la représentation infinie de la force, le désir de l'absolu du pouvoir" (Marin, 1981, p. 12). Proponemos la tesis de que las historias y las imágenes de los narcotraficantes nos transmiten el mismo mensaje: el despilfarro, el derroche, o en palabras de George Bataille, el exceso o malgasto representan el potencial de violencia (véase Habermas, 1993, pp. 255-284). En este sentido, el comienzo de la novela está enteramente impregnado por el tema del lujo de la corte, tal y como está percibido a través de la perspectiva del artista Lobo, bohemio y pobre. La riqueza, sin duda, es el resultado de una acumulación ilegítima de finanzas en la edad de un tardío hipercapitalismo. Es decir: un fulminante poder de agencia, que interviene en un mercado laboral caracterizado por irregularidad y baja remuneración, al igual que interviene en los mecanismos estatales por medio de la corrupción. Siguiendo esta línea de argumentación puede interpretarse la novela como una puesta en evidencia de un neoliberalismo

[12] Véase López-Badano y Ruiz Tresgallo (2016, pp. 194-ss.), donde se comenta la intertextualidad con respecto a "El rey burgués" de Rubén Darío. El tema de una sociedad paralela fue tratado ya en la novela corta "Rinconete y Cortadillo" de Miguel de Cervantes. Esta representación del crimen organizado en la novela de Herrera ha sido criticada por Zavala (2018, p. 86) y por Soifer (2019), dado que —según dichos autores— el libro contribuye a propagar aún más los mitos sobre el narcotráfico en México.

salvaje y fronterizo que ya, a su vez, suplanta al Estado y sus economías nacionales.[13]

Como ejemplo de representación política podría servir el parque zoológico que posee el Rey: "Había serpientes, tigres, cocodrilos, un avestruz, y en una jaula más grande, casi un jardín, un pavo real" (Herrera, 2011, p. 52). Durante el Antiguo Régimen, los zoológicos contaban entre los privilegios de los reyes y visibilizaban su poder. Asimismo, como nos indican las crónicas de América, los príncipes aztecas disponían de colecciones de animales. Cabe señalar que la colección faunística del capo no es una mera fantasía alegórica de Herrera: ya Pablo Escobar transportó animales africanos a Colombia para montarse su propio parque zoológico (véase Ruiz, 2020), algo a lo que se ha aludido en la primera temporada de *Narcos* o en novelas como *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez.

Sin duda, el juego de representaciones es el tema preponderante de la narración de Herrera. En este contexto, Lobo como artista desempeña un papel central, componiendo corridos en honor de su señor.[14] Observados desde el ángulo de las tesis de Marin, el exceso y el lujo obtienen un valor semiótico, y como tal se perfilan dentro de un entorno social de pobreza. La novela de Herrera demuestra, entre otros aspectos que podrían mencionarse, que la pompa de los narcos, a pesar de la diferencia que existe entre los contextos históricos, no deja de poseer un rasgo absolutista. De ahí que el corrido pueda ser comprendido como un procedimiento de propaganda, el cual no implica solo el soborno o la contratación de artistas, sino en algunos casos estudios de grabación y capacidades de reproducción y distribución. La riqueza como medio de representación se convierte en una verdadera señal de poder, porque indica la potencia de la intervención política y pone en peligro la soberanía estatal.

[13] Véase López-Badano y Ruiz Tresgallo (2016). Soifer (2019, p. 37) objeta que es difícil hablar de neoliberalismo, si al fin y al cabo el Estado en alianza con potencias extranjeras genera y organiza el mercado.

[14] Véase Marin (1981, pp. 47-108), que comenta el papel de la historiografía durante el Absolutismo francés.

Dicha soberanía, empero, resulta ser precaria. A medida que el protagonista se va adentrando en este mundo de delincuencia, la novela se convierte en una novela de formación (véase Uribe, 2016, p. 19), dado que a partir de cierto momento el artista desea emanciparse, es decir liberarse del hecho de que su música es una mera herramienta política. Hacia el final de la historia, Lobo compone un corrido en que se tematiza la debilidad del jefe, aludiendo a su impotencia: "Yo sé que aunque calles quieres / Que ya no estemos jodidos / Ni que fueras de vil palo / Somos tus únicos hijos" (Herrera, 2011, p. 98). Como resultado, Lobo ha de huir y alejarse de la corte del Rey, cuyos días están contados. De modo que de nuevo la trama se basa en una narrativa en torno a la declinación del soberano: narrativa que es explorada en el mencionado género literario de la novela de dictador. Además, el tema de la impotencia del rey, bastante sugestivo por la analogía entre el poder político y el poder sexual en una cultura machista, es asociado con una célebre novela de Mario Vargas Llosa, publicada cuatro años antes que el texto de Herrera: *La fiesta del chivo* (2000), donde el viejo tirano Rafael Leónidas Trujillo padece la misma disfunción. La novela de Herrera pues, que es concebida como mezcla de novela de dictador y novela de formación, escenifica el reino del capo como una pequeña soberanía que lleva fecha de caducidad.

5. Tercer ejemplo: *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (1994)

Finalmente recordemos la muy polémica novela de Fernando Vallejo, que está ambientada en el Medellín de los años noventa, después de la caída de Pablo Escobar: "Con la muerte del presunto narcotraficante [...], aquí prácticamente la profesión de sicario se acabó. Muerto el santo se acabó el milagro. Sin trabajo fijo, se dispersaron por la ciudad y se pusieron a secuestrar, a atracar, a robar" (Vallejo, 2017,

pp. 38-ss.). La voz autodiegética,[15] que se da el nombre de Fernando, narra la historia de su retorno a Colombia después de una época en el extranjero. Ya algo entrado en años se reúne con adolescentes e inicia relaciones sexuales con ellos. Resultan ser sicarios, y al recorrer la ciudad con sus amantes —precisamente se trata de dos, el primero Alexis, el segundo Wílmar— ellos cometen asesinatos en serie, sin que a menudo se observen motivos suficientes para explicar —ni mucho menos justificar— estos crímenes capitales. Asimismo, se trata de soberanías aún más precarias, dado que los adolescentes no solo matan a otros, sino se ven en un alto peligro de ser matados ellos mismos en cada momento —así resulta que en el curso de la novela Alexis es víctima de un disparo de Wílmar. Esta explosión textual de violencia es acompañada por una drástica diatriba contra la patria y su deterioro.

Citamos este ejemplo literario porque, en esta novela, la pequeña soberanía ha tocado fondo, es decir, ha llegado a un nivel que recuerda al estado natural descrito en la obra clásica *El Leviatán* de Thomas Hobbes: "The tensions and feuds that erupted between rival cartels and left-wing guerrilla groups and paramilitaries working for traffickers manifested into a state of civil war in Medellín and led to the suspension of virtually the entire social and judicial order" (Nini Villaseñor, 2013, p. 13). Si el caudillo narco, que por la notoria ausencia del Estado monopolizaba la violencia en Medellín, está muerto, ahora sus soldados ejercen el derecho de espada por su cuenta,[16] "en el sentido de que" —si unx quiere pensarlo en términos de Giorgio Agamben— "soberano es aquél con respecto al cual todos los hombres son potencialmente *hominis sacri* [...]" (Agamben, 1998, p. 110).[17]

[15] En cuanto al juego diegético entre lo autobiográfico y lo autoficticio véase Barros (2008).

[16] Con respecto al "vitae necisque potestas" véase no solo Foucault (1991), sino además Agamben (1998, pp. 113-118).

[17] Véase la tesis en Nini Villaseñor (2013), en la que se plantea que los habitantes de Medellín son "homines sacri" según la definición de Agamben (1998, pp. 93-97), dado que están excluidos de la ley estatal que debe perseguir el asesinato, por un lado, y de la ley divina, que a su vez se han arrogado los sicarios, por el otro. Probablemente

Mas no es sencillamente la caída de Pablo Escobar y su precario monopolio de violencia lo que provoca la crisis con toda su propensión a acercarse al presunto estado natural hobbesiano. Su poder no es sencillamente político sino económico: es su capacidad adquisitiva de "la mano de obra" – en lo que concierne a la novela de Herrera. En este sentido, el texto de Vallejo afirma que el "sicario que trabaja solo por su cuenta y riesgo ya no es sicario: es libre empresa, la iniciativa privada" (Vallejo, 2017, p. 39). Con ello la novela indica que tanto el narcotráfico como el auge coyuntural de la violencia pueden ser considerados como la última consecuencia de un liberalismo salvaje, en cuyo contexto no solo la violencia baja de precio, sino que, además, las vidas humanas pierden valor al igual que las leyes, instituciones y actorxs políticxs que lo siguen garantizando: "Así que a robar, y mejor en el gobierno que es más seguro y el cielo es para pendejos. Y mire oiga, si lo está jodiendo mucho un vecino, sicarios aquí es lo que sobra. Y desempleo" (Vallejo, 2017, p. 23). Se podría argumentar pues que la "nuda vida" (Agamben, 1998, p. 18) en este caso no resulta tanto de un tejido de relaciones político-jurídicas, sino de una serie de sucesos político-económicos que llevan a exclusiones sociales y, en último término, a condiciones de vida imposibles.

Al mismo tiempo cabe tener en consideración que, en la novela, la violencia no se manifiesta como asesinato de encargo, sino que —en palabras de Jan Philipp Reemtsma citado por Albrecht Buschmann (véase Buschmann, 2009)— parece ser autotélica, es decir la violencia no tiene otro objetivo que la violencia misma. Efectivamente se constata ahí una desproporción enorme entre los actos de las víctimas, cuyo único error la mayoría de las veces se limita a hallarse en un lugar que coincide con el del asesino o a molestar a este o a su amante, quien narra la historia. Pensemos en el taxista que no quiere bajar el volumen de la radio. Cuando Alexis le ejecuta, el coche

---

habría que precisar un poco más estas analogías. Véase al respecto el enfoque de Herlinghaus (2009, pp. 3-28; 135–165). Lo que nos parece relevante es el hecho de que la noción de soberanía está estrechamente ligada con el libre ejercicio de la violencia.

explota y la muerte se lleva a más personas inocentes, sobre lo cual el narrador solo desliza unos comentarios cínicos. En este sentido, la violencia perpetrada es abismal y puede ser comprendida como autotélica. Sin embargo, aplicando este concepto se oscurece el hecho de que, de un modo grotesco, se trata de casos de castigo desmesurado. En otra ocasión Alexis dispara a un transeúnte que les insulta por su homosexualidad. Una ofensa verbal tiene por réplica un asesinato, bien que haya que admitir que por este castigo desmesurado se hace patente la violencia estructural contra la homosexualidad que consiste en una discriminación cotidiana y violenta.[18] Unas páginas más adelante el implacable narrador denomina a su amante Alexis su "Ángel Exterminador" (Vallejo, 2017, p. 61). Fernando, Alexis y Wílmar castigan una sociedad que —desde el punto de vista autodiegético del texto— está pervertida y es hipócrita.

De ahí que el ataque homicida de los jóvenes junto al discurso de odio del narrador-protagonista tenga más bien poco que ver con el estado natural de Hobbes, a pesar de que el telón de fondo histórico, sin duda, recuerda a ello. En la novela, al contrario, lxs lectorxs somos testigos de un juicio final, o mejor dicho: un ajuste de cuentas: "el intelectual emprende una labor de ajusticiamiento o limpieza social en contra de las infracciones del lenguaje y las afrentas al civismo" (Barrero Bernal, 2013, p. 22). Al estar ausente el caudillo narco, por no hablar de las instituciones del Estado, los jóvenes asesinos perpetúan la soberanía a nivel individual. Ejercen el 'derecho de espada'. A nivel de texto autodiegético, no obstante, los adolescentes representan las armas letales del narrador y de su sueño de omnipotencia, de soberanía (véase Herlinghaus, 2009, pp. 135-165).

[18] No obstante, habrá que anotar que el discurso homosexual del narrador conlleva un elemento sumamente misógino. Véase Nini Villaseñor (2013, p. 16).

6. Conclusiones

(a) Hemos podido observar que la pequeña soberanía representa una constelación de poder que entra en escena cuando la organización política estatal está en crisis. Se trata de una constelación que se hace patente en numerosos países de América Latina, lo cual está relacionado con su historia colonial y poscolonial, con cierta debilidad de las instituciones políticas, con el peligro de suplantación de los Estados y con la influencia del Norte global: aspecto que en esta ocasión ha quedado algo eclipsado, pero que sin duda alguna merece profundizarse más. (b) En dicho contexto, la literatura narrativa desempeña la función de "un archivo de las experiencias sociales". Mas no simplemente recoge estas experiencias sociales, sino que las convierte en literatura y las devuelve a la circulación de representaciones existentes en una sociedad dada (véase Greenblatt, 1988, pp. 1-10). (c) No obstante, la literatura narrativa no es un espejo neutral. Hace uso de medios retóricos y literarios para concebir "modelos secundarios del mundo" como diría Jurij Lotman (1993, pp. 261-292), lo cual hemos podido comprobar en el caso de Herrera, que pinta a un padrino narco como rey y a su banda como su corte. Nos sirve de ejemplo adicional la diatriba en la novela de Vallejo, en la que "el sicario [...] se aleja de la interpretación sociológica del término" (Musitano, 2015, p. 166), y en la que, por consiguiente, unos pobres adolescentes drogadictos se convierten en 'ángeles exterminadores' ante un panorama apocalíptico. En ambos casos vemos que la hipérbole de los textos, a pesar de que a menudo se haga insoportable, ayuda a comprender determinadas constelaciones de poder y a hacer visible lo que denominamos 'pequeña soberanía'. (d) Igualmente advertimos que los géneros literarios, o mejor dicho, el montaje de distintos géneros literarios, influye en los modos de concebir modelos secundarios del mundo. En este sentido planteamos una ampliación de la citada teoría de la representación literaria. En el caso de Mendoza, la trama policiaca sirve de pretexto para transmitir conocimientos

sobre la vinculación entre la política, la policía y la delincuencia organizada. Las novelas de Herrera y Vallejo permiten percibir las relaciones entre el narcotráfico y las dinámicas del neoliberalismo en América Latina. Las novelas ayudan a comprender los contextos sociales y políticos en los que surge la pequeña soberanía.

Finalizamos estas observaciones con la advertencia de que la literatura narco no representa el único corpus de textos que analiza la pequeña soberanía. Pueden encontrarse varios ejemplos en textos literarios que se dedican a otros temas, como la literatura sobre la plantación, la oficina, la familia; subgéneros y temas que en cuanto al tema propuesto en este artículo merecen ser estudiados igualmente.

Bibliografía

Acemoglu, Daron y Robinson, James. (2012). *Why Nations Fail: The Origins of Power, Prosperity, and Poverty.* New York: Crown Business.

Agamben, Giorgio. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida.* Valencia: Pre-Textos.

Anguiano, Arturo. (2014). Calderón, aprendiz de brujo o la guerra como escape. *Región y Sociedad*. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-39252014000600011

Balke, Friedrich. (2009). *Figuren der Souveränität.* Múnich: Fink.

Barrero Bernal, Lina. (2013). El apocalipsis como recurso poético de supervivencia en la novela *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, (5), 13-32.

Barros, Sandro. (2008). Otra vez Fernando Vallejo. On the Virtues of Effective Testimony and Self-Fashioned Marginality in *La virgen de los sicarios*. *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, (8), 140-155.

Buschmann, Albrecht. (2009). Entre autoficción y narcoficción: la violencia de *La Virgen de los sicarios*. (1994) de Fernando Vallejo. *Iberoamericana*, *9* (35), 137-143.

Centeno, Miguel Ángel. (2016). Max Weber y el Estado latinoamericano. En Álvaro Morcillo Laiz y Eduardo Weisz (coords.), *Max Weber en Iberoamérica: nuevas interpretaciones, estudios empíricos y recepción* (pp. 397-418). México, D. F.: Centro de Investigación y Docencia Económicas.

El-Kadi, Aileen. (2013). El narcothriller nacional en *Balas de plata* de Élmer Mendoza. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (39), 325-346.

Fernández Sebastián, Javier. (2014). *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870.* Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Fischer, Thomas. (2012). *Die Souveränität der Schwachen. Lateinamerika und der Völkerbund 1920-1936.* Stuttgart: Steiner.

Foucault, Michel. (1991). Faire vivre et laisser mourir: la naissance du racisme. *Les Temps modernes*, *56* (535), 37-61.

Foucault, Michel. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Goldman, Noemí. (2014). Soberanía en Iberoamérica. En Javier Fernández Sebastián (coord.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870* (pp. 15-42). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Greenblatt, Stephen. (1988). *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy.* Oxford: Oxford University Press.

Grillo, Ioan. (7 de julio de 2020). Los cárteles del narcotráfico de México son los ganadores del coronavirus. *The New York Times.* https://www.nytimes.com/es/2020/07/07/espanol/opinion/coronavirus-carteles-drogas-mexico.html

Habermas, Jürgen. (1994). *El discurso filosófico de la modernidad.* Madrid: Taurus.

Heredia, Juan Manuel. (2014). Dispositivos y/o agenciamientos. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, *19* (1), 83-101.

Herlinghaus, Hermann. (2009). *Violence without Guilt. New Directions in Latin American Cultures.* New York: Palgrave Macmillan.

Herrera, Yuri. (2011). *Trabajos del reino.* Cáceres: Periférica.

Kaup, Monika. (2018). Global Afterlives of the Border Corrido and the Corrido Hero: Narcocorrido and Narconovela in Yuri Herrera's *Trabajos del Reino* and Víctor Hugo Rascón Banda's *Contrabando*. En Roberto Cantu (coord.), *Border Folk Balladeers: Critical Studies on Américo Paredes* (pp. ix-xxiii). Cambridge, UK: Scholars Publishing.

Levitsky, Steven y Murillo, María Victoria. (2012). Construyendo instituciones sobre cimientos débiles: lecciones desde América Latina. *Politai*, *3* (5), 17-44.

López-Badano, Cecilia y Tresgallo, Silvia Ruiz. (2016). Narconarrativas de compensaciones ficcionales (y condenas neoliberales): *Trabajos del reino* de Yuri Herrera; *Perra brava* de Orfa Alarcón. *Mitologías hoy*, (14), 191-212. https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v14-lopez-badano-ruiz

Lotman, Yuri M.. (1982). *Estructura del texto artístico.* Madrid: Istmo.

Marin, Louis. (1981). *Le Portrait du Roi.* París: Les Editions de Minuit.

Mendoza, Élmer. (2008). *Balas de Plata.* Barcelona: Tusquets.

Musitano, Julia. (2015). La furia reproductora de la madre y de la patria. Una imagen de Colombia por Fernando Vallejo. En Teresa Basile (coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* (pp. 153-171). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Nini Villaseñor, Leticia. (2013). Fernando Vallejo's *La virgen de los sicarios*: The Inferno of Bare Life. *Lucero*, (23), 13-24.

Passolas, Felipe. (2021). La narco-filantropía en tiempos de pandemia. *The Political Room.* https://thepoliticalroom.com/la-narco-filantropia-en-tiempos-de-pandemia/

Ramírez, Sergio. (26 de octubre de 2021). La novela negra, un género ejemplar. *El País online.* https://elpais.com/opinion/2021-10-26/la-novela-negra-un-genero-ejemplar.html

Riekenberg, Michael. (2014). *Staatsferne Gewalt. Eine Geschichte Lateinamerikas (1500-1930).* Fráncfort del Meno: Campus.

Ruiz, Antonio. (2020). El exótico "zoo" de Pablo Escobar: Un desafío en el epicentro mundial del narcotráfico. *ElCierreDigital.* https://elcierredigital.com/investigacion/77918708/zoo-pablo-escobar-desafio-gobierno-colombia.html

Ruiz, Eduardo. (2019). La descomposición del estado político y el surgimiento del estado narco en tres novelas mexicanas. (1969-2008). *Transmodernity*, *9* (1), 35-54.

Schmitt, Carl. (2009). *Teología política.* Madrid: Trotta.

Soifer, Alejandro. (2019). Una economía de la crueldad: Estado, organizaciones sociales marginales y necro-mercado en *Trabajos del reino* y *La transmigración de los cuerpos* de Yuri Herrera. *LALR*, (46), 34-43.

Uribe, Christopher. (2016). Fronteras de la violencia en la narrativa de Yuri Herrera. *Confluencia*, *31* (2), 17-30.

Vallejo, Fernando. (2017). *La virgen de los sicarios.* Barcelona: Debolsillo / Penguin.

Vázquez Mejías, Ainhoa. (2018). Esas difusas fronteras éticas. El Zurdo Mendieta en la narcoliteratura de Élmer Mendoza. *Visitas al Patio*, (12), 227-240.

Villoro, Juan. (2010). La alfombra roja, el imperio del narcoterrorismo. https://catedraucv.files.wordpress.com/2013/12/la-alfombra-roja.pdf

Vogl, Joseph. (2015). *Der Souveränitätseffekt.* Zúrich: Diaphanes.

Waldmann, Peter. (2021). *El Estado anómico. Derecho, seguridad pública y vida cotidiana en América Latina.* Madrid: Iberoamericana.

Zavala, Oswaldo. (2018). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México.* México: Malpaso. https://hispafiles.ru/data/hu/76251/src/Oswaldo_Zavala_-_Los_carteles_no_existen.pdf

VI. Utopías inciertas, reconfiguraciones rurales

Después de la Catástrofe
El Caribe y el mundo después del mundo

Carlos Fonseca
Universidad de Cambridge

"El arte debe venir después de la catástrofe."

