

El retorno de lo contemporáneo: La novela latinoamericana en el fin de los tiempos

By:

Nicolás Campisi

B.A. Washington College, 2014

M.A. Brown University, 2017

Submitted in partial fulfillment of the requirements

For the Degree of Doctor of Philosophy

in the Department of Hispanic Studies at Brown University

Providence, Rhode Island

October 2020

© Copyright 2020 by Nicolás Campisi

This dissertation by Nicolás Antonio Campisi is accepted in its present form
by the Department of Hispanic Studies as satisfying the
dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Date _____

Michelle Clayton, Advisor

Recommended to the Graduate Council

Date _____

Felipe Martínez-Pinzón, Reader

Date _____

Julio Ortega, Reader

Date _____

Nelson Vieira, Reader

Approved by the Graduate Council

Date _____

Andrew G. Campbell, Dean of the Graduate School

CURRICULUM VITAE

Nicolás Campisi was born in Santa Rosa, La Pampa, Argentina. He holds a BA in Art History and Hispanic Studies from Washington College and an MA in Hispanic Studies from Brown University. At Brown he received the David and Ruth Kossoff Prize for Leadership in Language Teaching. In 2019 he was awarded the Lyle Olsen Graduate Essay Prize from the Sport Literature Association (SLA) for his article “Football at the End of the World: The Origins of Football Literature in Argentina and Uruguay,” which was published in *Aethlon: The Journal of Sport Literature*. He co-edited an anthology of Latin American soccer short stories, published in Spanish as *Por amor a la pelota* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014) and in English as *Idols and Underdogs* (Glasgow: Freight Books, 2016). His academic work has been published in *Cuadernos LIRICO*, *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, and *Revista Hispánica Moderna*, as well as in edited volumes. In Spring 2020 he was a Sarmiento Fellow at the Center for Latin American and Caribbean Studies (CLACS), where he taught a course entitled “Latin American Environmental Humanities.”

Agradecimientos

La pregunta por lo contemporáneo plantea la necesidad de construir un “nosotros” en una era de emergencia global. La escritura de esta tesis fue una tarea colectiva y, como tal, una prueba de que lo contemporáneo sólo se hace visible a través del diálogo con un coro de voces que dan acceso a un conocimiento caleidoscópico. Michelle Clayton, mi asesora de tesis, fue la primera interlocutora y la que me animó a emprender este trayecto con la inteligencia y la generosidad que la caracterizan. Además de ofrecer lecturas y comentarios iluminadores a lo largo del proceso de escritura, Michelle me brindó las herramientas con las cuales enseñar a varios de los autores de mi corpus a través de su curso *Figures of the Contemporary*, en el que fui su asistente. Los miembros de mi comité, Felipe Martínez Pinzón, Julio Ortega y Nelson Vieira, fueron una constante fuente de motivación y sus lecturas de diversas partes del manuscrito ayudaron enormemente a refinar mis hipótesis.

El departamento de Hispanic Studies me brindó un entorno estimulante para la investigación académica durante los últimos seis años. Mi más sincero agradecimiento a cada uno de sus miembros y en especial a Laura Bass por todas las veces que me recibió en su oficina y a Mary Oliver por su apoyo logístico y su amistad futbolera. Jill Kuhnheim me ayudó a encontrar puertas de entrada a esta profesión. Mi afiliación al Center for Latin American and Caribbean Studies (CLACS) fue fundamental para la escritura de esta disertación. Durante la fase final del proyecto, me concedieron una Sarmiento Fellowship para dictar mi propia clase, *Latin American Environmental Humanities*. En CLACS, Erica Durante fue no sólo amiga y continua fuente de apoyo moral, sino también un ejemplo a seguir por su entrega a la profesión y a sus estudiantes. Quisiera agradecer también a Kate Goldman, Jessaca Leinaweaver y Patsy Lewis.

El doctorado y la escritura de esta tesis fueron ocupaciones mucho más placenteras gracias a las amistades que fui forjando a lo largo del camino. Miguel Rosas Buendía estuvo desde el principio y sus comentarios sobre insectos zombis fueron esenciales para interpretar las obras de Guadalupe Nettel y Samanta Schweblin. Las conversaciones con Ian Russell, Mateo Díaz Choza, Nicolás Barbosa López, Claudia Becerra, Carlos Yushimito, Regina Pieck, Lowry Pressly, Luis Miguel Estrada Orozco, Miguel Bacho Cabezas, Javier Galeano, Flor Chiaramonte, Berta García Faet y Ethel Barja me ayudaron a construir una bitácora para pensar lo contemporáneo. José Luis Nogales Baena, además de compañero de cafés, tuvo la generosidad de publicar un texto sobre *La novela luminosa* de Mario Levrero en el que aventuré varias de estas hipótesis. Las mejores páginas de esta tesis probablemente hayan sido escritas en Tea in Sahara, cuyo dueño, Mohamed Sefiani, me regaló su cocina y su sentido del humor.

Más allá de Providence, varios colegas fueron verdaderos contemporáneos. En Montevideo y París, Francisco Álvez Francese me impulsó a construir un gabinete de curiosidades en caminatas por cementerios y librerías de viejo. En Buenos Aires, Federico Sabot de la librería La lengua absuelta me consiguió primeras ediciones y Miguel Ángel Luzuriaga me enseñó que la tradición se pasa de tíos a sobrinos. En Cambridge, Massachusetts, Mariano Siskind e Ignacio Azcueta me instaron a pensar sobre el retorno de la literatura mundial. Desde Carlisle, Pennsylvania, Shawn Stein me guio con indicaciones de DT. Todo esto empezó en Chestertown, Maryland, donde Elena Deanda me ayudó a dar mis primeros pasos académicos.

Mariajosé Rodríguez Pliego me acompañó durante todo este recorrido y fue una interlocutora permanente, compañera de escritura, de caminatas y de vida.

Esta tesis está dedicada a mis padres, camaradas de tiempo.

Índice

Introducción	1
Notas sobre lo contemporáneo	
Capítulo 1	33
El retorno de la intemperie	
Capítulo 2	91
El retorno del eco-horror	
Capítulo 3	136
El retorno de la memoria	
Capítulo 4	192
El retorno de los hijos	
Conclusión	252
La historia en tiempo presente	
Bibliografía	256

Introducción

Notas sobre lo contemporáneo

Solo soy el contemporáneo imaginario de mi propio presente: contemporáneo de sus lenguajes, de sus utopías, de sus sistemas (es decir: de sus ficciones), en suma: de su mitología o de su filosofía, pero no de su historia, de la que me limito a habitar el reflejo danzante: fantasmagórico.

Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*

It takes just one awful second, I often think, and an entire epoch passes.

W.G. Sebald, *The Rings of Saturn*

El retorno de lo contemporáneo estudia un conjunto de ficciones latinoamericanas del siglo XXI que permiten enmarcar la incesante búsqueda de nombres, formas estéticas y modelos temporales sobre los que se erige nuestra época. Resulta evidente que toda literatura fue, es y será contemporánea de su propio tiempo, pero es necesario reconocer que desde hace ya algunas décadas —que la crítica vincula con los años de la posguerra, el fin de la Guerra Fría o el cambio de milenio— las grandes narrativas de la modernidad han perecido a la par de la idea de futuro que las sostenía, así como las estrategias del pastiche, la cita o la reevaluación del pasado que propuso el posmodernismo (cuyo prefijo, además, todavía cedía a la categoría de lo moderno). Más que un estilo o la muerte del estilo como tal, lo contemporáneo es una renovada inclinación hacia el presente, una urgencia por enunciar la pregunta acerca de qué significa vivir en condiciones de emergencia global, en un momento histórico en que la humanidad ha puesto en peligro su propia supervivencia como especie. Que la contemporaneidad sea la condición privilegiada de las

búsquedas estéticas del siglo XXI no implica, desde luego, que éstas obedezcan únicamente a la contingencia, a la actualidad, a la homogeneidad del tiempo que promueven las sociedades bajo condiciones neoliberales. Más bien, quiere decir que la literatura responde a estas condiciones mediante la postulación de orientaciones temporales inéditas. El retorno es el dispositivo estético-político más sobresaliente de las literaturas del presente, las cuales, tras la caída de los grandes esquemas modernos, trabajan con restos, huellas materiales, objetos residuales para urdir nuevas filiaciones e inventar sus propias genealogías durante el fin de los tiempos. Se trata de literaturas crepusculares que se inscriben en el presente a partir de una configuración anacrónica, si lo anacrónico designa, como sostiene Georges Didi-Huberman, “una ley subterránea que compone duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas” (*Ante el tiempo* 64). Mediante la introducción de fracturas en la concepción del tiempo lineal, lo contemporáneo es también co-temporalidad, la coexistencia de varios tiempos simultáneos, la posibilidad de un habitar colectivo en medio de una crisis temporal sin precedentes. En una época de orientación presentista de las acciones humanas, estas literaturas retornan al pasado para rastrear en el devenir histórico posibilidades durmientes y construir, a partir de ellas, nuevos escenarios para el presente.

El siguiente estudio aborda la pregunta sobre lo contemporáneo para indagar en cuestiones de historicidad o temporalidad, más que de periodización histórica, en relación con la literatura latinoamericana del siglo XXI. En este sentido, defino lo contemporáneo como un tiempo de intensa reflexión sobre el presente de crisis y sobre las maneras en que los escritores latinoamericanos están resistiéndose a él a través de retornos posnacionales a la formación de los estados nación, retornos ecológicos o ecocríticos al conocimiento sostenible de las comunidades indígenas, retornos traumáticos o postraumáticos a los últimos regímenes dictatoriales y retornos espectrales a las vanguardias históricas. En conjunto, se trata de retornos estéticos y políticos que

muestran que la modernidad, entendida como progreso o *telos*, ya no sirve para describir la matriz del mundo contemporáneo y sus modelos temporales. El retorno, en otras palabras, como resistencia a una crisis tan generalizada y omnipresente que estaría clausurando la posibilidad del pensamiento crítico y el deseo utópico de cambio. Los tipos de retornos que proponen estas ficciones son retornos arqueológicos que articulan el presente a contrapelo de la tiranía de lo actual, entendiendo que es a través del anacronismo como se llega a una verdadera cura del aquí y ahora.¹

El presente al que estas ficciones se oponen está atravesado por los principales síntomas de la crisis temporal contemporánea: presentismo, aceleración temporal, obsolescencia programada, saturación de la memoria y mediatización de la cultura. François Hartog acuñó el término presentismo para referirse a este tiempo de memoria y deuda, amnesia cotidiana, incertidumbre y simulacro en el que transcurre la vida bajo el capitalismo contemporáneo (204). A diferencia del futurismo que caracterizó a los proyectos políticos y a las manifestaciones artísticas de gran parte del siglo XX, el presentismo crea la sensación de que, por más que intentemos proyectarnos hacia el futuro o sumergirnos en el pasado, no hay forma de abandonar los confines del presente. Según Paolo Virno, el mundo se desenvuelve hoy en día bajo el signo del *déjà vu*: ninguna actividad vale la pena porque todas ellas parecen haber sido extraídas de un guión conocido hasta el hartazgo (40). Frente a la imposibilidad de concebir perspectivas de futuro, el presente se vuelca sobre sí mismo y se entrega al reinado de lo inmediato, lo pasajero y lo efímero, a la rápida obsolescencia de los artefactos tecnológicos y la tiranía de la temporalidad neoliberal. En cambio, esta constelación de escritores está creando presentes intempestivos:

¹ Esta postura arqueológica ante el presente remite a la noción de arqueología del saber de Foucault, para quien el trabajo de archivo conlleva un intento de hacer visible “la orla de tiempo que rodea nuestro presente, que se ciernen sobre él y que lo indica en su alteridad; es lo que, fuera de nosotros, nos delimita” (172).

presentes sobrecargados de tiempo que, a partir del montaje y el estallido de la cronología, la reunión de fragmentos dispersos y la exposición de lo no contemporáneo, transforman la forma estética en una bitácora de orientaciones inéditas, donde se vuelve posible lamentarse melancólicamente sobre lo perdido o restaurar trayectorias olvidadas que conviertan al presente en materia transmisible a las nuevas generaciones.

¿De qué manera los escritores contemporáneos están resistiendo a esta condición de fin de la historia? Los capítulos de este estudio se aproximan a la pregunta por lo contemporáneo a partir de los imaginarios estéticos, temporales y sociopolíticos mediante los cuales los escritores latinoamericanos están inscribiendo este fin de la historia: el apocalipsis ecológico o la era del Antropoceno, la precariedad neoliberal, la memoria o posmemoria, el cosmopolitismo de los migrantes y exiliados políticos y el retorno a las vanguardias históricas. Cada capítulo examina la obra de dos autores de diversas partes del continente, haciéndolos dialogar entre sí y demostrando que lo contemporáneo es un terreno de disputa sobre la identidad histórica que se hace visible cuando se escuchan las voces de una multiplicidad de actores a escala global o, en este caso, a escala hemisférica. Mi corpus incluye obras de Pedro Mairal, Rita Indiana Hernández, Samanta Schweblin, Guadalupe Nettel, Julián Fuks, Verónica Gerber Bicecci, Valeria Luiselli y Alejandro Zambra, autores que utilizan el retorno como el dispositivo privilegiado para abrir el devenir histórico a la posibilidad de concebir otros mundos y otras circulaciones de sentido. El retorno no es una simple repetición de ciertos momentos del pasado, sino una aparición efímera que trae consigo la promesa de un futuro diferente, un futuro que siempre está a punto de acaecer. El retorno es, en otras palabras, una forma de politizar el presente, un mecanismo estético y político para combatir el advenimiento de una temporalidad de fin de la historia y la sensación de impotencia

que han traído consigo, como parte intrínseca de su estructura de sentimiento, las medidas neoliberales.

Las novelas de mi corpus sacan a la luz problemáticas vinculadas con los efectos de la inscripción de América Latina en la economía global. El tipo de crisis que asoma en estas novelas de cambio de siglo, como la recesión económica o el calentamiento global, vino a reemplazar a las poéticas de la posdictadura que se centraban en la restitución de justicia, la batalla contra el olvido y los abusos de los derechos humanos. La mayoría de estas obras se focaliza en el presente en tanto duración y rechaza el mandato de las formas representacionales a través de procedimientos de la metaliteratura. Las ficciones de Alejandro Zambra y Valeria Luiselli, por ejemplo, son obras que se contradicen y corrigen a medida que avanzan, en las que predomina una sensación de tachadura no sólo en relación con su procedimiento estético, sino también con el nombre intercambiable de sus personajes. La condición inestable de estas obras es una respuesta directa a la precariedad neoliberal de las sociedades latinoamericanas, en las que grandes sectores de la población cayeron en el desempleo y quedaron por fuera de las redes de protección social. A diferencia de la ambición totalizadora de la producción cultural de la posdictadura o de proyectos estéticos de largo aliento como el de Roberto Bolaño, las obras de estos escritores son novelitas o *nouvelles* que se insertan en un mercado literario que abrieron autores como César Aira y Mario Bellatin a partir de los años ochenta. Como sostiene uno de los personajes de *Bonsái* de Alejandro Zambra sobre la novela homónima que está escribiendo, “En *Bonsái* prácticamente no pasa nada, el argumento da para un cuento de dos páginas, un cuento quizás no muy bueno” (70-71). La creación de un procedimiento de podado da lugar a obras en las que parece no sobrar ni una sola palabra y cuya textura precaria convoca a meditar de manera urgente en lo contemporáneo y en los mundos por venir. Se trata de literaturas que, como los modelos temporales del nuevo milenio, se encuentran en estado de

borrador, llamando al público lector a mover las palabras de un lado a otro, como si éstas no pudieran dar cuenta del tiempo fuera del tiempo de las sociedades actuales.

Estas preocupaciones estético-políticas también aparecen en novelas anglófonas de autores como Tom McCarthy, Teju Cole, Ben Lerner o Siri Hustvedt, novelas pobladas por subjetividades precarias que caminan por las grandes urbes en busca de momentos de comunión con otros ciudadanos y con voces olvidadas del pasado, y que se cuestionan continuamente sobre la posibilidad de tener una “experiencia profunda del arte” en medio de la crisis omnipresente del mundo contemporáneo (Lerner, *Leaving the Atocha Station* 8). El narrador de *Satin Island* de Tom McCarthy, U., es un etnógrafo que trabaja para una corporación en un proyecto tentacular (un Gran Informe sobre nuestra época) que consiste en recopilar toda la información disponible en la web sobre cada aspecto de la vida contemporánea. Inmerso en una temporalidad 24/7 y rodeado de pantallas, U. –una figura del retorno cuyo nombre refiere implícitamente al giro en U, en inglés *U-turn*– desarrolla su propio campo de estudio, la antropología de lo contemporáneo, que busca disociar la noción de *época* de la división tradicional entre períodos históricos y devolverle su significado original: “a place from which one looks at things” (116). La misma postura de distanciamiento de lo contemporáneo se manifiesta en *The Topeka School* de Ben Lerner, una novela que vuelve a los años noventa para tejer una prehistoria del presente de la administración de Donald Trump. Desde la óptica contemporánea de calentamiento global, tergiversación mediática de la verdad y políticas xenófobas y racistas contra los migrantes, Lerner delinea el discurso sobre el fin de la historia como una fantasía de los tecnócratas liberales blancos y la práctica literaria como una búsqueda de modelos temporales que resista a la carrera irreversible del progreso y la concepción teleológica de la historia, porque, como dice uno de los personajes, “history [is] not over but paused” (271). De manera similar, las ficciones de mi corpus están

interesadas en crear dispositivos estéticos que permitan capturar el presente y abrir horizontes de futuro en una época en que las relaciones causales entre órdenes temporales se han vuelto sumamente difusas. A diferencia de estas obras de la literatura mundial, sin embargo, estas ficciones plantean su propia versión de la crisis y forman un mapa comunitario de América Latina, donde las medidas neoliberales de privatización, libre mercado y austeridad han conducido con mayor ímpetu a una descomposición del tejido social. Se trata de novelas que imaginan lo latinoamericano como un enjambre de preocupaciones continentales sobre el extractivismo a gran escala, las luchas del movimiento feminista en contra del patriarcado y el vacío que experimentan las nuevas generaciones respecto de un pasado traumático que no vivieron en carne propia y que, por ello mismo, nunca deja de pasar.

La literatura latinoamericana, en las primeras décadas del siglo XXI, se ha convertido en un terreno fértil de diálogos e intervenciones críticas entre autores de diversas partes del continente, los cuales perderían gran parte de su fuerza simbólica si fueran analizados desde una perspectiva nacional o subcontinental. Después de todo, el vocabulario crítico se va formando no de manera individual sino colectiva, como queda reflejado en varios de los términos que aparecen repetidamente a lo largo de este estudio: “intemperie”, “personajes secundarios”, “literatura de los hijos”. Estas visiones muestran la matriz dialógica del momento contemporáneo y las tentativas de trazar un mapa colectivo de la situación de crisis o emergencia global. La reciente adopción crítica de la noción de literatura mundial en el campo del latinoamericanismo es un indicio del interés en formar un canon transnacional que trascienda el binarismo geopolítico de la Guerra Fría y las relaciones de centro-periferia (ver Hoyos, *Beyond Bolaño*; Sánchez Prado y Siskind, *Cosmopolitan Desires*). Este estudio no pasará por alto el hecho de que muchos de los diálogos entre los autores de mi corpus provienen de los circuitos establecidos por el campo cultural: ferias

del libro, editoriales independientes, revistas literarias o talleres de escritura creativa. Sin embargo, se concentrará en los imaginarios temporales y en la existencia de varias contemporaneidades en el corazón de lo contemporáneo. En este sentido, como señala Terry Smith, *con tempus* hace referencia a la multiplicidad de relaciones entre ser y tiempo que existen en un mismo período histórico, de manera que lo contemporáneo, bajo las actuales condiciones geopolíticas, debe ser pensado como una serie de temporalidades simultáneas (*What is Contemporary Art?* 3-4). Lo que estos escritores comparten, además del hecho de habitar una misma época, es la desconfianza respecto de una temporalidad homogénea marcada por los circuitos globales del capital, la temporalidad diacrónica del progreso (alias civilización) como acumulación y mejoramiento.

La literatura en el campo expandido

Una de las características decisivas de las literaturas del presente es su capacidad de traspasar las fronteras entre los campos estéticos e inscribirse en un tercer espacio que postula lo literario como práctica interdisciplinaria.² Se trata de anudar un nuevo “entre”, de habilitar otras formas de audición y visibilidad de la palabra común que hacen de lo contemporáneo un tiempo de participación colectiva en la reconfiguración de la escena pública (ver Rancière, *El reparto de lo sensible* 20). El anudamiento de las artes coincide con uno de los propósitos de estas literaturas, que se entregan a la tarea de fabricar un presente colectivo en una época en que la aceleración, la discontinuidad o la obsesión fetichista con el pasado impiden la elaboración crítica de una

² La noción de “campo expandido” en la literatura latinoamericana contemporánea ha sido explorada en profundidad por Florencia Garramuño y Reinaldo Laddaga. Garramuño habla de los “mundos en común”, la no pertenencia y la inespecificidad de las prácticas estéticas contemporáneas que atentan “contra la propia noción de campo como espacio estático y cerrado” (*Mundos en común* 43). Laddaga, tomando prestada una frase de *Las noches de Flores* de César Aira, se refiere a los “espectáculos de realidad” que montan las ficciones contemporáneas a través de “dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo” (14).

experiencia (en) común. Una literatura contaminada, contagiada, que transita por los bordes de los géneros: tal es la literatura que los autores de mi corpus inscriben en el momento contemporáneo para afrontar un tiempo en que la experiencia histórica ha quedado suspendida y, junto a ella, la figuración de horizontes sostenibles. En este sentido, la tendencia de estos autores a utilizar procedimientos del arte contemporáneo da paso a obras de identidad abierta que, en lugar de promover la contemplación pasiva de parte de los lectores-espectadores, los convoca a colaborar activamente en la construcción de sentido. Mientras se deleitan en el montaje de formatos provenientes de diversas artes y en la conversación con figuras de la tradición artística, estas novelas desestabilizan la posición del sujeto autoral para activar una presencia colectiva que, a partir de su carácter impersonal, contrarreste la exaltación neoliberal del individuo.

La escritora mexicana Verónica Gerber Bicecci se describe a sí misma como una “artista visual que escribe” y en *Conjunto vacío*, su primera novela, introduce diagramas de Venn y esquemas visuales para referir la formación de lazos afectivos entre los hijos de los exiliados políticos de las últimas dictaduras del Cono Sur. Cuando los personajes de *Conjunto vacío* visitan un museo de arte contemporáneo, la narradora no se limita a duplicar por escrito las obras de arte abstracto de Ulises Carrión, Mirtha Dermisache o Marcel Broodthaers, sino que dibuja su propia versión de los cuadros en exhibición, lo que difumina las fronteras entre original y copia, entre literatura y artes plásticas. Como la trayectoria de los artistas que analiza en los ensayos de *Mudanza* (2010), Gerber Bicecci inscribe su literatura no sólo en el ámbito de las palabras, sino también en el “campo extendido” de las acciones, propiciando un desplazamiento “de la página al cuerpo, de la palabra al espacio, al lugar; de la frase al suceso, a la acción; de la novela a la vida escenificada” (17-18). En *A resistência* de Julián Fuks, el narrador visita museos de la memoria y examina cuidadosamente las fotografías y los carnés de identidad de personas desaparecidas. Para

Fuks, la contemplación activa de estas fotografías se vuelve fundamental en el ejercicio de cuestionar la supuesta neutralidad de las tecnologías de representación de la última dictadura militar en Argentina, que ocultan la responsabilidad del estado en la desaparición de ciudadanos y muestran que la fotografía ayudó a legitimar las estructuras del poder militar. Otras novelas de mi corpus, como *La mucama de Omicunlé* de Rita Indiana, narran la formación de proyectos estéticos en los que la literatura se superpone con propuestas del arte conceptual, el arte participativo y la música electrónica. Uno de los personajes de *La mucama de Omicunlé* es una DJ que funciona como una figura del escritor en tanto recolector de la producción común y programador de la tradición artística.

En este sentido, la mayoría de estas obras responden directamente a teorizaciones de las artes contemporáneas como las del curador francés Nicolas Bourriaud. Bourriaud ha acuñado una serie de términos que dan cuenta de estos desplazamientos en las prácticas estéticas del cambio de siglo: *estética relacional*, *postproducción*, *exforma* o *radicante*. Estos conceptos apuntan a la necesidad de reflexionar sobre las manifestaciones artísticas de un presente caracterizado por la caída del proyecto moderno de emancipación y la urgencia de postular nuevos modelos de “universos posibles” (*Estética relacional* 11), de reflejar en la forma estética las “negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo” (*La exforma* 11), de reconfigurar la idea de tradición como un museo de obras que es necesario “citar o ‘superar’” (*Postproducción* 13) o de concebir un arte *radicante* o errante que ponga “en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos” (*Radicante* 24). La idea que engloba a todas las anteriores es la de *altermodernidad*, una modernidad distinta, propia del momento contemporáneo, cuando la acción de modernizar se ha vuelto indisociable de empresas imperialistas y colonialistas (*Radicante* 21). *El año del desierto* de Pedro Mairal, por ejemplo, rebobina la historia argentina y

reescribe los hitos fundamentales de su tradición literaria en el marco de las economías precarias y los clubes de trueque que surgieron después de la crisis de 2001, haciendo del escritor un “semionauta” que inventa “protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes” (*Postproducción* 14). En *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, la conversación que mantienen los personajes en un contexto de intoxicaciones por medio de pesticidas busca interpelar a los lectores y establecer un “intercambio ilimitado” que dé lugar a “la elaboración colectiva del sentido” (*Estética relacional* 14).

Otras escrituras contemporáneas escapan del libro hacia diversos formatos, salen a las calles y reconfiguran el espacio público, se instalan en el museo y establecen lazos democráticos con otras instituciones (la fábrica, la editorial, el teatro) y postulan nuevas maneras de retomar la tradición, no a través del modelo de un árbol con precursores y descendientes, sino mediante ramificaciones que ponen bajo suspenso el paradigma evolutivo. *La historia de mis dientes* de Valeria Luiselli, por ejemplo, se enmarca en el formato que Lionel Ruffel ha denominado “literatura exhibida” (*exhibited literature*), una literatura que traspasa el paradigma moderno del libro y que se transfigura en nuevas intervenciones dentro de la industria cultural. En el momento contemporáneo, según Ruffel, la publicación se ha vuelto tanto una acción como una práctica, devolviéndole a la palabra su sentido original: “making public” (92). *La historia de mis dientes* nació de un encargo de la Fundación/Colección Jumex para el catálogo de una exposición titulada “El cazador y la fábrica” (de los curadores Magalí Arriola y Juan Gaitán). La escritura de la novela siguió un procedimiento delimitado. Bajo el seudónimo de Gustavo Sánchez Sánchez (que es también el nombre del protagonista de la novela), Luiselli enviaba los capítulos a un grupo de lectura compuesto por los obreros de la fábrica de jugos Jumex (situada en el municipio de Ecatepec de Morelos), quienes le iban aportando comentarios para la escritura de la próxima

entrega y fotografías que terminaron formando parte de la última sección de la novela. La primera versión de la obra apareció en el catálogo de la exhibición bajo el título de “La historia contemporánea de mis dientes y algunas parabólicas sin moraleja” y sólo después en forma de libro (publicado por la editorial Sexto Piso en México y España). Sin embargo, el libro como formato también se convierte en un objeto inestable, pues la versión en inglés de la novela presenta varias diferencias respecto de las dos ediciones en español. Entre ellas, se puede mencionar la modificación de las citas que preceden a cada capítulo y el cambio de nombre de los personajes principales, referencias a figuras reconocidas de la tradición literaria mexicana y mundial.

A través de estos puntos de contacto entre arte y literatura, entre estética y política, *El retorno de lo contemporáneo* rastrea la manera en que los escritores del siglo XXI están concibiendo estrategias de resistencia ante el vacío referencial que se instauró después de la caída de las genealogías y los grandes relatos. No es casualidad que lo contemporáneo en tanto categoría estética –como marcador de museos de arte contemporáneo– haya emergido en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando la humanidad presencié eventos que, de tan traumáticos, alteraron para siempre la concepción tradicional de la obra de arte como crítica de los atropellos del capitalismo y vehículo de cambio utópico, así como la noción de la historia como un proceso dirigido hacia la emancipación de las sociedades humanas.³ Además, fue un período histórico en

³ La Segunda Guerra Mundial tuvo consecuencias inmediatas en el campo de la historia, ya que inauguró una nueva contemporaneidad marcada por el pesimismo y la melancolía. Según Henry Rousso, la contemporaneidad debe ser medida a partir de la catástrofe más reciente ya que “our own regime of historicity is defined in great part by the difficulty of getting over the memory of the recent major catastrophes, hence of reestablishing a certain historical continuity of longer duration” (12). A partir de la década de los setenta, la disciplina de los estudios del tiempo presente se oficializó tras el establecimiento de innumerables centros de investigación, como el *Institut d'Histoire du Temps Présent* (IHTP) en Francia –del que Rousso fue director– o los centros de investigación del pasado reciente y los crímenes de estado en el Cono Sur, como el Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil.

que las nuevas generaciones tuvieron que apropiarse de la historia traumática de sus antepasados para acceder a un conocimiento que heredaron de manera incompleta, una problemática similar a la que enfrentaron los hijos de los desaparecidos y exiliados políticos después de las dictaduras sudamericanas. Las obras de arte contemporáneo se han vuelto cada vez más conscientes de sus limitaciones en la tarea de efectuar cambios radicales en el edificio social, lo que no significa que hayan dejado de servir como una plataforma de reflexión sobre la ontología del presente. Andrea Giunta destaca que el arte contemporáneo, desde que 1989 significara el ocaso de las ideologías y el arribo de un régimen de historicidad presentista, ha empezado a volver al pasado de manera crítica, no a partir de un “pastiche ingenuo”, sino como “un retorno que involucra una crítica de la sociedad de posguerra y la convocatoria de nuevos públicos” (18). Esta tentativa de interpelar a una mayor cantidad de personas está en el centro de la noción de campo expandido que proponen las escrituras contemporáneas, porque ellas, como las estéticas que Claire Bishop ha descrito como participativas, “engage in dialogue and creative negotiation with other people: technicians, fabricators, curators, public bodies, other artists, intellectuals, participants, and so on” (9).⁴ La elaboración del presente no es el ámbito de una sola voz, sino de un conjunto de actores: lo contemporáneo pasa a ser un mundo de contrastes, contradicciones y antinomias que rehúsan ser descritas mediante generalizaciones universales (ver Smith, *What is Contemporary Art?* 5). Estas

⁴ En *Marienbad eléctrico*, Enrique Vila-Matas señala que algunas instalaciones de la artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster se insertan en el campo de la literatura expandida, que define en los siguientes términos: “Me gusta sentir que he hecho algo que se ha situado en los límites al buscar profundizar en las posibilidades, que sé amplísimas, del propio término de novela. (...) DGF se comporta con sus escenografías de un modo parecido. Todo a priori le parece susceptible de entrar a formar parte de la obra, como si pensara que para crear hay que tirar de un hilo, y después de otro... De hecho, ella –tal como dijera la ensayista Ana Pato– ha encontrado ‘otras formas de escribir novelas’ y viene practicando desde hace tiempo el arte de la *literatura expandida*” (36).

novelas del campo expandido dejan entrever que ya no hay una sola contemporaneidad, sino contemporaneidades simultáneas.

Literaturas del presente

El retorno de lo contemporáneo plantea que la historicidad de las literaturas del presente se halla en los anacronismos y las duraciones impuras. La noción de “actualidad” que maneja la literatura contemporánea no es equivalente al presentismo imperante bajo condiciones capitalistas, como en los ciclos de novedad y obsolescencia del mundo de la moda, sino en el retorno a y/o de ciertos momentos, artefactos o figuras del pasado que demandan un lugar en el presente. Se trata de profecías a la inversa, porque, en la medida en que permiten actualizar los puntos ciegos de la herencia, las literaturas del presente abren posibilidades de transmitir una parte de lo perdido. Por eso, tal como lo entienden los escritores de mi corpus, lo contemporáneo es una investigación histórica sobre las diferentes temporalidades que forman parte de nuestra época y, como toda pregunta acerca de los vínculos entre pasado y presente, deriva una noción discontinua y asincrónica de la historia. A contrapelo de las concepciones cronológicas del tiempo, la pregunta por lo contemporáneo asume la coexistencia de diferentes temporalidades en un mismo momento histórico: una condición que distingue a cada presente de los demás presentes del pasado y que convoca a críticos, historiadores y pensadores de diversas disciplinas a desentrañar estos órdenes temporales (ver Smith, *Art to Come* 301). Lo contemporáneo, según los autores de mi corpus, implica el desarrollo de una consciencia histórica sobre los eventos, los lugares y las figuras que acechan el presente y lo desestabilizan, sean los actos de barbarie que yacen en el seno de los proyectos de construcción nacional, la concepción del paisaje como *terra nullius* que sirvió de justificación para todo tipo de proyectos neoextractivistas o las búsquedas estéticas de las

vanguardias históricas que, un siglo más tarde, todavía tienen algo para decirnos. En lugar de emprender retornos poshistóricos que clausuran las posibilidades de acción, la literatura captura las energías que conviven dentro de lo contemporáneo –los anacronismos, las heterocronías, las supervivencias– con el fin de establecer nuevas circulaciones de sentido, formar una consciencia histórica de los tiempos que corren y, ante un futuro cada vez más cerrado sobre sí mismo, comprometerse en la elaboración colectiva del presente.

Así como estos autores imaginan literaturas en plural, el siguiente estudio insiste en que, si se quiere concebir lo contemporáneo como un montaje de latencias y discontinuidades, hay que pensar la historia como una disciplina coral. Esta noción del saber histórico como un sitio de complejidad temporal proviene de la obra de Reinhart Koselleck, para quien los eventos históricos se acumulan a diferentes velocidades y forman sedimentos temporales, nunca una historia en singular. Koselleck impugna la tendencia de los historiadores a crear versiones teleológicas de la historia y dibujar una imagen del tiempo que se ha heredado de la Ilustración: el modelo de la historia única, la historia como una flecha hacia adelante o como *magistra vitae* (como una lección para el futuro). En cambio, Koselleck aboga por encontrar “historias posibles” en el centro del devenir histórico y por concebir una teoría estratificada del tiempo (“a multilayered theory of time”) (7). Los autores de mi corpus extienden los marcos de la literatura para capturar esta pluralidad de historias. Resisten al presentismo de las sociedades contemporáneas mediante la postulación de otras historias posibles: el rescate de vidas anónimas y personajes secundarios; la arqueología de eventos menores, imaginarios temporales y lugares de la memoria que se ubican en la contracara del presente neoliberal; la yuxtaposición de temporalidades heterogéneas que no producen una síntesis, sino una explosión de la linealidad y la teleología. Así, la representación de grandes temas ha dado lugar a una captura de lo anónimo, las historias subterráneas, los detalles

mínimos de la vida en común; ya no se tejen filiaciones con grandes figuras, sino con artistas olvidados de la tradición. Estas son algunas de las estrategias mediante las cuales los autores latinoamericanos de principios de siglo imaginan presentes alternativos, entreviendo, en el montaje de causalidades genealógicas y relaciones de filiación, el surgimiento de otras historias y otras literaturas posibles.

En la próxima sección de esta introducción, voy a delinear tres facetas diferentes sobre el trabajo con la temporalidad que llevan adelante estas ficciones: 1) los debates sobre el fin de la historia, 2) el uso deliberado del anacronismo y 3) la pregunta sobre qué es lo contemporáneo. El concepto de fin de la historia captura las dificultades de los escritores contemporáneos para situar el presente en continuidad con épocas pasadas y futuras. Como resultado de esta insuficiencia de los modelos de historia lineal y las formas representacionales, los autores de mi corpus recurren a las herramientas del anacronismo y el retorno para desacelerar la historia y abrir la posibilidad de extraer conocimiento de ella. De este modo, estas literaturas reconfiguran los debates sobre qué es lo contemporáneo en sociedades en las que el presente se vincula con las dinámicas del capital y los ritmos de una productividad sin pausas.

Historia del fin de la historia

Los escritores de mi corpus comparten la sensación de estar viviendo después del fin de la historia, aunque no se trata, desde luego, de una sensación nueva. A mediados del siglo XX, Alexandre Kojève postuló que el fin de la historia no era una amenaza que yacía en el futuro, sino un fenómeno que se había producido en 1806 tras la victoria de Napoleón en la batalla de Jena. Según Kojève, a principios del siglo XIX el *homo sapiens* habría entrado en una etapa terminal y, tras el paisaje de devastación que produjeron las dos guerras mundiales, sólo quedarían un par de

opciones para enfrentar la realidad poshistórica: la animalidad encarnada por la “American Way of Life” y el esnobismo de la cultura japonesa (ver Kojève 161; Agamben, *Creation* 1-2; Groys, *Introduction* 146). Para Kojève, el triunfo de la actividad económica sobre los demás ámbitos de la cultura, el retorno a una condición primitiva entregada a la mera supervivencia y la falta de originalidad de las acciones humanas serían los rasgos principales de la vida después del fin de la historia. En las primeras décadas del siglo XXI, la idea de que el tiempo es una permanente carrera hacia el progreso, como lo entendía Hegel, ha caído en desuso. El concepto de fin de la historia propuesto por Fukuyama tampoco ha servido como diagnóstico de la heterogeneidad de tiempos que coinciden en un mismo período histórico, porque se apoyaba en la hipótesis de que, luego del triunfo de las democracias liberales y las economías de libre mercado, la consciencia histórica ya no sería una alternativa factible. La tesis de Fukuyama suponía que la historia había alcanzado su meta o estaba cerca de hacerlo. Años después, el propio Fukuyama tuvo que retractarse de los alcances de su hipótesis y volver a definir el término, rendido ante la evidencia de un presente de cambios tan radicales (entre ellos, la amenaza del calentamiento global, los fundamentalismos religiosos y los ataques terroristas) que los logros de las democracias liberales acabaron pareciendo sumamente frágiles y el desarrollo de una consciencia de lo contemporáneo se volvió una tarea necesaria, por no decir urgente, para preservar la supervivencia de la especie humana en el planeta.⁵

⁵ En *Identity: The Demand for Dignity and the Politics of Resentment* (2018), Fukuyama argumenta que el concepto fundamental (*master concept*) que articula fenómenos contemporáneos tan disímiles como el triunfo de Donald Trump, el movimiento contra el racismo sistémico Black Lives Matter o el surgimiento del grupo terrorista ISIS es el “deseo de reconocimiento” o *thymos*. Se trata de otra relectura de la noción de fin de la historia según Hegel, quien sostenía que la historia humana estaba atravesada por una serie de luchas por el reconocimiento de la propia identidad. Hoy en día, según Fukuyama, la emergencia de la política identitaria constituye una amenaza para las democracias liberales, ya que sus demandas no pueden ser satisfechas mediante reformas políticas o económicas a gran escala (113).

Este es el ámbito que exploran los escritores contemporáneos que forman parte de mi corpus, quienes, en lugar de resignarse a la configuración presentista de las sociedades neoliberales, conciben el tiempo como una simultaneidad de pasados, presentes y futuros que se mueven a diferentes ritmos. No es casualidad que Terry Smith señale 1945 como un año que constituye una “prehistoria del presente”, ya que los retos de un mundo en plena reconstrucción planetaria prefiguran los que enfrentan las sociedades actuales y, por consiguiente, los que forman parte del imaginario estético de los artistas y escritores contemporáneos (*Art to Come 2*). Mientras que la contemporaneidad se volvió una categoría estética y temporal que necesitaba ser interrogada con urgencia, la sensación de crisis permanente se tradujo en la imposibilidad de agrupar las artes y literaturas del presente bajo un solo paradigma, estilo o modelo crítico. Después de todo, el siglo XXI comenzó, no con un evento, sino con un no-evento que apuntaló la ubicuidad de este imaginario apocalíptico: el Y2K, o virus del año 2000, que en las postrimerías del siglo XX amenazó con borrar los sistemas de almacenamiento a escala global. Los temores milenaristas se materializaron con fuerza al año siguiente: el ataque terrorista al World Trade Center, la crisis socioeconómica en Argentina y la recesión que afectó a los países de la Unión Europea inauguraron un siglo que, en el traumático pasaje de lo viejo a lo nuevo, presencié el eclipse definitivo de las utopías modernas.

En el siguiente estudio me alinee con la tesis de Derrida sobre el fin de la historia como un período caracterizado por el retorno espectral y traumático de épocas anteriores, que él desarrolla mediante la noción de *fantología* (*hauntology*). “Después del fin de la historia –dice en *Espectros de Marx*–, el espíritu viene como *(re)aparecido*, figura a la vez como un muerto que regresa y como un fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez” (24). Esta visión de lo contemporáneo como un período de persistencia de lo reprimido subyace a la noción de “retorno”

según Hal Foster, que analiza la lectura retroactiva que hacen las neovanguardias de las vanguardias históricas: retornos que no son una mera repetición del modelo anterior, sino que lo transforman en poéticas críticas, en análisis creativos, en exámenes deconstructivos (*El retorno* 26-27). Para Foster, la vanguardia no nos llega del pasado sino del futuro, puesto que habita una temporalidad fuera de quicio, “una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos”, “una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición” (*El retorno* 31).⁶ De esta manera, la noción de retorno no significa únicamente vuelta al pasado, sino resignificación del presente como un tiempo intempestivo, un tiempo que nunca es contemporáneo de sí mismo, puesto que está asediado por el fantasma del *déjà vu* o por la promesa de lo que está por acaecer. A través de la noción de retorno, entonces, mi objetivo es mostrar que el tiempo es el ámbito por excelencia en el que se dirimen discusiones centrales sobre la política del momento actual, discusiones que buscan abrir el presente del nuevo milenio a la *longue durée* de los procesos sociales, políticos y geológicos para horadar el devenir histórico y postular nuevas posibilidades de sentido.

A diferencia de las formulaciones anteriores, *El retorno de lo contemporáneo* busca poner de relieve la noción de crisis en toda su transversalidad, mostrando el modo en que, a principios del siglo XXI, el fin de la historia se ha vuelto un concepto que desvela la correlación entre la precariedad ecológica, socioeconómica y (bio)política. El concepto de fin de la historia es especialmente útil para designar la progresiva amenaza que suponen fenómenos no humanos como

⁶ En América Latina, Damián Tabarovsky ha teorizado la noción de retorno en su definición de una “literatura de izquierda” y un “fantasma de la vanguardia”. En contraposición a la literatura argentina de la década de los noventa –que, según él, obedecía dócilmente a las exigencias del mercado–, Tabarovsky aboga por un retorno espectral a las vanguardias históricas que permita perforar la lengua y suspender los postulados del presente. Para Tabarovsky, como para Hal Foster: “El fantasma de la vanguardia viene del futuro. Es el fantasma de lo que no nació aún, de lo que está por llegar, de lo que hay que ir a buscar” (*Fantasma* 27).

el cambio climático o el calentamiento global, cuyo poder de devastación (la migración forzada, la extinción de especies animales y la pérdida de ecosistemas enteros) recién ahora estaría formando parte de una consciencia humana a escala planetaria. La intervención de la literatura en este panorama poshistórico viene a contrarrestar la clausura de alternativas de cambio y la sensación de apatía generalizada que transmitía la estrategia posmoderna del pastiche, en la medida en que los autores contemporáneos de mi corpus están tejiendo una relación de no contemporaneidad con su propio presente, acentuando la coexistencia de temporalidades heterogéneas y cartografiando modelos de tiempo que no ceden a los parámetros del aquí y ahora neoliberal.

Elogio del anacronismo

Un libro fundamental para la prehistoria de lo contemporáneo es *Entre el pasado y el futuro* (1954) de Hannah Arendt, que inauguró la noción del presente como un período de *in-between*, una brecha entre pasado y futuro que arroja a los individuos a una suerte de campo de batalla entre fuerzas antagónicas. Basándose en un aforismo de René Char (“Nuestra herencia no proviene de ningún testamento”), Arendt examina las posibilidades desperdiciadas por la Resistencia francesa de establecer “un espacio público” en el que predominara la libertad, un “tesoro” que los miembros de estos movimientos habían descubierto y poseído durante un breve período, pero que no sabían cómo transmitir a las nuevas generaciones (Arendt 14-15; ver Hartog 4). Arendt retrató el presente de la posguerra europea a partir de una parábola de Kafka, “Él”, que cuenta la historia de un hombre que se siente amenazado por dos enemigos: un pasado que no ha perdido vigencia y un futuro que despliega frente a él un abanico infinito de posibilidades y expectativas. Para el protagonista de la parábola, convertirse en un “árbitro” del presente consistiría en extraer de la

brecha una verdad que permanece en estado latente, creando las condiciones de posibilidad para un pensamiento sobre lo contemporáneo.

A partir del cambio de siglo, la contemporaneidad pasó a experimentarse como una multiplicidad de tiempos simultáneos. El teórico francés Georges Didi-Huberman ha desarrollado una filosofía de la heterocronía y el anacronismo para pensar la historia del arte de manera no lineal, atendiendo a los montajes de temporalidades heterogéneas que forman parte constitutiva de las imágenes.⁷ En *Ante el tiempo* (2000), Didi-Huberman desestima los debates sobre el fin de la historia y el fin del arte –que, según él, “son burdos y están mal planteados”– ya que obedecen a modelos temporales sincrónicos y no dialécticos, pasando por alto las grietas, las dislocaciones, los intersticios en los que se insertan las imágenes (48). Estos debates no tienen en cuenta, en otras palabras, la idea de que un artista pueda erigirse en contra de su propia época a través de manipulaciones temporales que buscan revelar “un *inconsciente de la historia*” (64). En *La imagen superviviente* (2002), Didi-Huberman ejemplifica este modelo anacrónico de la historia del arte a través de la praxis de Aby Warburg, quien en su *Atlas Mnemosyne* complejizó la temporalidad de las imágenes mediante un modelo de la historia como supervivencia (*Nachleben*). El *Atlas* fue una constelación de imágenes de la Antigüedad ordenadas por Warburg de manera azarosa para activar la imaginación y la percepción de los espectadores, un proyecto enciclopédico basado en un modelo impuro del tiempo y de las imágenes que imposibilita cualquier tentativa de periodización, y que desorienta la historia al borrar las fronteras entre antes y después (76). A partir de una lectura

⁷ Didi-Huberman se inscribe en la tradición de *The Life of Forms in Art* (1934) de Henri Focillon y *The Shape of Things: Remarks on the History of Things* (1962) de George Kubler, quienes también pensaron en la relación entre imagen e historia de manera dialéctica y anacrónica. Más recientemente, *Anachronic Renaissance* (2010) de Alexander Nagel y Christopher Wood y *Medieval Modern: Art Out of Time* (2012) de Nagel complejizan los modelos de tiempo mediante los que se estudia la historia de las imágenes, considerando la temporalidad estratificada de los artefactos y obras de arte renacentistas.

del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, Didi-Huberman deriva una filosofía de la historia –que se inscribe en la estela de la imagen dialéctica de Benjamin– según la cual el artista es el encargado de revelar las discontinuidades en el discurrir histórico, de producir un modelo del tiempo como un jeroglífico con estratos de densidad arqueológica y, sobre todo, de crear un intervalo en el que se logren percibir las latencias, los residuos, las impurezas del tiempo histórico. La idea de retorno que utilizo aquí le debe mucho a lo que Didi-Huberman denomina “el tiempo de las *reveniencias*”, la temporalidad de “las ideas que retornan, aunque jamás retornan completamente, lo cual, de golpe, incita a nuevas tentativas siempre reconducidas” (426). Esta dimensión crítica es la que movilizan las novelas de mi corpus, que, en lugar de reproducir la obsesión presentista de las sociedades actuales, trabajan con imaginarios dialécticos que comprometen a los lectores en la búsqueda de perspectivas de futuro allí donde predominaba una sensación de apatía característica de la era poshistórica.⁸

En América Latina, Josefina Ludmer ha pensado insistentemente en la literatura contemporánea como un terreno repleto de anacronismos y grietas temporales. *Aquí América Latina* (2010) se ha convertido en un libro fundacional del pensamiento de lo contemporáneo, ya que se interroga en profundidad acerca de los recursos metodológicos que la crítica literaria tiene a su disposición para producir historias de la literatura contemporánea. Atenta a la necesidad de adoptar paradigmas dialécticos de la historia en una época de organización presentista, Ludmer elige el modelo de la especulación, porque, ante un “nuevo mundo” que nos obliga a cambiar “los moldes, géneros y especies” que usamos para aprehenderlo, éste nos brinda vías de acceso a “la

⁸ Para Franco “Bifo” Berardi, el derrumbe del estado de bienestar significó el arribo de una era de la impotencia, caracterizada por la parálisis, la proliferación de imaginarios distópicos y la sensación de que “nuestro sufrimiento no podrá ser aliviado por ningún proyecto político, sino solo por la psicofarmacología” (54).

fábrica de la realidad” (9, 12). El neologismo “realidadficción” que Ludmer utiliza a lo largo del ensayo transmite algo de ese entrecruzamiento entre la esfera pública y la privada, entre los géneros literarios y estéticos, entre categorías como autor y estilo, que constituyen una especie de “mapa cognitivo” de los tiempos que corren.⁹ Pese a haber reflexionado extensamente sobre la noción de literaturas posautónomas, la crítica ha dejado de lado las iluminaciones que se desprenden de la primera sección del libro, que aborda la pregunta por la percepción temporal en tiempos de crisis. En “Buenos Aires año 2000: el diario sabático”, Ludmer rastrea los síntomas de desorientación temporal y las mutaciones del paisaje cultural luego del fracaso de las modernizaciones neoliberales que definieron los años noventa a todo lo largo del continente y, en particular, en Argentina: una sensación de “laguna temporal”, de “comienzo del fin”, ya que “el presente es memoria y *déjà vu*: una duplicación del pasado” (25). Los encuentros de Ludmer con un conjunto de escritores argentinos que va registrando en su diario la convencen de que, frente a este panorama apocalíptico de presentismo, museificación de la memoria y destemporalización del presente, la literatura cuenta con las herramientas necesarias para pensar a contrapelo de los tiempos, retornar al pasado y asegurar la transmisión de una herencia que se vivía como vacío. Estas concepciones de una contemporaneidad paradójica, desfasada, intempestiva se encuentran en el corazón de las estrategias de retornos críticos que propongo en mi lectura de las literaturas del presente.

¿Qué es lo contemporáneo?

⁹ La noción de “mapa cognitivo” (*cognitive mapping*) fue acuñada por Jameson para referir el proceso mediante el cual los individuos se sitúan dentro de una totalidad irrepresentable, del que se deriva una postura ideológica: “to enable a situational representation on the part of the individual subject to that vaster and properly unrepresentable totality which the ensemble of society’s structures as a whole” (*Postmodernism* 51).

Al fin y al cabo, ¿de qué hablamos cuando hablamos de lo contemporáneo? La crítica ha abordado el concepto desde una multiplicidad de perspectivas que dan cuenta de los modelos temporales de la literatura del siglo XXI. Julio Premat ha escrito extensamente sobre el tema, centrándose en los relatos de comienzo y el “interrogante sobre el origen” (*Érase esta vez* 12), así como en las inactualidades, anacronismos y resistencias de la literatura contemporánea (*Non nova sed nove*). Este último estudio es particularmente revelador del vocabulario que se utiliza en los debates sobre lo contemporáneo, en la medida en que muestra la recurrencia de posturas estéticas e imaginarios temporales que ya se encontraban presentes en la obra de autores como Borges y Barthes (la inscripción en lo contemporáneo a partir de “una exterioridad, una diferenciación, una distancia, como únicas maneras de pensarlo y de participar en él”) (67-68). En *Cronografías* (2017), Graciela Speranza se ha referido al “tiempo sin tiempo” en el que se inscriben las obras de arte y literatura contemporáneas, mostrando que la imaginación artística es un laboratorio de articulaciones originales de pasados, presentes y futuros, “configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes” (20). En uno de los estudios más exhaustivos acerca de este concepto, *Brouhaha: Worlds of the Contemporary* (2017), Lionel Ruffel hace una arqueología de “los mundos de lo contemporáneo”, los cuales comprenden debates acerca de la historicidad, la experiencia mediatizada del tiempo, la multitud, el giro espacial, los circuitos editoriales y los lugares de exposición artística. Sarah Brouillette, Mathias Nilges y Emilio Sauri optan por el término “the global contemporary” (lo contemporáneo global), refiriéndose a las posturas de no contemporaneidad que contrarrestan el “ahora neoliberal” a lo largo del globo (xvii). Mi concepción de lo contemporáneo, en línea con la de estos críticos, procura cuestionar la

uniformidad del devenir temporal bajo condiciones capitalistas, enfatizando los contrarritmos y las heterocronías que lo desligan del presente perpetuo de las políticas neoliberales.¹⁰

El debate sobre lo contemporáneo adquirió nuevo ímpetu luego de la publicación de un ensayo de Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, en 2007. El ensayo de Agamben establece un diálogo directo con las *Consideraciones intempestivas* (1876) de Nietzsche, especialmente con su segunda meditación, “On the Uses and Disadvantages of History for Life”, en la que Nietzsche sostiene que una época sobresaturada de historia trae como consecuencia el servilismo y la incapacidad de las personas de construir su propio futuro (ver Nietzsche 83). Para Agamben, por tanto, alguien se vuelve contemporáneo cuando se relaciona con el presente de manera intempestiva, asincrónica, a contrapelo de los discursos dominantes. A la luz de lo actual, el contemporáneo es un sujeto anacrónico que llega “demasiado pronto” o “demasiado tarde”. La absoluta coincidencia con el presente equivale a la incapacidad crítica de percibirlo, aún más cuando éste se desenvuelve según la dinámica presentista que Hartog observa en las sociedades contemporáneas. La distancia escéptica es necesaria para establecer una relación genuina con los tiempos que corren, como queda demostrado en la lectura que hace Agamben del poema de Osip Mandelstam, “El siglo”, del que deriva la hipótesis de que “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad”, “aquel que sabe ver esa

¹⁰ En este sentido, los contemporáneos comparten más de una característica con el grupo de escritores que Antoine Compagnon ha denominado antimodernos, pese a que el término sugiera una relación de continuidad con el modernismo y la modernidad. Miembros de una constelación que va desde Chateaubriand hasta Julien Gracq, pasando por Huysmans, los antimodernos son aquellos sujetos que se ubican en una posición de desfase respecto de su propia época, en lo que Barthes llamó “la retaguardia de la vanguardia”. Según Compagnon, los rasgos más sobresalientes de los antimodernos son “la duda, la ambivalencia, la nostalgia”, por lo que aún hoy “tendemos a ver a los antimodernos como más modernos que los modernos y que las vanguardias históricas: en cierto modo ultramodernos, presentan hoy un aspecto más contemporáneo y cercano a nosotros, porque estaban más desengañados” (14-15).

oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente” (21). Detrás de esta noción de contemporaneidad se entrecruzan otros conceptos, como el de imagen dialéctica de Walter Benjamin, arqueología del saber de Michel Foucault o arqueología del futuro de Fredric Jameson (ver Smith, *Art to Come* 282).

En todo caso, la concepción de lo contemporáneo que propone Agamben carece de una dimensión histórica y geopolítica. El carácter profético del texto proviene de su sobredependencia en metáforas, más que en lecturas concretas de eventos históricos o artefactos artístico-literarios. El texto elude la pregunta sobre las ramificaciones ético-políticas de qué es lo contemporáneo en el siglo XXI, especialmente bajo las actuales condiciones de crisis temporal, cuando los lazos entre pasado, presente y futuro se han vuelto sumamente frágiles. Además, queda por preguntarse lo que la meditación de Nietzsche tiene para decirnos hoy en día, cuando se ha agudizado la sensación de que “one is a latecomer and epigone” (83), de que las personas han caído presas de un impulso por archivar cada acción que llevan adelante (el sujeto anticuario, dice Nietzsche, posee “a blind rage for collecting”) (75) o de que, ante la ausencia de grandes relatos y la puesta en suspenso de la consciencia histórica, se muestren inclinadas a inventar nuevas genealogías (“an attempt to give oneself, as it were *a posteriori*, a past in which one would like to originate in opposition to that in which one did originate”) (76). Los escritores contemporáneos están respondiendo al fervor coleccionista de los tiempos que corren mediante libros fragmentarios que se encuentran en estado de inconclusión, como el presente de principios del siglo XXI, que se presenta bajo la forma de una espiral: la sensación de que se renueva y vuelve a comenzar en ciclos cada vez más efímeros. Se trata de novelas de comienzos, aproximaciones tentativas y formas abiertas que son susceptibles a seguir siendo elaboradas en un futuro. Al adquirir el formato del resumen más que los contornos de una trama definitiva, estas novelas convierten lo hipotético en una parte central de lo

contemporáneo, pues se desenvuelven como una acumulación de fragmentos que, en lugar de ocultar el archivo, lo exhiben en toda su precariedad.

Inscripciones latinoamericanas

Una de las instituciones públicas que apuntaló los debates sobre lo contemporáneo está ubicada en América Latina. Inaugurado en 1995, el Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC) de Rosario propició una serie de desplazamientos decisivos en la transición de la categoría de lo moderno hacia lo contemporáneo. Desde su mismo nombre, el CEC formuló circuitos alternativos para la creación de arte en el marco de la avanzada neoliberal en la Argentina de los años noventa y tempranos dos mil que culminaría en la crisis de 2001. No es casualidad que la palabra “centro” reemplace al concepto de “museo”, que “expresiones” –en plural– sea una alternativa más democrática al término “arte” y que lo contemporáneo sustituya a lo moderno. El primer desplazamiento indica una apertura al espacio público y a sectores más amplios de la población, entendiendo la noción de centro, como lo describe el CEC en su página web, “como punto de convergencia, espacio de cruce” (“Concepto”). El término “expresiones” cuestiona el estatuto de lo artístico al abrirlo a otro tipo de rubros como el diseño o la indumentaria y al expandir la noción de obras de arte a la categoría de prácticas estéticas. Estas dos propuestas dan paso a un desplazamiento fundamental, porque lo contemporáneo, según el CEC, es “un proceso en la democratización de la cultura” que involucra a actores que habían sido ignorados por la praxis elitista de la institución del museo (Ruffel 32). Lionel Ruffel señala que, junto con la École nationale supérieure d'architecture de Normandie (ENSAN), el CEC fue una institución pionera en la transformación de los museos modernos en centros de arte contemporáneo y de la noción de contemplación estética en la de experiencia o participación (28). Asimismo, el hecho de que el

CEC esté ubicado en una ciudad periférica y no en Buenos Aires –en tanto capital y centro de legitimación cultural– ayudó a delinear lo contemporáneo como una interrogación sobre los procesos de descentramiento de la cultura.

A partir de 2004, la revista del CEC, *Zum*, empezó a plantear la pregunta sobre “qué es lo contemporáneo” a estudiantes de periodismo, diseño y comunicación. La pregunta por lo contemporáneo pasó a ser tanto una búsqueda comunitaria que contrasta con la noción de autoridad que encarna el ensayo de Agamben como una alternativa a los procesos de institucionalización de la cultura que se gestaron durante la época neoliberal. Entre los lugares de exhibición del CEC se cuentan un galpón y un espacio de “Intemperie interna” –cuyo nombre evoca las medidas de desposesión y desalojo que padecieron grandes sectores de la ciudadanía argentina tras la crisis de 2001–, espacios que se oponen a los procedimientos de distinción estética que caracterizan al espacio de la galería y, por consiguiente, a la experiencia moderna del arte. El proyecto artístico del CEC prefiguró el conjunto de prácticas literarias que se empezaron a desarrollar en Argentina tras la crisis, como la emergencia de editoriales independientes y cartoneras que construyeron avenidas más horizontales para la circulación de la cultura.

La publicación de dos libros sobre lo contemporáneo en otros países de América Latina es prueba de que el debate iniciado por el CEC no tardó en expandirse a lo largo del continente y más allá de fronteras disciplinarias. El primero de ellos, *Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes*, es un volumen editado por un conjunto de historiadores del arte y publicado en 2008 por la Universidad de Antioquia. En la introducción, los editores del volumen se preguntan si lo contemporáneo es acaso “un concepto historiográfico (como ‘Barroco’ o ‘Renacimiento’) con implicaciones metodológicas” y si es “más flexible y útil que el de ‘posmoderno’, empleado para caracterizar una especie de superación de la modernidad” (7). Varios de los ensayos abordan los

conceptos de “fin del arte” según Arthur Danto y “fin de la historia del arte” según Hans Belting y plantean el interrogante sobre lo que implica crear arte en un período poshistórico. El volumen concibe lo contemporáneo a partir del anacronismo en tanto “herramienta epistemológica y artística” y contraviene la idea de que la historia del arte es una secuencia lineal de rupturas y superación de estilos (Hanza 39).

El segundo libro, *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente*, fue una compilación de ensayos críticos editada por el historiador chileno Miguel Valderrama y publicada por la Universidad Finis Terrae de Santiago de Chile en 2011. Valderrama señala que esta intervención se produce en el contexto de la “universidad abierta”, lo que acerca su cometido de cruzar campos de saberes al del Centro de Expresiones Contemporáneas de Rosario (8). Como en el volumen de los historiadores del arte, el debate sobre lo contemporáneo se convierte en una crítica al presente en tanto que tiempo homogéneo o actualidad. Willy Thayer habla de la necesidad de concebir el presente como “un mosaico, un caleidoscopio de tiempos diferidos” para exponer la materia de la actualidad en su cruzamiento con otras temporalidades (21). Otros teóricos como Cristóbal Durán y el propio Valderrama se valen del concepto freudiano de duelo para reflexionar sobre un presente melancólico que no puede insertarse en la historia porque es incapaz de “distinguir entre vida y muerte, entre *presente vivo* y presente muerto” (Valderrama 120), un ejercicio de pensar lo contemporáneo que, en sociedades como la chilena, se vuelve urgente si se quieren rescatar las latencias y las resonancias de los crímenes de las últimas dictaduras.

El volumen editado por Héctor Hoyos y Marília Librandi-Rocha en marzo de 2014 en la *Revista de Estudios Hispánicos*, “Theories of the Contemporary in Latin America”, abordó la pregunta por lo contemporáneo en el marco de los debates sobre la producción literaria

latinoamericana, su enseñanza en instituciones académicas y su inserción en la literatura mundial. En la introducción al volumen, los editores señalan que lo contemporáneo, en tanto “categoría crítica y objeto de estudio”, suele ser pasado por alto en las discusiones académicas, pese a que numerosas instituciones ofrecen cursos con este término en sus programas educativos (97). Mientras que el inglés parece ser el idioma de lo contemporáneo ya que el mercado anglófono de la traducción configura los mapas de la literatura mundial, Hoyos y Librandi-Rocha abogan por un modelo transnacional o multidireccional que le devuelva a lo contemporáneo su plataforma de diálogo entre localidades de diversa índole (99). Entre los colaboradores del volumen, Idelber Avelar hace una crítica del antropocentrismo a través del perspectivismo amerindio, Valeria de los Ríos aborda el aspecto espacial de lo contemporáneo mediante la noción de “mapa cognitivo” de Jameson y Julio Premat esboza una teoría de la literatura “a contratiempo” según la cual lo contemporáneo es “una multiplicidad fantasmática y melancólica” (“Contratiempos” 211). En América Latina, lo contemporáneo a partir de la colaboración y con un enfoque múltiple. *El retorno de lo contemporáneo* busca sumarse a este coro de voces a través de un modelo hemisférico de análisis literario que reconozca la pluralidad de perspectivas y ubicaciones de lo contemporáneo y, por consiguiente, se oponga a la idea de que la historia ha llegado a su fin y que la humanidad es un todo homogéneo que avanza hacia la misma dirección temporal. Más que imponer la teoría sobre las obras, mi tarea ha sido la de aguzar el oído para que las propias novelas dicten los términos del debate y los cruces con voces de otras partes de América Latina. Mi abordaje del concepto de lo contemporáneo a partir de los debates sobre el fin de la historia procura mostrar la manera en que la literatura, en una época de ataques sistemáticos al contrato social moderno, ofrece puntos de conexión entre un pasado inacabado y un futuro potencial.

•

La estructura del siguiente estudio busca reflejar el modelo óptico de un caleidoscopio, ese objeto de la infancia en el que Benjamin vio una figura de la imagen dialéctica. Para Benjamin, el caleidoscopio emerge como paradigma temporal durante períodos históricos en los que se vuelven difusas las conexiones entre pasado, presente y futuro, cuando resulta necesario interrogar “la estructura del tiempo” (cit. en Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 204). Por esta razón, Ernst Bloch describió la época de entreguerras como un “kaleidoscopic period”, en el que los artistas se convierten en montajistas capaces de configurar nuevas figuras a partir de estratos temporales que anteriormente se pensaban como antagónicos (3). Además de delinear el presente como una reunión de temporalidades intermitentes, el caleidoscopio permite vislumbrar nuevos ordenamientos y alterar la cadena de causalidades que unía a los eventos históricos. En la infancia del nuevo milenio, los escritores que aquí analizo adquieren un atisbo de la imaginación, la ingenuidad y la improvisación con las que los niños combinan imágenes de manera no jerárquica, creando relaciones que escapan a todo ordenamiento lineal o teleológico. Pese a que cada capítulo aborda de manera comparativa la obra de dos escritores latinoamericanos, el lector queda invitado a establecer sus propias conexiones entre autores, obras e ideas para formar una imagen dialéctica de la historicidad contemporánea.

El primer capítulo, “El retorno de la intemperie”, examina *El año del desierto* del argentino Pedro Mairal y *La mucama de Omicunlé* de la dominicana Rita Indiana, dos novelas que representan el carácter transversal de la noción de crisis (ecológica, socioeconómica y biopolítica) a través de navegaciones incesantes por la historia nacional y la tradición literaria. Ambas novelas conciben al escritor contemporáneo como un huérfano o un pirata que trafica con citas y formas culturales con el objetivo de inventar nuevos protocolos de representación literaria en el cambio de siglo. El segundo capítulo, “El retorno del eco-horror”, analiza *Distancia de rescate* de la

argentina Samanta Schweblin y *El huésped* de la mexicana Guadalupe Nettel a la luz de la temporalidad del cambio climático y la contaminación ecológica, que ambas novelas combaten mediante retornos a momentos reprimidos de la historia de sus respectivas naciones: las aspiraciones civilizatorias de los políticos argentinos decimonónicos y el proyecto sostenible de las comunidades indígenas en México-Tenochtitlán. El tercer capítulo, “El retorno de la memoria”, considera la figura de los hijos de los exiliados políticos de las últimas dictaduras en el Cono Sur a través de *A resistência* del brasileño Julián Fuks y *Conjunto vacío* de la mexicana Verónica Gerber Bicecci. En estas novelas el retorno adquiere una dimensión espaciotemporal, ya que refleja las dislocaciones geográficas y las búsquedas estéticas de una generación cuyo acceso al pasado está mediado por los documentos, las fotografías y los objetos del archivo familiar y estatal. El último capítulo, “El retorno de los hijos”, continúa pensando en una literatura de los hijos mediante el análisis de *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa* del chileno Alejandro Zambra y de *Los ingrátidos* de la mexicana Valeria Luiselli. Se trata de una constelación de obras que, ante el eclipse de la noción de futuro, indaga en filiaciones familiares y literarias para activar una perspectiva histórica sobre el presente e imaginar horizontes posibles. En conjunto, *El retorno de lo contemporáneo* examina un corpus de ficciones que desfamiliarizan el presente del cambio de siglo mediante la postulación de anacronismos, heterocronías y montajes temporales, con el fin de alcanzar la distancia crítica que requiere todo intento de captura de un conocimiento histórico.