Kamau Brathwaite[1]

En 1969, cerca del ocaso de su carrera, Wifredo Lam pinta un cuadro titulado *Al final de la noche*. En su característico estilo tardío, nocturno en sus colores, el cuadro muestra una serie de orishas convertidos en murciélagos que se entremezclan y se confunden como si se tratase de los supervivientes de una catástrofe. Más de una vez he llegado a pensar que esa pintura de Lam esconde, detrás de su aparente opacidad, una reflexión importante sobre nuestro presente, en el cual la figura del final parece entrar en crisis. Pocas palabras resuenan hoy día con un eco tan vacío y confuso como aquellas que designan *el final*. El final del mundo, el final de la historia, el final de la naturaleza, el final del hombre: parecería ser que nuestra obsesión escatológica con el fin esconde una preocupante crisis. Los múltiples finales

[1] Braithwaite (2005).

que proyectamos parecen apuntar, no hacia una resolución positiva del sentido histórico, sino hacia el malestar y la confusión que nuestra sociedad siente frente a donde se dirige su descarrilada historia. Somos una sociedad milenarista sin profecía ni telos. O, para decirlo de otro modo, somos una sociedad que ha olvidado cómo puntuar las historias que se cuenta a sí misma en sus intentos por sobrevivir. Mirando el cuadro de Lam, a menudo he pensado que hoy, más que nunca, necesitaríamos una reflexión crítica sobre la figura del final, no tan distinta de aquella que esbozó Frank Kermode en su libro de 1967 *The Sense of an Ending*. Hoy día parecemos correr el riesgo de vernos convertidos en personajes semejantes a aquel Aureliano Babilonia que encontremos al final de otro libro publicado ese mismo año: el clásico *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez. Como el último miembro del condenado linaje de los Buendía, nos encontramos atrapados entre las ráfagas de una modernidad implacable que parece haber degenerado hace mucho en torbellino. Como Aureliano Babilonia, descifrando los manuscritos de Melquiades desde los devastados jardines de la modernidad, parecemos vivir en un *interregnum* más allá del final de la historia, donde la catástrofe arriesga convertirse en nuevo status quo.

Más de una vez, mirando *Al final de la noche* de Lam, he llegado a pensar que su obra esconde la llave para salir del ocaso histórico en el que nos encontramos. En este capítulo, en diálogo con una tradición caribeña que va desde la obra de Wifredo Lam hasta las novelas de Rita Indiana, pasando por los *earthworks* de Ana Mendieta, me gustaría pensar como esa tradición nos ayuda a pensar esa salida. Tomando como ancla la frase de otro caribeño, el barbadense Kamau Brathwaite —"El arte debe venir después de la catástrofe"— intentaré reflexionar sobre el rol del arte en este proceso de imaginar nuevos futuros poscoloniales más allá del llamado final de la historia. Y es que si la modernidad, en su afán globalizador, terminó destruyendo los jardines que había prometido, ese catastrófico proceso modernizador no puede ser entendido sino como la contracara del colonialismo. El colonialismo fue la gran catástrofe

moderna, aquella que no solo desgarró el tejido social trasatlántico, sino que también desarmó y reconfiguró la ecología globalizada del mundo moderno. En este sentido pensar catastróficamente hoy día, tal y como sugiere Brathwaite, implicaría pensar las catastróficas secuelas del colonialismo e intentar imaginar, a partir de esa reflexión, nuevos futuros post-catastróficos que se nieguen a rendirse a la crisis escatológica que estamos viviendo.

En un texto escrito en 1955 como parte del catálogo de una exhibición de Wifredo Lam en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Aimé Césaire llama al cubano "el pintor de la crisálida del mundo" (Lam y Césaire, 2019, p. 31). La imagen, bella y sugerente, ilumina cómo en los lienzos de Lam un mundo muere para luego renacer. Como la oruga que, habiendo comido las hojas que la rodean, decide un día aislarse en el espesor nocturno de la crisálida para luego renacer convertida en mariposa, las obras de Lam conjuran un espacio transicional caracterizado por metamorfosis y devenires. La descripción poética de Césaire describe cómo el genio de Lam consistió en iluminar ese tercer espacio en el que una nueva consciencia parecía surgir de las viejas pieles de la historia colonial. Marcando la transición de larva a *imago*, de oruga a mariposa, la crisálida designa el espacio imaginario por excelencia. Un mundo de potencialidad y transformación que ocurre a puertas cerradas, en un espacio aislado y oscuro que, sin embargo, hace posible la diferenciación y la individualidad. Ser "el pintor de la crisálida del mundo" significa entonces ser aquel que se posiciona en el corazón de los procesos imaginarios que dan raíz a la identidad poscolonial, en ese teatro híbrido en el que el yo y el otro permanecen enredados y en constante flujo. Significa también ser aquel que entiende que el imaginario moderno del mundo globalizado, esa noción esférica de lo global que nos recuerda a la propia crisálida, surge en diálogo con el pasado colonial: negociar ese pasado y su relación con el futuro es la tarea del artista. Es allí, en ese futuro que se encuentra al final de una larga travesía, donde se encuentra la identidad, no entendida acá como raíz o como esencia, sino como ruta y devenir.

Tomando como punto de partida esta imagen del artista como aquel que imagina la crisálida de un mundo por venir, imagen que resuena con el pedido poscatastrófico de Brathwaite, me gustaría analizar cómo las obras de Wifredo Lam, Ana Mendieta y Rita Indiana, configuran una travesía crítica a través de la historia colonial. Una travesía que se abre camino entre las fantasías coloniales, descubriendo a su paso como pesadilla los llamados sueños modernos, y forzándonos a reconfigurar la ecología de un mundo posglobal, poscolonial y poscatastrófico. Es al final de esa larga travesía a través de la noche del colonialismo y sus fantasías globalizadas donde tal vez encontremos un nuevo mundo. Siguiendo las palabras de Paul Preciado, cuando nos recuerda que el proceso de lo *trans* siempre va de la mano con un proceso de creolización, las múltiples travesías y transiciones que encontramos en estas obras nos ayudarán a entender cómo la modernidad imaginó y estructuró ese mundo que hoy parece entrar en crisis (véase Preciado, 2020, p. 34). Ya sea a partir del devenir dios, vegetal y animal en los cuadros de Lam, el devenir paisaje en el caso de los *earthworks* de Mendieta o el devenir hombre en el caso de Indiana, las travesías que proponen estos artistas imaginan el Caribe como el espacio transicional y de creolización desde el cual podemos repensar críticamente la historia de la modernidad entendida como historia de un imaginario globalizado.

En diálogo con la obra del propio Aimé Césaire, quién en su clásico poema *Cahier d'un retour au pays natal* esbozó la travesía poscolonial en términos de la travesía nocturna hacia el amanecer, este capítulo intentará esbozar una crítica de los finales a partir del tríptico atardecer, anochecer y amanecer. Esta travesía a través de la noche del mundo llamada colonialismo será tal vez capaz de esbozar un nuevo despertar y un nuevo comienzo. En el camino, intentaré pensar también qué le ocurre al hombre y a lo humano, categorías básicas de la modernidad antropocéntrica, al momento de atravesar ese imaginario moderno y despertar a un nuevo comienzo. Reimaginar el mundo luego de la pesadilla colonial implica, primero que todo, repensar las bases humanistas de auto-representación a partir de las cuales el

humano se pensó a sí mismo. Lam, Mendieta e Indiana me ayudarán entonces a esbozar lo que podrían significar las palabras de Césaire cuando pedía, en su clásico *Discours sur le colonialisme*, un nuevo "humanismo hecho a la medida del mundo" (Césaire, [1955] 2000, p. 73).

1. Abriendo las alas al atardecer

> *"[T]hat sun would never set until its twilight became a metaphor for the withdrawal of empire and the beginning of our doubt."*
>
> Derek Walcott[2]

Vivimos ya no solo en aquel famoso ocaso de los ídolos del que habló Nietzsche, sino en una especie de ocaso histórico que parece prolongarse indefinidamente. En esta era crepuscular, los finales parecen sucederse sin solución ni término, como si vivir bajo el signo catastrófico del final de los tiempos se hubiese convertido en nuestro status quo y en signo de nuestro desconcierto. Ya decía Homi Bhabha en *The Location of Culture* que "nuestra existencia hoy día está marcada por un tenebroso sentido de supervivencia para el cual no parecen haber categorías históricas, no más una sucesión de figuras para nombrar 'el más allá': *posmodernismo, poscolonialismo, poshumanismo*..." (Bhabha, 1994, p. 1). Mas allá del final de la historia, heredero de una intemperie como aquella que rodeaba a Aureliano Babilonia, nuestro presente pide un replanteamiento no solo de su horizonte histórico, sino también de las categorías bajo las cuáles pensamos la posibilidad de esa historia. Pensar el largo atardecer de Occidente sería entonces el primer paso para replantear la posibilidad de un recomenzar histórico.

[2] Walcott, 1998, p. 4.

Por mucho tiempo, siempre que el presente me hacía pensar en las ciclónicas páginas finales de *Cien Años de Soledad*, solo podía ver a Aureliano Babilonia bajo la luz de las "Tesis sobre la filosofía de la historia" de Walter Benjamin. Vislumbraba a Aureliano Babilonia como una versión latinoamericana del Ángel de la Historia, batallando por encontrar el sentido de la historia de su linaje mientras la tormenta del progreso se encargaba de empujarlo hacia un futuro vacío. La imagen alegórica propuesta por Benjamin, inspirada en el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, permaneció para mí durante mucho tiempo el emblema del pensamiento catastrófico. Escritas en los primeros meses de 1940, poco antes de su fatídico intento de escapar a las garras del nazismo, las tesis fueron su brillante esfuerzo por esbozar lo que significaba vivir históricamente entre las crisis de la historia moderna. Benjamin, sin embargo, no estaba solo en ese intento. Ese mismo verano, un joven afrocubano llamado Wifredo Lam decide escapar de París. Habiendo conocido ya en España los peligros del fascismo, el joven pintor sabe bien que toca huir. Como muchos intelectuales y escritores —entre ellos Breton, Masson y Levi-Strauss— encuentra refugio en la Villa Air-Bel del periodista estadounidense Varian Fry, a las afueras de Marsella. Una vez allí, Lam comienza a esbozar en sus libretas una serie de dibujos en los cuales ya se vislumbra lo que luego será su estilo sincrético. Comienzan a aparecer esos seres híbridos que luego definirán su imaginario: ensambles a medio camino entre lo humano, lo espiritual, lo animal y lo vegetal, que nos hacen pensar en un mundo de convivencia configurado de acuerdo a la imaginación del artista. Entre los esbozos que se encuentran en los *Carnets de Marseille* de Lam, encontramos uno que nos recuerda al *Angelus Novus* de Klee. Con sus alas abiertas, su mirada fija y su boca abierta en signo de desconcierto, el esbozo de Wifredo Lam recuerda al de Klee, a la vez que augura la llegada de lo que luego se convertiría en una de las figuras icónicas dentro del imaginario pictórico del cubano: esos "pájaros diabólicos" según los llamaría él más tarde con socarronería.

En una entrevista publicada en 1950, Lam vincularía estos pájaras diabólicos con una memoria de infancia: recordaría haberse despertado una mañana y haber encontrado un murciélago atrapado en su cuarto (Sims, 2002, p. 98). El juego de sombras producido por las alas del murciélago le hizo sentir como si el cuarto se hubiese transformado en una linterna mágica, capaz de producir monstruos de dos cabezas. Los pájaros de Lam son pues figuras liminales, que juntan la noche y el día. A medio camino entre la luz y la oscuridad son, como los ángeles, mensajeros entre un mundo que fue y un mundo por venir. Abren sus alas llegada la tarde, cuando la luz se vuelve exigua y son capaces de marcar el camino a través de esa larga noche de la historia que en Lam, sin duda, no es otra sino la historia del colonialismo y sus secuelas. Seguir a los murciélagos de Lam es entonces imaginar esa larga travesía que lleva de la noche de la historia del colonialismo hacia un nuevo despertar poscolonial. Aleteando contra el supuesto final de la historia y sus mil y una tormentas del progreso, los murciélagos de Wifredo Lam se proponen como guías, fundadores de una vidente tradición caribeña que reimagina la naturaleza como espacio de convivialidad donde lo humano convive y se redefine frente al mundo. Guías espirituales dentro de una travesía que comienza llegado el atardecer, cuando el humano se adentra en el monte y se arriesga a desaparecer tras la manigua enmarañada.

Si algo queda claro al ojear los *Carnets de Marseille* es que en esa nueva etapa que comenzaba dentro de la obra de Lam, etapa que luego estaría marcada por su regreso al Caribe ese mismo año, la formulación de ese mundo por venir iría de la mano con el ocaso de los modelos clásicos de auto-representación bajo los cuáles el hombre, bastión patriarcal de la filosofía iluminista, se había imaginado a sí mismo. Si ya en cuadros como *Figure*, de 1939, Lam había vaciado lo humano de sus contenidos, dejando al descubierto apenas su silueta, los *Carnets de Marseille* profetizaban cómo en la próxima década Lam habría de continuar este proceso mediante el cual lo humano se redefinía, no en oposición a lo natural y a lo espiritual, sino en relación a ellos. Lam inaugura así una larga tradición caribeña que

encuentra en las obras de la artista Ana Mendieta su gran continuación. Mendieta, heredera del imaginario poscolonial de Lam, sigue al pintor en su intento por imaginar este ocaso de lo humano y su posible redefinición. Si ya Lam en la *La Jungla*, de 1943, había marcado el retraimiento de lo humano tras la manigua enmarañada del monte cimarrón, Mendieta da un paso más allá cuando, en su serie de *earthworks* titulado *Siluetas*, traza un retrato de lo humano en su ausencia.

Compuestas principalmente en los años 70 como resultado del interés de la artista por las religiones precolombinas y por la santería, las siluetas de Ana Mendieta reconfiguran la figura de lo humano desde su ocaso. Desde *Imagen de Yagul* —la primera silueta, producida en 1973 en la zona arqueológica mesoamericana de Yagul— lo humano parece plantearse desde su retraimiento, es decir, desde su fin. En *Imagen de Yagul*, el cuerpo de la artista aparece acostado en una de las tumbas precolombinas, mientras en torno a él la naturaleza parece crecer indiscriminadamente. Algo parece morir y algo renacer en esta imagen en la que naturaleza y cultura se confunden dentro del espacio de la tumba. Mezclando las estrategias del *body art* y las del *land art*, Mendieta comienza desde el crepúsculo, guardando vigilia junto al cadáver del sujeto cartesiano. La cabeza tapada por las hierbas, el cuerpo confundiéndose con su entorno, ya no es la conciencia iluminista la que parece guiar el orden del mundo, sino algo más: los ritmos panteístas de una "energía universal que lo recorre todo: desde el insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a la planta y de la planta a la galaxia" (Mendieta, 1988, p. 70). Si Césaire y Fanon habían pedido una revisión crítica del humanismo, Mendieta comienza su serie *Siluetas* con una imagen que nos fuerza a repensar la supervivencia de lo humano más allá de su fin, la persistencia de lo humano más allá del antropomorfismo occidental. Tal y como ha apuntado Kelly Baum, en Mendieta esta movida no era abstracta, sino que respondía a un contexto histórico que debía ser leído en relación a la larga historia del colonialismo: "the *Siluetas* constituted nothing less than a concrete response to a

concrete set of historical conditions. The 1970s witnessed the maturation of the anticolonial, Third World, indigenous American, and feminist movements…" (Baum, 2008, p. 90). Si bien es cierto que en su crítica al proceso modernizador Mendieta parece regresar a un elusivo origen precolombino, lo hace marcando el retraimiento de la figura que hasta entonces había servido como protagonista de esa historia moderna: el *hombre* entendido como agente racional descorporalizado, el hombre entendido como conciencia capaz de amaestrar el mundo que lo rodea. *Imagen de Yagul* inaugura esta travesía mediante la cual el humano, tras la catástrofe de la historia moderna y del colonialismo, se desnuda de sus atributos modernos y se atreve a convertirse en algo más: en flor, en fuego, en sangre, en agua, en barro o en piedra. Pensar lo humano desde allí, desde ese momento en el que se convierte en paisaje, es el gran acierto de Mendieta en su intento por reconfigurar un nuevo "humanismo hecho a la medida del mundo".

La lección que nos enseñan Lam y Mendieta consistiría entonces en que hoy día el pensamiento de un nuevo comienzo pasaría por la reflexión crítica sobre los finales y sobre un final en particular: el de lo humano y su rol como protagonista de la historia moderna. Es decir, pensar críticamente el Antropoceno consistiría en intentar imaginar la serie de fantasías que hicieron posible pensar al ser humano, y más allá, al hombre, como protagonista patriarcal de una historia con dos caras: la del colonialismo y la de la modernidad. Es precisamente en ese punto liminal, un paso más allá de la catástrofe, donde comienza la novela *La mucama de Omincunlé* de la escritora dominicana Rita Indiana. Suerte de ciencia ficción en reversa, como sugiere Paul Humphrey, la novela comienza en el 2024, en la estela de un futuro distópico en el que un maremoto ha dejado a la República Dominicana en caos. Es dentro de ese caos que encontramos a Alcide Figueroa, mucama de la santera Esther Escudero, quien busca una forma de costearse una dosis de la Rainbow Bright, una inyección "que prometía un cambio de sexo total, sin intervención quirúrgica" (Indiana, 2015, p. 20). Esa travesía de mujer a hombre irá, conforme

nos adentramos en la novela, marcando los ritmos de otro recorrido, un recorrido a través de la historia colonial, pero en reversa. Si en Mendieta el camino iba hacia la América precolombina, en la novela de Indiana esa travesía retrospectiva nos dirige hacia una serie de pasados que, a modo de muñeca rusa, desembocan primero en un pasado reciente a finales del siglo XX, antes de remitirnos alucinadamente a un pasado colonial a principios del siglo XVII, en el cual bucaneros, taínos y esclavos cimarrones conviven en el norte de La Española. "Atardecía en el llano de los bucaneros con los mismos tonos que en Playa Bo, y para Argenis dos soles se escondieron en el horizonte" (Indiana, 2015, p. 82), leemos en la novela y entendemos que ese mundo crepuscular que parece declinar en el 2024 es precisamente el mismo que ya parecía pronunciarse catastrófico a principios del siglo XVII. La habilidad de *La mucama de Omincunlé* recae en narrar ese arco y esa doble travesía mediante la cual el devenir hombre de Alcide es interpretado en relación a una travesía colonial más compleja: aquella que nos lleva del atardecer de ese mundo de bucaneros al ocaso ecológico que encontramos al principio de la novela. Sugerentemente, dentro de esa travesía colonial, será el arte el que marcará el camino y será la pregunta por el rol del arte dentro de un mundo catastrófico la que nos permitirá estructurar un caleidoscopio narrativo capaz de hilar resonancias temporales. No ha de extrañar que, dentro de ese mundo artístico, Lam y Mendieta jueguen, a través de la novela, un rol especial, enmarcando las escenas dentro de un discurso caribeño poshumanista: "Giorgio captó su interés con unas fotos de Ana Mendieta. En una, la artista aparecía desnuda y cubierta de plumas; en la otra, la silueta de su cuerpo en la tierra cogía fuego" (Indiana, 2015, p. 73). Tales referencias a las siluetas de Mendieta y a los cuadros de Lam abundan dentro de la trama, inscribiendo la novela en esa fructífera tradición caribeña mediante la cual, tal y como pedía Kamau Brathwaite, el arte se reimagina a sí mismo después de la catástrofe. Tras los dos soles que ve Argenis esconderse sobre el horizonte caribeño se esconde una potente reflexión en torno a un catastrófico pasado colonial que nos fuerza a

repensar el lugar de la cultura dentro de los laberintos del mundo globalizado. Es allí, en ese crepúsculo del mundo y del hombre, donde los murciélagos de Lam abren las alas y se atreven a adentrarse en la noche.

2. Atravesando la noche del mundo

> *"Esta noche es lo percibido cuando se mira al hombre a los ojos, una noche que se hace terrible: a uno le cuelga delante la noche del mundo."*
>
> Hegel[3]

Abriendo sus alas al atardecer y dirigiéndose hacia la noche, los murciélagos de Lam sirven de guías por la selva oscura del colonialismo, esa contracara de la misma modernidad frente a la cual el Ángel de la Historia de Benjamin quedaba petrificado. Las figuras de Lam, sin embargo, no miran petrificadas el horror. En vez, siguen a Kamau Brathwaite cuando este pedía que el arte se hiciese cargo de la catástrofe. El mundo fragmentado y elusivo que encontramos en sus cuadros, evocativo de aquella noche de la historia que alguna vez imaginó Hegel, es un mundo que se atreve a afrontar las ruinas producidas por la historia entendida como catástrofe. Si a partir de su regreso a Cuba en 1941, en diálogo con escritores e intelectuales como Aimé y Suzanne Césaire, Alejo Carpentier y Lydia Cabrera, Lam ubica su iconografía en medio de la noche del monte cubano, en ese espacio en el que los cimarrones cubanos evocaban a sus dioses, es porque entiende que la noche es el espacio de la fantasía y que es precisamente esas fantasías coloniales las que deben ser repensadas y reimaginadas en el contexto actual. Es sobre esa noche, allí donde los

[3] Hegel, 1984, p. 154.

sueños y las pesadillas de la historia moderna coexisten, donde Lam pone su imaginación a trabajar, consciente de que su arte funcionaría "como un caballo de Troya del que saldrían figuras alucinantes, capaces de sorprender, de perturbar los sueños de los explotadores" (citado en Fouchet, 1986, p. 188). Reapropiándose y reformulando el imaginario colonial, Lam buscaba perturbar ese imaginario moderno, mostrando el inconsciente colonial que latía tras los sueños plácidos de los colonos. Cercano a los surrealistas y a su interés por el inconsciente freudiano, supo imaginar ese inconsciente en relación a una historia colonial que pedía un nuevo despertar.

Como pintor afro-cubano cuyo linaje también lo ligaba a Asia, y como artista afro-cubano pintando tras las secuelas del nazismo, Lam sabía bien qué significaba decir que el colonialismo había sido la gran catástrofe global: sabía cómo identidades habían sido desarraigadas por el tráfico esclavista, como la naturaleza había sido violentamente reconfigurada, como creencias y culturas habían sido desheredadas. Sabía también que la catástrofe del colonialismo era precisamente la catástrofe del humanismo. Como su amigo Aimé Césaire expondría luego en su *Discurso sobre el colonialismo*, la tragedia del colonialismo había sido coexistir a la par de un discurso antropocéntrico humanista que había llevado directamente al fascismo. Reimaginar el mundo luego de la pesadilla colonial significaba entonces, primero que todo, reimaginar las bases humanistas de auto-representación mediante las cuales hasta ese entonces el humano se había pensado a sí mismo. A su llegada a Cuba en 1941, Lam emprende la tarea de reimaginar al hombre luego de su catástrofe, ese ser que en el espacio de la plantación había sido corrompido y reducido a ruinas. Ya decía Fernando Ortiz, en relación a sus cuadros, que en ellos brillaban "ojos luminosos, como de cocuyos, murciélagos, lechuzas y otros seres nictálopes, que miran mejor en las tinieblas" (Ortiz, 2002, p. 177). Y es que, en las atmósferas nocturnas que empiezan a poblar sus lienzos a partir de los años 40, el humano parece retraerse, dejando apenas las siluetas de una mirada indistinguible que desde la manigua enmarañada cuestiona las distinciones a través de

las cuales la modernidad pensó al hombre y a sus otros. Lam marca el retraimiento del hombre como centro de representación solo para así poder redefinirlo y reconfigurarlo, ya no como ente autónomo, sino como locus de eso que Paul Gilroy ha llamado la convivialidad de un humanismo planetario (Gilroy, 2000, p. 2). Un "humanismo hecho a la medida del mundo" como aquel que pedía Césaire y como aquel que, siguiendo a Lam, Ana Mendieta empieza a formular en cada una de sus siluetas, en las cuales la figura humana pierde su centralidad y comienza a confundirse con sus otros: con el agua, con el fuego, con las rocas, con las cortezas y con las flores. Es regresando lo humano a ese punto en el que su cuerpo arriesga confundirse con el paisaje como Mendieta intenta esbozar su supervivencia.

Mirando una silueta como *Encantación a Olokún-Yemayá*, de 1977, podemos ver cómo Mendieta supo seguir a Lam en su intento por repensar esa imagen de lo humano en su retraimiento. Evocación de la diosa del mar según ha sido esbozada en la santería afro-cubana, la silueta propone una figura humana que ya no es entendida ni como conciencia ni como voz, sino como huella y como ausencia. La frágil figuración de lo humano que aparece en estos *earthworks* está siempre a punto de desaparecer tras lo natural. De las siluetas de Mendieta se podría decir aquello que Césaire dijo sobre las pinturas de Lam:

> It is clear that man no longer masters such a world; that he just is, now, one who haggardly observes the fantastic movements of liberated forces; that, badly detached from the cosmos, he is now only the place where mysterious forces pass, a sensitized link within the universe. (Lam y Césaire, 2019, p. 31)

Tanto Lam como Mendieta parecen desplazar lo humano más allá del reino iluminista, hacia un reino nocturno que escapa a la soberanía humana. Las distinciones que habían sostenido la modernidad iluminista dan paso acá a otra cosa, a ensambles construidos a partir de las ruinas que el colonialismo nos heredó. Se trata de pensar la posibilidad de un arte entendido "como un acto de descolonización mental" (Lam, citado en Mosquera 1980, p. 11) en el que la figura de

lo humano es repensada más allá del imaginario moderno y su división entre naturaleza y cultura. Este acto de descolonización no significaba, sin embargo, un mero regreso a raíces precoloniales precisamente porque esas raíces ya no existían: habían sido destrozadas por la catástrofe del colonialismo y la diáspora. En cambio, Lam y Mendieta, fieles a las complejas rutas de la historia colonial, sabían que había que ir siempre hacia adelante, aun cuando uno pareciese retroceder. Como artistas, sabían que su tarea era atravesar la perversa fantasía colonial. Como el caballo de Troya de Lam, infiltrado en la noche enemiga, uno debía aprender a trazar "figuras alucinantes, capaces de sorprender, de perturbar los sueños de los explotadores" (Fouchet, 1986, p. 188). Si, como ya había sugerido Goya, los sueños de la razón iluminista habían producido monstruos, el truco entonces recaía en reconocer esos monstruos e imaginar la posibilidad de un despertar.

Es precisamente esa dialéctica entre sueño, pesadilla y despertar lo que encontramos en *La mucama de Omincunlé.* Allí, las alucinaciones provocadas por la pastilla Rainbow Bright dan paso a una narración que, a modo de muñeca rusa ata tres presentes paralelos. Tal y como sugiere la voz narrativa se trata de un efecto secundario de la pastilla que disloca la temporalidad progresista y le permite al protagonista acceder simultáneamente a tres tiempos distintos: "Pensó que tal vez esa vida en la Sosúa de fin de siglo XX que se desarrollaba en su cabeza era un efecto secundario de la Rainbow Bright" (Indiana, 2015, p. 112). Así, dentro de esa travesía trans que pronto se convierte en travesía temporal, entre la trama colonial y la trama futurista, encontramos la historia de Argenis, un joven artista dominicano al que llaman Psychic Goya. Invitado a una residencia artística en Playa Bo, un refugio ecológico en Sosúa, Argenis comienza a alucinar que vive en ese pasado colonial de bucaneros caribeños. Fiel a su apodo de Psychic Goya, conjura una monstruosa realidad colonial que presenta al Caribe casi como el subconsciente del proceso modernizador. "En el Caribe vivimos en las áreas oscuras del cerebro planetario, como con el LSD..." (Indiana, 2015, p. 124), leemos

en un fragmento en el que se sugiere que la relación entre el Caribe y el mundo, entre el Caribe colonial y el proceso globalizador, corresponde a aquella perversa relación que Freud trazó entre el plano consciente y el plano subconsciente. Una relación marcada por la represión y por la negación. Una relación caracterizada por un juego de proyecciones, alucinaciones y fantasías. Lo que la droga Rainbow Bright logra es desnaturalizar esas proyecciones y esas fantasías, mostrándolas como lo que siempre fueron: fantasías coloniales que sostuvieron como natural un proceso modernizador profundamente desigual, cuyas catastróficas consecuencias ecológicas la novela se encarga de elucidar. La droga despierta al protagonista a la pesadilla moderna, mostrándole cómo el mismo proceso colonial que terminó construyendo un mundo globalizado fue el que desgarró esa ecología que acá queda representada por el mar.

Pensar el Caribe como el subconsciente del proceso globalizador abre un camino. Entender la relación Caribe-Mundo en términos psicoanalíticos nos hace entender que reconsiderar la historia colonial y su relación con la historia moderna implica eso que Jacques Lacan alguna vez llamó atravesar la fantasía. Atravesar la fantasía moderna y tomar consciencia de su perversa contracara colonial se presenta entonces como la tarea del artista. Es precisamente esa la travesía que encontramos en *La mucama de Omincunlé*: un recorrido que, enmarcado en la experiencia trans de Acilde Figueroa, acaba proponiendo una travesía a través del imaginario moderno. El devenir hombre de Acilde termina por reconfigurar en el mismo proceso lo que podría significar ser hombre más allá de los confines progresistas de la modernidad. En este intento por pensar otro humanismo posible, Indiana hereda de Lam y de Mendieta su interés por la santería y muy en específico por la figura de Olokún-Yemayá como diosa del mar: "Omidina me puso Omincunlé, el manto que cubre el mar... Olokún, una deidad más antigua que el mundo, el mar mismo" (Indiana, 2015, p. 28). Es desde ahí, desde la compleja historia del mar Caribe, esa historia que como recordaban Édouard Glissant y Dereck Walcott era precisamente la historia del esclavismo y

del colonialismo, desde donde la novela busca articular un posible "humanismo planetario" como el que recientemente ha imaginado Paul Gilroy (2000, p. 2). Crisálida de un mundo por venir, el Caribe se configura como el perverso subconsciente moderno que guarda, sin embargo, la clave para un posible despertar político y ecológico.

3. La llegada del amanecer

> *"Al final del amanecer, la vida postrada, no sabe dónde despachar sus sueños abortados..."*
>
> Aimé Césaire[4]

Crisálida de un mundo por venir, la tradición caribeña aquí esbozada propone un despertar político que se niega a ser subyugado por aquellos que Césaire llamó, en un poema dedicado a Wifredo Lam, los "asesinos del amanecer" (Lam y Césaire, 2019, p. 7). ¿Cómo, entonces, hemos de pensar este despertar? El Ángel de la Historia de Benjamin había intentado famosamente "despertar a los muertos" en su intento por "unificar aquello que había sido arrasado" (Benjamin, 2003, p. 392). Arrastrándolo hacia un futuro vacío, la tormenta del progreso intentaba detenerlo. Los ángeles de Lam, convertidos en orishas, en pájaros caníbales y en murciélagos, bicéfalos como son, parecen mirar al pasado mientras miran al futuro. Saben que para hacerle justicia al pasado tienen que imaginar un futuro más allá de la catástrofe. Saben, también, que el campo de batalla es la imaginación. Permanecen fieles a la intuición de Lam cuando decía que su trabajo era una "acto de descolonización mental". En este sentido, me gustaría concluir preguntando: ¿Qué le ocurre al humano y a su contraparte, la naturaleza, después de este largo recorrido a través de la

[4] Césaire, 1969, p. 13.

catastrófica pesadilla de la historia colonial? ¿Qué significaría, para un humanismo por venir, pensar el Caribe como crisálida de mundo, es decir, como espacio en el que una nueva conciencia, política y ecológica, surge de las ruinas de un mundo antiguo, catastrófico y agotado?

"Luego vino un hombre que se plantó frente a la noche del tiempo", escribe Césaire (2017, p. 784) en otro poema dedicado a Lam. Lo que la estructura atardecer, anochecer y amanecer subraya es entonces el hecho de que en este incipiente imaginario poscolonial la exploración de los finales implica el adviento de un nuevo comienzo. La travesía por la noche del tiempo marca el camino para la llegada de un nuevo ser humano, de aquel "hombre completo" del que habló Césaire, un ser humano "hecho a la medida del mundo" (Césaire, [1955] 2000, p. 73). No ha de extrañar que en *Annonciation*, el libro de artista que Lam configuró junto a Césaire, el adviento de este nuevo ser humano esté expresado en términos de uno de los tropos favoritos del poeta: el amanecer. "Otorgarles el mundo a los asesinos del amanecer esta fuera de discusión" (Lam y Césaire, 2019, p. 7), le recuerda el poema al lector. Para Césaire el amanecer significa tanto la llegada de la resistencia política como la persistencia de la opresión y sus espectros. El imaginario pictográfico de Lam, donde la pesadilla de la opresión colonial se topa con la posibilidad de una descolonización mental, se inscribe en ese espacio liminal que se abre al final del amanecer.

Sin embargo, ese despertar no es el que imaginan las postales. No es un solo sol el que se erige contra el imponente horizonte caribeño, precisamente porque no se trata de esbozar acá una nueva teleología ni de esbozar un único fondo ante el cual posicionar las historias que sus imágenes cuentan. Escenificadas contra "el amanecer de una mano que pide fantasmas", sus pinturas evitan la llegada mesiánica de un mundo hecho a la medida de un solo dios antropocéntrico (Lam y Césaire, 2019, p. 8). El suyo es un mundo libre para inventar su propia geometría. Y es dentro de ese mundo libre —donde el humano juega a camuflarse y confundirse dentro de una ecología

convivial poblada por dioses, animales y plantas— donde la crisálida del mundo comienza a agrietarse. Lejos de las teleologías, Lam propone, en vez de un grandioso horizonte iluminado, una serie de solitarios rayos de luz que poco a poco comienzan a multiplicarse con la misma rapidez y agilidad con la que en los grabados de *Annonciation* huevos parecen multiplicarse a través de las estampas, como si esperasen el momento preciso antes de eclosionar:

> Solar
>
> el huevo sigue su rumbo
>
> el ala del todo-simultáneo destella
>
> la victoria consiste en ofrecer a la calabaza de semillas
>
> el nuevo pene del tiempo
>
> sobre el amanecer de una mano que pide fantasmas. (Lam y Césaire, 2019, p. 8)

Los versos de Césaire apuntan a la compleja temporalidad que rodea a las figuras de Lam. Si el *Angelus Novus* de Klee, según Benjamin, estaba atrapado en una tormenta del progreso que lo lanzaba hacia un futuro vacío, los "oradores de la noche mental" de Lam —según los llamó Jouffroy— parecen escapar esta visión de túnel (Lam y Césaire, 2019, p. 23). "El ala del todo-simultáneo destella" en sus pinturas y en sus grabados, sugiriendo un mundo de temporalidades paralelas que no es un mundo estancado sino un mundo preñado de futuros. Al final del amanecer, el tiempo no es una cronología predeterminada, sino un puñado de semillas. Un mundo potencial en el que el pasado y el futuro dialogan.

Fiel a ese mundo preñado de posibilidades, *La Mucama de Omincunlé* imagina un mundo en donde el pasado, el presente y el futuro se comunican hasta confundirse. Rita Indiana esboza un mundo que va más allá de las distopías de la ciencia ficción contemporánea, donde el catastrófico futuro es representado como inevitable producto de la historia moderna. Su novela no busca solamente subrayar la

catástrofe, sino también apuntar hacia la posibilidad de otra historia posible. Dislocando la temporalidad progresista, apretando los frenos del tren de la historia según pidió Benjamin, la Rainbow Bright hace posible una nueva experiencia temporal en donde el pasado y el futuro conviven dentro del presente de la lectura. Es allí, en ese espacio alucinado que se abre entre la Sosúa del Siglo XVII y la Sosúa del Siglo XXI, donde una nueva política ecológica se hace posible. El tiempo ya no es una larga cadena de causas y efectos, como quisiera la historiografía progresista, sino un espacio virtual que hace posible redimir un pasado catastrófico:

> Pensó que tal vez esa vida en la Sosúa de fin de siglo XX que se desarrollaba en su cabeza era un efecto secundario de la Rainbow Bright. Allá, en la casita de campo de los indios que le hacían reverencias, frente el espejo que colgaba de un clavo sobre la llave de agua en el patio, se aseguró, como una madrona hace con un recién nacido, de que a ese otro cuerpo no le faltaba nada. (Indiana, 2015, p. 112)

La travesía de Acilde Figueroa, su devenir hombre, coincide con un despertar o renacer dentro del cual el pasado no es algo hecho y terminado, sino un espacio virtual que pide ser redimido. Como antes en Lam y como en Mendieta, en Indiana la santería abre este espacio alternativo, dislocando la experiencia temporal y abriendo el camino hacia una posible redención del pasado: "Según la carta, los negros llamaban Olokun a una criatura marina que caminaba hacia atrás en el tiempo, chico, una cosa lovecraftiana" (Indiana, 2015, p. 144). Es allí, en ese espacio en el que el futuro se reconoce en el pasado, donde el devenir hombre de Acilde nos fuerza a repensar lo que ese despertar hombre significaría hoy día. No ha de extrañar, entonces, que en el final de la novela, en esa culminación en la que se narra el despertar a otra historia posible, la trama imagine el regreso del hombre pero transformado en algo más: "En el borde, había una foto de Ana Mendieta mimetizada sobre el tronco de un árbol..." (Indiana, 2015, p. 165). Hace sentido que, en una novela que en todo momento se mantiene en diálogo con la tradición caribeña,

se regrese a Mendieta y a su serie de *earthworks Árbol de la vida*, parte del proyecto de siluetas.

Compuestas en 1976, cuando Mendieta pasaba a culminar su proyecto de siluetas, *Árbol de la vida* marca el regreso del ser humano dentro de su obra. Tras el funeral del hombre que habíamos presenciado en *Imagen de Yagul*, y tras la desaparición del hombre como eje de representación que habíamos visto en obras como *Encantación a Olokún-Yemayá*, la figura de lo humano regresa en *Árbol de la vida*, pero transformada en algo más: en algo que se mimetiza con lo natural, abriendo un nuevo espacio de vida y, por ende, de convivencia. Mendieta, en la imagen que retoma Indiana, sugiere que, tras su catástrofe, el ser humano tiene la posibilidad de regresar como ente ecológico, coprotagonista de un nuevo humanismo hecho a la verdadera medida del mundo. En este nuevo mundo la naturaleza y la cultura, lo espiritual y lo racional, se muestran conmensurables, partes indistinguibles de un espacio de flujos y de energía en el que el yo y el otro se enredan y se confunden. Fiel al llamado de Brathwaite, cuando pedía un arte capaz de hacerse cargo de la catástrofe, Mendieta imagina un renacer del hombre tras la catástrofe del falso humanismo colonial. Confrontados con ese despertar, recordamos entonces el murciélago de Lam, aquel que despertó al niño en pleno verano, expandiendo sus alas contra la noche de la historia colonial y dándole la bienvenida al joven Lam a una nueva mañana. Recordamos a ese murciélago convertido en ángel o tal vez en orisha, capaz de enviar una señal luminosa a los asesinos del amanecer: una señal que sugería que la oscuridad no lo había devorado todo y que todavía hay nuevos días por venir. Expandiendo los brazos al amanecer de este nuevo día, la tradición aquí esbozada sugiere el adviento de un nuevo hombre, un ser humano completo y convivial, tras la crisis del hombre moderno.

Bibliografía

Baum, Kelly. (2008). Shapely Shapelessness: Ana Mendieta's "Untitled (Glass on Body Imprints: Face", 1972. *Record of the Art Museum*, (67), 80-93.

Benjamin, Walter. (2003). On the Concept of History. En Howard Eiland y Michael Jennings (coords.), *Selected Writings, Vol. 4: 1938-1940* (pp. 389-400). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bhabha, Homi. (1994). *The Location of Culture*. Londres: Routledge.

Birkenmaier, Anke. (2003). Alejo Carpentier y Wifredo Lam: Negociaciones para un arte revolucionario. *Anales de literatura hispanoamericana*, (32), 205-213.

Braithwaite, Kamau. (2005). *Poetics, Revelations, Catastrophes: An Interview with Kamau Braithwaite*. *Rain Taxi*. https://www.raintaxi.com/poetics-revelations-and-catastrophes-an-interview-with-kamau-brathwaite/

Césaire, Aimé. ([1955] 2000). *Discourse on Colonialism*. Nueva York: Monthly Review Press.

Césaire, Aimé. (2017). *The Complete Poetry of Aimé Césaire*, trad. A. James Arnold y Clayton Eshleman. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Fouchet, Max-Pol. (1986). *Wifredo Lam*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Gilroy, Paul. (2000). *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1984). *Filosofía real*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Indiana, Rita. (2015). *La mucama de Omicunlé*. Cáceres: Editorial Periférica.

Lam, Wifredo y Césaire, Aimé. (2019). *Annonciation* [Exhibition catalogue]. Exhibited at Wren Library, Trinity College Cambridge, October 28, 2019.

Mendieta, Ana. (1988). A Selection of Statements and Notes. *Sulfur*, (22), 70.

Mosquera, Gerardo. (1980). Mi pintura es un acto de descolonización. *Bohemia*, (25), 10-13.

Ortiz, Fernando. (2002). *Visiones sobre Lam*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.

Preciado, Paul B. (2020). *An Apartment on Uranus*. Los Angeles: Semiotext(e).

Sims, Lowery Stokes. (2002). *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*. Austin: University of Texas Press.

Walcott, Derek. (1998). What the Twilight Says. En *What the Twilight Says*. Londres: Faber and Faber.

Convivencias utópicas y distópicas en un paisaje agotado

Nuevas configuraciones ficcionales de la pampa argentina

Bieke Willem
Universidad de Colonia

1. El colapso y la imaginación literaria de futuros inciertos

En *El colapso ecológico ya llegó*, Maristella Svampa y Enrique Viale constatan que "el Antropoceno inicia una etapa marcada por las narrativas del fin" (Svampa y Viale, 2020, p. 29). La socióloga y el abogado ambientalista entienden el colapso no como la desaparición de un día a otro de una cultura y una civilización, sino como un proceso gradual de declive. Mediante el título de su libro, llaman la atención al hecho de que este proceso ya ha comenzado. El Antropoceno, una nueva era que sigue al Holoceno, y cuya designación implica que los efectos de las actividades humanas son visibles en las capas geológicas de la tierra (Waters, 2016), se considera en este sentido como una "bisagra" que nos obliga a reconocer que "lo que viene no será como lo que vino antes" (Svampa y Viale, 2020, p. 32).

La literatura, la de ciencia ficción o anticipación en particular, pero no exclusivamente, siempre ha tenido el poder de imaginar este

futuro incierto al que se refieren Svampa y Viale. A pesar de la ya célebre afirmación de Amitav Ghosh en *The Great Derangement* (Ghosh, 2016, p. 9), de que la crisis climática implica también una crisis de la imaginación, los estudios recientes sobre la narrativa antropocénica —la narrativa que tematiza el impacto de las actividades industriales sobre el clima (Caracciolo, 2020, p. 125)—, muestran una amplia gama de intentos de crear conciencia sobre la crisis ecológica y de prepararnos para un futuro incierto.

La aparición de la así llamada literatura antropocénica no supone la invención de una nueva literatura, sino al contrario: salta a la vista la reaparición frecuente de herramientas literarias que tienen una larga tradición en la literatura latinoamericana y que son de doble índole. Primero, asistimos, en la literatura latinoamericana contemporánea que se ocupa de temas ecológicos (en un sentido amplio), a la recuperación de motivos y técnicas que provocan y mantienen la incertidumbre. Se trata de dispositivos narrativos propios de la literatura fantástica que se entrelazan a veces con ontologías que proponen una relación alternativa entre la naturaleza y el ser humano, diferente a la propuesta por el racionalismo moderno (lo que Eduardo Viveiros de Castro ha denominado "perspectivismo amerindio" [1998]). Segundo, se observa, asimismo, una reemergencia y una reescritura de tradiciones literarias ligadas a territorios considerados tradicionalmente como fuera o al margen de la civilización, como la selva amazónica o la pampa argentina. En el presente artículo, se analizarán dos novelas situadas en la pampa argentina, *Distancia de rescate* (2015) de Samanta Schweblin y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara, para ver cómo las autoras, a través de sus reescrituras de este imaginario espacial, representan el colapso e imaginan formas de convivialidad que ofrecen una alternativa a la división moderna dominante entre el ser humano y la naturaleza no-humana.