Capítulo 1

El retorno de la intemperie

Ciertas ficciones latinoamericanas delinean el 2001 como año de la intemperie: el año que, a la vez que inauguraba una nueva contemporaneidad, marcaba el retorno de una serie de eventos, significantes e imaginarios que permanecían enterrados en el inconsciente político de la nación moderna. Intemperie es, según el diccionario de la RAE, “desigualdad del tiempo” (“intemperie”). Estas ficciones revelan, de modos significativos, la contracara del tiempo de la igualdad, de las luchas de emancipación y justicia social, rastreando en la desposesión temporal que padecen los ciudadanos contemporáneos otras formas de vida y de coexistencia en el espacio y el tiempo. Intemperie es, en este sentido, un llamado a pensar de manera intempestiva. En el grado cero de la crisis, los sujetos se convierten en figuras del *bricoleur* que construye con los materiales que tiene a mano, sin trazar distinciones entre alta y baja cultura, entre medios y fines. Basta pensar en las economías informales y los trabajos precarios que surgieron como resultado de la crisis de 2001 en Argentina, emblemáticos en la figura de los cartoneros y la comercialización de marcas apócrifas en la feria de La Salada. Por esta razón, pese a ser el nombre que recibe el conjunto de retrocesos que experimentó el tejido social luego de la erosión de los derechos ciudadanos durante la época neoliberal, “intemperie” es también un *modus scribendi* que combina diferentes espacios-tiempos como resistencia a la desposesión capitalista.¹¹ La relación entre intemperie e

¹¹ Para un análisis panorámico de la noción de intemperie en las prácticas estéticas contemporáneas, ver La Rocca y Neuburger. Julio Ariza captura lo transversal de la palabra intemperie cuando, en su análisis sobre la narrativa argentina poscrisis, sostiene que “en ‘intemperie’ podemos encontrar un aspecto espacial (estar afuera), climático (estar a merced de elementos naturales hostiles), y afectivo (sentirse a la intemperie, abandonado a ese afuera cambiante, inmoderado)” (101).

intempestividad es decisiva en la articulación de las narrativas de la crisis, porque los escritores contemporáneos, en tanto huérfanos de la historia y de los grandes relatos, conciben el tiempo como una mesa de ensamblaje de elementos heterogéneos.¹² Ante el nihilismo desencantado de los relatos sobre el fin de la historia, las escrituras de la intemperie producen una nueva distribución de los espacios y los tiempos para restituirles la voz a los sujetos que habían sido excluidos de la constitución de lo común.

Este capítulo se centra en dos novelas contemporáneas, *El año del desierto* (2005) del escritor argentino Pedro Mairal y *La mucama de Omicunlé* (2015) de la escritora dominicana Rita Indiana Hernández, que toman como punto de partida el 2001 para narrar la llegada de un tiempo histórico vaciado de horizontes de justicia y promesas de emancipación social.¹³ Se trata de obras que se inscriben en el género fantástico para desconcertar el tiempo teleológico de las narrativas de la nación y el mapa de influencias de la tradición literaria. A medida que retoman momentos reprimidos de la historia nacional tales como la economía de la plantación en el Caribe o el exterminio de las poblaciones indígenas en la pampa argentina, estas ficciones de la intemperie develan la vulnerabilidad de la vida bajo condiciones neoliberales. La regresión en *El año del desierto* y el palimpsesto temporal en *La mucama de Omicunlé* se vuelven estrategias narrativas que muestran la obsolescencia de los sueños del progreso y la modernización desenfrenada. A

¹² Elsa Drucaroff acuñó el término “narraciones de la intemperie” para referirse a las escrituras que se concibieron a la luz de la crisis de 2001 en Argentina y que, en sus palabras, aceptaron “la intemperie como condición latente de la escritura, de la existencia, del país, incluso de cualquier construcción posible de algo nuevo” (“Narraciones”). En este grupo de textos se pueden mencionar –además de *El año del desierto* de Pedro Mairal– *El grito* (2004) de Florencia Abbate y *La intemperie* (2008) de Gabriela Massuh.

¹³ En este sentido, suscribo a la idea de Rancière de que las formas contemporáneas del trabajo ponen de relieve “la injusticia de la distribución de las temporalidades” (*Tiempos modernos* 24). Se trata de “un tiempo lleno de agujeros, un tiempo discontinuo y pleno de recesos; pasajes incesantes del empleo al desempleo, el desarrollo de puestos de trabajo a tiempo parcial y todas las formas de intermitencia” (29).

través de estéticas del remix, las novelas de Mairal y de Indiana delinean al escritor como un pirata que, al igual que las subjetividades de la crisis, puede introducir nuevos marcos y protocolos para los textos de la tradición, mostrando lo contemporáneo como el tiempo de las repeticiones: incompleto y, por lo tanto, siempre propenso a empezar de cero. De esta manera, plantean estrategias de resistencia y supervivencia colaborativa en una época de posibles colapsos civilizatorios.

Frente a la precariedad del tejido social, la proliferación de desechos posindustriales y los ritmos de saturación mediática, ambas novelas derivan su procedimiento narrativo de las figuras del trapero y el *bricoleur* que tienen sus antecedentes en la poesía de Baudelaire y en la teoría crítica de Benjamin. Mientras que el trapero de Baudelaire colecciona y cataloga los desperdicios de las grandes urbes, el *bricoleur* de Benjamin le devuelve la legibilidad a los desechos a través de constelaciones que reconstruyen la historia de los vencidos y los recorridos alternativos de la historia. Sin embargo, tanto Mairal como Indiana inscriben esta tradición dentro de contextos locales diferentes. En *El año del desierto*, Mairal utiliza los métodos de las economías plebeyas de la crisis, la construcción con materiales precarios, el trabajo de los cartoneros y el tráfico de objetos de segunda mano en los mercados de pulgas para trazar solidaridades entre ciudadanos y escritores de la tradición. A medida que va recorriendo de manera invertida la historia argentina, la narradora va reescribiendo las mediaciones literarias que dieron forma al imaginario de la nación moderna y, por lo tanto, organizando un trayecto inédito por la tradición cultural. En cambio, en *La mucama de Omicunlé* Indiana recurre a los rituales afrocaribeños para desplegar la colaboración entre humanos y no humanos, así como los pluriversos de las subjetividades queer que habitan varios cuerpos y mundos de manera simultánea. Como la novela de Mairal, *La mucama de Omicunlé* crea recorridos alternativos en la historia de República Dominicana a través de un montaje de tiempos

heterogéneos, pero enmarca este procedimiento de piratería en la tradición bucanera de la isla de La Española y la cultura del corso –es decir, la corrupción política y el tráfico de influencias– que ha determinado la historia moderna del país. Además, Indiana introduce su faceta de cantautora mediante el personaje de una DJ que, a la vez que lleva adelante un arte combinatorio de citar sin comillas, trae a la superficie los agujeros negros de la memoria nacional. Intemperie es, al fin y al cabo, un dispositivo social que captura la omnipresencia de la noción de crisis en el siglo XXI, pero también una estrategia estética mediante la cual escritores contemporáneos como Pedro Mairal y Rita Indiana postulan una imaginación común que, en medio de diagnósticos apocalípticos sobre el fin de los tiempos y de la literatura, permita fundar nuevos relatos y recomenzar la tradición.

La temporalidad de la crisis

Hacia la mitad de *El año del desierto*, novela que tiene como fuente de inspiración la crisis socioeconómica de 2001 en Argentina, el régimen de historicidad que permite organizar las experiencias del tiempo se desvanece por completo, de tal manera que incluso las adivinas se muestran incapaces de predecir el futuro de sus clientes: “Las adivinas del Bajo nos agarraban la mano y podían adivinarnos todos los detalles de nuestro pasado, pero no eran capaces ni de decirnos si nos íbamos a morir al día siguiente” (141).¹⁴ El agente de la crisis es “la intemperie”, un fenómeno natural que opera bajo una lógica de regresión espacio-temporal. Por un lado, produce un gradual avance de la llanura pampeana hacia la ciudad de Buenos Aires; por otro, una involución hacia el pasado nacional. La narradora, María Valdéz Neylan, está condenada a

¹⁴ François Hartog acuñó el término “régimen de historicidad” como una herramienta heurística para entender las experiencias del tiempo en momentos de crisis, esto es, cuando las relaciones entre pasado, presente y futuro se vuelven difusas (16).

envejecer mientras vuelve al pasado en su condición de huérfana de la historia y revive en carne propia la angustiosa narrativa de sus antepasados irlandeses. A lo largo de trescientos sesenta y cinco días, por lo tanto, María experimenta no sólo un año sino toda la historia argentina en orden regresivo. De manera simbólica, María cumple veintitrés años el día en que se pone en marcha la intemperie, lo que deja al descubierto el funcionamiento social del tiempo en la novela: a saber, el desfase entre el envejecimiento personal y el retroceso colectivo, entre la historia del individuo y el tiempo de la nación¹⁵. Mientras tanto, *El año del desierto* propone una relectura de la tradición literaria, un nuevo ordenamiento del canon nacional, en un contexto cultural en el que predominan los discursos apocalípticos sobre el fin de la literatura (Premat, *Non nova* 106). En contraposición con el orden progresivo de las novelas de genealogía, *El año del desierto* es un texto que se construye a sí mismo con los restos de la literatura argentina y que vuelve hacia atrás con el propósito de encontrar filiaciones literarias que le permitan enmarcar el presente de la crisis.

El año del desierto comienza en un marco temporal difuso que se corresponde con el presente eterno de la crisis. En el primer capítulo, “Mapas”, María está recuperando lentamente el habla, el idioma y la memoria de los sucesos que vivirá a lo largo de la narrativa. De hecho, la novela retrata la imposibilidad del individuo de incidir en la construcción de la historia, porque las acciones humanas no tienen memoria y lo nuevo va dejando rápidamente atrás a los sucesos anteriores. El inicio de la novela evoca el contexto de crisis que se vivió en diciembre de 2001: los cacerolazos, el clima de violencia callejera, los saqueos a negocios, la fuga de capitales al extranjero, el surgimiento de monedas alternativas y la volatilidad del peso (lo que María, tras ir a

¹⁵ En este sentido, habría que situar *El año del desierto* junto a una serie de obras que en los años noventa dieron cuenta de estos cambios en la aceleración social del tiempo: entre ellas, *Por favor, rebobinar* (1994) de Alberto Fuguet y *La velocidad de las cosas* (1998) de Rodrigo Fresán. Acerca de una teoría crítica de la aceleración social en la modernidad tardía, ver Rosa (15-65).

comprar al supermercado, comprueba en los “precios superpuestos” de los productos) (27). Si la época neoliberal significó la privatización de empresas y bienes públicos, la intemperie es un fenómeno que difumina las fronteras entre público y privado, como en la escena en que se derrumban las paredes del edificio donde vive María con su padre y se instaura una vivienda comunitaria. Sin embargo, la intemperie significa la pérdida de una pertenencia colectiva y los lazos afectivos de María con su novio y su padre. Mientras que su novio Alejandro es reclutado al servicio militar obligatorio que evoca el contexto de la última dictadura militar y la guerra de Malvinas, el padre de María entra en un estado catatónico como resultado de ver compulsivamente los noticieros televisivos. La pérdida de su estatuto como hija corre en paralelo a la erosión de sus derechos como ciudadana y mujer. Luego de trabajar en el Hotel de Emigrantes –una inversión de los conventillos donde se hospedaban los inmigrantes europeos a partir del siglo XIX–, María es prostituta en el puerto de Buenos Aires y es tomada como cautiva por una tribu indígena (los braucos) que hablan una versión dislocada del sociolecto villero. Después de que María pasa a las filas de la tribu de los Ú, el lector cae en cuenta de que la nación moderna ha dejado de existir, que el español como lengua nacional se ha evaporado y que sobre las ruinas de la capital aún sigue en pie la torre Garay de la compañía de inversiones Suárez & Baitos, cuyos miembros, ante la ausencia de una moneda con la cual especular, han revertido al canibalismo.

A la luz de estas observaciones, *El año del desierto* pone en escena los principales lineamientos de la crisis contemporánea del tiempo y, en particular, la posición de inactualidad con la que un escritor como Mairal responde a ella. Así, la lógica temporal que la novela moviliza a través de “la intemperie” se traduce en la continua actualización de todos los momentos del pasado y en la caída del futuro en tanto “tiempo gramatical” u horizonte de cambio (Steiner 6-7). En este contexto, *El año del desierto* pone de relieve el estado de ánimo que trajo aparejado el

cambio de milenio: la sensación de que el presente de la crisis significó “a point of metabolization of all the pasts and all the futures” (Ruffel 13). Situándose en la estela de los escritos de Bergson, Paolo Virno sostiene que actualmente habitamos una condición poshistórica cuya patología dominante es el “falso reconocimiento” o el *déjà vu*, esto es, la sensación de que el momento contemporáneo es una fiel réplica de un original que nunca existió como tal (15). El estado de ánimo que se deriva del *déjà vu* es, según Virno, uno de apatía ante un futuro que ya está predeterminado, de modo que el individuo se vuelve un “espectador de las propias acciones, como si ellas fueran parte de un guion ya conocido o invariable” (16-17). Como encarnación de esta apatía ante un futuro que ya ocurrió, María se ve arrastrada por la corriente de la historia y se convierte en una espectadora de su propia vida. La novela de Mairal conjura la figura del escritor contemporáneo como un huérfano o un desheredado, como alguien que borronea las diferencias entre copia y original, entre continuidad y ruptura, al apropiarse de todos los códigos, las formas y los protocolos de la historia literaria.

Los primeros capítulos de *El año del desierto* reflejan el clima neoliberal a través de la transformación del ciudadano en *homo œconomicus*, la glorificación del individuo y la aspiración al éxito profesional. Entre los efectos nocivos de la racionalidad neoliberal, Wendy Brown señala la falta de garantías de seguridad, protección y sobrevivencia a la que estamos sujetos al quedar en manos de firmas, organismos y/o estados cuya única preocupación es su posicionamiento competitivo (37). Esta intemperie simbólica y material es la que experimenta María cuando la echan de la compañía de inversiones para la que trabaja como secretaria. El segundo capítulo de la novela se intitula “Suárez & Baitos”, el nombre de este conglomerado financiero que tiene su sede en una de las torres más altas de la ciudad, la torre Garay. El nombre de la torre remite al fundador de la ciudad de Buenos Aires (Juan de Garay) y delinea la novela como un viaje a la

semilla del “capitalismo salvaje” que, a contrapelo de la cronología histórica, tiene su punto de partida en la crisis socioeconómica del 2001 y su momento de ebullición en la época colonial (199). La calle en la que está ubicada la torre, después de todo, se llama Reconquista y queda a unas cuadras de la Plaza de Mayo, el lugar de fundación de la ciudad. Al principio de la narración, el contraste entre el caluroso verano porteño y el ambiente acondicionado del edificio impone un corte tajante entre naturaleza y cultura, como si la torre fuera una fortaleza inmune al paso del tiempo. Estas sospechas iniciales se confirman cuando la torre Garay, a contramano del paisaje urbano que está siendo arrasado por la intemperie, se mantiene intacta. Así, la torre pasa a representar la figura dialéctica de sitio fundante y último bastión del modelo neoliberal¹⁶. La imagen final de uno de los socios de la firma, Baitos, convertido en caníbal resume el *ethos* neoliberal de la compañía financiera en tanto “un hormiguero de tipos hambrientos” (268).

La implosión del modelo neoliberal también se hace visible en el ámbito de las relaciones de pareja, de modo que la clase social deviene un obstáculo infranqueable en la formación de lazos afectivos. La atracción de María por su novio Alejandro se debe, en buena medida, a que éste ocupa una posición socioeconómica antitética a la suya: es un “morocho, con rasgos fuertes” que trabaja de “motoquero” en un servicio de mensajería y que la llama “Mery” (una criollización de su nombre inglés) (10). En este sentido, la relación entre ambos permite hacer una radiografía de los “años de espejismo” que se vivieron desde la transición democrática hasta mediados de los noventa (13). A medida que los altos sectores políticos y sociales se entregaban a la fantasía consumista del *shopping mall* y las marcas internacionales, ostentando un estilo de vida que concebían como un “fenómeno duradero”, las clases bajas fueron perdiendo los derechos básicos hasta caer en la indigencia (13-14). Al principio de la novela María vive recluida en esta “burbuja”

¹⁶ Para un análisis de las imágenes dialécticas que postula la novela de Mairal, ver Zimmer.

pequeñoburguesa, al mantenerse ajena a las protestas contra la intemperie, reminiscentes de los “cacerolazos” que tuvieron lugar tras el estallido de la crisis y la renuncia del presidente de la nación, Fernando de la Rúa (10). Mientras Alejandro asiste a las manifestaciones y desaparece luego de ser convocado al servicio militar obligatorio, como un eco del reclutamiento forzado a los gauchos, María le dedica toda su atención a un costoso vestido que quiere comprar para la fiesta de fin de año. Antes de la crisis, la pareja vive el presente como un callejón sin salida o un tiempo fuera del tiempo, aunque María es consciente de que “algún día [la relación] se iba a terminar porque no podía durar siendo los dos tan distintos” (22). A medida que María se va convirtiendo en una irlandesa de pura cepa al adoptar el aspecto físico de su bisabuela, Alejandro deviene un bárbaro que se une a las filas del ejército de Juan Martín Celestes (figura invertida de Juan Manuel de Rosas). Se trata, al fin y al cabo, de una figuración de los efectos de “desmodernización” que impuso la crisis, en la medida en que las altas esferas sociales se encerraron en los confines de *countries* o barrios amurallados, mientras que las clases bajas quedaron sujetas a la intemperie de las villas miseria.¹⁷

En este contexto, *El año del desierto* configura el presente de la crisis como un eterno retorno de catástrofes anteriores. Cuando María asume el rol de enfermera en una clínica de salud pública que ha dejado de recibir apoyo estatal, se hace evidente que pensar el cuerpo ciudadano a partir de su inscripción nacional se ha vuelto un anacronismo: “Sentía que los cuerpos que lavaba y cuidaba eran siempre el mismo cuerpo. Un mismo cuerpo que ayudaba a curar para que pudiera irse y reaparecía enfermo, baleado, humillado, sucio, y otra vez había que limpiarlo, desinfectarlo,

¹⁷ Utilizo el término “desmodernización” tal como lo define Mary Louis Pratt: como el retroceso de la narrativa del progreso a través de la erosión de “las redes nacionales de educación, de transporte (redes viales y ferroviarias, aerolíneas nacionales), de comunicación (telégrafo, teléfono, radio), las redes judiciales y electorales” durante el período neoliberal (27).

atenderlo para que volviera a salir y lo volvieran a mandar destrozado” (84). La pregunta que subyace a esta descripción es: si el cuerpo social es siempre el mismo, ¿cómo dar cuenta de un presente que no admite el recambio generacional? O mejor: ¿cómo pensar el concepto de nación frente a este presente que transcurre en un *loop*, frente al incesante deterioro del cuerpo del pueblo? Por un lado, este es un indicio de la apatía que Virno asocia con el fin de la historia, con el estado de ánimo de una generación –la del cambio de milenio– que ya no puede trazar distinciones entre “antes” y “después” y que, por lo tanto, está condenada a revivir todos los momentos del pasado como si fueran la materia del porvenir (17). Así, el presente se vive como una serie de repeticiones de un falso original, como un receptáculo temporal que –en palabras de Ludmer– “contiene todos los pasados y también el futuro, que ‘ya fue’” (96). Por otro lado, esta escena muestra cómo la crisis resquebraja el papel del estado en tanto garante de un horizonte de expectativas para el cuerpo ciudadano. Como señala Sarlo, “cuando un cuerpo padece, sale del tiempo de la historia, pierde su posibilidad de proyectarse hacia adelante, borra las señales de sus recuerdos” (*Tiempo presente* 17). En este sentido, la novela de Mairal hace “un mapa de la desidia” en la que ha caído el cuerpo nacional y, por ende, el concepto mismo de nación en tiempos de crisis, porque las instituciones han alcanzado tal nivel de deterioro que “lo argentino” ha dejado de ser una categoríadora de sentido (78). De hecho, el retroceso temporal corre en paralelo a la transformación del estado nación en una estructura simbólica obsoleta: los inmigrantes se convierten en emigrantes, la lengua deviene primero un “cocoliche” y luego desaparece como tal (el último capítulo se titula “En silencio”), la ciudad pasa de “gran aldea” a *terra incognita*.¹⁸

¹⁸ El cocoliche es una jerga que mezcla el español con el italiano del norte y el sur de Italia, creada como resultado de las largas olas de inmigración italiana a Argentina entre 1880 y 1930. Muchas de estas palabras y expresiones todavía forman parte del español rioplatense.

La lógica regresiva de la novela evoca la teoría de los “invariantes históricos” de Ezequiel Martínez Estrada, basada en su visión de la historia argentina como una continua reencarnación de los tipos sociales descritos por Sarmiento en el *Facundo* y, en general, como una reaparición de dinámicas que tuvieron sus raíces en el período colonial. Martínez Estrada lleva adelante una “meditación de lo viejo en lo nuevo, de la vejez en lo contemporáneo” (*Sarmiento* 112) al considerar al gaucho como un “conquistador venido a menos” (*Radiografía* 32), al funcionario moderno como un caudillo decimonónico, de tal manera que la conquista habría instaurado una serie de “ocultas fuerzas tectónicas” que se encuentran en un permanente estado de metamorfosis (*Sarmiento* 54). En *El año del desierto*, Mairal arroja nueva luz sobre los invariantes históricos de la nación –en tanto *déjà vu*– al mostrarlos de manera invertida (los capitalistas, por ejemplo, se convierten en unitarios y luego en caníbales) y al postular la imagen de las fuerzas regresivas como placas tectónicas que pueden salir a la superficie en cualquier momento: “Debajo de la ciudad, siempre había estado latente el descampado” (156). Pero Mairal exhibe la lógica de estas repeticiones en tanto y en cuanto le permiten reflexionar sobre el “presente amplio” de la crisis, un presente que reúne restos de otros tiempos y espacios, que reactiva estructuras sociales que parecían estar sepultadas pero que, al contrario, aún permanecen vigentes.¹⁹ A modo de ejemplo, María atraviesa una escala descendente de estatutos sociales a lo largo de la novela: es secretaria en una multinacional, enfermera, prostituta en el puerto de Buenos Aires y, por último, cautiva de una tribu indígena. Esta gradual pérdida de los derechos de la mujer, antes que servir como una mera recapitulación histórica, es una crítica directa de “la zona gris” del sector terciario informal que se instauró durante la época neoliberal en Argentina y que se agravó en el período poscrisis

¹⁹ Hans Ulrich Gumbrecht utiliza la noción de “presente amplio” para describir el “tiempo expandido” que estaríamos habitando actualmente; un presente que, al absorber todos los pasados de la historia reciente, se ha transformado en una temporalidad sin contornos definidos (xiii).

(Sarlo, *Tiempo presente* 114). Progresivamente, la clase media argentina va perdiendo su poder adquisitivo y su centralidad en los discursos de la nación.

El deterioro de lo nuevo

El año del desierto lleva al límite la metáfora de “una sociedad volcada a revolver en sus basuras” (Gorelik 247). Los materiales del presente de 2001 se reciclan en diferentes contextos y períodos históricos: el líder de una tribu indígena –antiguo colectivero– fabrica su toltería con un chasis de colectivo, mientras que los indígenas no pelean con lanzas sino con cuchillos Tramontina. La disparatada trayectoria de estos materiales no humanos muestra la contracara del instante absoluto, del régimen de historicidad presentista propio del capitalismo tardío²⁰ (François Hartog), del trabajo como una temporalidad 24/7 de duración sin pausas²¹ (Jonathan Crary) y, sobre todo, de los objetos como mercancías insertadas en una cadena de producción industrial. De esta manera, Mairal problematiza la asociación de lo contemporáneo con el presentismo y la novedad, mostrando el envés de un capitalismo neoliberal que produce, no bienes de consumo, sino ruinas, fósiles y obsolescencia. Desde esta perspectiva, la intemperie como fuerza geológica de “desertificación” se corresponde con la lógica del Antropoceno, toda vez que las temporalidades no humanas revelan el carácter anacrónico que subyace a lo contemporáneo y, por lo tanto, desarticulan la narrativa de la historia nacional como una serie de procesos modernizadores.

²⁰ Según Hartog, el presentismo –en oposición al imaginario moderno del futurismo italiano– es el régimen de historicidad propio del mundo contemporáneo, un presente omnívoro en el que sólo la inmediatez tiene valor (xviii). Por otra parte, Hartog vincula el presentismo con la situación de desempleo masivo en las sociedades contemporáneas, que ha instaurado un tiempo sin pasado ni futuro (113).

²¹ Jonathan Crary afirma que el capitalismo neoliberal ha instaurado una temporalidad de funcionamiento continuo y duración sin pausas, volviendo obsoletas las distinciones entre luz y oscuridad, acción y reposo (17).

La moda se vuelve el blanco principal de este ataque a lo contemporáneo en tanto presentismo. En los primeros capítulos, María se prueba un vestido azul que excede su presupuesto pero quiere pagar en doce cuotas (es decir, de forma diferida a lo largo del año). Si al comienzo de la obra el vestido azul simbolizaba la proyección del futuro, en el último capítulo se ha vuelto un pedazo de tela “irreconocible, mugriento, hecho harapos” (271). Es recién entonces, cuando ya ha transcurrido un año y el vestido ha perdido su valor de intercambio, que María puede adueñarse de él. Así, la moda se convierte en la metáfora por excelencia de un presente que vive devorándose a sí mismo y dejando ruinas tras de sí. Para Agamben, “el estar a la moda, como la contemporaneidad, comporta cierta ‘soltura’, cierto desfase, en el que su actualidad incluye dentro de sí una pequeña parte de su afuera, un matiz de *demodé*” (“¿Qué es lo contemporáneo?” 25). En este sentido, la intemperie funciona como un “dispositivo temporal” que desvela las tensiones entre lo actual y lo inactual, lo moderno y lo arcaico, que forman parte de lo contemporáneo (Premat, “La literatura hoy” 338). El vestido pasa de ser un fetiche, una mercancía, a adoptar una funcionalidad más primigenia: proteger a María de la intemperie. Por otra parte, esta es una reescritura de *El vestido rosa* de César Aira, un texto que cuenta las idas y vueltas de un vestido a través del desierto pampeano en el siglo XIX y que, según Fermín Rodríguez, subvierte “la continuidad de una historia progresiva que representa la ocupación del espacio y la constitución del Estado como un proceso lineal orientado por las fuerzas del progreso” (362). Las idas y vueltas de los objetos inanimados, por lo tanto, amplían el prisma de lo que entendemos por “presente” al suspender la linealidad del progreso y sacar a la superficie las ruinas que yacen detrás de él.

En este contexto, *El año del desierto* interroga el presente de la aceleración tecnológica a partir de su rápida obsolescencia. El escritor se convierte en un arqueólogo que revuelve los residuos que va dejando atrás el presente fosilizado del Antropoceno. La aceleración tecnológica,

como indica Jesús Martín-Barbero, ha instalado un “presente continuo”, “una sucesión de sucesos en la que cada hecho borra el anterior”, de modo que estaríamos viviendo una época poshistórica que se traduce en “una sensación de sin-salida” (142). De hecho, la amnesia es uno de los síntomas más comunes entre los personajes de la novela, como si en el retroceso temporal fueran perdiendo la capacidad de distinguir entre el “antes” y el “después”, entre lo nuevo y lo viejo. La amnesia se vuelve un fenómeno colectivo conforme se va rebobinando la historia nacional y borrando el recuerdo del presente de 2001. Este es el caso, por ejemplo, de una cautiva que lee manuales de electrodomésticos como si fueran novelas de ciencia ficción. Cuando María pierde la capacidad del habla hacia el final de la narrativa, parece estar sufriendo los principales síntomas del capitalismo tardío: la amnesia y la atrofia de la conciencia histórica. En *Memorias crepusculares*, Andreas Huyssen plantea la paradoja de que las sociedades contemporáneas, en un momento de amnesia causada por las políticas televisivas y los canales de entretenimiento, están obsesionadas simultáneamente con la problemática de la memoria (21-22). Para Huyssen, la “fiebre mnemónica causada por el virus de la amnesia” tiene como objetivo “desacelerar el procesamiento de información, de resistirse a la disolución del tiempo en la sincronidad del archivo, de recuperar un modo de contemplación fuera del universo de simulación, información rápida y cadenas de cable” (22-23). El título de la novela de Mairal puede leerse como una inversión de los años de patrimonio promulgados con frecuencia por organismos políticos o culturales: 1980 fue decretado *l'année du patrimoine* en Francia y 2018 el Año Europeo del Patrimonio Cultural. En lugar de fetichizar el pasado, *El año del desierto* combate el virus de la amnesia a través de un ejercicio, no de recuperación definitiva, sino de búsqueda permanente.

En este sentido, *El año del desierto* hace una reescritura *fin de siècle* de la “peste del insomnio” que padecen los personajes de *Cien años de soledad* de García Márquez, la cual no

implica “la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido” (136). Cuando José Arcadio Buendía exhorta a los habitantes del pueblo a encontrar soluciones a la plaga del olvido, su hijo Aureliano tiene la idea de etiquetar cada objeto con su nombre y su utilidad. Macondo pasa a ser un museo de la memoria en el que los objetos, sentimientos e incluso las deidades tienen su propio rótulo explicativo, en un impulso mnemónico que evoca la modalidad que Nietzsche llamó historia anticuaria: la necesidad de los pueblos de conservar sus raíces, genealogías y culturas, la cual, sin embargo, corre el riesgo de preservar el pasado como una materia estática en vez de usarlo para generar presente. Esta es la misma función de “la máquina de la memoria” que concibe José Arcadio, primero para recordar los inventos de los gitanos y luego para “repasar todas las mañanas, y desde el principio hasta el fin, la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida” (141). El fervor museístico es también la enfermedad que padece Pilar Ternera, que –como las adivinas del Bajo en *El año del desierto*, que pueden pronosticar el pasado con lujo de detalle, pero son incapaces de predecir el futuro– “concibió el artificio de leer el pasado en las barajas como antes había leído el futuro” (141). En la novela de Mairal, en cambio, los objetos atraviesan un año como si estuvieran atravesando siglos enteros, se convierten en falsas copias de sí mismos y aparecen en lugares inusitados, apartados de su contexto y funcionalidad originales.

En *El año del desierto*, el caso de José Arcadio Buendía se corresponde con el padre de María, cuya obsesión con los noticieros televisivos le induce un “coma catódico”, esto es, un trastorno que afecta a los “televidentes compulsivos” cuando el aparato tecnológico deja de funcionar, de ser un medio de acceso a la realidad (76). En este sentido, quizás otro síntoma del retroceso temporal sea la nostalgia, pero no del pasado o el futuro, sino –como indica Jesús Montoya Juárez– una “nostalgia de lo contemporáneo, de un presente que adopta la textura de lo

que se halla al borde de su extinción” (281). Más que cualquier otro fenómeno, el virus informático conocido como Y2K o “problema del año 2000” simbolizó el miedo a perder todos los datos almacenados en la red, una sensación de desconfianza ante los dispositivos digitales como archivos del conocimiento humano. *El año del desierto* refleja esta paranoia colectiva en más de un sentido. El primer indicio de retroceso tecnológico, por ejemplo, es el reemplazo de computadoras por máquinas de escribir en el lugar de trabajo, lo que María percibe como un fenómeno que se está llevando “a la tumba de los electrodomésticos toda la memoria de vida” (12). Ante todo, la novela de Mairal muestra que lo nuevo trae consigo el momento de su propia obsolescencia y, por lo tanto, que el período que llamamos “contemporáneo” es cada vez más efímero.

Habitar la tradición

En este panorama, *El año del desierto* plantea la pregunta por cómo escribir durante y después de la crisis, imaginando nuevas formas de apropiarse de la tradición frente a la pasiva lógica neoliberal de mercancías y consumo. Ante esto, la novela de Mairal recurre al procedimiento del reciclaje, incluso de la piratería, que en la Argentina pre- y poscrisis se reflejó en la actividad nocturna de los cartoneros y en el surgimiento de economías informales (como fue el caso de la feria ilegal de La Salada) en el marco de lo que Verónica Gago llama un “neoliberalismo desde abajo”, en otras palabras, “una poderosa economía popular que mixtura saberes comunitarios autogestivos e intimidad con el saber-hacer en la crisis como tecnología de una autoempresarialidad de masas” (12). Mientras que en el reciclaje entra en juego la reutilización de materiales cuyo valor de uso parecía agotado, la piratería pone de relieve la tensa relación entre original y copia, entre lo auténtico y lo falso. Como indica Nicolas Bourriaud, a partir de los años noventa las prácticas artísticas empezaron a tener lugar en un simbólico “mercado de pulgas”, una

plataforma donde “se reorganiza [...] la producción del pasado”, ya que contiene productos de diversas procedencias a los cuales el artista debe dar nuevos usos (*Postproducción* 30). Este contexto estético y socioeconómico arroja una nueva luz sobre *El año del desierto*, una novela cuyas referencias parecen abarcar toda la tradición literaria nacional, como si el presente de la crisis fuera el disparador de una estética que se deleita en la “disposición caótica”, en la “reunión temporaria y nómade de materiales precarios” (*Postproducción* 29). En la novela de Mairal las referencias al canon nacional son fugaces y omnipresentes a la vez (desde la gauchesca y *El matadero* de Echeverría hasta la obra de Borges, que aparece y desaparece a lo largo del texto), de tal forma que producen en el lector una sensación de *déjà vu* (o *déjà lu*) y difuminan las diferencias entre copia y original.

Más que un agotamiento de las posibilidades literarias en el cambio de siglo, este procedimiento postula un nuevo “relato de comienzo” (Premat) o “relato de filiación” (Dominique Viart). Hoy en día, interrogar los relatos de comienzo implica, según Julio Premat, “situarnos en un momento cultural marcado por la inestabilidad, la superposición y la rapidez” (*Érase* 12). Estos imaginarios temporales recorren el arco narrativo de *El año del desierto*. Si lo contemporáneo ha sido engullido por el presente omnívoro de la crisis, el acto de escritura es una navegación por la historia nacional y la tradición literaria en un intento por restaurar sentidos y modos de situarse ante el tiempo. La novela de Mairal borrona el relato genealógico de rupturas y continuidades, encapsula toda la historia literaria en un mismo instante para oponerse, así, al régimen de historicidad presentista que –según Hartog– rige en el mundo contemporáneo. Este gesto se vuelve notorio desde el primer capítulo de la novela, un prólogo que es también un epílogo, un relato de comienzo que es a su vez la anticipación de un desenlace. Allí, María escribe desde una ciudad europea (posiblemente, desde la Irlanda de sus antepasados), donde se desempeña como

bibliotecaria, enseña en un colegio de mujeres y es la encargada de la mapoteca. La metáfora cartográfica resulta significativa, porque la tradición ha pasado a ser un “pastizal”, una *tabula rasa* que tiene que ser poblada desde cero, y María es la única persona capacitada para trazar nuevas combinaciones de planos.

A veces tengo que encerrarme acá para hablar sin que me vean, sin que me oigan, tengo que decir frases que había perdido y que ahora reaparecen y me ayudan a cubrir el pastizal, a superponer la luz de mi lengua natal sobre esta luz traducida donde respiro cada día. Y es como volver sin moverme, volver en castellano, entrar de nuevo a casa. Eso no se deshizo, no se perdió; el desierto no me comió la lengua. (8)

Para Mairal/María, lo nuevo es la reelaboración fantasmal de la tradición. María concibe el ejercicio literario a partir del extrañamiento de la lengua propia y la vuelta al pasado de una manera diferente; una repetición que, paradójicamente, entraña una nueva forma de entrar a casa. Si la Argentina es una pieza de color en un mapa, un lugar vacío o un significante que ha perdido su peso simbólico, la novela trabaja con esta herencia trunca para llevar adelante una “búsqueda de distintas tradiciones”, que encierra “la promesa de una revitalización en el ámbito de la cultura contemporánea” (Huyssen, *Después de la gran división* 280). Los contornos borrosos del momento histórico (¿un futuro distópico? ¿una Edad Media de “catedrales y castillos”? ¿un “fuera del tiempo” en el que “las cosas no cambian”?) reafirman la tensión entre lo arcaico y lo contemporáneo, entre lo que está a la moda y lo *demodé*, como punto de partida hacia la postulación de un nuevo mito de comienzo (7-8). Si Gersende Camenen observa que María es una traductora –un oficio que acaba siendo esencial en su carrera por la “salvación”, por la supervivencia–, habría que agregar que es también una traductora de la tradición literaria, una archivista que tiene que desempolvar los relatos de origen, una cartógrafa que traza nuevos mapas

de filiación en un momento cultural caracterizado por el augurio de diversos finales, entre ellos el de la propia literatura (451).²²

En este sentido, la imagen de María como huérfana o náufraga de la historia es la del escritor latinoamericano en el cambio de siglo. Ante una coyuntura de crisis socioeconómica y temporal, *El año del desierto* plantea formas de borrar el mapa de la tradición y darle un nuevo valor a la biblioteca a través de relecturas del pasado literario. *El año del desierto* no es simplemente una narración de la historia argentina a la inversa, sino un palimpsesto de reescrituras de los discursos culturales y literarios que dieron forma al imaginario de la nación moderna. Hay reescrituras de “Casa tomada” de Cortázar a través de los personajes de Irene y su hermano, de *Los pichiciegos* de Fogwill mediante el oficio de los tuneleros –que, como los soldados en la novela de Fogwill, se parecen a topos– o de *El entenado* de Juan José Saer y su vuelta a las crónicas de indias y los relatos coloniales de asimilación a tribus indígenas. *El año del desierto* reescribe la tradición literaria no únicamente con el objetivo de construir una “alegoría nacional” –como argumentan Susan Hallstead y Juan Pablo Dabove–, sino con el de superar la condición de fin de la historia y la distancia insalvable que separa a los escritores latinoamericanos del nuevo milenio respecto del pasado literario (Hallstead y Dabove xvii). En Chile, por ejemplo, los poetas jóvenes que se dieron a conocer en los años noventa se concibieron a sí mismos como “huérfanos” o “náufragos” (Guerrero 43-45). Como afirma Gustavo Guerrero, esta fue una tendencia generalizada entre los jóvenes latinoamericanos de la generación de los noventa: “La imagen de una generación sin maestros, que crece en una suerte de intemperie simbólica, o la de un grupo de

²² Varios críticos se han interrogado sobre el final de la literatura con relación a otros discursos apocalípticos: el final del libro, las humanidades y, más ampliamente, la civilización occidental (ver Viart). Asimismo, se ha escrito sobre el final de la literatura (o de un cierto tipo de literatura) en discusiones acerca del “retorno de lo real” o “retorno de la experiencia” (ver Premat, *Non nova*).

imberbes Robinsones que sobreviven al naufragio del siglo XX y deben empezarlo todo otra vez” (45). Mairal forma parte de una generación de poetas y narradores argentinos (Fabián Casas, Washington Cucurto, Sergio Raimondi) que se definen, más que por ciertos rasgos grupales, por una sensación de no pertenencia: una generación desclasada, que ha llegado demasiado tarde, una generación sin generación.²³

La novela de Mairal aporta una nueva figura a esta proclama anti-generacional, la del pirata: “Las chicas me bautizaron *the pirate* (“la pirata” o, quizá con más crueldad, “*el pirata*”)” (8). Es quizás esta figura, la de aquel o aquella que trafica en piratería, en versiones distorsionadas de la tradición, la que mejor encapsula la situación del escritor argentino frente al cambio de siglo y la crisis de 2001. En este sentido, Premat recuerda que Pierre Michon ha postulado la figura del escritor como un pirata, a saber, como el que evita los lugares comunes, pero también el que se vale del “robo, la ilegalidad, la huida ante la ley, e inclusive la posibilidad de disfrazarse” (*Non nova* 59). El escritor como alguien que habita fluidamente la grieta entre lo formal y lo informal, lo verdadero y lo falso, lo legítimo y lo ilegítimo, explica el procedimiento de una novela que ensambla diversas escenas de la tradición de manera no jerárquica, como si estuviera reciclando materiales descartables o traficando en bienes culturales. Se trata de un relato de filiación que se establece como el anverso de la novela total, como una “totalidad espectral”, porque la acumulación de referencias literarias no produce una versión cristalina de la tradición, sino una incoherencia cuyo objetivo es confundir, desorientar, engañar (Premat, “La literatura hoy” 322). Como pirata o falsificador, copista o *bricoleur*, Mairal se vale de la “mescolanza” que Gago señala como parte constitutiva de las “economías barrocas” que emergieron con fuerza tras la crisis de 2001 (83).

²³ Acerca de estos escritores como miembros de una generación de desclasados, ver Pérez.

Por este motivo, a la imagen del naufragio habría que sumarle la del buceo, la exploración del lenguaje y el extrañamiento de la lengua materna que Damián Tabarovsky ha teorizado en su ensayo *Literatura de izquierda*. Tabarovsky concibe la escritura de ficción como el sometimiento de la lengua original “a un estado de vacilación, de tartamudeo, de paradoja. A un exilio permanente, a la duda sobre la propia noción de original” (37). En otras palabras, Tabarovsky aboga por “la exterioridad como experiencia literaria”, por el exilio de la propia lengua como condición de posibilidad para inventar una nueva experiencia del lenguaje (39). En *El año del desierto*, conforme avanza la intemperie María va perdiendo la facultad de la lengua, va exiliándose del español rioplatense de principios del siglo XXI, hasta que finalmente recae en el mutismo: “Alguna conexión se había cortado, no podía mandar la orden de hablar, ni la orden de mandar la orden. Me habían espantado del cuerpo la paloma profunda del lenguaje” (269). Es en el primer capítulo, después de todo, donde María revela lo que acontece tras la pérdida de la lengua materna: en primer lugar, el advenimiento natural del inglés de sus antepasados irlandeses y, más tarde, el aprendizaje del español como lengua extranjera durante un período de cinco años. Por todo esto, la narración de María puede ser vista como un nuevo aprendizaje de la lengua materna, como la invención de un nuevo relato de filiación a través del lenguaje. A su vez, el aprendizaje del español como si fuera una lengua extranjera se hace posible a partir de una reescritura de la tradición literaria. Además de un traductor, entonces, en el nuevo siglo el escritor es un “semionauta” que produce “recorridos originales entre los signos”, que “proyecta nuevos escenarios posibles en un movimiento infinito” y lleva adelante “una navegación incesante por los meandros de la historia de la cultura” (Bourriaud, *Postproducción* 14-15). *El año del desierto* propone un nuevo recorrido por la tradición a partir de la distancia que separa al escritor de su lengua materna, es decir, de una puesta en suspenso de las fronteras entre original y copia.

En última instancia, la novela de Mairal plantea la exigencia de distanciarse del régimen de historicidad presentista como punto de partida para definir lo contemporáneo. Si el personaje de María es leído como una figuración del propio Mairal —una lectura que se vería corroborada, después de todo, por la semejanza entre ambos nombres, que muestra y oculta la diferencia entre copia y original—, *El año del desierto* define el rol del escritor contemporáneo a partir de una doble negación: la comunidad de los que no tienen comunidad (Tabarovsky) y la contemporaneidad de los no-contemporáneos (Virno).²⁴ Por un lado, Tabarovsky propone una “literatura de izquierda” que se distancie de los mandatos del mercado y la academia. Así, el escritor contemporáneo sería aquel que “pertenece a la literatura de la comunidad inoperante, integra la comunidad de los que no tienen comunidad” (Tabarovsky, *Literatura* 20). En *El año del desierto*, María representa la figura del escritor que se ha quedado a la intemperie, por su propia cuenta, ya que las fuerzas militares han saqueado su biblioteca familiar. En ella estaban los libros de la tradición anglosajona (Shakespeare, Virginia Woolf, Faulkner, Hawthorne, la colección Penguin) que María había heredado de su madre y su abuela. Ante la pérdida del relato genealógico, María se ve obligada a fabricar una nueva narrativa de comienzo basada en la filiación, en la apropiación del linaje, respondiendo a lo que Premat llama una “desherencia” o “desadherencia” de la tradición (*Non nova* 71-72). Por esta razón, el relato de María instaura un presente-pasado o un futuro-pasado que se opone a la tiranía de los relojes, al presentismo del mundo contemporáneo, al conjurar una serie

²⁴ El hecho de que María sea mujer y que viaje tanto en el tiempo como en el espacio es un dato relevante, ya que a las repúblicas se las representaba con la imagen de una mujer. El nombre María, además, es fácilmente traducible al Mary/Mery católico de los irlandeses. En este sentido, Drucaroff señala que el hecho de que María sea mujer invierte el relato de los viajeros decimonónicos, ya que “ni por asomo la protagonista de semejante periplo hubiera sido una mujer en el imaginario de los siglos anteriores” (*Los prisioneros* 487).

de espectros que no presuponen la novedad, sino la construcción a partir de las ruinas de la tradición literaria.

Por otra parte, el agotamiento del relato genealógico se refleja en el fenómeno de la intemperie en tanto inversión del huracán con el que termina *Cien años de soledad*. El mismo título de la novela señala que lo que en la obra de García Márquez transcurre a lo largo de una centuria, en la de Mairal se encuentra encapsulado en un solo año. En *El año del desierto*, el torbellino que hace añicos la historia no es el punto de llegada sino el de partida. La novela lleva a cabo una operación paradójica, pues depende de la tradición para liberarse de ella, cita a los maestros de la novela latinoamericana para conjurarlos y liberarse de ellos. El papel del escritor en el cambio de siglo deviene, así, un trabajo con los restos fosilizados de la tradición, como si los grandes relatos de la literatura hubieran sido borrados por un virus informático y tuvieran que ser reconstruidos desde cero. El relato de María empieza en el momento de su enunciación, cuando se entrega a la tarea de fabricar un origen (entendido como *oikos* y *arché*), ya que se ha roto la relación de continuidad con las generaciones anteriores. Se trata de lo que Ludmer denomina “fabricar presente” luego de la ruptura de los grandes relatos (149) y, aún más, de lo que Virno denomina “la contemporaneidad de los no-contemporáneos”, una praxis historiográfica que se enfrenta “con el permanente entrecruzamiento de prehistoria y actualidad (es decir, con la condición que hace posible la propia historia)” (197). El procedimiento mnemotécnico de la novela se enmarca en las escalas extendidas de la tradición literaria a fin de combatir la cultura de la amnesia, la atrofia y la claustrofobia que generan los medios de comunicación a principios de siglo.

De este acercamiento a la práctica literaria emerge la figura del escritor como un arqueólogo del presente, como alguien que rastrea en los orígenes el sentido que ha perdido el momento actual. De ahí la obsesión de María con la figura del ombú, el árbol fundacional del país,

como representación de la fuente de la cual emanan todos los relatos de origen: “Hubiera querido que el ombú me tragara, que las raíces se cerraran sobre mí, como en los cuentos para chicos [...]. Quería quedarme en el árbol, hacer del árbol mi casa” (127). El ombú es una de las primeras palabras autóctonas en llegar a la literatura argentina en *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría. La cautiva del título se llama María y, como la protagonista de la novela de Mairal, se va convirtiendo en una figuración del desierto. En el “Epílogo” del poema, la tumba de María está coronada por una cruz –el mismo viaje hacia el catolicismo que emprende la protagonista de Mairal– y yace debajo de un ombú que fue plantado por una mano desconocida y sirve como un signo de hospitalidad en medio de la intemperie: “Fórmale grata techumbre / La copa extensa y tupida / de un ombú donde se anida / la altiva águila real; / y la varia muchedumbre / de aves que cría el desierto / se pone en ella a cubierto / del frío y sol estival” (134). En *El año del desierto*, sin embargo, el ombú –en tanto figuración de la Argentina– se vuelve un espacio inhabitable y, por ende, designa la contracara del imaginario temporal que instauró el discurso moderno: es decir, el tiempo como una flecha hacia delante, como un relato atravesado por momentos de continuidad, novedad, ruptura y desenlace (Premat, *Non nova* 18). Ante la imposibilidad de habitar la genealogía, entonces, al escritor contemporáneo le resta reapropiarse de los códigos, las figuras y las formas de la tradición, en un intento por encontrar filiaciones en el devastado panorama de la crisis. Paradójicamente, esta poética que reivindica la inactualidad y el anacronismo sitúa la intervención de Mairal en el centro de la escena contemporánea.

Una novela tentacular

En *El año del desierto* la historia es una imagen dialéctica: las personas envejecen mientras el tiempo de la sociedad retrocede hasta sus orígenes. En *La mucama de Omicunlé* de Rita Indiana

el tiempo es una entidad tentacular: pasado, presente y futuro se amalgaman en “un sistema errático” que no supone “comienzos y finales, sino una *sinuación*, el opuesto exacto de la *insinuación*, que no concluye nunca” (Glissant, *Filosofía* 67). Así es como Édouard Glissant define la filosofía de la relación, que no concibe la historia como una progresión en línea recta, sino como una coexistencia de diversos tiempos, lugares y vidas que se van entretejiendo en el presente y que forman la imagen de un manglar. En este sentido, *La mucama de Omicunlé* retrata el vértigo temporal que caracteriza a la era del Antropoceno al obligarnos a abandonar modelos de continuidad histórica y pensar en el lazo de la naturaleza humana con otras naturalezas: el mundo natural, la materia no viviente y la realidad virtual, que pasan a habitar una misma contemporaneidad. El hecho de que la novela haga una arqueología del presente de crisis, reuniendo en un mismo plano la cultura bucanera del siglo XVII, el cambio de milenio con sus intimaciones de fin del mundo y un presente-futuro posapocalíptico, muestra que el espacio de la isla se ha vuelto fundamental para medir las escalas del Antropoceno: los puntos de contacto entre lo local y lo global, entre la economía de la plantación, la extinción de innumerables especies autóctonas y las empresas extractivas contemporáneas (DeLoughrey 18). De hecho, en el centro de la trama narrativa se halla una anémona de mar en peligro de extinción que sirve como un portal a otros tiempos y espacios, reflejando la inoperancia de las formas lineales de medir el tiempo y la elasticidad temporal que proponen las cosmologías afrocaribeñas. Al combinar el orden cosmológico de las prácticas religiosas de la diáspora africana con preocupaciones contemporáneas sobre el calentamiento global y el fin del mundo tal como lo conocemos, la novela postula un esquema tentacular en el que múltiples temporalidades transcurren simultáneamente, influyendo las unas en las otras.

La mucama de Omicunlé se desarrolla en tres planos temporales no jerárquicos que se entrecruzan en una especie de palimpsesto de lo contemporáneo. El primer capítulo de desenvuelve en una versión distópica de Santo Domingo en 2027, tres años después de que un maremoto arrasara con el ecosistema de la isla dejando tras de sí una “playa contaminada de cadáveres irre recuperables y chatarra sumergida” que devastó de manera irreversible el agua y las especies marinas (15). A la par del apocalipsis ecológico, el país sufre el despotismo de gobernantes que han perpetrado una masacre sistemática a los habitantes de la isla, especialmente a los migrantes haitianos, cuyos cuerpos son despedazados por recolectores de basura que detectan en ellos un virus. Esta escena de control biopolítico con la que empieza la novela revela las continuidades entre los proyectos imperialistas, colonialistas y neoextractivistas que han atravesado la historia dominicana desde sus orígenes en la isla de La Española hasta el presente, convirtiéndose en una narrativa de lo que Dixa Ramírez ha denominado como “ghosting”: “the acts of erasure that are part and parcel of colonial, imperial, and many nationalist projects have produced not so much actual silence as other unwieldy and recalcitrant presences” (6). Como señala Lorgia García-Peña, el anti-haitianismo no es un producto de sus manifestaciones globales en el siglo XIX, sino una “ideología colonial” que está imbricada en la historia fronteriza de La Española (*Borders* 10). La novela de Indiana juega con estos *ghostings* de la historia dominicana ya que muchos de los personajes se duplican en el tiempo bajo otros nombres. Por ejemplo, un esclavo negro en La Española del siglo XVII se convierte en Malagueta, un artista afro-dominicano que en el cambio del siglo XX al XXI sigue siendo un sujeto invisibilizado. Mediante estas continuidades fantasmagóricas entre diferentes períodos históricos, la novela de Indiana delinea una imagen del presente como un palimpsesto temporal, imposible de periodizar porque está constituido por varios

tipos de pasados que retornan a la manera de espectros y un futuro que se vive como un horizonte cerrado sobre sí mismo.

La trama de la novela es tan vertiginosa como sus modelos temporales. El personaje del título es Acilde Figueroa, que ha abandonado su antiguo empleo como prostituta en el puerto de Santo Domingo –el mismo trabajo que María se ve forzada a desempeñar en *El año del desierto*– para convertirse en mucama de Esther Escudero, la santera y mano derecha del presidente de la república. A Esther la llaman Omicunlé por ser la encargada de proteger “el manto que cubre el mar” o “la casa de Yemayá”, la diosa orisha del océano y el amor materno, que es otra figura de la virginidad ya que en las religiones afrocaribeñas se la conoce como la Virgen de Regla (23). Por eso Esther tiene en su casa una anémona de mar que en 2027, luego de que el maremoto dañe permanentemente el ecosistema de la isla, adquiere una importancia vital para el futuro del planeta. De hecho, las especies marinas se trafican en el mercado negro, porque los contenidos de las armas de destrucción biológica que Venezuela le había donado al gobierno dominicano se vaciaron en el mar Caribe, causando la extinción inmediata de gran parte de la vida marina. Uno de los traficantes, Morla, quiere convencer a Acilde de robar la anémona de Esther Escudero a cambio del Rainbow Brite, una vacuna que promete un cambio de sexo completo sin la necesidad de una operación quirúrgica. Las peripecias que se suceden en el primer capítulo preparan el terreno para los diálogos transtemporales de la novela: Morla mata a Esther Escudero, Acilde hace lo propio con Morla y escapa con la anémona, pasando a ser una figura de Olokún, el dios orisha del fondo del mar que posee una fortuna y que es tanto hombre como mujer. Luego de efectuar el cambio de sexo, Acilde viaja a la Santo Domingo de finales del siglo XX y se convierte en Giorgio Menicucci, un inmigrante suizo-italiano que llega a República Dominicana sin dinero y se hace millonario tras casarse con Linda Goldman, heredera del imperio económico de su padre. Ambos establecen el

Sosúa Project, una iniciativa que tiene como objetivo combinar arte contemporáneo y ecología para formar un santuario *eco-friendly* dedicado a la preservación de las especies marinas. Al fusionar arte y ecología, la novela reflexiona sobre lo que significa la contemporaneidad en el cambio de milenio: lo contemporáneo como una anticipación de futuras catástrofes y una posibilidad de abrir caminos alternativos.

La reflexión sobre qué es lo contemporáneo aparece con mayor fuerza en otro de los hilos narrativos que transcurren en el cambio de siglo. Argenis Luna es un artista plástico que encarna tanto la apatía ante un presente que se experimenta como un tiempo fuera de la historia (recientemente divorciado, trabaja en un *call center* y se dedica a tejer fantasías sexuales sobre las mujeres que lo rodean) como la intensa comunión con otros períodos históricos, convirtiéndose en un habitante de dos épocas. Mientras se encuentra nadando en el mar Caribe, Argenis entra en contacto con una anémona de mar que lo pica y lo sume en un estado febril, transportándolo a la isla de La Española en el siglo XVII. Postrado en la cama de Playa Bo –la reserva ecológica que funciona como base del Sosúa Project–, Argenis pasa a convivir con bucaneros de habla francesa que lo toman como cautivo a la par de un esclavo negro y un indio taíno. Según François Hartog, en las sociedades actuales el presente se vive como una “broken continuity” con el pasado, por lo que hay que volver constantemente hacia atrás para establecer una relación de continuidad con la historia y extraer conocimiento de ella (3). A través de la figura de Argenis, Indiana ilustra el modo en que experimentamos el presente anacrónico e hipertrofiado de comienzos del siglo XXI. No se trata únicamente de un retorno de lo reprimido, sino también de un efecto *unheimlich* que se contrapone a la sensación de que solo existe el presente y la búsqueda de lo nuevo. Parecería que el viaje temporal de Argenis, además de ser el resultado de una anémona que habita en el océano, es una recuperación de los fragmentos irresueltos del pasado caribeño, restos de un naufragio que

de vez en cuando salen a la superficie y reconfiguran la imagen del presente. El maremoto de 2024 sirve, así, como una figura del reciclaje espaciotemporal que utiliza Indiana como procedimiento narrativo.

De hecho, el objetivo artístico del Sosúa Project es activar los sedimentos del pasado para abrir futuros alternativos, moviendo a los espectadores a comprometerse en la creación de energías sostenibles. Mediante el estudio de la obra de Goya, el grupo de artistas se propone “problematizar la noción de contemporaneidad en el arte y analizar la forma en que Goya, hacía ya dos siglos [...] se había divorciado de las expectativas de las obras encargadas por sus clientes e inaugurado el arte moderno” (75-76). No es fortuito que este plano narrativo transcurra en un período de entre siglos cuya estructura de sentimiento oscila entre la melancolía frente a un pasado isleño irrecuperable y la anticipación ansiosa de una catástrofe ecológica que puede terminar de consumarse en cualquier momento. Así como la novela muestra que la fecha de comienzo del Antropoceno debe remontarse a las empresas extractivistas que arrasaron con la isla en el período colonial, el rescate de la figura de Goya como precursor del arte moderno sugiere que la contemporaneidad es una relación de multiplicidad respecto del presente histórico: es contemporáneo no sólo el artista que obedece a la demanda de sus clientes, sino el que crea un arte anacrónico, desfasado, por fuera de la temporalidad imperante. Es precisamente esta pertenencia al propio tiempo a partir del anacronismo lo que Argenis persigue a lo largo de la novela adoptando un seudónimo como Psychic Goya, que se inserta en un doble movimiento: retrotraerse a las destrucciones de las empresas imperialistas que retrató un pintor como Goya y anticiparse a un futuro que sólo es posible imaginar como un paisaje repleto de ruinas.

La imagen del tentáculo remite a la matriz relacional entre fuerzas humanas y no humanas, entre lugares y tiempos que la novela postula como la única salida posible de la crisis ambiental

contemporánea. La idea de un “pensamiento tentacular” (*tentacular thinking*) está en el centro de la teorización de Donna Haraway sobre el Chthuluceno, un término con el que ella propone reemplazar nociones como Antropoceno o Capitaloceno, que se enfocan exclusivamente en la agencia de los seres humanos e ignoran las alianzas inextricables entre fuerzas humanas y no humanas. El término, como aclara Haraway, no proviene tanto del monstruo pesadillesco del cuento homónimo de H.P. Lovecraft, como de “los poderes y las fuerzas tentaculares” de la tierra que en diversas partes del mundo se designan a través de términos como Gaia, Pachamama o Spider Woman (101). Por eso Haraway toma prestado el nombre de una araña, la *Pimosa cthulhu*, que vive debajo de la tierra y, por lo tanto, posee los “chthonic powers of Terra” (la idea de deidades que habitan debajo de la tierra remite inevitablemente a la figura de Olokún, el espíritu orisha que vive en el fondo del océano) (31). Para Haraway, como para Glissant, son los seres tentaculares los que necesitan contar la historia del Chthuluceno, porque son ellos quienes facilitan “the patterning of possible worlds and possible times, material-semiotic worlds, gone, here, and yet to come” (31). Los seres tentaculares están abiertos a traducciones y simbiosis con otras especies, formando ensamblajes dinámicos que permiten ver otras maneras de estar en el mundo. El método que adopta Haraway para contar la historia de estas entidades multiespecies lo resume a partir del término SF, que encapsula un conjunto de referentes: “science fiction, speculative feminism, science fantasy, speculative fabulation, science fact, and also, string figures” (10). En este sentido, la metodología de Haraway evoca la que adopta Josefina Ludmer en *Aquí América Latina*, donde propone la especulación como la herramienta crítica para desentrañar las experiencias de tiempo en el año 2000 y la porosidad de “las fronteras entre tiempo privado y público, entre presente y futuro, y también entre ficción y realidad” (18-19). La especulación se

vuelve una herramienta productiva cuando lo que se busca es escapar de las limitaciones del presentismo contemporáneo.

El SF de Donna Haraway interpela directamente el procedimiento narrativo de la novela de Rita Indiana. *La mucama de Omicunlé* moviliza las historias tentaculares de las especies humanas y animales en la época geológica del Chthuluceno, que, frente a la precariedad sin precedentes de los hábitats naturales, establecen alianzas que les permitan salir a flote en un panorama de fin de los tiempos. De ahí el papel central de los corales en la configuración de la novela. La anémona gigante del Caribe (o *Condylactis gigantea*) que funciona como portal entre los diferentes espacios y tiempos narrativos, establece relaciones de convivencia entre los seres que habitan la profundidad del océano debido a sus tentáculos urticantes. A la vez que entran en contacto directo con la polución de los océanos, las anémonas de mar distribuyen los elementos de la comunidad marina al proteger a los peces de depredadores y al beneficiarse del movimiento de éstos para funciones de limpieza. Como sostiene Haraway, “The reef works not by mimicry, but by open-ended, exploratory process” (78). En una entrevista acerca de *La mucama de Omicunlé*, Indiana destaca la influencia del sincretismo de la cultura caribeña en su concepción de las identidades nacionales y sexuales como procesos siempre abiertos: “La identidad caribeña lleva 500 años sin terminar de coagular y sigue absorbiendo elementos. Es una materia esponjosa y viva” (“No hace falta”). Los mismos nombres andróginos de los personajes muestran que la novela está preocupada en postular otras formas de ser, tanto humanas como animales. A los mecanismos narrativos de la ciencia ficción, Indiana les suma la matriz sincrética del vudú dominicano que permite rastrear las alianzas metabólicas entre especies humanas y no humanas en un mundo en constante estado de metamorfosis. Nótese que los dos adjetivos que utiliza Indiana para describir la maleabilidad de la identidad caribeña (“esponjosa y viva”) son también las principales

características de las anémonas de mar, que sirven como figura de la matriz relacional y generativa de las artes del presente que Haraway designa con el nombre de SF. A través de este pensamiento tentacular, *La mucama de Omicunlé* apela a la capacidad del público lector de tejer relaciones entre mundos, tiempos, espacios, saberes y voces que, al contaminarse mutuamente, permiten avizorar una salida comunitaria al presente de crisis.

Dicho esto, el Sosúa Project de Giorgio y Linda Menicucci es prueba de que las mismas herramientas que garantizan la sostenibilidad ambiental pueden ser puestas al servicio de la acumulación primitiva y la expansión de las industrias extractivas. Acilde Figueroa, encerrada en la prisión de La Victoria en la Santo Domingo del futuro, vuelve al pasado colonial como Roque y a la década de 1990 como Giorgio para formar parte de una cultura del curso que perpetúa el estado de las cosas. Mientras que Esther Escudero la había reclutado para salvar al Caribe del holocausto ambiental que comenzó en la colonia y se terminó de materializar con el maremoto de 2024, Acilde se convierte en un mesías de la acumulación primitiva al reencarnar en diferentes versiones de personajes bucaneros que actúan por fuera de la ley. En este punto, la novela hace una distinción entre la participación en rituales afrocaribeños que buscan intervenir en el flujo de la historia y abrir otros horizontes temporales, y la pasividad de los mundos virtuales en la era de la globalización. Abundan las escenas en las que el viaje temporal, en lugar de ofrecer perspectivas de cambio, se convierte en un juego de pantallas propio de la era digital, pues Acilde controla los cambios de época y de personaje con un control remoto, “como si se tratara de un videojuego, acumulando bienes, trofeos, experiencia, disfrutando del paisaje, inexistente ya en ese futuro de lluvias ácidas y epidemias en el que la cárcel era preferible al exterior” (176). La tarea que le ha sido encomendada se ha vuelto tan titánica que Acilde decide sumergirse en una cultura del

presentismo y la exaltación del (alter) ego, en lugar de emprender de manera auténtica el viaje a la semilla del desastre capitalista.

El Sosúa Project empieza como un laboratorio de ensamblajes tentaculares que combinan diversos órdenes del saber, como una comunidad de artistas, biólogos y activistas ambientales que ponen sus conocimientos al servicio de la prevención del colapso planetario. Sin embargo, conforme avanza la trama y retrocede la línea de la historia, deviene una institución que promueve la mercantilización del paisaje y del mundo del arte, como se puede comprobar en la decisión de vender los grabados de Côte de Fer a museos y coleccionistas privados en lugar de donarlos al estado dominicano. El nombre Côte de Fer –costa de hierro– apunta tanto a la criollización de la cultura caribeña como a una costa dominicana llena de desechos posindustriales. Al final de la novela, los integrantes del Sosúa Project organizan una fiesta que privilegia la cultura del presentismo y el *networking* neoliberal sobre los impulsos sostenibles. La ambición de Giorgio termina por imponerse a las intenciones de erigir alternativas a la racionalidad economicista, así como al pensamiento tentacular que representa la anémona de mar: “En poco tiempo se olvidará de Acilde, de Roque, incluso de lo que vive en un hueco allá abajo en el arrecife” (181).

La mucama de Omicunlé moviliza afectos negativos como el horror y la apatía mediante la unión inextricable entre daño somático y natural. Si los habitantes de la Santo Domingo distópica padecen un duelo melancólico como producto del fin de la naturaleza tal como la conocemos, el estrés pre-traumático ante la inminencia de un apocalipsis ambiental queda reflejado en el personaje de Linda Goldman, una conservacionista que lucha contra el blanqueo de los arrecifes de coral en el Caribe en el cambio de siglo. Frente a los corales, Linda se siente “como un oncólogo ante el cuerpo de un paciente”, una agenda ambientalista que emprendió luego de ver los documentales del cineasta Jacques Cousteau sobre la contaminación del mar Caribe (134). Sin

embargo, su propia historia familiar revela las continuidades entre las empresas coloniales y los proyectos extractivistas en la isla de La Española. No es casualidad que su padre haya llegado a la ciudad de Sosúa junto a cientos de judíos que escaparon de los campos de concentración, cuando la ciudad era “una selvática Sosúa de tierras abandonadas por la United Fruit Company” (135). El paralelismo entre el exterminio de cuerpos y la devastación del mundo natural no debe pasarse por alto, ya que Linda encarna el impacto físico y afectivo (la ansiedad, la depresión, el trauma) que tiene la degradación de la isla en las personas que se sienten más apegadas a ella. La novela señala que el nuevo holocausto radica en el orden natural, pues las consecuencias de las actividades se pueden ver no sólo en la desaparición de ecosistemas enteros sino también en la salud física y mental de los seres humanos, especialmente de los más jóvenes. En la universidad Linda escribe una tesis sobre “las enfermedades de los corales del Caribe”, pasa noches enteras sin conciliar el sueño, camina desnuda por el campus, asiste a su graduación sedada con pastillas y es diagnosticada con desorden bipolar (136). Así, la novela muestra la manera en que Linda inflige en su propio cuerpo los daños materiales que los seres humanos están produciendo en el mundo natural. Antes de establecer el Sosúa Project, Linda personifica la sensación de apatía que padecen los ciudadanos contemporáneos ante un panorama tan gigantesco que llega a paralizar la acción a nivel individual, al sentir “que el fin del mundo era ya irreversible y que la ceguera general se seguiría interponiendo entre ella y la salvación del océano” (137).