Las novelas en cuestión forman parte de un conjunto de narrativas latinoamericanas actuales que muestran un interés por experiencias situadas en los espacios tradicionalmente considerados

periféricos.[1] Según Constanza Ceresa, María Teresa Johansson y Betina Keizman, estos "imaginarios transurbanos o transrurales" se distancian de las representaciones regionalistas o costumbristas de comienzos del siglo XX y "su idea de comunidad asociada al color local" (Ceresa, Johansson y Keizman, 2019, p. 7). Ocupan, asimismo, una posición crítica frente a la dicotomía sarmientina de civilización y barbarie, que ha dado forma a los relatos de la nación en América Latina, y construyen de esta manera "zonas liminales" (Ceresa, Johansson y Keizman, 2019, p. 7), en la frontera entre la civilización y la barbarie, desde donde se pueden imaginar comunidades posibles. En esta misma línea, Gilda Waldman observa que la narrativa latinoamericana de hoy incorpora "los espacios marginales del interior desplegando 'otra' forma de vivir, en contraposición con las tendencias de expansión planetaria y homogeneizante de la globalización, pero en la que también se fractura la relación territorio / cultura / identidad" (Waldman, 2016, pp. 371-372).

Más allá de la necesidad de repensar las relaciones entre lo local y lo global, a la que alude Waldman, la explicación por el creciente interés en estos espacios periféricos reside también en el hecho de que allí, por ser "zonas extractivas" (Gómez-Barris, 2017), las crisis socioecológicas del Antropoceno, y sus orígenes, se manifiestan de manera más tangible. Algunos de estos espacios, como la selva amazónica, se han convertido incluso en un símbolo de estas crisis. Es importante señalar, sin embargo, que los autores latinoamericanos contemporáneos no representan los espacios periféricos como más "naturales" que los espacios céntricos, sino que, en línea con la definición de la literatura antropocénica, ponen énfasis en la a veces inquietante proximidad entre cultura y naturaleza que se despliega

[1] Se trata de lugares alejados de los centros de poder, como, por ejemplo, los desiertos en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera o en *Camanchaca* y *Racimo* de Diego Zúñiga; los márgenes de las grandes urbes, donde la ciudad se confunde con la naturaleza de un modo inquietante, como en algunos cuentos de Mariana Enríquez, o la provincia de Misiones en *Nuestra parte de noche* de la misma autora, o todos los paisajes de la obra de Selva Almada, el campo boliviano neofeudal en los cuentos de Liliana Colanzi o el valle central chileno en *Jeidi* de Isabel M. Bustos, etc.

en estos espacios. Algunas de estas obras incluso pueden ser leídas desde la perspectiva posnatural que Timothy Morton propuso en *Ecology without Nature* (2009), según la cual la naturaleza ya no constituye un mero trasfondo neutro donde se desarrolla la acción humana y ya no se distingue de lo que se considera tradicionalmente su reverso (el ser humano, la cultura, la técnica). El concepto de Morton de la "ecología oscura"[2] es particularmente sugestiva en el momento de analizar las obras de autoras contemporáneas que dialogan con la tradición de la literatura gótica, como Mariana Enriquez, Liliana Colanzi o la autora cuya novela se analizará en el siguiente apartado, Samanta Schweblin.

2. *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. La pampa como paisaje agotado

Las primeras frases de *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, ya remiten a aquella imposibilidad de distinguir entre lo humano y la naturaleza:

> *Son como gusanos.*
>
> ¿Qué tipo de gusanos?
>
> *Como gusanos, en todas partes.*
>
> El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta. ¿Gusanos en el cuerpo?
>
> *Sí, en el cuerpo.* (Schweblin, 2015, p. 11)

[2] En *Dark Ecology. For a logic of future coexistence*, Morton resume la idea principal de su libro de la siguiente manera: "Ecological awareness forces us to think and feel at multiple scales, scales that disorient normative concepts such as 'present,' 'life,' 'human,' 'nature,' 'thing,' 'thought,' and 'logic'. *Dark Ecology* [...] argue[s] that there are layers of attunement to ecological reality more accurate than what is habitual in the media, in the academy, and in society at large. These attunement structures are necessarily *weird*" (Morton, 2016, p. 159). La narrativa de las autoras mencionadas se podría categorizar efectivamente como *weird*.

Este diálogo entre Amanda, una mujer que está agonizando en una salita de emergencias de un pueblo en medio de la pampa donde está de vacaciones, y el niño David, hijo de su amiga Carla, forma el marco dentro del cual se desarrolla la "narrativa del fin" escrita por Schweblin. La búsqueda febril del momento exacto en el que aparecieron los gusanos en el cuerpo forma el objetivo del diálogo y hace avanzar la narración.

Los gusanos sirven como un indicio siniestro (o "unheimlich", según Elsa Drucaroff [2018, s.p.]) de la transición entre la vida y la muerte, y llaman la atención sobre la proximidad entre el cuerpo humano y lo que se considera tradicionalmente como ajeno a ello: la naturaleza no-humana. En línea con la tradición gótica, Schweblin presenta esta proximidad como inquietante: la naturaleza se revela aquí como algo que corrompe o agota la vida desde dentro.

La aparición de los gusanos sirve como síntoma y metáfora de la intoxicación que sufre Amanda. David ya se intoxicó algunos años antes y logró sobrevivir gracias a un ritual de transmigración de almas, pero se convirtió en algo irreconocible, incluso para su propia madre, que lo considera como un "monstruo" (Schweblin, 2015, p. 34). La novela no revela la causa de la intoxicación de manera explícita, pero insinúa que se trata de una intoxicación causada por algún producto agroquímico. En el contexto de la pampa argentina, no cabe duda de que se trata de glifosato, el herbicida que se utiliza en gran cantidad en la industria sojera y que en 2015 fue clasificado por la Organización Mundial de la Salud como "probablemente cancerígeno para los seres humanos" (IARC, 2017).

La rápida expansión de la industria sojera en Argentina —en 2020 Argentina era el mayor exportador en el mundo de harina de soja y aceite de soja, mientras que el cultivo de la soja era todavía insignificante al inicio de la década de los 80— es inseparable de las evoluciones agrotécnicas y alimenticias globales de finales de los años 80 del

siglo anterior.[3] Un factor predominante ha sido la fácil adopción por parte de los productores argentinos de las semillas genéticamente modificadas, más en particular de "la soja RR", resistente al glifosato, y el uso masivo de este herbicida. Como consecuencia, algunas zonas del país, en particular la Región Pampeana Norte, cambiaron drásticamente de aspecto, cuando el área de siembra de soja superó a la del trigo, y así reemplazó el cereal que era considerado tradicionalmente como el cultivo "civilizador" de la pampa (Martínez, 2010, p. 144). La soja ocupa ahora más de la mitad de la tierra cultivada en el país, y en la Región Pampeana Norte actualmente hasta un noventa por ciento del área sembrada (la provincia de Santa Fe siendo la principal productora de soja).

No cabe duda de que la soja es uno de los "monocultivos que conquistaron el mundo" (Castro et al., 2019), como la caña de azúcar y la palma aceitera. Los efectos nefastos del monocultivo sobre el medio ambiente, la sociedad y la economía son bien conocidos y pueden resumirse en una palabra: agotamiento. La sustitución del antiguo sistema de alternancia de ciclos agrícolas y ganaderos por una agriculturización permanente con el mismo cultivo gasta los nutrientes que más utiliza este cultivo, lo que genera el agotamiento del suelo (Reboratti, 2010, p. 70). El agotamiento del suelo, resultante de su uso tan intensivo, puede servir de metáfora poderosa y de señal anticipatoria de otras formas de agotamiento, como el desempleo, el despoblamiento del campo, y el consiguiente colapso de comunidades

[3] Con respecto a la industria sojera en Argentina, y citando a McMichael (2000), Carlos Reboratti describe de la siguiente manera los procesos agroalimenticios de los ochenta, cuando América Latina empezó a integrarse al mercado mundial: "los cambios tecnológicos en los sistemas alimentarios; la interconexión creciente entre producción agrícola, industrias y servicios a través de la creación de complejos agroindustriales; las mejoras en los sistemas de transporte y preservación de alimentos; la aparición, por un lado, de nichos de demanda de productos por parte de sectores enriquecidos en los países desarrollados (frutas tropicales, de contraestación, flores) y, por otro, por la irrupción en el mercado internacional de los llamados países emergentes que al ritmo de una mejora en los niveles de alimentación de la población comenzaron a aparecer en el mercado internacional como demandantes de alimentos, ya sea para la población como para la cría de animales" (Reboratti, 2010, p. 64).

rurales. Se trata de procesos que, en realidad, ya comenzaron mucho antes de la aparición de la soja en Argentina (más precisamente en la década de los 30, según Reboratti, 2010, p. 71), pero que se aceleraron con la inserción intensa del país en el mercado agroalimenticio global durante los ochenta. En otras palabras, los síntomas del agotamiento material local —geográficos, biológicos, económicos y sociales— son inseparables del sistema capitalista global, más precisamente del contexto de la globalización neoliberal, cuya emergencia coincidió con el auge de la industria sojera en Argentina.

En las reflexiones críticas sobre este modelo socioeconómico prevalece, asimismo, un sentido generalizado de agotamiento y esterilidad. En la convocatoria del congreso que formó la base para el presente libro, por ejemplo, Gesine Müller y Jan Knobloch hablan del "agotamiento del proyecto global" (Müller y Knobloch, 2022). La noción "realismo capitalista" de Mark Fisher, que llama la atención sobre la falta de confrontación con modelos culturales y socioeconómicos alternativos, ofrece un ejemplo tajante. Fisher imagina el fin del mundo como una distopía que se realiza gradualmente: "El desastre no tiene un momento puntual. El mundo no termina con un golpe seco: más bien se va extinguiendo, se desmembra gradualmente, se desliza en un cataclismo lento" (Fisher, 2016, p. 23).

La novela de Schweblin muestra la pampa argentina como un microcosmos en el que tiene lugar el desmembramiento gradual del mundo al que se refiere Fisher. Al contrario del idilio rural al que Amanda espera llegar para tomar vacaciones con su hija, Nina, y escapar del bullicio de la capital, encuentra un "sitio inseguro" (Schweblin, 2015, p. 53). Al llegar por primera vez al pueblo cerca de su casa de vacaciones le entusiasma todavía la pequeña feria de alimentos que, en línea con sus expectativas de turista, vende "buena comida, de las quintas o de producción artesanal" (Schweblin, 2015, p. 40). Los otros lugares del pueblo que llega a conocer, como Casa Hogar y, más tarde, también la salita de emergencias, revelan la otra cara pesadillesca del pueblo y el lector empieza a comprender que la comida de las quintas y de producción artesanal no es tan buena como aparece

a primera vista. Los perros a los que les falta una pata trasera y los chicos con deformaciones (Schweblin, 2015, p. 108) señalan pronto a Amanda que tiene que escaparse lo antes posible de ese "campo que mata" (De Leone, 2017, p. 67). Carla confirma el —para ella— evidente riesgo de vivir en el campo: "Eso pasa, Amanda: Estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro" (Schweblin, 2015, p. 70). La comunidad que vive con esta seguridad ya no se esfuerza en salvar la vida, sino en paliar la muerte o evacuar eficazmente la vida deformada durante el día hacia la salita de emergencias. Como descubre Amanda durante su intento final de escape, las enfermeras y otras mujeres del pueblo llevan cada día por la madrugada a los chicos "extraños" a la salita de emergencias y los regresan a casa al caer la noche (Schweblin, 2015, p. 106).

De vez en cuando, la narración de Amanda nos deja vislumbrar brevemente una imagen más idílica del campo. Los siguientes fragmentos, por ejemplo, de justo antes de que Amanda se dé cuenta de la intoxicación, corresponden con el tópico clásico del *locus amoenus*:

> Conversamos, seguimos bajo el sol con los pastizales hasta las rodillas, y es un momento casi perfecto (Schweblin, 2015, p. 67).
>
> Un grupo de árboles nos da algo de sombra y nos sentamos en los troncos, cerca del aljibe. Los campos de soja se abren a los lados. Todo es muy verde, un verde perfumado, y Nina me pregunta si no podemos quedarnos un poco más (Schweblin, 2015, p. 68).

Estos destellos del jardín del Edén, sin embargo, son rápidamente reemplazados por imágenes más oscuras. El paisaje rural se caracteriza sobre todo por la sequía y por ausencias —los caballos que eran el orgullo de Omar, el marido de Carla, ya no están, los establos están en ruinas—. Al final de la novela, cuando el marido de Amanda visita a Omar para averiguar qué ocurrió con su mujer y su hija, los dos hombres solo pueden contemplar un campo muerto:

> Están cerca, cerca y a la vez solos en tanto campo. Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura.
>
> –Sabe –dice (Omar)–, yo antes me dedicaba a los caballos –niega, quizás para sí mismo–. Pero ¿Escucha ahora a mis caballos?
>
> –No.
>
> –¿Y escucha alguna otra cosa? (Schweblin, 2015, pp. 122-123)

Las frases finales de la novela, que describen la vuelta del marido de Amanda a la capital, anuncian la expansión del desastre ecológico fuera del espacio rural.

> [El marido] no mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad. No repara en que el viaje de vuelta se ha ido haciendo más y más lento. Que hay demasiados coches, coches y más coches cubriendo cada nervadura de asfalto. Y que el tránsito está estancado, paralizado desde hace horas, humeando efervescente. No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse. (Schweblin, 2015, p. 124)

El tono apocalíptico del final de la novela de Schweblin —la referencia bíblica a la plaga— y la mención específica de "los campos de soja", "las tierras secas" y "el tránsito humeando efervescente", como premoniciones del fin del mundo, confirman las palabras de Svampa, quien escribe que "el ecocidio [...] es la mayor amenaza que pesa sobre la sociedad mundial y la vida en el planeta" (Svampa, 2020, p. 29).

La repetida negación del marido de darse cuenta del desastre ("no mira", "no ve", "no repara en", "no ve") no solo representa la actitud de la mayoría de la población mundial ante la crisis ecológica alrededor del período en que Schweblin escribió la novela, sino que también podría contener una crítica implícita a los roles tradicionales de género, según los cuales la protección de la vida es responsabilidad

de la mujer. No es una casualidad que las mujeres y los niños protagonicen esta novela situada en un imaginario espacial poblado tradicionalmente por masculinidades estereotipadamente "fuertes", que deberían representar valores patrios y estar en sintonía con los proyectos fundacionales del Estado-Nación.[4] En cambio, en la novela de Schweblin, los hombres quedan relegados al papel de personajes secundarios, que no toman acción durante la narración y solo pueden contemplar después, pasivamente, las ruinas. De esta manera, como afirma Lucía de Leone, los textos de Schweblin situados en el campo pertenecen a un conjunto emergente de nuevas ficciones del paisaje rural argentino porque

> [e]ntrecruzan formas del espacio rural siempre distópicas [...] con la representación de nuevas maternidades que cuestionan imaginarios y modelos hegemónicos, regulados tanto por una economía de los afectos (sintetizada en la incondicionalidad, la abnegación) como por protocolos de la ley natural sustentados en la confianza sobre el núcleo biológico de lo humano (la fórmula orgánica fecundación, reproducción biológica, alumbramiento). (De Leone, 2018, p. 34)

Un elemento esencial de la "ficción materna desplazada" (De Leone, 2018, p. 34) de Schweblin que da lugar a "otros modos del encuentro, otras maneras de vinculación corporal y otras formas de la circulación de los afectos entre madres e hijos" (De Leone, 2018, p. 34), lo constituye la correspondencia entre el cuerpo agotado de Amanda y la tierra seca, cada vez más dependiente de fertilizantes, que habita temporariamente. El cuerpo de la protagonista, agotado por la distancia de rescate, la cuerda invisible, bajo tensión constante, que la conecta con su hija, y por la presencia de los "gusanos", está en sintonía con el mundo agonizante que lo rodea. Cabe precisar que,

[4] Véase, por ejemplo, el libro clásico de Doris Sommer (1993): *Foundational fictions. The National Romances of Latin America*, Oakland: University of California Press.

en realidad, el cansancio que siente Amanda[5] ya comenzó antes de la intoxicación. Confiesa:

> últimamente siento que mantenerme en pie significa un gran esfuerzo. Se lo dije una vez a mi marido, y él dijo que quizá estaba un poco deprimida, eso fue antes de que Nina naciera. Ahora el sentimiento es el mismo, pero ya no es lo más importante, solo estoy un poco cansada, eso me digo [...]. (Schweblin, 2015, p. 36)

Aunque David y Amanda encuentren finalmente el punto exacto en el que aparecen los gusanos, queda claro que, como escribe Fisher, "el desastre no tiene un momento puntual" (Fisher, 2016, p. 23).

La imagen de la mujer cansada no solo sirve para dar una forma concreta a un agotamiento sistémico cuyos orígenes son difíciles de detectar con precisión, sino también para apropiarse de y reescribir ciertas maneras de representar a la mujer que tienen una larga tradición en la literatura latinoamericana. La reescritura del mito de la madre abnegada e incansable es una de estas imágenes persistentes. Como demuestra acertadamente Sabine Schlickers (2015), *Distancia de rescate* se adhiere a la tradición decimonónica de narraciones de mujeres histéricas o "trastornadas". El hecho de que el marido de la protagonista interpreta su cansancio como depresión podría caber dentro de esta imagen de la mujer nerviosa.[6] Finalmente, al igual que en otros textos de Schweblin ubicados en espacios rurales, como "En la estepa" y "Mujeres desesperadas", la autora recicla en *Distancia de rescate* un tópico de la novela regionalista o de la tierra, a pesar de desviarse claramente del paradigma realista: el de la conexión entre la tierra y el cuerpo femenino. Los estudios sobre este tópico, que apareció a lo largo de la historia de la literatura latinoamericana —en las Crónicas de Indias, y más tarde también en la literatura

[5] "Estoy tan cansada, David"; "Estoy cansada, David"; "Estoy agotada" (Schweblin, 2015, p. 86).

[6] Aquí cabe referir también al libro del filósofo Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio* (2012), en particular al capítulo "Más allá de la sociedad disciplinaria", sobre la depresión como enfermedad representativa de la sociedad actual.

romántica— son abundantes.[7] Entró en pleno vigor en la literatura de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, en la que el género empezó a desempeñar un papel en la oposición entre la civilización y la barbarie, tema preferido en los textos fundacionales. Con respecto a la novela regionalista *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, Deborah Singer resume:

> Para sanear el llano es necesario dominar la tierra, y como ésta ha sido tradicionalmente descrita con características femeninas, se transforma en un objeto susceptible de ser tomado, conquistado y colonizado. De hecho, la literatura abunda en ejemplos del mito tierra-mujer: tierra madre, tierra abierta, tierra postrada, tierra en espera de la simiente del hombre, etc. Esto nos conduce a las connotaciones ideológicas que tiene la asociación de feminidad con naturaleza y pasividad, en contraposición al ideal masculino del poder y la acción. (Singer, 2005, p. 46)

La geógrafa Gilian Rose hace referencia a estas connotaciones ideológicas en su ya clásico ensayo "Looking at Landscape: the Uneasy Pleasures of Power" (1993) para explicar cómo la mirada masculina (y blanca) determina la forma occidental preferida para representar la naturaleza: el paisaje. Partiendo de la idea (formulada por Daniels y Cosgrove, e.o.) de que el paisaje no es un objeto empírico, sino una construcción cultural (Rose, 1993, p. 89), argumenta que la asociación directa entre mujer y naturaleza, y la consiguiente feminización del concepto de paisaje, están en el origen del placer que siente el geógrafo (o el artista, el explorador decimonónico o el turista contemporáneo) al contemplar un paisaje, un placer comparable, escribe Rose, al de contemplar un desnudo femenino en pintura.

En la novela de Schweblin, la vista placentera del paisaje campestre está ausente. Primero, porque, como hemos visto, la imagen bucólica ha sido sustituida por la de un *locus terribilis*. Segundo, porque, para una novela situada en la pampa, hay muy pocas descripciones

[7] Véanse, por ejemplo: Nouzeilles, 2002; Singer, 2005, pp. 43-58; Masiello, 1992.

del campo. Schweblin se limita a mencionar "las casas y las quintas", y los sembrados, "unos pocos con trigo o girasoles, casi todos con soja" (Schweblin, 2015, p. 45). Al contrario de la imagen clásica de la pampa como una inmensidad vacía con un horizonte que forma una perfecta línea recta,[8] en la pampa de Schweblin siempre hay casas, quintas, galpones, silos y alambrados que obstaculizan la vista y que contribuyen a la claustrofobia que siente la protagonista, "la sensación de estar adentrándo(se) en una cueva" (Schweblin, 2015, p. 89), una sensación que comparte con el lector implícito de esta novela gótica. Tercero, con la excepción del fragmento, ya citado arriba, en el que el marido de Amanda y el marido de Carla contemplan el campo muerto, los personajes no ocupan la posición distanciada y ligeramente elevada que exige la mirada paisajística. Si lo hacen, como en el fragmento mencionado, dirigen rápidamente la mirada del horizonte a la tierra: "Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura" (Schweblin, 2015, p. 122).

Schweblin acorta entonces gradualmente la distancia entre los cuerpos de los personajes y el campo. A lo largo del discurso delirante de Amanda, el tacto y el sabor, los dos sentidos que solo se activan en contacto directo con el objeto percibido, llegan a sustituir la vista como fuente principal para obtener información importante sobre ese lugar. En el momento culminante de la narración, que David indica como "*Es esto. Este es el momento.* [...]. *Así empieza*" (Schweblin, 2015, p. 64), Amanda y Nina están "muy cerca de todo, en el medio de todo" (Schweblin, 2015, p. 64), cuando se sientan en el pasto de la granja de Sotomayor para observar la actividad de hombres que pasan bidones de un camión a un galpón. Cuando se levantan, Nina siente que está empapada. "El color de la ropa no ayuda a ver qué tan mojada está, pero la toco y sí, está húmeda" (Schweblin, 2015, p. 64) afirma Amanda. Nina, a su vez, "Mira el pasto. Lo toca con las manos [...]" y "[s]e huele las manos" (Schweblin, 2015, p. 65).

[8] Véase al respecto: Biglieri, 2017, pp. 130-45.

Este contacto directo resulta ser letal: así empieza la agonía de madre e hija. David se intoxica cuando cae en agua contaminada. Al igual que en la referencia a los gusanos con la que abre la novela, lo que se considera tradicionalmente como naturaleza se ha convertido en algo sumamente peligroso que carcome, lentamente y desde dentro, todo lo que está vivo. Al no poner a sus personajes a una distancia segura con respecto a la naturaleza, Schweblin ofrece una alternativa a la mirada paisajística que se caracteriza tradicionalmente por la distancia y por la primacía de lo visual. De esta manera, se opone a las connotaciones generizadas de esta mirada, criticadas por Rose, y reescribe el tópico mujer-tierra propia de la literatura regionalista.

En la narrativa de la pampa propuesta por Schweblin, no solo se reúnen el agotamiento material-biológico y el agotamiento capitalista-global, sino que también se nota un agotamiento en el plano literario-cultural,[9] ya que, como observó Waldman (2016, p. 372), citada al inicio de este artículo, en este espacio discursivo[10] se fracturan las relaciones tradicionales entre territorio, identidad y cultura. Ligado a esta fractura simbólica, se agotó la forma clásica de representar la naturaleza en el arte occidental, el paisaje. Jens Andermann señala un "agotamiento del paisaje como portador de significados alegóricos" (Andermann, 2014, p. 50, traducción mía) y de experiencias históricas en el cine argentino y brasileño situado en el interior rural. En las producciones más recientes, sin embargo, nota también, paradójicamente, un interés renovado en la forma paisajística para mostrar las condiciones históricas de su caducidad:

[9] De Leone (2017, p. 66) escribe: "En un espacio heterogéneo, como lo es el campo del presente, que paradójicamente parecería estar agotándose en el plano material y literario-cultural, cohabitan, sin embargo, capas temporales asincrónicas que versionan, en instancias narrativas de convivencia y contaminación cronológicas, diferentes relatos rurales".

[10] "El espesor de lo rural no es simplemente el de un escenario donde se juegan historias [...] es aquel lugar donde se postula una identidad a través de la extrema diferenciación [...] un espacio discursivo que aún sigue proyectándonos sus sentidos" (Montaldo, 1993, p. 14).

> But through the various forms of registering, in these foreclosed or trivialized images of rurality, the exhaustion of the landscape form as inherited from (national) cinematic modernity, the films also paradoxically reinvest landscape with historical density. Landscape becomes the measure here for the crisis of meaning that separates the present from the national-popular moment from which Cinema Novo and "New Latin American cinema" took their cues –a separation that, historically speaking, corresponds to the periods of dictatorship and neoliberal dismantling of national economies and societies. (Andermann, 2014, p. 52)

Es difícil trasladar el concepto del paisaje cinematográfico al ámbito de la literatura, porque no existe en la literatura la doble función a la que alude Andermann, citando a Henri Lefebvre, a saber, la narrativa (como trasfondo de la acción) y la espectacular. Sin embargo, se nota en la novela de Schweblin, y en muchas otras narrativas actuales situadas en los espacios periféricos, una "autoconciencia archivística" ("archival self-consciousness"; Andermann, 2014, p. 51) parecida a la que Andermann detecta en el cine brasileño reciente, que coexiste con el agotamiento de la forma paisajística.[11] En Schweblin, el archivo del paisaje pampeano subsiste sutilmente como una referencia negada: como hemos visto, la referencia a la inmensidad de la pampa, donde "todo queda a kilómetros de distancia" (Schweblin, 2015, p. 88) es rápidamente sustituida por la sensación de encierro; el pasado glorioso de los gauchos solo persiste bajo la forma de caballerizas en ruinas; el sueño de fertilidad solo existe en contraste con la sequía real de la tierra. Finalmente, las pocas referencias al *locus*

[11] En su libro *Tierras en trance* (2018), subtitulado "Arte y naturaleza después del paisaje", Jens Andermann utiliza el término acuñado por Bernardo Canal Feijóo de "despaisamiento" (Andermann, 2018, p. 216) para referirse al agotamiento del paisaje como forma predilecta para representar la naturaleza. Presenta el "despaisamiento" como un estadio previo al arte postnatural, en el que se explora una estética de la naturaleza que va más allá de la mirada paisajista: "el término describe la cancelación de cualquier relación entre hombres y ambiente que no estuviese regida por una destructividad radical. El neologismo, en otras palabras, propone una figura novedosa para pensar la historia natural del antropoceno" (Andermann, 2018, p. 216).

amoenus clásico se borran en la presencia de tantos indicios de un *locus terribilis*.

¿Qué otras formas de convivir son posibles en este *locus terribilis* de donde resulta imposible escapar? La novela de Schweblin ha sido estudiada como literatura distópica y apocalíptica (Grenoville, 2020, p. 65), como "ecosickness fiction" (Pérez, 2019, p. 158) y como ejemplo por excelencia de la "civilibarbarie" (Drucaroff, 2018, s.p.). A pesar del tono claramente pesimista de estas lecturas, se entrevén allí también dos posibles maneras de contestar la pregunta. Primero, al situar su novela en un pueblo en el campo contaminado, la autora muestra una comunidad que ha aprendido a convivir con los químicos. En este sentido la novela nos presenta efectivamente otra forma de "convivialidad". Los niños deformados y los perros sin patas traseras son simplemente signos de que, en las palabras de Svampa y Viale, "lo que viene no será como lo que vino antes" (Svampa y Viale, 2020, p. 32).

Segundo, el propio texto nos ofrece quizás un después un poco menos desolador. Como escribe Nicolás Campisi, "la narrativa asfixiante de *Distancia de rescate* se establece como una búsqueda de las causas del contagio agrotóxico y, por ende, de posibles estrategias para salir de la crisis" (Campisi, 2020, p. 178). En este sentido, y tomando en cuenta que la voz fantasmal de Amanda sigue contando después de su muerte, el propio texto cumpliría con la función de salvación escatológica, típica del paradigma apocalíptico. Según Grenoville, sin embargo, este gesto no sería apocalíptico sino profundamente melancólico: "Algo así como el reverso afectivo o la contracara pesimista de esas cintas laudatorias enviadas al espacio con testimonios y registros que nadie jamás leería: el mensaje en una botella arrojada al mar sin esperanza alguna de rescate" (Grenoville, 2020, p. 73).

3. *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara. Una utopía nómada

Las aventuras de la China Iron (2017) de Gabriela Cabezón Cámara se opone de varias maneras al tono pesimista de Schweblin. Esta novela "de aventuras", que comienza como una novela histórica y termina como algo parecido a la narrativa de solarpunk, subgénero de la ciencia ficción, es más explícita y esperanzadora, es decir, utópica, en sus propuestas de convivialidad después del colapso. En contraste con la oscuridad gótica de la distopía rural de Schweblin, Cabezón Cámara comienza su novela con un capítulo titulado "Fue el brillo", cuya segunda frase contiene la palabra "luminosidad" (Cabezón Cámara, 2017, p. 11). A lo largo de toda la novela, la autora capta las partículas de luz que vuelan sobre la pampa, y describe con lujo de detalles cómo sus matices cambian en concordancia con los otros elementos del paisaje: las nubes, la tierra, los pastizales.

Al contrario de la novela de Schweblin, *Las aventuras de la China Iron* abunda en descripciones del paisaje pampeano que remiten a su inmensidad, su silencio y su aparente monotonía. En vez de dirigir la mirada hacia la tierra, "abonada de indio y de cristiano" (Cabezón Cámara, 2017, p. 41), como lo hacen los personajes de Schweblin, la narradora y protagonista de Cabezón Cámara adopta frecuentemente la posición clásica, ligeramente elevada, del artista romántico cuya mirada se fija en el horizonte, símbolo de la esperanza y de posibilidades infinitas para el futuro:

> El desierto me parecía ser un marco, una planicie amarronada, igual para donde se mirara, un plano en el que se apoyaba el cielo, como si no hubiera más en el mundo. [...] Estar en la pampa era, entonces, como planear en un escenario que no parecía tener más aventuras que las propias. Las del cielo y las nuestras, quiero decir. Sobre la línea parda del horizonte se enrollan y se desenrollan el sol y el aire. (Cabezón Cámara, 2017, p. 50)

En la referencia al paisaje como "un marco", se nota la "autoconciencia archivística" mencionada por Andermann (2014, p. 51). Aún más que la novela de Schweblin, *Las aventuras de la China Iron* se apoya en el archivo de textos que ya se escribieron sobre la pampa argentina, en particular en el poema épico *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández. Los elementos paisajísticos que contiene el archivo pampeano no aparecen como citas en negativa, sino que dan un toque decimonónico al texto y forman una parte sustancial del estilo poético y abundante, casi gongorino, de la novela.

En tres partes, tituladas "El desierto", "El fortín" y "Tierra adentro", la mujer de Martín Fierro, la "China Iron", que en el texto original ocupa un papel subordinado e insignificante, cuenta el viaje que emprende tras la desaparición de su marido, acompañada de algunos animales, el gaucho Rosario y Liz, una señora escocesa. Esta compañía humano-animal no-heteronormativa se convierte pronto en una familia, una primera forma alternativa de convivencia que se opone al imaginario de la pampa como espacio representativo de los valores de la joven patria argentina.

Durante el viaje, la narradora aprende que existe algo más allá de la pampa: "la tierra me crecía hasta hacerse globo" (Cabezón Cámara, 2017, p. 31). Mediante los objetos que encuentra en la carreta de Liz con la que atraviesan la pampa —una naranja, ropa de lana, el curri, el libro *Frankenstein*— empieza a comprender que en el centro de la idea de mundo que se va construyendo a lo largo del viaje, se encuentra el Imperio Británico. La novela sitúa entonces el paisaje local de la pampa argentina en un sistema económico global, que a los ojos de la protagonista se revela como maravilloso: "Lejos de la tapera que había sido mi casa, el mundo se me hacía paraíso" (Cabezón Cámara, 2017, p. 51), dice, y de esta manera evoca la imagen del espacio rural como jardín del Edén, que solamente estaba presente en Schweblin como una referencia negada.

La admiración que siente la protagonista por las maravillas que contiene el Imperio Británico no impide que la novela vierta una mirada crítica, muy irónica, a la empresa civilizatoria promovida por la

Corona inglesa en el siglo XIX y al inicio del siglo XX, y su influencia económica y moral en Argentina. En la segunda parte de la novela, titulada "El fortín", La China Iron y Liz visitan una estancia, cerca de la frontera con el territorio de los indios, regida con mano dura por un coronel claramente inspirado por la civilización británica. En la estancia, el coronel entrena a sus gauchos para "acostumbrarlos a los ciclos de la industria y a la higiene" (Cabezón Cámara, 2017, p. 105) con el fin de meter "a estas larvas la música de la civilización en la carne" (Cabezón Cámara, 2017, p. 92) y para convertir su estancia de esta manera en "la punta de lanza de la nación, el progreso penetrando el desierto" (Cabezón Cámara, 2017, p. 106). En esa fábrica disciplinaria fundada por el coronel se podría encontrar el origen del agotamiento sistémico que forma el trasfondo de la novela de Schweblin, analizada en el apartado anterior.

En el capítulo titulado "Los colores se desprendían de sus objetos"[12] (Cabezón Cámara, 2017, pp. 89–94), que consiste en una sola frase que se extiende cinco páginas, el coronel, no por casualidad llamado Hernández, introduce a Liz y la China Iron en su filosofía, en compañía de una cena pantagruélica con filete a la Wellington y vino bordó. Al inicio de su discurso, pone en claro que la pampa ya no es necesariamente sinónimo de barbarie, sino que "la industria pastoril representa también civilización, empleo de medios científicos e inteligencia esmerada" (Cabezón Cámara, 2017, p. 89). El idilio bucólico persiste en la escena en la forma de la vajilla que adorna la mesa, "esa porcelana blanca con dibujos azules de un bosque, una casita, un río, tan hermosos" (Cabezón Cámara, 2017, p. 89). Pero visto que la porcelana, al igual que los otros objetos en la mesa —los cubiertos, la

[12] "Los colores que se desprenden de sus objetos" y que parecen flotar sobre la mesa son el blanco y el rojo o color rosa. El blanco parece simbolizar aquí la civilización occidental, y el rojo y el rosa, la sangre. Este último color puede contener también una referencia a Juan Manuel de Rosas, estanciero, militar y más tarde gobernador de la provincia de Buenos Aires, quien realizó una "Campaña del desierto" en 1833–1834 con el fin de conquistar tierras para la agricultura y la ganadería a los indígenas pampas, ranqueles, tehuelches y mapuches, ubicados en las pampas y el Norte de Patagonia, donde se sitúa también la novela de Cabezón Cámara.

ensalada, el aguamanil y la jofaina— simboliza la civilización, la vajilla representa una naturaleza domada, que solo se aprecia por sus funciones estéticas y económicas. El coronel insiste en llamar la actividad económica en el campo "industria agropecuaria (Cabezón Cámara, 2017, p. 90)", e "industria rural" (Cabezón Cámara, 2017, p. 91), en sintonía con la revolución industrial impulsada por Inglaterra, y relaciona "la mejora de las razas con las razas europeas" (2017: 91) de vacas, ovejas y caballos que le ocupa como estanciero directamente con los sacrificios necesarios "para la consolidación de la Nación Argentina" (Cabezón Cámara, 2017, p. 93). Bajo la influencia del vino, sin embargo, sus ideales económicos y patrióticos se mezclan con la sangre y el vómito en una escena grotesca:

> [...] se le perdían los ojos, se le iba uno para un lado y otro para el otro y luego se buscaban hasta la bizquera, como no pudiendo enfocarse en nada, hasta que se puso candente, casi se le juntaron las pupilas, dijo que todo lo demás era agreste, primitivo y brutal, y al fin se desmoronó, cayó sobre la mesa su cabeza de patriarca rural arrojándonos la guasca de su caída: el vómito le saltó caudaloso, se partió el plato en su frente, se llenaron de sangre los restos del bife a la Wellington, se volcaron las copas y el vino se expandió por el mantel, cayeron las botellas de agua y chorrearon hasta el piso gota a gota, viscosas como las palabras del estanciero, y saltó al suelo una cabeza de chancho [...] (Cabezón Cámara, 2017, p. 92).

Esta escena hiperbólica anuncia el colapso de la civilización: con la ayuda del alcohol y en una noche de libertinaje completo, La China Iron y Liz destruyen la utopía decimonónica que el coronel ha instalado en su estancia y encuentran una contra-utopía en la última parte de la novela, titulada "Tierra adentro". En esta parte, las dos mujeres son acogidas por un grupo de indios nómadas "resplandecientes" (Cabezón Cámara, 2017, p. 150), que no conocen la jerarquía, ni la división de trabajo o la ropa determinadas por el sexo, y que pronto formará su "nación" (Cabezón Cámara, 2017, p. 156). Allí, la China Iron reencuentra a sus hijos que había abandonado, y a su

marido, cuya apariencia delicada, mezcla de hombre y mujer, hombre y pájaro, contrasta con la imagen popular del gaucho hipermasculino. Junto con la india Kauka forma una nueva familia, otra forma alternativa de convivialidad: "Las familias nuestras son grandes, se arman no solo de sangre" (Cabezón Cámara, 2017, p. 165).

En contraste con el infierno del fortín vuelve a aparecer la idea de la pampa como paraíso:

> El desierto —siempre había creído yo que era el país de los indios, de esos que entonces nos miraban sin ser vistos— era parecido a un paraíso. O a lo que yo podía considerar como tal: las lagunas que yacían en las partes bajas y las que subían estaban, qué curioso, más arriba que algunas tierras secas, los árboles se multiplicaban y eran todo lo que podía verse en muchas zonas, los pájaros cantaban a los gritos [...]. (Cabezón Cámara, 2017, p. 150)

La descripción casi esquemática de los componentes principales del paisaje paradisíaco —el agua, los árboles, y los pájaros, todos abundantes— recuerda a las descripciones de Colón sobre su encuentro con el Nuevo Mundo.[13] En concordancia con las primeras Crónicas de Indias, vuelve la idea del mundo que nace o renace, como un contrapeso a las narrativas del fin del mundo que pueblan la literatura contemporánea. Sobre todo, en esta última parte de la novela, esta idea aparece cuando se describe un contacto directo entre el ser humano y lo que se considera tradicionalmente naturaleza, como en la siguiente cita:

[13] El siguiente fragmento de "La carta a Luis de Santángel" (1493) sigue la misma estructura que el fragmento citado de *Las aventuras de la China Iron*: "[...] hartos ríos y buenos y grandes que es maravilla. Las tierras de ella son altas, y en ella muy muchas sierras y montañas altísimas, sin comparación de la isla de Tenerife, todas hermosísimas, de mil hechuras, y todas andables y llenas de árboles de mil maneras y altas, y parece que llegan al cielo. Y tengo por dicho que jamás pierden la hoja, según lo puedo comprender, que los vi tan verdes y tan hermosos como son por mayo en España, y de ellos estaban floridos, de ellos con fruto, y de ellos en otro término, según es su calidad. Y cantaba el ruiseñor y otros pajaricos de mil maneras en el mes de noviembre por allí donde yo andaba" (Serna, 2005, p. 119).

> [...] me tiré en el pasto [...] y Liz me hablaba en inglés y me decía tigress, mi tigresa, my mermaid, my girl, my good boy, mi gaucha blanca, my tigress otra vez y nos dejamos caer en el barro [...] y nos revolcamos hasta ser tan sapos como los sapos que nos saltaban alrededor y sapos copulamos ahí en ese barro que parecía el principio del mundo y como habrá sido en el principio nos amamos todos sin pudores y no terminamos de amarnos [...]. (Cabezón Cámara, 2017, p. 154)

En contraste con la narración de Schweblin, que, según las reglas que rigen la modalidad gótica, debe presentar la cercanía del ser humano con lo no-humano como algo posiblemente peligroso que anula la vida, Cabezón Cámara sitúa la posibilidad de otras formas de convivencia precisamente en el pasto y en el barro, en la zona donde lo humano y lo animal se encuentran. En esta utopía, las fronteras entre las dualidades clásicas humano-animal, civilización-barbarie, mujer-hombre (e inglés-español) se borran para hacer espacio para otra definición de la nación, modelada por el deseo y el amor, una nación que no se ancla en un determinado territorio.

La imprecisión geográfica de esta nación nómada, que se mueve entre Patagonia y el río Paraná, una suerte de isla, si se quiere, nos vuelve a recordar el origen etimológico de la palabra "utopía" como no-lugar, es decir, una sociedad ideal que se realiza en ningún lugar. Aunque la novela se mueve al final hacia el terreno de lo casi inverosímil, parece que Cabezón Cámara, al reciclar la antigua dualidad de la distopía y la utopía, no necesariamente quería poner énfasis en la imposibilidad de realización de la utopía, sino en su desconexión con este territorio periférico, y sin embargo tan central en las narrativas fundacionales.

4. Conclusión

La novela luminosa de Cabezón Cámara y la novela oscura de Schweblin forman nuevas configuraciones ficcionales de la pampa argentina y, de esta manera, proponen modos alternativos de

convivialidad durante o después del colapso. En contraste con el archivo pampeano al que refieren —ya sea esporádicamente bajo la forma de referencias negadas o continuamente bajo la forma de la explícita reescritura paródica— ambas autoras se reapropian de este territorio tradicionalmente connotado como masculino y heterosexual, y lo dejan habitar, atravesar y resignificar por mujeres y "almas dobles" (Cabezón Cámara 2017, p. 148). Esta reapropiación resulta en nuevas maneras de imaginar la relación entre la mujer-madre y sus hijos —la China Iron abandona a sus hijos biológicos al inicio de la novela; Amanda y Clara, unidas por la amistad, la desesperación y el deseo, no consiguen proteger a sus hijos de la intoxicación— y aunque la distopía de Schweblin no imagina otras formas de conexión familiar, la utopía propuesta por Cabezón Cámara sí abre un espacio para alternativas de parentesco y pertenencia, lo que afecta también los significados de nación que se solían proyectar sobre el paisaje supuestamente vacío de la pampa.

Ambas novelas imaginan, asimismo, otra relación entre los personajes y su entorno no-humano. Cada una cuenta a su manera la imposibilidad, típicamente antropocénica, de distinguir entre las acciones de los seres humanos y lo que se considera tradicionalmente como el trasfondo de la acción: el espacio, la tierra, el planeta. Mientras que Schweblin, a través de su énfasis en la tierra seca y el cuerpo agotado, parece seguir la tradición de la novela regionalista al reciclar el tópico de la asociación entre el cuerpo femenino y la naturaleza, rechaza también la mirada distanciada implicada en el modo tradicional de representar la naturaleza a través del paisaje. Sus personajes fijan la mirada en la tierra en vez de en el horizonte y no consiguen mantenerse a una distancia segura de lo que se suele considerar como naturaleza.