En todo caso, si la novela de Rita Indiana tiene algo que decirnos sobre la creación de impulsos sostenibles en una época de apatía generalizada, lo hace a través de una concepción de la historia como una repetición con diferencias. La estructura de la novela se basa en la repetición creativa de múltiples espacios y tiempos que forman una imagen prismática del presente, a la manera de los tentáculos de una anémona que se abren y repliegan según las mareas acuáticas. La

metáfora de una naturaleza que se repite proviene del influyente libro de Antonio Benítez-Rojo, *The Repeating Island*, en el que teoriza la identidad caribeña a partir de las nociones de caos natural y meta-archipiélago: “a chaos that returns, a detour without a purpose, a continual flow of paradoxes” (11). *La mucama de Omicunlé* da cuenta de las continuidades y las rupturas entre tiempos y espacios para sumir al público lector en la búsqueda de homologías entre procesos históricos de extracción de recursos naturales y sometimiento del cuerpo ciudadano. En lugar de la temporalidad del progreso que concibe la historia como una carrera inexorable hacia el futuro, la novela se desenvuelve como un enjambre de especies, afectos, historias y prácticas que abogan por una acción colectiva en tiempos de desposesión capitalista. Para Benítez-Rojo, el Caribe es “the natural and indispensable realm of marine currents, of waves, of folds and double-folds, of fluidity and sinuosity” (11). La novela de Indiana replica la sinuosidad del océano a través de una cartografía de pliegues temporales que son como islas que se repiten, es decir, que se sumergen y vuelven a salir a la superficie. El universo narrativo pasa a ser un prisma que refleja la naturaleza colectiva e improvisadora de la cultura caribeña.

De manera literal, la temporalidad de la novela obedece a los designios de la divinidad Olokún, “una criatura marina que caminaba hacia atrás en el tiempo, chico, una cosa lovecraftiana” (144). Sharae Deckard y Kerstin Oloff caracterizan *La mucama de Omicunlé* como una novela neo-Lovecraftiana que inscribe la *weird fiction* del autor norteamericano en dos escalas temporales: “the mythic temporality that emanates out from the age of the gods and the cyclical periodicity of the 500-year durée of colonialist capitalism” (9). De esta manera, la novela enmarca la larga historia de colonialismo y extracción de recursos en La Española a partir de los pasados y futuros de las fuerzas no humanas, de las “earthly forces” que, según Donna Haraway, “travel richly in space and time” (52). En el Chthuluceno, el pasado no se presenta como un holograma o

un conjunto de espectros fuera de la historia –como la eternidad ilusoria que proyecta la máquina de *La invención de Morel* de Bioy Casares, una obra que Argenis lee en la escuela de arte Altos de Chavón–, sino como un encantamiento, una fabulación o una especulación que son capaces de modificar las estructuras de causalidad temporal. Así, la novela se inscribe en el “ongoingness” que, según Haraway, define las urgencias de nuestra era geológica, una “ongoing temporality that resists figuration and dating and demands myriad names” (51). Más que proponer un nombre concreto para el apocalipsis ecológico, *La mucama de Omicunlé* despliega las potencias del accionar colectivo en una época de precariedad ambiental, cuando la naturaleza, como consecuencia de las acciones devastadoras de los proyectos extractivistas, se está volviendo contra nosotros. La novela de Indiana muestra que, a menos que los seres humanos empiecen a establecer alianzas de largo aliento con el conjunto de fuerzas no humanas que pueblan el planeta, la catástrofe venidera nos encontrará a la intemperie, sin enjambres ni tentáculos que nos protejan.

Poética de los manglares

Mientras que en *El año del desierto* el ombú es el árbol que representa la tradición, en *La mucama de Omicunlé* la ceiba es el lugar exacto donde se encuentra enterrado el tesoro del pasado nacional: los grabados que fabrica Argenis bajo el seudónimo “Côte de Fer”. En el Caribe, la ceiba es el árbol de la vida que sirve como antídoto a la “orfandad colonial”, entendida no como el lamento por una herencia hispánica extraviada, sino como una condición política compartida entre dominicanos y haitianos (García-Peña, *Borders* 157). La ceiba –que aparece como el telón de fondo en el video musical de la canción “Da pa lo do” de Indiana– ocupa un rol central en la elaboración de la relación de *La mucama de Omicunlé* con la tradición artística y nacional. La ceiba es el lugar donde el personaje de Argenis, anticipando la llegada de los conquistadores

españoles y su posible muerte a mano de ellos, decide enterrar los grabados que realizó con sangre de vaca, ante la carencia de una imprenta en la isla de La Española. Si la ceiba es el árbol de la memoria nacional, en este caso se trata de una memoria artificial creada por Argenis para combatir la sensación de orfandad que siente frente a la tradición. En efecto, la relación de Argenis con el pasado es la de un huérfano que tiene que reconstruir desde cero la historia familiar, la tradición artística y el legado colonial, atravesado por la imposibilidad de coexistir pacíficamente con el pueblo haitiano.²⁵ El hecho de que el padre de Argenis sea un funcionario del gobierno dominicano y de que la relación entre ambos esté hecha añicos produce una suerte de extrañamiento respecto de las narrativas familiares y nacionales. Al igual que María en *El año del desierto*, Argenis habita una intemperie simbólica que, en su viaje al pasado colonial y su inserción en la cultura de los bucaneros, busca subsanar mediante la fabricación de una serie de grabados que están ampliamente influenciados por la obra de Goya. Por lo tanto, si la ceiba postula una relación con el pasado marcada por la cronología y la narrativa patriótica, Argenis se embarca en una navegación interrumpida por momentos de discontinuidad, que la novela ejemplifica a través de la figura de los manglares.

Al contrario de la ceiba, los manglares son el escondite desde el cual los piratas se defienden del ataque de los conquistadores españoles. El manglar es un lugar donde lo que se entierra es devorado por la tierra, sin posibilidad de un futuro rescate. Es un lugar intermedio entre el día y la noche, entre el río y el mar, donde las huellas del paso humano no sobreviven para la posteridad. “Memory fails in the mangrove –dicen Natasha Ginwala y Vivian Zihler–, just as the

²⁵ Rita Indiana no es la única escritora caribeña en utilizar la figura de la intemperie para referir la desposesión temporal de los sujetos contemporáneos. En *Intemperie* (2016), Eduardo Lalo desarrolla una escritura fragmentada en la que, mientras recorre las calles de San Juan, Puerto Rico, como un *flâneur* a la deriva, relata su propia condición de “náufrago” al “procurar una vida fuera de las estructuras de dominio para vivir a la intemperie” (31).

marking of claims becomes impossible” (“Sensing Grounds”). En vez de estar enterradas en la tierra, las raíces de los árboles salen a la superficie y se entrecruzan con todo tipo de vida vegetal y animal. La imagen de los manglares es útil para dar cuenta del procedimiento de la novela, porque, en lugar de restituir el pasado caribeño a través de una narrativa cronológica, Indiana procura revelar la manera en que pasado y presente forman un palimpsesto de tiempos yuxtapuestos, en que lo contemporáneo se ha vuelto “un presente que sólo tenía sentido en función de lo que pasaba a otra gente, en otros tiempos” (169). Los manglares son también el refugio de los piratas, a quienes la novela representa en un doble sentido del término: como bucaneros que trafican con productos que consiguen de otros contrabandistas, pero también delineando a Argenis como una figura del artista contemporáneo que hace uso de procedimientos que se encuentran en el borde de lo legal y lo ilegal, la cita y la copia.

En este sentido, hablar de una poética de los manglares es hacerlo de obras que dejan las raíces en el aire, a la vista de los lectores, así como de una página que devora las diferentes citas de la tradición y las adapta al nuevo territorio, poniéndolas en contacto con un conjunto variopinto de contextos e influencias. De ahí que *La mucama de Omicunlé* reescriba varios géneros narrativos de la tradición literaria latinoamericana: la novela existencialista de la conquista (como *Zama* de Antonio Di Benedetto o *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos), la ficción distópica o posapocalíptica, la novela de iniciación, la novela de la tierra o de ciencia ficción. Es una escritura propia de la isla como lugar de encuentro, de choque, de contacto entre fuerzas múltiples, que encarna lo que Glissant denomina “creolización”, el proceso de trasplante y supervivencia de poblaciones que representan “the tangled nature of lived experience” (*Caribbean Discourse* 14). Los manglares son la encarnación de esta naturaleza incontenible que evoluciona de manera indisciplinada, no lineal, como las raíces de un árbol colgando en el aire. Nicolas Bourriaud se

valió de las teorías de Glissant sobre lo *créole*, así como de la idea de exotismo según Victor Segalen, para acuñar la noción de “arte radicante”, un tipo de arte que se comporta como “un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza”, que pone “en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos” (*Radicante* 24). Los términos de Bourriaud y de Glissant son útiles para elaborar una teoría sobre el rol de los manglares en *La mucama de Omicunlé*, en la que Indiana utiliza formatos errantes para referir los flujos de personas y productos a lo largo de la historia de La Española, así como la condición precaria de identidades atravesadas por trasplantaciones y adaptaciones a nuevos territorios.

Mientras que las raíces de la ceiba sugieren un arraigo al suelo nacional, los manglares son más parecidos a los tentáculos de la anémona, en los que los peces se enredan para refugiarse de otros depredadores. Los mangles esconden y revelan en partes iguales, tienen una capacidad de adaptación a contextos diversos y plantean serios problemas a la ambición humana de dejar marcas visibles en cada uno de los territorios donde pone pie. Alexandra T. Vazquez acuñó el término “mangrove aesthetics” (estética de los manglares) para referir las obras de performance de exiliados cubanos en Miami que habitan una temporalidad porosa donde la antigüedad y la futuridad coexisten de manera versátil: “A rousing impression of intense rootedness, of a transition toward an abyss, and a tidal undertowing to a new place, all at once” (860). En *La mucama de Omicunlé*, cuando los obreros que contratan los Menicucci en el cambio de milenio desentierran los grabados que compuso Argenis casi medio siglo antes, la relación entre anémona y ceiba se vuelve evidente, ya que los obreros “sacaban años de tierra y mierda de vaca de entre las enormes raíces de la ceiba, que asomaba sus tentáculos al sol del verano antillano” (158). Es entonces que los piratas salen del manglar en el que estaban escondidos, en una simultaneidad de planos narrativos que termina por evaporar las diferencias entre pasado, presente y futuro.

A unas millas del lugar que ahora coronaban las tiñosas, los bucaneros avanzaban ya sin suelo estable bajo sus pies, titubeaban sobre raíces de mangle, de cuyo fondo acuoso surgían, abriendo y cerrando pinzas, cientos de cangrejos de todos los tamaños. Argenis hacía un esfuerzo sobrehumano para mover sus piernas en ambos lugares, ya sin preguntarse para qué, persiguiendo como un zombi a los que le precedían. (157)

En lugar de estar anclados en el suelo, los mangles viven en el agua –encarnando la fluidez del archipiélago caribeño– y necesitan del balance entre el agua salada y dulce, en justa proporción. Para una novela que combina las tradiciones hispanas y *créole* con un subtexto afrocaribeño, la imagen de equilibrarse con un pie en el suelo acuoso de los mangles y con el otro en las raíces de la ceiba remite a la tensión existente entre la liberación del yugo colonial y la continuación de este pasado a través de fenómenos como el racismo, la xenofobia y la violencia contra el medio ambiente. Este subtexto de resurrecciones del pasado colonial se ve confirmado con la referencia a la figura del zombi. La tradición haitiana del zombi no trata únicamente del sometimiento de los esclavos africanos de la isla, sino también de la rebelión de éstos durante la revolución haitiana, cuando eran descritos por la prensa como monstruos antinaturales. Como el manglar, el zombi es una figura liminal que oscila entre los vivos y los muertos y supone una amenaza a la estabilidad de las posiciones de sujetos y objetos (Lauro y Embry 90). A través de los manglares, *La mucama de Omicunlé* desarrolla una poética que pone en relación diferentes tiempos y espacios para hacer una radiografía del presente de crisis, así como el Caribe es un archipiélago que desafía la imposición de límites y fronteras. Glissant describe la poética de la relación como una que es “latent, open, multilingual in intention, directly in contact with everything posible” (*Poetics of Relation* 32). Los manglares sirven como figura del carácter espectral de lo contemporáneo, que

pasa a ser un impasse o un punto de suspensión en el que una serie de épocas convergen y configuran una nueva imagen del devenir histórico.

Por último, los manglares son figuras que delinean al sujeto como un ente precario, compuesto por diferentes partes que no terminan de encajar en un todo coherente. Argenis es un individuo que, como las raíces de los mangles, se encuentra dado vuelta, porque su futuro yace en la exploración incesante del pasado colonial. Por lo tanto, los manglares se oponen a los relatos heredados y a las fronteras rígidas impuestas por los estados-nación en la isla de La Española, que crearon divisiones históricas entre las poblaciones dominicana y haitiana. En contraposición a los mitos de pertenencia absoluta a un territorio, los mangles son árboles retorcidos con ramas colgantes que, cuando tocan el suelo, echan raíz y se entrelazan las unas con las otras. Los mangles, en oposición a la ceiba, desfamiliarizan la tradición. No es casualidad, entonces, que Indiana termine *La mucama de Omicunlé* con la imagen de un salitre, porque combina los altos niveles de salinidad en los que sobreviven tanto los mangles como las anémonas. El tipo de anémona que describe la novela, la *Condylactis gigantea* o anémona gigante del Caribe, es de las llamadas hospedantes, que dan albergue a otras especies y realizan simbiosis con cada una de ellas. Los manglares, al ser biomas en los que los componentes ecológicos se encuentran tensionados entre sí, pueden alojar tanto a aves migratorias como a una diversa cantidad de especies marinas. La poética de *La mucama de Omicunlé* funciona a la manera de los manglares ya que arroja a los lectores a un proceso de inmersión. Ante un presente quebrado por todo tipo de pasados y futuros y una forma narrativa que se va llenando de contenido heterogéneo, los lectores se ven obligados a bucear por un territorio sin fronteras, echando sus propias raíces y formulando nuevas formas de pertenencia respecto de la tradición.

El escritor como pirata

Mientras que en *El año del desierto* la piratería es una técnica de las subjetividades de la crisis de 2001, en *La mucama de Omicunlé* la tradición bucanera del Caribe sirve como telón de fondo para una estética del tráfico de citas y la apropiación, basada en la constante modificación del material original a medida que es introducido en nuevos contextos. La palabra “pirata” tiene varias ramificaciones a lo largo de la novela. Los artistas del Sosúa Project acusan a los políticos dominicanos, entre los que se cuenta el padre de Argenis, de “implementar la política del corso”, por legitimar la práctica del robo y el tráfico de influencias entre funcionarios públicos (80). Al escuchar esta acusación, Argenis recuerda las devastaciones de Osorio, las medidas que tomó el gobernador de La Española de principios del siglo XVII, Antonio de Osorio, para eliminar el contrabando de mercancías en la isla. La política de despoblar la zona occidental de La Española que implementó Osorio remite al mundo paralelo que habita Argenis, en el que un grupo de bucaneros franceses está huyendo de la persecución de los españoles en el siglo XVII. Además de detallar las circunstancias históricas de la separación de La Española en dos países independientes, República Dominicana y Haití, la narrativa de los bucaneros introduce la práctica de traficar bienes culturales que reaparece levemente modificada en el cambio de milenio, cuando la tecnología digital permite la manipulación de materiales preexistentes dentro del mercado de pulgas en que se ha convertido la producción cultural.

Mientras que la novela abre con la imagen de recolectores de basura en una Santo Domingo posapocalíptica, en el cambio de siglo es el artista quien se ha convertido en un recolector de la producción común que –como indica Benjamin sobre la modalidad alegórica– vuelve hacia atrás para exhibir las fracturas en el devenir histórico y restaurar los instantes de posibilidad que yacen escondidos en el pasado (*The Arcades Project* 473). Así, *La mucama de Omicunlé* pone en escena

una estética del corsario, el pirata o el contrabandista que se corresponde con la temporalidad del fin de los tiempos, cuando se requiere de un viaje a la semilla para recuperar la sensación de apertura y multiplicidad de futuros posibles que se ha perdido en el actual panorama de crisis generalizada. La piratería ofrece formas anacrónicas de nombrar que pertenecen a un tiempo anterior al liberalismo, en donde se aprecia y valora el flujo y el tráfico sin límite de mercancías. No obstante, cuando la narrativa se desenvuelve en el Sosúa Project, el tono sombrío de la novela plantea interrogantes sobre la capacidad del arte de producir cambios de largo aliento cuando está siendo acorralado vorazmente por intereses financieros. Después de todo, es en el Sosúa Project donde el plano colonial empieza a intervenir en la trayectoria de los artistas en residencia y las semillas del capitalismo predatorio a corroer los proyectos utópicos del arte contemporáneo. Poco a poco, las obras de arte se convierten en piezas que no pueden escapar a los dictámenes de la economía de mercado y a su propio estatuto como mercancías fetichistas. Las intenciones de Giorgio Menicucci y Linda Goldman obedecen a los intereses de la especulación financiera, el primero porque le pide a los artistas que sus obras se ajusten a los valores neoliberales de la exaltación del ego –cuyo paralelo en el mundo del arte podría ser la obra del norteamericano Jeff Koons– y a la documentación de la pobreza dominicana; la segunda porque sufre de un complejo de *white savior* (salvadora blanca) mediante el cual accede a apadrinar a los artistas sólo “porque su marido le había asegurado que recuperarían la inversión y que las ganancias ayudarían a empujar el proyecto de protección ambiental de Playa Bo” (88).

El personaje de Elizabeth Mendez –una DJ que deja de ser artista de video para dedicarse por completo a sintetizar música– brinda pistas concretas sobre la poética del remix que lleva adelante la novela en su totalidad. Al ampliar ideas tradicionales sobre el trabajo compositivo, la práctica de Elizabeth privilegia colaboración sobre creación individual y proceso sobre obra

acabada, que es como Terry Smith define el concepto de composición artística en el cambio de siglo (*Art to Come* 324). En una época en que la circulación de imágenes ha saturado el espacio virtual, los artistas contemporáneos conciben composiciones que no se concentran tanto en la producción de contenido nuevo como en la adopción de marcos originales para formas ya existentes. Además de sus experimentos auditivos, la obra de Elizabeth que se va a exhibir en un evento especial del Sosúa Project está compuesta por “una constelación de referencias” que ha ido acumulando a lo largo de su estadía en Playa Bó, que incluye “papeles, fotos, notas en servilletas, recortes de periódicos y revistas, canciones, ideas, feelings, piezas de Goya” (152-153). Detrás del proyecto de Elizabeth sobrevuela no sólo el *Libro de los pasajes* de Benjamin, sino también el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, que precedió al proyecto benjaminiano por unos años y se propuso rastrear la sobrevida de la antigüedad en la época moderna mediante la combinación errática de imágenes renacentistas. A través de la práctica estética de Elizabeth, la novela ofrece claves de lectura sobre la forma en que hace visible la persistencia de temporalidades y existencias extraviadas, mostrando que el concepto de actualidad no consiste en ajustarse a los tiempos que corren, sino en lograr percibir qué momentos del pasado demandan ser recuperados y en ponerlos a dialogar con otros órdenes temporales.

En este sentido, la novela hace una prehistoria del presente mediante la proliferación de figuras del mundo artístico que se anticiparon a ciertos procedimientos del arte contemporáneo. De manera explícita, la práctica de Elizabeth ubica en Goya un precursor del arte moderno, específicamente por su retrato de los monstruos del progreso, y en Giorgio Moroder un pionero del procedimiento de inventario, muestreo y remix que, según Hal Foster, utilizan ciertas obras contemporáneas que reorganizan el orden del archivo y se desenvuelven como “promissory notes for elaboration” o como “enigmatic prompts for scenarios” (*Bad New Days* 34). De hecho, el

nombre del evento en el que Elizabeth inaugurará su trabajo como DJ es *Caprichos*, en homenaje a la serie de grabados de Goya que se insertan en la tradición pictórica del *capriccio*, un tipo de composición renacentista que combinaba edificios, ruinas arqueológicas y demás monumentos arquitectónicos de manera fantástica o “caprichosa”. Se trata de los mismos grabados de los que Argenis se apropió para ilustrar la destrucción de La Española más de un siglo antes de que Goya retratara sus desastres de la guerra, volviendo loca la flecha de la historia, colocando a los precursores después de los discípulos y mostrando que la historia del arte –como señala Viktor Shklovski– “se mueve hacia adelante según una línea quebrada, discontinua” y que “la herencia no pasa de padres a hijos, sino de tíos a sobrinos” (172). Lo que hace Argenis en el Sosúa Project es copiar a la perfección el estilo de Goya en *Los desastres de la guerra* y exhibirlo como si fuera de un artista americano anterior a él, de la misma forma que Elizabeth pone en práctica un procedimiento de apropiación cuya radicalidad consiste en crear lo que Benjamin llamó “imágenes dialécticas”, en las cuales pasado y presente se fusionan en una misma entidad y dejan entrever recorridos alternativos por la historia de la cultura. El arte de Elizabeth se desenvuelve, en otras palabras, como una labor arqueológica.

Su arqueología auditiva no discriminaba entre géneros, había aprendido del hip hop a encontrar segundos de oro tanto en una balada de Rocío Jurado como en una pieza de Bobby Timmons, pedazos, que extraídos y loopeados, crearían música nueva, divorciada de la pieza original que los contenía. Robaba, sin dejar rastros, bloques de canciones ajenas que matizaba con melodías en acordes menores de sintetizadores que topeteaban la oscuridad nostálgica del blues y del gagá dominico-haitiano, del que era fanática. (153)

Nótese la comparación entre la labor de Elizabeth recorriendo la tradición musical como una *flâneur* de la cultura y la tarea de los buscadores de tesoros en La Española del presente, que van

detrás de los cofres de oro que supuestamente enterraron los bucaneros del siglo XVII. La labor arqueológica del artista contemporáneo se nutre de la misma paranoia que mueve a los buscadores de tesoros, en la medida en que procura desenterrar las relaciones ocultas entre materiales menores tales como citas, voces o fragmentos de periódicos, concibiendo la historia como una “presencia durmiente” de la que se pueden extraer conexiones inéditas y saberes adivinatorios (Foster, *Bad New Days* 52). La “oscuridad nostálgica” que Elizabeth percibe en el blues y en el gagá dominico-haitiano revela cómo la tradición africana, y en particular los rituales afrocaribeños, se conjugan con los ritmos occidentales para la creación de una “música nueva”, que no aspira a superar la tradición sino a mostrar relatos en potencia, futuros que se hallan en los intersticios de lo ya producido (Bourriaud, *La exforma* 89). Asimismo, la idea de sintetizar música va de la mano con el sincretismo que caracteriza a las culturas caribeñas, que se establecieron como consecuencia de las fusiones, asimilaciones e intercambios entre diferentes pueblos. A partir de la estrategia de remix de Elizabeth en la fiesta del Sosúa Project, las varias temporalidades de la novela se empiezan a plegar las unas sobre las otras de una manera ominosa: la voz de Jacques Cousteau en el documental *Haiti: Waters of Horror*, mezclada con una canción de Donna Summer, cae sobre la pista de baile “como un maremoto” (155), prefigurando el desastre ecológico que acontecería en 2024; o el momento en que el esclavo negro Engombe y el artista negro Malagueta le pegan un puñetazo a Argenis, el primero en el siglo XVII con un arma que blande “como un bate” (159) y el segundo en el cambio de milenio con “el guante de pelota que tenía por mano” (162). Más que arrojar a los espectadores a la pasividad y el cinismo del pastiche posmoderno, la novela busca comprometerlos en la percepción de grietas en el devenir histórico, funcionando como un puente entre un pasado incompleto y la apertura de un futuro alternativo.

El personaje de Elizabeth aporta una figura clave para pensar en la estética de la novela: la idea del escritor como “unoriginal genius” (Marjorie Perloff) o “artista de postproducción” (Nicolas Bourriaud) o la tarea literaria como “escritura no creativa” (Kenneth Goldsmith) o “quotational practice” (Patrick Greaney).²⁶ Todos estos teóricos destacan las estrategias de *sampling* que utilizan las prácticas estéticas contemporáneas para desprogramar nuestra posición respecto de la historia y la tradición artística y crear recorridos originales entre los códigos de la cultura. No es casualidad que la línea narrativa del Sosúa Project tenga lugar a finales de los años noventa, cuando los artistas empezaron a concebir el recorte de materiales como un gesto fundante y utilizaron la estrategia de los motores de búsqueda para, como señala Bourriaud, “darle un valor positivo a la *remake*, articular usos, poner en relación formas, en lugar de la búsqueda de lo inédito y de lo sublime que caracterizaba al modernismo” (*Postproducción* 49). En *La mucama de Omicunlé*, la figura del artista como un pirata de la cultura no se propone fundar una tradición sino establecer una nueva serie, haciendo del pasado una ficción construida desde una multiplicidad de presentes. Los DJs desplazan el nombre del autor a un segundo plano, cuestionan la concepción de la firma autoral y el nombre propio en favor de una reproducción de la tradición con leves

²⁶ Según Marjorie Perloff, la poesía del siglo XXI se caracteriza por una serie de procedimientos (apropiación, cita, copia, reproducción) que desestabilizan las nociones de originalidad y genio artístico y que tienen sus precedentes en la práctica estética de Duchamp, el concretismo de los 50 y 60, Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) y la *translational poetics* de obras como los *Cantos* de Ezra Pound. Se trata de prácticas estéticas que, según Perloff, tienen su propio “momentum and *inventio*” y que llaman a “dissociate the word *original* from its partner *genius*” (21). De la misma manera, Kenneth Goldsmith muestra cómo ciertas prácticas contemporáneas, incluida la suya, desplazan el concepto de creatividad al trabajar con procedimientos propios de la cultura digital como el *sampling*: “perhaps the best authors of the future will be the ones who can write the best programs with which to manipulate, parse and distribute language-based practices” (11). Por último, Patrick Greaney argumenta que estas prácticas citacionistas se inscriben en la tradición alegórica del *Libro de los pasajes* de Benjamin para concebir el presente a contrapelo, ya que, al intentar repetir el pasado, “artists and writers may be attempting to repeat that past’s unrealized futures” (x).

diferencias. Son piratas virtuales que navegan la tradición de maneras inéditas, artistas precarios que trabajan por fuera de los circuitos reglamentados por la alta cultura, privilegiando los trayectos y los recorridos por encima de los materiales de los que hacen uso.

Sin embargo, incluso el personaje de Elizabeth cae presa del oportunismo y el afán de lucro del arte contemporáneo. Cuando visitan los barrios pobres de Santo Domingo, Elizabeth y Malagueta documentan la pobreza con el objetivo de incorporarla a su trabajo creativo, como si fuera un espectáculo y una mercancía fácilmente exportable, en un gesto que recuerda a la estética de la miseria o “la pornomiseria” que denunciaron los cineastas colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo a principios de los años setenta. “Elizabeth grababa con una de sus cámaras el paseo por el ruinoso vecindario para ‘documentar’, mientras Malagueta saludaba a algunas personas que lo conocían... *¿Qué hacían ellos enseñoreados en un barrio pobre? Fucking turistas culturales*” (81). Argenis, pese a sentirse indignado con la actitud de Elizabeth y Malagueta, participa del mismo circuito oportunista a través de la falsificación de los grabados coloniales. El trabajo de Argenis es tan minucioso que ni siquiera Orlando Kuhnhardt, un arqueólogo entrenado en la UNAM para “diagnosticar en un minuto la autenticidad de un hallazgo como el del cofre”, puede discernir que se trata de obras falsificadas (172). A través de la conjunción de anacronismo y piratería, *La mucama de Omicunlé* procura transformar la hipocresía del mundo del arte contemporáneo en una búsqueda utópica de la tradición, la cual, en la medida en que no puede ser recuperada por completo, se falsifica. En *La mucama de Omicunlé*, el artista es también un pirata ya que combina el trayecto geográfico con el temporal, se embarca en un viaje al pasado para recuperar las perspectivas de cambio que se perdieron ante la llegada de un futuro apocalíptico, haciendo del presente una caja de resonancias.

La idea de que toda la novela es una serie de manipulaciones temporales se materializa en la figura de Iván de la Barra, el curador que articula el proyecto artístico del Sosúa Project y que en el futuro de 2027 está preso por “la venta de documentos y obras de arte, verdaderos y falsos, a la oligarquía comunista de Latinoamérica” (143). Toda la realidad de la novela es manipulada por la mente de Acilde e Iván de la Barra, compañeros de celda en el futuro distópico, que viajan al pasado para combinar arte y ecología en servicio de la sostenibilidad planetaria. Sin embargo, la intervención de una serie de intereses comerciales, como la idea de crear una Casa Museo Côte de Fer que recree “un asentamiento bucanero con guías vestidos de piratas”, deja abierta la pregunta acerca del potencial del arte de efectuar cambios radicales (175). Ante una cultura nostálgica que promueve la pasividad de los espectadores, *La mucama de Omicunlé* propone un tipo de piratería que se salga de los circuitos mercantiles y que active nuevos usos con los objetos de la tradición. Al establecer negociaciones entre artista y receptor y entre órdenes temporales, la novela estimula un imaginario de anticipación y reminiscencia en una época en que se ha puesto en duda nuestra capacidad de desarrollar un pensamiento histórico.

Orientaciones queer

Frente a este panorama de crisis temporal y sometimiento del mundo artístico a intereses financieros, ¿cuál es, entonces, la política que propone *La mucama de Omicunlé* para salir de este impasse del pensamiento histórico? Además de derribar las ontologías binarias que conciben la naturaleza y la cultura como dos entidades antitéticas, la novela de Rita Indiana lleva a cabo un cuestionamiento del tiempo heteronormativo del progreso. María Teresa Vera-Rojas ha demostrado que la obra musical y literaria de Indiana está poblada de “cuerpos cuya materialidad da cuenta de la inestabilidad y de las posibilidades de resistencia con las que operan los sujetos y

las corporalidades que habitan en la deriva del discurso hegemónico” (211-212). El mismo apodo de Indiana, “La Montra”, sugiere tanto una monstruosidad que desarticula los esencialismos identitarios como la visibilidad de las artistas mujeres en un contexto cultural en el que han sido silenciadas durante siglos enteros (Vera-Rojas 209). Además, etimológicamente, junto al monstruo está el gesto de “monstrar”, exhibir o desnudar, que en este caso se corresponde con el acto de destapar las hipocresías de la clase gobernante. En *La mucama de Omicunlé*, Indiana captura una intempestividad queer que, a través de la descripción de cuerpos disidentes, muestra que lo revolucionario no yace en la huida hacia adelante, sino en la recuperación de pasados que nunca se concretaron y que forman parte del inconsciente político de la nación moderna. Esta concepción de la historia deshace el tiempo lineal de los sujetos heteronormativos cuya trayectoria vital obedece a un guión elaborado de antemano: casamiento, reproducción, crianza de hijos, muerte (Halberstam, *In a Queer Time and Place* 2). Para los cuerpos disidentes de la novela de Indiana, el presente es un constante devenir (un *becoming-with*) en el que la historia aparece como potencialidad pura.

En esta configuración temporal, el personaje de Acilde juega un rol importante, porque en su cuerpo confluyen varios paradigmas de explotación (de género, clase, raza) que señalan un retorno de lo reprimido de la nación, desde la esclavitud y la economía de la plantación hasta las formas de control biopolítico que rigen en la era neoliberal. Su cambio de sexo le permite no sólo escaparse de la linealidad del tiempo heteronormativo, sino también combatir la destrucción ecológica de La Española a través del Sosúa Project. Después de todo, hay una relación inextricable entre el tiempo del heteropatriarcado y el de las empresas extractivistas. Por ejemplo, como sostiene Rita Segato, las empresas extractivistas que se instalan en las poblaciones rurales de América Latina van acompañada de prostíbulos en los que se ofrece “el cuerpo-cosa de las

mujeres” a cambio de nada (13). La novela de Indiana sugiere que, ante una situación de “intemperie de la vida” y expropiación del cuerpo ciudadano, el tiempo fuera de sí de las subjetividades queer proyecta modalidades de construcción del futuro por fuera del capitalismo y el heteropatriarcado (Segato 16). No existe un mundo en el que cultura y naturaleza son entidades separadas, como el que promueven las empresas extractivistas y los tecnócratas modernos, sino varios mundos simultáneos en los que cuerpos, objetos y seres sobrenaturales coexisten fluidamente. En *Sentipensar con la tierra*, Arturo Escobar teoriza la noción de pluriverso en contraposición a “la ‘constitución’ moderna con sus grandes dualismos, incluyendo aquel que postula la existencia de Un Mundo que todos compartimos (una naturaleza), y muchas ‘culturas’ que construyen ese mundo de modo particular. Por el contrario, hay muchas ontologías o mundos que aunque ineluctablemente relacionados, mantienen su diferencia como mundos” (59). En *La mucama de Omicunlé*, el contacto de Acilde con la anémona de mar desencadena una serie de transacciones espaciotemporales que siembran las semillas de un mundo postextractivista, relacional y comunitario.

En este sentido, *La mucama de Omicunlé* desarrolla una estética queer, entendiendo lo queer, como lo hacen J. Jack Halberstam, José Esteban Muñoz y Elizabeth Freeman, como una orientación espaciotemporal que está abierta a la posibilidad de construir otros mundos. Subrayo la palabra “estética” porque es a través de mecanismos narrativos que lo queer puede proyectar afectos como la maravilla, la euforia o el terror, los cuales postulan nuevas orientaciones temporales en una época de configuración presentista. Halberstam señala que lo queer conlleva una relación particular con el tiempo y el espacio porque se opone a instituciones burguesas como familia, reproducción y heterosexualidad (*In a Queer* 1). Por su parte, Muñoz revela las maneras en que lo queer combate la lógica capitalista del aquí y ahora, la producción incesante de

mercancías de la que se deriva la idea de que no existe nada más allá del presente (12). En respuesta a teóricos que concebían lo queer como un tiempo desprovisto de futuro, Muñoz señala que se trata de una temporalidad en estado de éxtasis, que permite intervenir en el pasado para imaginar una nueva futuridad: “a queer time that is not yet here but nonetheless always potentially dawning” (187). Halberstam también establece una conexión entre temporalidad queer y éxtasis cuando señala que, mientras que la lógica normativa de la clase media privilegia largos períodos de estabilidad, los sujetos que viven a otro ritmo, como los drogadictos, son considerados inmaduros y peligrosos (4-5). La mentalidad burguesa no puede percibir los modos en que la temporalidad lúdica de las drogas –que Halberstam ilustra mediante el *junk time* de William S. Burroughs y los relojes derretidos de Salvador Dalí– revela la artificialidad de construcciones como tiempo y actividad en las sociedades contemporáneas (5).

La temporalidad del éxtasis queer aparece en la novela de Indiana a través del uso de drogas que permiten concebir el tiempo como una entidad híbrida. Postrado en una cama de Playa Bó en el presente de 2001, Argenis se traslada al siglo XVII debido a la anémona que lo pica en el mar Caribe y a la tira de Valium que le regala el curador de arte Iván de la Barra. En un pasaje memorable, Argenis describe la crisis energética de República Dominicana en paralelo al uso de LSD: ““En el Caribe vivimos en las áreas oscuras del cerebro planetario, como con el LSD; estas neuronas que son nuestras islas se iluminan muy poco, pero cuando lo hacen...”” (124). Desde entonces el aquí y ahora se convierte en una temporalidad extasiada, en la que Argenis empieza a habitar una “noche de dos mundos” y dos cuerpos: el suyo en la región de Puerto Plata a finales del siglo XX y el del pintor colonial Côte de Fer a principios del XVII (125). Se trata de una reescritura queer y psicodélica de “La noche boca arriba” de Julio Cortázar, un cuento en el que los planos temporales de un joven en una ciudad moderna y un prisionero de guerra en la época

prehispanica confluyen y difuminan las diferencias entre antes y después, original y copia. En todo caso, la relación entre éxtasis y *queerness* queda reflejada cuando, en un estado de delirio en el que los límites entre pasado y presente se borran por completo, Argenis llega “con sus dos cuerpos, el de Argenis y el de Côte de Fer, hasta la playa diciendo ‘maricón’ y ‘loco’, ‘maricón y loco’, y esas palabras le herían por dentro con un filo similar al borde del arrecife, en cuyas formas reconocía las narices anchas y labios gruesos del perfil de su padre como en un cuadro paranoico-crítico de Dalí” (131). Si recordamos que su padre es un político importante del *establishment* dominicano, no es difícil interpretar el temor de Argenis ante su condición queer como una manifestación de los mecanismos del heteropatriarcado que Rita Segato ha referido con la expresión “pedagogías de la crueldad”: el mandato de la masculinidad, el distanciamiento, la desensibilización, la poca empatía, el corporativismo y la excesiva burocracia (17).²⁷ Por otra parte, la referencia a la obra de Dalí revela la artificialidad de la noción de tiempo en una época de presentismo y falta de futuro. Así, la novela muestra que las orientaciones queer, entendidas como prácticas anti-hegemónicas, pueden intervenir en el pasado para proyectar nuevas maneras de pensar el futuro.

Asimismo, la referencia al arrecife de coral produce un descentramiento del lugar de los humanos en la concepción del tiempo histórico, que es esencial en la idea de “temporal drag” que teoriza Elizabeth Freeman. Para Freeman, el *drag* –la deliberada exageración de un género a través de la vestimenta o el maquillaje, la cual pone en tela de juicio las definiciones binarias de identidad– es una práctica temporal anti-genealógica que se opone tajantemente a la estructura temporal que ella define como crononormatividad: la causalidad, la secuencialidad y el

²⁷ En una novela posterior de Indiana, *Hecho en Saturno*, el padre de Argenis le paga un viaje a Cuba para poder desarrollar su campaña presidencial sin la interferencia de su hijo, cuya adicción al LSD lo condujo a una crisis psicótica que arruinó su matrimonio y su carrera artística.

movimiento hacia adelante de las historias de vida de las subjetividades heteronormativas (64). El *drag* introduce una grieta en la concepción lineal de la historia porque permite pensar en las identidades y en el cambio social a través de diferentes tiempos y espacios, como “a *productive* obstacle to progress, a usefully distorting pull backward, and a necessary pressure on the present tense” (64). Esta forma relacional de concebir las identidades de género y los períodos históricos es clave para entender el alcance temporal de la subjetividad de Acilde en *La mucama de Omicunlé*, ya que Acilde habita dos cuerpos simultáneamente: en el futuro distópico de la República Dominicana sigue siendo mujer, mientras que en los años noventa y en el siglo XVII es hombre. Al principio de la novela, Acilde trabaja en el puerto de Santo Domingo como prostituta con un cuerpo de rasgos andróginos, porque “pasaba por el de un chico de quince años” (14). Luego de trabajar para Esther Escudero, Acilde puede cumplir su deseo de cambiar de sexo a través del Rainbow Brite, la costosa inyección que “circulaba en los círculos de ciencia independiente y que prometía un cambio de sexo total, sin intervención quirúrgica” (20). A partir de entonces, la narrativa de Acilde se entremezcla con su pasado como Giorgio en el Sosúa Project y como Roque en la época de los bucaneros. En este sentido, la novela propone que el cambio de sexo no opera sólo en el presente y que lo queer es precisamente una forma de estar en el tiempo que se desmarca de las lógicas neoliberales de la acumulación del capital y la subordinación del cuerpo de los ciudadanos a una maquinaria que requiere de ellos una máxima productividad. De esta regulación temporal del cuerpo quiere huir Acilde cuando, en primer lugar, abandona su trabajo como prostituta para convertirse en mucama de Esther Escudero y, luego, cuando logra pensarse como una subjetividad queer que habita varios mundos de manera simultánea.

Estas tres identidades juntas –Acilde, Giorgio, Roque– encarnan la idea de “ser singular-plural” de Jean-Luc Nancy, que reconoce la matriz relacional de las subjetividades individuales:

la existencia de un nosotros que toma precedencia sobre el yo. Según Nancy, la producción de significado depende inevitablemente de la idea de una circulación multidireccional en el tiempo y el espacio: “all things, all beings, all entities, everything past and future, alive, dead, inanimate, stones, plants, nails, gods” (3). En la novela, el *drag*, el *cross-dressing*, el cruce de identidades son condiciones necesarias para el viaje transtemporal, ya que Acilde precisa de un “cuerpo extra” que le permita estar en dos o más lugares y tiempos simultáneamente, una multiplicidad que remite a los tentáculos de la anémona de mar (168).²⁸ Escindido y tentacular, el cuerpo trans de Acilde hace posible concebir la identidad queer como una colectividad que depende de la circulación, la multiplicación o la expansión para la producción de significado. Lo queer, como dice Muñoz, debe ser entendido como una ontología relacional que existe en el horizonte, bajo el halo de la futuridad y la esperanza (11). En contra de “la demolición de un ecosistema ya sin recursos para regenerarse”, los artistas del Sosúa Project piensan en un arte relacional y regenerativo que reconozca la imbricación del cuerpo humano con los componentes del medio ambiente (138). Malagueta, por ejemplo, está obsesionado con las fotos de la artista cubano-americana Ana Mendieta en las que cuerpo y tierra pasan a ser una misma entidad, lo que le hace pensar en el cuerpo humano como “una furia elemental y mágica, como una bola de fuego” (73). De hecho, la *Siluetas Series* (1973-1980) de Ana Mendieta está compuesta por un conjunto de fotografías y filmes en los que la artista deja la marca de su cuerpo en el paisaje natural a manera de siluetas, refiriendo la condición efímera del paso humano frente a la regeneración de los procesos naturales. Además de evocar el cuerpo de los bucaneros escondidos en el mangle, los ensamblajes de Ana

²⁸ Lorgia García-Peña hace una lectura de la novela de Indiana a partir de la idea del “cruce de fronteras” entre “mar y tierra; pasado, presente y futuro; cuerpos masculinos y femeninos; el mundo animal y el humano”; cruces que, según ella, “abordan las preocupaciones más acuciantes de la humanidad hoy día –migración, racismo, Derechos Humanos, el medio ambiente, epidemias, violencia y la proliferación de la tecnología–” (“*La mucama de Omicunlé*. Una reseña” 201).

Mendieta que ella llamó *earth-body artworks* son una combinación de ausencia y presencia, una imagen de las fuerzas telúricas que facilitan el intercambio espectral entre tiempos y espacios en la novela de Indiana.²⁹ Remiten, así, a las gorgonas, esas figuras de la mitología griega que vengaban los crímenes contra el orden natural y que Donna Haraway describe como “chthonic entities without a proper genealogy; their reach is lateral and tentacular; they have no settled lineage and no reliable kind (genre, gender), although they are figured and storied as female” (53-54). Este quiebre con la genealogía es el que, en última instancia, propone Indiana a través de las subjetividades queer de la novela. A diferencia del *anthropos* heteronormativo que concibe el tiempo como una carrera hacia adelante, los cuerpos disidentes de *La mucama de Omicunlé* proyectan una (des)orientación que delinea una imagen de la historia como un tejido, o un tentáculo, de mundos remotos, presentes y por venir.



Las novelas de Pedro Mairal y Rita Indiana se publicaron en contextos de crisis en los que la ubicuidad de la noción de precariedad (ambiental, social, económica, biopolítica) dio lugar a una sensación de vida a la intemperie. *El año del desierto* apareció en 2005, cuatro años después de la crisis socioeconómica en Argentina y durante la presidencia de Néstor Kirchner, quien implementó políticas económicas claves para la disminución del desempleo y la cancelación de la

²⁹ Jens Andermann analiza la *Siluetas Series* de Mendieta en el marco de la “condición exílica” o migrante de Mendieta en tanto artista Latinx y del giro ambiental del arte latinoamericano: “una contestación tardía, excéntrica, pero marcada por el mismo contexto de guerra fría y de violencia contrainsurgente desencadenada por la metrópolis capitalista y sus clientes regionales como, digamos, las intervenciones corporales en la escena pública de Antonio Manuel o de Artur Barrio en Brasil o las acciones del CADA en el Chile de la dictadura pinochetista” (334).

deuda externa. *La mucama de Omicunlé* se publicó en 2015, cinco años después del terremoto en Haití con epicentro en Puerto Príncipe que dejó un saldo de más de 300.000 muertos y un millón y medio de personas que se quedaron sin hogar. Ambas son obras de “vocación apocalíptica” cuyos personajes afrontan el fin de los tiempos bajo diferentes orientaciones afectivas: mientras que María logra ajustarse a la descomposición de la esfera pública hasta poder narrar su propia transformación, los artistas de la novela de Indiana caen presa de una sensación de apatía o impasse que los hace tratar “todo, hasta las obras de arte, como especies que debían ser medidas por su capacidad para sobrevivir en la tierra” (*La mucama de Omicunlé* 88). La narradora de *El año del desierto* se deja arrastrar por la desorientación espaciotemporal de la crisis y no es capaz de formar una consciencia histórica, tan sólo instintos de supervivencia y adaptación a la creciente precariedad de la esfera pública. A pesar de contar un proceso de amnesia personal y colectiva, la novela ofrece un atisbo de esperanza en los estilos de vida alternativos al capitalismo, como la convivencia de María con las tribus indígenas en las afueras de una ciudad devastada y los recicladores de materia obsoleta que recuerdan a los cartoneros en la Buenos Aires poscrisis. *La mucama de Omicunlé*, por su parte, se desarrolla en un panorama apocalíptico en el que proliferan el machismo, la violencia contra el medio ambiente, el aislamiento de vastos sectores de la población y el sentimiento anti-inmigratorio. Mientras que pone en tela de juicio la capacidad del arte de generar perspectivas de cambio cuando ha sido subsumido por los intereses del capital, la novela propone una plataforma donde construir nuevos mundos a partir de los fragmentos de las catástrofes pasadas y venideras, reconociendo la vitalidad y el valor de uso de la colección de ruinas contemporáneas que forman parte de la naturaleza y la cultura digital. Ambas novelas plantean escenarios ambiguos o dialécticos que oscilan entre el orden y la entropía, las escalas microscópicas y cósmicas, las lenguas nacionales y extranjeras (o posnacionales), deshaciendo la

creencia global en el progreso y abriendo otros modos de formación de subjetividad que escapan a los circuitos del capital y el consumo.

En última instancia, *El año del desierto* y *La mucama de Omicunlé* desenvuelven estéticas relacionales en las que el escritor, en tanto figura del pirata o el bucanero, trafica con materiales estéticos y con eventos fundacionales de la nación moderna para reconstruir el edificio social y la tradición literaria desde otro lugar, en donde las apropiaciones de todos los materiales –como si hicieran parte de un mostrador o un espacio sin tiempo– son posibles. Ambas novelas se oponen a los sistemas binarios en los que se apoyan los relatos modernos: cultura/naturaleza, masculino/femenino, civilización/barbarie. En cambio, la recombinación de signos tiene como objetivo la formación de un “nosotros” a través de la participación de los lectores en una “democracia interactiva”: la creación comunitaria de nuevos espacios de sociabilidad y reconstrucción del tejido social (Bourriaud, *Estética relacional* 28). Estas novelas proponen alternativas relacionales a la matriz dualista occidental a través de concepciones dinámicas de la alianza entre lo humano y lo no humano (el cuerpo humano como un ente imbricado en el devenir del mundo natural) y el proceso creativo (la tradición no como una línea de precursores y sucesores, sino como una red de cooperaciones entre artistas). Al pensar la historia desde un lugar exterior a los relatos cronológicos, *El año del desierto* y *La mucama de Omicunlé* ofrecen imágenes dialécticas mediante las cuales desatar las fuerzas de lo colectivo en la elaboración del presente y la imaginación de futuros en potencia.

Capítulo 2

El retorno del eco-horror

A partir del cambio de siglo, un corpus emergente de ficciones latinoamericanas ha comenzado a dar cuenta de las condiciones de contaminación, toxicidad y peligro ecológico mediante la puesta en escena de paisajes apocalípticos, reflejando preocupaciones éticas y políticas que están en el centro de las discusiones actuales en torno a la época del Antropoceno.³⁰ Se trata de narrativas que tejen una relación inextricable entre la enfermedad corporal, social y medioambiental, y que movilizan afectos literarios para intervenir en las formas de concebir la vida en comunidad y la relación de continuidad entre las condiciones ecológicas locales y planetarias.³¹ Estas obras se valen de los afectos y las emociones como vehículos que conducen no sólo a la concientización sobre la situación precaria del medio ambiente, sino también a la acción ético-política. Así, contravienen el estado de ánimo de apatía, indiferencia y “desatención a la vida” que, según Paolo Virno, ha invadido a las sociedades contemporáneas tras el cambio de milenio, al catalizar nuevas formas de agencia política y sostenibilidad ambiental (21). Las

³⁰ El término Antropoceno fue acuñado por el investigador Eugene Stoermer en la década de 1980 y popularizado por el químico Paul Crutzen en la primera década del nuevo milenio. Para una definición del concepto de Antropoceno, ver Crutzen. La lista de obras contemporáneas que tratan la crisis ambiental desde un lente distópico es abundante. A manera de ejemplo, pueden mencionarse obras como *Plop* (2002) del argentino Rafael Pinedo, *Poso Wells* (2007) de la ecuatoriana Gabriela Alemán, *Después de la ira* (2018) del colombiano Cristian Romero y *La Compañía* (2019) de Verónica Gerber Bicecci.

³¹ Mi concepción de afecto literario se basa en la noción de “ecoglobalist affect” que desenvuelve Lawrence Buell: “an emotion-laden preoccupation with a finite, near-at-hand physical environment defined, at least in part, by an imagined inextricable linkage of some sort between that specific site and a context of planetary reach” (“Ecoglobalist Affects” 232). Asimismo, se basa en la formulación de Heather Houser, para quien las dimensiones formales de los textos literarios sobre la eco-enfermedad (*ecosickness*) transmiten afectos específicos: “emotion rather than empiricism alone powerfully, if not always predictably, conducts individuals from information to awareness and ethics” (7).

emociones que promueven estas ficciones no suelen ser positivas. De hecho, se valen de afectos negativos como la ansiedad y el terror para delinear paisajes de contagio y contaminación en los que se hace difícil determinar la etiología de las enfermedades somáticas. Por lo tanto, la ficción contemporánea puede promover una imaginación sostenible no sólo a través de poéticas de la conservación, la preservación o el reciclaje, sino también del desarrollo de escenarios tóxicos que permiten articular una política ambientalista y configurar un espacio de convivencia y reflexión entre los seres humanos.³²

Este capítulo examina *El huésped* (2006) de la escritora mexicana Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* (2014) de la argentina Samanta Schweblin, dos novelas que se inscriben en el género gótico para dar cuenta de un presente ominoso signado por la crisis ecológica y las acciones diarias de supervivencia de las personas más afectadas por ella. Se trata de ficciones en las que la crisis del medio ambiente se manifiesta a través de “espectáculos de la piel” (Jack Halberstam), que figuran la preocupación gótica por “the staging of historical battles within the body” (*Skin Shows* 17). *El huésped* es una narración gótica sobre la recuperación del pasado sostenible de los pueblos indígenas en un presente de contaminación atmosférica y sobrepoblación urbana. La novela no se ocupa tanto de dilucidar la etiología de la enfermedad somática que afecta a la protagonista, como de instalar una relación de incertidumbre entre el parásito corporal y el medioambiental, con el fin de mover al público lector desde la concientización hacia la acción política. Mientras tanto, *Distancia de rescate* también se inscribe en la tradición literaria del gótico para retratar los catastróficos efectos que han tenido los agrotóxicos y los pesticidas en el ecosistema del campo argentino. Así, la novela se establece como una intensa exploración de los

³² En *Writing for an Endangered World*, Lawrence Buell acuñó la noción de “toxic discourse” para dar cuenta de una “expressed anxiety arising from perceived threat of environmental hazard due to chemical modification by human agency” (31).

vínculos que conectan la toxicidad del medio ambiente con el contagio corporal y la enfermedad humana. Ambos textos muestran que el peligro ecológico es un fenómeno invisible y omnipresente, y que es el resultado de procesos históricos de extracción de recursos naturales que han ocasionado una degradación social y medioambiental. Las novelas de Nettel y Schweblin retratan la crisis que enfrentan los ecosistemas rurales y urbanos mediante el reciclaje de un pasado reprimido: el conocimiento sostenible de los pueblos indígenas en la Ciudad de México y las fantasías civilizatorias de los políticos argentinos decimonónicos. Al desactivar el lado utópico del proyecto de nación moderna y activar su lado distópico —el estado como máquina genocida, acumuladora y expropiadora—, *El huésped* y *Distancia de rescate* inscriben la crisis ambiental contemporánea en las escalas del tiempo geológico y colonial. Este ensanchamiento del enfoque temporal les permite tejer relaciones de continuidad histórica en una época en que los horizontes de futuro han sucumbido frente a la lógica neoliberal de extractivismo y libre mercado.

Escalas de lo contemporáneo

Ante la dificultad de proyectar futuros sostenibles, la historicidad de las sociedades contemporáneas está atravesada por una multiplicidad de discursos apocalípticos sobre el fin de la historia, la naturaleza y el mundo.³³ Al tratarse de una crisis que se ha ido gestando a través de los siglos, el deterioro del medio ambiente debe enmarcarse en la *long durée* o en el *deep time* de las

³³ La idea del “fin de la naturaleza” fue planteada por Bill McKibben en *The End of Nature* (1989). Allí, McKibben propone que el cambio climático ha acabado con la naturaleza tal como fue concebida por las sociedades modernas, al privarla de su independencia de las acciones humanas (58). Más recientemente, McKibben afirmó que el calentamiento global ha producido cambios tan radicales en la configuración del planeta tierra, que su ecología ha pasado a ser equivalente a la de un planeta alienígena, por lo que propone cambiar su nombre de *Earth* a *Eaarth*: “The world hasn’t ended —dice McKibben—, but the world as we know it has—even if we don’t quite know it yet” (*Eaarth* 2).

escalas geológicas. Las interpretaciones más extremas del Antropoceno sitúan sus comienzos en el periodo neolítico, el Pleistoceno o incluso antes, mostrando que la vida humana en sí misma podría ser vista como una catástrofe ecológica (Anderson, “Introduction” xviii). Para Rob Nixon, el concepto de “slow violence” (violencia lenta) sirve para dar cuenta de la lógica bajo la cual operan los daños ecológicos prolongados como la deforestación o el cambio climático, en la medida en que se trata de “a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is not viewed as violence at all” (2). Sin embargo, como sostienen Danowski y Viveiros de Castro, la aceleración temporal de las sociedades contemporáneas ha dado lugar a “un presente sin porvenir, un presente pasivo” en el que todo discurso sobre la crisis del medio ambiente o toda acción humana que intente contrarrestarla se siente “anacrónico y desfasado” (Danowski y Viveiros de Castro 29, 34). En este sentido, *El huésped* y *Distancia de rescate* son novelas que expanden las escalas temporales bajo las cuales enmarcamos el momento contemporáneo, en la medida en que se valen del anacronismo como una estrategia narrativa para hacer visible la ubicuidad y la omnipresencia que caracterizan a los daños ambientales de larga data. Este enfoque en la *long durée* de los procesos geológicos se antepone al presentismo que François Hartog diagnostica como el régimen de historicidad propio de las sociedades contemporáneas, una temporalidad que fabrica el pasado y el futuro que necesita, mientras privilegia el presente más inmediato (113). De esta manera, las novelas de Nettel y Schweblin plantean la posibilidad de concebir una imaginación histórica en una época signada por el presentismo del modelo económico neoliberal y el advenimiento de varios discursos apocalípticos.

Mi análisis de *El huésped* y *Distancia de rescate* se enmarca en debates recientes de la ecocrítica en torno a las ficciones de la destrucción, la preservación y la sostenibilidad ambiental.³⁴ Estas novelas contemporáneas plantean una comunidad global de las letras, no como fantasía eurocéntrica, sino como necesidad aglutinadora producida por la urgencia de la crisis climática. La noción de crisis obliga a reorganizar los cánones y las formas de entender lo literario a raíz de los problemas compartidos que enfrentan comunidades, ecosistemas y territorios a escala planetaria. Al argumentar que los imaginarios apocalípticos, en lugar de clausurar cualquier impulso de sostenibilidad, promueven una visión ambientalista a través de llamados a la acción inmediata, sitúo las novelas de Nettel y Schweblin dentro de una serie de narrativas que Heather Houser denomina “ecosickness fictions”. Para Houser, estas ficciones contemporáneas conjugan enfermedad corporal y ambiental a través de afectos narrativos que promueven visiones ambientalistas. “This literature –sostiene Houser– shows the conceptual and material dissolution of the body-environment boundary through sickness and thus alters environmental perception and politics” (3). De la misma manera, Ursula K. Heise argumenta que las narrativas contemporáneas sobre especies animales extintas o en vías de extinción muestran que la aflicción, el duelo y la melancolía pueden ser afectos intrínsecos a la construcción de una visión sostenible de largo plazo (35). En este sentido, Heise señala que los ambientalistas “often mourn openly for nonhuman beings, for species, for places, and even for processes (certain kinds of weather, seasonal changes, animal migrations) that might not usually be considered appropriate objects of grief” (35). *El*

³⁴ Acerca de una definición de estos tres tropos en narrativas medioambientales contemporáneas, ver Heffes (15-73). En este aspecto, el estudio de Heffes examina artefactos culturales del presente que, según la autora, están creando un “nuevo archivo epistemológico” (72). Se trata de textos que elaboran reflexiones en torno a “la distribución desigual de recursos naturales” o “al incremento de la escala económica como productora de desechos, la falta de acceso a servicios y bienes sanitarios o la cantidad desproporcionada de contaminación en los sectores poblacionales marginados” (72).

huésped y *Distancia de rescate* son obituarios del Antropoceno, pues incluyen en sus formas de duelo y melancolía a los animales, ecosistemas y seres no humanos cuyo destino está imbricado de maneras decisivas con el de las propias personas.

Este capítulo extiende la investigación de estos ecocríticos al terreno de las narrativas apocalípticas latinoamericanas y, en particular, a una serie de textos que se valen del género gótico para representar los imaginarios temporales que ha instaurado la crisis del medio ambiente. A diferencia de las visiones modernas que confiaban en el desarrollismo, la utopía y la potencialidad de las acciones humanas para transformar el mundo, la actual crisis medioambiental ha delineado una temporalidad apocalíptica que se caracteriza por la ausencia de todo sentido de solidez y estabilidad. Ambas novelas dan cuenta de la precariedad del momento contemporáneo al interrogarse sobre los modos en que la crisis del medio ambiente impacta a las vidas precarias, a la intemperie, que no cuentan con la asistencia ni la protección de estructuras institucionales para afrontar la magnitud de la catástrofe ecológica. *El huésped* y *Distancia de rescate* tienen lugar en las comunidades que padecen más nítidamente la “violencia lenta” de la crisis ambiental, constituyéndose en verdaderas zonas de exclusión socioeconómica: las poblaciones marginales (de campesinos, mendigos e indígenas) de las megaciudades y los pueblos rurales que se mantienen alejados de las redes de apoyo estatal. Sin embargo, las novelas de Schweblin y Nettel no se concentran únicamente en la vulnerabilidad de estas comunidades marginales, sino en los intentos de resistencia colectiva que podrían enmarcarse en lo que Rob Nixon denomina un “environmentalism of the poor” (ecologismo de los pobres), es decir, el ecologismo local y/o transnacional de las poblaciones más expuestas a la invisibilidad de la violencia lenta (a quienes Nixon, citando a Kevin Bale, denomina “disposable people”) (4). En este sentido, hay un continuo entre la marginalización y la pobreza estructural anterior (la migración campo/ciudad en el marco

de la Guerra Fría) y la crisis ambiental actual en su impacto en estas comunidades. *El huésped* y *Distancia de rescate* muestran estas continuidades e inauguran el momento actual como uno especialmente crítico, pues al proponer una visión apocalíptica —opuesta a la escatología revolucionaria y salvadora— revelan la desnudez humana y su exposición a los poderes de la intemperie.

El huésped y *Distancia de rescate* tienen como protagonistas a seres humanos que han perdido el control de sus propios cuerpos, inscribiéndose en la tradición de las narrativas apocalípticas a través del tropo del zombi y mostrando que es imposible aprehender los regímenes temporales de nuestra contemporaneidad sin tener en cuenta los ensamblajes entre agentes humanos y no humanos (animales, minerales, vegetales). Se trata de elegías de un planeta en plena descomposición que, en lugar de establecerse como meras profecías de un apocalipsis venidero, cuentan en tiempo presente la ansiedad por un futuro en vías de extinción, amenazado por la pérdida de hábitats naturales, la toxicidad ambiental y la expansión de monocultivos industrializados. Enfrentándose al régimen de historicidad presentista que está vinculado a la lógica económica neoliberal, las novelas de Nettel y de Schweblin se interrogan por cómo reconfigurar el presente a partir de la reinserción de otros espacios y tiempos que permitan imaginar modelos sostenibles a largo plazo; o, en palabras de Néstor García Canclini que hacen referencia a los imaginarios temporales del arte y la literatura contemporáneos, “how to open up the instant to history” (“Aesthetic Moments” 23). *El huésped* abre el momento contemporáneo al *deep time* de las escalas geológicas y al conocimiento sostenible de las comunidades indígenas, mostrando la contracara del presente de la Ciudad de México, caracterizado por la sobrepoblación, la contaminación atmosférica, la corrupción política y la incontenible proliferación de basura y desechos tóxicos. Por su parte, *Distancia de rescate* es una narrativa que entremezcla de manera

desconcertante las voces de sus dos narradores, imitando la intoxicación que producen los contagios por pesticidas y demás agrotóxicos, e incitando a los lectores a adoptar una postura ético-política ante la inminencia de una catástrofe ecológica. En última instancia, ambas novelas se interrogan por el futuro de la literatura en una época en que los discursos apocalípticos han sembrado dudas sobre el estatuto de lo literario, y en que la crisis ecológica ha clausurado la imaginación histórica al borrar las diferencias entre pasado, presente y futuro.

Recuerdos del presente

El huésped es una novela que se desenvuelve en varios planos simultáneos. En primer lugar, narra la historia de una mujer llamada Ana que desde su temprana infancia siente la presencia de un parásito interior, La Cosa, que va extirpándole la visión y obligándola a actuar en contra de su propia voluntad.³⁵ Sin embargo, fiel a “las historias de desdoblamiento” que tanto le gustan a la narradora, *El huésped* da suficientes pistas como para aseverar que el parásito interior no es simplemente una figuración de la ceguera, sino también de las políticas y las empresas extractivistas que han devastado el ecosistema urbano de la Ciudad de México (13). En este sentido, *El huésped* muestra que los seres humanos no ejercemos un control absoluto sobre el mundo natural, tal como ha postulado el pensamiento occidental al instaurar la peligrosa oposición entre cultura y naturaleza, sino que hemos devenido residuos tóxicos de nuestras propias acciones destructivas.³⁶ De manera significativa, Ana se incorpora a una organización de ciegos que se

³⁵ La ceguera es el tema central de *El cuerpo en que nací* (2011), una narración de corte autobiográfico en la que Nettel refiere las dificultades de crecer con una mancha de nacimiento en la córnea de su ojo derecho.

³⁶ En este sentido, Bruno Latour sostiene que el pensamiento moderno ha escindido los ámbitos de la naturaleza y la cultura, llevando a cabo prácticas de purificación y relegando a otras culturas-naturalezas al orden de lo premoderno (67-68).

reúne regularmente en el subterráneo de la ciudad, recobrando el conocimiento sostenible de los pueblos originarios y combatiendo desde abajo el capitalismo salvaje del México moderno: “solamente esperaba que esa otra cosa, LA COSA urbana, no permeara a los subsuelos, para que al menos quedara en la ciudad ese espacio libre como a mí me quedaría la memoria” (176). *El huésped* cuenta una historia de crisis ambiental haciendo visible su lado espectral, el pasado sostenible de los pueblos indígenas, en el marco de una nueva era geológica (el Antropoceno) en que la agencia humana está perdiendo la capacidad de intervenir en la construcción del futuro (ver Anderson xviii; Danowski y Viveiros de Castro 29; Morton 234).

La crítica ha abordado *El huésped* desde varias perspectivas, destacando su retrato contestatario del México neoliberal de fines del siglo XX. Carolyn Wolfenzon señala que la novela de Nettel conecta el desdoblamiento de Ana con la existencia de dos Méxicos (uno visible y moderno, otro invisible), identificando el espacio del subterráneo con lo que Octavio Paz, en la *Posdata* de *El laberinto de la soledad* (1950), denominó “el otro México”: el México de los campesinos y los pueblos indígenas (43). Inés Ferrero Cárdenas también se aproxima a la novela a partir del vínculo entre geografía urbana y corporalidad, argumentando que las transformaciones que experimenta el cuerpo de Ana a lo largo de la novela son paralelas a las que sufre La Cosa Urbana, es decir, la matriz de la Ciudad de México en tiempos de políticas neoliberales (56). Por su parte, Carina González considera la novela como un *bildungsroman* político que cuenta la adaptación de la narradora a una comunidad alternativa dentro de la nación mexicana, contraria a las estructuras del modelo neoliberal (99). Según González, la repulsión que Ana siente por La Cosa, en tanto figura de la racionalidad neoliberal, la va alejando progresivamente de la cultura burguesa de la que proviene y acercando a una comunidad de sujetos que se oponen a las fuerzas estatales (112). En paralelo a estos acercamientos, mi lectura demuestra que *El huésped* hace una

arqueología del presente neoliberal mexicano, en un intento por enmarcar la expropiación de los ciudadanos contemporáneos en las grandes escalas de la historia continental –1492 como marcador de una acumulación originaria que produjo el arriba y abajo socioeconómico– y resaltar las temporalidades “otras” que sobreviven en los subsuelos de la Ciudad de México.

En este sentido, mi acercamiento a la novela de Nettel se alinea con la lectura de Wolfenzon en la medida en que destaca su inserción en la tradición mexicana de ficciones góticas, pero se diferencia de ella al señalar la manera en que *El huésped* construye una reflexión crítica sobre el capitalismo extractivo y el agotamiento de los recursos naturales. En este sentido, Kerstin Oloff estudia *Aura* de Carlos Fuentes y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo como ficciones góticas sobre el “inconsciente ecológico”, es decir, sobre las graves consecuencias socio-ecológicas que tuvieron las medidas del “desarrollo estabilizador” o “Milagro mexicano” de mitades de siglo XX en los hábitats urbanos y rurales (79). “Both novels –dice Oloff– also register the logic of processes that characterize capitalism in its *longue durée*, such as the increasing commoditization and destruction of lands, labor, and communities” (80). Siguiendo esta línea interpretativa, es posible leer *El huésped* de Nettel como una reescritura urbana del cuento homónimo de Amparo Dávila, que constituye una piedra angular dentro de la tradición del gótico en México. “El huésped” de Dávila cuenta la historia de una familia rural que recibe en su casa a un ser vivo (nunca se aclara si humano o animal) que ataca a uno de los hijos cuando el padre de familia está ausente, pues se ha ido a trabajar a la ciudad. En palabras de la narradora, “Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (37). Al leerla en conjunto con “El huésped” de Amparo Dávila, la novela de Nettel revela las maneras en que el gótico puede capturar las dinámicas extractivas ciudad-campo que alimentan a la maquinaria capitalista. A su vez, *El huésped* de Nettel inscribe el tropo gótico de lo

uncanny o lo siniestro en un contexto de peligro medioambiental, pues el cuerpo de la protagonista pasa a sufrir la amenaza, no de personas o animales, sino de procesos de daño natural (la polución urbana, la proliferación de desechos tóxicos, la contaminación del agua) que causan enfermedades de tipo somático. Asimismo, la novela de Nettel lleva al extremo la metáfora de un ser vivo que se debate entre fuerzas de orden humano y no humano, arrojando nueva luz sobre cómo en la contemporaneidad los cuerpos de las personas están imbricados en procesos de deterioro ambiental, intervención (bio)tecnológica y peligro médico.