En *Las aventuras de la China Iron*, en cambio, queda la perspectiva típica de los paisajes románticos ingleses de Turner, con su atención por la luz y los dramáticos cambios de colores de las nubes y del cielo, contra los cuales las figuras humanas aparecen diminutas. La unión cósmica entre el sujeto y la naturaleza que se plasma en estos

cuadros también está presente en la novela de Cabezón Cámara, en las descripciones casi sublimes de la confrontación con la lluvia de la pampa, la inmersión en el barro, el contacto con el pasto y el agua. Al contrario de *Distancia de rescate*, la novela utópica de Cabezón Cámara sí entreve allí una posible salida de la crisis, un remedio al agotamiento, un mundo después del colapso.

Bibliografía

Andermann, Jens. (2014). Exhausted Landscapes: Reframing the Rural in Recent Argentine and Brazilian Films. *Cinema Journal*, *53* (2), 50-70.

Andermann, Jens. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: ediciones/metales pesados.

Biglieri, Aníbal A. (2017). Los espacios abiertos de la pampa argentina. *452°F*, (16), 130-45.

Cabezón Cámara, Gabriela. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Random House.

Campisi, Nicolás. (2020). Tiempos extraños: comunidad, supervivencia e imaginación sostenible en El huésped de Guadalupe Nettel y Distancia de rescate de Samanta Schweblin. *A Contracorriente*, *17* (2), 165-181.

Caracciolo, Marco. (2020). Strange Birds and Uncertain Futures in Anthropocene Fiction. *Green Letters*, *24* (2), 125-139.

Castro, Eduardo Viveiros de (1998). Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, *4*(3), 469–488.

Castro, Nazaret; Moreno Alcojor, Aurora, y Villadiego, Laura. (2019). *Los monocultivos que conquistaron el mundo. Impactos socioambientales de la caña de azúcar, la soja y la palma aceitera*. Madrid: Akal.

Ceresa, Contanza; Johansson, María Teresa y Keizman, Bettina. (2019). Introducción. Imaginaciones transurbanas: paisaje, distopía y cuerpos en la literatura y cine del cono sur. *Estudios Filológicos*, (62), 7-11. https://doi.org/10.4067/S0071-17132018000200007

De Leone, Lucía. (2017). Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *452° F*, (16), 62-76.

De Leone, Lucía. (2018). Imaginaciones territoriales, cuerpo y género. Dos escenas en la literatura argentina actual. *Estudios filológicos*, (62), 31-43.

Drucaroff, Elsa. (2018). La cicatriz de lo que no se pronuncia (Apuntes sobre *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin). En *XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Drucaroff%2C%20Elsa_2.pdf

Fisher, Mark. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

Ghosh, Amitav. (2016). *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.

Gillian, Rose. (1993). *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gómez-Barris, Macarena. (2017). *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Nueva York: Duke University Press.

Grenoville, Carolina. (2020). Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *Estudios de Teoría Literaria*, *9* (19), 64-73.

Han, Byung-Chul. (2012). *La sociedad del cansancio*. Argentina: Herder.

International Agency for Research on Cancer, World Health Organization. (2017). *Some Organophosphate Insecticides and Herbicides*. Lyon: International Agency for Research on Cancer.

Masiello, Francine. (1992). *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln, NB: University of Nebraska Press.

Martínez, Fernando F. (2010). Crónica de la soja en la región pampeana argentina. *Para Mejorar La Producción*, (45), 141-146. https://inta.gob.ar/sites/default/files/script-tmp-crnica-de-la-soja-en-la-regin-pampeana-argentina.pdf

Montaldo, Graciela. (1993). *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Morton, Timothy. (2007). *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA / Londres: Harvard University Press.

Morton, Timothy. (2016). *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. Nueva York: Columbia University Press.

Müller, Gesine y Knobloch, Jan. (2022). Writing the Post-Global in Latin America: Collapse and Conviviality. *International Workshop, Mecila*. https://mecila.net/en/evento/writing-the-post-global-in-latin-america-collapse-and-conviviality

Nouzeilles, Gabriela. (2002). *La naturaleza en disputa: retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

Pérez, Óscar A. (2019). Toxic Chemicals in Samanta Schweblin's *Distancia de rescate* (Fever Dream). *Ecozon@*, *10* (2), 148-161. https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2019.10.2.2920

Reboratti, Carlos. (2010). Un mar de soja: la nueva agricultura en Argentina y sus consecuencias. *Revista de Geografía Norte Grande*, (45), 63-76.

Schlickers, Sabine. (2015). La mujer trastornada en la literatura del siglo XXI: *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, *Letargo* (2000/2014) de Perla Suez, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y "El último día de las vacaciones" (2008) de Inés Garland. *Revista Estudios*, *31* (2), 1-17.

Schweblin, Samanta. (2015). *Distancia de rescate*. Barcelona: Penguin Random House.

Serna, Mercedes. (2005). *Crónicas de Indias. Una Antología*. Madrid: Cátedra.

Singer, Deborah. (2005). Configuración de las relaciones de género en la novela Doña Bárbara de Rómulo Gallegos. *Revista Káñina*, *29* (1), 43-58.

Svampa, Maristella y Viale, Enrique. (2020). *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir del (mal)desarrollo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Waldman, Gilda. (2016). Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, *61* (226), 355-378.

Waters, Colin N. et al (2016). The Anthropocene Is Functionally and Stratigraphically Distinct from the Holocene. *Science*, *351* (6269). 10.1126/science.aad2622

El desierto entre colapso y convivialidad en la reciente producción literaria chilena

Anne Kraume
Universidad de Constanza

1. Empezar

La palabra española "desierto" proviene, al igual que sus equivalentes en otras lenguas romances, del latín *desertum*, participio de *deserere* con el que se designaba cualquier lugar abandonado. Lo que originalmente se entendía por la palabra no son, por lo tanto, aquellas regiones áridas entre los trópicos a las que hoy nos referimos como "desiertos", sino también montañas, bosques, estepas y sabanas que se encontraban en condición de abandono, sin población humana. De hecho, no es sino hasta más tarde que el concepto fue estrechándose, hasta que la palabra desierto ya no designaba solo los (y cito a la RAE) "lugar[es] despoblado[s] en [los] que no hay gente", sino también y sobre todo "territorio[s] arenoso[s] o pedregoso[s], que por la falta casi total de lluvias carece[n] de vegetación o la tiene[n] muy escasa". Aun así, y a pesar de ser compleja la correlación entre escasa población, por un lado, y aridez, por otro, lo que tienen en común las dos interpretaciones complementarias de lo que es un desierto, es que ambas parten de la constatación de una profunda carencia

o deficiencia: un desierto es un lugar en el que algo falta o al que le falta algo; ya sean habitantes o bien agua y, por consiguiente, vegetación. Es justamente por eso que se explica que las regiones designadas por la palabra "desierto" han cobrado, a lo largo de la historia, una significación histórico-cultural notable. En la tradición cristiana, por ejemplo, el desierto no es solo un lugar de peligros mortales, sino también morales, ya que suele ser el escenario de tentaciones demoniacas y apariciones divinas. En este contexto, tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento de la Biblia suelen interpretar el desierto en un sentido espiritual al entender no solo las condiciones de vida en el desierto como símbolo de la existencia humana en general (véase Deselaers, 2009, pp. 1335-1336), sino también el desierto mismo como una representación o bien una encarnación de lo absoluto.

Ahora bien, tal vez sea por esta polisemia del espacio desértico que la literatura mundial no ha dejado de hacer del desierto uno de sus temas, y de cuestionarlo y problematizarlo desde las más diversas perspectivas.[1] Mientras que, en las literaturas europeas, el imaginario del desierto empieza a cobrar mayor importancia con la expansión colonial y la consiguiente mirada muchas veces orientalista hacia lo que se concebía como "lo ajeno" o "lo otro",[2] el interés por las zonas áridas y poco habitadas se articula obviamente desde otro punto de vista en otras partes del mundo: así, el desierto aparece en el imaginario narrativo latinoamericano como el lugar desde donde llegan los bárbaros, como el espacio que se resiste a cualquier intento de civilización o bien como el territorio que no se integra tan fácilmente al respectivo Estado-nación que se estaba por crear a lo largo del siglo XIX. Si en esta concepción resuena sin duda alguna la consabida oposición entre civilización y barbarie formulada por

[1] Véase, con miras a esta relación entre el desierto y la literatura en general, Bouvet (2006).

[2] Véase Bouvet (2006, p. 38). Véase con respecto a este proceso de "alterización" el estudio canónico de Said ([1978] 2003).

Sarmiento a mediados del siglo XIX,[3] tampoco es indudable que dicha dicotomía se basa, a su vez, en la invención o bien el aprovechamiento de cierta alteridad. Aun así, el juego entre apreciación de lo aparentemente propio y menosprecio de lo supuestamente ajeno se da, en las literaturas latinoamericanas, en un nivel diferente al de las europeas ya que, para los escritores argentinos, chilenos o mexicanos, el desierto queda más cerca, primero en la dimensión geográfica pero por consecuencia también en lo conceptual.[4] Así, mientras que el desierto, cuando se lo narra desde Europa, tiene tendencia a representar lo inimaginable por excelencia, el mismo espacio es más

[3] Véase Sarmiento ([1845] 1993). En su libro *Un desierto para la nación*, el crítico argentino Fermín A. Rodríguez describe el desierto esbozado por Sarmiento como una "operación discursiva". Constata: "El desierto era un territorio disgregado pero no solitario, una soledad paradójicamente poblada de tribus vagabundas y bandas de jinetes nómadas lanzados a la carrera por un espacio sometido al terror del caudillo. Ni crónica ni descripción, *Facundo* representa una táctica discursiva que sirve para entrar y orientarse en el territorio del enemigo" (Rodríguez, 2010, p. 15). Rodríguez basa su interpretación en el influyente estudio *Mapas de poder. una arqueología literaria del espacio argentino* de Jens Andermann (2000). El tema del espacio desértico que queda «fuera de la civilización» no se conjuga solo en la literatura argentina con miras a la pampa, sino también en México, por ejemplo, donde el desierto del norte desempeña a menudo una función parecida (véase Domínguez Cáceres, 2009, pp. 19-30). En la literatura reciente de ambos países, se podrían citar las novelas *Las aventuras de la China Iron* (2017) de la argentina Gabriela Cabezón Cámara y *Ahora me rindo y eso es todo* (2018) del mexicano Álvaro Enrigue como ejemplos paradigmáticos de tal visión del desierto: "Y empezó a volar el polvo: el viento nos traía el que levantaba la carreta y todo el de la tierra alrededor, nos iba cubriendo la cara, los vestidos, los animales, la carreta entera. Mantenerla cerrada, preservar su interior aislado del polvo, lo comprendí enseguida, era lo que más le importaba a mi amiga y fue uno de mis mayores desafíos durante la travesía entera. Días perdimos plumereando cada cosa, era necesario disputarle cada objeto al polvo: Liz vivía con el temor de ser tragada por esa tierra salvaje" (Cabezón Cámara, [2017] 2019, p. 19) o bien: "La que fue la Apachería sigue más o menos solo mientras escribo: es un territorio mostrenco y extremo en que hasta los animales van de paso. Cañadas impenetrables, llanos calcinados, ríos torturados, piedras por todos lados. Más que un lugar, es un olvido del mundo, un sitio en el que solo se les podía ocurrir prosperar a los más obstinados de los descendientes de los mongoles que salieron de caza persiguiendo yaks hasta que se les convirtieron en caribús y luego en venados de cola blanca y berrendos" (Enrigue, 2018, p. 30).

[4] En este contexto, el desierto figura a menudo como el polo contrario de la ciudad, como lo destaca Roberto Domínguez Cáceres (2009, p. 20).

real, más tangible y más concreto cuando se lo mira y describe desde América Latina.[5]

Si partimos de que, tanto en Europa como en América, la historia cultural y más específicamente la historia literaria del desierto abarca no solo lugares concretos, sino también ideas abstractas, el punto se torna fundamental para el caso que me interesa analizar en este artículo, es decir, el de la reciente producción cultural chilena. Es por la estrecha relación que existe entre el espacio concreto del desierto en el norte del país y la discusión de valores morales y convicciones políticas vinculadas con ese mismo espacio que el caso chileno se diferencia del de los demás países latinoamericanos: de hecho, en la literatura, pero también en el cine y el teatro chilenos de los últimos veinte años, el paisaje desértico de Atacama habla metafóricamente por y sobre sí mismo, revelando antes que nada los secretos ocultos de la dictadura pinochetista que alberga, y denunciando los crímenes cometidos en él. Al mismo tiempo, las obras cuyo enfoque está en el desierto de Atacama no suelen abarcar solo el pasado reciente de la dictadura con sus lugares emblemáticos, como lo son los campos de concentración como en Chacabuco, las cárceles, como en Pisagua, y las fosas comunes cerca de Calama, sino a menudo conectan este pasado reciente con otras historias paralelas: las huellas (visibles e invisibles) de los así llamados "pueblos de Indios" que erigieron los españoles en el siglo XVII para reducir a los descendientes de los antiguos habitantes indígenas de la zona, las minas y las salitreras del siglo XIX y principios del XX, así como los observatorios astronómicos de hoy en día.[6] Al acercarse de esta manera a Atacama, las obras

[5] Aunque también en las literaturas latinoamericanas se suele conjugar la alteridad del espacio desértico: "El desierto se perpetúa como misterio y objeto de estudio en el afán de comprender para luego nombrar y dominar aquel espacio que se levanta siempre como la antítesis de lo que como cultura hemos definido como lo civilizado, asentado o conocido" (Forttes Zalaquett y Urzúa Opazo, 2014, pp. 89-96, 89-90).

[6] El desierto de Atacama es efectivamente considerado, por su altura respecto al nivel del mar, la escasa nubosidad y la casi inexistente contaminación radioeléctrica el mejor sitio del planeta para observar el firmamento y desarrollar la astronomía. Tradicionalmente, el impacto de la explotación de los recursos minerales del desierto

extrapolan la larga duración de las historias de olvido y de desaparición que se encuentran escritas en la arena y la piedra del desierto, y logran subvertir la tradicional imagen del desierto como aquello fundamentalmente "ajeno". Más bien, se podría asumir que el desierto de Atacama que se esboza en el conjunto de estas obras literarias publicadas en las últimas décadas está "hecho" en el sentido que propone Javier Uriarte en su libro *The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America* (2020), donde el desierto (en general, pero sobre todo en América Latina) nunca existe por sí mismo, sino que se construye a partir de intervenciones externas, como las conquistas, guerras y prácticas de exterminación:

> In several Latin American countries the desert has been understood as a primordial solitude, an elemental void. This trope was used repeatedly, first by foreign travelers and later by Latin American intellectuals; it was a construction, a necessary fiction for the establishment of nations. This idea of America as a *tabula rasa* in which history was always about to begin and had to be constructed, as a virgin space waiting for projects to be brought to fruition in it, was a constant in the literature on the continent from the so-called discovery until the first half of the nineteenth century. Yet the void, the *tabula rasa*, was the *result* of real and systematic practices of extermination. (Uriarte, 2020, p. 2)

En este sentido, el "espacio virgen" que menciona Uriarte abarcaría en una primera lectura todo el subcontinente latinoamericano: desde esta perspectiva, América misma sería el desierto que se abre, explota y urbaniza con su paulatina conquista y su sucesivo aprovechamiento por parte de los conquistadores europeos y sus descendientes. Aun así, la interpretación de Javier Uriarte no se limita a ello, al contrario: si bien el autor desarrolla su tesis principalmente en

---

ha tenido una gran influencia en la imagen que se tenía en Chile de Atacama: "El desierto se configura así en el imaginario nacional [...] como un espacio explotable, fecundo para capitales extranjeros y el sustento de una *belle époque* de la que hoy quedan en parte oficinas salitreras y placillas mineras ruinosas, junto con edificios afrancesados y líneas de tren abandonadas" (Forttes Zalaquett y Urzúa Opazo, 2014, p. 93).

relación con la construcción de la nación en distintos países latinoamericanos a lo largo del siglo XIX, sus reflexiones también resultan fructíferas para la interpretación no solo de la historia más reciente misma de Chile, sino también, y sobre todo, de las lecturas de esta historia que propone la literatura contemporánea. Efectivamente, también en el caso de la dictadura de Augusto Pinochet en los años entre 1973 y 1990, el vacío del desierto en el norte del país se construye en cierta medida a partir de la apropiación del espacio desértico por parte del Estado; y si la reciente producción cultural reacciona, ante este tipo de desertificación, con obras que ponen en relieve la productividad estética del desierto, este procedimiento puede ser interpretado como un acto de resistencia: al relacionar cuestiones políticas, por un lado, y cuestiones estéticas, por otro, los autores y las autoras de los poemas, ensayos, crónicas de viaje y novelas, documentales y *performances* teatrales que han abordado la temática del desierto de Atacama no subrayan solo su rol de "testigo de larga duración", sino que contraponen la fuerza creadora de sus obras a las tentativas de aniquilación total llevadas a cabo en ese mismo espacio. En este contexto, no es casualidad que sean, en muchas de las obras en cuestión, precisamente las múltiples ruinas (de salitreras, cárceles, campos de concentración, pueblos, poblaciones y reducciones) las que preservan la memoria de lo pasado y contraponen al olvido que se había buscado en la inmensidad del desierto su belleza que no por discreta es menos obvia.[7] En lo que sigue, analizaré algunas de las representaciones del desierto literario chileno en este sentido, y trataré de situarlo así en el intersticio no solo temporal sino también causal entre colapso y convivialidad.

[7] "[J]ust as the ruin evokes the inevitability of the passage of time, it can also be a symbol of persistence, of resistance, a way of preserving memory" (Uriarte, 2020, p. 21).

2. Buscadores de estrellas

El desierto chileno se ha vuelto casi un tópico en el discurso memorialístico y testimonial de la producción artística chilena reciente. En ella obtiene la función de un lugar de reconocimiento y homenaje a las víctimas de las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura de Augusto Pinochet. En uno de los más famosos documentales que versó sobre la historia y memoria chilenas, el director Patricio Guzmán pone en escena un cuestionamiento explícito sobre dicho rol testimonial del desierto de Atacama: así, en *Nostalgia de la luz*, del año 2010, Guzmán recurre a un vertiginoso paralelismo entre el problema científico de la memoria cósmica, por un lado, y el problema personal y político de la memoria humana, por el otro. En este documental, el director (quien fue detenido y preso durante los quince días posteriores al golpe militar antes de exiliarse en Europa) no se limita a plantear la pregunta sobre el destino de los detenidos-desaparecidos y asesinados en el desierto de Atacama durante la dictadura y el paradero de sus restos, sino que cuestiona, al mismo tiempo, las actuales teorías sobre el nacimiento del universo que se elaboran y discuten en los laboratorios de astrofísica situados en ese mismo desierto.

Nostalgia de la luz inicia con las imágenes simbólicas de una infancia idealizada y atemporal: detrás de las cortinas blancas traspasadas por la clara luz de un mediodía veraniego, detrás de la anticuada estufa de gas, de la servilleta bordada de flores en la mesa y la vieja radio en un estante, se esconde el recuerdo de "ese momento lejano cuando uno cree que deja de ser niño" (Guzmán, 2010, '3.57-'5.44), como nos lo cuenta un narrador quien, de hecho, comparte muchos rasgos con el propio Patricio Guzmán. Son precisamente estos recuerdos los que le permiten al narrador identificarse implícitamente con la ciudad donde transcurre la infancia que evoca: "Santiago dormía al pie de la cordillera, sin ninguna conexión con la tierra. [...] La vida era provinciana, nunca ocurría nada [...]. El tiempo

presente era el único tiempo que existía" (Guzmán, 2010, '4.42-'5.38). Pero esta situación aparentemente mítica encuentra un final repentino con lo que se describe como una irrupción de la historia en la atemporalidad: a partir del triunfo del carismático Salvador Allende en las elecciones de 1970, el país entero, su capital soñolienta y sus habitantes provincianos se ven catapultados, de repente, al centro de la historia mundial. Es con el golpe militar de Augusto Pinochet tres años después que se inicia el fatídico recorrido de persecución y exterminio cuyas huellas se buscan ahora, casi cuarenta años después, en los caminos a través del desierto de Atacama a cuya apertura se dedica *Nostalgia de la luz*.

Como ya lo sugiere el inicio de la película mediante su insistente evocación del mundo perdido de la infancia, el procedimiento al que recurre Patricio Guzmán para ello es sumamente poético. Muchas veces, el director se limita a crear imágenes tan alusivas como sugestivas que funcionan como metáforas de lo que va explicando la voz narrativa. Así, en vez de mostrar las masas en las calles de Santiago como lo había hecho en su monumental trilogía documental *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (Guzmán 1975, 1977 y 1979), en la que aborda la tensión política en el Chile en el año y medio previo al golpe,[8] Guzmán se vale en *Nostalgia de la luz*, por ejemplo, de nada más que de nubes de polvo iluminadas cuando se trata de evocar la repentina irrupción de la historia en la anterior tranquilidad y la consiguiente violencia, estableciendo desde el principio veladamente la conexión entre estas nubes polvorientas y el polvo de estrellas que se estudia desde los observatorios en el desierto de Atacama donde se reúnen astrónomos venidos de todo el mundo.[9]

[8] Guzmán realizó las tres partes de la trilogía estando ya en el exilio con material filmado en Chile en 1972 y 1973. Las tres partes llevan los respectivos títulos *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de Estado* (1977), y *El poder popular* (1979). En Chile, el documental se estrenó en 1997, siete años después de la vuelta a la democracia.