Por otra parte, mi lectura de *El huésped* se ubica en la intersección del discurso apocalíptico y la literatura sobre la crisis del medio ambiente.³⁷ Este análisis establece un diálogo explícito con el trabajo de Mark Anderson sobre las crónicas contemporáneas que retratan el subterráneo de la Ciudad de México a través de un lente apocalíptico. En la lectura de Anderson, estos textos representan el subterráneo como un lugar que ha sido atacado por la racionalidad neoliberal, la cual lo ha convertido en un ambiente poco hospitalario (“Grounds of Crisis” 109). El subterráneo encapsula los problemas de orden ambiental que padece la Ciudad de México en su totalidad, a saber, la sobrepoblación urbana, la falta de métodos de reciclaje de residuos tóxicos y el hundimiento de los suelos. Desde esta perspectiva, la realidad apocalíptica de la Ciudad de México es el resultado directo de las empresas extractivistas que han devastado el paisaje urbano, comenzando con el proyecto de desagüe (el Desagüe de México-Huehuetoca o del Valle de México) que emprendieron los colonizadores en el período inmediatamente posterior a la conquista para proteger a la ciudad de las inundaciones.³⁸ Sin embargo, Anderson también destaca

³⁷ Otras obras de corte apocalíptico que tratan los problemas socio-ecológicos de la Ciudad de México son las novelas *La leyenda de los soles* (1993), *¿En quién piensas cuando haces el amor?* (1996) y *Ciudad de zombis* (2014), y *Las verdades infames* (2019) de Damián Comas.

³⁸ Para una historia del proyecto de desagüe en la Ciudad de México colonial, ver Candiani (1-14). El arte contemporáneo también está dando cuenta de la crítica situación ambiental en el Valle de

que el subterráneo es uno de los pocos sitios urbanos donde aún se pueden encontrar las supervivencias del pasado premoderno y los rastros genealógicos de la historia nacional (muchos de los usuarios del metro, por ejemplo, cuentan que han visto fantasmas de la Revolución Mexicana en estaciones que llevan nombres de héroes o mártires nacionales) (111). “Being underground –sostiene Anderson– generates the sense of living in a historically dense time that belies the superficial fixation with the present that rules the surface” (“Grounds of Crisis” 111). En este sentido, mi lectura de *El huésped* de Nettel devela la manera en que el gótico muestra la otra cara del presentismo contemporáneo al evocar el *deep time*, la *long durée* o la prehistoria de la nación. La progresiva ceguera de la narradora la obliga a penetrar en las capas del subterráneo, a dejar de “mirar atemporalmente” y a almacenar recuerdos “con la voracidad de una bulímica, como si fuera la última vez” (128). El metro plantea no sólo un viaje espacial –el desplazamiento por la ciudad–, sino también otra espesura: el viaje temporal. A través de su retrato del subterráneo, *El huésped* revela las capas históricas que han sido obliteradas por la narrativa de la modernización nacional, la cual tiene en la construcción del sistema de metro uno de sus momentos fundamentales.

En *El huésped*, el subterráneo adquiere cuanto menos dos significados. Por un lado, es el locus de resistencia de los sujetos históricamente marginados por la sociedad mexicana. En otras palabras, es una figura literal de lo que Guillermo Bonfil Batalla, en su clásico estudio sobre las

México. *El retorno de un lago* (*The Return of a Lake*) (2014), una instalación fotográfica y escultural de Maria Thereza Alves, ha retratado la disecación de un lago en la region de Chalco a causa de empresas extractivistas. Según Alves, *El retorno de un lago* propone una estética sostenible a partir de “la reactivación de una chinampa, una isla artificial de ingeniería prehispánica para hidro-agricultura”, en un intento por “buscar activamente otros modelos de desarrollo en la región” (8, 9). Para un análisis de la obra de Alvez, ver Andermann (411-412).

tácticas de resistencia y supervivencia de los grupos indígenas, denominó “México profundo”.³⁹ Para Bonfil Batalla, la sociedad mexicana se ha debatido entre dos modelos antagónicos de nación: el occidental y el mesoamericano. Mientras que las clases hegemónicas han llevado a cabo un proyecto de progresiva “desindianización” y adaptación de las normas de occidente, durante cinco siglos los pueblos originarios del México profundo han desarrollado estrategias específicas de supervivencia en un esfuerzo por lograr una completa descolonización: “crean y recrean continuamente su cultura, la ajustan a las presiones cambiantes, [...] reiteran cíclicamente los actos colectivos que son una manera de expresar y renovar su identidad propia; callan o se rebelan, según una estrategia afinada por siglos de resistencia” (11). En efecto, los sujetos que se dan reunión en el subterráneo encarnan las estrategias de resistencia de lo indígena frente a la “desindianización” del estado moderno: el desplazamiento, la fundación de comunidades alternativas y la recuperación de un conocimiento ancestral. Además, llevan inscritas en su cuerpo las políticas de dominación colonial ya que son personas ciegas, cojas y mutiladas. *El huésped* no elucida las causas de estas heridas ni la etiología del parásito de Ana, sino los modos de resistencia colectiva que adoptan estos sujetos invisibles a la nación moderna.

Por otro lado, y ligado estrechamente con lo anterior, el subterráneo es el lugar donde el pasado reprimido de la nación se inscribe en el presente. En el marco de la actual crisis ambiental, la emergencia de este pasado revela el fracaso de las políticas de sostenibilidad del estado moderno. De hecho, Bonfil Batalla observa que la contaminación atmosférica de la Ciudad de México es una de las varias cicatrices urbanas que desvelan “las contradicciones no solucionadas” del

³⁹ Juan Villoro establece esta conexión entre el subterráneo de la Ciudad de México y la expresión de Bonfil Batalla, al observar que “the dead and our origin are buried underground” (“The Metro” 127). Por otra parte, Mark Anderson refiere el subterráneo de la Ciudad de México como un espacio de resistencia popular a través de la metáfora de “los de abajo”, los personajes revolucionarios de la novela homónima de Mariano Azuela (“Grounds of Crisis” 112).

proyecto del estado moderno, en la medida en que éste ha obliterado por completo el conocimiento del manejo de los recursos naturales (221). Este fenómeno de negación del conocimiento sostenible de los pueblos indígenas no es reciente sino una práctica de larga data vinculada al estado colonial. Prueba de ello fueron las inundaciones que sufrió la Ciudad de México luego de la conquista, que se debieron en buena medida al cabal desconocimiento del sistema hidráulico indígena. De acuerdo con Ivonne del Valle, estos problemas no encontraron solución si no hasta que los colonizadores entendieron que el sistema de irrigación no era simplemente parte de la naturaleza, sino más bien de un conocimiento cultural y logístico que ellos ignoraban por completo (213). Asimismo, del Valle plantea que los aztecas escogieron asentarse en la antigua Tenochtitlán debido a la disposición de los lagos y, por ello mismo, crearon un complejo sistema hidráulico que protegía a la ciudad de posibles inundaciones, habilitaba tierra para la agricultura y permitía el libre tránsito desde y hacia el islote (198). A partir del período colonial, por tanto, la relación de los habitantes de la Ciudad de México con el mundo natural está signada por la ausencia espectral del conocimiento sostenible de los pueblos indígenas. En *El huésped*, las estrategias de resistencia del campesinado y los sujetos indígenas desde el subterráneo de la Ciudad de México evocan nítidamente la problemática causada por la ausencia de políticas urbanas de sostenibilidad ambiental.

Siguiendo esta hipótesis, el subterráneo sería el espacio arqueológico desde el cual recobrar los saberes obliterados de las comunidades indígenas. De hecho, los ciegos huyen al subterráneo como resultado de la sobrepoblación y la contaminación atmosférica que padecen en la superficie de la ciudad. Por un lado, Ana está habitada por un parásito interior que la obliga a actuar en contra de su voluntad, obedeciendo al tropo gótico del monstruo que –según Jack Halberstam– “will make your home its home (or you its home) and alter forever the comfort of domestic privacy” (*Skin*

Shows 15). Sin embargo, la Ciudad de México también se ha convertido en un ecosistema parasitario que da la espalda a sus propios habitantes: “la amenaza [de La Cosa] era una constante, un factor inmutable de la atmósfera como el *smog* o la lluvia ácida del verano en la ciudad de México” (29-30). De esta manera, el parásito interior de Ana es una figura del exterior, es decir, de la relación parasítica que los humanos han establecido con el mundo natural.⁴⁰ Por lo tanto, el parásito de Ana demuestra que el cuerpo humano es una plataforma donde se hacen visibles los riesgos ecológicos y, por extensión, los violentos procesos de explotación natural y degradación ambiental que ha llevado a cabo el capitalismo extractivo en la Ciudad de México. Simultáneamente, la ciudad es descrita a través de metáforas del cuerpo humano que revelan, tal como señala Heather Houser, “the inseparability of our somatic and ecological fates” (222). En otras palabras, *El huésped* establece una alianza inextricable entre ciudad y cuerpo, entre urbe y soma, para mostrar los nocivos efectos que ha generado la maquinaria capitalista en el ecosistema urbano y la salud de sus habitantes: “Yo, que desde hacía tantos años llevaba un parásito dentro, lo sabía mejor que nadie; también la ciudad se estaba desdoblado, también ella empezaba a cambiar de piel y de ojos” (175-176). Así, la mutación corporal es análoga a la degradación del ecosistema urbano, cuyos niveles de habitabilidad descienden de manera tan vertiginosa que hacia el final de la novela Ana decide mudarse definitivamente al subterráneo.

El subterráneo es el único lugar donde aún pervive la memoria ancestral de los pueblos indígenas, en la medida en que la superficie de la ciudad está subordinada a los ritmos de la

⁴⁰ En *El contrato natural*, Michel Serres observa que los seres humanos tienen un contrato de “simbiosis y reciprocidad” con la naturaleza cuyos decretos indican que ambas partes deben sustentarse mutuamente (69). Para Serres, sin embargo, los humanos no sólo han quebrantado el contrato al desconocer el lenguaje de la naturaleza y promover un pensamiento medioambiental cortoplacista, sino que han establecido con ésta una relación parasítica: “el parásito –nuestro estatuto actual– condena a muerte a aquel que saquea y que habita sin tomar conciencia de que en un plazo determinado él mismo se condena a desaparecer” (69).

circulación global y el intercambio de mercancías. Como sostiene Mark Anderson, la racionalidad capitalista ha concebido el subterráneo de la Ciudad de México como “a mere vault, a sub-terra, a non-environment whose only purpose is to store commodities until future demand endows them with sufficient value to warrant extraction” (“Grounds of Crisis” 110). Esta visión instrumental de la naturaleza está en el centro de la crítica ético-política que plantea *El huésped*. Pese a que la novela no provee coordenadas temporales específicas, es posible situar la trama de *El huésped* a principios de los años noventa, en la medida en que Nettel ha identificado al Cacho, uno de los líderes de la comunidad de ciegos, como una figura inspirada en el subcomandante Marcos (ver Wolfenzon 44). El contexto de resistencia indígena evoca entonces el surgimiento del EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) el 1 de enero de 1994, el mismo día que entró en vigor el NAFTA (Tratado de Libre Comercio de América del Norte). Sin embargo, *El huésped* no remite simplemente a la historia de la Ciudad de México durante las últimas décadas del siglo XX, sino a procesos históricos que se inscriben en el tiempo profundo de la nación moderna. De acuerdo con Claudio Lomnitz, la historia de la destrucción de la ciudad de México y la depreciación de la vida de sus habitantes no se inicia durante los llamados “años de la crisis” (1982-1989), sino que “podría contarse en la *longue durée* (comenzando, quizá, por el proceso de drenar la cuenca de México, que ha llevado siglos)” (158). Al rescatar la imaginación sostenible de las comunidades indígenas como un antídoto a los varios siglos de destrucción ecológica, *El huésped* de Nettel hace una arqueología del presente, una actualización del pasado prehispánico no como una temporalidad remota sino como la contracara de la fallida modernidad mexicana, esto es, como un presente irrealizado.

En este sentido, la ceguera puede leerse como un síntoma de la relación con el tiempo presente. Podría decirse que a medida que va perdiendo la visión, la mirada de Ana atraviesa un

proceso de miopía mediante el cual uno de sus ojos apunta hacia el pasado remoto mientras que el otro registra el presente más inmediato. Por ejemplo, cuando describe el tóxico escenario urbanoindustrial de la Ciudad de México, Ana demuestra que su visión está alerta a la “contigüidad con la ruina” que, según Giorgio Agamben, es propia de todo sujeto contemporáneo (“¿Qué es lo contemporáneo?” 27). “México ya no nos pertenece –dice Ana–. [...] La ciudad que elegimos ver es una fachada hueca que cubre los escombros de todos nuestros temblores” (175). Curiosamente, Agamben delinea su teoría de la contemporaneidad a partir de una metáfora sobre la falta de visión cuando sostiene que “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (21). Para Agamben, la oscuridad es otra manera de designar las temporalidades arcaicas, inmemoriales y prehistóricas que continúan ejerciendo influencia en nuestro presente (26-27). Por lo tanto, propone una manera arqueológica de acceder al presente que tome en consideración la relación de proximidad, no sólo la distancia, que aún nos mantiene ligados al origen (*archê*) (27). En *El huésped*, lo contemporáneo sería también lo que sobrevive de manera espectral, lo arcaico, lo que ha sido borrado por las diferentes catástrofes naturales como terremotos e inundaciones que ha sufrido la Ciudad de México. Los ciegos de *El huésped* encarnan un pasado espectral y una temporalidad arcaica que, paradójicamente, los mantiene anclados en el presente.

La obra de Nettel está repleta de estas figuras que permiten concebir el presente a partir del anacronismo y la supervivencia de temporalidades arcaicas. Curiosamente, las figuras que moviliza son casi siempre organismos no humanos como parásitos, hongos y cucarachas, seres que viven de los desechos de otros y que sobreviven a los holocaustos nucleares o ambientales. En *El huésped*, Ana describe a La Cosa a través de la figura de los ácaros (“insectos microscópicos que se comen nuestra grasa y más tarde devorarán nuestros restos”) (27), mostrando que los seres

humanos estamos imbricados en un *sensorium* que incluye otras formas de vida y fuerzas no humanas, y desmintiendo una idea antropocéntrica de autonomía y control sobre nuestro cuerpo.⁴¹ Sin embargo, la metáfora temporal es elaborada más elocuentemente en *El cuerpo en que nací*, cuando la narradora, a partir del apodo (cucaracha) que le da su madre durante su infancia, forja una alianza simbólica (y simbiótica) con los trilobites: “los más antiguos pobladores del planeta. Han sobrevivido a los cambios climáticos, a las peores sequías y también a las explosiones nucleares. Su supervivencia no implica que desconozcan el sufrimiento, sino que han sabido superarlo” (95).⁴² En primer lugar, como señala Lilia Adriana Pérez Limón en relación con *El cuerpo en que nací*, estas imágenes simbólicas de organismos no humanos muestran cómo las ficciones de Nettel hacen visible el cuerpo no normativo y redefinen lo que entendemos por ciudadanía, permitiéndonos reflexionar sobre quiénes tienen acceso a la comunidad política y social mexicana y quiénes no (212). No obstante, estas referencias al *deep time* que habitan estos organismos no humanos son también una manera de ampliar las escalas del momento contemporáneo y de concebir una estética sostenible en tiempos de precariedad ecológica, cuando el mismo suelo en el que se mueven los personajes (el suelo de la Ciudad de México) está en peligro de desaparecer.

En *Supervivencia de las luciérnagas* (2009), Georges Didi-Huberman también usa la imagen de los insectos, en tanto figuras de una temporalidad arcaica, para elaborar una teoría sobre

⁴¹ En este sentido, es posible vincular la obra de Nettel con la corriente de estudios del poshumanismo y los nuevos materialismos. Acerca de una descripción del poshumanismo, ver Alaimo y Wolfe. Acerca de una elaboración del concepto de nuevos materialismos, ver Bennett.

⁴² Asimismo, el narrador del cuento “Guerra de las cucarachas”, un biólogo especialista en insectos, describe a las cucarachas como seres que preservan la memoria genealógica de la humanidad: “Estos animales fueron los primeros pobladores de la tierra y, aunque el mundo se acabe mañana, sobrevivirían. Son la memoria de nuestros ancestros. Son nuestras abuelas y nuestros descendientes” (“Guerra en los basureros” 59).

lo contemporáneo. Didi-Huberman examina una serie de escritos de Pier Paolo Pasolini en los que el intelectual italiano asocia la figura de las luciérnagas con la capacidad del pueblo para resistir a un poder centralizado. Publicados en el contexto del surgimiento del fascismo italiano, estos textos establecen una diferencia entre *luce* (luz) y *lucciola* (luciérnaga), la hegemonía y los marginados, el poder y la resistencia. Años más tarde, a mediados de la década de 1970, Pasolini observó que la desaparición de las luciérnagas de los centros urbanos a causa de la polución atmosférica servía como una metáfora eco-poética para referir el triunfo del fascismo, que seguía ejerciendo influencia en la sociedad italiana a través de un “genocidio cultural”: el surgimiento de una sociedad del espectáculo que eliminó o asimiló los gestos de resistencia del pueblo, aunque habría que agregar el ascenso de una lengua nacional (el italiano) a expensas de los dialectos locales (20). Didi-Huberman, no obstante, utiliza el concepto de “supervivencia” para argumentar que lo que en realidad había desaparecido era la capacidad de Pasolini de percibir los claroscuros de la historia contemporánea, es decir, las supervivencias del “Antes” en el “Ahora”, que ambos pensadores designan a través de la metáfora de las luciérnagas brillando en la oscuridad de manera intermitente (50). Estableciendo un diálogo con el ensayo de Agamben, Didi-Huberman plantea que ser contemporáneo implicaría “darse los medios de *ver aparecer las luciérnagas* en el espacio sobreexpuesto, feroz, excesivamente luminoso, de nuestra historia presente” (53). Al situar el locus de los marginados en el subterráneo de la Ciudad de México, *El huésped* vincula la vulnerabilidad de estos sujetos con los restos de un modelo urbano sostenible cuya erradicación en los años posteriores a la conquista condujo al panorama ecológico actual. Aun así, los ciegos que habitan el subterráneo son los únicos seres capaces de percibir la supervivencia espectral de esta

sostenibilidad fallida, lo que permite enmarcar su resistencia al poder dentro de un ecologismo de los pobres que remite a los movimientos globales de justicia eco-social.⁴³

Sin embargo, *El huésped* complica la asociación de la comunidad de ciegos con un proyecto anticapitalista de largo aliento, pues su impulso inicial no termina siendo catalizador de cambios radicales. El líder de la organización de ciegos, Madero, traza una genealogía del grupo con otras comunidades vulnerables que se han reunido en el subterráneo de la Ciudad de México, pero acaba por reconocer que los ciegos no siguen un plan de acción colectiva: “A los ciegos de estos movimientos los ha guiado siempre la fuerza de la ira, la venganza colectiva, no un proyecto” (131). De esta manera, *El huésped* revela la parálisis que produce el estado de ánimo propio del fin de la historia, que Paolo Virno vincula con la sensación de *déjà vu* o falso reconocimiento: la idea de que las acciones humanas no pueden incidir en el devenir histórico, pues parecen ser copias de un original que nunca existió como tal. “El estado de ánimo asociado al *déjà vu* es el típico de quien se prepara para mirarse vivir: apatía, fatalismo, indiferencia por un devenir que parece prescrito hasta en los detalles” (16). Así, La Cosa deviene un dispositivo temporal que se corresponde con el presentismo del modelo neoliberal, que socava el cuerpo de las personas a la manera de un parásito interno, incluso el de aquellas que –como los ciegos– se refugian en el subterráneo para preservar un conocimiento sostenible de larga data. *El huésped* cuenta una historia gótica que entreteje la precariedad social con la ambiental, en la medida en que los ciegos pasan a ser muertos-vivientes cuyo estado de indigencia está directamente relacionado con la situación ambiental contemporánea (al haber sido expulsados de sus hogares por sobrepoblación)

⁴³ A manera de ejemplo, se pueden mencionar movimientos como La Vía Campesina contra la agroindustria, el activismo de los *seringueiros* (trabajadores del caucho) en la década de 1980 contra las empresas extractivistas en la Amazonía brasileña o la campaña “Sin maíz no hay país” en México que aboga por la renegociación del capítulo agropecuario del NAFTA. Para un análisis del concepto de ecologismo de los pobres, ver Martínez-Alier.

y con la lógica excluyente de la acumulación primitiva del capital (al haber sido despojados de los medios de producción). Así, *El huésped* reflexiona sobre la lógica de un capitalismo extractivo que aliena a los ciudadanos de sus propios cuerpos, a la vez que se mantiene ajeno a los efectos de la degradación ecológica y social.

La misma parálisis frente a la situación contemporánea se manifiesta en el comportamiento de Ana, que se va convirtiendo en una archivista de su propia vida. Luego de caer en cuenta de que La Cosa está ocasionando un progresivo deterioro en su memoria visual, Ana se entrega a la tarea de formar lo que ella llama una “recuerdoteca”: un archivo sensorial, no del pasado, sino del presente más inmediato, como un antídoto a la angustiante sensación de estar viviendo en una era caracterizada por el advenimiento de diversos finales. “Conservar en la memoria todas las imágenes posibles, construir una recuerdoteca, era hacer un homenaje de mí misma” (56).⁴⁴ Este es otro de los síntomas que Virno vincula con la condición del fin de la historia: la incapacidad de concebir el día a día como parte de una experiencia histórica y el registro minucioso de los hechos cotidianos de manera no jerárquica, como si todos los momentos de la vida de una persona tuvieran la misma importancia. Por eso, según Virno, el momento posthistórico hace que los sujetos se conviertan en espectadores de sí mismos, de tal manera “que colecciona[n] su propia vida mientras ella transcurre, en lugar de vivirla” (63). El régimen temporal posthistórico, dice Virno, produce una hipertrofia tal en la memoria de los individuos que éstos son incapaces de seleccionar los

⁴⁴ De hecho, la idea de una “recuerdoteca” remite a ciertos proyectos del arte y la literatura contemporáneos que se erigen contra la lógica temporal del Antropoceno, como el “Temporama” de Dominique Gonzalez-Foerster, que reflexiona sobre la insignificancia del tiempo humano cuando se lo enmarca en las escalas del planeta o el cosmos. Como sostiene Graciela Speranza, el proyecto de Gonzalez-Foerster es “una meditada relocalización emocional de objetos y copias de medios, tiempos y espacios diversos, recuperados y extrañados en el ‘aquí y ahora’ de un espacio alternativo, ficticio y a la vez real, mental y físico, que mueve a imaginar otros mundos posibles” (62).

recuerdos de cara al futuro, de modo que lo que se recuerda son los hechos más superfluos, es decir, los que acaban de acontecer (50-51). La “recuerdoteca” de Ana, entonces, muestra que la invasión de La Cosa es una enfermedad somática propia de la condición posthistórica, cuyos síntomas más visibles son la apatía, la inacción y la imposibilidad de proyectar futuros sostenibles, que son los síntomas sociales que le dan forma al zombi. A medida que La Cosa va tomando control del cuerpo de Ana, el proyecto inicial de recobrar el conocimiento sostenible desde los subsuelos de la Ciudad de México se va desbaratando, hasta el punto de que lo único que se siente capaz de hacer es de “coleccionar recuerdos, como quien almacena una reserva de víveres, para resistir a la catástrofe inminente” (55). De esta manera, *El huésped* moviliza una imaginación apocalíptica para mostrar la brecha cada vez más insalvable entre nuestra capacidad científica de imaginar los cataclismos ecológicos venideros y la incapacidad ético-política de actuar con miras a un futuro más sostenible (ver Danowski y Viveiros de Castro 40).

A pesar de los frustrados intentos de resistencia por parte de Ana y la comunidad de ciegos, *El huésped* es un muestrario de cómo las emociones pueden dirigir nuestra atención a la precariedad del presente ecológico. De hecho, *El huésped* construye una estética sostenible a partir de los afectos narrativos y, en particular, del asco como catalizador de acciones de cambio. El final de la novela muestra que los ciegos, más que restauradores de un pasado sostenible, son los “hombres-basura” o “ruinas humanas” de las sociedades contemporáneas, figuras que se asemejan a los refugiados en la medida en que el estado-nación no los quiere reconocer como parte del cuerpo ciudadano, y que viven en contigüidad con los desechos tóxicos que las clases dominantes buscan mantener alejados de sus lugares de residencia (Heffes 97). Por lo tanto, el subterráneo de los ciegos no es solamente el del sistema de metro de la Ciudad de México, sino también el de las

cloacas y las alcantarillas.⁴⁵ La novela acaba con un fallido acto de resistencia por parte de la organización de ciegos, un sabotaje de las elecciones municipales, que los miembros de la comunidad llevan a cabo llenando los sobres con heces humanas y transportándolos a las diferentes casillas de votación. A primera vista, se trata de un acto subversivo de la participación cívico-ciudadana, cuando la labor de los gobiernos y la corrupción política y judicial les impiden escapar del estado de indigencia en el que se encuentran. Sin embargo, a través de esta proliferación de paisajes de la abyección y del asco, Nettel elabora una impactante escena de confrontación de los habitantes de la ciudad (y, por ende, de los propios lectores) con sus desechos tóxicos, pues los ciegos se movilizan en camiones recolectores de basura que le roban al municipio, evitando el reciclaje de residuos durante un día entero. Como sostiene Houser, “Disgust slaps us in the face and forces us to confront that which we would rather ignore” (120). *El huésped* demuestra que el afecto del asco forma parte constitutiva de una ética y una estética sostenibles, en la medida en que obliga a los lectores a confrontar su insensibilidad ante el sufrimiento de los otros y contravenir la apatía que caracteriza al estado de ánimo posthistórico.

En última instancia, *El huésped* concibe la contemporaneidad a partir del desarrollo de una mirada arqueológica o forense sobre la matriz urbana. Por eso, cuando la narradora dice que la Ciudad de México “es una fachada hueca que esconde los escombros de todos nuestros temblores” (175), está denunciando una manera específica de configurar el espacio urbano que remite a la categoría que el arquitecto Rem Koolhaas ha denominado “ciudades genéricas” (vinculada

⁴⁵ Acerca de una historia del subterráneo en la literatura y cultura occidentales, ver Toth (169-179). Acerca de un análisis comparativo de las cloacas y el metro de la Ciudad de México, ver Biron. Como observa Biron, “La cloaca, en tanto ejemplo de la abyección humana, no sólo representa el pasado, o el aspecto premoderno de la ciudad, sino que se transforma, de hecho, en la fundación sobre la que la actual ciudad moderna establece su modernidad —precisamente a través de la negación de su naturaleza fluida y reflexivamente peligrosa” (105).

estrechamente con su noción de “Junkspace”): ciudades que nunca envejecen porque obedecen únicamente a las necesidades del presente, espacios sin historia o donde la historia es un servicio que se provee al mejor postor (ver Koolhaas, *Generic City* 1250; Hartog xix).⁴⁶ Esta es la configuración espaciotemporal que Ana designa con el nombre de La Cosa Urbana, una ciudad apocalíptica en la que presente, pasado y futuro se confunden pues han perdido peso como marcadores temporales:

En la ciudad, las calles están llenas de casas, anuncios, gente y sin embargo tan vacías, pintadas de ese moho percutido que lo impregna todo. Los olores de la ciudad se han convertido en un tufo único y nauseabundo. Constantemente, el espacio deja de existir y la gente, obstinada en negarlo, sigue hablando de edificios, estatuas, cines que hace mucho derrumbaron; sigue mencionando calles que ya no son calles sino ejes viales y no tienen ya el mismo nombre, avenidas donde los camellones son sólo el recuerdo colectivo de un tiempo más apacible y menos vertiginoso. (174-175)

Las calles vacías de una metrópolis como la Ciudad de México evocan la descripción que hace Walter Benjamin de las fotografías de Eugène Atget sobre las calles de París, que según el pensador alemán se asemejaban a las escenas de un crimen: “A crime scene, too, is deserted; it is photographed for the purpose of establishing evidence” (“The Work of Art” 27). La mirada forense de la narradora de *El huésped* señala otro tipo de crimen, más afín a la condición precaria del momento contemporáneo: el apocalipsis urbano, en este caso, es de orden ecológico. La narradora

⁴⁶ Para Koolhaas, el término “Junkspace” señala los residuos que la humanidad va dejando en el planeta a medida que se embarca en procesos modernizadores, pues las “ciudades genéricas” necesitan ser remodeladas constantemente a partir de nuevos materiales: “Junkspace is what remains after modernization has run its course, or, more precisely, what coagulates while modernization is in progress, its fallout. Modernization had a rational program: to share the blessings of science, universally. Junkspace is its apotheosis, or meltdown” (*Junkspace* 3).

asocia el olor nauseabundo de la Ciudad de México con dos fenómenos específicos: el excesivo tráfico en sus calles (pues, según aclara, “ya no son calles sino ejes viales”) y las continuas fallas del sistema de desagüe (“los desagües constipados”) (175). Pese a que las calles de la ciudad estén llenas de personas, la narradora las vislumbra vacías, como si estuviera describiendo un paisaje apocalíptico y recabando las evidencias de un crimen ecológico que se ha ido gestando lentamente a través de los siglos. A partir de la mirada forense de la narradora, la Ciudad de México deviene un palimpsesto que reúne los escombros de desastres ecológicos tanto pasados como venideros. El lenguaje mismo recuerda, funciona como otra forma de “recuerdoteca” o como una acumulación de sedimentos de una ciudad que tiene que ser constantemente reconstruida a causa de cataclismos naturales. *El huésped* delinea el paisaje de la Ciudad de México como una gran escena del crimen que congrega temporalidades en disputa, más que en confraternidad; un *sensorium* propio de la era del Antropoceno: un mundo donde las distinciones entre las temporalidades de la materia orgánica e inorgánica, la producción y la basura, se han vuelto obsoletas (ver Foster, *Bad New Days* 41).

Al reflejar la preocupación gótica por el retorno de un pasado reprimido, *El huésped* es un texto que desvela las supervivencias espectrales que caracterizan al momento contemporáneo. Los escenarios en los cuales se reúnen los ciegos son todos entre-lugares que congregan los desechos, los fósiles y los espectros del pasado nacional: el basurero, el subterráneo o los sarcófagos de un cementerio. Paradójicamente, el subterráneo de la Ciudad de México también aloja el moderno sistema de metro, uno de los no-lugares donde más personas circulan de manera diaria. Como señala Juan Villoro, “el metro es lo novedoso que recorre la gruta del origen. Bajo tierra hay un ‘no lugar’ donde el tiempo se muerde la cola”, lo que da paso a una “fusión simbólica donde una pirámide, una cruz y un vehículo eléctrico son estrictamente contemporáneos” (*El vértigo* 332). Sin embargo, en lugar de focalizar la mirada en la infraestructura moderna del metro, *El huésped*

se concentra en las temporalidades no antropocéntricas que albergan otra clase de saberes en los subsuelos de la Ciudad de México: “Hubiera deseado [...] integrarme poco a poco a la flora submarina como un alga más; conocer la enigmática felicidad de los ahogados; vivir para toda la eternidad debajo de una roca como un caracol, como un fósil milenario” (184). *El huésped* termina postulando lo que Gabriel Giorgi denomina “paisajes de sobrevida”, refiriéndose a ciertas escrituras contemporáneas que giran en torno a las temporalidades no humanas de la materia fósil, inorgánica o mineral para elaborar nuevos ordenamientos de lo sensible, esto es, “un *sensorium* atravesado por temporalidades heterogéneas, para los que no hay ninguna matriz formal que las contenga, ni el ‘sujeto’, ni la ‘nación’, ni lo ‘humano’, ni la ‘naturaleza’, ni el ‘cosmos’” (135). En definitiva, *El huésped* es una novela que llama a pensar una nueva política de la memoria en el ámbito de la crisis ambiental contemporánea. En un contexto en el cual las clases hegemónicas están hipotecando el futuro del planeta, *El huésped* delinea nuevos marcos temporales que amplían nuestra noción del “presente”, marcos que recién ahora estamos comenzando a aprehender.

El hilo de la historia

Distancia de rescate de Samanta Schweblin se enmarca en la tradición de obras literarias que denuncian la proliferación de monocultivos industrializados y el uso de contaminantes transgénicos como el glifosato, entre cuyos efectos se destacan los abortos espontáneos, las malformaciones corporales, los problemas respiratorios y el cáncer. La ecocrítica suele argumentar que el inicio de esta tradición se remonta a *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson, un libro que influyó notablemente en el desarrollo del movimiento ecologista a través de su llamado de atención sobre las consecuencias fatales que tienen los pesticidas sintéticos y, en particular, el insecticida DDT (dicloro difenil tricloroetano) en el medio ambiente (ver Nixon 6; Houser 5). Pese a no

mencionarlos de manera explícita, *Distancia de rescate* se inspira en temas de salud pública que sólo en años recientes han llegado a los titulares de la prensa nacional e internacional, como los juicios que ha enfrentado la empresa Monsanto por casos de intoxicación a lo largo del Cono Sur, sobre todo en poblaciones rurales que se encuentran en contigüidad a los monocultivos de la soja Roundup Ready.⁴⁷ De hecho, Schweblin ha dicho que mientras escribía la novela afrontó el dilema de incluir en la trama los nombres de corporaciones multinacionales o de personas vinculadas al gobierno, pues es el primer texto de ficción que trata el tema de las intoxicaciones por pesticidas en el contexto argentino (Bett).⁴⁸ La crítica ha leído *Distancia de rescate* a partir de su correspondencia con recientes huelgas de movimientos feministas y ecofeministas en Argentina y América Latina, y con los manifiestos anticapitalistas de Verónica Gago (miembro del movimiento Ni Una Menos) y Sayak Valencia (autora de *Capitalismo gore*) (ver Stuelke). Sin embargo, la novela delinea este contexto de intoxicación y resistencia de manera implícita, sin nunca mencionar palabras como “pesticidas” o “glifosato”, una estrategia narrativa afín a la naturaleza invisible de esta epidemia agrotóxica (que Marie-Monique Robin, en *El glifosato en el banquillo*, ha designado con el nombre de “genocidio silencioso”) (31). La novela de Schweblin revela los entresijos de un sistema de explotación agropecuaria controlado por la mano invisible de las corporaciones que se mantienen apartadas de los cultivos de soja y que se benefician de la naturaleza imperceptible de estas sustancias tóxicas. A través del género gótico, *Distancia de*

⁴⁷ Para un recuento de los casos de muerte e intoxicación por medio de pesticidas de Monsanto en Argentina, Brasil y Paraguay, ver Robin (*The World According to Monsanto* 273-289).

⁴⁸ Desde la publicación de *Distancia de rescate* en 2015, varios libros han tenido como tema la contaminación de pesticidas en poblaciones rurales, tales como el ensayo de investigación *La Argentina fumigada: agroquímicos, enfermedad y alimentos en un país envenenado* (2016) de Fernanda Sánchez. la novela policiaca *Noxa* (2016) de la escritora argentina María Inés Krimer y la novela distópica *Después de la ira* (2018) del colombiano Cristian Romero.

rescate transmite el horror de estas intoxicaciones silenciosas, invisibles y omnipresentes, que conllevan varios obstáculos de representación pues se enmarcan en procesos de violencia lenta.

En *Distancia de rescate*, las principales víctimas de la contaminación agrotóxica son los niños que crecen en las poblaciones vecinas a los grandes monocultivos de soja. Luego de contagiarse, los niños sobreviven en una condición zombi que se externaliza a través de una serie de trastornos corporales, así como en la pérdida de toda capacidad afectiva.⁴⁹ *Distancia de rescate* utiliza la figura del niño-zombi para narrar dos historias entrelazadas que muestran los límites de la noción de maternidad en escenarios de contagio agrotóxico.⁵⁰ Por un lado, la novela cuenta la historia de Carla y su hijo David, quien ha sobrevivido a un envenenamiento a causa del glifosato de las plantaciones sojeras seis años antes del comienzo de la trama; por otro lado, la de Amanda y su hija Nina, que han viajado desde Buenos Aires para pasar el verano en una casa de campo contigua a la de estos últimos. Al adoptar la forma del diálogo que mantienen Amanda y David, la narración procura enfocarse en “lo importante” y retrotraerse al “punto exacto” en el cual se han producido los envenenamientos. La narrativa retrata el efecto ominoso de estos cuerpos despojados de su espíritu a través de la tipografía y las diferencias en la extensión de los parlamentos. Mientras que los parlamentos de Amanda son en letra redonda y llegan a extenderse durante páginas pues reconstruyen las voces de los demás personajes, las intervenciones de David van en letra cursiva y son casi telegráficas, como si no tuviera aliento para hablar largo y tendido. La conversación entre ambos personajes va formando un palimpsesto de tiempos que reproduce la vertiginosidad

⁴⁹ Acerca del gótico argentino contemporáneo y el imaginario de los zombis, ver Ordiz. Algunos de los autores argentinos que se insertan dentro de esta categoría son Mariana Enríquez, C.E. Feiling y Leandro Ávalos Blacha.

⁵⁰ Otros textos de escritores argentinos contemporáneos que tratan el tema de la maternidad a partir de la óptica del terror son los cuentos “Como una buena madre” (2001) de Ana María Shua y “Una madre protectora” (2013) de Guillermo Martínez. Acerca de representaciones de lo materno en la literatura y cultura argentinas, ver Domínguez.

de la contaminación agrotóxica. La escena clave de contaminación transcurre cuando Amanda y Nina, antes de volver a Buenos Aires, pasan a visitar a Carla a las oficinas de Sotomayor, su empleador y el dueño de los campos de soja. Mientras ven a los trabajadores agropecuarios cargando grandes bidones de una sustancia cuyo nombre nunca se revela, las mujeres se sientan en el pasto regado por pesticidas que Amanda confunde con rocío. Incluso después de reconstruir los eventos que llevaron a su contaminación, Amanda no es capaz de darse cuenta de que la sustancia que contienen los bidones y que mancha la ropa de Nina es el glifosato que se usa para el cultivo de la soja, lo que señala el completo desconocimiento de los habitantes urbanos sobre el origen de los alimentos que suelen comprar en los supermercados.

En este sentido, no es casualidad que el único protagonista masculino, David, sea quien decida qué constituye “lo importante” en la elaboración de la historia. *Distancia de rescate* retoma varios tropos del género que la crítica ha denominado gótico femenino (*Female Gothic*), en la medida en que reflexiona sobre los mecanismos de construcción de una versión masculina de la historia y, en consecuencia, sobre la deliberada obliteración de los linajes maternos. Como señala Diana Wallace, el lenguaje de lo espectral “suggests the particular power of the Gothic to express the erasure of women in history, something that may not be expressible in other kinds of language or in the traditional forms of historiographic narratives” (2). Otros rasgos característicos de este género también forman parte de la narrativa, pues el diálogo entre Amanda y David ocurre en una salita de emergencias cuya oscuridad evoca el espacio metafórico de un útero o una tumba, y el rol de los médicos lo ocupa “la mujer de la casa verde”, una curandera que salva a los niños intoxicados bajo la estricta condición de migrar sus espíritus desde y hacia otros cuerpos, convirtiéndolos efectivamente en niños-zombi. Al final de la novela, tiempo después de la contaminación de las mujeres, el esposo de Amanda viaja al campo a visitar a Nina, que parece

encontrarse con los demás niños-zombi en la salita de emergencias del pueblo. Este marco temporal entra en conflicto con el hecho de que Amanda haya muerto tiempo atrás a causa de su contacto con pesticidas, de modo que la voz de Amanda en su conversación con David parece venir de ultratumba o bien la narración del viaje de su esposo al campo es un anticipo o una alucinación de un futuro irreversible. Cuando se sube a su coche para volver a Buenos Aires, el esposo encuentra a David en el asiento trasero jugando con el topo de peluche que le pertenecía a Nina. Este cambio de roles siembra la duda acerca de si el espíritu de Nina, tras la migración a manos de la curandera, habita ahora en el cuerpo de David.

En referencia a la forma estética de *Distancia de rescate*, Schweblin ha afirmado que el texto nació como “un cuento que no funcionaba” (Pavón). Esta forma que no se inserta fácilmente en los parámetros del cuento ni de la novela permite entender el género de *Distancia de rescate* como un receptáculo de lo monstruoso que replica el efecto siniestro del diálogo de Amanda con David. En este sentido, el texto debe ser situado en el campo expansivo de la literatura contemporánea. En *Mundos en común*, Florencia Garramuño señala que varias intervenciones artísticas de las últimas décadas se caracterizan por su “no pertenencia a la especificidad de un arte en particular, pero también, y sobre todo, no pertenencia a una idea del arte como una práctica específica” (26). En este contexto, es importante tener en cuenta que la tesis de Garramuño se basa en el paradigma de la comunidad tal como ha sido delineado por Roberto Esposito, para quien la impropiedad, por no decir la otredad o la alteridad, constituyen las bases de lo común.⁵¹ Por eso, no es casualidad que un texto que trata sobre una comunidad de niños-monstruo que se definen

⁵¹ Según el paradigma de Esposito: “no es lo propio, sino lo impropio –o, más drásticamente, lo otro– lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una desapropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse” (*Communitas* 31).

por lo impropio, esto es, por la disonancia siniestra entre cuerpo y espíritu, entre interioridad y exterioridad, acentúe este efecto de extrañamiento mediante la creación de un género monstruoso que oscila entre cuento, novela o *nouvelle* y obra de teatro.⁵² Después de todo, como sostiene Jack Halberstam en referencia al género gótico, “Monstrosity always unites monstrous form with monstrous meaning” (*Skin Shows* 11). *Distancia de rescate* cuenta una doble trama de historias que se contaminan y dejan marcas en la propia escritura del texto a través del intercambio entre letras redondas y cursivas. Así, la forma narrativa de *Distancia de rescate* mimetiza las intoxicaciones causadas por los agrotóxicos a través de una puesta en suspenso de las convenciones de género, interrogando las maneras en que la ficción contemporánea puede incorporar en su estructura narrativa la agencia de organismos no humanos, y promoviendo una reflexión ética sobre los efectos de los pesticidas en el campo argentino.⁵³

De manera significativa, esta aparente falta de estilo contribuye a crear una historicidad *uncanny* sujeta a un “ahora” que se evapora en un intercambio vertiginoso entre pasado y futuro. En este aspecto, obedece al régimen temporal de la “ecología sin presente” del Antropoceno que destaca Timothy Morton: “Now evaporates into a sickening relative motion of traffic between past and future” (234). Lucía de Leone observa que *Distancia de rescate* pone en escena “un nuevo

⁵² Siguiendo esta hipótesis, es posible afirmar que la impropiedad del formato estético del diálogo, así como el escenario pampeano, remiten a las ficciones de Manuel Puig, quien según César Aira escribía novelas en las cuales “el estilo es lo que se oculta y mimetiza” puesto que “historia y estilo son lo mismo” (28).

⁵³ En este sentido, la estructura narrativa de *Distancia de rescate* evoca la noción de “arte transgénico” que desarrolló el artista brasileño-americano Eduardo Kac y el activismo performático de grupos como “Puesto Amaranto”, que desde el 2013 se opone a la instalación de una fábrica de semillas transgénicas de la multinacional Monsanto en una localidad del campo argentino (ver Andermann 415-418). Por otra parte, Andermann ve la misma tendencia hacia lo inespecífico en el bioarte y el ecoarte contemporáneos: “Al devenir inespecíficos, el bioarte y el ecoarte cumplirían su promesa al escenificar en el proceso de cada ‘obra’ el disolverse de lo artístico en el *bíos* y el *oikos* que, por su parte, se transformarían de un mero soporte en un cuerpo de resonancia, un campo abierto de materia vibrante” (423).

relato rural, *agusanado*, contado a dos voces, cruzado por distintas temporalidades, marcado por los ritmos de la intoxicación” (“Imaginaciones” 199). Efectivamente, el relato enfebrecido de *Distancia de rescate* mezcla los tiempos verbales, suprime las coordenadas que hacen inteligible la concepción acumulativa y utilitaria del tiempo según los ritmos del capital y, por ende, produce la sensación de estar ocurriendo afuera o en los bordes de la historia. Siguiendo la lógica de las narrativas apocalípticas, el diálogo entre los personajes transcurre a contrarreloj ya que el contagio es irreversible y sólo resta preguntarse, tal como lo hace Amanda, “¿Por qué hay que ir tan rápido [...]? ¿Tan poco tiempo queda?” (51). En este sentido, *Distancia de rescate* desenvuelve lo que Lawrence Buell ha denominado un “discurso tóxico”, para referirse a la ansiedad en aumento causada por las amenazas de un mundo químicamente envenenado por agencia humana (*Writing* 30-31). El texto de Schweblin se interroga incisivamente acerca de por qué seguir narrando en tiempos de peligro ecológico, cuando el desarrollo de una narrativa sobre el contagio podría considerarse de menor importancia que los aspectos médicos, legales y socioeconómicos del conflicto (Buell, *Writing* 31). El discurso tóxico de *Distancia de rescate* gira alrededor del “punto exacto” en el cual se ha producido el contagio, esto es, la etiología de la contaminación somática. No obstante, así como David empuja a Amanda a que se enfoque en “lo importante”, *Distancia de rescate* también insiste en la necesidad de crear una narrativa del conflicto ecológico despojada de cualquier tipo de excedente. De esta manera, invita al lector a que vislumbre qué es “lo importante”, abriendo un espacio de concientización y denuncia colectiva de la alarmante situación medioambiental en las sociedades contemporáneas.

Sin embargo, el momento contemporáneo no es un puro presente sino una temporalidad intervenida por el retorno espectral de un pasado reprimido. Mary Louise Pratt ha acuñado el término “desmodernización” para designar esta serie de retornos de un pasado decimonónico que,

en el seno de las políticas neoliberales del cambio de milenio, abolieron la narrativa del progreso y la hicieron “dar marcha atrás” (27). Según Pratt, esta desmodernización fue consecuencia directa de la incapacidad de los estados latinoamericanos para garantizar redes democratizadoras (de comunicación, educación, justicia, transporte) y se hizo visible no sólo en la emergencia de grandes territorios de exclusión y marginalidad, sino también en el retorno de un imaginario de lo monstruoso (27). Estos síntomas de retroceso temporal son los mismos que Josefina Ludmer diagnostica en *Aquí América Latina*, donde lee una serie de ficciones del cambio de siglo que dinamitan el tiempo cronológico de la nación e instauran una temporalidad apocalíptica en la cual el pasado vuelve espectralmente y el futuro ya ha ocurrido: lo que Ludmer denomina, en términos similares a los de Mary Louise Pratt, “la destemporalización del presente” (91). En este sentido, *Distancia de rescate* retoma las fantasías de riqueza que ha representado el campo argentino desde los albores de la nación y que actualmente encarna el monocultivo agroexportador de la soja. Pero en lugar de retratar el cumplimiento del imaginario utópico de los políticos e intelectuales decimonónicos, la ficción de Schweblin muestra que en el nuevo siglo estas fantasías han vuelto en forma de pesadilla. El campo de *Distancia de rescate* es una zona de exclusión donde la red democratizadora de la nación moderna se encuentra prácticamente ausente (la “salita de espera” reemplaza a la escuela, la curandera ocupa el rol de los médicos) y donde, como indica Pratt, incluso los emblemas nacionales se han desmodernizado, ya que el mate es uno de los principales agentes de contagio somático (27). Aún más, es un ecosistema que delata un déficit en las políticas medioambientales que ayudan a regular el modelo del monocultivo.

Por otra parte, el retorno de un imaginario de lo monstruoso se puede apreciar a través de la representación del cuerpo enfermo de los niños. En *Distancia de rescate*, la toxicidad de la naturaleza tiene un efecto directo sobre las redes de formación cultural. De este modo, diagnostica

ciertas ansiedades culturales respecto de un sistema hospitalario en plena descomposición. Entre los síntomas de enfermedad que experimentan los niños, pueden mencionarse las alucinaciones, la caída de las pestañas y del pelo, el dolor de cabeza, la sed intensa, la sensación de fiebre y la fotofobia que los mantiene confinados en un cuarto oscuro durante el transcurso del día. Pero los mayores daños aparecen al nivel de la piel: la piel roja que las enfermeras del pueblo diagnostican erróneamente como un signo de insolación, la picazón que David asocia con la presencia de gusanos interiores y los parches de piel blanca y fina que se les van desprendiendo a modo de escamas. Estos trastornos corporales afectan inexorablemente su formación cultural, pues los niños son incapaces de aprender a escribir: “*No pueden escribir, casi ninguno de ellos. [...] Algunos saben, llegaron a aprender, pero ya no controlan bien los brazos, o ya no controlan su propia cabeza, o tienen la piel tan fina que, si apretan [sic] demasiado los lápices, terminan sangrándoles los dedos*” (86).⁵⁴ En un giro gótico, *Distancia de rescate* subvierte la idea de que la blancura se corresponde con la inteligencia, con el tacto, con la civilización. De esta forma, la no pertenencia de estos niños a la comunidad se corresponde directamente con la incapacidad de aprender el lenguaje de las instituciones sociales. La novela de Schweblin muestra la conformación de un lenguaje no-comunitario o zombi a través del discurso de David, no sólo por la tipografía en cursiva sino también por la inserción de errores gramaticales. En *Distancia de rescate*, no poseer ni el propio cuerpo ni la voz –esa fantasía de pequeños propietarios de la pampa que tenían Sarmiento y los demás políticos decimonónicos– se deshace en estos cuerpos expropiados de su propia inmediatez corpórea.

⁵⁴ En este aspecto, *Distancia de rescate* podría ser pensada como una ficción gótico-racial, si entendemos la descomposición de la raza como una inversión ominosa del proyecto decimonónico de poblar la pampa con inmigrantes europeos. Acerca de la noción de ficciones gótico-raciales, ver Malchow.

En este sentido, los niños-zombi son figuras de lo que Slavoj Žižek ha denominado “the return of the undead”, a saber, el regreso de aquellos muertos que no han sido enterrados apropiadamente y que exigen el cumplimiento de una deuda simbólica (*Looking Awry* 23). Luego de la “migración” que le permite a su cuerpo intoxicado mantenerse con vida, y que podría leerse como una suerte de rito funerario incompleto, David dice que su madre lo culpabiliza por encarnar el daño ecológico: “*Lo que sea que haya maldecido a este pueblo en los últimos diez años ahora está dentro de mí*” (111). Significativamente, la letra cursiva de los parlamentos de David indica la falta de emoción del niño-zombi, cuyo efecto inquietante se profundiza cada vez que éste ignora las preguntas que le hace Amanda. De manera simbólica, la migración significa la muerte de David en tanto hijo de Carla, como queda demostrado por la relación siniestra que se establece cuando deja de decirle “mamá” y empieza a llamarla por su nombre propio. El tropo del zombi también se manifiesta en las descripciones de cómo la intoxicación produce un desdoblamiento entre exterior e interior, mismidad y otredad. Por ejemplo, Nina habla en un plural ominoso que primero causa gracia entre la gente del pueblo y que luego va volviéndose un síntoma de su progresiva zombificación. Es insólito que en *Distancia de rescate* los zombis sean los niños y no las madres. El zombi es el cuerpo que consume, que no tiene conciencia histórica, que es muchedumbre desconcientizada de su individualidad y aun de sus sentidos. Pero es ahora al niño, que es visto por los adultos como (in)conciencia histórica, como una potencia de la historia que todavía no se ha realizado por completo, que aún no domina el lenguaje, sino que es dominado por él, a quien se lo saca del tiempo cronológico de la nación moderna. Mediante esta zombificación de la población infantil, *Distancia de rescate* nos habla de la intoxicación del suelo de la patria y desmoderniza las narrativas que los civilizadores decimonónicos habían vendido como historia.

Tal como afirma Žižek, el zombi es una metáfora de aquellas personas que se han habituado a la realidad, que han perdido la capacidad de asombro u horror (“Discipline” 100). El padre de David, Omar, no interviene en el crecimiento de su hijo pues le dedica toda su atención al padrillo en el cual ha depositado su futuro económico: “Omar lo miraba todo el día, lo seguía como un zombi para contabilizar cuantas veces se subía a cada yegua” (18). En gran medida, el horror de *Distancia de rescate* proviene de esta incapacidad comunitaria de emitir juicios éticos y afectivos, de esta inmunización ante la condición zombi de los cuerpos infantiles. En otras palabras, mientras que los niños son zombis que circulan en hordas, los adultos se aíslan del resto para perseguir ciegamente las fantasías productivistas de la agroindustria. Como observa Jorge Fernández Gonzalo en *Filosofía zombi*, “Lo que le une a un zombi y otro zombi es que no tienen nada que hacer el uno para con el otro [...]. Se instaura así una comunidad de seres singularmente separados, una comunidad de la no-comunidad, no comunicación, no unión, no mezcla” (115). La potencia de los niños de hacer parte de cualquier comunidad —a través de la educación, la escritura y la lectura— es lo que se cancela con la introducción de agroquímicos en las poblaciones sojeras. Carla habla con normalidad de niños intoxicados y deformados a causa de los agroquímicos, invita a Nina a jugar cerca del agua de la piscina y el aljibe, y no le presta atención al hecho de que ésta y Amanda estén mojadas con agua contaminada por pesticidas. Por esta razón, Fernanda Sánchez — en su ensayo *La Argentina fumigada*— llama “enfermos de tranquilidad” a quienes viven confiados de que los agroquímicos son “amigables” con los seres humanos y el medio ambiente (15). Esta comunidad que no reacciona ni toma recaudos ante la alarmante realidad del contagio agrotóxico alimenta el horror que produce la novela de Schweblin. Al sacar de quicio la supuesta normalidad en la que se teje esta trama de contagios, *Distancia de rescate* contribuye a la concientización sobre los efectos de los contaminantes ambientales en las comunidades sojeras.

Por otro lado, el terror latente de *Distancia de rescate* proviene del vaciamiento, el silencio y la desolación del paisaje sojero. Las plantaciones vacías, desprovistas de labor humana, delinean un panorama del “capitalismo desmaterializado” que, según Mark Fisher, es un elemento central en las ficciones de lo inquietante, lo espeluznante o lo *eerie* (*The Weird* 77). Para Fisher, la sensación de lo *eerie* está íntimamente ligada con cuestiones de agencia, con la mano invisible que gobierna la sociedad capitalista, y por lo tanto es posible obtenerla en paisajes vaciados de toda presencia humana (11). Así, *Distancia de rescate* es una novela preocupada por el efecto inquietante que produce la presencia invisible de los trabajadores de la agroindustria, pues transcurre en plantaciones en las que no se nos muestra a gente trabajando, como si las matas de soja estuvieran vivas y logaran reproducirse por sí solas. La novela muestra la mano invisible de las corporaciones como forma gótica del capitalismo, porque éstas parecen estar ejerciendo control sobre los cultivos de manera distante, desde sus *headquarters* metropolitanos. El paisaje sojero se convierte en un personaje con agencia propia que deshace la distinción entre telón de fondo y primer plano, entre fuerzas humanas y no humanas. De hecho, hay un dislate inquietante entre la tierra “seca y dura” de las plantaciones, tal como la describe Amanda, y las matas de soja que resultan sospechosamente verdes para crecer en un escenario de tanta esterilidad: “Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura” (122). Lo anterior revela la extrañeza de un sistema de irrigación que fertiliza la tierra de manera violenta, incitando la producción de frutos antinaturales. La sensación de lo *eerie* aumenta si tenemos en cuenta que la plaga es invisible y que el contagio sólo es perceptible a través de su impacto en el cuerpo de los niños, quienes son víctimas de un régimen de contaminación sanitaria por el cual en última instancia nadie se hace responsable.

La complicidad de la industria agropecuaria y del estado en esta red de contagios queda demostrada por la virtual ausencia de figuras masculinas. De Leone observa que *Distancia de rescate* muestra cómo la agroindustria, mientras protege sus mercancías mediante el llamado “cultivo inmunológico”, abandona las vidas individuales al dominio de los agroquímicos (“Campos” 64). En efecto, el concepto de inmunidad, que según Roberto Espósito es el verdadero opuesto de la comunidad, sirve también para enmarcar el rol de los trabajadores del agro. Mientras que Nina tiene el cuerpo empapado de un líquido que su madre confunde con sudor o rocío, los trabajadores manipulan los bidones de agroquímicos con guantes y viven alejados de las plantaciones. Por ejemplo, resulta imposible no preguntarse dónde se encuentra la persona que le alquila la casa de campo a Amanda y aún más por qué el señor Geser, el cuidador de la casa, sólo aparece espectralmente a través de la presencia de sus perros. Sin embargo, la mayor ausencia quizá sea la de Sotomayor, el dueño del campo, que parece estar escondido detrás de bambalinas. Cuando visita la casa-oficina de éste, Amanda se pregunta a sí misma “si alguno de ellos [los empleados] será el señor Sotomayor” (60). Asimismo, estas figuras masculinas se mantienen indiferentes al contagio de los niños del pueblo. El padre de David, en todo caso, tiene colgadas en su casa varias fotografías de sus caballos de carrera, que también han sido víctimas de la contaminación agroquímica. A su vez, cuando el padre de Nina viaja al pueblo y le pregunta sobre el origen de los daños psicofísicos de ésta, Omar se niega a develar la red de contagio ecológico, como si haciéndolo violara el contrato que 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. La novela de Schweblin revela la inutilidad o la complicidad de un estado que tiene que ser pensado de otra manera, precisamente a través de enfermeras madres.

Siguiendo esta línea de interpretación, *Distancia de rescate* es una novela, no sobre el trabajo agrícola, sino sobre la labor de criar niños en condiciones ecológicas extremas. A pesar de que los linajes maternos están muy presentes en la novela, lo que parece estar borrado –la presencia masculina– es sin embargo lo que dirige la mano invisible del capitalismo agroexportador. La ausencia masculina es estratégica pues les permite a los hombres no exponerse, conocer cómo opera el agrotóxico, lucrarse de él y mantenerse a distancia de rescate. En cambio, las mujeres son las encargadas de subsanar la tierra devastada de los monocultivos y las enfermedades somáticas de los niños. La salita de emergencias que mantiene a los niños en cuarentena, y que cumple un rol que las familias han dejado vacante, es una institución que depende exclusivamente de la labor femenina. Todas las enfermeras son mujeres y la directora es una señora que, según es posible entrever a partir de las descripciones de Amanda y David, no está capacitada formalmente para desempeñar este rol, pero lo hace por puro instinto materno. Prueba fehaciente de esto último es el collar que lleva amarrado al cuello con la foto de sus hijos: “dos nenas y un nene, y los tres están muy juntos, casi uno sobre el otro, apretados entre sus pechos enormes” (95). En este sentido, la novela produce un exaltamiento del linaje femenino para moldear de manera diferente el manejo de la tierra en Argentina, en contra de la mano invisible de los hombres.

La labor femenina del cuidado está encarnada en el mismo nombre de las mujeres protagonistas. Amanda, la madre que ama a su hija con tanta vehemencia que podría entrar en la categoría de los llamados “padres helicóptero” (los padres que se preocupan obsesivamente por el bienestar de sus hijos), es quien introduce la noción de la “distancia de rescate” que ha heredado de su linaje materno. La “distancia de rescate” es, según Amanda, el hilo invisible que la mantiene atada genéticamente a su madre y su abuela, pero también “esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería”

(22). Por otra parte, el nombre de Nina oscila entre “niña” y “nena”, aunque el hecho de que le falte la ñ para ser “niña” prefigura su posterior trasmigración a manos de la curandera. Al resaltar los roles de madre-hija y su inminente pérdida, los nombres de Amanda y Nina parecen cumplir la misma función que los epitafios en la tradición de la poesía gótica: los nombres de los muertos, dice David Punter, guardan con los vivos “the perpetually ambiguous relation that names bear to objects: namely, that they represent them while at the same time signifying their loss” (“Shape” 258). En última instancia, el hecho de que Amanda no pueda evitar la intoxicación de Nina y de que el único sobreviviente sea su marido, quien regresa en coche a la ciudad por su propia cuenta, refleja la preocupación gótica por la obliteración de las genealogías femeninas. Aún más, el hecho de que no sepamos el nombre del padre de Nina y de que éste vuelva a la ciudad al final de la novela siembran sospechas sobre su posible identidad como Sotomayor, la mano invisible en la trama de contagios agrotóxicos cuya identidad nunca se nos revela.

En este sentido, *Distancia de rescate* es una novela preocupada por la fragilidad del hilo que anuda diversos órdenes: el árbol genealógico, los lazos familiares y los géneros estéticos. De hecho, la recurrencia de la metáfora del hilo muestra la abolición de las fronteras temporales que caracteriza al concepto de lo contemporáneo y, por extensión, la obsolescencia de la categoría de lo moderno como una sucesión de eras independientes las unas de las otras: “the word *modern* implies a representation of time based on the idea of a boundary. [...] So time appears like a succession of stations on an irreversible forward journey” (Ruffel 20). Entre los diversos hilos que aparecen en *Distancia de rescate*, habría que destacar el hilo umbilical que une a las madres con los hijos, el hilo sisal con el que la curandera realiza las migraciones de almas, los hilos que atan las fotos familiares en casa de Carla y David, y “el hilo oscuro y fino de agua” del riachuelo en el cual se producen las contaminaciones (45). Sin embargo, la metáfora del hilo es aún más sugestiva

si la pensamos con relación al acto discursivo que enmarca la novela, pues mientras David incita a Amanda a encontrar el origen del contagio, la conversación deviene una labor de tejer, de hilar fino, de arribar al meollo de la cuestión. Como afirma David, “*Buscamos el punto exacto porque queremos saber cómo empieza*” (66). Al final de la novela, el hilo figurativo que ha guiado el curso de la conversación se rompe y se metaforiza en mecha: “el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse” (124). Cuando el marido de Amanda vuelve a la ciudad, se encuentra en la autopista con que “hay demasiados coches, coches y más coches cubriendo cada nervadura de asfalto” (124). La huida masiva del campo a la ciudad es una inversión de las narrativas decimonónicas sobre la conquista del desierto y la instauración del monocultivo como motor de la economía nacional, ya que el propio desierto está por irritarse a causa del excesivo uso de agrotóxicos e invadir, a manera de desastre natural, las calles de Buenos Aires.

La carga afectiva de metáforas como éstas (la “mecha encendida”, “la plaga inmóvil”) conecta a *Distancia de rescate* con las narrativas contemporáneas sobre el contagio ecológico que Heather Houser ha denominado “ecosickness fictions”, ficciones que muestran la disolución de la dicotomía entre cuerpo y medio ambiente a través de la enfermedad y que canalizan afectos como la ansiedad, el miedo o la paranoia para incitarnos al juicio ético y a la acción política (3-4). Por un lado, el afecto predominante en *Distancia de rescate* es el terror, una de las “pasiones vehementes” que Philip Fisher identifica con el género estético del resumen o el informe, esto es, un género que nos obliga a atar los cabos sueltos y a contribuir activamente en la construcción de la historia: “a universe where things hold together in a frightening way [...] has the most profound aesthetic effect” (95). Por ello, el horror de una trama incompleta remite al diálogo que estructura formalmente la novela, que comienza *in medias res* e incita al lector a cuestionarse si la

información más relevante no será, después de todo, la que se dice entre líneas, a medias o la que directamente se calla. Por otro lado, un ejemplo de la rápida influencia que *Distancia de rescate* ha ido ejerciendo en el debate público sobre el uso de plaguicidas es el hecho de que Fernanda Sánchez, en el estudio anteriormente citado *La Argentina fumigada* de 2016, utilice como epígrafe una cita de la novela de Schweblin que encarna esta estética del miedo: “Lo importante ya pasó. Lo que sigue son solo consecuencias” (92).

Distancia de rescate moviliza esta estética del miedo para mostrar la historia nacional a través de una urdimbre de versiones contrapuestas. De hecho, toda vez que revela la mutabilidad de las narrativas históricas, el gótico en tanto género depende del *revival* de otros textos que yacen detrás de él, textos que están siendo continuamente invocados y a menudo distorsionados (Punter, “Introduction” 3). Para David Punter, la fuerza del gótico consiste, no en su constante actualización a la coyuntura histórica, sino en el modo en que desvela los anacronismos del momento contemporáneo, es decir, en cómo “the contemporary can in some way be put into relation with the most archaic” (“Introduction” 5). El gótico de *Distancia de rescate*, entonces, deshace las costuras de la nación moderna al invocar y, al mismo tiempo, deshilar los textos fundacionales que yacen detrás de ésta: los textos del blanqueamiento demográfico y de la apropiación forzada del territorio nacional. A través de estas reemergencias de un pasado reprimido, Schweblin reescribe las fantasías civilizatorias de los hombres blancos fundacionales a modo de sueño enfebrecido o pesadilla agrotóxica. Mientras que las fantasías agroexportadoras se han materializado en el monocultivo de la soja, *Distancia de rescate* muestra que éstas no han traído riqueza sino enfermedad y muerte. Si la crítica ha comparado el estilo del *Facundo* de D.F. Sarmiento con el ritmo de la respiración y, por ende, con el movimiento del gaucho a través de la pampa, *Distancia de rescate* es en cambio una narrativa intoxicada, claustrofóbica, que se ha

quedado sin aire (ver Jagoe 50). De esta manera, la intoxicación de los niños se traslada al plano discursivo, cuyos saltos en el tiempo delinean una historicidad apocalíptica e invitan al lector a preguntarse, tal como lo hace Amanda en la salita de emergencias, “¿Qué va a pasar cuando se acabe el tiempo?” (61). Mediante el planteo de este interrogante apocalíptico, *Distancia de rescate* transmite la urgencia que suscita este panorama de devastación ecológica, invitando a los lectores a pasar de la reflexión y la búsqueda de las causas a la acción política inmediata.



Leídas en conjunto, *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin representan el estado de precariedad y emergencia ecológica de las sociedades contemporáneas a través de la enfermedad somática de sus protagonistas. En ambas novelas el cuerpo humano pierde agencia ante la invasión de organismos parasíticos, que figuran no sólo la intervención del estado y las corporaciones multinacionales en los cuerpos más vulnerables del Sur global, sino también los peligros ambientales en un contexto de manipulación biotecnológica de la naturaleza. Como sostiene Michel Serres, “A fuerza de dominarla, hemos devenido tanto y tan poco dueños de la Tierra, que ella amenaza a su vez con dominarnos de nuevo” (61). A la vez que conciben el momento contemporáneo a partir de experiencias de desposesión, *El huésped* y *Distancia de rescate* utilizan afectos negativos como el asco o el miedo para mover a los lectores a la acción ético-política. En este sentido, ninguna de las novelas revela el “punto exacto” en el que se han producido las contaminaciones somáticas, mostrando la invisibilidad y la omnipresencia de estos procesos geológicos de violencia lenta. Las protagonistas de ambas novelas emprenden intensas búsquedas en torno a “lo importante” del contagio somático y de la crisis

ambiental sin clausurar las vías de acceso a respuestas y modos de vida sostenibles, invitando al público lector a continuar con la investigación por cuenta propia. Asimismo, ambas novelas muestran que el *sensorium* del momento contemporáneo está compuesto por varias temporalidades que trascienden el “aquí y ahora” que encauza a las acciones humanas, al incorporar en el mismo horizonte temporal la agencia de organismos animales y vegetales o sustancias químicas; el *sensorium* contemporáneo, en otras palabras, sería un conglomerado de temporalidades múltiples que no son inmediatamente accesibles a la percepción humana (ver Anderson, “Introduction” xix; Nixon 2-3; Parikka 10-11). Ante un presente que gira sobre su propio eje y un futuro que se percibe como una amenaza constante, *El huésped* y *Distancia de rescate* señalan que una de las funciones esenciales del arte y la literatura contemporáneos es complejizar las escalas de tiempo sobre las que se erige nuestro presente y encontrar estrategias narrativas para representar los procesos geológicos de violencia lenta, convirtiendo el “aquí y ahora” en un verdadero archivo de la destrucción planetaria.

En este sentido, *El huésped* y *Distancia de rescate* muestran el potencial del gótico para la creación de una imaginación sostenible en América Latina. Ambas novelas ponen en escena un imaginario apocalíptico que llama a reflexionar colectivamente sobre las políticas ambientales desde las cuales nos aproximamos a los hábitats rurales y urbanos. Como afirma Lawrence Buell, “Apocalypse is the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal” (*The Environmental Imagination* 285). A través de afectos como la ansiedad y el horror, *El huésped* y *Distancia de rescate* buscan contravenir aquellas posturas de relativismo o, en ciertos casos, de completa negación de la crisis medioambiental contemporánea. Ambas novelas están preocupadas por el concepto de herencia en un tiempo de intensas estrategias de preservación cultural, ya que –según François Hartog– la labor de organismos como UNESCO

busca preservar no sólo lo que ha desaparecido en el pasado reciente, sino también lo que está a punto de desaparecer, a través de un imaginario de anticipación especulativa (189). Por lo tanto, en lugar de clausurar un horizonte de reflexión mediante visiones fatalistas, el carácter apocalíptico de estas narrativas revela las estrategias de la ficción y el arte contemporáneos para crear “sustainable flows of survival, cooperation and growth” (Smith, *What is Contemporary Art?* 267). Mientras que *El huésped* busca canalizar los impulsos del pasado sostenible del México prehispánico hacia nuevas formas de resistencia política y modelos de sostenibilidad ambiental, 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. Estas estrategias pasan por poner en cuestión las maneras de entender el estado como patriarcado y las lógicas de dominación de género que están presentes en la acumulación por desposesión de la tierra. En última instancia, *El huésped* y *Distancia de rescate* plantean dramas personales que devienen en problemáticas colectivas, llamando así a la creación de paradigmas de sostenibilidad ambiental que permitan imaginar un futuro planetario más justo.

Capítulo 3

El retorno de la memoria

Sebastián y Verónica son hijos de exiliados de la última dictadura argentina. Sebastián crece en São Paulo, Brasil y Verónica en la Ciudad de México, ambos pertenecientes a una “generación de los hijos” que se caracteriza por tener un acceso sesgado a los sucesos trágicos de la dictadura militar y, por consiguiente, a la vida de sus padres durante aquellos años. En este sentido, Sebastián y Verónica habitan “una época caleidoscópica”, nombre con el cual Ernst Bloch se refirió a los años posteriores a la Primera Guerra Mundial: una época, en otras palabras, en que la historia no se muestra bajo el orden teleológico del “progreso” o la “decadencia”, sino como un cúmulo de ruinas anacrónicas que interrumpen el devenir histórico y que las personas se ven obligadas a ordenar si quieren construir perspectivas de futuro (3). El montaje fue un procedimiento utilizado por los artistas de vanguardia a partir de los años veinte para adoptar una posición de no-contemporaneidad respecto de su propio tiempo, subrayando los anacronismos y las heterocronías que formaban parte constitutiva del presente. El montaje también crea una imagen dialéctica de la historia que hace emerger lo nuevo y convierte los jirones del pasado en experiencias transmisibles, dándole al lector-espectador una nueva agencia en la elaboración del presente. Así es como Sebastián y Verónica, él escritor y ella “artista visual que escribe”, conciben el ejercicio estético: como un montaje caleidoscópico de un pasado del que sólo sobreviven restos materiales carentes de sentido. Ambos se proponen remontar la historia desmontando el orden del archivo, un archivo que recibieron repleto de agujeros negros, anacronías y discontinuidades (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 121). Con este objetivo en mente, Sebastián y Verónica vuelven a Argentina —él a Buenos Aires, ella a la ciudad de Córdoba— y se pierden en una cartografía de

calles que sienten propias y ajenas a la vez. El propósito de ambos es restaurar una herencia incompleta y combatir la orfandad que los separa de su pasado familiar.

Sebastián y Verónica son los narradores de *A resistência* (2015) del brasileño Julián Fuks y *Conjunto vacío* (2015) de la mexicana Verónica Gerber Bicecci. Más allá de compartir el año de publicación, los puntos de contacto entre ambas obras son numerosos. Se trata de ficciones en primera persona cuyos narradores son *alter-egos* de sus respectivos autores. La genealogía de ambos narradores está constituida por dislocaciones cosmopolitas que les hacen concebir lo contemporáneo como un período de inestabilidad permanente. Sebastián regresa a Argentina para investigar los orígenes familiares de su hermano, a quienes sus padres adoptaron antes de huir hacia Brasil. Verónica vuelve para intentar explicar la vida de su madre, que desaparece no durante la dictadura sino en su exilio mexicano, como absorbida por un pasado que no la dejaba avanzar hacia delante. *A resistência* y *Conjunto vacío* se enmarcan en el discurso de la posmemoria, entendiendo este concepto, en palabras de Marianne Hirsch, como un tipo particular de memoria cuya conexión a su fuente original está mediada “not through recollection but through an imaginative investment and creation” (*Family* 22). Las caminatas sin rumbo que los narradores emprenden a través de las ciudades argentinas –ciudades con las que han mantenido una relación vicaria basada en el relato de sus padres– cumplen el propósito de autentificar un pasado del que sólo sobreviven restos, lo que Sebastián denomina “o silêncio das ruínas” (78) y Verónica “un desorden ilegible” (143). Así, Sebastián y Verónica practican un arte de la memoria que se propone establecer una nueva disposición de la historia traumática, desmarcada del orden teleológico y atento a las supervivencias del pasado. Esta visión arqueológica del devenir histórico es común a la segunda generación de la posmemoria: “a generation marked by a history to which they have lost even the distant and now barely ‘living connection’” (Hirsch, *Generation* 42). *A resistência* y

Conjunto vacío son ejercicios con el lenguaje y la forma estética que se interrogan sobre cómo restaurar el pasado cuando éste se ha convertido en un cúmulo de añicos. A través de montajes heterogéneos y formas que abren el pasado al influjo de otras temporalidades, las novelas de Fuks y Gerber proponen una cartografía alternativa del tiempo: un ordenamiento provisional de la historia que transita fluidamente las fronteras entre ficción y realidad, literatura y documento.

A nivel formal, las estructuras fragmentarias y vacilantes de *A resistência* y *Conjunto vacío* reflejan la preocupación de los narradores por no transgredir el sufrimiento de las víctimas mediante el ejercicio literario. Esto es lo que Rebecca Walkowitz denomina un cosmopolitismo crítico, refiriéndose al desarrollo de un tono y una estrategia narrativas que se adecúen a la tarea de representar la experiencia de los otros, sobre todo cuando se trata de minorías o de comunidades lejanas a la de uno: “a way of thinking about people whose lives are geographically or culturally unrelated to one’s own and a way of acknowledging, though not only acknowledging, the ethical or affective compromises that go with that thinking” (Walkowitz 79). Esta noción del cosmopolitismo crítico, como demostraré más adelante, está en sintonía con la que desarrollan Kwame Anthony Appiah y Susan Sontag, quienes también abogan por una reflexión cabal sobre los métodos propicios para situarse ante el sufrimiento de los demás. En este sentido, el procedimiento de montaje que adoptan tanto Fuks como Gerber delinea el ejercicio literario como un *work-in-progress* permanente que confronta las vidas minúsculas consumidas por los actos de destrucción con la historia con h mayúscula, conjugando reflexión e invención, búsqueda y descubrimiento (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 19). Para estos narradores de filiaciones nacionales inestables, la práctica literaria es una manera de abrirse paso entre las restricciones impuestas por los campos disciplinarios, los documentos de identidad y las versiones heredadas de la historia. Más que traficar con verdades contundentes sobre la historia, la escritura de Fuks y

Gerber se caracteriza por la interrogación incesante de los marcos que dan acceso al pasado y forma a lo contemporáneo. A través de una puesta en suspenso de la versión lineal de la historia, ambas obras crean discursos polifónicos que dan voz a los actores secundarios que habían sido relegados por las narrativas hegemónicas y muestran las discontinuidades que yacen en el centro del devenir histórico –la historia, en otras palabras, como una entidad desprovista de un *telos* o de un sentido único. En última instancia, *A resistência* y *Conjunto vacío* contextualizan la búsqueda de sus narradores en una nueva contemporaneidad, vinculada al trabajo de la memoria de los hijos y los nietos, la formación de comunidades alternativas a la familia y/o al estado y la resistencia al régimen de historicidad presentista que caracteriza a las sociedades neoliberales.

Archivos de la posmemoria

El narrador de *A resistência* aborda la pregunta por la tensa relación entre historia, memoria e invención literaria. Ganadora de los prestigiosos premios Jabuti (2016) y Saramago (2017), *A resistência* está narrada por Sebastián, un *alter ego* del autor que procura reconstruir la historia de su hermano adoptivo al indagar en la vida de sus padres. Hijo de militantes argentinos que se exiliaron del país durante la última dictadura militar y acabaron radicándose en São Paulo, Sebastián emprende un viaje de regreso a Buenos Aires en un intento por dilucidar los orígenes de su hermano adoptivo, a saber, si sus padres biológicos –cuya identidad sigue sin conocerse hasta la fecha– fueron víctimas del terrorismo de estado. Pese a no poder recabar información contundente sobre el parto clandestino de su hermano, el narrador reflexiona sobre la serie de mediaciones que lo van alejando de la verdad, entre ellas, la del propio discurso literario. El título de la novela evoca un sinnúmero de referentes en el marco de la lucha por los derechos humanos. Por un lado, apunta a las militancias revolucionarias de los años setenta y, en particular, al acto de

resistencia que suponía concebir un hijo en un contexto político que amparaba el secuestro de bebés recién nacidos. El epígrafe del libro pertenece a Ernesto Sabato, autor intelectual del informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), el *Nunca más*.⁵⁵ Por otro lado, el verbo “resistir” remite en el contexto brasileño al Memorial da Resistência de São Paulo, ex sede del Departamento Estadual de Ordem Política e Social do Estado de São Paulo (DEOPS-SP) y centro de detención durante el período 1940-1983 devenido museo.⁵⁶ En este sentido, el enfoque transnacional del libro le permite insertarse en debates públicos sobre la cultura de la memoria tanto en Argentina como en Brasil y, sobre todo, aportar una perspectiva inédita de la generación de los hijos nacidos en el exilio.

A *resistência* se inscribe dentro de una tendencia de la narrativa latinoamericana contemporánea que suele clasificarse como “literatura de los hijos”, término que se refiere a la obra de autoras o autores que crecieron en el contexto de las últimas dictaduras militares del Cono Sur y, por lo general, tuvieron un entendimiento incompleto o sesgado de los acontecimientos traumáticos que solían repercutir en sus entornos familiares.⁵⁷ La novela de Fuks ocupa un papel

⁵⁵ El epígrafe proviene del libro homónimo de Ernesto Sabato, *La resistencia* (2000): “Creo que hay que resistir: éste ha sido mi lema. Pero hoy, cuántas veces me he preguntado cómo encarnar esta palabra” (103).

⁵⁶ Rebecca Atencio discute el proceso de transformación del edificio del DEOPS, primero, en un “sitio de cultura” bajo el nombre de Memorial da Liberdade y, tras la protesta de diversos grupos políticos, en el actual Memorial da Resistência consagrado al trabajo colectivo de la memoria (116-121).

⁵⁷ El término “literatura de los hijos” fue popularizado por la novela de Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa* (2011). En ella Zambra aporta la imagen de los hijos como “personajes secundarios”, es decir, como sujetos que estuvieron presentes y ausentes a un mismo tiempo durante el período dictatorial. Por su parte, Ana Ros ha llamado a esta generación de escritores sudamericanos, “the postdictatorship generation”, refiriéndose a “those who grew up under military regimes” (4). Algunas obras representativas de esta corriente son *En voz baja* (1998) de la chilena Alejandra Costamagna, *Los topos* (2008) del argentino Félix Bruzzzone, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) del argentino Patricio Pron, *Diario de una princesa montonera* (2012) de la argentina Mariana Eva Pérez y *La resta* (2014) de la chilena Alia Trabucco Zerán.

excepcional dentro de este corpus, en la medida en que está narrada por un hijo de militantes argentinos exiliados en Brasil.⁵⁸ Más aún, la novela tiene como personaje principal al hermano del narrador, quien – pese a ello – se convierte de manera literal en un “personagem esquemático” (74). A lo largo de la novela el hermano va enflaqueciendo, víctima de un desorden alimenticio que el narrador contrapone a la disfunción de los hijos adoptivos que engordan a fin de sentirse ocupantes legítimos de la casa familiar. De manera simultánea, el hermano se encierra en su propio cuarto o bien huye de la casa sin previo aviso, perdiéndose en los confines de “uma cidade que se faz antítese do quarto” (110). Sin embargo, el carácter esquemático del personaje del hermano tiene sus raíces en una crisis ético-moral de representación literaria, pues el narrador siente que hacerlo hablar en el marco de un discurso ficcional sería ejercer un acto de violencia epistémica. Así, la novela vuelca la crisis de identidad de los hijos sobre el mismo texto literario, de tal manera que el narrador no sabe en qué modalidad discursiva inscribir su propio relato: “Não consigo decidir se isto é uma história” (25). Este modo discursivo se corresponde con la crítica que hace Beatriz Sarlo a los testimonios de las víctimas del terrorismo de estado, en la medida en que estos últimos producen “un sentido único” de la historia ya que dependen de la proliferación de detalles para ratificar su dimensión jurídica, es decir, su función de documentos legales en el marco de los juicios a los líderes de las juntas militares (*Tiempo pasado* 68). Ante el agotamiento de los mecanismos narrativos del género testimonial, *A resistência* plantea vías de formulación de una literatura que no clausure la representación del pasado, sino que lo conjure como parte fundamental de la elaboración del presente.

⁵⁸ La novela fue traducida al español por el propio Fuks y publicada bajo el sello Literatura Random House en 2018. Por otra parte, Fuks no es el único escritor brasileño hijo de argentinos que ha escrito sobre el legado de la última dictadura militar. La novela *Mar azul* (2012) de Paloma Vidal, escritora nacida en Buenos Aires en 1975, también reflexiona sobre el tema.

La portada de la edición brasileña de la novela muestra el montaje desordenado de las fotografías de un álbum familiar. Este es el primer indicio de que en *A resistência* el trabajo de la memoria está estrechamente ligado a la acción de inspeccionar el archivo fotográfico de la familia. La novela en sí misma parece adoptar la estructura de un álbum fotográfico, un álbum compuesto por diapositivas en blanco y negro que el narrador se empeña en reconstruir de manera minuciosa. De hecho, el narrador equipara el acto de escritura al de traducir las fotografías del álbum familiar, sacándolas de su contexto original y haciéndolas hablar en el presente. “É porque a foto cala que eu me obrigo a dizê-la, que eu insisto em traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença” (65). La “tortuosa sentença” a la que se refiere el narrador consiste en leer entre líneas las brechas que separan el pasado del álbum familiar del presente de la narración, las cuales lo obligan a armar una narrativa a contrapelo de la historicidad cronológica. A nivel textual, esto se refleja en una escritura fotográfica que se deleita en la duración de las frases, como si el narrador quisiera transmitir el paréntesis temporal que sobreviene cuando contemplamos imágenes de manera prolongada.⁵⁹ Más aún, al intercalar arbitrariamente varios planos temporales, los breves capítulos de la novela revelan un ejercicio de la memoria que no clausura el pasado, sino que lo abre a todas sus posibilidades hermenéuticas. Como señala Marianne Hirsch, “Artists and writers have [...] attempted to use the very instruments of ideology, the camera, the album, and the familial gaze, as modes of questioning, resistance, and contestation” (*Family* 7). En efecto, este es uno de los contenidos simbólicos que adquiere la palabra “resistencia” a través de la novela, en la medida en

⁵⁹ Luz Horne destaca esta misma característica, la lentitud, en la escritura fotográfica de otros escritores latinoamericanos contemporáneos, tales como Sergio Chejfec y João Gilberto Noll. Situándose dentro de la discusión sobre los nuevos realismos, Horne asegura que la escritura de Chejfec incorpora el registro de la imagen en un intento por “construir un retrato de lo contemporáneo” (126).

que el narrador intenta sobrepasar la superficie opaca de las fotografías familiares y cuestionar las diversas capas que conforman su memoria de segundo orden.

Ante esto, el procedimiento discursivo de la novela desvela la serie de mediaciones que intervienen en la formación de una memoria de segundo grado. Una escena crucial ocurre cuando el narrador encuentra una fotografía de su madre ordenando el álbum familiar, es decir, una imagen que captura los mecanismos de montaje a los que está sometida toda memoria de carácter vicario: “Curioso registro de uma memória a se montar, de uma existência longínqua a se converter em narrativa numa sequência artificiosa de imagens; curiosa noção de que haveria algo de memorável na própria constituição da memória” (104). Por esta razón, *A resistência* establece una alianza inextricable entre el discurso fotográfico y el psicoanalítico. Comentando los escritos de Walter Benjamin sobre la fotografía, Hirsch sostiene que la cámara fotográfica –tal como el psicoanálisis– tiene el potencial de desvelar “procesos ópticos” que son invisibles al ojo humano (*Family* 118). “The camera can reveal what we see without realizing that we do, just as psychoanalysis can uncover what we know without knowing that we do: what is stored in the unconscious” (*Family* 118). Estas reflexiones sobre el “inconsciente óptico” son particularmente aptas para describir el procedimiento narrativo de la novela. Las preguntas retóricas que se hace el narrador a sí mismo, como sospechando a todo momento de las mediaciones que impone la representación literaria, podrían enmarcarse en el discurso psicoanalítico (que el narrador, por otra parte, ha heredado de sus padres). Como las diapositivas superpuestas que ilustran la portada del libro, los breves capítulos de *A resistência* invierten la estructura del álbum familiar al desordenar las coordenadas temporales que le otorgaban sentido. Mediante este procedimiento, Fuks muestra que la manipulación del archivo tiene la capacidad de hacer visible el “inconsciente óptico” que permanecía oculto en la narrativa fotográfica tal como la habían organizado sus padres.

Estos usos del discurso fotográfico permiten leer *A resistência* como una novela que instaaura un nuevo archivo sobre el legado de la violencia estatal. La escritura de Fuks no intenta restituir el sentido original de las fotografías familiares, esto es, el significado que los participantes del evento fotográfico trataron de inscribir en éstas (Azoulay, “Potential” 556). Por el contrario, *A resistência* inserta las fotografías en un nuevo discurso que examina los espacios en blanco que existen entre ellas, la brecha entre la imagen original y el texto con el que el narrador procura darle sentido. Esta escritura fotográfica se enmarca en lo que Ariella Azoulay ha denominado “historia potencial”, a saber, “the transformation of the past into an unending event, into what Benjamin has called incomplete history, in which our deeds in the present allow us to read the violently constituted achievements of the past in ways that historicize the sovereign power of the past and render it potentially reversible” (“Potential” 565). En *A resistência*, la reconstrucción incompleta del pasado es un método historiográfico acorde con la naturaleza de los crímenes de estado en Argentina, donde la cifra de detenidos-desaparecidos se estima en treinta mil. La imposibilidad de averiguar la identidad de la madre biológica del hermano, que podría ser una víctima del terrorismo de estado, hace que el narrador adopte un sistema de enunciación que se cuestiona sobre los límites que impone la desaparición como tecnología represiva, es decir, como una muerte sin cadáver. En este contexto, la operación literaria de la novela es reminiscente del filme-ensayo o del *cinema verité*, un procedimiento que Gabriela Nouzeilles destaca en su análisis del documental *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, sobre los padres desaparecidos de la cineasta (268).⁶⁰

⁶⁰ El *cinema verité* (o cine de realidad) es un estilo de hacer cine documental basado en la autenticidad de los diálogos, la participación del cineasta en tanto observador subjetivo y la consciencia de que la cámara sirve como mediadora de la realidad. El *cinema verité* surgió en la década de 1960 y se lo suele vincular a la producción de los cineastas franceses Jean Rouch y Chris Marker.

Más allá de proponer un nuevo ordenamiento del archivo familiar, *A resistência* interroga la organización fotográfica de la memoria cultural. Al visitar el Museo Sitio de Memoria ESMA en Buenos Aires (ubicado en la sede del ex centro clandestino de detención, tortura y exterminio), el narrador observa detenidamente las fotografías en blanco y negro de mujeres desaparecidas. Ante las fotografías de estas mujeres cuyas sonrisas contrastan con el trágico destino que afrontaron, el narrador se empeña en reconstruir cada trazo de sus rostros. De este modo, el ejercicio de leer fotografías de los años setenta deviene una forma de comprender los lazos afectivos entre miembros de comunidades humanas que trascienden el ámbito familiar, un ejercicio que Azoulay define como “the exercise of citizenship—not citizenship imprinted with the seal of belonging to a sovereign, but citizenship as a partnership of governed persons taking up their duty as citizens and utilizing their position for one another, rather than for a sovereign” (*Civil Contract* 104). La restitución de su ciudadanía queda demostrada por el hecho de que muchas de las fotografías de estas mujeres corresponden a las fotos de su antiguo DNI (Documento Nacional de Identidad), un gesto que restaura su inscripción a un régimen de pertenencia estatal del que fueron violentamente expulsadas. Recontextualizados en el espacio del museo, estos “monumentos de papel” (según la expresión de Fernando Reati) subvierten el propósito de regulación estatal que los caracterizaba originalmente al convertirse en documentos de denuncia (168). En *A resistência*, la lectura fotográfica se transforma en un ejercicio civil cuyo objetivo es restaurar los trazos de aquellas personas que han sido completamente destituidas del archivo histórico. La noción de ciudadanía, por lo tanto, no se define a partir de la pertenencia a un poder soberano único, sino de una responsabilidad cosmopolita que interpela a la humanidad entera.⁶¹

⁶¹ Para un análisis del concepto de ciudadanía en la literatura brasileña reciente, ver Lehen (1-21).

En este sentido, la escena en el Museo Sitio de Memoria ESMA hace un cuestionamiento del “nosotros” que congrega a los espectadores de las fotografías, reflexionando sobre la necesidad de tomar una postura ante el sufrimiento de las víctimas. En *Regarding the Pain of Others* (2004), Susan Sontag se interroga sobre la responsabilidad civil que contrae el espectador cuando observa fotografías que hacen un retrato espectacularizado de atrocidades bélicas. Sontag afirma que estas representaciones gráficas de la guerra, al proponerse conmocionar, pierden el poder de guiar al espectador hacia un entendimiento del sufrimiento ajeno (89). Esto se debe a que las fotografías no evocan el sufrimiento de las víctimas de guerra, sino que lo exhiben de manera indisimulada, haciendo que el espectador recuerde fotografías en lugar de eventos históricos (89). Por el contrario, las imágenes de las mujeres desaparecidas dan cuenta de una tecnología represiva, la desaparición, que no entrega al espectador evidencia fotográfica de los crímenes de estado. El hecho de que estas imágenes en blanco y negro hayan sido extraídas del álbum familiar de las mujeres desaparecidas es prueba, según Nelly Richard, de “la testimonialidad de una memoria de la historia cuya temporalidad interrumpida por la catástrofe urde sus latencias *en espera de*” (“Historia” 217). La suspensión del significado fotográfico, si bien es una consecuencia directa del método represivo de la dictadura, abre nuevos modos de entendimiento y conmemoración ante la pérdida ajena. Como sostiene el narrador respecto de los retratos de mujeres desaparecidas: “há um sensível esforço de flagrá-las em momentos de alegria [...], um empenho sensível de lhes conferir força e dignidade” (94). Sin embargo, en la novela de Fuks también está en juego la idea de que mirar las fotografías de los desaparecidos puede derivar en un acto de voyeurismo, no porque éstas sean representaciones insensibles de las víctimas, sino por la sensación de estar traspasando la intimidad de la persona fotografiada. En este aspecto, *A resistência* se cuestiona sobre cómo desarrollar una ética cosmopolita cuando la empatía es una respuesta insuficiente, si

no llanamente inapropiada, frente al sufrimiento de las víctimas (Sontag 102). El narrador-espectador de *A resistência* busca vehicular una sensibilidad cosmopolita al incorporar otros modos de concebir la alteridad, no confinándola a la inmutabilidad de la imagen fotográfica, sino abriendo un espacio de continua actualización del recuerdo de las víctimas. Así, *A resistência* desarrolla un cosmopolitismo crítico que no sólo pone en entredicho las filiaciones nacionales y las identidades fijas, sino que además se cuestiona sobre la capacidad del lenguaje para acceder a los eventos traumáticos del pasado reciente.

Cosmopolitismo crítico

El cosmopolitismo estuvo emparentado, desde sus orígenes en el estoicismo, con la noción de una ciudadanía universal y el discurso de los derechos humanos. En “Patriotism and Cosmopolitanism”, Martha Nussbaum traza el germen del cosmopolitismo en la doctrina estoica que vislumbraba el mundo como una serie de círculos concéntricos compuestos por la familia, los vecinos, los conciudadanos y así sucesivamente, dando prioridad al círculo que abarca a la humanidad en su conjunto (9). Nussbaum deriva su noción de cosmopolitismo de esta doctrina, al afirmar que el lugar donde uno nace es tan solo un accidente y que un verdadero ciudadano del mundo debe jurar lealtad a la humanidad entera antes que a una nación en particular (7). Kwame Anthony Appiah, por su parte, comenta que la visión de Nussbaum corre el riesgo de confundir cosmopolitismo con humanismo, al considerar a la humanidad como un único círculo concéntrico. En un ensayo titulado “Cosmopolitan Patriots”, Appiah sostiene que el cosmopolita es alguien que celebra el hecho de que haya formas locales de existencia, en lugar del deseo de “global homogeneity” que promueve el humanismo (621). Appiah reconoce así la importancia de los círculos concéntricos más cercanos a uno (la calle, el negocio, la profesión, la familia) como sitios

básicos de responsabilidad moral (“Cosmopolitan” 624). Al considerar a la nación como una construcción simbólica artificial, Appiah señala que la labor del “rooted cosmopolitan” o del “cosmopolitan patriot” es prevenir que el estado, a través de sus instituciones, atropelle las condiciones esenciales de la vida en comunidad. Appiah aboga por una ética cosmopolita similar a la de Sontag, quien también sugiere que no podemos intervenir enteramente en el sufrimiento de los seres humanos más alejados a uno porque, si bien tenemos acceso a él a través de fotografías, éstas no pueden ser consideradas “a transparency of something that happened. It is always the image that someone chose; to photograph is to frame, and to frame is to exclude” (46). En *A resistência*, Fuks articula un cosmopolitismo ético que destaca el rol de las instituciones del estado como garantes de la reconstrucción de la memoria histórica. Sin embargo, la novela de Fuks lleva esta tarea aún más lejos, al concebir la literatura como el sitio de enunciación de un cosmopolitismo crítico que se cuestiona sobre la capacidad de hablar por los demás, no sólo los más distantes sino también los que conforman nuestro ámbito familiar.

El narrador de *A resistência* encarna al sujeto cosmopolita en más de un sentido. En principio, forma parte de una genealogía dislocada por la violencia de estado. Sus abuelos judíos emigraron de Rumania a Buenos Aires en los años veinte a causa del creciente fervor antisemita, mientras que sus padres experimentaron la contracara del imaginario cosmopolita al vivir bajo dictadura. En Argentina, el padre se vio obligado a adoptar nombres falsos y atender a sus pacientes en consultorios que le prestaban sus amigos. Su madre, por otra parte, perdió un embarazo mientras vivía en Buenos Aires, como si la imposibilidad de concebir hubiera sido una reacción fisiológica a la situación de amenaza permanente que se experimentaba bajo la dictadura. El matrimonio emigró a Brasil de manera tentativa, pese a que su plan original era viajar a España o México y al riesgo que suponía el sistema de intercambio de información entre los regímenes dictatoriales del

Cono Sur, conocido como Plan Cóndor. El lugar transicional que ocupó inicialmente Brasil en el itinerario familiar delinea el presente de los hijos de exiliados políticos como una temporalidad intermitente, habida cuenta de que el lugar de nacimiento del narrador (São Paulo) así como su lengua materna (el portugués, que no es la lengua de la madre) son los frutos de un accidente cosmopolita. Al principio de la novela, el narrador reconstruye la genealogía de su apellido a partir de sus varias dislocaciones, empezando por el periplo de sus antepasados desde Alemania hasta Rumanía, lo que implicó una modificación del apellido con el objetivo de adaptarse a la nueva lengua. Así, incluso un significante supuestamente estable como el apellido pasa a estar sujeto de las intermitencias propias de toda dislocación cosmopolita. En este contexto, el narrador se interroga sobre la paradoja de que el “deslocamento incessante” y las “moradas provisórias” de sus antepasados formen parte del legado que ha heredado de ellos (34). “Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade?” (19). En *A resistência*, entonces, la literatura de los hijos está determinada por una doble mediación: una memoria de segundo grado y una herencia del exilio familiar. La novela conjura estos dos órdenes a través de la figura del judío errante, que se manifiesta en los paseos urbanos del narrador.

El acto de caminar por las calles de Buenos Aires constituye uno de los puntos neurálgicos de la literatura de Fuks. De hecho, el narrador menciona un libro que ha escrito sobre la “experiência de caminhar pelas ruas de Buenos Aires e observar o rosto das pessoas” (18). Esta referencia velada a una novela anterior del propio Fuks (*Procura do romance*, de 2011) delinea al narrador de sus ficciones como un *flâneur* cosmopolita –mitad brasileño, mitad argentino– que atraviesa el paisaje urbano de Buenos Aires en busca de señales concretas que le devuelvan algún

sentimiento de arraigo. Estas caminatas por la ciudad parecerían encarnar lo que Mariano Siskind denomina un “cosmopolitismo de la pérdida”, esto es, el cosmopolitismo de los migrantes contemporáneos que experimentan la descomposición de su propia identidad y no pueden establecer un nuevo hogar como fuente ontológica de sentido (“Roberto Bolaño” 3). Como observa el narrador, “sou eu que desejo redimir minha própria imobilidade, sou eu que quero voltar a pertencer ao lugar a que nunca pertenci. [...] nada me restituirá lugar algum, nada reparará o que vivi, pois não parece haver nada a ser reparado em mim” (131). Se trata de una nueva encarnación del *flâneur* cosmopolita, pues el cosmopolitismo implica ahora la imposibilidad de establecer un *oikos* como núcleo de organización del viaje y exploración del pasado traumático. En *A resistência*, la intemperie y la orfandad son las condiciones simbólicas para que la búsqueda del narrador arroje una nueva luz sobre las continuidades entre pasado y presente.

En este sentido, las caminatas del narrador por Buenos Aires evocan la contraparte de la figura del *flâneur* cosmopolita: la tradición psiquiátrica del *fugueur*.⁶² El *fugueur* tiene sus orígenes en la epidemia de “fuga disociativa” que se produjo en Francia durante la última década del siglo XIX, donde este trastorno psiquiátrico fue diagnosticado por primera vez.⁶³ La fuga disociativa – conocida también como *dromomania*, *automatisme ambulatoire* o determinismo ambulatorio– es una compulsión por deambular en un estado de amnesia que puede dilatarse indefinidamente (Hacking 8). Ian Hacking señala que el viaje del *fugueur* representa la contracara patológica de la *flânerie* ya que es “less a voyage of self-discovery than an attempt to eliminate self” (30). Además,

⁶² Pieter Vermeulen examina la figura del *fugueur* en la novela *Open City* (2011) del escritor nigeriano-americano Teju Cole. Para Vermeulen, la figura del *fugueur* aparece en la ficción contemporánea para efectuar una crítica de la imaginación cosmopolita, de un discurso que promete cambios a nivel global a partir de la empatía y el intercambio cultural (42).

⁶³ Una novela de la escritora argentina María Sonia Cristoff, *Mal de época* (2017), retoma aún más explícitamente la figura del *fugueur* para dar cuenta de la condición dislocada de los sujetos contemporáneos.

Hacking afirma que desde sus orígenes el prototípico *fugueur* estuvo asociado con la figura del judío errante, en una muestra del antisemitismo que reinaba en la Francia de finales del siglo XIX (123). En *A resistência*, las caminatas del narrador entre las multitudes porteñas no lo conducen al encuentro cosmopolita ni a la sensación de pertenencia nacional a la que aspira, sino a su progresivo aislamiento. “Se estou perdido e caminho em círculos numa cidade tão lógica, pondero em plena marcha, é porque não quero chegar a um ponto central, é porque resisto a alcançar o destino que escolhi, é porque fujo de algo que me espera no final” (128). El automatismo ambulatorio del narrador está íntimamente ligado a la transmisión intergeneracional del trauma. La figura del *fugueur* también remite, por lo tanto, a la condición psíquica de su hermano adoptivo, quien solía escaparse de la casa familiar para deambular por las calles de São Paulo. *A resistência* muestra que la *flânerie* del narrador puede devenir un acto de vagabundeo y, por extensión, un trastorno patológico que es común entre quienes poseen una memoria mediada de sucesos traumáticos.

Por otra parte, el narrador vehicula un cosmopolitismo crítico a través de un cuestionamiento del lenguaje como medio de acceso al pasado y al sufrimiento de los otros. Así, la novela de Fuks plantea la pregunta por la relación entre historia y representación literaria, en un contexto de agotamiento del testimonio como género epistemológico privilegiado para la narración del pasado dictatorial y de sus inscripciones en el presente. *A resistência* es una narrativa construida a base de desvíos: entre la realidad y la ficción, el pasado y el presente, la historia del hermano adoptivo y la de los padres. El narrador cuestiona así los límites del acceso al pasado a través del lenguaje, no sólo por la condición vicaria de su (pos)memoria sino también por la clandestinidad en la que se vio obligada a vivir la generación de sus padres. La imposibilidad de obtener una versión completa del pasado familiar se hace evidente cuando intenta reconstruir el

parto clandestino de su hermano en las afueras de Buenos Aires, así como los orígenes de los padres biológicos de éste, de quienes lo único que logra averiguar es que la madre era una “italianinha”. La escritura de un libro que accede al pasado de manera fragmentaria señala, por un lado, la inadecuación del género testimonial para el proyecto narrativo que busca emprender la generación de los hijos y, por otro, la erosión del realismo como paradigma de representación literaria. Como sostiene el narrador, “Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo” (95). Si el fracaso de la representación se debe a la naturaleza fragmentaria del archivo, el narrador se interroga sobre cómo evitar que el lenguaje tergiverse la realidad, de tal modo que su hermano no se convierta en una encarnación de todos los hijos de desaparecidos, cuando ni siquiera puede afirmar quiénes fueron sus padres biológicos: “Injusto papel o que lhe atribuí, meu irmão refém do que jamais será” (96). Sin embargo, el intento de dar cuenta del pasado por medio del lenguaje, más allá de la imposibilidad de acceder a una versión cristalina de los hechos, constituye en sí mismo un acto de sensibilidad cosmopolita. Mediante estas tentativas de reconstrucción del pasado familiar el narrador quiere entender el sufrimiento de su hermano adoptivo y, por ende, encontrar nuevas vías de comunicación luego de que se produjera una “perda sensível de contato” entre ambos (95). No es casualidad que el primer capítulo de la novela sea una meditación sobre las expresiones que sitúan el lugar de su hermano dentro del círculo familiar, entre las cuales el narrador se decanta por “filho adotivo” dado que ésta no reafirma el estigma de la adopción. En la medida en que el narrador entiende que el lenguaje puede devenir un medio de violencia epistémica, robándole al hermano adoptivo su posibilidad de representación, la novela de Fuks encarna la consigna cosmopolita que, de acuerdo con Appiah, consiste en buscar en el discurso literario los valores comunes que facilitan la comunicación interpersonal (*Cosmopolitanism* 30).

El drama que está en juego en *A resistência* es el de encontrar un tono adecuado para capturar la voz de los otros (los padres, el hermano adoptivo) sin transgredir la responsabilidad moral que conlleva todo acto de mediación literaria. Este tono crítico con su propio carácter enunciativo es el que destaca Paloma Vidal cuando sostiene que la narración está construida a partir de una “sensação de ilegitimidade”: el ilegítimo no sería el hijo adoptivo, sino el narrador que quiere contar una historia basada en recuerdos ajenos (“A literatura como resistência”). Como afirma Rebecca Walkowitz, la articulación de un cosmopolitismo crítico –en oposición a un “humanismo planetario”, el cual estaría en sintonía con la postura de Nussbaum– depende de dos características interrelacionadas: “an aversion to heroic tones of appropriation and progress, and a suspicion of epistemological privilege, views from above or from the center that assume a consistent distinction between who is seeing and what is seen” (2). De hecho, la novela no enmarca con entrecomillado las intervenciones de los personajes, creando así un espacio de indistinción entre el monólogo del narrador y el discurso indirecto libre de sus interlocutores. En reiteradas ocasiones, el narrador introduce el discurso de otros personajes y luego se retracta de su procedimiento narrativo: “Não eram essas as palavras, pouco sei das palavras” (123). De este modo, el cosmopolitismo crítico de *A resistência* consiste en asumir la imposibilidad de articular un discurso polifónico. Este gesto estético se vuelve visible cuando los padres leen el manuscrito de la novela y critican el retrato supuestamente negativo que el narrador hace de ellos, la “descrição tão minuciosa de velhas cicatrizes” y el “escrutínio público dos nossos conflitos” (136-137). La escena se desdobra de manera indefinida, porque el manuscrito de la novela también contenía una discusión similar entre el narrador y sus padres. Así, *A resistência* representa la narración de la experiencia a partir de una continua negociación entre padres e hijos, entre testimonio e imaginación.

Una historia del presente

El fin de las dictaduras en el Cono Sur inauguró una nueva historicidad no sólo para las víctimas directas del terrorismo de estado, sino también para los individuos afectados por éste de manera colateral, como es el caso de la generación de los hijos y nietos. La exigencia de nombrar este período ha dado lugar al surgimiento de diversos términos que postulan un “después”, desde un marcador temporal como posdictadura hasta conceptos que provienen de campos ajenos al latinoamericanismo (posmemoria sería uno de ellos, pero también poshistoria, posideología, etc.). Sin embargo, como ha indicado Nelly Richard, el prefijo de la palabra posdictadura parece confinar a un tiempo pretérito las “adyacencias traumáticas” que perduran en el presente, mientras que participa en el fenómeno de “despidos y cancelaciones” que ya auguraban los demás “pos” hacia finales del siglo XX (“Introducción” 9-10). Por el contrario, los términos “historia reciente” e “historia contemporánea” fueron acuñados en el campo de las ciencias sociales para dar cuenta de la tensión, a veces la oposición, que existe entre las categorías de historia y memoria, conocimiento y experiencia, distancia y proximidad (Rousso 3). En América Latina, la emergencia de esta nueva disciplina se hizo visible a partir del establecimiento de cátedras, instituciones y jornadas de investigación dedicadas al estudio del legado de las últimas dictaduras y la transmisión de la memoria cultural. El Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), el Laboratório de Estudos do Tempo Presente del Instituto de Filosofia e Ciências Sociais de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) y las Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente (JTHR) en Argentina son tan sólo algunas de las iniciativas que demuestran el auge de este campo de estudio.⁶⁴

⁶⁴ Para un análisis del campo de la historia reciente en Argentina, ver Franco y Lvovich.

La investigación de la historia contemporánea provee estrategias para contravenir la historicidad de los períodos de transición democrática, los cuales estuvieron caracterizados por políticas neoliberales que instauraron un presente consagrado exclusivamente a la lógica del mercado. La noción de que la memoria es un “trabajo”, por ejemplo, invierte el presentismo del mercado –fruto de las exigencias del consumo y la hiperproducción– al anclar el pasado firmemente en la actualidad. Sin embargo, el estudio de la historia reciente plantea varios desafíos metodológicos; entre ellos, la delimitación temporal del campo de estudio. Henry Rousso, ex director del Institut d'histoire du temps présent (IHTP) de París, sostiene que toda historia contemporánea comienza con “la catástrofe más reciente”, que inaugura un tiempo marcado por el trauma y la tensión entre el mandato de la memoria y la seducción del olvido (9). Según Rousso, “the history of the present time as it has unfolded over the last thirty years [el libro fue publicado originalmente en 2012] is rather a form of resistance to presentism, an aspiration to restore, as all historians do, a depth to the near past and to current events, a way of inserting it in time” (152). En este sentido, la novela de Fuks plantea un acto de resistencia al régimen de historicidad presentista, primero concibiendo la escritura como un trabajo con las ruinas de procesos históricos y luego descubriendo en la temporalidad cotidiana las señales de un pasado irresuelto. El mayor emblema de esta resistencia al presentismo lo encuentra en un aviso de diario que las Abuelas de Plaza de Mayo publican de manera ininterrumpida desde 1978, en el cual reclaman la restitución de los niños secuestrados. A manera de especulación, el narrador se imagina a sus padres leyendo el aviso durante agosto de ese mismo año, cuando ya habían adoptado a un hijo de familia anónima y se encontraban en el exilio.

Especular sobre como meus pais reagiram, sobre como teriam lido o apelo das Avós da Praça de Maio, é uma frágil tentativa de relegar esse apelo a um tempo preciso, de torná-

lo extemporâneo, de excluí-lo do presente em que sua voz subsiste. Desde 1978 o chamado das Avós se repete: ele está na praça onde essas mulheres dão voltas toda quinta, e está em jornais que eu pude ler muitas vezes, replicado em inúmeras notícias. (92)

Esta escena demuestra que el periódico, al incluir el aviso de las Abuelas de Plaza de Mayo, es escenario de un choque entre la inmediatez presentista y la cultura de la memoria. Después de todo, uno de los signos del presentismo que diagnostica Hartog radica en la necesidad de alejar a la muerte y a los muertos de nuestras rutinas cotidianas (113). Por el contrario, el aviso muestra que hoy en día también estaríamos experimentando los contornos de una “era conmemorativa”, cuya consigna consiste en expiar todos los crímenes del pasado y reinscribir la memoria de los muertos en el momento actual (Rousso 157). Esta escena de lectura, por lo tanto, encierra una doble operación de resistencia a la historicidad presentista. Por un lado, el anuncio de las Abuelas de Plaza de Mayo es un recordatorio cotidiano de las cuentas pendientes que aún debe saldar el trabajo de la memoria, no sólo a nivel familiar sino también colectivo. Por otro lado, la lectura del anuncio es uno de los actos que detonan el viaje del narrador a Buenos Aires y su investigación acerca de los orígenes de su hermano adoptivo, la cual, a su vez, lo involucra en una comunidad alternativa a través de su compromiso en la lucha por los derechos humanos.

En este contexto, la contemporaneidad no sólo implica una relación con el tiempo sino también con el espacio. La novela de Fuks reflexiona sobre el papel que cumple la acción colectiva en la reconfiguración del espacio público, diseñando una cartografía urbana de los lugares de la memoria cultural. Si el narrador describe su *flânerie* por Buenos Aires como una serie de trayectos circulares, el centro simbólico de su viaje lo constituye la Plaza de Mayo. El evento decisivo que acaece durante la estadía del narrador en Buenos Aires es la recuperación del nieto de Estela de Carlotto, líder histórica de las Abuelas. Las caminatas sin rumbo por la ciudad lo conducen casi

naturalmente a la Plaza de Mayo, donde una multitud se encuentra congregada en la sede de las Abuelas. Tras unirse al “calor da coletividade”, el narrador participa de manera espontánea en este acto de reparación colectiva mediante gritos y aplausos (129). Esta escena amplía el margen de personas “directamente afectadas” por el terrorismo de estado, tomando en consideración no sólo vínculos de parentesco sino también nuevas formas de convivencia y responsabilidad ante la pérdida (Sosa 133). Más aún, la intervención pública invierte la carga material y simbólica de la Plaza de Mayo en tanto lugar de la fundación de la ciudad y la revolución libertaria. La Plaza de Mayo pasa a ser el sitio emblemático de la memoria pública y el patrimonio cultural en Argentina, un *lieu de memoire* (Pierre Nora) que necesita ser protegido de la “acceleration of history” por medio del trabajo cívico de la comunidad (“Between Memory and History” 8). Como señala Andreas Huyssen con relación al Parque de la Memoria de Buenos Aires, “the memorial as a site of intervention in the present may become an agent of political identity today. For memory is always of the present even though its ostensible content is of the past” (101-102). Esta cita revela que los lugares de la memoria demandan una continua actualización del pasado traumático –una conjura de los desaparecidos en tanto muertos que aún no han encontrado sepultura apropiada–, como punto de partida al surgimiento de formas alternativas de convivir entre personas.

La sensación colectiva de estar viviendo una fecha histórica (el 5 de agosto de 2014) posibilita que el trabajo de la memoria sea pensado, sobre todo, como una elaboración de presente. De hecho, *A resistência* parece construir su política de la memoria en torno a la consigna de las Abuelas: “eles estão e estarão presentes, agora e sempre – *presentes, ahora y siempre*” (130). En primer lugar, el significado del lema se desdobra entre la evocación de los desaparecidos y el acto de presencia que hace posible dicho llamado, refiriéndose así tanto a las víctimas del terrorismo de estado como a los militantes. En segundo lugar, el plural sugiere que el presente de la acción

política no es una entidad plegada sobre sí misma, sino compuesta por una densidad de temporalidades que van a contramano de la representación de la historia como una serie de procesos modernizadores. Según Lionel Ruffel, más que una flecha hacia delante, lo contemporáneo es “a palimpsestic or layered representation of time, in which the present is not the stage in a sequence but a point of metabolization of all the pasts and all the futures” (13). Así, el ejercicio de la memoria depende de esta concepción del presente como un tiempo de coexistencia entre varias temporalidades, en la medida en que permite postular una mirada arqueológica que señale las continuidades entre períodos históricos que parecían distantes entre sí.

La novela de Fuks parece sugerir que la literatura, a fin de mantenerse anclada en el presente, debe entender “la catástrofe más reciente” como el final de un determinado régimen de historicidad y el comienzo de otro, reflejando este cambio de paradigma temporal a través de la forma estética. Uso aquí el término “catástrofe” a partir de su etimología griega, esto es, como “ruina” y “destrucción”, como la acción de “voltearse hacia abajo” y, por último, como el “golpe teatral” que produce el desenlace de una obra dramática. Esta concepción de la historicidad, según Henry Rousso, se emancipa de la lógica que movilizó la modernidad revolucionaria —el tiempo como una plenitud, una linealidad, una flecha que se mueve en dirección del progreso—, dando por sentado que el presente es una entidad provisional y que resultaría imposible situarlo dentro de un marco temporal de larga duración (10). Se trata de una visión de la historia que considera la Segunda Guerra Mundial, y en particular el año 1945, como los puntos de partida de un nuevo régimen de historicidad, caracterizado no sólo por el pesimismo generalizado sino también por la dificultad de sobrepasar la memoria de las catástrofes más recientes (Rousso 11-12). En un ensayo titulado “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”, Fuks señala que las ruinas constituyen la materia fundamental del novelista

contemporáneo: la disolución de las fronteras entre géneros estéticos, el final de las utopías, la desconfianza del lenguaje institucional y, en suma, la imposibilidad de realizar declaraciones concluyentes y de crear un pacto ficcional entre autor y lector. Luego de asociar las ruinas del territorio europeo posterior a 1945 con la destrucción de la novela como género autónomo, Fuks se pregunta “se o romance se constrói hoje com as sobras de sua própria destruição e se o que se cria a partir das sobras só se cria para que seja destruído depois” (85). El término “posficción”, entonces, designa los compromisos éticos del novelista contemporáneo frente a la representación de los traumas de la historia reciente, cuando muchos de los testigos directos aún siguen con vida y pueden refutar su versión de los hechos, pero sobre todo refiere la tarea de escribir ficción en una época que ha dinamitado la categoría de verdad.⁶⁵ En este sentido, las reflexiones de Fuks sobre la novela contemporánea resuenan con la crítica que hace Beatriz Sarlo del género testimonial, cuyo uso de la primera persona fabricaría un “modo realista-romántico” incompatible con la incompletitud de todo trabajo memorialístico (*Tiempo pasado* 74).

Esta “imaginación reflexiva” es la que según Sarlo se requiere para hacer inteligible el pasado traumático (*Tiempo pasado* 54). Al contrario de los testimonios de las víctimas que se sostienen en “la verdad de la experiencia”, Sarlo observa que en la literatura “un narrador siempre piensa *desde afuera* de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (*Tiempo pasado* 49, 166). El narrador de *A resistência* tiene en mente ese “afuera de la experiencia” cuando recurre a la metáfora de reconstruir huesos, restos y vestigios

⁶⁵ La intervención de Fuks se encuentra en una recopilación de ensayos titulada *Ética e pós-verdade* (2017). La posverdad se convirtió en un concepto de uso generalizado a partir de noviembre de 2016, cuando los diccionarios Oxford la declararon como “palabra del año”. Su emergencia estuvo vinculada al referéndum del Brexit y a la campaña electoral de Donald Trump. Según Lee McIntyre, la posverdad “amounts to a form of ideological supremacy, whereby its practitioners are trying to compel someone to believe in something whether there is good evidence for it or not” (13).

para describir el trabajo de la memoria. La metáfora resulta evocativa no sólo porque en el trasfondo político de la novela se encuentra la pregunta por los desaparecidos, sino también porque señala el carácter incompleto de la memoria de los hijos. La narración se convierte gradualmente en un acto de investigar “as ruínas calcificadas [...], tocá-las, movê-las, construir com o silêncio das ruínas, e com seus traços deformados” (78). Este trabajo arqueológico con el pasado se hace patente cuando el narrador cuenta la historia de Marta Brea, una amiga de su madre que fue secuestrada en el hospital porteño de Lanús en el que ambas trabajaban. La madre solía compartir su “acervo mental de imagens” sobre la desaparición de Marta Brea en la mesa familiar, dando lugar a una transmisión intergeneracional del trauma (76). De ahí en adelante los hijos comienzan a crear su propio archivo de imágenes sobre la desaparición de la psicóloga argentina, cuyo nombre pasa a designar para ellos “o holocausto, outro holocausto, mais um entre muitos holocaustos, e tão familiar, tão próximo” (78). Tres décadas más tarde, la familia recibe una carta que comunica la identificación de los restos de Marta Brea. Recién entonces la colega de su madre abandona el ámbito de la imaginación, pues el narrador se entera de que su nombre completo era Martha María Brea (con una h que había silenciado) y que fue asesinada el 1 de junio de 1977. Este episodio demuestra que *A resistência* es una novela que trabaja con un repertorio de nombres, palabras u objetos que encarnan sentimientos de pérdida y melancolía, restos que contienen una memoria propia y una conexión afectiva con los sucesos traumáticos.

En contraposición a las narrativas que erigen una verdad sin fisuras, la primera persona de *A resistência* se construye a sí misma a partir de la distancia que la separa del pasado traumático, de modo tal que termina por establecer un pacto ambiguo entre autor y lector. Es recién en el penúltimo capítulo de la novela que el lector cae en cuenta de que el narrador no es el propio Fuks, sino un *alter ego* del autor que se llama Sebastián. Más que un recordatorio del carácter ficcional

del libro, este gesto problematiza la autoridad de la primera persona en tanto sujeto productor del relato, porque el último capítulo comienza con una prueba fehaciente de su indeterminación, como si el narrador se hubiera convertido en un residuo de sí mismo: “Sou e não sou o homem que atravessa o corredor” (138). La estructura de la novela, por otra parte, también está construida a base de escombros, de preguntas nunca hechas, de silencios incómodos en la mesa familiar, tomando la forma de un edificio frágil que podría derrumbarse en cualquier momento: “Com esses escombros imateriais tenho tratado de construir o edifício desta história, sobre alicerces subterrâneos tremendamente instáveis. Há algo, no entanto, que não conheço sequer nos limites dessa precariedade, algo que jamais me contaram, e que ainda assim não quero, ou não posso, lhes perguntar” (90). La descripción de la novela contemporánea como un receptáculo de ruinas, residuos y huellas del pasado delinea una determinada política del archivo. En *A resistência* el archivo no devuelve una versión exhaustiva de la historia familiar, sino una fragmentariedad que hace posible constatar las supervivencias del pasado y, por lo mismo, fundar un nuevo relato anclado en la historicidad actual.⁶⁶

A manera de conclusión, es posible señalar que *A resistência* adquiere una relevancia inédita en el contexto brasileño actual, donde la destitución de Dilma Rousseff en 2016 y la elección de Jair Bolsonaro a la Presidencia en 2018 marcan el retorno espectral de una amplia

⁶⁶ Esto es lo que observa Florencia Garramuño con relación a una serie de ficciones contemporáneas –que ella inscribe en la categoría de “literatura fuera de sí” o arte inespecífico–, que se caracterizan por la voluntad de “mostrar la materialidad de esos restos [del archivo], la obstinada conservación de los vestigios y residuos que en la preservación e insistencia conducen al surgimiento de otras historias” (*Mundos en común* 65). Por otro lado, como expresión de una desconfianza del concepto de verdad, *A resistência* entraría dentro de lo que Josefina Ludmer denominó “literaturas posautónomas”, entendiendo por ello una reformulación de la categoría de realidad, esto es, “una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación” (151).

gama de medidas políticas, económicas y sociales vinculadas al período de las últimas dictaduras.⁶⁷ Ante esto, la novela de Fuks plantea la pregunta sobre cómo reconstruir el impulso de resistencia y la lucha por la verdad, la memoria y los derechos humanos a partir de la ruina de las utopías que movilizaron a la generación de los padres. Este es el gesto que reivindica *A resistência* al defender un cosmopolitismo crítico y establecer un pacto dialógico con el lector. En una entrevista, Fuks destacó el carácter ambivalente de la palabra “resistencia” y el papel que juega la escritura en el proceso de resignificar sus aspectos negativos: “resistência como algo negativo, como uma recusa a alcançar algo ou, pelo contrário, como um ato de força, de posicionamento diante de uma situação que exige uma tomada de posição. Eu gosto de pensar a literatura como capaz de fazer essa transição” (Pires). En la medida en que la novela de Fuks invita al lector a tomar una posición ante el sufrimiento ajeno, la literatura se convierte en una intervención directa en el presente, incidiendo en la creación de nuevas formas de comunidad y filiación afectiva. El carácter fragmentario de la obra demuestra que toda reconstrucción del pasado es selectiva y, por consiguiente, hace posible que cada lector emprenda su propio ejercicio de enunciación histórica. Se trata de una visión de la práctica literaria que, en definitiva, plantea el análisis exhaustivo de los restos del pasado como una condición fundamental para entender las tensiones entre historia y memoria, presencia y ausencia, sobre las que se erige el momento actual.

Montajes anacrónicos

⁶⁷ En un artículo publicado en *The Guardian* el 31 octubre de 2018, pocos días después de la victoria de Bolsonaro, Fuks señala que el presente de Brasil está compuesto de valores retardatarios que hacen pensar en las últimas dictaduras del Cono Sur, en la Alemania nazi de la que huyeron sus abuelos y, por extensión, en un futuro distópico. “This past-laden future –dice Fuks– is made up of countless threats: the persecution of political adversaries, the wiping out of activism, the criminalising of social movements as terrorist organisations” (“I never thought”).

Conjunto vacío de Verónica Gerber Bicecci plantea la necesidad de fundar nuevos modelos temporales a contrapelo de posturas que conciben la historia como un continuo movimiento hacia delante. Como *A resistência* de Julián Fuks, la novela de Gerber construye el relato de una generación que experimenta en carne propia los agujeros de la memoria y los vacíos de transmisión, de manera que el pasado se le presenta en forma de huellas portátiles y restos materiales que no alcanzan a conformar constelaciones legibles. En este sentido, la generación de los hijos debe lidiar con una transmisión espectral de la experiencia de sus padres, entendiendo lo espectral no como una serie de momentos irrecuperables del pasado, sino como sedimentos o capas temporales que forman parte constitutiva del presente y que deben ser conjuradas por medio de un procedimiento arqueológico. La narradora, Verónica, tiene un acceso sesgado al pasado no sólo por la brecha irreconciliable que existe entre el presente del nuevo siglo y los años setenta, sino también por la distancia geográfica que separa a México de Argentina, el país del que sus padres se exiliaron tras el golpe de estado de marzo de 1976 y la instauración de la dictadura cívico-militar. La narradora cuenta con un repertorio de imágenes que no recuerda pero que tampoco puede olvidar, lo que la obliga a desarrollar estrategias narrativas y visuales para situarse ante la experiencia de sus padres y completar un proceso de duelo que todavía no ha tenido lugar. En vez de restituir el pasado a partir de un registro realista como el que movilizan los testimonios de las víctimas, *Conjunto vacío* crea nuevos marcos a través de los cuales hacer visible lo que no encaja fácilmente en el devenir lineal de la historia, postulando orientaciones inéditas y conexiones originales entre los tiempos. El primer dislocamiento de lo real ocurre a nivel de los nombres propios, ya que la narradora designa a los personajes a través de fórmulas que componen diagramas de Venn, colecciones abstractas de objetos que le permiten reflexionar sobre las relaciones interpersonales y la creación de lazos comunitarios. Simultáneamente, este procedimiento

reconfigura el pasado a través de montajes visuales y muestra que la generación de los hijos no se propone llenar los vacíos de la transmisión mediante reconstrucciones exactas de los eventos históricos, sino más bien exhibir los huecos y los agujeros de la memoria en tanto originales fuera de sí.

Conjunto vacío se inscribe en una constelación de obras latinoamericanas contemporáneas que giran en torno a personajes secundarios, en tanto miembros de una generación que recibió una herencia incompleta de parte de los padres. La narradora se considera a sí misma como un personaje secundario porque la repentina desaparición de su madre la sumerge en una búsqueda incansable tras sus huellas, hasta que el presente se convierte en un impasse y resulta imposible proyectarse hacia delante. El estancamiento del presente se refleja en el estado del departamento donde la narradora vive con su hermano, un “laboratorio de paleontología” en el que todo sigue de la misma manera que el día en que su madre desapareció (11). A esta casa que “se quedó suspendida en el tiempo” (11) y cuyas paredes están siendo carcomidas por la humedad, la narradora y su hermano la bautizan como “el búnker”: “Una cápsula de tiempo donde todo permanece en perpetuo abandono” (19). Esta descripción de la casa familiar como un lugar inhabitable puede ser pensada en relación con *House* (1993), la obra de la artista británica Rachel Whiteread, una casa cubierta de concreto en todo su interior que en su momento mostró la cualidad *unheimlich* que supone vivir en un mundo sin historia (ver Saltzman 83). De la misma manera, *Conjunto vacío* se interroga sobre cómo representar la ausencia a partir de formas no miméticas, conjurando la desaparición de la madre en base a las siluetas, las sombras y las huellas que aún acechan a la imaginación histórica de los hijos. Sin embargo, lo que en la obra de Whiteread es un mundo desprovisto de historia, en *Conjunto vacío* el exceso de pasado impide la acción emancipadora en el presente, ya que el búnker es un museo nostálgico donde los objetos no pueden

ser removidos de su inscripción en un momento determinado de la historia. Es una imagen exacta de lo que Mark Fisher denomina “realismo capitalista”, refiriéndose a la manera en que las sociedades contemporáneas han transformado la cultura en una serie de piezas de museo que promueven la pasividad de los ciudadanos: “the condition of Nietzsche’s Last Man, who has seen everything but is decadently enfeebled precisely by this excess of (self) awareness” (*Capitalist Realism* 7). A través del montaje aleatorio de escenas del pasado, la narradora busca convertir estas piezas del museo familiar en saberes indiciarios que le permitan fundar nuevos relatos y restituir una relación inédita con la genealogía.

En un intento de abordar la desaparición como evento y tecnología represiva, *Conjunto vacío* construye marcos evanescentes que admiten la existencia de detalles que yacen por fuera de imágenes fijas del pasado. La noción de evanescencia proviene del “Manifiesto evanescente”, un texto en forma de historieta en el que Gerber actualiza los manifiestos vanguardistas para el nuevo siglo. Gerber indica la imposibilidad de articular un manifiesto colectivo en una era de presentismo y de predominio de la primera persona en singular como marco epistemológico privilegiado, rescatando la forma verbal del gerundio para dar cuenta de un presente que no permite mirar más allá de sí mismo: “Un manifiesto debería estarse manifestando, en gerundio, en su presente infinito. Por ejemplo: no es lo mismo desaparecer que estar desapareciendo todos los días, todo el tiempo” (143). El texto representa la desaparición, no como un evento singular anclado firmemente en el pasado, sino como un hecho que ejerce una influencia directa en el presente de las personas más afectadas por ella, quienes tienen que convivir con una sensación de incertidumbre que no les permite seguir adelante con sus vidas. Más que encuadrar las imágenes del pasado, la novela de Gerber se preocupa por extender los marcos a detalles marginales que tienen la capacidad de sacar al presente fuera de su propio eje y establecer conexiones impensadas entre varias líneas de

temporalidad. En *Conjunto vacío*, la desaparición es un evento sumamente inestable que no puede ser atribuido a una causa específica de orden político o social. La novela aborda la desaparición de forma literal, vaciándola casi completamente de sus vínculos con la historia política y social de los países del Cono Sur. La madre desaparece cuando su figura se difumina y escapa del plano de lo real; las causas de la desaparición no son tan importantes como las consecuencias que genera en la vida de los hijos, quienes no pueden reclamarla en la Plaza de Mayo en tanto lugar de la memoria: “No hay causa reconocible, sólo efectos. Corrijo: sólo una frontera en el espacio-tiempo, flujos turbulentos, entrecortados. Entre cortados” (15). Al cuestionarse sobre los límites de representar la desaparición mediante técnicas miméticas, *Conjunto vacío* se desmarca de las representaciones testimoniales que predominaron en el discurso literario y jurídico durante las décadas posteriores a la última dictadura. La narradora ilustra la desaparición repentina de la madre y el enredo del tiempo mediante un dibujo que se asemeja a una escalera enmarcada por un cuadro: el Universo(U) visible. Sin embargo, la escalera continúa por fuera del cuadro, extendiéndose a un universo invisible que la narradora quiere capturar mediante el montaje de escenas heterogéneas y el cruce de géneros estéticos. En *Conjunto vacío*, el montaje cumple la función de dar cuenta de esos eventos que flotan en el presente a manera de partículas invisibles y que sirven como figuras de lo intempestivo, un tiempo abierto a la aparición de señales del pasado que interrumpen el curso lineal de la historia.

El procedimiento estético de *Conjunto vacío* puede ser entendido mediante la noción de anacronismo que propone Georges Didi-Huberman, para quien la historia de las imágenes debe ser pensada a partir de montajes de tiempos y materiales heterogéneos. En *Ante el tiempo*, Didi-Huberman cuestiona la idea de que la historia sea una ciencia que trabaja con el pasado en tanto entidad inamovible, ya que la memoria funciona como un filtro que opera a partir de montajes

temporales y, por consiguiente, reconfigura el pasado en cada nuevo ejercicio de reminiscencia. Se trata de una manipulación o una “decantación” del pasado que abre la historia al influjo de otras temporalidades y que Didi-Huberman ejemplifica mediante la figura de la “imagen-síntoma”: “Lo que el *síntoma-tiempo* interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica. Pero lo que contraría, también lo sostiene: se lo podría pensar bajo el ángulo de un *inconsciente de la historia*” (64). De esta manera, Didi-Huberman muestra el modo en que las imágenes, al estar compuestas por una conjunción de duraciones y estratos temporales, interrumpen los modelos tradicionales de tiempo y representación. En *La imagen superviviente*, Didi-Huberman continúa su reflexión sobre el anacronismo tomando como objeto de estudio el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, en el que percibe el montaje de imágenes heterogéneas que opera en el centro de todo ejercicio de la memoria. En lugar de contar la historia del arte a partir de una sucesión de períodos históricos, el *Atlas Mnemosyne* de Warburg era un jeroglífico compuesto por imágenes de épocas alejadas entre sí, lo que según Didi-Huberman revela la densidad arqueológica que conforma la textura del presente: “una interpretación que no trata de reducir la complejidad sino de mostrarla, exponerla, desplegarla según una complejidad en segundo grado” (448). En este sentido, la finalidad del montaje es desplegar los quiebres y los huecos en la concepción cronológica de la historia, creando un juego de latencias y rupturas que sirve para reconfigurar nuestro entendimiento de lo contemporáneo. Aún más, el montaje se inserta en el intervalo de los campos estéticos, mostrando que no se puede crear una imagen alternativa del tiempo si no se busca traspasar las fronteras disciplinares.

En el marco de la producción cultural de la posdictadura, Ana Forcinito recupera la figura de la supervivencia tal como la delinea Didi-Huberman para señalar la existencia de memorias que se instalan en el margen de las narrativas heredadas sobre la violencia estatal y los modelos de

justicia y reconciliación. Usando la figura de las “intermitencias” –que remiten al brillo discontinuo de las luciérnagas que, según Didi-Huberman, caracteriza la labor del materialista histórico–, Forcinito designa la latencia de una serie de sedimentos del pasado reciente que exceden los marcos oficiales de rememoración y búsqueda de justicia. Se trata de restos y residuos que son retomados por las generaciones más recientes a través de nuevas poéticas de la memoria, las cuales, según Forcinito, “subvert the cohesiveness or the indisputability of interpretations of the past and instead propose aesthetic and interpretive variations that make new contours of the recent past visible” (6). Lo que subyace a este análisis es la búsqueda de nuevos marcos de visibilidad del pasado reciente, que Forcinito vincula con la imagen del caleidoscopio que usa Pilar Calveiro para retratar el ejercicio de la memoria. No se trata de un rompecabezas en el que los diferentes fragmentos cristalizan una imagen totalizante del pasado reciente, sino de una reunión aleatoria de piezas que sugieren conexiones impensadas entre tiempos y espacios heterogéneos (Calveiro 17; Forcinito 7).⁶⁸ Asimismo, Jordana Blejmar utiliza el concepto del anacronismo para examinar un corpus de autoficciones de la dictadura que despliegan lo que ella denomina “playful memories”, es decir, un tratamiento heterodoxo del pasado que se desmarca de modelos cronológicos de la historia. Para ello se valen del montaje en tanto procedimiento que entrecruza registros estéticos y hace emerger una serie de imágenes que permanecían ocultas en el *continuum* de la historia: “montage is used to stress the gaps and fractures that emerge when documentary film and photography try to faithfully ‘document’ the dictatorial past, demonstrating that there is something that cannot be shown” (26). Ante todo, estos acercamientos destacan la importancia de crear dispositivos estéticos que permitan capturar la manera en que lo contemporáneo está

⁶⁸ Según Pilar Calveiro, el ejercicio de la memoria consiste en “no acallar las voces discordantes con la propia, sino sumarlas para ir armando, en lugar de un *puzzle* en el que cada pieza tiene un solo lugar, una especie de caleidoscopio que reconoce distintas figuras posibles” (17).

constituido por huellas, ritmos y duraciones que dibujan una imagen alternativa de la secuencia histórica.

La estructura de *Conjunto vacío* está compuesta por un montaje heterogéneo de imágenes-recuerdos que buscan iluminar no sólo el pasado reciente de violencia política y exilio, sino también el inconsciente de la época actual. La narradora comienza diciendo que es una “coleccionista de inicios”, refiriéndose a los comienzos trancos de su expediente amoroso, pese a que el primer capítulo de la novela gira en torno a un final: el de la relación de la narradora con su novio, El Tordo(T) (9). Así, *Conjunto vacío* introduce la figura de la coleccionista para designar la tarea de la escritora contemporánea como alguien que habita un momento histórico de *après-coup* y tiene que trabajar con los desperdicios de la historia que pueblan el paisaje actual. “Todas las cosas se descubren después”, afirma la narradora, delineando el presente como una estructura reticular en la que parpadean una infinidad de escenas del pasado en forma de ruinas y desechos (148). Nicolas Bourriaud, al igual que Ana Forcinito y Pilar Calveiro, utiliza la figura del caleidoscopio para referirse a la época actual, en la que “pasados, presentes y futuros centellean produciendo furtivos ‘destellos’” (*La exforma* 83). Por eso define al artista contemporáneo como “un *recolector* de la producción común”, que es capaz de fundar nuevos relatos y genealogías a partir de los vestigios sobre los que está construido el presente precario del nuevo siglo (88). El deseo de excavar el pasado reciente es un indicador de la crisis de tiempo que afecta a las nuevas generaciones, que son incapaces de pensarse como herederas legítimas y, por lo tanto, experimentan el pasado a partir de relatos fragmentarios y vacíos de la transmisión: “Un paisaje definitivamente inacabado –dice la narradora– que se extiende entre excavaciones inundadas, cimientos al aire libre y estructuras en ruina; una necrópolis interior que ha estado en obra negra

desde que recuerdo” (9).⁶⁹ En este sentido, el montaje es la técnica propicia para dar cuenta del devenir histórico como una permanente obra en construcción, concibiendo la escritura a través de nuevos marcos que capturen los recuerdos durmientes y los relatos perimidos.⁷⁰ Asimismo, en la medida en que la narradora se embarca en un juego vertiginoso de principios y finales, *Conjunto vacío* es una novela que transcurre en un impasse, un momento en el que algo ha muerto y otra cosa no ha terminado de nacer y venido a reemplazar a la anterior. Así, la técnica del montaje en tanto colección de inicios truncos sirve para combatir el estado de ánimo de inacción e inmovilidad que genera la incapacidad de producir algo nuevo después del fin de la historia, cuando el pasado ha devenido una temporalidad inaccesible y el presente inacabado imposibilita la articulación de alternativas de cambio.⁷¹

La técnica de montaje adquiere varias dimensiones en *Conjunto vacío*. En primer lugar, explica la configuración desordenada de capítulos que, en lugar de obedecer a una secuencia cronológica, superponen acciones, tiempos y lugares a manera de un caleidoscopio. El resultado de este procedimiento es un tiempo fuera de sí en el que las diferencias entre antes y después se evaporan por completo, dando lugar a una temporalidad abierta a la irrupción de recuerdos

⁶⁹ En un análisis de las técnicas de montaje en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y el *Atlas* de Gerhard Richter, Benjamin Buchloh señala que el deseo mnemónico surge con mayor potencia en aquellos momentos históricos de discontinuidad entre horizontes temporales: “Mnemonic desire [...] is activated especially in those moments of extreme duress in which the traditional material bonds between subjects, between subjects and objects, and between objects and their representation appear to be on the verge of displacement, if not outright disappearance” (95).

⁷⁰ *Permanente obra negra* (2019) de Vivian Abenshushan también utiliza la técnica del montaje para dar cuenta del presente inacabado del nuevo milenio. Abenshushan desplaza aún más explícitamente la noción tradicional de autoría –lo que Foucault denominó “la función-autor”– al presentarse como autora “entre una multitud”. La obra es concebida, en palabras de la autora, como un “libro/fichero/algoritmo de internet” (6).

⁷¹ En *Capitalist Realism*, Mark Fisher retoma la tesis de Francis Fukuyama sobre el fin de la historia –que, según él, habita el inconsciente cultural de las sociedades contemporáneas– y el concepto de Nietzsche sobre el último hombre para señalar que los ciudadanos contemporáneos son espectadores pasivos e indiferentes del mundo circundante (6-7).

involuntarios y de duraciones impuras (ver Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 43-44). La disposición arbitraria de escenas exhibe el carácter combinatorio de la memoria, que está atravesada por olvidos y procesos inconscientes. En este sentido, *Conjunto vacío* muestra los intervalos y los agujeros que obstaculizan todo ejercicio de la memoria, aún más cuando las imágenes que se han heredado del pasado están carcomidas por espacios en blanco. Esta relación con el pasado se hace evidente cuando la narradora empieza a trabajar en casa de una escritora argentina llamada Marisa Chubut (M_x) que, como sus padres, emigró a México durante la última dictadura. El trabajo de Verónica consiste en ordenar el archivo de la escritora, donde encuentra una serie de fotografías en las que Marisa Chubut recortó a las personas retratadas, que pasan a formar un conjunto de siluetas. Como los artistas de la memoria que trabajan con apariciones amnésicas, Marisa Chubut había armado un collage a partir de los rostros recortados de estos personajes anónimos y había apartado a los individuos de los lugares en los que habían sido fotografiados.⁷² A través de esta renuncia a representar lo real y de este contraste tajante con las fotos carnet de las víctimas que movilizan organizaciones como las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, el montaje se convierte en una estrategia visual no sólo para referir la dislocación de los sujetos exiliados como la escritora argentina, sino también el proceso de duelo por las personas desaparecidas. “Ya sólo se veían las escenografías que acompañaron a alguna persona, desterradas, divididas para siempre. Los personajes nunca volverían a su contexto original y todos esos ‘marcos’ ya no tenían tiempo” (90). La narradora se siente interpelada por esta manera de trabajar con el pasado porque ella, en tanto hija de una madre desaparecida, también experimenta la herencia como una silueta sin contenido.

⁷² Para un panorama del arte contemporáneo que utiliza siluetas, sombras y proyecciones como vehículos para referir el trabajo de la memoria, ver Saltzman (1-24). Algunos de los artistas cuya obra analiza Saltzman son la americana Kara Walker, la británica Rachel Whiteread y el sudafricano William Kentridge.

A partir de este encuentro con el archivo amnésico de Marisa Chubut, la narradora empieza a concebir el acto de escritura como un trabajo con los vestigios de lo real; no tanto con el pasado en sí mismo, como con las consecuencias de vivir en su sombra.

Conjunto vacío deriva una ética de la representación a partir de la (auto)consciencia de que existe una distancia insalvable entre el presente y un pasado que sobrevive en forma de huecos, siluetas y espacios en blanco. La desconfianza en el índice como estrategia de representación se traduce en una poética que, al operar mediante un procedimiento de *shadowing* y de renuncia a lo real, se atiene más fielmente a las consecuencias de incertidumbre y sospecha que genera la desaparición como tecnología represiva. Esta es la manera en que *Conjunto vacío* se interroga sobre los marcos mediante los cuales traer el pasado traumático al presente de los hijos, no tratando de reproducir de manera exacta el contexto histórico en el que se produjeron estos acontecimientos, ni de experimentar el pasado de los padres en carne propia, sino midiendo el tiempo transcurrido, los mecanismos de olvido y los sedimentos temporales (ver Régine Robin 361). En este sentido, lo que intenta captar *Conjunto vacío* no son tanto los eventos del pasado como las mediaciones que existen entre la memoria oficial y ciertas búsquedas alternativas que exceden los marcos impuestos por el estado y redistribuyen “las formas de ser y las formas de visibilidad” de lo común (Rancière, *El reparto* 20; ver Forcinito 8-9). Refiriéndose a las fotografías de guerra promovidas por el Departamento de Defensa de Estados Unidos durante la administración de George W. Bush, Judith Butler destaca que todo marco visual contiene formas de poder social y estatal, y que una posible solución a esta encrucijada es hacer visible el marco que delimita a las imágenes: “the photograph that yields its frame to interpretation thereby opens up to critical scrutiny the restrictions on interpreting reality. It exposes and thematizes the mechanisms of restriction, and constitutes a disobedient act of seeing” (71-72). No es casualidad, entonces, que las varias

ilustraciones de *Conjunto vacío* muestren un contenido que excede los marcos impuestos (el Universo visible) y, aún más, que el procedimiento que utilice la narradora esté compuesto por diagramas de Venn, ya que el régimen militar –como nos recuerda ella misma– prohibió la enseñanza de la teoría de conjuntos en las escuelas. Así, *Conjunto vacío* se cuestiona insistentemente sobre las estrategias estéticas que permiten expandir la esfera de lo visible, desprenderse de los marcos impuestos y erigir formas de resistencia y disenso ante el poder centralizado.

La técnica de montaje que utiliza la narradora a lo largo de la novela revela nítidamente la condición de los hijos que viven al margen de la historia, en una temporalidad hecha añicos. En este sentido, las técnicas de montaje y collage evocan las de varios artistas de la posdictadura, como los fotomontajes de la argentina Lucila Quieto, que se basan en la manipulación de fotografías de familiares, víctimas y perpetradores para contravenir la solemnidad con la que se suelen contemplar. Estos artistas del fotomontaje, según Jordana Blejmar, “encourage us to turn our gaze to what lies ‘outside the lines’ and beyond the frames of what we are accustomed to seeing” (140). En *Conjunto vacío*, los diagramas de Venn cumplen la función de poner en orden las diferencias entre lo visible y lo invisible, lo decible y lo indecible, las palabras y el ruido, que es como las artes, según Rancière, inciden en la distribución del sentido de la comunidad (Rancière, *El reparto* 20). “Los diagramas de Venn –señala la narradora– son herramientas de la lógica de los conjuntos. Y la dictadura, desde la perspectiva de los conjuntos, no tienen ningún sentido porque su propósito es, en buena medida, la dispersión: separar, desunir, diseminar, desaparecer” (91-92). Lo que temían los militares, dice la narradora, es que los diagramas de Venn guiaran a los niños hacia la creación de lazos comunitarios y, por extensión, a la reflexión colectiva sobre “las contradicciones del lenguaje, del sistema” (92). El procedimiento que adopta la narradora tiene el

fin de hacer visible estas relaciones intangibles, la reunión de detalles de diversas procedencias y el nudo de temporalidades antagónicas. Pero el lenguaje, en el contexto de la posdictadura y luego del advenimiento de una temporalidad poshistórica, se ha convertido en una entidad repleta de agujeros y baches de sentido, como queda demostrado en la exposición a la que asiste en el Museo Tamayo de la Ciudad de México sobre “poéticas de lo ilegible” (49). A través de obras de Ulises Carrión, Marcel Broodthaers o Mirtha Dermisache que la narradora duplica visualmente en el cuerpo del texto, *Conjunto vacío* muestra la paradoja que yace en el centro de esta representación espectral del pasado traumático: las poéticas de la tachadura muestran aquello que no puede ser representado de manera verosímil, pero indican simultáneamente que esta es la única forma de hacerlo legible sin transgredir el recuerdo de las víctimas (ver Saltzman 53). *Conjunto vacío* emula esta misma poética al desplegar visualmente los agujeros en el tiempo y la representación. “Aquí tendría que dejar un espacio en blanco de tres líneas” (50), dice la narradora, evocando el procedimiento de desescritura, antiescritura o no escritura que Luis Felipe Fabre examina en ciertos “post-poemas” contemporáneos (ver Fabre 12). Esta es la forma que encuentra *Conjunto vacío* de representar visualmente la condición amnésica de los hijos de las víctimas, cuya articulación de poéticas de lo ilegible a partir del pasado traumático muestra un discurso no tanto histórico como histérico (Saltzman 17). La inclusión de estas palabras ilegibles revela que el lenguaje, incluso cuando se ha convertido en un montón de cenizas, sigue sirviendo como un vehículo para la conmemoración de acontecimientos traumáticos, aunque también admite la posibilidad de que sea la literatura, entendida como registro mimético de la realidad, la que esté haciendo duelo por su propia defunción.

Por este motivo, *Conjunto vacío* replica la disposición aleatoria del montaje a través de un collage de dibujos, diagramas y *objet trouvés* que brindan la imagen de un arte fuera de sí, tal como

lo define Ticio Escobar, un arte cuya “sensibilidad rastreadora de huellas” transita “un no-lugar, un deslugar sin umbrales, tal vez sin suelo” (146, 152). Verónica Gerber Bicecci se describe a sí misma como “una artista visual que escribe”, a tal punto que en *Mudanza*, un libro de ensayos de 2010, traza una genealogía de su práctica literaria refiriendo el caso de artistas y escritores que transitan fluidamente las fronteras entre campos estéticos. Heredera del arte conceptual, Gerber inscribe su práctica en el “campo expandido” de la literatura, proponiéndose –como indica respecto de la obra de Ulises Carrión– “correr los límites del suceso literario hacia otras disciplinas” (*Mudanza* 17, 43). En *Conjunto vacío*, donde la narradora también indica que “quería ser artista visual pero casi todo lo pensaba en palabras” (35), la libre circulación entre campos disciplinares tiene la función de crear nuevos dispositivos de visibilidad cuando el sujeto contemporáneo se concibe como un huérfano de la historia colectiva y, en particular, de la genealogía familiar. El montaje de tiempos y lugares heterogéneos cumple el objetivo, entonces, de reconfigurar el sentido (de lo) común y la pertenencia a una comunidad. Asimismo, esta disposición estética que combina lenguaje visual y verbal busca transformar los modos de percepción del pasado, abocándose a la construcción de realidades alternativas y de circulaciones de sentido a partir de fracturas en la historia lineal (ver Didi-Huberman, *La imagen superviviente* 457). Se trata de invocar lo que, en la opinión de Rancière, constituye el núcleo del trabajo de la ficción: establecer “new relations between words and visible forms, speech and writing, a here and an elsewhere, a then and a now” (*Emancipated Spectator* 102). Al inscribirse en la teoría de los conjuntos, los diagramas de Venn crean un espacio de intersección entre las intemperies de los hijos, como queda demostrado en la relación amorosa que la narradora establece con el hijo de Marisa Chubut, Alonso(A), otro huérfano que experimenta el pasado como un cúmulo de ruinas. Ante la pregunta de cómo representar la catástrofe dictatorial en un período de finales –cuando, como sostiene García

Canclini, sólo sobreviven “relatos destotalizados, fragmentos de una visualidad sin historia” (*La sociedad* 21-22)–, *Conjunto vacío* propone armar nuevos montajes con las supervivencias espectrales del pasado, postulando, de manera simultánea, la imposibilidad de representar el trauma en toda su magnitud y la necesidad de conjurar estos espectros a fin de forjar relatos inéditos y hacer del presente un sitio de orientación y un nuevo punto de partida.

Archivos evanescentes

La disposición aleatoria del pasado se hace evidente cuando la narradora empieza a ordenar el archivo de Marisa Chubut, un palimpsesto de manuscritos, fotografías y cartas que, en tanto registro de existencias anónimas y personajes secundarios, ofrece una imagen borrosa o fuera de foco del pasado. El cuidador de la casa de Marisa Chubut designa el trabajo de la narradora con el verbo “escombrar” (84), lo que delinea el estado del archivo como un cúmulo de ruinas que requieren de una labor arqueológica y, por extensión, sitúa a la narradora en la misma genealogía que las *Trümmerfrauen*, las mujeres que se dedicaron a limpiar las ciudades alemanas y austríacas luego de la Segunda Guerra Mundial, dándoles nuevos usos a los escombros de los edificios bombardeados. Se trata de una nueva encarnación de la figura del “trapero” de Baudelaire que catalogaba los residuos de la ciudad moderna y armaba ensambladuras originales a partir de ellos (ver Régine Robin 58-59). En *Conjunto vacío*, la narradora se constituye en una intérprete de lo menor o en una “semionauta”, que es como Nicolas Bourriaud se refiere a los artistas contemporáneos que proponen combinaciones inéditas entre los signos y nuevos contextos interpretativos para la historia, activando en el lector-espectador una postura de lucidez que hace posible la continua reactualización del pasado (*La exforma* 78). En este sentido, *Conjunto vacío* evoca la obra de una serie de artistas contemporáneos que recorren el paisaje urbano y arman

ensamblajes dinámicos a partir de los desechos que las personas van dejando tras de sí, como la del artista mexicano Gabriel Orozco, quien en varios de sus proyectos representa un después de la historia en el que la basura es el único indicio que deja entrever la presencia humana en el planeta. De la misma manera, en *Conjunto vacío* “escombrar” no implica ordenar cronológicamente el archivo, sino montar nuevas constelaciones que capturen el carácter parpadeante de la historia, la multiplicidad de tiempos que coexisten en un mismo momento histórico. Así, la novela de Gerber despliega un museo alternativo de la memoria que replica su configuración fragmentaria, representándola como una entidad que entraña incesantes contiendas y debates a fin de asegurar su construcción y transmisión con miras al futuro.

Conjunto vacío muestra la necesidad de sumergirse en el archivo para crear nuevas filiaciones con el pasado cuando la historia se percibe desde la perspectiva de los huérfanos. La narradora es una huérfana de la historia que ve en el archivo la posibilidad no sólo de restituir una continuidad con las existencias pasadas, sino también de convocar la presencia de estas vidas anónimas y de devolverles algo de la dignidad de la que fueron despojadas (ver Rancière, *Los bordes* 116; Viart). Se trata, en otras palabras, de combatir no sólo su propia orfandad sino también la del mismo archivo, ya que, como indica Paul Ricœur, “the document sleeping in the archives is not just silent, it is an orphan” (169). La novela de Gerber se inscribe en lo que François Noudelmann llama la “pasión genealógica” de la ficción contemporánea, un intento por revalorizar las filiaciones e inscribir a los individuos dentro de un *continuum* histórico, combatiendo su estado de orfandad y transformando lo contemporáneo en “un reparto de tiempos generacionales” (63). La narradora encuentra en el archivo de Marisa Chubut un vínculo con el pasado del que carecen tanto ella como su hermano, de modo que desenterrar la vida de la escritora argentina es restituir vicariamente la historia de su madre. El archivo de Marisa Chubut, especialmente la

correspondencia que mantuvo con una persona cuyo nombre en clave era “S.”, se encuentra en un estado de desorden voluntario que incita a la narradora a reconstruirlo de cero. Este es un trabajo que ella vincula con el de armar rompecabezas en su infancia, en la medida en que las piezas sueltas y los fragmentos ilegibles la convencen de que “había un misterio detrás de aquellos vestigios”, para los cuales debe crear nuevos marcos de legibilidad (142). Pero la figura de “S.”, con el que Marisa Chubut intercambiaba cartas de tono romántico, se vuelve imposible de restituir, hasta tal punto que la narradora lo compara con el “polvo esparcido en el aire” sobre el que lee en el manual de un telescopio (188). Para la narradora, entonces, la escritura de la historia consistiría en capturar algo de estas partículas de polvo que flotan de manera imperceptible en las luces cegadoras del presente, lo que Didi-Huberman refiere mediante la metáfora de la luz titilante de las luciérnagas: lo contemporáneo sería, según Didi-Huberman, “darse los medios de *ver aparecer las luciérnagas* en el espacio sobreexpuesto, feroz, excesivamente luminoso, de nuestra historia presente” (*Supervivencia* 53). Esto significa que la narradora, mientras se sumerge en la inmensidad del archivo, debe valerse de detalles mínimos e imágenes menores para combatir la destrucción de la experiencia que refieren los jirones materiales del pasado.⁷³ En *Conjunto vacío*, entonces, el trabajo de archivo busca complejizar la flecha del tiempo, cargándola de sedimentaciones temporales y conexiones inéditas que hagan visible su carácter polisémico.

En este sentido, no es casualidad que en el cuarto de archivo de Marisa Chubut se halle un telescopio, que designa metafóricamente la labor de la escritora argentina en el exilio. La figura del telescopio implica no sólo un viaje espacial, sino también temporal: un viaje hacia el pasado a

⁷³ En *The Allure of the Archives*, Arlette Farge refiere el trabajo de archivo como el de bucear por un océano infinito de documentos: “When working in the archive you will often find yourself thinking of this exploration as a dive, a submersion, perhaps even a drowning... you feel immersed in something vast, oceanic” (4).

través de la búsqueda incesante en el archivo. Durante los momentos de descanso del trabajo archivístico, la narradora utiliza el telescopio para observar “detalles que de otra forma pasarían desapercibidos”, incluso penetrando en las fisuras de las paredes en busca de “posibles constelaciones, agujeros negros y formas de vida” (83, 70). Así, va descubriendo que la mirada de la archivista también debe percibir las fracturas en la historia lineal y los escombros del edificio social a fin de construir una imagen alternativa del tiempo, que considere los cimientos inestables sobre los que se erige el momento contemporáneo (ver Bourriaud, *La exforma* 91). El telescopio ayuda a la narradora no sólo a observar detalles a escala microscópica y entrenar su visión a lo que desaparece, sino también a sacar al presente fuera de quicio y verlo en la *longue durée* o desde una perspectiva cósmica. Se trata del mismo procedimiento de ampliación del punto de vista que Hannah Arendt describe en *La condición humana* a través de la figura del telescopio, que permite a los seres humanos “actuar sobre la Tierra y en la naturaleza terrestre como si dispusiéramos de ella desde el exterior, desde el punto de Arquímedes” (290). Esta conjunción entre archivo y telescopio se hace aún más clara cuando la narradora ve con su hermano *Nostalgia de la luz* (2010), el documental de Patricio Guzmán que vincula dos formas distintas de búsqueda en el desierto de Atacama: las mujeres que recorren el desierto en procura de los restos de sus familiares desaparecidos, en paralelo a los astrónomos que usan telescopios para estudiar los cuerpos celestes. La narradora inscribe la búsqueda de su madre desaparecida en esta constelación de rastreadores de huellas, ya que, como señala luego de ver el documental, “ni los astrónomos, ni las buscadoras de desaparecidos, ni mi Hermano(H) ni Yo(Y) sabemos nada. Todos estamos buscando huellas o haciéndonos preguntas. Todos estamos esperando que por fin aparezca eso que no podemos ver” (56). En este sentido, la narradora entrena su mirada para percibir la existencia de otras temporalidades y formas de vida, como queda reflejado en las ilustraciones que muestran universos

paralelos, pues como señala Rancière, “aprender a ver es [...] exponer la mirada a lo que no se deja enmarcar, a lo que la toca, la molesta, la intriga y la horroriza” (*Los bordes* 52). En un momento en que la historia en tanto carrera hacia el progreso parece haber llegado a su fin, *Conjunto vacío* transforma la forma estética en un vehículo para sustraer la mirada de sus marcos habituales y proyectarla hacia otras superficies que reflejen las apariciones y los espectros que acechan a la imaginación contemporánea.

En paralelo al trabajo que lleva a cabo la narradora en el archivo de Marisa Chubut, su hermano se dedica a filmar documentales y una de sus películas gira en torno al alto contraste de las imágenes, es decir, a cómo se vuelven abstractas a través del juego de luces y sombras. “Quiere describir esos altos contrastes –dice la narradora– como si fueran mapas encontrados, ciudades de píxeles e islas de bits que se esconden en la memoria de las computadoras” (170). Así, mientras que la narradora se obsesiona con caligrafías que no llegan a ser letras y escrituras asémicas que refieren el significado a partir de su interrupción o su potencialidad, el hermano investiga los ruidos que no alcanzan a ser sonidos o las manchas que imposibilitan la alta resolución de las imágenes.⁷⁴ Mediante procedimientos que generan presencia destacando la ausencia o la imposibilidad de transmisión, tanto la narradora como su hermano conciben el archivo como una serie de notas que requerirán de una elaboración futura, del mismo modo que Hal Foster se refiere al “impulso anarquístico” de estas prácticas estéticas interesadas menos en orígenes categóricos que en trazos oscuros y escrituras jeroglíficas (“Archival” 5). De hecho, la narradora inscribe su propia

⁷⁴ En *Últimas noticias de la escritura*, Sergio Chejfec examina de cerca una serie de prácticas materiales y modalidades conceptuales de la escritura, entre ellas la escritura asémica de la argentina Mirtha Dermisache: “Quizá la misma disposición sémica de la escritura –afirma Chejfec– se confabule contra las posibilidades afectivas de la composición caligráfica; y, en este sentido, la escritura asémica de Dermisache apostaría a mostrar esa potencialidad eventualmente liberada de los mandatos de transmisión de significado” (101).

genealogía en estas poéticas de lo ilegible, expresando su deseo de vivir en un pueblo argentino llamado Garabato: “Nunca he estado ahí, pero me encantaría tener ese gentilicio: garabatana; habitante de un pueblo mal trazado e ilegible” (73). La reivindicación de escrituras asémicas y poéticas del ruido tiene la función de repensar el orden del archivo desde los agujeros negros, la indeterminación y los eslabones perdidos de la memoria, de modo que el procedimiento que adopta la narradora para configurar el texto obedece a la lógica del collage. El collage, como indica Cristina Rivera Garza con relación a las escrituras de desapropiación contemporáneas, es una “estrategia para componer una página de alto contraste”, cuya función es “sostener tantas versiones como sea posible, colocándolas tan cerca una de la otra como para provocar el contraste, el asombro” (126-127). El énfasis en los altos contrastes y en lo que se esconde detrás de los procesos de transmisión de significado se corresponde con una metáfora que brinda Gerber para describir su práctica artística: la ambliopía. En el primer ensayo de *Mudanza*, Gerber describe el contraste visual que implicó crecer con un ojo que se desarrolló de manera normal y otro que se desvió hacia adentro, lo que la impulsó a sentirse naturalmente atraída por “personajes con destinos ambliopes, aquellos que, en una demencia consciente, deciden renunciar, abandonarse a la contingencia para poner su vida, cuerpo y trabajo en el mismo espacio de indeterminación” (16). Además de delinear al artista contemporáneo como alguien que ha llegado demasiado tarde y cuya mirada está volteada hacia el pasado, la ambliopía exhibe los trazos del archivo como misterios sin resolución, pero que gracias a ello admiten la posibilidad de servir como puentes entre un pasado fragmentario y la construcción de un futuro.

Conjunto vacío convoca a los lectores-espectadores a descifrar un mensaje que le resulta huidizo a la misma autora, redefiniendo la oposición tradicional entre actividad y pasividad, así como los roles de los participantes en el proceso comunicativo. El libro presenta varias instancias

en las que el significado se encuentra interrumpido por líneas de fractura, como la inserción en la narrativa de las cartas de Marisa Chubut, escritas en clave para evitar ser capturadas por los organismos de seguridad de la dictadura. Asimismo, la vocación de inteligibilidad se traslada al único libro de Marisa Chubut, *Destierro*, que la autora escribió una y otra vez a lo largo de su vida. No se trata, sin embargo, de reescrituras y modificaciones de un mismo texto, sino de manuscritos que repiten el texto palabra por palabra. Más que las consecuencias de un desplazamiento geográfico, los manuscritos de Marisa Chubut revelan un destierro de la lengua: “Lo único que cambiaba era la letra, una caligrafía firme que en cada copia se volvía más y más temblorosa, hasta volverse prácticamente ilegible” (109). En el caso de Marisa Chubut, la descomposición de la letra escrita es simultánea a la de la memoria, de modo que la caligrafía es el vehículo que hace visibles las dificultades a la hora de representar el trauma. Sin embargo, lo llamativo es que la narradora y Alonso, ambos pertenecientes a la generación de los hijos, repiten este mecanismo de ocultamiento o postergación del sentido. Los correos que intercambian, al igual que las cartas de Marisa Chubut, contienen un mensaje cifrado mediante juegos verbales: la narradora le escribe a Alonso textos con anagramas, mientras que él le responde a través de acrósticos. En ellos la ilegibilidad es la consecuencia de una herencia incompleta que se les presenta de manera enigmática, horadada por una doble imposibilidad: la dificultad de los padres de relatar sus propias historias (“En mi familia –dice la narradora– todos se desmienten unos a otros y al final sólo quedan hoyos”) (33) y, por otro lado, la distancia que separa al presente de un pasado que es, ahora, un pliegue de varias temporalidades.

Por este motivo, la narradora entabla una búsqueda de procedimientos narrativos que revelen el palimpsesto de temporalidades en que se ha convertido la historia. Por ejemplo, hace una distinción entre palabras con disfraz y palabras sin disfraz como las onomatopeyas, prefiriendo

las segundas puesto que delinean el pasado como un misterio a desentrañar y una herencia por venir. En *Mudanza*, Gerber también hace un elogio de las onomatopeyas en un ensayo dedicado al artista sueco Öyvind Fahlström, muchas de cuyas obras giraban alrededor de la creación de “lenguajes monstruosos” basados en la reproducción del sonido de animales. Este procedimiento que promueve un extrañamiento radical del lenguaje cotidiano es el que le interesa a Gerber, para quien el artista sueco “escribió palabras impenetrables con un alfabeto conocido. Porque aún cuando dinamitaba el lenguaje común y corriente, aún en ese extremo del hermetismo quería ser leído, quería que hubiera tímpanos para sus ruidos, para el desentono, la cacofonía y la desarmonía. Oídos para el desacuerdo” (96). Asimismo, los juegos verbales que inserta la narradora en *Conjunto vacío* y que obligan al público lector a pausarse en cada página para reconstruir un orden de sentido, reconfiguran el territorio de lo común y lo sensible al abrir la experiencia del lenguaje a una pluralidad de interpretaciones. Para Rancière, después de todo, el disenso es lo que permite inventar nuevas formas de enunciación colectiva y redistribuir las categorías de lo visible y lo invisible, el discurso y el ruido (*Dissensus* 139). El disenso es, en otras palabras, aquello que desarticula la idea de que el artista le está transmitiendo un conocimiento o una fuente de inspiración específicas al lector-espectador, pues lo que le está delegando el uno al otro es, según Rancière, “the third thing that is owned by no one, whose meaning is owned by no one, but which subsists between them, excluding any uniform transmission, any identity of cause and effect” (*Emancipated Spectator* 15). A través de las escrituras asémicas, las onomatopeyas y los demás juegos verbales, *Conjunto vacío* lleva al extremo la sospecha acerca de la capacidad del arte para transmitir conocimientos, experiencias y sentidos puntuales, refiriendo así la condición de orfandad de una generación que se relaciona con el pasado a partir de una ruptura terminante en el orden de la continuidad.

Cabe preguntarse, entonces, si el trabajo que realiza la narradora en el archivo de Marisa Chubut consiste en un ordenamiento cronológico de los materiales históricos o, lo que es más probable, en una clasificación taxonómica que evita el principio de secuencialidad. La configuración desordenada de los capítulos de *Conjunto vacío* es prueba suficiente de que la memoria de la narradora deriva su visión del pasado a partir de trazas, indicios, vestigios mínimos que le sirven para constatar la distancia irreconciliable que la separa de ellos, más que de una imagen totalizadora del conjunto. Se percibe una desconfianza por parte de la narradora en el trabajo de archivo como una compilación calculada de la memoria, como aquello que Pierre Nora ha llamado el “culto de la continuidad” (30) o “el terrorismo de la memoria ‘historicizada’” (*Pierre Nora* 28), delineando, en cambio, “una memoria que se proyecta en lo discontinuo de una historia” (31). Este pasado que se experimenta como radicalmente ajeno requiere de una apropiación de momentos específicos con los que hemos perdido toda conexión, lo que, por lo tanto, nos va a permitir reconstituir un relato de filiación. Pues, como indica Nora, “antes sabíamos de quiénes éramos hijos y hoy somos hijos de nadie y de todo el mundo” (31). La imagen del pasado como un rompecabezas cuyas piezas no terminan de encajar en un todo coherente se dramatiza a través de las clases de escultura de un maestro japonés, que no enseña a esculpir sino a encarar los bordes externos del proceso creativo. En lugar de enseñarles a fabricar tablas de triplay, el maestro japonés les habla sobre la dendrocronología, la ciencia de calcular la edad de un árbol mediante el análisis de los anillos de un tronco.⁷⁵ Así, en contraposición a los troncos de un árbol como depósitos de un conocimiento milenario, la narradora delinea el archivo a través de la figura de las tablas de triplay, que no permiten determinar la edad de un árbol porque fueron compuestas mediante un

⁷⁵ En este sentido, evoca la Escuela Dinámica de Escritores de Mario Bellatin, que se basa en la premisa de que no se puede enseñar a escribir, sino a cultivar hábitos que estimulen el proceso creativo.

corte en diagonal del tronco. Las tablas de triplay vienen a ilustrar esta imposibilidad de restaurar orígenes y filiaciones estables cuando la historia se ha dejado de experimentar como una continuidad genealógica. De ahí que la narradora, mientras categoriza taxonómicamente los papeles de Marisa Chubut, se proponga desordenar el tiempo:

En el búnker tenía tres paneles de madera con el tiempo desordenado y superpuesto. Ojalá eso fuera posible: desordenar el tiempo. Me gustaría inventar una ciencia que investigue la forma en que una tabla de triplay desordena el tiempo. Sería útil mover de lugar el momento en que suceden algunas cosas, poner los finales al principio, por ejemplo (o en cualquier otro lugar). O el pasado en un futuro lo suficientemente lejano para que nunca lleguemos al momento de enfrentarlo. (41)

Las tablas de triplay sirven como una analogía del dispositivo estético que la narradora utiliza para representar las discontinuidades del tiempo y las fallas en la transmisión de una memoria de la historia. Los manuscritos ilegibles de Marisa Chubut parecían abocados a lo inconmensurable e incommunicable de la experiencia traumática, lo que Blanchot señala mediante la aserción de que “sólo merece la pena la transmisión de lo intransmisible” (43). La configuración estética de *Conjunto vacío*, por su parte, busca hacer visible la recepción de esta herencia incoherente, este archivo de documentos repletos de espacios en blanco y huecos de sentido. El archivo, en tanto conjunto vacío, se convierte en una figura paradójica: se desconfía de él, pero se lo sigue utilizando como paradigma de composición estética (ver Garramuño, “Obsolescencia” 61). El libro deviene así un archivo incompleto, dinámico, en construcción permanente. Se trata, en otras palabras, de un archivo evanescente, que se mantiene alerta a los anacronismos, las supervivencias, los síntomas que se encuentran en el inconsciente de lo contemporáneo. El “conjunto vacío” del título se refiere a estos hijos de padres desconocidos, a esta comunidad de los que no tienen comunidad,

que se abocan a la conformación de archivos alternativos de la memoria como mecanismo de combate de la orfandad propia y colectiva. *Conjunto vacío* sugiere que, ante la ausencia de grandes relatos que permiten organizar la historia, lo único que resta es desordenar el tiempo, oponerse al culto de la continuidad, encontrar en el pasado, en lo perimido y lo obsoleto nuevas posibilidades de comienzo.

El final como punto de partida

En última instancia, *Conjunto vacío* es una ficción anacrónica en la medida en que trata el tema de la desaparición como tecnología represiva durante la última dictadura militar para reconfigurar nuestra concepción del presente: la desaparición de los horizontes temporales en una época de orientación presentista. El presentismo es, como señala François Hartog, un régimen de historicidad propio del momento contemporáneo, cuando la producción del tiempo histórico ha quedado en suspenso y se ha instaurado un presente elusivo, inmóvil y, por extensión, eterno (17-18). En primer lugar, *Conjunto vacío* es una novela sobre el fin de la historia y el comienzo del nuevo milenio debido a las coordenadas temporales en las que transcurre, pues la narradora conoce a El Tordo(T) cuando “el año 2000 estaba por terminar” (76). Se trata de lo que Josefina Ludmer denomina una ficción del año 2000, que desenvuelve “un orden espiralado que da vueltas sobre lo mismo y yuxtapone el tiempo y los tiempos”, desmarcándose así del “relato orgánico, lineal, progresivo, de las temporalidades de la nación” (91). La novela de Gerber acontece en un “después de”, cuando el nuevo milenio ha comenzado, la narradora se ha separado de El Tordo(T) y sólo resta establecer conexiones inéditas con el pasado para restaurar la posibilidad de la transmisión y plantear nuevos puntos de comienzo. El primer capítulo refiere no sólo la separación de la narradora con su novio, sino también el retorno a la casa familiar en tanto una vuelta a los orígenes:

“Descubrí muy pronto que aquel final abrupto hizo que las cosas volvieran al principio, a algún principio” (11). Volver a los orígenes, conjurar sombras y fantasmas, trabajar con las ruinas y los vestigios de un pasado en proceso de desaparición: tal es la apuesta narrativa de *Conjunto vacío* cuando el presente del nuevo milenio se experimenta como un “interregno”, ese término con el que Gramsci, en una entrada de sus cuadernos de cárcel que data de 1929-1930, describió la crisis temporal que se instaura cuando “lo viejo muere y lo nuevo no puede nacer” (37). En una época de crisis y desaparición de los horizontes temporales, Gerber voltea su mirada hacia atrás para indagar en los proyectos utópicos fallidos del arte, la literatura y la historia con el fin de encontrar en ellos las semillas de un nuevo paradigma literario y temporal, concibiendo a una narradora que es una “coleccionista de inicios” en tiempos de finales. A través de la expansión de aquello que tradicionalmente se entiende por literatura, Gerber desarrolla un arte participativo que convoca a los lectores-espectadores a la elaboración del presente precario, inacabado y, por ello mismo, en permanente construcción del nuevo milenio.

Más que el fin de la historia y de la temporalidad propiamente dichas, *Conjunto vacío* delinea una historia natural de la destrucción que se opone a la linealidad de la acumulación del capital y requiere de procedimientos arqueológicos para dar cuenta de los espectros que acechan a la imaginación contemporánea. En un viaje de regreso a Argentina para visitar a su abuela, la narradora se traslada a la Patagonia con el objetivo de conocer los glaciares y el Faro del Fin del Mundo. Los glaciares se convierten en una analogía de las intermitencias temporales que constituyen lo contemporáneo, en la medida en que la narradora se interroga sobre la posibilidad de que se derritan por culpa del calentamiento global y aparezcan flotando los cuerpos de los desaparecidos, rompiendo la indiferencia y la apatía que caracterizan al estado de ánimo

poshistórico (ver Virno).⁷⁶ Como las reflexiones sobre la dendrocronología y los anillos de los árboles en tanto depósitos de tiempo, la narradora indica que en los glaciares se hacen visibles “las distintas capas de nieve que se acumulan en cada temporada. Es una forma de hacer arqueología con el hielo” (179). A partir de una frase de la guía turística que equipara a los glaciares con “testigos de hielo” (179), la narradora se pregunta sobre la capacidad del mundo material, no humano, para acceder a un pasado a través de un método arqueológico. El mismo interrogante se hace patente más adelante cuando la narradora entra a una cafetería y pide un submarino, una bebida tradicional de Argentina y Uruguay que consiste en una taza de leche caliente con una barra de chocolate en su interior. Ambas figuras, glaciares y submarinos, sugieren que el presente está compuesto por capas geológicas o temporales de difícil acceso y que la historia –más que una carrera lineal hacia el progreso de la razón y la iluminación– se ha convertido en un túnel oscuro que no parece conducir hacia ninguna parte.⁷⁷ Así, cuando se produce el derretimiento de las capas materiales que mantenían al pasado en estado durmiente, cuando éste sobreviene en forma de huellas, rastros, vestigios, no se trata exactamente de una confrontación directa con la historia, sino con el hecho de que estaríamos viviendo en su ausencia.

⁷⁶ El término “historia natural de la destrucción” le pertenece al escritor alemán W.G. Sebald, autor de *Sobre la historia natural de la destrucción* (2003). En “Doctor Henry Selwyn”, relato incluido en el libro *Los emigrados* (2006), se cuenta la historia de un alpinista atrapado en el hielo durante décadas, desde antes de la Gran Guerra, hasta ser descubierto en 1980 luego del derretimiento del glaciar: “De modo que es así como regresan los muertos. A veces, al cabo de más de siete decenios, emergen del hielo y yacen al borde de la morrena, un montoncillo de huesos limados y un par de botas con clavos” (32).

⁷⁷ Como indica Sergio Villalobos-Ruminott, actualmente estaríamos experimentando los contornos de una época de la desaparición, marcada no sólo por el abandono biopolítico en el que han caído los cuerpos de los ciudadanos, sino también por “*la desaparición de la misma desaparición* de la cual el cadáver daba testimonio y, así, [...] marcada por la desaparición del cadáver como signo último de una lengua que ya no promete un acceso al sentido” (200).

Asimismo, el viaje a Ushuaia sirve para cuestionar la linealidad de la historia y, por ende, la noción de que ésta habría llegado a su fin. Este es un cuestionamiento que subyace a la narrativa de *Conjunto vacío*, en la medida en que postula lo contemporáneo como un período de exploración de comienzos, una colección de principios, más que como una era de agotamiento de la historicidad y los géneros estéticos. Cuando la narradora va a visitar el Faro del Fin del Mundo, el guía turístico le avisa que en realidad se trata de un faro cercano a la tierra (el *Faro Los Exploradores*) y que el otro sólo existe en una novela de Julio Verne. La narradora se siente aún más defraudada cuando el barco da una vuelta alrededor del faro, transgrediendo las fronteras del supuesto fin del mundo. “Yo(Y) pensaba que ‘El Fin’ podía ser un salvavidas. Quería echar anclas ahí. Pero de una u otra forma se las arregla para regresar al principio, a algún principio” (181). Como en el inicio de la novela, la narradora se interroga por esta vuelta “al principio, a algún principio”: un principio incierto que la literatura debe explorar en un intento por postular alternativas a los discursos apocalípticos sobre su final o agotamiento. Como sugiere Jean Baudrillard respecto de los debates sobre el fin de la historia y el paso al año 2000, “a falta de situar un final, intentamos desesperadamente descubrir un principio”, puesto que el final debe entenderse también como “la finalidad de algo, lo que le da un sentido” y la época actual habría perdido toda razón de ser (61, 59). El final, como descubre la narradora en el Faro del Fin del Mundo, es tan sólo una ilusión o un estado de ánimo: la idea de que no hay nada nuevo bajo el sol, de que todo es una repetición del pasado, de que el antes y el ahora han devenido una misma entidad. Lo que habría acabado, entonces, sería una cierta idea de la historia, una cierta idea de la literatura: la historia como una sucesión de etapas que conducirían irremediabilmente hacia el progreso, la tradición literaria como un conjunto de obras que habría que sobrepasar. Así, *Conjunto vacío* delinea a la escritora

contemporánea como un sujeto melancólico cuya mirada está volteada hacia los vestigios de la historia, constatando que el único progreso yace en el retorno inédito a los materiales del pasado.

•

A resistência y *Conjunto vacío* se interrogan insistentemente sobre las vías de acceder al pasado reciente cuando la historia se experimenta como una temporalidad desprovista de verdades categóricas y horizontes de justicia. Para Rancière, el tema de la justicia del tiempo –la búsqueda de una temporalidad emancipada del reinado del presentismo– se vuelve fundamental en la época poshistórica, ya que el presente se ha transformado en “un tiempo lleno de agujeros, un tiempo discontinuo y pleno de recesos” (*Tiempos modernos* 29). Las obras de Fuks y Gerber están preocupadas por conjurar una versión del pasado que se distancie de los clichés lingüísticos y visuales que impone el presentismo, pensado como una temporalidad que convoca el pasado a partir de imágenes nostálgicas y que crea una parálisis en el ejercicio de imaginar perspectivas de cambio (ver Jameson, “The Aesthetics” 120). *A resistência* y *Conjunto vacío* buscan escapar de las prisiones del lenguaje impuestas por la condición del fin de la historia, devolviéndole a las palabras su imaginación y a las imágenes su poder de reflexión (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 170). En *A resistência*, esto se traduce en una poética que gira alrededor de sí misma a modo de espiral, pues Sebastián se muestra incapaz de emitir juicios definitivos acerca del pasado cuando la distancia que lo separa de éste se ha vuelto imposible de medir. En *Conjunto vacío*, Verónica demuestra que es extremadamente difícil invocar una versión cristalina del pasado debido a la mediación que implica todo acto lingüístico, que opera a partir de la distorsión de lo real porque, según ella, “las palabras tienen mil caras” (136). Los padres de Sebastián y Verónica

son psicoanalistas, lo que en su infancia ella vincula con el oficio de conjurar espectros (su mamá, les decía a sus compañeros de escuela, “daba clases sobre fantasmas”) (126) y que en la adultez se convierte para ambos en una obsesión por penetrar en el inconsciente de lo contemporáneo. A través de un nuevo montaje del archivo familiar, *A resistência* y *Conjunto vacío* llevan a cabo una labor arqueológica que tiene como objetivo revelar el inconsciente de la época actual, reconociendo en la dislocación y el reordenamiento un método epistemológico adecuado para combatir la condición opaca de la historia.

Capítulo 4

El retorno de los hijos

“Personalmente siento, y me doy cuenta de que otros a mi alrededor también –escribió Francis Fukuyama en el verano de 1989–, una fortísima nostalgia de aquellos tiempos en los que existía la historia” (“¿El fin de la historia?” 59). Hoy en día, varias décadas más tarde, ¿es posible todavía afirmar que la historia ha terminado y, junto a ella, nuestra capacidad de pensarnos en una continuidad con pasadas y futuras generaciones? Y, en caso de que esta afirmación sea verdadera, ¿cómo estarían reaccionando las escrituras contemporáneas ante estos tiempos apocalípticos en los que las ideologías, el futuro y la idea misma de literatura habrían llegado a su fin? Es cierto que la literatura nunca acabó en el sentido estricto del término, lo que hubiera significado una merma en los ritmos de producción, publicación y venta. Si bien la figura del escritor ya no goza del mismo peso simbólico que en varios momentos del pasado, la proliferación de pequeños sellos editoriales y librerías independientes, así como el auge de las escrituras digitales han delineado un panorama cultural de sobresaturación y resistencia a la visión crepuscular de lo literario. De hecho, nunca en la historia se habían publicado tantos libros como en estos principios de siglo, un período marcado por el exceso de producción –“los demasiados libros”– que Gabriel Zaid pronosticó en la década de 1970 (ver Guerrero 77-78). Sin embargo, el fin de los tiempos se manifiesta en la literatura contemporánea a la luz de otro síntoma que Fukuyama percibió tras el final de la Guerra Fría: una nostalgia de los modelos temporales y los regímenes de historicidad que organizaron la experiencia de la historia a lo largo del siglo XX. Lo que estaría en juego actualmente sería la capacidad de los escritores de producir novedad, de renovar las búsquedas estéticas cuando todo parece haber sido ya escrito (ver Foster, “This Funeral” 124; García Canclini, *La sociedad* 58).

Paradójicamente, en el siglo XXI la novedad no deriva de proyecciones especulativas hacia el futuro, ni de la reproducción del presentismo que caracteriza al régimen de historicidad actual, sino de retornos melancólicos o nostálgicos al pasado literario, dando lugar a poéticas que se inscriben en la contemporaneidad a partir de su propio desfasaje.

Este capítulo plantea el interrogante sobre cómo pensar la literatura después del fin de la historia a través de las obras del chileno Alejandro Zambra y de la mexicana Valeria Luiselli, dos escritores que conciben el presente a partir de la indagación en las ruinas, los espectros y los ecos de historias nacionales y tradiciones literarias. Ante el vacío de transmisión y de herencia que sienten los escritores en el período poshistórico, Zambra y Luiselli tejen nuevos relatos de filiación que interrogan la historia a contramano de las cronologías lineales y las versiones definitivas del pasado, constituyéndose en búsquedas incompletas, en poéticas de la sospecha y la puesta en crisis, más que en verdaderas restituciones de lo perdido (Viart). Se trata de ficciones que giran en torno a los actores secundarios de la historia –vidas anónimas, rostros en la multitud, niños perdidos o escritores olvidados– como una forma de politizar el presente, de crear nuevos puntos de comienzo para la literatura escrita en el nuevo milenio. La obra de ambos escritores está atravesada por una sensación generalizada de haber llegado demasiado tarde, después del fin de la historia y la literatura, como huérfanos de los grandes relatos o náufragos de la tradición. Así, la contemporaneidad de Zambra y Luiselli sería un gesto crítico que postula una nueva relación con la historia, una relación que ya no obedecería a la separación moderna entre pasado, presente y futuro, sino a la disolución de las fronteras temporales y la puesta en crisis de los modelos de historia lineal.

No es casualidad, entonces, que tanto Zambra como Luiselli postulen la figura del árbol a contramano de las grandes narrativas modernas, no para construir un relato cronológico a partir de

la genealogía familiar o literaria, sino para elaborar fábulas de transmisión de cara al futuro incierto del nuevo milenio. “Escribir es como podar un bonsái”, dice Zambra a manera de declaración de principios, “escribir es podar el ramaje hasta hacer visible una forma que ya estaba allí, agazapada... escribir es leer un texto no escrito” (*No leer* 285). En *Los ingravidos* (2011) de Luiselli, la narradora utiliza la figura de un árbol seco que tiene que ser continuamente regado para crear una relación de continuidad con la tradición allí donde sólo existía un vacío, dramatizando la transmisión de experiencias a partir del diálogo con el espectro de sus predecesores literarios. Así, la labor del escritor contemporáneo consistiría en podar el árbol de la tradición a fin de establecer relaciones singulares a partir de lo heredado y hacer emerger lo no escrito, lo verdaderamente nuevo. Lo que subyace a estas narrativas no es una ruptura radical respecto del pasado literario, sino una búsqueda de contemporáneos –es decir, de camaradas del tiempo– a través de la supervivencia de figuras inactuales o anacrónicas. Más que seguir un modelo teleológico de la historia, las ficciones de Zambra y Luiselli se leen como ramificaciones en torno a materiales históricos que llaman a ser continuamente reinterpretados, concibiendo el retorno al pasado no como una mera repetición sino como un nuevo punto de partida.

Espectros de lo contemporáneo

Los ingravidos se desenvuelve a la manera de un caleidoscopio que proyecta múltiples espacios y tiempos, los cuales van convergiendo en una misma superficie a medida que avanza la narración. En un primer plano, la narradora cuenta su presente como madre y esposa en la Ciudad de México, donde cuida de sus dos hijos (una bebé que está empezando a articular sus primeras palabras y un niño mayor al que, no obstante, le dicen “el mediano”) mientras su matrimonio con un guionista de cine se va descomponiendo de manera progresiva. Sin embargo, la evocación de

su pasado como traductora en una editorial pequeña en Nueva York, donde se obsesiona con el hecho de que su departamento en Morningside Park esté ubicado a solo unas cuadras de donde vivió el poeta mexicano Gilberto Owen en los años veinte, produce la apertura hacia otro plano narrativo en el que Owen cuenta su vida en primera persona: su pasado como diplomático en la embajada de México en Nueva York y su presente de decadencia física en Filadelfia. Pese a la paulatina evaporación temporal, la vida de la narradora en la ciudad Nueva York transcurre durante el año 2001, un año que supuso un cambio radical en la concepción del tiempo de las sociedades contemporáneas, pues estuvo marcado no sólo por las ansiedades culturales respecto de la llegada del nuevo siglo, sino también por los atentados terroristas a las Torres Gemelas y el reordenamiento de las relaciones geopolíticas a escala global. Así, mientras que el plano de la narradora culmina con una versión espectral de los eventos del 11 de septiembre, el de Owen llega a su fin con el *crack* de la bolsa (o Gran Depresión) de 1929. A medida que ambos planos se van intersectando, el presente del nuevo siglo se comienza a vivir como un *déjà vu* o una repetición espectral de catástrofes anteriores, de manera tal que la narradora revela desde el inicio la dificultad de encontrar una gramática (“No encuentro los tiempos verbales precisos”) (11) para situar su propia historia en el presente. Así, *Los ingravidos* se puede leer como una fantasmagoría de “límites temporales difusos” (21) con la que Luiselli, en tanto *alter ego* de la narradora, concibe la tarea del escritor a principios del siglo XXI, luego de decretarse varios diagnósticos sobre el fin de la historia, la temporalidad y la literatura.

En este sentido, Luiselli se vale de la figura del árbol para hilar los diferentes planos narrativos y crear un relato de filiación en el que los préstamos temporales que se producen entre la narradora y Gilberto Owen (entre ellos, el de un árbol seco) sirvan como antídoto al régimen de historicidad del nuevo siglo, caracterizado por la falta de tiempo, los vacíos en la transmisión y la

herencia, y la imposibilidad de concebir la historia cronológicamente (ver Hartog, *Regimes of Historicity*; Viart, “El relato de filiación”). De esta manera, Luiselli crea un nuevo relato de filiación, no a través de la imagen del árbol genealógico (con su dinámica de descendencias, evoluciones y retrocesos), sino de un árbol seco o una maceta portátil que los escritores tienen que regar, revivir o podar en el presente. En *Los ingrátidos*, Owen abandona en una azotea de su edificio neoyorquino un naranjo seco que la narradora encuentra en el presente de 2001, cuando va a visitar el sitio donde vivió el poeta mexicano en los años veinte. La escena encapsula el modo en que *Los ingrátidos* reelabora la tradición literaria en el momento contemporáneo, porque la narradora, a través de la restitución de la vida y obra del poeta mexicano, interviene no sólo en el presente sino también en el pasado neoyorquino de Owen. Después de todo, restituir –como señala Dominique Viart– “significa también *devolver algo a alguien*” (“Los relatos de filiación”). A contrapelo de la reconstrucción de la tradición “como una secuencia de eventos que conducen a un destino” (*Los ingrátidos* 126), *Los ingrátidos* da cuenta de una concepción no teleológica, no lineal de la tradición literaria, una concepción que haga posible la elaboración de nuevas fábulas de transmisión, filiación y herencia de cara al nuevo siglo.

De ahí que la noción de préstamo cobre tanta importancia en *Los ingrátidos*. A medida que los préstamos entre la narradora y Owen van borroneando los límites temporales, la novela va inscribiendo su deseo de resucitar lo que Damián Tabarovsky llama el “fantasma de la vanguardia”, “el arte de hablar de un modo imposible con el fantasma” (11), en un intento por crear una filiación o una alianza imaginaria con la figura de Owen. “El pasado no llegó y el futuro es apenas un préstamo –dice Tabarovsky–. En el impasse entre esos dos tiempos, la vanguardia del fantasma se escribe en presente. En un presente pensado como punto de vista, como estrategia, como estrategia en el presente, o mejor dicho, ante el presente, contra el presente” (*Fantasma*

20).⁷⁸ Así, *Los ingravidos* postula una noción de originalidad que deriva de las relecturas del pasado literario, aún más si ese pasado –como el de Owen– constituye una herencia trunca, un camino abandonado u olvidado por los escritores de la tradición. En este sentido, la elección de Owen como figura tutelar en esta construcción de un nuevo mito de comienzo es significativa no sólo porque éste forma parte de “una tradición casi secreta”, “cercana en su lejanía” (García Ponce), sino por haber pertenecido a Contemporáneos, ese “grupo sin grupo” que inauguró la vanguardia en México, que se propuso polemizar con el calificativo de “lo moderno” utilizado por la generación modernista (Sheridan, *Los contemporáneos* 203), dialogar con la escena cultural europea y norteamericana a través de su revista homónima, e interrogarse sobre los presupuestos que conllevaba ser contemporáneos “de sí mismos, de su voluntad creativa” (Sheridan, *Los contemporáneos* 205).⁷⁹

El interés de Luiselli por la figura de Owen precede a la publicación de *Los ingravidos* por varios años, pues ya había sido tema de una columna que escribió en enero de 2009 para la revista *Letras Libres*, “Gilberto Owen, narrador”. Allí, Luiselli propone leer la obra de Owen a partir de su “preferencia por una escritura ajena al tiempo. No una que fuera intemporal sino una que, en el interior del relato, estuviera libre del corsé de la trama cronológica” (“Gilberto Owen”). En otras

⁷⁸ La noción de Tabarovsky es afín a la que elabora Hal Foster en *El retorno de lo real* (1996), donde señala que la potencialidad de las vanguardias proviene del futuro: “Pues incluso cuando vuelve al pasado, la vanguardia también retorna del futuro, reubicado por el arte innovador en el presente” (vii). Para una lectura de *Los ingravidos* a partir del “realismo traumático” que propone Foster en *El retorno de lo real*, ver Pape.

⁷⁹ *Los ingravidos* no es la primera novela en ficcionalizar una figura del grupo Contemporáneos. Dos escritores de la generación del Crack, Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou, ya habían escrito novelas en torno a poetas del grupo vanguardista: *A pesar del oscuro silencio* (1992) de Volpi rescata la figura de Jorge Cuesta, mientras que *En la alcoba de un mundo* (1992) de Palou hace lo propio con Xavier Villaurrutia. Según Ignacio Sánchez Prado, “this tactic allows Crack writers to trace a lineage to the past in such a way that legitimizes their attempt to reconstitute the Mexican literary field” (93).

palabras, las obras de Owen se desenvuelven, según Luiselli, a partir de “desplazamientos en un espacio efectivo, sin tiempo: viajes inmóviles de un Simbad perpetuamente varado”, una descripción que hace referencia al poema *Sinbad el varado* (1942) (“Gilberto Owen”). Lo que Luiselli destaca en la obra de Owen es, en definitiva, una poética de la simultaneidad, que requiere una lectura cruzada de los registros estéticos (“si leemos sus cartas estamos leyendo su poesía”, dice Luiselli, y así sucesivamente), que transfigura la biografía en material literario y que hace “un retrato desenfocado” de las personas y las cosas, componiendo, en cambio, un “retrato fiel de la mirada” que las registra (“Gilberto Owen”). De ahí que el interés de Luiselli por Owen se corresponda con esta concepción de la contemporaneidad como un retrato desenfocado, que llama a los individuos a estar y no estar en el presente o, en todo caso, a estar en varios lugares y tiempos de manera simultánea.⁸⁰ Esta noción de contemporaneidad desfasada, inactual o intempestiva – que Owen desarrolla a lo largo de su obra poética– es la misma que rige en *Los ingrátidos*. Se trata de una concepción de la inactualidad que, como sostiene Julio Premat citando a Gilles Bonnet, no es una mera “repetición del pasado, permanencia o pluralidad de tiempos: es también un paso a un lado, una desorientación del tiempo” (*Non nova* 67).

Mientras que la crítica ha leído la filiación que establece Luiselli con la figura de Owen como una actitud estratégica para “integrarse orgánicamente al presente neoliberal de la cultura occidental” (Zavala 161) o como un “deseo de occidentalismo cultural, o siguiendo a Bolívar Echeverría, de blanquitud en la modernidad capitalista” (Zavala 163)⁸¹, mi lectura muestra que

⁸⁰ El tema de la fotografía desenfocada es un *leitmotiv* en la obra de Owen (ver Sheridan, *Los contemporáneos* 253).

⁸¹ La lectura de Zavala se alinearía con la noción de pastiche posmoderno propuesta por Jameson: “a collective loss of historicity in such a way that the future fades away as unthinkable or unimaginable, while the past itself turns into dusty images and Hollywood-type pictures of actors in wigs and the like” (“The Aesthetics” 120). De hecho, Zavala compara la narrativa de *Los ingrátidos* con el filme *Medianoche en París* (2011) de Woody Allen (163).

este diálogo espectral constituye una búsqueda de combatir el régimen de historicidad presentista que ha instaurado la maquinaria neoliberal, así como la falta de herencia y de antepasados literarios que sienten los escritores ante el mapa de la tradición en el cambio de milenio. Frente a un presente que se experimenta como un tiempo incompleto y múltiple –similar a lo que afirmó Jürgen Habermas sobre el proyecto inacabado de la modernidad–, *Los ingravidos* hace visible el deseo por retomar trayectorias olvidadas para actualizarlas en el presente –el presente, en otras palabras, como un recipiente de varios momentos y figuras del pasado, que reflejaría el carácter polisémico y heterogéneo del trabajo de la memoria (ver Habermas 34; Burges y Elias 11). Lo que muestra este caleidoscopio temporal es la incapacidad epistemológica de representar la historia como una serie de procesos evolutivos después de un siglo signado por la catástrofe (ver Saltzman 6). Así, los escritores contemporáneos se sitúan en una posición paradójica, pues si bien experimentan una relación de discontinuidad con el pasado literario, también sienten la necesidad de remontarlo a fin de encontrar nuevas filiaciones y modos alternativos de organizar las experiencias del tiempo. Como señala Guerrero, en el cambio de siglo los escritores han tratado, no tanto de reconstruir “una continuidad, una historia o un relato único de filiaciones definidas”, como “de poner de manifiesto creativamente la necesidad de buscar otras alternativas ante la dislocación temporal que signa lo contemporáneo y sitúa al pasado, a los pasados, en una situación de alteridad inédita” (61-62). *Los ingravidos* lleva adelante esta consigna al trazar nuevas combinaciones de planos y concebir el presente como un caleidoscopio en el que se forjan conexiones inéditas entre los escritores de la tradición. “Ensayar principios de finales, provocar temblores para que la casa se caiga” (58) dice la narradora respecto de la novela que está escribiendo sobre Owen, un enunciado que borronea las fronteras entre principios y finales de una manera característica del período poshistórico. Así, *Los ingravidos* muestra los límites discursivos de la historia como paradigma de

organización temporal, concibiendo lo contemporáneo como un palimpsesto de temporalidades antitéticas.

Esta posición de inactualidad frente a lo contemporáneo se refleja en *Los ingravidos* a través del espacio del metro, en el que se produce una convergencia de los distintos planos temporales. Este choque entre el plano narrativo de Owen y el de la narradora se lleva a cabo durante el breve instante en el que se encuentran los vagones de sus respectivos trenes. La imagen de dos vagones encontrándose pese a transitar en direcciones opuestas es elocuente, porque en la época de Owen el metro de Nueva York –un medio de transporte reciente, fundado en octubre de 1904– representa la carrera moderna hacia un futuro, que, en el plano de la narradora, ha devenido el lugar de la obsolescencia, de los restos materiales, del abandono, de los *homeless*: un futuro que nunca llegó. Owen forma parte de un movimiento vanguardista preocupado –como supuestamente le escribe en una carta a otro miembro de Contemporáneos, Xavier Villaurrutia, que se reproduce en la narrativa– por “la escenificación de nuestra posteridad” (110). Esta proyección de una posteridad literaria se vuelve tangible cuando Owen observa a una mujer “con un sombrero de tela verde oliva y un abrigo rojo” (que ya ha visto en otras oportunidades, y que el lector no tarda en asociar con la narradora) leyendo sus “Obras” en el metro de Nueva York, a manera de un “recuerdo del futuro” (111). Para la narradora, en cambio, el metro constituye una cámara de ecos y retornos de figuras espectrales, un lugar que la acerca “a las cosas muertas; a la muerte de las cosas” (65). El metro de Nueva York, en todo caso, cristaliza la noción de una contemporaneidad desfasada, que *Los ingravidos* refiere a través de la metáfora de dos trenes que viajan en direcciones opuestas y se encuentran durante “un destello” (123), como metáfora de ese “parpadeo del tiempo” que –según Nicolas Bourriaud– es característico de nuestra época: “un enorme

caleidoscopio donde pasados, presentes y futuros centellean produciendo furtivos ‘destellos’” (*La exforma* 83).

El metro de Nueva York funciona como el espacio donde se hace visible lo contemporáneo, entendido no como el presentismo de las sociedades actuales, sino como el retorno de otros momentos históricos, otras duraciones y experiencias que aún forman parte constitutiva del presente.⁸² De esta manera, *Los ingravidos* concibe lo contemporáneo a partir de la confluencia de temporalidades diversas y asincrónicas, la reunión de varios presentes simultáneos que producen una experiencia paradójica de historicidad en tanto unidad en conflicto (ver Osborne 17). Esta concepción del presente como una multitud de temporalidades en disputa no es ajena a la generación de los Contemporáneos, quienes se deleitaban en la experiencia de simultaneidad que ofrecían los medios emergentes de la modernidad tecnológica tales como el cinematógrafo, a través de herramientas como el montaje de secuencias paralelas. Por ejemplo, Pedro Ángel Palou indica que en la obra de Owen el Subway de Nueva York sirve como una imagen del cinematógrafo, en la medida en que representa una experiencia de simultaneidad temporal, y convierte al protagonista de un poema como “Sinbad el varado” en “un ser fragmentado” que deviene “destilador de tiempos y discursos” (339). En *Los ingravidos*, el metro es el sitio donde lo contemporáneo se cristaliza en una continua actualización del pasado, al convertirse en un verdadero “lugar de la memoria” (Pierre Nora) –entendiendo la memoria como un concepto que, a diferencia de la historia en tanto mera representación del pasado, implica un “bond tying us to

⁸² Para Marc Augé, el metro es un espacio privilegiado para la percepción de “qué es lo contemporáneo” de una determinada época, debido a los “cambios de mentalidad” que se pueden percibir a través de la cultura material (carteles, vestimenta de los usuarios, etc.) (104-105). El frecuente uso del metro, según Augé, insinúa una serie de preguntas sobre el momento contemporáneo: “¿En qué piensan mis contemporáneos?, ¿qué sienten?, ¿quiénes son?” (85). “¿Qué caracteriza a una época?, ¿con relación a qué podría apreciarse el hecho de pertenecer todavía o no a ella?” (101-102).

the eternal present” (“Between Memory and History” 8). El subterráneo, en otras palabras, deviene un lugar donde se materializan las ausencias de la transmisión, donde la narradora desarrolla una mirada melancólica que concibe el pasado como una temporalidad que se añora (ese “pasado que no pasa”, “hipertrofiado, hiperbólico” que, según Kristeva, define la perspectiva del ser melancólico) (55) y que, simultáneamente, debe ser retomada para la conformación de una comunidad en el presente.

En este sentido, *Los ingrátidos* comienza por retratar la historicidad del nuevo milenio a partir de la imposibilidad de conformar lazos comunitarios y escapar de la aniquilación temporal que caracteriza a las sociedades contemporáneas. La narradora habita un tiempo en el que no puede respirar, en el que la fragmentación y el montaje de planos diversos se imponen como las únicas estrategias para escribir el presente. En primera instancia, esta falta de tiempo se debe a su tarea como madre de dos niños pequeños en su casa de la Ciudad de México, pero los retrocesos a su vida de soltera en Nueva York instauran la temporalidad 24/7 de una urbe presentista por antonomasia, donde tampoco es posible respirar debido a las exigencias de un capitalismo salvaje que impone la producción sin pausas como único objetivo de vida. Se trata de una condición histórica que Jonathan Crary asocia con el fin del sueño, la “duración sin interrupciones” y “el espejismo capitalista de la poshistoria” (8-9) –y no es sorpresivo que, en efecto, la narradora encarne de varias maneras a este ciudadano sin sueño, porque, según la descripción de Owen, se trata de una “mujer de rostro oscuro y ojeras” (111). La vida de la narradora en Nueva York está signada por la incapacidad de crear conexiones auténticas, de formar una comunidad de contemporáneos y encontrar proyectos sustentables a largo plazo. Mientras que el trabajo en la editorial es el detonante de una serie de falsificaciones que borron las diferencias entre copia y original, su vida amorosa discurre como una acumulación de aventuras sexuales con hombres con

los que no comparte ningún vínculo afectivo. De modo que, si se tiene en cuenta que la acción narrativa transcurre en el año 2001, la apatía y la indiferencia de la narradora podrían ser pensadas como síntomas de lo que Paolo Virno ha descrito como el estado de ánimo poshistórico: “el sujeto se vuelve *espectador* de las propias acciones, como si ellas fueran parte de un guión ya conocido e invariable” (16-17). De esta forma, la condición que caracteriza la vida neoyorquina de la narradora es el simulacro, el espejismo o la falsificación, como si el presente estuviera desligado de otros períodos históricos y ella no pudiera intervenir en la producción de futuro.

La metáfora de la ingravidez designa la paradoja con la que la novela retrata la condición poshistórica: no se puede escapar del pasado, que vuelve continuamente en forma de *déjà vu* y de espectros inactuales, pero es necesario entablar un diálogo con él –con sus virtualidades no consumadas, con la inmanencia de sus posibilidades y las vibraciones de otros tiempos inscritas en el presente– para abrir nuevos horizontes temporales. En primer lugar, la ingravidez sirve como la metáfora que encapsula la vida de la narradora en Nueva York, dictada por una rutina que ella acata con la indiferencia de un zombi. Se trata, en otras palabras, de lo que Gilles Lipovetsky define como “la vida flotante” del mundo contemporáneo, cuyas características principales son la apatía y “el vacío emocional, la ingravidez indiferente en la que se despliegan las operaciones sociales” (36). Pero la vida de la narradora encarna esta “era del vacío” no sólo a nivel afectivo, sino también material, ya que su departamento neoyorquino es un lugar de paso apenas amoblado: “En aquel departamento había sólo cinco muebles: cama, mesa-comedor, librero, escritorio y silla” (13). Sin embargo, conforme la narradora va estableciendo una conversación con el fantasma de Owen, su departamento se convierte en un lugar de la memoria que se puebla de muebles y objetos del mundo exterior, lo que apunta hacia una continua reactualización del pasado. Asimismo, la novela pasa de retratar a Owen como un ser fantasmal que experimenta una progresiva pérdida de

peso cada vez que desciende al metro de Nueva York (“como si por dentro me estuviera vaciando pero mi molde exterior quedara intacto”) (67), a representarlo como un anciano obeso que apenas puede abandonar los confines de su departamento.⁸³ Es la misma operación que *Los ingravidos* traslada a su configuración narrativa, en la medida en que la voz de la narradora va dando paso a la de Owen hasta que ambas se vuelven indistinguibles. Así, a medida que la narradora va reactivando la voz de Owen en el presente, *Los ingravidos* va creando una nueva fábula de transmisión, en la que Owen, en tanto encarnación de un pasado literario al que se quiere pertenecer, empieza a ejercer una progresiva influencia en la configuración de lo contemporáneo.