[9] Véase Mahlke (2017). Aquí, la autora constata: "Al posto dei tumulti rivoluzionari a cui ci hanno abituato i precedenti film di Guzmán, lo spettatore scorge unicamente nubi di polvere luminosa che accompagnano il racconto fin dalle prime scene e avvolgono il grande osservatorio del Paranal. Grazie a questo effetto speciale, le particelle

Desde el punto de vista estilístico, el documental de Patricio Guzmán se acerca con sus prolongadas visiones panorámicas del desierto y de la luna y sus repetidas tomas de telescopio de espirales de niebla en el cielo nocturno a la estética que les es propia a los documentales de ciencias naturales. Ante ello, es el arqueólogo Lautaro Núñez quien subraya explícitamente el paralelismo en el que se basa Patricio Guzmán cuando relaciona, en la entrevista que se le hace en la película, el interés que tienen los astrónomos en la milenaria historia cósmica con el interés que tienen los arqueólogos en la reciente historia humana: "Ellos [los astrónomos] manejan un pasado. Nosotros [los arqueólogos] manejamos otro pasado. Ellos están en el presente, recogiendo ese pasado, y tienen que reconstituirlo [...]. Ellos son tan arqueólogos como nosotros" (Guzmán, 2010, '22.15-'22.31). Es la transparencia del aire del desierto de Atacama, por un lado, y su clima seco, por el otro, lo que permite que ambos grupos de arqueólogos, los que investigan el pasado cósmico y los que investigan el pasado humano, encuentren justo allí las condiciones perfectas para llevar a cabo sus respectivas búsquedas.

En el desierto de Atacama se condensan de esta forma las preguntas existenciales de la humanidad; y por esa razón termina siendo, en toda su inmensidad, una suerte de microcosmos en el que se puede estudiar la historia como en un laboratorio: "Estamos en una puerta hacia el pasado", resalta Guzmán en su conversación con el arqueólogo Núñez, y este consiente: "Yo diría que sí. Yo diría que es una puerta que sabemos cómo entrar [...]" (Guzmán, 2010, '25.12-'25.22). Aun así, los dos interlocutores son conscientes de que, a pesar de la fácil

---

di polvere e le stelle diventano visivamente indistinguibili, determinando la connessione simbolica fra i racconti di vita e la dimensione cosmica" (Mahlke, 2017, pp. 327-346, 338). En español: "En vez de los tumultos revolucionarios que se conocen de las películas anteriores de Guzmán, se muestran nubes de polvo iluminadas que acompañan la narración en distintas tomas y que envuelven también el gran observatorio de Paranal. Gracias a este efecto especial, las partículas de polvo y las estrellas se vuelven visualmente indistinguibles: de hecho, son estas partículas que determinan la conexión simbólica entre las narraciones de vida y la dimensión cósmica" (traducción A. K.).

entrada al pasado que parece representar el desierto de Atacama, siguen existiendo muchas reticencias entre sus compatriotas cuando se trata de acercarse realmente a este pasado oculto. Es todavía Lautaro Nuñez quien formula de manera explícita la paradoja que salta a la vista: independientemente de las condiciones favorables que pueda prestar para la investigación del pasado, el desierto de Atacama esconde de manera casi obstinada las huellas de los crímenes más atroces del pasado reciente de Chile: "El pasado más cercano a nosotros lo tenemos encapsulado" (Guzmán, 2010, '26.07-'26.13), destaca el arqueólogo, y no cabe duda de que los orígenes de la historia de violencia y exterminación a la que alude se remontan mucho más allá de la dictadura pinochetista: de hecho, esta historia ha empezado ya hace siglos con la exterminación de la población indígena de la zona, y ha continuado después con la obstinada explotación de los recursos minerales del desierto y el maltrato de los trabajadores en las minas a lo largo de los siglos XIX y XX.

En este trasfondo, Patricio Guzmán no fue el primero en realzar la íntima conexión entre las distintas dimensiones de la memoria a las que nos remite el desierto de Atacama, y la violencia que quizá esté en el origen de la idea misma que tenemos de este desierto (en el sentido de Javier Uriarte). Unos años antes del cineasta, otro exiliado de la dictadura había emprendido un viaje similar al de este, y había recurrido para ello no solo a procedimientos parecidos, sino en parte también a los mismos interlocutores. Al igual que el realizador de documentales, también el poeta, ensayista, novelista y dramaturgo argentino-chileno arraigado en Estados Unidos Ariel Dorfman redimensiona, en una crónica de viaje del año 2004, el rol testimonial y memorialístico del desierto. *Memorias del desierto* es una obra por encargo: fue la sociedad científica estadounidense *National Geographic* la que le brindó al escritor la posibilidad de viajar a una región que él mismo escogiera y de escribir sobre su viaje; y si el autor puesto en la disyuntiva terminó viajando de La Serena a Arica y atravesando de esta manera unos 1.500 kilómetros de desierto, es porque este

desierto en el Norte Grande chileno había representado un hueco, una laguna, en el mapa de su memoria personal.[10]

En su crónica aparecida primero en inglés (bajo el título *Desert Memories: Journeys through the Chilean North*) e inmediatamente después en una traducción al español, Dorfman también rastrea la historia de la humanidad hasta sus más remotos orígenes tanto por la vía astronómica como por la vía arqueológica. Al mismo tiempo que sondea el pasado de las minas salitreras chilenas fundadas en el siglo XIX y abandonadas a lo largo del XX, y la inmensidad de las constelaciones del cielo, sale a buscar las huellas del grupo de amigos que lo acompañó en la juventud y que se dispersó tras el golpe militar y la consiguiente dictadura. Lo que va desenterrando de esta manera son narraciones en las que se alterna la acusación con la nostalgia: habla con ancianos *pampinos* quienes fueron expulsados de sus pueblos cuando se cerraron las minas y quienes recuerdan no solo el maltrato y la pobreza extrema en las salitreras, sino también la comunidad que solían compartir y la convivencia que habían logrado establecer entre ellos.[11] Además, visita a un amigo astrofísico que lleva años tratando de resolver, en su observatorio, el enigma de una supernova que explotó en 1987, y quien experimenta en medio de la soledad del desierto de Atacama una paulatina corrosión de los bordes de su identidad. Para el narrador de la crónica (a quien podemos identificar, como en el caso de Patricio Guzmán, con el autor mismo),

[10] "Nacido en Buenos Aires y criado en Nueva York desde los dos a los doce años, cuando llegué a Chile con mi familia en 1954 ya me había autodefinido como un niño norteamericano, absolutamente urbano y resueltamente monolingüe en inglés. Si alguna vez soñaba con desiertos [...], sería con uno de estos desiertos hollywoodenses, con peleas en *saloons* de utilería y cactus y buitres esparcidos por un páramo quemado por el sol de Arizona. Tuve que sumergirme muchos años en Chile para que me enamorara del idioma y del continente [...], y no era el Gran Norte la región que quise explorar una vez que decidí reinventarme como hispanohablante y patriota latinoamericano" (Dorfman, 2004, pp. 12-13).

[11] "Los *pampinos*, según quienes hoy hablan conmigo en esta sala en Antofagasta, no confunden la explotación que sufrieron cuando trabajaban en la salitrera con la *salitrera* misma, con el desierto por el que todos profesan un amor perdurable y que recuerdan con cariño [...]" (Dorfman, 2004, p. 100).

el aislamiento del observatorio en el que su viejo amigo pasa su tiempo es una soledad fundamental y existencial; esa misma soledad la sufren, según su diagnóstico, también los marineros en el mar, los mineros en sus minas y los soldados en la guerra. Para él, no cabe duda de que el "síndrome del desierto" que padece su amigo se ve intensificado por el hecho de que este, siendo hijo de judíos austríacos refugiados en Argentina, había tenido desde siempre una identidad problemática e incluso borrosa, rasgo agravado ahora por la falta de fronteras y límites en el desierto (véase Dorfman, 2004, p. 67). Ante ello, el desierto con su cara a la vez seductora y hostil representa para Ariel Dorfman un espacio que le permite a su amigo moverse fuera de los límites de una existencia restringida por afiliaciones claramente definidas: "Me explicó que las moléculas del cosmos son las mismas que produjeron el desierto y a ti y a mí, dijo, y a Angélica y a Jenny y a este cielo y el agua que faltaba en el desierto y los minerales que se habían explotado en esa misma región, el silicio y el carbón y el oro y el cobre" (Dorfman, 2004, p. 71).

Todo es desierto y somos todos desierto, si bien esa conclusión no se formula explícitamente en la crónica de Ariel Dorfman, se trasmite con suficiente claridad entre líneas.[12] El desierto de Dorfman es, visto desde esa perspectiva, a la vez concreto y abstracto, arenoso e imaginario, palpable y discursivo. Su relato no deja lugar a dudas que el paisaje árido sin rastro de agua ni de vegetación que va atravesando el narrador-viajero está lleno de vida, a pesar de o tal vez incluso *por* su historia violenta: "Cada tanto aparecen guanacos, un burro, un buitre. Este año [...] hay algunas flores más, menos insectos, y una excepcional tormenta espantó a los zorros [...]" (Dorfman, 2004, p. 67). Aun así, el desierto se le presenta a Ariel Dorfman

[12] Al mismo tiempo, el desierto se define, en la crónica de Ariel Dorfman, de una manera bastante convencional por su exterioridad intrínseca: en el desierto de Atacama, uno está simultáneamente *en* Chile y *fuera* del país. "Podrá quejarse de las restricciones personales que su opción por esa carrera le ha impuesto, pero este puesto de avanzada en el desierto le ha permitido justamente vivir de la manera que él habría deseado: estar en Chile y fuera de Chile al mismo tiempo, separarse del país que ya no reconocía" (Dorfman, 2004, pp. 68-69).

principalmente como distancia, una que se desarrolla en un nivel tanto espacial como temporal, y que tiene que ser "domada" para evitar que el viajero se pierda en ella.[13] Ante este reto, el autor no se cansa de insistir no solo en el valor de la amistad, sino también en la estrecha relación entre el desierto y la escritura,[14] y no deja de poner de relieve el papel memorialístico del desierto, papel que simbolizan tanto los rastros visibles, por ejemplo los mensajes dejados por viajeros en la superficie del desierto, como las huellas invisibles al estilo de los legados de los antiguos habitantes del desierto escondidos debajo de la arena y la piedra:

> Y es en el desierto, en la más árida de las zonas áridas habitadas por seres humanos, donde ese y otros tantos secretos del pasado pueden revelarse porque, sencillamente, en un lugar como éste en realidad jamás se han perdido. Sólo esperan que la mano adecuada, la mirada adecuada, la pregunta adecuada los devuelvan a la vida. (Dorfman, 2004, p. 155)

Es así que Ariel Dorfman se va acercando poco a poco a la historia que más le importa en su recorrido por el espacio y el tiempo del desierto: la de la dictadura, la de los desaparecidos y de los campos de prisioneros y cárceles de Pisagua y Chacabuco, y sobre todo la de la ejecución por la junta militar de un viejo amigo suyo en el cementerio de Pisagua a las pocas semanas del golpe.

Si el hecho de que el cronista eligiera el Norte Grande de Chile para su proyecto de un viaje narrado se explica, como él mismo lo deja claro desde el principio de su relato, por razones más íntimas

[13] No es en vano que muchas de las obras consideradas en este artículo subrayen las distancias que tienen que recorrer sus narradores o protagonistas al acercarse al desierto: tanto Ariel Dorfman como Nona Fernández, Francisco Mouat y Diego Zúñiga emprenden explícitamente *travesías* literarias de este largo desierto.

[14] "Tiene que haber una razón para que la escritura haya nacido en el borde del desierto. [...] ¿La escritura no se inventó como una forma de apropiarse de un pedazo de tierra, una escritura que en sus comienzos plantó los cimientos de la ley pero también estableció los derechos de propiedad [...]? Tratar de establecer alguna forma de permanencia, eso es lo que hacemos, nuestra especie. [...] Fingiendo gloriosamente que perduraremos más que el desierto" (Dorfman, 2004, pp. 91-92).

y personales que científicas, no sorprende entonces que a continuación revele cada vez más las claves subjetivas de su viaje. El punto en el que culminan tanto el viaje como la narración resulta ser la visita en la antigua cárcel de Pisagua en la cual pasó su última noche Freddy Taberna, militante socialista en el Norte Grande y amigo íntimo del joven Dorfman, y el cementerio de la ciudad en el que lo fusilaron los militares.[15] Ese Freddy, asesinado presumiblemente por una orden directa de Pinochet y cuyos restos fueron, con toda seguridad, arrojados al mar, había crecido entre los dos polos al parecer opuestos de la pobreza extrema y la infinita curiosidad intelectual; y se le describe en *Memorias del desierto* como una especie de nómada que se mueve incansablemente entre esos dos mundos. Freddy es, en este sentido, un verdadero hijo del desierto, concebido como inmensidad vital; y es también por ello que su historia se despliega con una nota decididamente esperanzadora. Así, el narrador-viajero recorre, al final de su travesía de Atacama, una calle en la Iquique natal de su amigo que lleva hoy el nombre de este, y termina relacionando, en un gesto confiado, escritura, desierto y vida como coinciden en el personaje de Freddy Taberna:

> Me gusta pensar en las cartas enviadas desde cerca y desde lejos a aquellos que viven y aman y trabajan en la calle de Freddy, en el barrio de El Morro, de Iquique, donde él jugaba cuando era un niño

[15] "Siempre supe, desde el momento en que Freddy y yo nos conocimos, que él era un ser humano excepcional, pero es ahora, en mi viaje de Santiago a Pisagua en busca del lugar y las circunstancias de su ejecución, cuando empieza a surgir una imagen verdadera de su saga, incluso más extraordinaria de lo que yo sospechaba en nuestros años de juventud" (Dorfman, 2004, pp. 247-248). Véase, con respecto a "lugares espectrales" como la cárcel de Pisagua, convertida hoy en día en hotel, Santos-Herceg (2019). En este libro, el autor analiza las cárceles y los campos de la dictadura cómo se evocan en los testimonios de las víctimas, partiendo de su estatus precario: "La imagen de los espacios utilizados para la detención, la tortura y la muerte [...] es la de lugares paradojales en varios sentidos pero en uno muy particular, uno que podría llamarse 'ontológico'. En efecto, a estos lugares se les representa [...] como 'antiparmenídeos', es decir, como existentes, pero, al mismo tiempo, inexistentes, como siendo y no siendo a la vez" (Santos-Herceg, 2019, p. 19). El relato de Ariel Dorfman sobre su visita de la antigua cárcel de Pisagua se ajusta de hecho perfectamente a esa observación.

> sin saber jamás que terminaría en ese mar que tanto adoraba, sin saber que se iba a negar a enviar él una última carta. Ésa es la esencia de Freddy: el hecho de que él nunca quiso que su vida o su historia se cerrara, se acabara, tuviera un punto final. Que siempre estuvo perpetuamente moviéndose, con esperanzas de algo mejor para él y para quienes lo rodeaban. Sí, es así como quiero que se lo recuerde, con todas esas personas que reciben cartas con ese nombre en el sobre [...], Freddy Taberna, *nuestro Freddy*, una calle de Iquique donde la vida, simplemente, sigue. (Dorfman, 2004, p. 276)

El énfasis que pone Ariel Dorfman en la importancia que tiene la escritura para que pueda seguir la vida encontró últimamente una respuesta en la obra de otra buscadora de estrellas que se ha adentrado en el desierto para devolver a la vida sus secretos mediante la escritura. Así, Nona Fernández, perteneciente a una generación más joven que los exiliados Guzmán y Dorfman y ya con una amplia obra novelesca en la que emprende una incansable búsqueda de huellas en el pasado reciente de su país, publicó en 2019 un ensayo titulado *Voyager*. Su libro comparte con la película de Guzmán y con la crónica de viaje de Dorfman un procedimiento que vincula el registro minucioso de estrellas, galaxias y constelaciones en el cielo nocturno del desierto de Atacama con la historia personal y familiar de la autora y la de su país, pero es gracias a la forma ensayística que escoge Nona Fernández para ello que su obra termina cobrando una dimensión incluso más íntima que las de sus predecesores.

Así, en una misión parecida a la que emprenden desde hace años las sondas exploratorias Voyager en el espacio interestelar, Nona Fernández se adentra con su ensayo en un espacio inmenso y aparentemente inabarcable cuyos límites efectivamente nunca alcanza a ver, pero a cuyos rastros logra dar forma y relieve mediante una escritura que no por tentativa es menos convincente. En su texto corren paralelos dos hilos narrativos: cuando acompaña a su anciana madre en unos exámenes neurológicos, la narradora se da cuenta de que la actividad cerebral que puede ver proyectada en un pequeño monitor tiene notables similitudes con las imágenes astronómicas

que le han fascinado desde su infancia. Este paralelismo la incita a indagar al mismo tiempo en la historia de su madre (y la suya propia) y en la historia cósmica, y a escudriñar los mecanismos que hacen funcionar la una y la otra. Como en otros libros de Nona Fernández, la búsqueda de la memoria personal no puede desligarse, en *Voyager*, de la experiencia de la vida cotidiana de la dictadura que, con su miedo oprimente y sus silenciamientos, ha tenido un gran impacto en la infancia y la juventud de la autora. Así, la narradora recuerda, al inicio de su ensayo, una teoría que elaboró su madre para ella cuando era niña: que las estrellas que se veían en el firmamento eran, de hecho, señales que les mandaba a los hombres en la tierra "gente chiquitita" que intentaba comunicarse en clave a través de espejos:

> No recuerdo por qué mi madre dijo eso. Supongo que fue la respuesta improvisada a alguna de mis preguntas. Lo que sí recuerdo es que asumí que esos mensajes enviados por esa gente chiquitita desde el cielo eran para saludar y constatar que ahí estaban, pese a la distancia y la oscuridad. *Hola, estamos aquí, somos la gente chiquitita, no se olviden de nosotros.* Sus saludos nunca se apagaban, dejábamos de verlos durante el día, pero siempre estaban ahí. No importaba si no mirábamos hacia arriba [...], los saludos de esa gente estaban y estarían ahí todas las noches de nuestras vidas, iluminando para nosotros. Luces del pasado instaladas en nuestro presente, aclarando como un faro la temible oscuridad. (Fernández, [2019] 2020, p. 19)

La oscuridad aterradora con la que cierra este pasaje es, por supuesto, una oscuridad tanto literal como figurativa. La oscuridad de la dictadura cuando aún estaba vigente, la oscuridad de tantas vidas no vividas e historias sin resolver, la oscuridad en la que se buscan hoy en día respuestas; todas estas tinieblas se corresponden con la gran oscuridad del cielo del desierto de Atacama en la que la narradora mira, al principio de su relato, las luces lejanas venidas del pasado (véase Fernández, [2019] 2020, pp. 17-18).

Lo que cuenta Nona Fernández partiendo de esas premisas es la historia de cómo se relaciona su narradora (o bien ella misma) con

las oscuridades a las que se ve enfrentada, y cómo trata de aclararlas por vías que no son meramente memorialísticas sino, sobre todo, literarias. Así, la narradora empieza a colaborar con una iniciativa comprometida con sacar a la luz la historia de veintiséis chilenos asesinados por la llamada Caravana de la Muerte en el desierto cerca de Calama y desaparecidos después. Lo que ya se había perfilado en las obras de Patricio Guzmán y Ariel Dorfman cobra una mayor precisión en el esfuerzo colectivo que describe Nona Fernández: así, el objetivo que persigue la iniciativa en la que se compromete la narradora es renombrar veintiséis estrellas con cada uno de los nombres de los ejecutados, y crear de esta manera un monumento en el universo donde se conocerán las historias de los asesinados a través de las estrellas. Ahora bien, este anclaje explícito del recuerdo en el cielo arroja una nueva luz a la relación entre memoria humana y memoria cósmica en la cual ya se habían basado Guzmán y Dorfman. Nona Fernández circunscribe de una manera sumamente personal, en su texto, la tentativa de dar forma a la ausencia misma; y si su ensayo aparentemente "informe" recurre para ello una y otra vez al espacio sin límites y amorfo del desierto,[16] es porque la escritura encuentra justamente allí el ámbito para desplegarse libremente y llegar a formar parte de esa memoria atemporal que se refleja en las estrellas: "En el mapa astral de los libros estamos entrelazados por hilos invisibles, en una posta de saberes y letras, de contenidos e imágenes, de luces y sombras, que comenzó hace tanto y de la cual sólo somos una pequeña estación" (Fernández, [2019] 2020, p. 154).

3. Viajeros empampados

Aunque el argumento central de Ariel Dorfman y de Nona Fernández se basa en la fuerza individualizadora de la escritura, no cabe duda

[16] "El desierto es igual en todas partes, cuesta encontrar hitos [...]" (Fernández ([2019] 2020, p. 92).

de que sigue siendo temible, para el viajero o la viajera, la inmensidad tanto espacial como temporal del desierto, ya que este tiene la capacidad de borrar las fronteras entre el individuo y su entorno: "El desierto: ese espejismo de eternidad, o algo similar, que no alcanza a ser un vacío sólo debido a la profunda calma de lo salvaje que espera con paciencia el momento de envolvernos, el momento de devorarnos" (Dorfman, 2004, p. 64).

No sorprende, por lo tanto, que al final de su recorrido de sur a norte, el narrador-viajero de la crónica de Dorfman casi termina extraviado en el desierto entre Iquique y Arica. En su breve relato sobre dicha experiencia, el autor alude a la intemporalidad de este sentimiento de extravío al rememorar "los primeros exploradores cuando marchaban hacia Pisagua" (Dorfman, 2004, p. 240). Si a pesar de ello no se entretiene con los detalles es justamente porque lo que le importa en este contexto es la historia de su amigo desaparecido en esa misma zona, historia a la que concibe explícitamente como ejemplar: "Hay muchos otros como él en Chile [...]" (Dorfman, 2004, p. 269). En este trasfondo, será sobre todo recurriendo a la forma de la novela que algunos escritores más jóvenes en Chile se seguirán preguntando insistentemente sobre las desapariciones en el desierto.