Los ingravidos retrata el presente del cambio de siglo a través del retorno fantasmagórico de escenas y discursos pertenecientes a otros momentos de crisis. No se trata exactamente de un tiempo cíclico, sino de una nueva concepción de la historia en la que el pasado sólo puede ser contemplado desde la perspectiva del presente, delineando el fin de la historia como un estado de trauma y duelo por la carencia de perspectivas de futuro (ver Ruffel 154). El fin de la historia se refleja en la condición de ingravidez en la que habitan los personajes de la novela, que mueren no una sino varias veces, convirtiéndose en receptáculos de ecos, espectros, espejismos del pasado – un pasado traumático que, en palabras de Kristeva, “obtura el horizonte de la temporalidad depresiva o, más bien, le arrebató cualquier horizonte, cualquier perspectiva” (55). La tesis del fin de la historia como un período caracterizado por el retorno espectral y traumático de épocas anteriores fue desarrollada por Derrida mediante la noción de *fantología* [*hauntology*]. “Después del fin de la historia –dice Derrida en *Espectros de Marx*–, el espíritu viene como *(re)aparecido*, figura a la vez como un muerto que regresa y como un fantasma cuyo esperado retorno se repite

⁸³ Esta ingravidez se corresponde con la propia obra poética de Owen, en la que, según Guillermo Sheridan, aparece como *leitmotiv* la figura de los “cuerpos sin sombra” (*Los contemporáneos* 236).

una y otra vez” (24). En *Los ingravidos*, Luiselli escribe el presente de la crisis a partir del constante resurgimiento de escenas traumáticas de la historia, estableciendo un diálogo vertiginoso entre pasado y presente que sirve como un retrato del inconsciente de lo contemporáneo. En otras palabras, *Los ingravidos* postula imágenes de un mundo en suspenso que funcionan como reapariciones del pasado de la *longue durée* y que deshacen una concepción lineal de la historia, como queda registrado en la metáfora que utiliza el personaje de Owen para describir la evaporación de los planos temporales: “una especie de búmeran despiadado que regresa y te tumba los dientes”, el cual produce una inversión de un “proceso que yo imaginaba lineal y ascendente” (77). Por este motivo, no es solamente la narradora quien experimenta la crisis a través de *déjà vu* o “recuerdos del presente”, sino también el personaje de Owen el que se percató de que sus recuerdos provienen del futuro, en una conversación que delinea el momento contemporáneo, no a partir de la coexistencia armoniosa de varias épocas históricas, sino como un palimpsesto de temporalidades en disputa.

De esta manera, *Los ingravidos* plantea la pregunta acerca de cómo escribir el presente en una época de finales, cuando las teleologías del progreso han dado paso a la repetición espectral de eventos críticos de la historia social. Al contrario de una representación del tiempo como una línea que conduce únicamente hacia delante, *Los ingravidos* retrata el carácter palimpséstico que caracteriza al fin de la historia, porque, como asegura el personaje de Owen en un enunciado que podría referir a la configuración estética de la novela en su totalidad, “nada termina de terminar nunca” (131). De ahí el juego que instauran la narradora y el personaje de Owen entre la idea de una novela horizontal y una vertical. Mientras que la narradora quiere escribir “una novela horizontal, contada verticalmente” (66), la de Owen es “una novela vertical, contada horizontalmente” (128). Es a través de este acertijo visual, este entrecruzamiento temporal que

deshace la historicidad “lineal y ascendente” y desorienta tanto a Owen como a la narradora, que *Los ingravidos* plantea las dificultades que enfrenta la escritura de la historia en períodos de crisis, cuando la flecha de los relojes se ha descompuesto y ha dado lugar a la metabolización asincrónica de varios momentos históricos (ver Ruffel 13). Si la estructura fragmentaria de *Los ingravidos* refleja la idea de “una novela horizontal” a través de la imagen del *subway* y de los pasajes *benjaminianos* (“cada fragmento –dice Maria Pape– se convierte en una estación y cada blanco en una parte de la red de tubos que las conecta”) (174), es posible percibir la verticalidad en varias imágenes de caídas que ocurren hacia el final de la novela: José Limón en una performance de *Otelo*, la caída de la Bolsa de 1929 y el suicidio de un hombre desde el edificio de la bolsa en Wall Street que prefigura el que ocurriría en 2001 (el *Falling Man* de las Torres Gemelas). Sin embargo, todas ellas son caídas de “figuras espectrales” (131), cuerpos ingravidos que caen desde las alturas e impactan en el suelo sin hacer ruido, como fantasmas que se metamorfosean a lo largo del tiempo, que se olvidan y regresan a manera de traumas irresueltos. Esta fantasmagoría parecería referir la incapacidad de la literatura contemporánea de insertar el presente dentro de una continuidad histórica, y más aún de imaginar perspectivas de futuro.

Sin embargo, *Los ingravidos* hace una fantasmagoría del presente al reciclar no sólo los espectros que van mutando a lo largo de la historia social, sino también las formas y figuras estéticas del pasado literario. La novela se interroga acerca de cómo recomenzar la literatura en una época en que predominan los discursos sobre el fin de lo literario, inscribiendo en el presente algunos formatos estéticos olvidados o pasados de moda que permiten restaurar una fábula de transmisión. Se trata de un procedimiento de *shadowing* que adoptan ciertas corrientes de la literatura, el cine y el arte contemporáneos, mediante el cual –según Hal Foster– estas obras logran insertarse en la sombra de géneros antiguos, convirtiéndolos en puntos de partida para la literatura

escrita en el nuevo milenio (“This Funeral” 134). *Los ingrátidos* inscribe este procedimiento de *shadowing* no sólo a través de los fantasmas y las sombras de épocas anteriores que pueblan su configuración narrativa. También lo hace al retomar la consigna vanguardista de la fragmentación, la simultaneidad y el montaje que Owen plasmó en obras como *Novela como nube*, pero sometiéndola a una serie de transformaciones formales que se ajustan a la coyuntura histórica del cambio de milenio.⁸⁴ Para Owen, escribir a partir del montaje y la simultaneidad implicaba alinearse con el discurso del cinematógrafo, en tanto que medio privilegiado del futuro y las fantasías utópicas (ver Foster, “This Funeral” 139). En cambio, el montaje de *Los ingrátidos* revela la condición poshistórica como la de aquel artista que ha llegado demasiado tarde, cuya función consiste en revisar las utopías y las ilusiones colectivas de épocas pasadas. Así, *Los ingrátidos* refiere la condición traumática, espectral, asincrónica del arte y la literatura contemporáneos. No se trata de crear un pastiche a partir de estilos y citas del pasado literario, sino de diseñar modelos de orientación en el presente, un nuevo *sensorium* de lo contemporáneo que sirva como antítesis a la cultura pasiva del presentismo y la sociedad de consumo. En otras palabras, *Los ingrátidos* retorna al momento vanguardista no para insertarse en el modelo de la “ansiedad de la influencia” (Harold Bloom) ni en el éxtasis posmoderno de la cita (Foster, “This Funeral” 134), sino para construir una estrategia crítica que le permita situarse en el presente del nuevo milenio, caracterizado por una producción cultural ceñida al presente inmediato y por los espectros de una modernización incompleta.

⁸⁴ Según Palou, “El simultaneísmo le permite [a Owen] difuminar el tiempo —quizá el descubrimiento mayor de la prosa oweniana: detener el tiempo narrativo, descronologizarlo” (287). Este enunciado se corresponde con varias declaraciones del personaje de Owen en *Los ingrátidos*. Por ejemplo, “Si te dedicas a escribir novelas, te dedicas a doblar el tiempo” (118) o “se trata de congelar el tiempo sin detener el movimiento de las cosas, un poco como cuando uno va subido en un tren, viendo por la ventana” (118).

En este panorama sociocultural poblado por las ruinas de proyectos modernizadores fallidos, *Los ingravidos* hace una arqueología del presente a partir de la reelaboración de la tradición literaria. Como señala la narradora, “Rumiamos, como arqueólogos o buzos, en busca de algo –cada vez estamos menos seguros de qué” (135). Cuando la narradora visita la azotea del antiguo departamento de Owen y recoge la maceta que vincula con el poeta de Contemporáneos, ella misma se convierte en un fantasma (en sus propias palabras, “se afantasma”, un verbo que se emplea de manera recurrente a lo largo de la novela). De esta forma, se desmarca de los presupuestos temporales de su propia época. Ante un régimen de historicidad que privilegia lo inmediato y lo efímero, la narradora se concentra en tejer un relato anacrónico, fuera de época, que le permita concebir “una visión aleatoria de la Historia, según la cual todo lo que ocurrió *podría haber acontecido de otra manera*” (Bourriaud, *La exforma* 91). Los artistas contemporáneos, dice Bourriaud, se valen del “menor indicio, el más miserable de los fragmentos” para “fundar nuevos relatos” (*La exforma* 90). A nivel de la trama, *Los ingravidos* se propone instaurar un nuevo relato al poner a dialogar a artistas que habitaron un mismo tiempo y una misma ciudad (Owen, Federico García Lorca, Louis Zukofsky), pero que, según el registro histórico, nunca llegaron a conocerse.⁸⁵ A su vez, la novela reproduce este efecto de extrañamiento a través de sus elementos formales, porque, a medida que los espacios, los tiempos y las voces narrativas van convergiendo en un mismo plano, se vuelve difícil aseverar si es Owen o la narradora quien se propone fundar un nuevo relato de comienzo. Así, *Los ingravidos* transforma la falta de tiempo que caracteriza al régimen de historicidad actual en un exceso de tiempo y convierte a una figura de la tradición

⁸⁵ Para una especulación sobre la relación de Owen y García Lorca en la Nueva York de los años veinte, ver Sheridan (*Tres ensayos*).

literaria –en palabras de Boris Groys– en “un colaborador, un camarada del tiempo, su verdadero con-temporáneo”, oponiéndose a la pasividad de la sociedad de consumo (*Volverse público* 100).

En este sentido, *Los ingravidos* designa al escritor contemporáneo a partir de la figura del *ghost writer*, el falsificador o el pirata que puede crear nuevos relatos de filiación de cara al nuevo milenio. Se trata de una estrategia que busca delinear al escritor como un agente activo frente a la pasividad de la cultura de mercancías y consumo, como alguien capaz de crear nuevas constelaciones a partir de escenas, discursos y objetos culturales de la tradición (ver Bourriaud, *Postproducción* 16-17; Speranza, *Cronografías* 170). Mientras que en el presente la narradora se encuentra escribiendo “un libro sobre el fantasma de Gilberto Owen” (63), en el pasado neoyorquino falsifica un libro de Owen supuestamente traducido por Zukofsky, convirtiéndose en una *ghost writer* del poeta de Contemporáneos –es decir, una *ghost writer* del escritor fantasma, en otro de los varios acertijos, bromas internas y redes de símbolos que el lector debe aprender a navegar conforme avanza la novela. La figura del *ghost writer* borrona una concepción lineal de la tradición literaria al conjurarla a partir de la fantasmagoría y el simulacro. Así como los personajes de la novela “siguen viviendo, original y fantasma, cada uno por su cuenta” (114), *Los ingravidos* conjura un nuevo archivo de la tradición que difumina las diferencias entre copia y original, a la vez que desconfía de las categorías clásicas de periodización según generaciones, grupos y movimientos (Premat, *Non Nova* 65). No es casualidad, entonces, que sean los Contemporáneos –ese “grupo sin grupo”– los elegidos por Luiselli para construir esta fantasmagoría de la tradición, en la que se vuelve sumamente difícil determinar si es la narradora quien está representando una versión apócrifa de la vida de Owen, o si los fragmentos de la correspondencia de Owen que se insertan en la narrativa a manera de *post-its* son verdaderos o falsos. Como sugiere Sarah Booker, *Los ingravidos* es una novela sobre la traducción y la difusión

de las identidades fijas (274). Sin embargo, además de ser una traductora y una figura intermediaria, la narradora de *Los ingrátidos* es alguien que traduce la tradición literaria a fin de crear nuevos mitos de comienzos, volviendo tangible el antiguo aforismo que delinea al traductor como un traidor o un falsificador del texto original.

Además de delinear una posición de ilegalidad frente a la tradición literaria, *Los ingrátidos* demuestra la obsolescencia de la figura del árbol genealógico para dar cuenta de la labor del escritor contemporáneo. Las novelas de genealogía se basan en el modelo lineal y progresivo del árbol familiar, narrando de manera pormenorizada la fundación de un linaje y su devenir generacional (Premat, “Fin de los tiempos” 117). En cambio, los relatos de filiación contemporáneos parten de la imposibilidad de situar al sujeto en una relación de continuidad respecto de su pasado, y por ello narran los intentos de restauración de una herencia trunca a través de la búsqueda y la reminiscencia (Viart “Los relatos de filiación”). La novela de Luiselli propone una nueva filiación con el pasado literario a través de la figura del árbol, que ya no es depositario de un linaje que permite proyectarse hacia el futuro, sino una planta seca que tiene que ser regada y revitalizada por las nuevas generaciones. Es también una planta portátil, que materializa los varios préstamos transtemporales que se producen entre la figura de Owen y la narradora. De esta manera, *Los ingrátidos* delinea la situación de orfandad del escritor en el nuevo milenio, que debe hilar nuevos relatos a partir del *remake* o el *revival* de la tradición, oponiéndose así al *telos* modernista que señalaba la búsqueda de lo nuevo y lo inédito como fin último de la producción artística (Bourriaud, *Postproducción* 49). Por el contrario, la categoría de lo nuevo es inoperante en el cambio de milenio. La originalidad se deriva ahora de la indagación en la tradición literaria y la invención de un relato apócrifo, como queda demostrado en *Los ingrátidos* a través de la voz espectral de Owen. La voz de Owen invade la narrativa para contar, entre otros episodios, sus

encuentros con Federico García Lorca y Louis Zukofsky en la Nueva York de los años veinte, a pesar de que la narradora haya admitido la imposibilidad o falsedad de tales encuentros. “¿Qué importa que no haya conocido a Lorca o escuchado a Duke Ellington?” (51). Lo que importa, en definitiva, es la manera en que la narradora se vale de la figura de Owen para hablar sobre el presente, un tiempo de diagnósticos apocalípticos sobre el final de lo literario que requiere de la creación de nuevos mitos de comienzo, derivando la novedad a partir de la indagación arqueológica en los restos del pasado.

Si *Los ingravidos* se interroga sobre la refundación de la literatura en el nuevo milenio, lo hace a través de la invención de un nuevo archivo, una singularidad o una repetición a partir de la diferencia. En este sentido, no se trata simplemente de inscribirse en un momento crepuscular mediante la compilación de idiomas y relatos de una lengua difunta (Demanze 105). Se trata más bien, como dice la narradora, de “describir una historia en un archivo y urdir una trama distinta en otro” (63). El archivo de la tradición que reconstruye la narradora está compuesto por “papeles falsos” —evocando el título de otro libro de Luiselli—, lo que le permite proyectar pistas apócrifas o lo que en inglés se denomina *red herrings* (falacias, maniobras de distracción). La afinidad con la figura de Owen se deriva del auge de toda una industria editorial en torno a las falsificaciones y los manuscritos apócrifos que ella fabrica, aprovechándose de la calurosa recepción de la obra de Roberto Bolaño en Estados Unidos. “Así es como funciona el éxito literario —dice la narradora—, por lo menos a una escala. Todo es un rumor, un rumor que se reproduce hasta convertirse en una afinidad” (43). Este ejercicio de desescritura de la tradición opera en el centro del procedimiento de *Los ingravidos*: borrar los límites entre verdad y mentira, historia y literatura. Es el mismo ejercicio que Luis Felipe Fabre percibe en una serie de poéticas contemporáneas, “obras atravesadas por agujeros, obras que acogen en su interior ausencias producto de una (des)escritura

o de una antiescritura o de una no escritura” (12). La narradora concibe la forma de la novela como una estructura horadada por ausencias, como apuntes levemente articulados en una totalidad narrativa. “Andamiajes, estructuras, casas vacías” (14) son las figuras gráficas que emplea para designar el vaciamiento de la estructura narrativa, “una estructura llena de huecos...” (20). Así, *Los ingrátidos* postula otro modo de relacionarse con el archivo, una apropiación diferente del linaje literario, convirtiendo la forma estética en un recipiente que acoge los espectros, los residuos y los ecos de la tradición que pueblan el paisaje apocalíptico de la cultura contemporánea.

En última instancia, *Los ingrátidos* plantea una posición de resistencia frente al presentismo contemporáneo a través de la transmigración y metamorfosis del mundo natural. Tratándose de una novela plagada de objetos y de cultura material –los intercambios de pertenencias entre la narradora y Owen o el viaje alrededor del cuarto de Homer y Langley Collyer, los *hoarders* originales–, no es casualidad que *Los ingrátidos* termine con una escena de transformación de los personajes en criaturas no humanas. Anteriormente el personaje de Owen le había enviado una carta a Celestino Gorostiza en la que describe a Manhattan como “una hora, o un siglo, con la polilla de los subways barrenándola, comiéndosela segundo tras segundo” (122). Como en la obra del escritor alemán W.G. Sebald, las polillas se convierten en figuras de lo que Eric Santner ha denominado “creaturely life”, existencias no humanas o presencias del mundo natural que nos invitan a pensar en aquello que sobrevive a la destrucción a la que están confinadas todas las cosas terrenales (112). El desenlace construye un mundo de coexistencia entre los vivos y los muertos en el que ambos se perciben mutuamente en forma de insectos, haciendo de lo no humano un depósito de ecos, rastros y espectros inactuales. Mientras que la narradora y sus hijos conviven con la presencia de Owen, Lorca y Zukofsky convertidos en cucarachas, en el plano de Owen el futuro llega en forma de mosquitos. El hijo mediano –cuyo nombre apunta a su función

como médium o intermediario de los diferentes planos temporales— se muestra interesado en la sobrevida de las cucarachas (“si le cortas la cabeza a una cucaracha, sigue viva durante dos semanas”) (142). Esta reflexión designa tangencialmente la fama póstuma de Owen, cuyo fantasma se inserta en el presente casi a pesar suyo, a través del éxito editorial de una serie de manuscritos apócrifos. Así es como una novela preocupada por la supervivencia espectral de escritores, figuras y espacios del pasado se convierte ella misma en esa estructura vacía que permite alojar una multiplicidad de horizontes espaciotemporales. Se convierte, en otras palabras, en un “espacio fraterno de la coexistencia de lugares y de tiempos, de experiencias y de frases”, que es como la ficción —según Jacques Rancière— es capaz de postular otras cartografías temporales desentendidas del encadenamiento de causas y efectos, de la sucesión de días que muestra el calendario (*Los bordes* 121). De este modo, *Los ingrátidos* inventa una imagen alternativa del tiempo, un nuevo *sensorium* de lo contemporáneo en el que la coexistencia entre los vivos y los muertos, entre lo arcaico y lo actual, horada el presente hipertrofiado del nuevo milenio y restaura la posibilidad de transmisión.

Restos de la literatura

De una manera afín a los imaginarios temporales que circulan en *Los ingrátidos* de Valeria Luiselli, la obra del escritor chileno Alejandro Zambra articula una relación de fragilidad con lo contemporáneo al hacer una arqueología del pasado reciente a través de quienes eran “personajes secundarios” durante la dictadura militar: los niños.⁸⁶ Las dos primeras novelas de Zambra, *Bonsái*

⁸⁶ María Belén Contreras y Rodrigo Zamorano Muñoz han trazado algunos paralelismos entre las obras de Luiselli y Zambra al observar que “se trata de prosas minimalistas, de ‘voz baja’, en las que se retratan las vidas íntimas de escritores” (67). Por otra parte, tanto Zambra como Luiselli han escrito sobre la obra del otro, a tal punto que un personaje de nombre Alejandro Zambra

(2006) y *La vida privada de los árboles* (2007), cuentan historias de amor y conformación de lazos familiares mediante procedimientos de corte y montaje, que, como en *Los ingrátidos*, delinean nítidamente una condición poshistórica en la que imperan la fragmentación, los restos y las supervivencias de visiones utópicas del progreso. Mediante personajes que ocupan un espacio subsidiario en la historia con mayúscula, *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* retratan el modo en que las nuevas generaciones cuentan con una memoria deshilachada, repleta de agujeros negros y lugares vacíos, como resultado de una herencia que no les fue transmitida de manera completa o exitosa. Los personajes secundarios de estas dos novelas –que se leen como dos tentativas de agotar un mismo relato– son seres esquemáticos cuyas vidas contienen en estado latente fracturas de la experiencia, lapsus de la memoria personal y ausencias de transmisión de un relato familiar o colectivo. Así, el ejercicio de escritura deviene una exploración de lo que Nelly Richard llama “los baches de sentido, las opacidades de la representación” que no encajaron cómodamente en ese “presente cronológicamente programado como ‘transición’”, ese “presente liviano” que fue producto de un cambio de poder pautado entre los miembros de la junta militar y el gobierno demócrata cristiano de Patricio Aylwin en 1990 (*Crítica de la memoria* 182, 184). Sin embargo, a diferencia de las prácticas artísticas y literarias que dominaron la escena cultural chilena en los años noventa, las novelas de Zambra no trabajan con evidencias que pueden ser presentadas ante los tribunales, con recortes de periódico o materiales de archivo que se inscriben en búsquedas de justicia y reconciliación, sino con afectos menores, nombres propios inestables y vestigios de la experiencia histórica que delinean lo contemporáneo como un impasse temporal, un tiempo de espera y zozobra en el que se intenta otorgarle un sentido a los discursos heredados. Lo que se

Infantas hace un cameo en *La historia de mis dientes* (ver Zambra, *No leer* 65-71; Luiselli, *Papeles falsos* 78; *La historia de mis dientes* 129).

busca es restaurar un relato de filiación, tejer una nueva relación con las generaciones anteriores y con los sucesos traumáticos que marcaron la historia chilena reciente, de modo tal que se vuelva posible transmitir experiencias en el presente y de cara al futuro.

A pesar de que la crítica ha estudiado la obra de Zambra mediante conceptos como memoria, posmemoria y trauma, mi lectura de *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* indaga en la manera en que estas obras delinean el presente chileno a partir de una estrategia de contemporaneidad desfasada, o contemporaneidad de los no contemporáneos, según la cual es necesario encontrar formas inéditas de retornar al pasado para combatir el régimen de historicidad presentista del mundo neoliberal y hacer visibles los vacíos de representación de una memoria agujereada. En este sentido, mi lectura se alinea con la propuesta por Lorena Amaro, quien ha examinado la obra de Zambra a la luz del concepto de “relato de filiación” tal como lo define Dominique Viart. Para Amaro, estos relatos de filiación “no sólo van a la caza de la memoria infantil y una herencia familiar, sino que entrañan también interrogantes sobre la herencia literaria, lo que hace la búsqueda doblemente interesante” (111). Asimismo, Sergio Rojas destaca la manera en que las novelas de Zambra –en paralelo a la obra de otros escritores contemporáneos como Nona Fernández o Álvaro Bisama– despliegan “memorias individuales huérfanas de comunidad” (235), así como “un pasado que al no ingresar en la historia, permanece en su inmanencia” (236). Paradójicamente, entonces, la idea de una comunidad de hijos depende de la misma orfandad de los miembros de esta generación, que experimentan la historia como una línea repleta de momentos discontinuos. Se trata de la comunidad de quienes llegaron demasiado tarde, como señala Premat respecto de la obra de Zambra en su conjunto, que según el crítico plantea la imagen del “escritor que llegó después, que recibe parcialmente una experiencia trágica, que intenta definir una posición personal ante el monumento memorial que constituye la dictadura con sus relatos, sus

héroes, sus dramas” (“Yo tendré mis árboles” 93). La obra de Zambra, en otras palabras, sitúa la figura del escritor contemporáneo en la comunidad de quienes no tienen comunidad, de quienes tienen que voltear la mirada hacia el pasado para poder situarse en un presente que se vive como desamparo, intemperie y continua transición.

En este sentido, mi lectura interpreta las novelas de Zambra como textos del fin de la historia, que se preguntan insistentemente por cómo empezar de cero en tiempos de finales, cuando todo parece haber sido dicho y cuando lo contemporáneo se experimenta como un callejón sin salida. Se trata de textos que se plantean el desafío de encontrar filiaciones literarias y de formar comunidades afectivas en el presente a través de la postulación de contratiempos, anacronismos, constelaciones errantes que se oponen a una concepción cronológica del devenir histórico. Después del fin de la historia, sólo quedaría ensamblar los materiales heredados de maneras inéditas, a través de montajes y configuraciones que arrojen nueva luz sobre una historia que se conoce a medias o de manera sesgada. La ausencia de marcadores temporales, tanto en *Bonsái* como en *La vida privada*, es precisamente lo que convierte a estas novelas en representaciones de una época en que la historia como tal ha dejado de tener sentido.⁸⁷ Esto es lo que indica Rancière respecto del fin de la historia, un período en el que se ha enterrado “la creencia en el tiempo como portador de un sentido y una promesa. [...] El ‘fin de la historia’ es el fin de una época en la que se creía en la ‘historia’, en un tiempo en marcha hacia una meta, hacia la manifestación de una verdad o el cumplimiento de una emancipación” (“Fin de siglo y nuevo milenio” 28). *Bonsái* y *La vida privada*

⁸⁷ El relato de una historia de amor que sustrae a los sujetos de la historia con mayúsculas emparenta a *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* con una serie de ficciones contemporáneas que articulan crisis, fin de la historia y abandono amoroso. En Argentina, entran en esta serie novelas como *El aire* (1992) de Sergio Chejfec, *El pasado* (2003) de Alan Pauls e *Ida* (2008) de Oliverio Coelho. Para un estudio de estas ficciones y las maneras en que vinculan abismo amoroso y crisis social, ver Ariza.

reproducen el estado de ánimo del fin de la historia a partir de las supervivencias, los restos, las sobras que permanecen latentes en el presente del cambio de siglo. El lenguaje y la literatura están sujetos a una temporalidad de las supervivencias, que se inscriben en lo contemporáneo como enigmas a ser descifrados mediante la búsqueda y la restitución. Como señala Georges Didi-Huberman: “Dado que está entretejida de largas duraciones y momentos críticos, latencias sin edad y brutales resurgimientos, la supervivencia termina por *anacronizar la historia*” (*La imagen superviviente* 77). Estas novelas de Zambra delinean lo contemporáneo a partir de una serie de procedimientos de corte y montaje que abren el presente a otro tiempo, en el que la historia se vuelve anacrónica y deja de estar supeditada a una lógica temporal de continuidades y rupturas.

Bonsái cuenta la historia de la separación amorosa entre Julio y Emilia, dos estudiantes de literatura que se conocen en la universidad y van urdiendo un universo de afinidades en base a lecturas y no lecturas compartidas. De hecho, la relación sigue una dinámica de impostura y simulacro que empieza en el ámbito de la lectura, cuando Julio y Emilia fingen haber leído los siete volúmenes de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. La elección de *En busca del tiempo perdido* no parece casual, pues se trata de un libro total que se constituye como un atlas de la intimidad de una persona, un encadenamiento infinito de imágenes-memoria provocado por una experiencia sensorial de la vida cotidiana. En cambio, *Bonsái* postula una escritura de lo íntimo más afín al régimen de historicidad del nuevo milenio, un presente que gira en torno a su propio eje y no permite postular perspectivas emancipadoras. Lo que se quiere narrar en *Bonsái* no es tanto una épica amorosa como el itinerario efímero de existencias anónimas y personajes subsidiarios, portadores de un nombre inestable y pertenecientes a una generación que se conforma como tal a partir de la impostura, la carencia y el olvido. Sin embargo, la estructura misma de *Bonsái* hace de este no saber –que puede ser pensado de la mano del “no leer” que da título a otro

de los libros de Zambra— un terreno productivo, desplegando la totalidad de una vida a partir de detalles sueltos, trayectorias azarosas y fragmentos que parecieran no encajar en un todo coherente. Se trata de un montaje de detalles que “no se revelan significativos sino en su carácter de portadores de incertidumbre, de no-saber, de desorientación” (*La imagen superviviente* 446), que es como Didi-Huberman describe el *Atlas Mnemosyne* del historiador del arte Aby Warburg, una recopilación de imágenes-recuerdo (extraídas de libros, revistas, diarios y demás fuentes de la vida cotidiana) que tenía como objetivo revelar el inconsciente de una época determinada, la manera en que cada momento histórico es un “puzzle anacrónico” (432) atravesado por la supervivencia de tiempos anteriores. En lugar de la épica mnemotécnica de Proust, entonces, Zambra opta por narrar el devenir de su generación y el inconsciente de lo contemporáneo a partir del montaje de escenas mínimas de la vida cotidiana y de historias que parecieran no ser dignas de ser contadas, lo que pone en tela de juicio la idea de generación como un marcador temporal estable.

La noción de supervivencia se corresponde con una palabra que circula profusamente a lo largo de *Bonsái* y produce varias constelaciones de sentido: el resto. Hablar de restos es un modo de designar los vacíos de la transmisión que los hijos enfrentan cuando quieren indagar en el pasado de sus padres y en su propio pasado, en tanto niños que no eran capaces de experimentar la realidad y percibir el mundo circundante como significantes portadores de sentido. “El resto es literatura” (15) dice el narrador de *Bonsái* en el primer párrafo, y en ese pasaje queda encapsulado una buena parte del procedimiento estético de la novela: el escritor es alguien que debe trabajar con los restos de lo real, los vacíos de la transmisión, las ruinas de los discursos revolucionarios y de las utopías astilladas por los años de la dictadura. Utilizo la noción de resto tal como la articula Mario Cámara con relación a una serie de prácticas estéticas contemporáneas: el resto como una recursividad que agujerea las “consistencias temporales” de una época dada, “enmarañando

pasados y presentes en un movimiento de vaivén perpetuo que los torna densos y plurales” (16-17). El resto, en otras palabras, como una emergencia violenta que “funciona como *tajo* del tiempo histórico que se autopresenta como teleológico y naturalmente destinado a la emancipación del hombre” (17). En *Bonsái*, los personajes se mueven por el presente chileno como por los restos de un naufragio que no les pertenece. A la luz de los acontecimientos de la última dictadura militar, la palabra resto invoca una serie de significantes relacionados a las prácticas de tortura y desaparición de los disidentes políticos: cadáveres, cenizas, residuos. Sin embargo, Zambra despoja la palabra resto de su carga política –que pertenece, más bien, al discurso testimonial de la generación de los padres– y la inscribe en el ámbito de lo cotidiano y lo doméstico. Julio y Emilia, de hecho, experimentan “la violenta complacencia de los que se creen mejores, más puros que el resto, que ese grupo inmenso y despreciable que se llama *el resto*” (24). Como en las escenas en que el narrador no revela el nombre de un personaje sino que ofrece varias opciones entre las cuales escoger, el término resto es un montaje temporal que agujerea el lenguaje y abre el presente a la supervivencia de imágenes y tiempos que retornan.

Mientras que estos personajes secundarios se mueven en un impasse temporal que pareciera situarse por fuera de la historia con mayúscula, el lenguaje se convierte en un espacio donde el presente se entrega al influjo de otras temporalidades. Se trata de un tiempo de las repeticiones y las *reveniencias*, como señala Didi-Huberman, en el que las ideas y los discursos retornan del pasado pero no completamente, sino tan sólo como restos o espectros de lo que alguna vez fueron, incitando a construir con ellos nuevas perspectivas de futuro (*La imagen superviviente* 426). Otros capítulos de *Bonsái* se titulan a partir de términos que, al igual que la palabra resto, conforman una constelación de lo intempestivo: “Bulto” y “Sobras”. La palabra bulto también evoca el contexto político de los torturados y los desaparecidos, eventos traumáticos que la

sociedad chilena todavía no ha expiado y que retornan al presente en forma de espectros. Julio y Emilia no son personajes excepcionales, sino jóvenes que se mueven en un presente liviano o ingrátido en el que hablan o leen en voz baja y no encuentran una ocupación con la que llenar su tiempo. Pero se trata, como advierte el narrador en las primeras páginas, de “una historia liviana que se pone pesada” (24), porque Julio y Emilia se convierten en un bulto en la medida en que logran crear una comunidad afectiva en el presente. Por lo tanto, al vaciar el término bulto del contenido traumático que lo vincula a la historia reciente de Chile, Zambra realiza una operación semántica a través de la cual convierte el tiempo agujereado del fin de la historia en un tiempo inclusivo, “un tiempo de la coexistencia en el que –como sostiene Rancière– los momentos penetran unos en otros y persisten extendiéndose en círculos cada vez más grandes; un tiempo dividido que ya no reconoce la jerarquía entre los que lo ocupan” (*Los bordes* 133). Un tiempo, en otras palabras, en el que los personajes secundarios pasan a ejercer influencia en la construcción de una comunidad, en el que dejan de hablar en voz baja y empiezan a desarrollar un discurso propio. Al introducir los acontecimientos de la dictadura militar como una presencia en estado latente, *Bonsái* despliega un tiempo de las sobras en el que el lenguaje ha caído presa de actos de destrucción tan dramáticos que es necesario reconstruirlo por completo.

Bonsái es una novela sobre cómo seleccionar una forma estética adecuada para narrar el presente y, por extensión, para elaborar una relación no teleológica e inédita respecto de la tradición. Para documentarse sobre el cuidado de los bonsáis, Julio se entrega a la lectura de manuales técnicos. En uno de ellos encuentra una definición que se vuelve aplicable no sólo a la labor de jardinería, sino también al *modus operandi* de la literatura de los hijos: “la selección de la maceta apropiada para un árbol es casi una forma de arte por sí misma... Un bonsái nunca se llama árbol bonsái. La palabra ya incluye al elemento vivo. Una vez fuera de la maceta, el árbol deja de

ser un bonsái” (80). En este sentido, Eugenio Di Stefano señala que *Bonsái* procura hacer visible la forma estética, el recipiente en el que ha sido compuesto: “Zambra’s text is essentially about the flowerpot: it’s about what makes a bonsai different from a tree” (119). No se trata de romper con la tradición ni de sumar ramas al árbol genealógico, sino de podar, restar y construir con lo que ya ha sido escrito en el pasado. Por eso Zambra utiliza la metáfora de tallar y podar en varias ocasiones, incluido en el epígrafe de *Bonsái* perteneciente a Gonzalo Millán: “El dolor se talla y se detalla” (11). “Escribir –dice Zambra en *No leer*– es podar el ramaje hasta hacer visible una forma que ya estaba allí, agazapada; escribir es alambrar el lenguaje para que las palabras digan, por una vez, lo que queremos decir” (285). La escritura se despliega en los márgenes de lo ya producido, creando nuevos montajes y constelaciones con el material utilizado o desechado por las generaciones previas. De ahí que términos como restos, sobras y bultos cobren una importancia inusitada en *Bonsái*, no sólo porque son parte de la resemantización del lenguaje que opera en el centro de la literatura de los hijos, sino porque designan el estado de la tradición literaria después del fin de la historia. Para los hijos, tanto la literatura como el lenguaje se han convertido en los restos de un naufragio, han perecido junto con la noción de la historia como una flecha que apunta únicamente hacia delante. Por eso la escritura es, ahora, un ejercicio de seleccionar recipientes, elegir ciertas filiaciones y descartar otras, mirar hacia atrás a fin de buscar estrategias para hacer emerger algo nuevo. Como sostiene Premat, la escritura de Zambra se sitúa en un tiempo intersticial, entre un pasado opresivo y ajeno y un pasado que se desea recuperar: “En ese intersticio se pasa de la página en blanco a la escritura, de un ‘bonsái de novela’ a una ‘novela-novela’, de una filiación impuesta a una identidad elegida” (“Yo tendré mis árboles” 103). En una época en que el presente se experimenta como incompleto y discontinuo, la escritura deviene un

buceo por los agujeros de la memoria y el lenguaje a través de una forma estética que logre desplegarlos en toda su complejidad.

Aún más, el hecho de que el bonsái se encuentre dentro de un recipiente portátil lo diferencia de un árbol, que está plantado en el suelo y postula una relación genealógica. Más que una dinámica de continuidades y rupturas, mediante la figura del bonsái la tradición pasa a ser un terreno fértil para la apropiación y el montaje de temporalidades, textos y contextos divergentes. El bonsái, en comparación con el árbol, vuelve imposible cualquier tentativa de periodización de la historia literaria, pues la concibe a partir del anacronismo y la desorientación de las coordenadas temporales. “Es un árbol en precipicio”, dice el narrador luego de insertar en la narrativa el dibujo de Julio, evocando esos bordes del tiempo en los que se mueven los sujetos después del fin de la historia –un tiempo sobresaturado de historia y, por ello mismo, fuera del tiempo cronológico, en el que los individuos han pasado a ser meros espectadores de sus propias acciones (ver Fisher, *Capitalist Realism* 6). En este sentido, *Bonsái* podría considerarse como una reescritura o una apropiación de “Tantalia”, el cuento de Macedonio Fernández que Julio y Emilia leen en la cama y que augura la disolución de la relación amorosa. El cuento de Macedonio Fernández narra la historia de una pareja que compra una planta para celebrar su amor y luego cae en cuenta de que tan pronto como muera la planta, morirá también la relación. Pero el cuento de Macedonio parece ser un augurio no sólo del abandono amoroso, sino también de la novela de Zambra, que se relaciona con la tradición a partir de una dinámica de repetición o *reveniencia*. El cuento de Macedonio, como la totalidad de su obra, está compuesta a partir de una técnica de montaje de fragmentos: está estructurado, como *Bonsái*, a partir de cinco momentos en la vida de una pareja.⁸⁸

⁸⁸ Zambra rescata la figura de Macedonio en tanto escritor de borradores: “fue Macedonio el borrador de Borges. Y a veces –año por medio– nos gustan más los borradores que las versiones pasadas en limpio” (*No leer* 186). Además, señala la lectura de Macedonio como un hallazgo que

Macedonio es, en este sentido, el espectro de la vanguardia que se inscribe en el impasse: el fantasma de la vanguardia, dice Tabarovsky, retorna en forma de “restos, trozos que llegan vacíos, sueltos, casi de un modo inmanente: nos llega el texto, ya no la época”, instalándose “en la grieta, en el terremoto, en la tormenta, en el remolino, que todo lo cambia de un instante a otro” (*Fantasma* 19-20). La técnica de montaje en el cambio de siglo entraña una apropiación, como si la tradición hubiera sido arrasada por un virus informático y se hubiera convertido en una serie de restos distorsionados: la tantalia deviene un bonsái, el cuento de Macedonio es sometido a un proceso de reescritura y “engordamiento”.⁸⁹ El fantasma de la vanguardia vuelve, en otras palabras, para ofrecer alternativas temporales a un presente que se experimenta como borde y precipicio.

Como en *Los ingrátidos*, los préstamos juegan un papel fundamental en la manera en que *Bonsái* se posiciona frente a la tradición. La apropiación de objetos culturales del pasado literario, como el cuento de Macedonio Fernández, postula la idea de un artista precario y errante que se mueve por fuera de la legalidad, que transita un “vagabundeo criminal: pillaje, caza furtiva, hurto, rechazo del trabajo asalariado” (Bourriaud, *Radicante* 114). Por este motivo, *Bonsái* incorpora el término “préstamo” a su vocabulario de lo contemporáneo, pues los personajes van formando lazos afectivos y comunitarios a partir de los objetos que se prestan y trafican entre ellos: en el caso de Emilia y su amiga Anita, el intercambio comienza en la infancia a través de prendas de ropa, libros para hacer origamis y muñecos de arroz, y continúa con objetos culturales como la revista *Tú* o los

contraponen a los libros de literatura chilena de la Biblioteca Ercilla que leía en su casa: “Mi generación creció creyendo que la literatura chilena era de color café, y que no había algo así como una literatura latinoamericana” (*No leer* 296).

⁸⁹ Este término se volvió célebre tras la publicación del libro de Pablo Katchadjian *El Aleph engordado* (2012), una reescritura o apropiación del cuento de Borges, y tras el prolongado proceso judicial por “defraudación” iniciado por los herederos de Borges. Para un análisis de las técnicas de apropiación y desapropiación en la literatura contemporánea, ver Rivera Garza (79-95).

cassettes de cantantes como Duran Duran o Miguel Bosé. Como afirma Rancière respecto de los filmes de Béla Tarr –un cineasta de las postrimerías que se inscribe en un “después del final”–, “no son los individuos los que habitan los lugares y se sirven de las cosas. Las cosas vienen primero hacia ellos, los rodean, los penetran o los expulsan” (*Béla Tarr* 33-34). En efecto, el narrador de *Bonsái* muestra cómo las personas entran y salen del plano narrativo al ritmo de las cosas, que pasan de mano en mano como si formaran parte de una red de comercio clandestino. De manera paralela, se produce un intercambio de identidades que va exponiendo la realidad como un mero simulacro. Por ejemplo, Anita le presta a Emilia a su esposo –cuyo nombre no sabemos si es Andrés o Leonardo– por una noche, con el objetivo de que ésta consiga un trabajo como profesora de castellano para el que había pretendido estar casada. Pero el tráfico más importante es el de los libros que circulan de mano en mano, que se vuelven palimpsestos de lecturas cruzadas, contienen intervenciones en los márgenes y reescrituras anónimas. De hecho, Julio compra los manuales y las revistas especializadas sobre bonsáis con el dinero que recauda tras vender sus libros en la Plaza Italia. En la obra de Zambra, leer es una manera de ver cómo otro ha leído: como en “Un lector borrado”, un artículo que escribió sobre su ejemplar subrayado y comentado a manera de *marginalia* de la novela *Toda la luz del mediodía* de Mauricio Wacquez, en el que confiesa que se ha pasado toda una tarde “imaginando a ese ruidoso lector, decidiendo sus rasgos, sus intereses” (*No leer* 43). En un mundo fragmentado en el que los productos culturales adquieren nuevas formas a medida que se apartan de su lugar de origen, el escritor es el encargado de establecer conexiones inusitadas y crear montajes precarios a partir del recorrido de los signos.

Al fundar una temporalidad a partir de los restos que sobrevienen del pasado y modifican la textura del presente, las obras de Zambra se inscriben en los vestigios de los géneros estéticos. Son textos que obedecen, siguiendo a Didi-Huberman, a una lógica del intervalo y de las líneas de

fractura entre los campos disciplinares, en la medida en que reproducen la dinámica “montadora” de la memoria: la reunión de elementos heterogéneos, las erosiones en el *continuum* de la historia, los intrincamientos entre sentidos y tiempos divergentes (*La imagen superviviente* 453). A través de una poética que Florencia Garramuño define como inespecífica o de la no pertenencia (“un campo expansivo [...] que en su inestabilidad y ebullición atenta incluso contra la propia noción de campo como espacio estático y cerrado”) (*Mundos en común* 43), las obras de Zambra parten de la mezcla de los campos discursivos –poesía, prosa, borrador, autobiografía, libro de ejercicios– y cuestionan los modos de representar el pasado cuando éste se experimenta a partir de fracturas, recuerdos deshilvanados, lenguajes fragmentarios. Son textos que, por ejemplo, justifican o se excusan de su propia existencia. “En *Bonsái* prácticamente no pasa nada –dice Julio, el protagonista, acerca de la novela homóloga que está escribiendo–, el argumento da para un cuento de dos páginas, un cuento quizás no muy bueno” (70-71). Mediante la postulación de un arte inespecífico, Zambra consigue que los textos se lean como reflexiones de su propia lectura. En *Facsímil* (2014), un examen universitario (la Prueba de Aptitud Académica, usada para el proceso de matrícula en las universidades chilenas entre 1966 y 2002) pide ser completado bajo ciertos parámetros temporales; en *Bonsái*, el crecimiento o la muerte de un árbol define la estructura del texto y la trayectoria vital de los protagonistas; y en uno de los cuentos de *Mis documentos*, “Yo fumaba muy bien”, aparece la imagen de un cigarrillo que se consume en un tiempo específico (“Duró seis minutos y siete segundos”) (115). La comparación entre cuento y cigarro pone de relieve la caducidad del propio texto, que dura –o parece durar– lo que demora un cigarro en consumirse a sí mismo. Los textos de Zambra giran en torno a lo que Rancière denomina “imágenes-tiempo, imágenes donde se hace evidente la duración que es el material mismo de que están hechas esas individualidades que llamamos situaciones o personajes” (*Béla Tarr* 40). Este es

otro de los sentidos en que los textos de Zambra se inscriben en un “después de”, reproduciendo el anacronismo que se instaura cuando otras temporalidades suturan el presente y tejen un nudo compuesto de espectros, residuos, repeticiones de otros momentos históricos.

En efecto, Zambra escribe ficciones de la obsolescencia o narraciones-objeto que, como los cigarros que consumen sus personajes, anuncian el momento de su propia caducidad desde las primeras líneas: la muerte de Emilia en *Bonsái* o la llegada de Verónica en *La vida privada de los árboles*.⁹⁰ En *Bonsái*, la novela homónima que compone Julio se escribe para parecerse (o suplantar) a la de un novelista que pertenece a la generación de los padres. La indeterminación de los textos de Zambra está dada por una suspensión del significado y de la especificidad del arte. Exigen un acto no tanto de lectura como de no-lectura, como sostiene Zambra en uno de los artículos recopilados en *No leer*: “Los libros dicen que no a la literatura. Algunos. Otros, la mayoría, dicen que sí. Obedecen al mercado o al espíritu santo o a los gobiernos. O a la plácida idea de una generación. O a la aun más plácida idea de una tradición. Yo prefiero los libros que dicen que no. A veces, incluso, prefiero los libros que no saben lo que dicen” (294). La poética de la negatividad que adoptan los libros de Zambra —una no-literatura, una no-lectura— no implica, como señala Rancière, una supresión del arte, sino una apertura que permite reorganizar las intersecciones entre arte y tecnología, entre aquello que es arte y aquello que no lo es (“What a Medium Can Mean” 42). Asimismo, un libro que se escribe a contrapelo de una noción estable de generación busca horadar los presupuestos sobre los que se erige lo contemporáneo, en la medida

⁹⁰ Como señala Héctor Hoyos con relación al cuento “Recuerdos de un computador personal”, “Zambra’s core intervention [is] his re-appropriation of the motif of obsolescence as the cornerstone of a ‘new’ politics of nostalgia. This politics speaks to the experience of shock in Chile but also to the peculiar historical situation of an emerging global middle class. As such, Zambra’s writings offer a window into the affective life of contemporary capitalism and raise important questions about its subjects’ disjointed, easily coopted assimilation of experience” (“The Telltale Computer” 109).

en que reconoce que ideas como tradición y transmisión están compuestas de omisiones y redescubrimientos, elecciones conscientes e inconscientes, sublimaciones y modificaciones, y que en muchos casos obedecen a una necesidad de clasificación impuesta por el mercado editorial (Didi-Huberman, *La imagen superviviente* 77). En cambio, Zambra postula la figura del escritor como un tartamudo, como alguien que no sabe lo que dice o que tiene que repetirlo innumerables veces. De ahí se deriva que *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* sean dos obras hipotéticas que giran alrededor de un mismo tema, búsquedas incompletas que no obedecen al imperativo de agotar un relato, sino de abrirlo a futuras constelaciones de sentido.

Bonsái es la traducción de un libro imaginario, como también lo es, por ejemplo, *El jardín de la señora Murakami* (2000) de Mario Bellatin, con el que comparte además del procedimiento estético, una suerte de canibalismo de la cultura japonesa.⁹¹ Julio escribe la novela que se imagina que escribe Gazmuri, un escritor que “ha publicado seis o siete novelas que en conjunto forman una serie sobre la historia chilena reciente” (59). Gazmuri iba a contratar a Julio para que le transcribiera una novela sin título, pero al final no lo hace por una diferencia monetaria. Así, Julio termina transcribiendo una novela apócrifa, que concibe a partir de los parámetros que le ha escuchado a Gazmuri (“Te la resumo un poco: él se entera que una polola de juventud ha muerto”) (62-63) y de la que sólo conoce el título: *Bonsái*, aunque la versión final de Gazmuri pasará a llamarse *Sobras*. Julio imita a Gazmuri hasta en el procedimiento de la escritura manual. En vez de escribir en computadora, Julio escribe a lápiz en los cuadernos Colón que usa Gazmuri; escribe “con una caligrafía fingida”, copiando la letra del novelista; y con la intención de suprimir cualquier rastro de la impostura, Julio acentúa la materialidad de la novela en tanto cuaderno: “Borronea algunos párrafos, derrama café e incluso esparce huellas de cenizas en el manuscrito”

⁹¹ Para una lectura de *Bonsái* a partir del concepto de “japonismo”, ver Romero.

(70). El caso de Julio en *Bonsái* muestra de manera sutil cómo la generación de los hijos ha erigido su literatura a la sombra del discurso de los padres, ya sea cuestionándolo o simplemente dándole voz a aquellos personajes que no ocuparon un lugar predominante en los años de la dictadura pero que ahora forman parte esencial del presente chileno. Como sostiene Cristina Rivera Garza respecto de las poéticas de la reescritura y apropiación contemporáneas: “El motor del reescritor no es la nostalgia por el pasado, sino la emergencia del presente” (95). Si Julio elige escribir la novela que se imagina que está escribiendo Gazmuri, no lo hace para vencer una angustia de la influencia a la Harold Bloom, sino para desapropiar el lenguaje de las generaciones anteriores en un intento de construir nuevos montajes temporales en el impasse del presente.⁹²

En *Bonsái*, a pesar de que Gazmuri no lo contrata para transcribir la novela, Julio monta una farsa al decirle a su nueva novia, María, que todavía se reúne con él. La presencia espectral de Gazmuri se vuelve necesaria para erigir una identidad propia, siquiera de manera antagónica a la suya. Sin embargo, al igual que los de “Tantalia”, los personajes de la novela de Gazmuri que Julio se imagina no tienen nombre: “¿Los personajes? Gazmuri no les puso nombres. Dice que es mejor, y yo estoy de acuerdo: son Él y Ella, Huacho y Pochocha, no tienen nombres y a lo mejor tampoco tienen rostros. El protagonista es un rey o un mendigo, da lo mismo” (71). Los textos inespecíficos de Zambra se resisten muchas veces a la subjetivación, y por eso los protagonistas no tienen nombre o tienen un nombre inestable. En *Bonsái*, hay una tentativa por poner en duda el nombre propio desde la primera frase: “Pongamos que ella se llama o se llamaba Emilia y que él se llama, se llamaba y se sigue llamando Julio” (15). Para los narradores de Zambra, los apellidos parecerían

⁹² De hecho, en una entrevista con el escritor argentino Mauro Libertella, Zambra dijo, “Estoy muy en contra de la angustia de las influencias. Creo que si las influencias te angustian es porque eres un pelotudo” (Libertella 73). Según Wilfrido H. Corral, quien comenta la frase de Zambra, “Si hoy no se lee como en 1996 o 2018, no es porque la novela actual es mejor o peor sino porque la experiencia y tradición acumuladas exigen más, aun al volver a leer una obra admirada” (11).

pertenecer a los discursos testimoniales de los padres –que se fundamentan en la exactitud de los datos porque son, a un mismo tiempo, textos literarios y documentos legales–, mientras que la literatura de los hijos se mueve en el terreno del anonimato y la autoficción. En este sentido, es significativo que el único personaje cuyo nombre se asemeje a un apellido sea Gazmuri, en tanto representante de una generación que todavía creía en la capacidad de la literatura para articular discursos utópicos y grandes relatos de legitimación del conocimiento.⁹³ Pero en el nuevo siglo, como sostiene Bourriaud citando a Lyotard, ya no subsisten grandes relatos históricos ni míticos y, por lo tanto, “ningún pueblo y ningún proletariado” puede atribuirse el rol de héroe (*Radicante* 121). En este sentido, los personajes de Zambra son náufragos de los grandes relatos, en una época histórica en que los discursos y las formas estéticas circulan en un estado de suma volatilidad. Por este motivo, Gazmuri desconfía de Julio cuando éste le confiesa que no escribe a mano sino en computadora, lo que el escritor de novelas totales sobre la historia chilena asocia con el formato breve y fragmentario de la literatura contemporánea. “¿Tú escribes novelas, esas novelas de capítulos cortos, de cuarenta páginas, que están de moda?” (60). Además de revelar la porosidad de las identidades a través de personajes sin apellido, *Bonsái* demuestra que en el nuevo siglo las formas estéticas se constituyen en un estado de indefinición y precariedad, en tanto constelaciones fugaces que admiten la posibilidad de ser continuamente reconstruidas o reactualizadas.

En última instancia, *Bonsái* apela a un modelo no lineal de la historia a través del itinerario errante y desarraigado de sus personajes, antitético a la idea de raíz. Como los productos portátiles de la cultura contemporánea, los personajes de *Bonsái* se mueven en un mundo flotante en el que

⁹³ Según Jean-François Lyotard, la condición posmoderna se constituye en tanto tal a partir de un proceso de deslegitimación de los grandes relatos: “The grand narrative has lost its credibility, regardless of what mode of unification it uses, regardless of whether it is a speculative narrative or a narrative of emancipation” (37).

las identidades son articulaciones de códigos que se encuentran en continua mutación, de tal manera que se vuelve difícil determinar por qué motivos entran y salen del plano narrativo. Resultan sorprendentes, por ejemplo, los encuentros y desencuentros que se narran en el último capítulo entre personajes que no se conocen mutuamente: María está en Madrid cuando Emilia muere en circunstancias que nunca se aclaran del todo, mientras que Gazmuri y Andrés coinciden en una clínica. Los personajes de *Bonsái* crecen de forma homóloga al árbol: en una cierta dirección y con alambres. El bonsái que cuida Julio tiene que parecerse al que ha dibujado anteriormente: “El árbol sigue el curso que señalan los alambres. Dentro de pocos años, pretende Julio, será, por fin, idéntico al dibujo” (85). El crecimiento forzado del bonsái podría leerse como una metonimia de la educación de la generación de los hijos, que crecen con alambres, en el marco de un sistema escolar controlado por la dictadura. Sin embargo, el bonsái es también un árbol portátil que hacia el final de la novela pasa a designar una poética de la errancia o de lo que Bourriaud denomina con el adjetivo *radicante*: “el individuo de este principio de siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan, y donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra” (58-59). Es así como *Bonsái* pasa de describir una generación de niños que fueron moldeados bajo la influencia de alambres, a mostrar a una serie de adultos desarraigados cuyas trayectorias no tienen origen ni final. Por eso al enterarse del suicidio de Emilia, Julio se sube a un taxi y pide “que siga cualquier dirección, que vaya en círculos, en diagonales, da lo mismo, me bajo de su taxi cuando se enteren los treinta mil pesos” (88). Al igual que los repentinos encuentros entre personajes que no se conocen, el azaroso recorrido en taxi obedece a un movimiento contrario al del crecimiento controlado, con alambres, del bonsái. El recorrido en taxi que cierra la novela constituye un modo de desarticular el tiempo teleológico, revolucionario, utópico que habitó la

generación de los padres. Aquí y ahora, el presente se ha convertido en un palimpsesto de temporalidades contrastantes que el escritor tiene que reunir a través de nuevos ensamblajes, trayectorias e itinerarios de las formas estéticas.

La vida privada de los árboles es un libro que podría ser el negativo de *Bonsái*. Transcurre durante una sola noche, mientras el protagonista, Julián (un álter ego de Julio), pone a dormir a su hijastra y espera el arribo de su mujer. En *Bonsái*, el título es el comienzo del acto de escritura, como asegura Zambra en un artículo: “Quería escribir –quería leer– un libro que se llamara *Bonsái*, pero no sabía cómo: tenía sólo el título y un puñado de poemas que crecía y decrecía con el paso de los meses” (*No leer* 285). En *La vida privada de los árboles* es el epígrafe del poeta chileno Andrés Anwandter, contemporáneo de Zambra, lo que incita el proceso de escritura: “...como la vida privada de los árboles o de los náufragos” (93). Ambas novelas parten de voces en primera persona que poetizan experiencias íntimas y particulares de pérdida (la muerte de Emilia en *Bonsái*) o de incertidumbre (la ausencia de la madre en *La vida privada*), pero cuando esa poetización ocurre hay un desplazamiento de lo personal a lo colectivo. Como apunta Roberto Esposito, la construcción de una comunidad sólo es posible cuando uno deconstruye la propia pertenencia y “lo otro de sí” (“Inmunidad” 103). El impulso que anima la escritura de *La vida privada* pareciera residir en el poema del epígrafe (“Nostalgia de cosas que no he vivido” de Anwandter) y en la tentativa generacional de construir comunidades que no se definan necesariamente por características compartidas, sino por lo otro de sí mismo. De hecho, la imagen de los huérfanos o los náufragos fue clave en la década de los noventa, cuando los poetas jóvenes se la apropiaron para definir cierta postura compartida respecto del presente del cambio de siglo, en el que se sentían “flotando o derivando sin anclajes, sobrevivientes en un mar abierto donde el mapa de la tradición (y de los tesoros heredados) resulta ya de tan escasa ayuda que ni siquiera el

parricidio parece pertinente o necesario” (Guerrero 43). Se trata de una contemporaneidad paradójica, pues lo que se comparte no son filiaciones fácilmente determinables, sino una sensación generalizada de desposesión y orfandad. Se trata, en definitiva, de una generación sin generación, que se constituye en tanto tal a partir de búsquedas sumamente individuales en torno a los vacíos de la herencia y la transmisión.⁹⁴

La vida privada es una narrativa sobre cómo ampliar los límites de las comunidades y crear un lenguaje de lo común cuando la brecha entre pasado, presente y futuro se ha vuelto difícil de conciliar. A pesar de pertenecer a “una familia sin muertos”, Julián se inserta en una comunidad de familiares, amigos y ciudadanos que han sido afectados directamente por la muerte de seres queridos y con los cuales comparte una falta: “De todos los presentes Julián era el único que provenía de una familia sin muertos, y esta constatación lo llenó de una extraña amargura: sus amigos habían crecido leyendo los libros que sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en la familia de Julián no había muertos ni había libros” (146). En la novela hay dos mujeres, Karla y Verónica, que emprenden trayectorias opuestas: Karla sale a buscar a su madre y se pierde en el intento, mientras que Verónica también se pierde, aunque subyace la esperanza de que volverá a casa porque tiene una hija (Daniela) a quien cuidar. La novela se inscribe en el intervalo de estas dos búsquedas, mientras Julián proyecta sus fantasías y temores desde una casa ajena que ha tenido que hacer propia: “Hace tres años que Julián llegó a la familia, pues fue él quien llegó, Verónica y la niña ya estaban...” (97). En *La vida privada*, el tropo de la espera está íntimamente ligado a la trama amorosa y a la creación de lazos familiares. Pero la espera obedece

⁹⁴ En este sentido, podrían establecerse puntos de comparación con el interés de Luiselli por el grupo de Contemporáneos, un grupo sin grupo, que más que por características comunes se erigieron como tal a partir de la oposición a la herencia de las generaciones previas y a los modelos existentes de valor literario (ver Sánchez Prado 93).

a una temporalidad del intersticio o el intervalo, ya que –como sostiene Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*– se trata de “una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti)” (35). Esta es otra de las maneras en que Zambra designa una contemporaneidad desfasada, un presente que no es contemporáneo de sí mismo puesto que está atrapado un *loop*, entre la reproducción espectral del pasado y un futuro que nunca termina de llegar.

En este sentido, *La vida privada* adopta un procedimiento narrativo antitético al de *Bonsái*. En *Bonsái* el lector no maneja ninguna expectativa (se sabe, desde el primer párrafo, que Emilia va a morir), mientras que en *La vida privada* la expectativa que genera el arribo de Verónica es lo que hace posible la novela. El narrador de *La vida privada* insiste en que la novela terminará una vez que Verónica llegue a casa, de modo que la demora de Verónica es precisamente lo que alimenta el argumento del texto. En este sentido, es una novela sobre la transición y la fragilidad del presente, sobre el presente chileno como un tiempo en suspenso. La novela reproduce esta temporalidad a partir de un registro de la ausencia o de lo no dicho, puesto que las búsquedas que emprenden los personajes para encontrar a familiares perdidos remiten inevitablemente al contexto de los desaparecidos de la dictadura militar, un contexto que nunca se menciona de manera explícita. Sin embargo, la temporalidad intersticial en la que transcurre la novela hace de lo contemporáneo una superficie en la que se proyectan latencias y estratos arqueológicos, aperturas y fracturas en la concepción lineal de la historia (ver Didi-Huberman, *La imagen superviviente* 439). De esta manera, *La vida privada* se convierte en un libro abierto en el que el presente deviene un montaje de temporalidades heterogéneas o, en palabras de Didi-Huberman, “una perpetua danza rítmica –aquí exaltada, allá desplomada– en torno a intervalos cuyos tiempos tejen la estructura,

la armadura llena de huecos de nuestra existencia” (*La imagen superviviente* 456). No sorprende, entonces, que el narrador mencione el cansancio que le produce tener que enfrentar cotidianamente “la frágil armadura del presente” (119). Julián es el padrastro que tiene la misión de conciliar el sueño de una hija que no es suya y que al mismo tiempo sí lo es, mientras el padre y la madre se encuentran en un paradero desconocido. Este retrato de una generación huérfana aparece en la obra varios contemporáneos de Zambra, como en la de Álvaro Bisama. En *Estrellas muertas* (2010), el narrador retrata la figura de un niño huérfano que deambula por los pasillos y las salas de espera de un hospital. El narrador describe el modo en que el recorrido de este niño perdido podría servir como una imagen de los lazos que unen y desunen a los miembros de su generación: “Ese niño quizás se había encontrado con otros niños y adolescentes como él, huérfanos o casi huérfanos, viviendo dentro del tiempo prestado de la enfermedad de los otros” (113).⁹⁵ En *La vida privada*, de la misma manera, el espacio de la casa como sala de espera y el estado de orfandad de Daniela son los parámetros que activan el ejercicio de la escritura, aunque se trata de una orfandad que no sabemos si será transitoria o definitiva. Instalándose en este intersticio, *La vida privada* hace de lo contemporáneo un laboratorio donde cuestionar aquella parte de la herencia que no nos ha sido legada pero que todavía tiene algo para decirnos, de modo de convertir el futuro en algo más que una mera repetición del presente.

En una novela de la espera que obedece a la dinámica temporal del horizonte de expectativas, son emblemáticas las elucubraciones de Julián sobre el futuro de Daniela y, en

⁹⁵ Un tiempo prestado, regalado: así es como define Andrea Köhler la temporalidad de la espera, como un tiempo que le pertenece a otros, como un “vivir en el condicional” (12). Köhler señala que en alemán, esperar es “un verbo que significaba ‘mirar a algún lugar, dirigir la atención hacia algo, atender, cuidar, servir a alguien, guardar, perseverar, etc.’” (22). En este sentido, *La vida privada* entrecruza las diferentes dimensiones del verbo “esperar”, en la medida en que Julián no sólo está esperando a Verónica, sino que además está cuidando a Daniela.

particular, sobre la lectura que hará Daniela del libro que él está escribiendo en la actualidad –un libro que, por otra parte, se titula *Bonsái* y tiene el mismo argumento que la novela de Zambra. No se trata del libro de un padre, sino de un padrastro, en el marco de una generación en la que “casi todos los niños tenían padrastros o madrastras, a los que no llamaban con esos nombres despectivos, tal vez porque con los años acumulaban varios padrastros y madrastras” (169). Ante la imposibilidad de concebir un futuro inteligible, Julián se imagina el presente-futuro de Daniela (“No es una profecía –dice Julián–, sino algo así como un plan, un guión de trasnoche, creado a la rápida, dictado por la desesperanza”) (161) como un momento de *stasis*, similar al que está viviendo mientras espera la llegada de Verónica. A partir de la afirmación de que “la anticipación acaba formando parte del bagaje de la memoria” porque la incorporamos a un conocimiento ya existente, Giacomo Marramao observa que el tiempo de la espera es “un *originario fuera de sí*, un abandono del presente, el cual, desde su anticipación del futuro, regresa inexorablemente en círculo hacia el pasado” (112). De esta manera, la anticipación del futuro de Daniela es otra iteración del discurso de la memoria, pues al reflexionar sobre niños que crecieron bajo el cuidado de padrastros y madrastras Julián está también refiriendo la historia de su propia generación, cuyos miembros sólo tienen en común la condición de ser personajes secundarios. A partir de una temporalidad horadada en la que se entrecruzan pasados, presentes y futuros, *La vida privada* demuestra que la memoria no se hace visible en la sucesión fechada de momentos históricos, sino mediante ensamblajes que establecen diálogos inusitados entre épocas distantes entre sí y que, por lo tanto, logran crear la imagen de la historia como un jeroglífico.

El epígrafe del segundo capítulo de *La vida privada de los árboles* es un verso de John Ashbery: “Life as a book that has been put down” (183). El escritor norteamericano Ben Lerner señala que los mejores poemas de John Ashbery tratan sobre cómo leer los mejores poemas de

John Ashbery. En particular, lo dice por la forma en que los textos de Ashbery describen el tiempo de su propia lectura, así como su condición de textos secundarios, glosas de poemas a los cuales no tenemos acceso (“The Future” 209). El procedimiento que Lerner describe en Ashbery —el de un texto que contiene el tiempo de su lectura mientras ésta ocurre— también forma parte de los textos de Zambra, textos que hablan de la vida como de la lectura de libros que se abandonan. Son libros abiertos, como el libro de Proust que leen Julio y Emilia y que dejan abierto en la página 373: “Quiero terminar la historia de Julio, pero la historia de Julio no termina, ése es el problema” (*Bonsái* 86). Zambra narra la fragilidad del presente a partir de una fragilidad análoga en la forma narrativa, porque los libros son, como el que está escribiendo Julio en imitación de Gazmuri, borradores de historias que todavía no han concluido: “El cuaderno de borrador era el cuaderno verdadero: la letra inestable, grande, una mancha de grafito desleído. Pero había que fingir otra escritura, cambiar la letra” (“Borrador” 26). Cambiar la letra implica explorar una otredad que está en la base de uno mismo, crear comunidades que comienzan en uno pero que se desvirtúan, inevitablemente, frente a la presencia del otro. Concebir la literatura como un permanente borrador, como un palimpsesto de diálogos entrecruzados entre contemporáneos y no contemporáneos, entre figuras ilustres y personajes anónimos, es una forma de restaurar filiaciones perdidas y de trabajar con una memoria en continuo desplazamiento.

Arqueología de la memoria

Formas de volver a casa (2011) está enmarcada por dos terremotos que devastaron el tejido urbano de Santiago de Chile en las últimas décadas: el terremoto del 3 de marzo de 1985 y el del 27 de febrero de 2010. La fecha de cierre, “Santiago, febrero de 2010”, indica que Zambra escribe o dice estar escribiendo tan sólo unos días después del terremoto que ocurrió el 27 de febrero,

configurando lo contemporáneo como un período frágil y tembloroso. El hecho de que *Formas de volver a casa* esté enmarcada por estos dos terremotos no es casual, porque el primero transcurre en plena dictadura militar y el segundo unos pocos días antes de la subida al poder del presidente de derecha Sebastián Piñera. En este sentido, se trata de una novela preocupada por reorganizar los relatos heredados por quienes fueron niños durante la última dictadura militar, una generación que creció con la sensación de encontrarse a la intemperie. Zambra llama “personajes secundarios” a estos niños que crecieron bajo la sombra de la dictadura de Pinochet, debido al carácter vicario e incompleto de su memoria que los convoca a construir nuevas fábulas de transmisión y llenar los agujeros de la memoria de cara al futuro. La sensación de intemperie institucional queda reflejada en las primeras páginas de la novela, en las que el terremoto de 1985 convierte al colegio del narrador en “un montón de ruinas” y obliga a los niños del vecindario a convivir en carpas montadas por sus padres (20). Sin embargo, la intemperie es también de orden literario, porque el narrador plantea la imposibilidad de escribir un relato cronológico sobre acontecimientos que recuerda de manera episódica, de modo que combina el montaje de escenas de su infancia con un diario de escritura en el presente —una estructura prismática que captura el entrecruzamiento de las varias capas históricas que constituyen lo contemporáneo, así como las dudas del escritor frente a un período histórico que va adquiriendo un nuevo significado a la luz del presente. A diferencia de los testimonios de las víctimas, esta “literatura de los hijos” trabaja con las huellas de los procesos históricos y con información de segundo grado, no sólo con el objetivo de acceder a acontecimientos que hasta entonces permanecían vedados, sino también de producir una repetición que lleve a la ruptura y a la posibilidad de crear algo nuevo.

La crítica ha abordado la novela desde diversas perspectivas. Alejandra Bottinelli sitúa la obra de Zambra junto con la de otros escritores chilenos contemporáneos (entre ellos, Álvaro

Bisama y Alejandra Costamagna) que encarnan un paradigma temporal que ella nombra como “la post”, refiriéndose a la transición democrática en el Chile de los años noventa. Se trata, en palabras de Bottinelli, de “una realidad que *pospone* (no concluye aún de posponer) el encuentro de los sujetos en horizontes comunes” (7). Lo que comparten estas voces es un vacío constitutivo, la postura de quienes avanzan retrocediendo, pues el lenguaje se ha convertido en un “edificio bombardeado” que tiene que ser reconstruido desde cero (Bottinelli 13). Valeria de los Ríos ha analizado *Formas de volver a casa* a través del concepto de lo contemporáneo, argumentando que la novela de Zambra elabora un “mapa cognitivo” de la contemporaneidad a través del archivo audiovisual que va formando el narrador, un archivo que es “al mismo tiempo topográfico y literario” (147). Este mapa cognitivo le permite al narrador, según de los Ríos, revisar la infancia a la luz del presente, que pasa a ser “el sueño de nuestros padres, del que es necesario despertar” (149). Daniel Noemi Voionmaa examina los textos de Zambra como “memoria histórica de una clase sin historia” y observa que *Formas de volver a casa* “apunta hacia nuevas formas de recordar que alteran el evento mismo que se trae de regreso y su pervivencia en nuestro presente” (147, 148). Mi acercamiento a *Formas de volver a casa* comparte con el de estos críticos la idea de que el trabajo de la memoria conlleva la decodificación de una heterogeneidad temporal, del frotamiento de historicidades diversas que coexisten en una misma época. Sin embargo, en lo que sigue lo contemporáneo es menos un “mapa cognitivo” que un montaje errático de huellas, supervivencias, ecos del pasado que busca convertir la herencia en una materia transmisible de cara al futuro, en un nuevo relato de filiación con el pasado traumático.

Formas de volver a casa trabaja con lo que Reinhart Koselleck ha llamado “sedimentos del tiempo”, la idea de que el presente no es simplemente una línea cronológica que apunta hacia delante, sino que está compuesto por varias capas temporales, unas más volátiles que otras (xiii).

Los terremotos que enmarcan la novela sacan a la superficie una serie de estratos temporales que se encontraban en estado latente, como la posibilidad de que el gobierno de Piñera adopte medidas políticas que se retrotraigan a las implementadas por la última dictadura. El presente de la novela está contaminado por una sensación de *déjà vu*, por la posibilidad de que se repitan catástrofes del pasado, una duplicidad que el narrador captura a través de un juego de espejos: los capítulos impares de la novela (“Personajes secundarios” y “La literatura de los hijos”) son reconstrucciones de su infancia, mientras que los pares (“La literatura de los padres” y “Estamos bien”) están compuestos por entradas que revelan el entramado del proceso creativo y el ejercicio de la memoria. Así, la investigación que emprende el narrador en torno a la hermana de Claudia —una amiga de su infancia, hija de un militante político— se actualiza en la búsqueda de su exmujer, Eme, luego del terremoto de 2010. De hecho, lo que Koselleck llama *Zeitgeschichte* (historia del presente o historia contemporánea) no está constituida simplemente por las particularidades de un tiempo determinado, sino también por las estructuras históricas que se repiten en más de una época: “There are repeatable constellations, long-term effects, contemporary manifestations of archaic attitudes, regularities of sequences of events, and the contemporary historian can inform himself about their actuality from history” (115-116). En *Formas de volver a casa*, el narrador desarrolla una visión arqueológica del tiempo, convirtiéndose en un trapero que escarba y cataloga todo lo que ha sido desechado, lo que ha sido alcanzado por actos de destrucción y lo que encuentra una sobrevida en el presente. El escritor de esta literatura de los hijos es un coleccionista de lo efímero, de las vidas y los acontecimientos históricos que los relatos heredados no tomaron en cuenta. “Nos une el deseo de recuperar las escenas de los personajes secundarios. Escenas razonablemente descartadas, innecesarias, que sin embargo coleccionamos incesantemente” (122). Lo que subyace a esta búsqueda es la necesidad de componer una microhistoria, una historia de lo menor, que

restituya existencias anónimas y personajes subsidiarios a fin de revelar el inconsciente de la época actual.

La historia familiar del narrador se inscribe en esta arqueología de lo menor, ya que crece en un barrio suburbano de Santiago llamado Maipú donde viven “las nuevas familias, las familias sin historia”, un barrio periférico que no participa directamente en la construcción de la historia (29). De hecho, las familias que habitan el barrio quieren pasar desapercibidas, como la del propio narrador, que en el presente equipara la postura neutral de sus padres durante esos años con una suerte de complicidad con el régimen de Pinochet. De ahí la dificultad en establecer una ética de la escritura, pues el hecho de pertenecer a “una familia sin muertos” hace que el narrador sienta que está profanando tumbas ajenas, que está saqueando la memoria de las verdaderas víctimas a través del proceso creativo (105). No es casualidad, entonces, que el narrador decida escribir sobre personajes sin apellidos, como es el caso de Claudia, o con nombres propios vacilantes como Eme: “Me gusta mucho que mis personajes no tengan apellidos. Es un alivio” (53). Asimismo, el narrador destaca el nombre imaginario de los pasajes de Maipú, en contraposición con los nombres serios, con densidad temporal o histórica, de las demás calles de la ciudad. El nombre de la calle de sus padres, el pasaje Aladino, evoca un “mundo de fantasía” (29), mientras que otros pasajes reciben el nombre de nacimiento de escritores canónicos, como Lucila Godoy Alcayaga (Gabriela Mistral) o Neftalí Reyes Basoalto (Pablo Neruda), nombres que funcionan como pseudónimos y que obedecen a la lógica general de ocultamiento. Lo que caracteriza a la memoria del narrador es una sensación de ilegitimidad o negatividad, tal como la entiende Koselleck con relación a los actores secundarios de la historia: “Our experiences are not the same as those of the people whom we killed or who survived. This negative difference remains the leitmotif of our memory” (243). *Formas de volver a casa* incorpora esta imposibilidad de generar sentido en el mismo proceso de

escritura. Así, elige reinterpretar la historia a través de una arqueología de lo menor, de la diferencia negativa que caracteriza a la memoria de quienes fueron personajes secundarios o anónimos durante la dictadura.

Asimismo, la novela hace visible la imposibilidad de insertar los recuerdos de infancia del narrador en una memoria colectiva. Koselleck ha criticado la pertinencia de la noción de memoria colectiva para el caso alemán, ya que según él “the experience of absurd meaninglessness burned into the body cannot be carried over to the memory of others, nor can it be transmitted to the recollection of others who were not affected” (241). *Formas de volver a casa* muestra los contrastes, más que los puntos de contacto, de la memoria de los niños con relación a la de sus padres. El narrador señala que sus primeros recuerdos de Pinochet estuvieron vinculados a los discursos que interrumpían la programación de dibujos animados en la televisión. Por este motivo, el narrador busca escribir en contra de la nostalgia, incluso a sabiendas de que resulta imposible desprenderse de ella por completo. “Me gustaría estar contra la nostalgia. Dondequiera que mire hay alguien renovando votos con el pasado” (62). El narrador teme que la nostalgia se convierta en una idealización de los paisajes de su infancia, lo que Svetlana Boym equipara con una “abdication of personal responsibility, a guilt-free homecoming, an ethical and aesthetic failure” (xiv). Lo que él recuerda es diferente de lo que experimentó la generación de los padres, un contraste que queda reflejado en varias escenas de la novela, como la evocación del espectáculo que dio el comediante mexicano Chespirito en el Estadio Nacional, el cual sirvió como campo de concentración y tortura durante el régimen pinochetista. De acuerdo con el narrador, su amiga Claudia llegó a contar ese concierto de Chespirito entre los recuerdos más gratos de su infancia, mientras que sus padres lo vivieron como un verdadero suplicio, a sabiendas de que las risas del público servían para silenciar el sufrimiento de los prisioneros políticos. El narrador es consciente

de la necesidad de establecer este grado de oposición entre las experiencias de padres e hijos, pues no hacerlo constituiría un acto de transgresión en el ejercicio de la memoria. *Formas de volver a casa* se enfoca en los desencuentros de la memoria colectiva, mostrando la aporía de que es sólo a través de los agujeros negros de la memoria y de las ausencias de transmisión, que estos personajes secundarios pueden derivar un entendimiento de los eventos traumáticos que ocurrieron cuando eran niños.

En este sentido, el narrador produce un retrato desenfocado de su infancia a través del juego de espejos que propone la novela: no hay una sino dos vueltas a casa.⁹⁶ Se trata de un procedimiento que entiende la nostalgia, tal como lo hace Boym, como una “double exposure, or a superimposition of two images—of home and abroad, past and present, dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface” (xiv). El lector no puede determinar cuál es la verdadera vuelta a casa, si la que cuenta el narrador en su diario de escritura (“La literatura de los padres”) o la que se produce más adelante, con Claudia como invitada (“La literatura de los hijos”). Mientras que la primera vuelta puede leerse en clave celebratoria, la segunda muestra una confrontación más directa con la neutralidad de los padres, ya que el narrador acusa a su padre de ser cómplice con el régimen y a su madre de consumir productos culturales que no reflejan los conflictos de su clase social, como las novelas de la autora chilena Carla Guelfenbein. El contraste de estas dos escenas revela que incluso entre los hijos existen diferentes grados de memoria. En la primera vuelta a casa es la hermana quien asiste al almuerzo familiar, mientras que en la segunda es Claudia quien acompaña al narrador y pasa varias horas examinando el álbum familiar, las fotos de una familia sin muertos ni identidades impostadas. Este reemplazo es significativo, pues la yuxtaposición de ambas escenas desvela que

⁹⁶ Para un análisis del espacio de la casa en la narrativa de Zambra, ver Willem (249-267).

no todas las vueltas son un retorno a lo mismo. La presencia de Claudia es fundamental para demostrar el mecanismo narrativo que opera en el centro de la novela: un montaje de varias experiencias y capas temporales, un escepticismo en el acto mismo de la memoria, que destruye lo que se recuerda para interpretarlo de nuevo. Más que cerrar el pasado, este procedimiento narrativo concibe la repetición, el retorno, la regresión, como formas de abrir el pasado a la transmisión de una herencia incompleta.

La imposibilidad de encarnar una continuidad histórica con las generaciones previas se refleja en la noción de personajes secundarios. Zambra introdujo este concepto en un texto anterior a *Formas de volver a casa* titulado “Lecturas obligatorias” (2009). El texto evoca los exámenes de lectura que los profesores de lengua les asignaban en la escuela, cuyas preguntas consistían en la identificación de los personajes secundarios de novelas canónicas como *Madame Bovary*, lo que Zambra vincula con la condición de anonimato y desconocimiento de los propios niños durante la dictadura: “Había cierta belleza en el gesto, pues entonces éramos justamente eso, personajes secundarios, centenares de niños que cruzaban la ciudad equilibrando apenas los bolsos de mezclilla” (*Formas de volver a casa* 58; *No leer* 16). Esta frase que se repite en *Formas de volver a casa* podría leerse como un germen temprano de la novela, pues delinea la figura del niño que deambula en la ciudad, no con armas ni piedras en la mochila, sino con libros. Es la imagen de una generación marcada por la lectura como principio de placer, a contrapelo de la lectura como obligación cívica que se constata cuando el narrador vuelve a su casa y examina los libros escolares que componen la biblioteca de sus padres; si el narrador creció en “una familia sin muertos”, también se puede decir que lo hizo en una casa sin libros (como la familia de Julián en *La vida privada de los árboles*, en la que “no había muertos ni había libros”) (146). Como señala Premat, para esta generación que creció con la sensación de haber llegado demasiado tarde, comenzar

significa “pasar de ser un personaje secundario (un lector) a ser protagonista (un escritor)” (“Yo tendré mis árboles” 99). Ante la ausencia de experiencias transmisibles o de recuerdos que se inserten en el marco de una memoria colectiva, *Formas de volver a casa* propone la literatura como producción de presente, incorporando a la idea de comunidad a una serie de actores de reparto cuyas voces permanecían en una posición de marginalidad. Zambra concibe la literatura, en otras palabras, como una reconfiguración de lo común, como una manera de producir comunidad con personajes que habitan una suerte de intemperie simbólica. Para Rancière, de hecho, la política de la estética “consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos” (*El malestar* 35). *Formas de volver a casa* representa e interpela a esta nueva comunidad cuya memoria está compuesta de fragmentos volátiles, heterogéneos, piezas sueltas de un testamento incompleto que tienen que reconstruir desde el presente.

La literatura de los hijos interroga la memoria a partir de sus vacíos, ya que el pasado se experimenta desde una distancia difícil de reconciliar. En este sentido, esta generación comparte ciertos rasgos con la que creció durante la Segunda Guerra Mundial, cuya herencia –según Hannah Arendt– no provenía de ningún testamento o tradición, pues se había quebrado la “continuidad voluntaria en el tiempo” y, por lo tanto, la relación entre pasado y futuro (*Entre el pasado y el futuro* 16). Para restituir una continuidad y una filiación con el pasado, el narrador de *Formas de volver a casa* se ve obligado a crear un relato atravesado de hipótesis y conjeturas, una reunión de fragmentos dispersos que delinean el ejercicio de escritura como un estado de búsqueda permanente, más que como una trayectoria acabada. En lugar de convertirse en el representante de toda una generación, el narrador emprende una búsqueda sumamente personal, interrogándose

sobre los hechos que han conducido a este presente y constatando las dificultades de representar el tiempo como una linealidad –una escritura, en otras palabras, que indaga continuamente en “esos pequeños fragmentos extraños que no tienen principio ni fin”, según la cita de Tim O’Brien que evoca el narrador (150). “Es que prefiero escribir a haber escrito. Prefiero permanecer, habitar ese tiempo, convivir con esos años, perseguir largamente imágenes esquivas y repasarlas con cuidado. Verlas mal, pero verlas” (55). Como en *Los ingrátidos*, el narrador recurre a la metáfora de una fotografía desenfocada para designar las maneras en que la época actual deja de ser contemporánea de sí misma, ya que la configuración del presente depende de las supervivencias, los rastros, los ecos del pasado. Al enfocarse en los vacíos de la experiencia transmisible, *Formas de volver a casa* está atravesada por personajes secundarios que se convierten en “sujetos espectrales, que se definen por una levedad extendida y una suerte de vaciamiento y despersonalización radical”, como señala Florencia Garramuño respecto de una serie de poéticas que en los años setenta y ochenta cuestionaron la imaginación utópica de la modernidad (*La experiencia* 36). En una época signada por el desencanto con la noción de progreso, *Formas de volver a casa* lleva a cabo una búsqueda de lo intempestivo y lo no contemporáneo con miras de retratar una pluralidad de temporalidades disímiles.

No es casualidad, entonces, que *Formas de volver a casa* dramatice las ausencias de la transmisión a través de la figura del huérfano. La orfandad se traduce en el mandato de escribir como hijos únicos, renunciando a una tradición que se experimenta como lastre, pero de la que no se puede escapar por completo –esa “literatura de los padres” que, según Zambra, es necesario dejar de leer, olvidar o llenar de notas en los márgenes, como señala respecto del libro de memorias de Pilar Donoso, hija del escritor del boom José Donoso (*No leer* 268). “Quería lo que algunos hijos quieren desde siempre –dice el narrador de *Formas de volver a casa*–: una vida sin padres”

(87). Se trata de una orfandad paradójica, una contemporaneidad de los no contemporáneos, de quienes vuelven al pasado para llenar los vacíos de la transmisión o darles un nuevo orden a los recuerdos heredados. Ante la tiranía de un presente omnívoro, sostiene Régine Robin, la no contemporaneidad es “indispensable para quebrar la ilusión del fin de la historia y reabrir la perspectiva de un porvenir que no sea la repetición del presente” (54). Al reproducir unos versos de Enrique Lihn (“El hijo único sería el mayor de sus hermanos / Y en su orfandad algo tiene de eso”) (83), el narrador de *Formas de volver a casa* plantea el acto de escritura como una circulación de sentido de un modo que se mantenga ajeno a las cronologías lineales, a la disposición genealógica del árbol familiar y la tradición literaria. Este deseo de orfandad se corresponde con una escena de la infancia, en la que los padres, luego de que el niño expresara el deseo de ser huérfano, le dan las llaves de la casa y lo empiezan a tratar como un adulto. Pero la sensación de orfandad se extiende a la biblioteca que va construyendo el narrador, ya que muchos de los personajes secundarios de la literatura son también huérfanos, como Berta en *Madame Bovary*. Así, la orfandad se traslada a la posición del escritor contemporáneo frente a la tradición, pues Zambra perteneció, en la década del noventa, a un grupo de poetas chilenos que se definían como huérfanos o náufragos (ver Guerrero 45).⁹⁷ El escritor contemporáneo, en otras palabras, es alguien que se sitúa a contrapelo de la historia, creando algo nuevo a partir del bazar de lo descartado y concibiendo la repetición como el signo de la originalidad.

⁹⁷ En la década de los noventa, Rodrigo Cánovas vio en la figura del huérfano una manera de abordar la producción literaria de las nuevas generaciones: “¿Quién nos habla en la nueva novela chilena? De modo inconfundible, un huérfano. Es como si el sujeto se hubiera vaciado de contenido para exhibir una carencia primigenia, activada por un acontecimiento histórico, el de 1973” (39). Para esta generación, según Guerrero, “lo que está en juego es menos volver a escuchar o hacer oír las voces del pasado que volver a escucharlas o hacerlas oír *diferentemente*, sin escatimar la distancia que ahora nos separa de ellas” (63).

De esta manera, *Formas de volver a casa* contraviene aquello que el narrador llama “la novela de los padres” a través de personajes que intentan construir algo con los materiales descartados por las generaciones previas, no con el objetivo de modificar el pasado, sino de observarlo desde otra perspectiva. “Crecimos creyendo eso –dice el narrador–, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra... Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer” (56-57). Si la novela es de los padres, como dice el narrador en varios pasajes, los hijos escriben una literatura que se inserta en los resquicios de los géneros estéticos. El narrador no se plantea escribir una novela en el sentido estricto del término, sino una literatura del tartamudeo, que avanza de manera vacilante, sintiendo la necesidad de demorarse en la vera del camino, de dejar constancia del proceso estético: “los poetas tropiezan con la lengua –dice Zambra en un artículo titulado “El escritor tartamudo”–, el lenguaje se les da como un tartamudeo, como un problema” (*No leer* 100). Pero un escritor tartamudo es, además, alguien que no puede autoproclamarse como el representante de una generación, una nación o un movimiento artístico determinados. *Formas de volver a casa* desvela los lineamientos de una generación que se define, no a partir de un conjunto de rasgos compartidos, sino de un generalizado síndrome del impostor. En una de las primeras escenas de la novela, el narrador borra accidentalmente unos segundos de un *cassette* que contiene las canciones de Raphael y se ve obligado a grabar por encima de la cinta, imitando la voz del cantante español. La estrategia de impostura que implica escribir sobre un texto existente, a la sombra de los padres, evoca a la novela que escribe Julio a partir de la que está escribiendo Gazmuri –la literatura de los hijos, como señala Zambra, es la *marginalia* de una novela total. Sin embargo, cercana a la impostura se halla la piratería, pues el narrador cuenta que un poeta de su misma generación, Rodrigo Olavarría, cuando era niño se encargaba de producir copias piratas de *La batalla de Chile*

de Patricio Guzmán, un documental emblemático del impulso testimonial. En *Formas de volver a casa*, escribir se vuelve un acto de búsqueda y espionaje de los relatos heredados, como la condición de espía que sentía el narrador cuando su amiga Claudia le pedía que siguiera los pasos de su padre y su hermana. El escritor de *Formas de volver a casa* se propone cubrir los vacíos de la transmisión con la voz propia o con las voces de sus contemporáneos, creando nuevos relatos a partir de lo heredado y tejiendo encuentros imprevistos entre los distintos horizontes temporales.

La coexistencia de varios sedimentos temporales en una misma época se refleja en el oficio de contar automóviles. Mientras escribe la misma noche del terremoto, el narrador evoca un oficio que ejerció durante su juventud: el de anotar autos en una planilla. Cada época está acompañada de un modelo específico de auto, pero se trata de una filiación frágil con el momento contemporáneo, pues los modelos de auto no tardan en volverse obsoletos, *passé*, fuera de moda.⁹⁸ La escena ofrece otra imagen del escritor como trapero, como el encargado de catalogar y formar archivos inéditos a partir de las ruinas que se van apilando en el paisaje urbano. Los automóviles revelan la fragilidad de lo contemporáneo porque combinan la velocidad con la posibilidad latente de convertirse en chatarra, como el Peugeot 404 que choca el padre del narrador durante su infancia. “El Peugeot quedó hecho pedazos y hubo que venderlo como chatarra. Acompañé a mi padre al depósito de autos. Desde entonces, cada vez que veo un Peugeot 404 recuerdo esa imagen

⁹⁸ En *Camanchaca* (2009), Diego Zúñiga también ve en los modelos de autos la cifra de la historia familiar. La novela de Zúñiga narra el *road trip* del padre y el hijo desde Santiago hasta Iquique, y es otro fenómeno natural (la camanchaca, la niebla que puebla las carreteras nortinas) el signo de la fragilidad de lo contemporáneo. Los autos convertidos en chatarra son, asimismo, el punto de comienzo del relato: “El primer auto que tuvo mi papá fue un Ford Fairlane, del año 1971, que le regaló mi abuelo cuando cumplió los quince años. El segundo fue Honda Accord, del año 1985, color plomo. El tercero fue un BMW 850i, azul marino, del año 1990, con el que mató a mi tío Neno...” (7). Amaro sostiene que esta deliberada referencia a *Camanchaca*, así como el personaje de Diego que aparece en la última sección de *Formas de volver a casa*, constituyen intentos por tejer “una especie de red cómplice, una red de hijos desacomodados, a-filiados” (117).

ingrata” (147). No es casualidad que el narrador evoque el oficio de contar autos la noche misma del terremoto, cuando la escritura deviene una arqueología de las ruinas, los desechos y los espectros de la ciudad en tiempo presente. La escritura se convierte, en otras palabras, en un ejercicio de capturar lo intempestivo y lo no contemporáneo, aquello que permite trazar conexiones inéditas con otras épocas o saltar de una capa temporal a otra, aquello que sobrevive espectralmente o a manera de *déjà vu*, ya que lo espectral, como sostiene Régine Robin, “es el espacio tercero que va a permitir la transmisión de una parte de la herencia, el pasado abierto en lo que todavía tiene que decirnos y en lo que todavía tenemos que decirle” (60). Por este motivo, los autos son también una imagen de la relación entre infancia e historia. El narrador se imagina a los niños que viajan en el asiento trasero del auto de sus padres, a bordo de un vehículo cuya dirección no pueden controlar. “Miro los autos, cuento los autos. Me parece abrumador pensar que en los asientos traseros van niños durmiendo, y que cada uno de esos niños recordará, alguna vez, el antiguo auto en que hace años viajaba con sus padres” (164). Los automóviles son el blanco de una nostalgia tanto retrospectiva como prospectiva, porque permiten pensar en la rápida obsolescencia de la categoría de lo contemporáneo, la manera en que el presente tiende a contener un aire de *déjà vu*, de algo que retorna en forma de espectro inactual.

La última sección de la novela, “Estamos bien”, reconfigura el espacio de lo común al no aclarar exactamente a quiénes designa el verbo en plural. El terremoto de 2010 vino a remecer la memoria de los hijos, a reunir en constelaciones legibles los lugares vacíos, los agujeros negros y las temporalidades discordantes de la historia. El terremoto, en otras palabras, le dio un sentido de unidad a esta generación que creció con la sensación de estar escribiendo desde el espacio de la sombra, como queda reflejado en el libro que el narrador le regala a Eme y ésta le devuelve con subrayados: *El elogio de la sombra* de Junichirō Tanizaki. Se trata de un libro sobre la opacidad

de los materiales en la estética japonesa, en el que Tanizaki sostiene que “lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias” (69), en contraposición con la concepción occidental del progreso, que necesita de la claridad para dar lugar a un mundo sin sombras, a ese accionar 24/7 que Jonathan Crary identifica con la temporalidad del capitalismo tardío. Lo claroscuro es el símbolo de la manera en que el narrador se inscribe en el presente, conjurando con una linterna las sombras que se esconden en los pliegues de la historia; ese “pasado que nunca fue presente”, esa “heterogeneidad del tiempo y de los retornos” que, según Régine Robin, forman parte del repertorio de quienes piensan a contrapelo de su propio tiempo (62). Durante el apagón que genera el terremoto de 2010, el narrador sale a recorrer las calles de Santiago ayudado por las linternas que cargan otras personas y por las luces de los autos. Como en el terremoto de 1985 se encuentra a la intemperie, pero también acompañado en la oscuridad por la presencia de desconocidos y por las ausencias que pueblan el paisaje de la ciudad, porque el terremoto reorganiza la concepción de la historia y trae a la superficie una serie de imágenes del pasado que sobrevienen y flotan a manera de luciérnagas; esas luciérnagas que para Georges Didi-Huberman encarnan “todo aquello que la *historia* no puede explicar en simples términos de evolución o de obsolescencia. Todo aquello que, por contraste, dibuja zonas o redes de *supervivencias*” (55). En última instancia, *Formas de volver a casa* delinea una política de las supervivencias que llama a crear nuevos relatos a partir de las huellas, los indicios, los espectros del pasado, a fin de lograr una continua reactualización de lo perimido y crear filiaciones inéditas de cara al futuro.

•

Las novelas de Luiselli y Zambra construyen relatos de filiación a partir de voces olvidadas, existencias anónimas, acontecimientos menores que muestran lo que yace en los pliegues de la historia contemporánea. Más que el de ningún otro período histórico, el presente del nuevo milenio se experimenta como un callejón sin salida, como un falso reconocimiento o un *déjà vu* que repite incesantemente varios momentos del pasado y, por lo tanto, bloquea cualquier posibilidad de proyectarse hacia el futuro. A diferencia de la obsesión con el futuro que caracterizó al régimen de historicidad moderno, François Hartog indica que las sociedades contemporáneas se mueven entre la amnesia y el deseo de recordar todos los momentos del pasado, sin jerarquías ni criterios selectivos, convirtiendo la cultura en una serie de piezas de museo (185). En cambio, las ficciones de Luiselli y Zambra parten de la premisa de que es imposible restaurar el pasado en toda su pluralidad, configurando poéticas de la sospecha que desestabilizan nuestra concepción del presente y postulan otras cartografías temporales que se desmarcan de las narrativas lineales de la historia. Son ficciones que se concentran en los actores secundarios de la historia, quienes experimentan el pasado como un enigma a desentrañar a través de archivos compuestos de relatos heredados, recuerdos y materiales de diversas procedencias (Viart, “El relato de filiación”). Son obras hipotéticas que arman visiones caleidoscópicas del pasado, conjurándolo no como mera repetición sino con miras a producir un relato original, una nueva configuración de lo contemporáneo que permita proyectarse hacia delante. Lo que se busca es restaurar la transmisión de una parte de la herencia que se experimentaba como ausencia, como un agujero de la memoria, debido al presente omnívoro del nuevo milenio. Para estos escritores contemporáneos, la búsqueda de orígenes y puntos de partida, el buceo en los restos del naufragio en que se ha convertido el pasado, se vuelve la respuesta a la pregunta sobre cómo recomenzar la literatura después del fin de la historia.

Conclusión

La historia en tiempo presente

El retorno de lo contemporáneo ha rastreado los diversos modos en que la literatura latinoamericana del siglo XXI está tejiendo relaciones no lineales con la historia para escapar de los discursos apocalípticos y la organización presentista de las sociedades contemporáneas. En tiempos de proliferación de fronteras, imperialismo económico, epidemias globales y fundamentalismos religiosos, las literaturas del presente tienen mucho para decirnos sobre las figuras móviles –los migrantes, los refugiados, las personas apátridas– que encarnan la vulnerabilidad de quienes no gozan de los derechos de ciudadanía. Una novela reciente de uno de los autores de mi corpus retoma la preocupación por crear nuevos modos de relacionarse con el pasado para percibir en él los futuros que no se concretaron o los futuros que yacen durmientes delante de nosotros. Publicada en 2019, *Lost Children Archive (Desierto Sonoro)* de Valeria Luiselli cuenta el *road trip* de una familia desde Nueva York hasta la Apachería, la tierra donde las tribus Apaches pelearon contra las fuerzas armadas de los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX. Esta vuelta al pasado en tiempos de crisis temporal evoca la que emprenden Rita Indiana en *La mucama de Omicunlé* y Pedro Mairal en *El año del desierto*, dos novelas que repasan y reescriben la historia de sus países en clave distópica para conjurar la matriz inconclusa del pasado, que es una forma de abrir horizontes de posibilidad ante presentes precarios y futuros inciertos. En *Lost Children Archive*, el viaje se produce en el marco de las políticas del gobierno de Donald Trump para el encarcelamiento y la deportación de niños migrantes en la frontera México-Estados Unidos. Mientras los padres quieren formar un “inventario de ecos” sobre los últimos Apaches y su líder Gerónimo, uno de los dos niños que viajan en el asiento trasero del

coche está aprendiendo a documentar el paisaje americano a través de una cámara Polaroid. En una sección titulada “Futuro presente”, el niño le pregunta a la madre sobre el significado de “documentar” y qué aspectos del paisaje ameritan el enfoque de la cámara. Frente a esto, la narradora plantea sus dudas de que documentar signifique “coleccionar el presente para la posteridad” si la posteridad, en las primeras décadas del siglo XXI, ya no es algo que se pueda dar por sentado:

Algo cambió en el mundo. Hace no mucho tiempo, algo cambió, y lo sabemos. No sabemos cómo explicarlo todavía, pero creo que todos podemos sentirlo, en algún lugar hondo de nuestras vísceras o en nuestros circuitos neuronales. Experimentamos el tiempo de manera distinta. Nadie ha logrado captar realmente lo que sucede ni por qué. Tal vez es sólo que sentimos la ausencia de futuro, porque el presente se ha vuelto demasiado abrumador y por tanto se nos ha hecho imposible imaginar un futuro. Y sin futuro, el tiempo se percibe nada más como una acumulación. Una acumulación de meses, días, desastres naturales, series de televisión, atentados terroristas, divorcios, migraciones masivas, cumpleaños, fotografías, amaneceres. No hemos entendido la forma exacta en la que ahora se experimenta el tiempo. Y quizás la frustración del niño al no saber qué fotografiar, o cómo encuadrar y enfocar las cosas que observa desde el coche, mientras atravesamos este paisaje extraño, sea simplemente un signo de cómo nuestras maneras de documentar el mundo resultan insuficientes. (131)

Este pasaje de *Lost Children Archive* encapsula la tarea de concebir el presente a contrapelo que comparten los demás autores de este estudio, quienes postulan maneras de pensar en lo contemporáneo que subsanen sus quiebres con el pasado y el futuro. Para ello, la novela de Luiselli conjura una nueva relación con el archivo, que ya no se experimenta como un sitio cerrado al

público sino como un repositorio de materiales a cielo abierto y organizados de manera no jerárquica, a diferencia de la biblioteca de Babel borgeana que sirvió de imagen para la modernidad. Mediante la arqueología sonora que practican la narradora y su marido y la “arqueología lingüística” (43) de los niños, *Lost Children Archive* sitúa la precaria situación de los niños migrantes en la *longue durée* de los crímenes cometidos contra los Apaches y los abusos contra el medio ambiente. En *Lost Children Archive*, el ecosistema del desierto se convierte en un archivo que trasciende el reino de lo humano y la concepción cronológica de la historia a través de los rastros materiales que quedan de los últimos Apaches y los objetos con los cuales reconstruir la vida y el trayecto de los niños migrantes. Como el campo argentino en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin o el subterráneo de la Ciudad de México en *El huésped* de Guadalupe Nettel, el desierto en *Lost Children Archive* es un archivo de la destrucción que tiene que ser inspeccionado minuciosamente para construir memorias colectivas de las cuales derivar nuevos futuros.

Lost Children Archive comparte otro de los atributos fundamentales de las literaturas del presente, las cuales, en una época en que el libro está migrando a formatos digitales, enfatizan la materialidad de la escritura y del libro como soporte. Varias de las novelas analizadas en este estudio hacen visibles los mecanismos de su propia construcción y convierten a los narradores en materialistas históricos que vislumbran la potencia de una historia fragmentada e incompleta. Este es el caso de la narradora de *Los ingrátidos* de Luiselli, que acumula *post-its* en los que anota su comunión con el fantasma de Gilberto Owen; la narradora de *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci, que transforma la página en blanco en un cuaderno de artista; el narrador de *A resistência* de Julián Fuks, que se vale de una escritura ecfrástica para reproducir las fotografías de desaparecidos; o el de Julio en *Bonsái* de Alejandro Zambra, que “derrama café e incluso esparce

huellas de cenizas en el manuscrito” de la novela que está escribiendo para resaltar su condición material (70). La narradora de *Lost Children Archive* compila bibliografías, álbumes de fotos o recortes de periódico a la manera de una detective que percibe en la evidencia del pasado nuevas formas de ordenar el futuro. En *Lost Children Archive* aparecen dos figuras centrales del proyecto de Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes*: el coleccionista y el niño. Por un lado, la novela está construida a partir de fragmentos breves que se asemejan a fichas y de cajas que contienen mapas, fotografías o reportes de mortalidad de los migrantes que forman un *patchwork* de referencias o un caos productivo. Por otro lado, la novela plantea la problemática de la transmisión intergeneracional de la experiencia a través de los niños como “antropólogos que estudian ciertos relatos cosmogónicos” (17) y que indagan en las genealogías familiares para construir sus propios relatos de filiación.

La narradora de *Lost Children Archive* señala que, en una época de continua renovación de mercancías y obsolescencia programada, resulta difícil diferenciar el tiempo presente del pasado o el futuro. “Los comienzos y los finales se confunden” (60). Los autores latinoamericanos del presente están construyendo fábulas de comienzo que se distancian de los discursos apocalípticos sobre el fin de la historia. Mientras se involucran en la búsqueda de presentes futuros y futuros anteriores, los lectores de estas ficciones se vuelven participantes directos de la historia del presente. Mientras escribo las últimas líneas de este estudio en abril de 2020, la pandemia de COVID-19 ha causado la muerte de miles de personas, la mayor recesión de la historia, la clausura de fronteras y el confinamiento obligatorio de un tercio del planeta. Ante un tiempo desprovisto de perspectivas de futuro y horizontes de justicia, las literaturas del presente se erigen contra el fin de la historia y le devuelven a la humanidad su pensamiento crítico.

Bibliografía

- Abenshushan, Vivian [et al.]. *Permanente obra negra*. Sexto Piso, 2019.
- Agamben, Giorgio. *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*. Traducido por Adam Kotsko, Stanford UP, 2019.
- . “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Traducido por Cristina Sardoy, Adriana Hidalgo, 2011, pp. 17-29.
- Aira, César. “El sultán”. *Paradoxa*, vol. 6, no. 6, 1991, pp. 27-29.
- Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana UP, 2010.
- Alves, Maria Thereza. “Desde el centro de la tierra”. *El retorno de un lago (The Return of a Lake)*, MUAC, 2014, pp. 6-9.
- Amaro Castro, Lorena. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. *Literatura y lingüística*, no. 29, 2014, pp. 109-129.
- Andermann, Jens. *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*. Metales Pesados, 2018.
- Anderson, Mark y Zélia M. Bora, editores. *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America: Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature*. Lexington Books, 2016.
- Anderson, Mark. “Introduction: The Dimensions of Crisis”. *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America: Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature*. Anderson y Bora, pp. ix-xxxii.
- . “The Grounds of Crisis and the Geopolitics of Depth: Mexico City in the Anthropocene”. *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America: Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature*. Anderson y Bora, 99-123.
- Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. Norton, 2006.
- . “Cosmopolitan Patriots”. *Critical Inquiry*, vol. 23, no. 3, 1997, pp. 617-639.
- Arendt, Hannah. *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Traducido por Ana Poljak, Ariel, 2016.
- . *La condición humana*. Traducido por Ramón Gil Novales, Paidós, 2009.
- Ariza, Julio. *El abandono: abismo amoroso y crisis social en la reciente literatura argentina*. Beatriz Viterbo, 2018.
- Atencio, Rebecca. *Memory’s Turn: Reckoning with Dictatorship in Brazil*. The U of Wisconsin P, 2014.
- Augé, Marc. *El metro revisitado: el viajero subterráneo veinte años después*. Traducido por Rosa Bertran y Marta Bertran, Paidós, 2010.
- Azoulay, Ariella. “Potential History”. *Critical Inquiry*, vol. 39, no. 3, 2013, pp. 548-574.
- . *The Civil Contract of Photography*. Traducido por Rela Mazali y Ruvik Danieli, Zone Books, 2008.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Traducido por Eduardo Molina, Siglo Veintiuno, 1993.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducido por Alan Pauls, Eterna Cadencia, 2018.
- Baudrillard, Jean. *Contraseñas*. Traducido por Joaquín Jordá, Anagrama, 2002.
- Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Traducido por James E. Maraniss, Duke UP, 1996.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Traducido por Howard Eiland y Kevin McLaughlin, The Belknap P of Harvard UP, 2002.

- . “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, editado por Michael W. Jennings et al., traducido por Harry Zohn, The Belknap P of Harvard UP, 2008, pp. 19-55.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke UP, 2010.
- Berardi, Franco ‘Bifo’. *Futurabilidad: la era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Traducido por Hugo Salas, Caja Negra, 2019.
- Bett, Alan. “Poisoned World: Samanta Schweblin on *Fever Dream*”. *The Skinny*, 16 Oct 2017. Web. 20 abril 2020.
- Biron, Rebecca E. “Paisajes de la (in)seguridad: circuitos del miedo en la Ciudad de México”. *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*, editado por Gisela Heffes, Iberoamericana Vervuert, pp. 87-111.
- Bisama, Álvaro. *Estrellas muertas*. Alfaguara, 2010.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, 2012.
- Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Traducido por Isidro Herrera, Editora Nacional, 2002.
- Blejmar, Jordana. *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Bloch, Ernst. *Heritage of Our Times*. Traducido por Neville y Stephen Plaice, Polity P, 1991.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo: una civilización negada*. Grijalbo, 1990.
- Booker, Sarah K. “On Mediation and Fragmentation: The Translator in Valeria Luiselli’s *Los ingrávidos*”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 41, no. 2, invierno 2017, pp. 273-295.
- Bottinelli W., Alejandra. “Narrar (en) la ‘post’: la escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 92, abril 2016, pp. 7-31.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Traducido por Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Adriana Hidalgo, 2013.
- . *La exforma*. Traducido por Eduardo Berti, Adriana Hidalgo, 2015.
- . *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Traducido por Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo, 2014.
- . *Radicante*. Traducido por Michèle Guillemont, Adriana Hidalgo, 2018.
- Brouillette, Sarah, Mathias Nilges y Emilio Sauri. “Introduction. Contemporaneity: On Refusing to Live in the Moment”. *Literature and the Global Contemporary*. Editado por Brouillette, Nilges y Sauri, Palgrave Macmillan, 2017, pp. xv-xxxv.
- Brown, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism’s Stealth Revolution*. Zone Books, 2015.
- Buchloh, Benjamin. “Gerhard Richter’s *Atlas: The Anomic Archive*”. *The Archive*. Editado por Charles Merewether, Whitechapel Gallery/MIT P, 2006, pp. 85-102.
- Buell, Lawrence. “Ecoglobalist Affects: The Emergence of U.S. Environmental Imagination on a Planetary Scale”. *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*, editado por Wai Chee Dimock y Lawrence Buell, Princeton UP, 2007, pp. 227-248.
- . *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. The Belknap P of Harvard UP, 1995.
- . *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. The Belknap P of Harvard UP, 2001.
- Burges, Joel y Amy J. Elias. “Introduction: Time Studies Today”. *Time: A Vocabulary of the Present*. Editado por Joel Burges y Amy J. Elias, NYU P, 2016, pp. 1-32.
- Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso, 2009.

- Calveiro, Pilar. *Política y/o violencia: una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Siglo Veintiuno, 2013.
- Cámara, Mario. *Restos épicos: la literatura y el arte en el cambio de época*. Librería, 2017.
- Camenen, Gersende. “El oficio de traducir: de algunos traductores en la narrativa argentina de los años noventa y primera década del siglo XXI”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, no. 40, julio-diciembre 2016, pp. 449-464.
- Candiani, Vera S. *Dreaming of Dry Land: Environmental Transformation in Colonial Mexico City*. Stanford UP, 2014.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Chejfec, Sergio. *Últimas noticias de la escritura*. Entropía, 2015.
- “Concepto”. *Centro de Expresiones Contemporáneas*. Web. 6 abril 2020.
- Compagnon, Antoine. *Los antimodernos*. Traducido por Manuel Arranz, Acantilado, 2007.
- Contreras, María Belén y Rodrigo Zamorano Muñoz. “Autor, autoridad y policía en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra”. *Mester*, vol. 44, no. 1, 2016, pp. 51-72.
- Corral, Wilfrido H. *Discípulos y maestros 2.0: novela hispanoamericana hoy*. Iberoamericana Vervuert, 2019.
- Crary, Jonathan. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Verso, 2014.
- Crutzen, Paul. “Geology of Mankind”. *Nature*, vol. 415, 2002, pp. 23.
- Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Traducido por Rodrigo Álvarez, Caja Negra, 2019.
- Dávila, Amparo. *El huésped y otros relatos siniestros*. Ilustrado por Santiago Caruso, FCE, 2018.
- Deckard, Sharae y Kerstin Oloff. “‘The One Who Comes from the Sea’: Marine Crisis and the New Oceanic Weird in Rita Indiana’s *La mucama de Omicunlé* (2015)”. *Humanities*, vol. 9, no. 86, 2020, pp. 1-14.
- De Leone, Lucía. “Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”. *452°F*, no. 16, 2017, pp. 62-76.
- . “Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, no. 40, 2016, pp. 181-203.
- de los Ríos, Valeria. “Mapa cognitivo, memoria (im)política y medialidad: contemporaneidad en Alejandro Zambra y Pola Oloixarac”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 48, no. 1, marzo 2014, pp. 145-160.
- Del Valle, Ivonne. “On Shaky Ground: Hydraulics, State Formation, and Colonialism in Sixteenth-Century Mexico”. *Hispanic Review*, vol. 77, no. 2, 2009, pp. 197-220.
- DeLoughrey, Elizabeth M. *Allegories of the Anthropocene*. Duke UP, 2019.
- Demanze, Laurent. *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. José Corti, 2008.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducido por José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Trotta, 1995.
- Di Stefano, Eugenio Claudio. *The Vanishing Frame: Latin American Culture and Theory in the Postdictatorial Era*. U of Texas P, 2018.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo, 2011.
- . *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Traducido por Inés Bértolo, Antonio Machado Libros, 2013.

- . *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan Calatrava, Abada Editores, 2009.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores, 2017.
- Domínguez, Nora. *De donde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo, 2007.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011.
- . “Narraciones de la intemperie”. *El interpretador*, vol. 27. 6 junio 2006. Web. 20 marzo 2020.
- Echeverría, Esteban. *Obras completas. Tomo 1. Poemas varios*. Imprenta y Librería de Mayo, 1870.
- Escobar, Arturo. *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. UNAULA, 2014.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. FONDEC, 2004.
- Esposito, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Traducido por Carlo Rodolfo Molinari Marotto, Amorrortu, 2003.
- . “Inmunidad, comunidad, biopolítica”. Traducido por Daniel Lesmes, *Las Torres de Lucca*, no. 1, enero-junio 2012, pp. 101-114.
- Fabre, Luis Felipe. *Leyendo agujeros: ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.
- Farge, Arlette. *The Allure of the Archives*. Traducido por Thomas Scott-Railton, Yale UP, 2013.
- Fernández Gonzalo, Jorge. *Filosofía zombi*. Anagrama, 2011.
- Ferrero Cárdenas, Inés. “Geografía en el cuerpo: el otro yo en *El huésped*, de Guadalupe Nettel”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 41, no. 15, pp. 55-62.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Zero Books, 2009.
- . *The Weird and the Eerie*. Repeater, 2016.
- Fisher, Philip. *The Vehement Passions*. Princeton UP, 2002.
- Focillon, Henri. *The Life of Forms in Art*. Zone Books, 2013.
- Forcinito, Ana. *Intermittences: Memory, Justice, and the Poetics of the Visible in Uruguay*. U of Pittsburgh P, 2019.
- Foster, Hal. “An Archival Impulse”. *October*, vol. 110, 2004, pp. 3-22.
- . *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. Verso, 2015.
- . *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Traducido por Alberto Brotons Muñoz, Akal Ediciones, 2001.
- . “This Funeral is For the Wrong Corpse”. *Design and Crime (And Other Diatribes)*. Verso, 2002, pp. 123-143.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino, Siglo Veintiuno, 2013.
- Franco, Marina y Daniel Lvovich. “Historia Reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana*, vol. 47, 2017, pp. 190-217.
- Freeman, Elizabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke UP, 2010.
- Fuks, Julián. “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”. *Ética e pós-verdade*. Editado por Christian Dunker et al, Dublinense, 2017, pp. 73-93.
- . *A resistência*. Companhia das Letras, 2015.
- Fukuyama, Francis. “¿El fin de la historia?” *Claves de Razón Práctica*, no. 243, 2015, pp. 28-59.
- . *Identity: The Demand for Dignity and the Politics of Resentment*. Farrar, Straus and Giroux, 2018.

- Gago, Verónica. *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón, 2014.
- García Canclini, Néstor. "Aesthetic Moments of Latin Americanism". *Radical History Review*, vol 89, 2004, pp. 13-24.
- . *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores, 2010.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Editado por Jacques Joset, Cátedra, 2014.
- García Ponce, Juan. "La noche y la llama". *Revista de la Universidad de México*, vol. 21, no. 5, enero 1967, p. 4.
- García-Peña, Lorgia. "La mucama de Omicunlé. Una reseña". *Rita Indiana. Archivos*, editado por Fernanda Bustamante Escalona, traducido por Ramón Arturo Victoriano-Martínez, Cielonaranja, 2017, pp. 201-205.
- . *The Borders of Dominicanidad: Race, Nation, and Archives of Contradiction*. Duke UP, 2016.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. FCE, 2009.
- . *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. FCE, 2015.
- . "Obsolescencia, archivo: políticas de la supervivencia en el arte contemporáneo". *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, no. 40, julio-diciembre 2016, pp. 56-68.
- Gerber Bicecci, Verónica. *Conjunto vacío*. Almadía, 2015.
- . "Manifiesto evanescente". *Inventar lo posible: manifiestos mexicanos contemporáneos*. Editado por Luciano Concheiro, Taurus, 2017, pp. 139-144.
- . *Mudanza*. Almadía, 2017.
- Ginwala, Natasha and Vivian Zihlerl. "Sensing Grounds: Mangroves, Unauthentic Belonging, Extra-Territoriality". *e-flux*, vol. 45, mayo 2013. Web. 1 marzo 2020.
- Giorgi, Gabriel. "Paisajes de sobrevida". *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 4, no. 7, 2016, pp. 126-141.
- Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? When Does Contemporary Art Begin?* Traducido por Tamara Stuby, Fundación arteBA, 2014.
- Glissant, Édouard. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Traducido por J. Michael Dash, U P of Virginia, 1989.
- . *Filosofía de la relación: poesía en extensión*. Traducido por Sol Gil, Miluno, 2019.
- . *Poetics of Relation*. Traducido por Betsy Wing, The U of Michigan P, 1997.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Columbia UP, 2011.
- González, Carina. "La potencia de los cuerpos corrompidos: El huésped como *bildungs* político". *Hispanófila*, vol. 174, 2015, pp. 97-115.
- Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Siglo Veintiuno, 2004.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel. Tomo 2*. Traducido por Ana María Palos, Ediciones Era, 1999.
- Greaney, Patrick. *Quotational Practices: Repeating the Future in Contemporary Art*. U of Minnesota P, 2014.
- Groys, Boris. *Introduction to Antiphilosophy*. Traducido por David Fernbach, Verso, 2012.
- . *Volverse público: la transformación del arte en el ágora contemporánea*. Traducido por Paola Cortés Rocca, Caja Negra, 2018.
- Guerrero, Gustavo. *Paisajes en movimiento: literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Eterna Cadencia, 2018.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Our Broad Present: Time and Contemporary Culture*. Columbia UP, 2014.

- Habermas, Jürgen. “La modernidad, un proyecto incompleto”. *La posmodernidad*. Editado por Hal Foster, Kairós, 1985, pp. 19-36.
- Hacking, Ian. *Mad Travelers: Reflections on the Reality of Transient Mental Illnesses*. U of Virginia P, 1998.
- Halberstam, J. Jack. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York UP, 2005.
- . *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke UP, 1995.
- Hanza, Kathia. “Lo contemporáneo en el arte: una cuestión de anacronismos”. *Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes*. Editado por Javier Domínguez Hernández et al., La Carreta Editores, Universidad de Antioquia, 2008, pp. 37-58.
- Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke UP, 2016.
- Hartog, François. *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*. Traducido por Saskia Brown, Columbia UP, 2015.
- Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación: apuntes para una lectura (eco) crítica del medio ambiente en América Latina*. Beatriz Viterbo, 2013.
- Heise, Ursula K. *Imagining Extinction: The Cultural Meaning of Endangered Species*. The U of Chicago P, 2016.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard UP, 1997.
- . *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia UP, 2012.
- Horne, Luz. “Fotografía y retrato de lo contemporáneo en *El aire* y otras novelas de Chejfec”. *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura (ensayos críticos)*. Editado por Dianna C. Niebylski, IILI, 2012, pp. 123-146.
- Houser, Heather. *Ecosickness in Contemporary U.S. Fiction: Environment and Affect*. Columbia UP, 2014.
- Hoyos, Héctor y Marília Librandi-Rocha. “Introduction”. “Theories of the Contemporary in Latin America”. Editado por Hoyos y Librandi-Rocha, *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 48, no. 1, 2014, pp. 97-103.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Columbia UP, 2015.
- . “The Telltale Computer: Obsolescence and Nostalgia in Chile After Alejandro Zambra”. *Technology, Literature, and Digital Culture in Latin America: Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*. Editado por Matthew Bush y Tania Gentic, Routledge, 2016, pp. 109-124.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Traducido por Pablo Gianera, Adriana Hidalgo, 2017.
- . *Memorias crepusculares: la marcación del tiempo en una cultura de amnesia*. Traducido por Pablo Díaz, Prometeo, 2014.
- . *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford UP, 2003.
- Indiana, Rita. *La mucama de Omicunlé*. Periférica, 2015.
- . “No hace falta ser Nostradamus para adivinar el futuro, basta ser Rita Indiana”. *Vice Colombia*. 27 abril 2015. Web. 20 marzo 2020.
- “intemperie”. *dle.rae.es. Diccionario de la lengua española*, 2014. Web. 22 marzo 2020.
- Jago, Eva-Lynn Alicia. *The End of the World as They Knew It: Writing Experiences of the Argentine South*. Bucknell UP, 2008.
- Jameson, Fredric. “The Aesthetics of Singularity”. *New Left Review*, vol. 92, marzo/abril 2015, pp. 101-132.
- . *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.

- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. IEP, 2012.
- Köhler, Andrea. *El tiempo regalado: un ensayo sobre la espera*. Traducido por Cristina García Ohlrich, Libros del Asteroide, 2018.
- Kojève, Alexandre. *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of Spirit*. Traducido por James H. Nichols, JR, Cornell UP, 1980.
- Koolhaas, Rem y Hal Foster. *Junkspace with Running Room*. Notting Hill Editions, 2013.
- Koolhaas, Rem. *The Generic City*. The Monacelli P, 1998.
- Koselleck, Reinhart. *Sediments of Time: On Possible Histories*. Traducido y editado por Sean Franzel y Stefan-Ludwig Hoffmann, Stanford UP, 2018.
- Kristeva, Julia. *Sol negro: depresión y melancolía*. Traducido por Mariela Sánchez Urdaneta, Monte Ávila Editores, 1997.
- Kubler, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. Yale UP, 1962.
- La Rocca, Paula y Ana Neuburger, eds. *Figuras de la intemperie: panorámica de estéticas contemporáneas*. Universidad Nacional de Córdoba, 2019.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo, 2007.
- Lalo, Eduardo. *Intemperie*. Corregidor, 2016.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos: ensayo de antropología simétrica*. Traducido por Víctor Goldstein, Siglo Veintiuno, 2007.
- Lauro, Sarah Juliet y Karen Embry. "A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism". *boundary 2*, vol. 35, no. 2, 2008,
- Lehnen, Leila. *Citizenship and Crisis in Contemporary Brazilian Literature*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Lerner, Ben. *Leaving the Atocha Station*. Coffee House P, 2011.
- . "The Future Continuous: Ashbery's Lyric Mediacy". *boundary 2*, vol. 37, no. 1, 2010, pp. 201-213, pp. 85-108.
- . *The Topeka School*. Farrar, Straus and Giroux, 2019.
- Libertella, Mauro. *El estilo de los otros: conversaciones con escritores contemporáneos de América Latina*. Ediciones UDP, 2015.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Traducido por Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, Anagrama, 2003.
- Lomnitz, Claudio. "La depreciación de la vida en la Ciudad de México circa 1985". *La nación desdibujada: México en trece ensayos*. Traducido por Marianela Santoveña, Malpaso, 2016, pp. 157-184.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- Luiselli, Valeria. *Desierto sonoro*. Traducido por Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli, Sexto Piso, 2019.
- . "Gilberto Owen, narrador". *Letras Libres*, vol. 121, 2009. Web. 2 agosto 2019.
- . *La historia de mis dientes*. Sexto Piso, 2013.
- . *Los ingrátidos*. Sexto Piso, 2011.
- . *Papeles falsos*. Sexto Piso, 2010.
- . *The Story of My Teeth*. Coffee House P, 2015.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Traducido por Geoff Bennington y Brian Massumi, U of Minnesota P, 1984.
- Mairal, Pedro. *El año del desierto*. Interzona, 2005.
- Malchow, H.L. *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*. Stanford UP, 1996.

- Marramao, Giacomo. *Kairós: apología del tiempo oportuno*. Traducido por Helena Aguilà, Gedisa, 2008.
- Martín-Barbero Jesús, “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria”. Heloisa Buarque de Hollanda y Beatriz Resende (ed.), *Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000, pp 139-169.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. ALLCA XX, 1996.
- . *Sarmiento / Meditaciones sarmientinas / Los invariantes históricos en el Facundo*. Beatriz Viterbo, 2001.
- Martinez-Alier, Joan. *The Environmentalism of the Poor: A Study of Ecological Conflicts and Valuation*. Edward Elgar, 2002.
- McCarthy, Tom. *Satin Island*. Vintage, 2015.
- McIntyre, Lee. *Post-truth*. MIT P, 2018.
- McKibben, Bill. *Eaarth: Making a Life on a Tough New Planet*. Times Books, 2010.
- . *The End of Nature*. Random House, 2006.
- Montoya Juárez, Jesús. “Hacia una arqueología del presente: cultura material, tecnología y obsolescencia”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, no. 40, 2016, pp. 276-293.
- Morton, Timothy. “Ecology without the Present”. *The Oxford Literary Review*, vol. 34, no. 2, 2012, pp. 229-238.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York UP, 2009.
- Nagel, Alexander y Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. Zone Books, 2010.
- Nagel, Alexander. *Medieval Modern: Art Out of Time*. Thames & Hudson, 2012.
- Nettel, Guadalupe. *El cuerpo en que nació*. Anagrama, 2011.
- . *El huésped*. Anagrama, 2006.
- . “Guerra en los basureros”. *El matrimonio de los peces rojos*, Páginas de Espuma, 2013, 43-61.
- Nietzsche, Friedrich. *Untimely Meditations*. Traducido por R.J. Hollingdale, Cambridge UP, 2018.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard UP, 2011.
- Noemi Voionmaa, Daniel. *En tiempo fugitivo: narrativas latinoamericanas contemporáneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History. *Les Lieux de Mémoire*”. *Representations*, vol. 26, 1989, pp. 7-24.
- . *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Traducido por Laura Masello, Trilce, 2008.
- Noudelmann, François. “Le contemporain sans époque: une affaire de rythmes”. *Qu’est-ce que le contemporain?* Editado por Lionel Ruffel, Éditions Cécile Defaut, 2010, pp. 59-75.
- Nouzeilles, Gabriela. “Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri’s *Los rubios*”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 14, no. 3, 2005, pp. 263-78.
- Nussbaum, Martha C. “Patriotism and Cosmopolitanism”. *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotism*. Editado por Joshua Cohen, Beacon P Books, 1996, pp. 2-17.
- Oloff, Kerstin. “The ‘Monstrous Head’ and the ‘Mouth of Hell’: The Gothic Ecologies of the ‘Mexican Miracle’”. Anderson y Bora, 79-98.
- Ordiz, Inés. “Civilization and Barbarism and Zombies: Argentina’s Contemporary Gothic”. *Latin American Gothic in Literature and Culture*, editado por Sandra Casanova-Vizcaino e Inés Ordiz, Routledge, 2018, pp. 15-26.
- Osborne, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso, 2013.
- Palou, Pedro Ángel. *La casa del silencio: aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*. El Colegio de Michoacán, 1997.

- Pape, Maria. "El pasaje como *modus operandi*: perspectivas simultáneas y recíprocamente excluyentes en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli". *Revista Chilena de Literatura*, vol. 90, septiembre 2015, pp. 171-195.
- Parikka, Jussi. *A Slow, Contemporary Violence: Damaged Environments of Technological Culture*. Sternberg P, 2016.
- Pérez Limón, Lilia Adriana. "Visualizing the Nonnormative Body in Guadalupe Nettel's *El cuerpo en que nací*". *Mexican Literature in Theory*, editado por Ignacio M. Sánchez Prado, Bloomsbury, 2018, pp. 211-226.
- Pérez, Martín. "El payador absoluto". *Página 12*, 21 julio 2013. Web. 15 noviembre 2018.
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. The U of Chicago P, 2010.
- Pires, Paula. "'O Brasil é incapaz de refletir sobre seu passado', diz Julián Fuks". *Revista CULT*. Web. 7 de noviembre 2018.
- Pratt, Mary Louise. "Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos". *Revista de História*, vol. 156, no. 1, 2007, pp. 13-29.
- Premat, Julio. "Comenzar en las ruinas. Hernán Ronsino". *Badebec*, vol. 7, no. 14, marzo 2018, pp. 164-189.
- . "Contratiempos. Literatura y época". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 48, no. 1, 2014, pp. 201-217.
- . *Érase esta vez: relatos de comienzo*. EDUNTREF, 2016.
- . *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. FCE, 2009.
- . "La literatura hoy: de nuevo lo nuevo. Notas sobre *Una belleza vulgar* de Damián Tabarovsky". Editado por Carlos Walker, *Mil hojas: formas contemporáneas de la literatura*, Hueders, 2017, pp. 315-342.
- . *Non nova sed nove: inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Quodlibet, 2018.
- . "Yo tendré mis árboles: Los comienzos en Zambra". *Taller de Letras*, no. 60, 2017, pp. 87-105.
- Punter, David, editor. *A New Companion to the Gothic*. Wiley-Blackwell, 2012.
- . "Introduction: The Ghost of a History". Punter, pp. 1-9.
- . "Shape and Shadow: On Poetry and the Uncanny". Punter, pp. 252-264.
- Ramírez, Dixa. *Colonial Phantoms: Belonging and Refusal in the Dominican Americas, from the 19th Century to the Present*. NYU P, 2018.
- Rancière, Jacques. *Béla Tarr. Después del final*. El Cuenco de Plata, 2013.
- . *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Traducido por Steven Corcoran, Continuum, 2010.
- . *El malestar en la estética*. Traducido por Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello, Capital Intelectual, 2016.
- . *El reparto de lo sensible: estética y política*. Traducido por Mónica Padró, Prometeo, 2014.
- . "Fin de siglo y nuevo milenio". *Crónicas de los tiempos consensuales*. Traducido por Horacio Pons, Waldhuter, 2018, pp. 27-33.
- . *Los bordes de la ficción*. Traducido por Mónica C. Herrero, Edhasa, 2019.
- . *The Emancipated Spectator*. Traducido por Gregory Elliott, Verso, 2009.
- . *Tiempos modernos: ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Traducido por Mariel Manrique, Shangrila, 2017.
- . "What a Medium Can Mean". Traducido por Steven Corcoran, *Parrhesia*, no. 11, 2011, pp. 35-43.

- Reati, Fernando. "El monumento de papel: La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos". *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*. Editado por Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007, pp. 159-170.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Ediciones UDP, 2010.
- . "Historia, memoria y actualidad: reescrituras, sobreimpresiones". *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Editado por Mabel Moraña, Cuarto Propio, 2000, pp. 209-20.
- . "Introducción". *Pensar en/la postdictadura*. Editado por Nelly Richard y Alberto Moreiras, Cuarto Propio, 2001, pp. 9-20.
- Ricœur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Traducido por Kathleen Blamey y David Pellauer, U of Chicago P, 2004.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Tusquets, 2013.
- Robin, Marie-Monique. *El glifosato en el banquillo*. Traducido por Margarita Merbilhaá, De la Campana, 2018.
- . *The World According to Monsanto: Pollution, Corruption, and the Control of the World's Food Supply*. Traducido por George Holoch, The New Press, 2010.
- Robin, Régine. *La memoria saturada*. Traducido por Víctor Goldstein, Waldhuter, 2012.
- Rodríguez, Fermín A. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Eterna Cadencia, 2010.
- Rojas, Sergio. "Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena". *Revista Chilena de Literatura*, no. 89, abril 2015, 231-256.
- Romero, Berenice. "Japonismo: otra forma de leer a Alejandro Zambra". *Taller de Letras*, no. 59, 2016, pp. 11-18.
- Ros, Ana. *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Rosa, Hartmut. *Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz Editores, 2016.
- Rousso, Henry. *The Latest Catastrophe: History, the Present, the Contemporary*. Traducido por Jane Marie Todd, The U of Chicago P, 2016.
- Ruffel, Lionel. *Brouhaha: Worlds of the Contemporary*. Traducido por Raymond N. MacKenzie, U of Minnesota P, 2018.
- Sabato, Ernesto. *La resistencia*. Seix Barral, 2002.
- Saltzman, Lisa. *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*. The U of Chicago P, 2006.
- Sánchez Prado, Ignacio M. *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Northwestern UP, 2018.
- Sández, Fernanda. *La Argentina fumigada: agroquímicos, enfermedad y alimentos en un país envenenado*. Planeta, 2016.
- Santner, Eric L. *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*. U of Chicago P, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo (una discusión)*. Siglo Veintiuno, 2012.
- . *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura*. Siglo Veintiuno, 2001.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Literatura Random House, 2015.
- Sebald, W.G. *Los emigrados*. Traducido por Teresa Ruiz Rosas, Anagrama, 2006.
- . *The Rings of Saturn*. Traducido por Michael Hulse, New Directions, 2016.
- Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo, 2018.

- Serres, Michel. *El contrato natural*. Traducido por Umbelina Larraceleta y José Vázquez, Pretextos, 1991.
- Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*. FCE, 1985.
- . *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*. UNAM, 2008.
- Shklovski, Viktor. “Rozanov: la obra y la evolución literaria”. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin, vol I*. Editado por Emil Volek, Fundamentos, 1992, pp. 171-176.
- Siskind, Mariano. “Roberto Bolaño and The Loss of Cosmopolitanism; or Towards a Cosmopolitanism of Loss.” *Modernist Studies Association* 17. Boston, 20 de noviembre 2015. Presentación.
- . *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern UP, 2014.
- Smith, Terry. *Art to Come: Histories of Contemporary Art*. Duke UP, 2019.
- . *What is Contemporary Art?* The U of Chicago P, 2009.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Picador, 2003.
- Sosa, Cecilia. “Filiaciones virales: Facebook, efemérides y una poética queer de la memoria”. *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Editado por Jordana Blejmar, Silvana Mandolessi y Mariana Eva Pérez, Eudeba, 2017, pp. 127-146.
- Speranza, Graciela. *Cronografías: arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Anagrama, 2017.
- Steiner, George. *Grammars of Creation*. Yale UP, 2001.
- Stuelke, Patricia. “Horror and the Arts of Feminist Assembly”. *Post45*, 4 abril 2019. Web. 20 abril 2020.
- Tabarovsky, Damián. *Fantasma de la vanguardia*. Mardulce, 2018.
- . *Literatura de izquierda*. Beatriz Viterbo, 2011.
- Tanizaki, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Traducido por Julia Escobar, Siruela, 2012.
- Thayer, Willy. “Para un concepto heterocrónico de lo contemporáneo”. *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente*. Editado por Miguel Valderrama, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2011, pp. 13-24.
- Toth, Jennifer. *The Mole People: Life in the Tunnels Beneath New York City*. Chicago Review P, 1993.
- Valderrama, Miguel. “¿Qué era lo contemporáneo?”. *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente*. Editado por Miguel Valderrama, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2011, pp. 105-120.
- Vazquez, Alexandra T. “Learning to Live in Miami”. *American Quarterly*, vol. 66, no. 3, pp. 853-873.
- Vera-Rojas, María Teresa. “¿Se armó el juidero! Cartografías imprecisas, cuerpos disidentes, sexualidades transgresoras: hacia una lectura queer de Rita Indiana Hernández”. *Rita Indiana. Archivos*, editado por Fernanda Bustamante Escalona, Cielonaranja, 2017, pp. 207-230.
- Vermeulen, Pieter. “Flights of Memory: Teju Cole’s *Open City* and the Limits of Aesthetic Cosmopolitanism”. *Journal of Modern Literature*, vol. 37, no. 1, 2013, pp. 40-57.
- Viart, Dominique y Laurent Demanze, eds. *Fins de la littérature: esthétique et discours de la fin. Tome I*. Armand Colin, 2011.
- Viart, Dominique. “El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de la memoria en la literatura contemporánea”. Traducido