La novela *El empampado Riquelme* (2012) de Francisco Mouat es, como lo anuncia el texto de la solapa, "una novela sobre un desaparecido en un país lleno de desaparecidos", y aunque sea en los años 50 y, por lo tanto, mucho antes del golpe cuando el protagonista de esta novela se "empampa" durante un viaje de Chillán a Iquique sin dejar rastro, no cabe duda de que su historia adelanta la de tantos otros desaparecidos chilenos después: "Julio Riquelme Ramírez había estado perdido durante cuarenta y tres años, acostado en el desierto a pleno sol y a plena luna, sin que nadie advirtiera su presencia. Esa es, más nítida imposible, la soledad de la pampa" (Mouat, [2012] 2018,

p. 23).[17] En cambio, en la corta novela *Camanchaca* (2009) de Diego Zúñiga no se empampa nadie realmente, sin embargo, también esta novela cuenta una historia de pérdidas y ausencias cuando hace emprender a su joven protagonista, traumatizado por una historia familiar quebrada, un viaje de Santiago a Tacna en Perú, donde se supone se solucionará un problema que tiene con los dientes. Como lo ha analizado con perspicacia Bieke Willem en un estudio sobre el espacio narrativo en la novela chilena posdictatorial, el autor nacido en 1987 no trata en esta novela parcialmente autobiográfica la temática dictatorial de forma explícita (véase Willem, 2016, pp. 284-325). Sin embargo, hay varias alusiones a las experiencias traumáticas que se vivieron durante ese período. Lo que resulta particularmente interesante en este contexto, más allá de la repetida mención de dos personas desaparecidas bajo circunstancias poco claras, es la figura de un hombre caminando en el desierto al que percibe el protagonista desde la camioneta en la que viaja con su padre rumbo al norte y al que relaciona expresamente con la idea de perderse en el desierto:

> Lo alcanzo a ver por unos segundos, antes de que lo dejemos atrás y él se vaya perdiendo entre los cerros. Lo veo y me imagino siendo él, recorriendo el desierto, perdiéndome. Como un empampado. Me gusta esa palabra. Empampado. Lo quedo mirando. Nos alejamos (Zúñiga, [2009] 2012, p. 21).

A diferencia de la novela de Mouat, que sigue en su modo de exploración de un pasado oscuro el patrón de la clásica búsqueda literaria de rastros, la corta novela de Zúñiga se distingue por su voluntad marcada de forma: mientras que en las páginas impares se cuenta el viaje a través del desierto y la difícil relación del narrador-protagonista con

[17] Mouat inicia su libro con una definición de lo que significa "empamparse": en los paratextos figura una cita del *Diccionario de voces del norte de Chile* de Mario Bahamonde que dice: "Empampado: Perdido en el desierto, desorientado en medio de la pampa, especialmente durante las primeras exploraciones, cuando la falta de camino y de referencias hacía que el viajero se empampara, soportando la feroz agonía" (Mouat, [2012] 2018, s.p.).

su padre, las páginas pares se enfocan en las semanas que preceden a este viaje y, sobre todo, en la relación tóxica que mantiene el protagonista con su madre. Pero no es solo esta estructura estrictamente alternante lo que salta a la vista cuando se lee la novela, sino también una poética a la que podríamos caracterizar de "desértica": como se lo imagina el protagonista sin nombre ante la visión del hombre que camina en el desierto, también la narración se retira cada vez más hasta casi perderse en la lejanía. Nunca nada se concretiza, todo permanece difuso y vago, el protagonista fracasa constantemente en su empeño de sacar a la luz los secretos familiares enterrados bajo el silencio de años. Mientras que para Ariel Dorfman y Nona Fernández, la escritura es no solo un medio de memoria sino también de proyección hacia el futuro,[18] en *Camanchaca* solo se escriben listas de compras cuyas partidas nunca se borran por falta de dinero y sobre todo por falta de comunicación entre el protagonista y sus padres, y apenas están presentes proyecciones que vayan más allá del mero instante vivido en el que se parece estar diluyendo el pasado en el presente (véase Willem, 2013, p. 150).

Sin lugar a dudas, las novelas sobre los empampados añaden, con sus relatos que anticipan las desapariciones en el desierto bajo la dictadura (en el caso de Mouat) o que aluden implícitamente a ellas (en el caso de Zúñiga), al discurso meramente memorialístico un procedimiento estetizante que apela implícitamente a la fuerza de resistencia del arte, en general, y de la literatura, en particular. Los empampados, el protagonista del relato de Mouat al igual que la silueta borrosa en la novela de Zúñiga, parecen figuras nómadas en el sentido de Gilles Deleuze: contraponen al sedentarismo y a la fijación la lógica del movimiento; y aunque al menos el protagonista de Mouat pague con la vida la temeridad de bajarse del tren en pleno desierto, estas figuras nómadas representan, en la lógica de los respectivos relatos, un modelo alternativo a las prácticas de exterminación

[18] "Un libro es una cápsula espacio temporal. Detiene el presente y lo lanza al mañana como un mensaje" (Fernández, [2019] 2020, p. 153).

que están al inicio de la conquista y de la apropiación del espacio virgen del desierto.[19]

4. Esperanza

Si podemos concebir la dictadura chilena con sus detenciones, asesinatos y desapariciones como un "colapso" de estructuras políticas, pero también de valores, vidas y esperanzas, la manera en la que la reciente producción cultural se ha acercado al desierto de Atacama como el lugar emblemático de esta catástrofe, pone de relieve la fuerza de resistencia que reside en la estetización de ese mismo desierto, y esboza, de esta manera, la posibilidad de una futura convivialidad, aunque sea entre líneas. La mayoría de las obras comentadas en este artículo son en cierta medida autorreflexivas, se miran a sí mismas en sus búsquedas en el desierto, y comentan sus resultados y, sobre todo, los procedimientos a los que recurren para obtenerlos:

> Soy una especie de Voyager. Con menos tecnología encima, desarmada de instrumentos, cámaras y sensores, con una inteligencia a escala humana, algo deteriorada a estas alturas, y acompañada sólo de mis escasas herramientas de trabajo que son mi gastado hipotálamo y mis dedos chuecos sobre el teclado del computador (Fernández, [2019] 2020, p. 175).

Las imágenes que crea Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz* para acercarse al papel testimonial del desierto, el intrincado paralelismo

[19] "Il est vrai qu'au centre les communautés rurales sont prises et fixées dans la machine bureaucratique du despote, avec ses scribes, ses prêtres, ses fonctionnaires; mais à la périphérie, les communautés entrent dans une autre sorte d'aventure, dans une autre sorte d'unité cette fois nomadique, dans une machine de guerre nomade, et se décodent au lieu de se laisser surcoder" (Deleuze, [1972] 2011, p. 172). En español: "Es cierto que en el centro las comunidades rurales se toman y se fijan en la máquina burocrática del déspota, con sus escribas, sus sacerdotes, sus funcionarios; pero en la periferia, las comunidades entran en otro tipo de aventura, en otro tipo de unidad esta vez nómada, en una máquina de guerra nómada, y se decodifican en lugar de dejarse sobrecodificar" (traducción A. K.).

de los movimientos del viaje y de la escritura en *Memorias del desierto* de Ariel Dorfman, el nomadismo estilizado del protagonista de *El empampado Riquelme* de Francisco Mouat, el estilo árido y desprovisto de cualquier ornamento en *Camanchaca* de Diego Zúñiga, el permanente cuestionamiento de sí misma al que se somete la narradora de *Voyager* de Nona Fernández: en estos procedimientos y otros parecidos reside la capacidad de las obras en cuestión de contraponer al colapso nuevos modelos de convivialidad. El desierto como lo esbozan los cinco autores no es solo, por lo tanto, el inmenso escenario del colapso; sino que se vuelve, al mismo tiempo, un símbolo para la esperanza en un futuro poscatastrófico.

Ese espacio simbólico en el que no solo se juegan las perpetraciones de la dictadura, sino también la voluntad si no de sobrepasarlas, al menos sí de concebir proyecciones vitales hacia el futuro, a pesar de toda la destrucción y violencia, se perfila de manera quizá incluso más nítida en una obra teatral del año 2015 en la que el dramaturgo belga Fabrice Murgia asocia teatro, testimonio, crónica de viaje, música y videos para generar una visión del desierto de Atacama que contrapone los poemas de Pablo Neruda y la voz de Violeta Parra a los testimonios de antiguos prisioneros políticos del campo de Chacabuco. La narración de *Children of Nowhere (Ghost Road 2)* se desarrolla alrededor de ese lugar que había sido un pueblo minero y se volvió campo de concentración después del golpe de 1973. Chacabuco aparece en el *performance* teatral como lo que es hoy en día: una ciudad abandonada en pleno desierto, un verdadero desierto en el desierto. Al acercarse a esta presencia fantasmal,[20] también Murgia recurre a los procedimientos sugestivos de la poesía (como ya lo había hecho Patrico Guzmán en su documental): si la obra del dramaturgo belga, a medio camino entre el teatro y el cine documental, oscila entre la realidad y la ficción y da paso a testimonios filmados, imágenes poéticas, canciones populares y monólogos insistentes, se

[20] No es en vano que el ya citado filósofo José Santos-Herceg se refiera a las cárceles y los campos de la dictadura como a "lugares espectrales" (véase Santos-Herceg, 2019).

trata para su autor de poner en escena la ausencia, lo no-dicho y también la desesperación, y de rescatar la poesía que conllevan.[21]

De una manera parecida, la poeta y activista por los derechos humanos chileno-estadounidense Marjorie Agosín esparce rayos de esperanza a lo largo de su poemario *Lluvia en el desierto*, publicado en 1999 y dedicado a las madres chilenas que no dejan de buscar a sus hijos desaparecidos en el desierto de Atacama, cuando esboza a lo largo de su ciclo de poemas un desierto transformado y fecundizado por "el agua, la noche y la imaginación" (Schürch, 2015, p. 227). En sus poemas que giran alrededor del paisaje árido y la historia violenta del desierto, Agosín desarrolla una poética de la resistencia deliberadamente feminista que encuentra en los trazos de escritura en la arena su imagen poderosa y utópica:

> *Hechizos secretos*
>
> La arena como el horizonte del agua
> ondulada e inquieta.
> En ella escribo y vuelvo a escribir
> una historia,
> pequeñas huellas,
> parpadeos salvajes
> del decir y del no decir.
> Me inclino sobre ella
> para inventar la palabra
> que es un hechizo
> invisible y secreto. (Agosín, 1999, p. 61)

El poemario de Agosín se dedica, de esta manera, a transformar el desierto en un espacio de homenaje a las víctimas de la dictadura entre las cuales ocupan un lugar central para la poeta las mujeres de Calama que pasaron años a rasguñar el desierto para encontrar rastros de sus esposos o hijos desaparecidos.[22] Las voces de la ausen-

[21] La obra se puede ver entera en internet (https://vimeo.com/127157105).

[22] Agosín les dedica su libro a estas mujeres con las palabras: "To the Chilean mothers who searched for their disappeared children in the Atacama Desert [...]" (Agosín, 1999,

cia que habitan ese desierto desafían la noción del desierto como un espacio del silencio y de la soledad al sugerir la posibilidad de una convivialidad más allá del olvido.

Bibliografía

Agosín, Marjorie. (1999). *Lluvia en el desierto–Rain in the Desert*, trad. Celeste Kostopolus-Cooperman. Santa Fe: Sherman Asher Publishing.

Allen, Paula. ([1990] 2013). *Flowers in the Desert/Flores en el Desierto*. Prefacio por Isabel Allende, epílogo de Ariel Dorfman, com contribuciones from Patricia Verdugo, Peter Kornbluh y Mary Helen Spooner. Gainesville: University of Florida Press.

Andermann, Jens. (2000). *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino.* Rosario / Berlín: Viterbo / ed. Tranvía.

Bouvet, Rachel. (2006). *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert.* Montreal: XYZ Éditeur.

Cabezón Cámara, Gabriela. ([2017] 2019). *Las aventuras de la China Iron*. Barcelona / Buenos Aires: Penguin Random House Editorial.

Deleuze, Gilles. ([1972] 2011). Pensée nómade. En Maurice de Gandillac y Bernard Pautrat (coords.), *Nietzsche aujourd'hui?* (pp. 159-174). París: Hermann.

s.p.). Véase con respecto a las mujeres de Calama también el precioso libro de Paula Allen *Flowers in the Desert* en el que la fotógrafa rinde, con sus fotografías, homenaje a estas mujeres (Allen, [1990] 2013).

Deselaers, Paul. (2009). Wüste. En *Lexikon für Theologie und Kirche*. Vol. 10. Friburgo / Basilea / Viena: Herder, col. 1335-1336.

Domínguez Cáceres, Roberto. (2009). El poblado de la esperanza: imágenes del desierto como horizonte. *Casa del tiempo*, (16), 19-30.

Dorfman, Ariel. (2004). *Memorias del desierto*, trad. Eduardo Hojman y Angélica Malinarich-Dorfman. Barcelona: RBA Revistas.

Enrigue, Álvaro. (2018). *Ahora me rindo y eso es todo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Fernández, Nona. ([2019] 2020). *Voyager.* Barcelona: Penguin Random House Editorial.

Forttes Zalaquett, Catalina y Urzúa Opazo, Macarena. (2014). Desiertos: paisaje, cuerpo, vida y texto en los límites de lo decible. *Taller de Letras*, (55), 89-96.

Guzmán, Patricio (dir.). (1975, 1976 y 1979). *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas* [Película]. Equipe Tercer Ano.

Guzmán, Patricio (dir.). (2010). *Nostalgia de la luz* [Película]. Atacama Productions.

Mahlke, Kirsten. (2017). Fra memoria cosmica e memoria umana: Dimensioni della testimonianza in *Nostalgia de la luz* di Patricio Guzmán. En Emilia Perassi y Laura Scarabelli (coords.), *La letteratura di testimonianza in America Latina* (pp. 327-346). Milán: Mimesis.

Mouat, Francisco. ([2012] 2018). *El empampado Riquelme*. [Nueva edición revisada y aumentada]. Santiago de Chile: Lolita Editores.

Murgia, Patrice (dir.). (2015). *Children of Nowhere (Ghost Road 2)* [Película], https://vimeo.com/127157105

Real Academia Española. Desierto. En *Diccionario de la lengua española, edición del tricentenario*, actualización 2021, https://dle.rae.es/desierto?m=form

Rodríguez, Fermín A. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editores.

Said, Edward. ([1978] 2003). *Orientalism*. Londres: Penguin Books.

Santos-Herceg, José. (2019). *Lugares espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile*. Santiago de Chile: Editorial USACH.

Sarmiento, Domingo Faustino. ([1845] 1993). *Facundo*. [Prólogo: Noé Jitrik, Notas y Cronología: Susana Zanetti y Nora Dottori]. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Schürch, Tamara. (2015). El desierto y el acto ético-artístico de duelo en el poema "las viudas de Calama" de Marjorie Agosín. En Donato Amado Gonzáles, José Francisco Forniés Casals y Paulina Numhauser (coords.), *Escrituras silenciadas: poder y violencia en la península Ibérica y América* (pp. 227-235). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

Uriarte, Javier. (2020). *The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America*. Nueva York / Londres: Routledge.

Willem, Bieke. (2013). Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes. *Iberoamericana*, *13* (51), 139-157.

Willem, Bieke. (2016). *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial. Casas habitadas.* Leiden / Boston: Brill / Rodopi.

Zúñiga, Diego. ([2009] 2012). *Camanchaca*. Santiago de Chile: Random House Mondadori.

Sobre las autoras y los autores

Mark Anderson se especializa en literaturas y culturas contemporáneas de América Latina, centrándose en la narrativa mexicana. Actualmente es coordinador de posgrado en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Georgia y ha publicado obras que incluyen *Disaster Writing: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America* (2011). También ha coeditado *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America* (2016).

James Berger es Senior Lecturer en la Universidad de Yale. Es autor de *After the End: Representations of Post-Apocalypse* (1999), *The Disarticulate: Language, Disability, and the Narratives of Modernity* (2013), *The OBU Manifestos, vols. 1 & 2* (2017, 2019), y tres libros de poesía, entre ellos *The Obvious Poems and the Worthless Poems* (2022).

Gloria Chicote es investigadora principal Mecila, investigadora superior del Conicet y profesora emérita de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Ha coeditado *Voces de tinta: Estudio preliminar y antología comentada de Folklore argentino [1905] de Robert Lehmann-Nitsche* (2008) y *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina* (con Barbara Göbel, 2017).

Elsa Drucaroff es profesora de literatura en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Es autora de novelas, cuentos y ensayos. Entre estos últimos se destacan *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011) y *Otro logos. Signos, discursos, política* (2016).

Jörg Dünne, profesor de literaturas románicas especializado en literaturas en español en la Humboldt-Universität zu Berlin y senior fellow de Mecila (2022). Ha publicado obras que incluyen *Kosmogramme. Geohistorische Skalierungen romanischer Literaturen* (2019), y coeditado *Catastrophe & Spectacle. Variations of a Conceptual Relation from the 17th to the 21st Century* (2018).

Sophie Esch, profesora titular asociada y directora del Centro de Estudios Latinoamericanos y Latinxs en la Universidad Rice, se especializa en literatura, política y guerra en la América Latina y África modernas. Es autora de *Modernity at Gunpoint* (2019) y editora de *Central American Literatures as World Literature* (2023).

Robert Folger es profesor de literaturas románicas en la Universidad de Heidelberg. Es director del Käte Hamburger Kolleg für Apokalyptische und Postapokalyptische Studien (CAPAS). Entre sus libros se destaca *Writing as Poaching: Interpellation and Self-Fashioning in Colonial relaciones de méritos y servicios* (2011).

Carlos Fonseca es profesor asistente de literatura y cultura latinoamericana poscolonial en la Universidad de Cambridge. Es autor de *The Literature of Catastrophe: Nature, Disaster and Revolution in Latin America* (2020) y de tres novelas, entre ellas *Museo animal* (2017) y *Austral* (2022).

Carlos F. Grigsby es profesor numerario de estudios latinoamericanos en la Universidad de Bristol, Reino Unido. Es autor de *Rediscovering Rubén Darío through Translation* (2024). Ha publicado

dos libros de poemas, *Una oscuridad brillando en la claridad que la claridad no logra comprender* (2008) y *Rilke y los perros* (2022).

Gustavo Guerrero, profesor de historia cultural y literatura latinoamericana contemporánea en CY Cergy Paris Université. Ha publicado obras que incluyen *Conversación con la intemperie, seis poetas de Venezuela. Selección y prólogo de Gustavo Guerrero* (2008) y *Paisajes en movimiento: Literatura y cambio cultural entre dos siglos* (2018).

Jan Knobloch es investigador posdoctoral en el Departamento de Estudios Románicos de la Universidad de Colonia. Es autor de *Löschen und imaginieren. Paradigmatische Formen ästhetischer Negativität in der Moderne* (2022); coeditó el suplemento *'Remettre l'auteur à sa place?' Figures auctoriales de la littérature française contemporaine* en la revista *PhiN* (2023).

Anne Kraume es profesora de literaturas románicas especializada en literatura iberoamericana en la Universidad de Konstanz. Es autora de *Literatur und Unabhängigkeit: Transatlantische Verflechtungen bei fray Servando Teresa de Mier (1763–1827)* (2022). Coeditó *Ausnahmezustände in der Gegenwartsliteratur: nach 9/11* (2017).

Jorge J. Locane es profesor de literatura y cultura en el mundo de habla hispana en la Universidad de Oslo. Es autor de *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores* (2019), y coeditor de *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias* (2020).

Ilse Logie es profesora de estudios latinoamericanos en el Departamento de Estudios Literarios de la Universidad de Gante. Es autora de *La omnipresencia de la mímesis en la obra de Manuel Puig* (2001) y coeditora de *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (2010) y *El canon en la narrativa contemporánea del Caribe y del Cono Sur* (2014).

Christoph Müller es investigador principal en Mecila y director del Departamento Biblioteca Digital en el Ibero-Amerikanisches Institut Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Coeditó, con Ricarda Musser, *De la pluma al internet. Literaturas populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX-XXI)* (2018) y *Revistas culturais no mundo lusófono durante o longo século XIX. Conectividade, transferência e informação* (2019).

Gesine Müller es profesora de Filología románica de la Universidad de Colonia. Es autora de *How Is World Literature Made? The Global Circulations of Latin American Literatures* (2022) y *Crossroads of Colonial Cultures. Caribbean Literatures in the Age of Revolution* (2018).

Ramiro Segura, investigador asociado en Mecila e investigador del CONICET, es profesor en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad San Martín y en la Universidad Nacional de La Plata. Es autor de *Vivir afuera. Antropología de la experiencia urbana* (2015) y *Las ciudades y las teorías* (2021).

Jürgen Wertheimer, profesor emérito de literatura alemana y comparativa de la Universidad de Tübingen, es director del "Projekt Cassandra: Literatur als Frühwarnsystem". Sus publicaciones incluyen *Don Quijotes Erben. Die Kunst des europäischen Romans* (2013) y *Sorry Cassandra! Warum wir unbelehrbar sind* (2021).

Bieke Willem, profesora adjunta de literatura románica en la Universidad de Colonia, es autora de *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial. Casas habitadas* (2016), así como de numerosos ensayos.

Jan-Henrik Witthaus, jefe del Departamento de Literatura en Español y vicedecano en la Universidad de Kassel, recientemente inició un proyecto financiado por la DFG, titulado "Pequeña soberanía. Las formas personales de gobierno en la vida cotidiana y su representación en la novela hispanoamericana de los siglos XX y XXI", véase: https://www.uni-kassel.de/forschung/es/kleine-souveraenitaet/startseite.

La hipótesis posglobal que fundamenta este libro plantea que las literaturas latinoamericanas del siglo XXI están cada vez más influenciadas por la disminución del enfoque global. El ascenso de los populismos nacionales en América Latina, Asia y Europa, así como la crisis del COVID, la emergencia ecológica y la persistente desigualdad, han generado una crisis en la narrativa de la globalización. Los autores se proponen analizar la variedad de la experiencia posglobal en Latinoamérica mediante la contraposición de los conceptos de "colapso" y "convivialidad". Mientras que las representaciones del colapso resaltan la vulnerabilidad de los sistemas naturales y sociales, la convivialidad sugiere la posibilidad de vivir juntos en un mundo dañado.

ISBN 978-987-813-784-1

CLACSO Mecila: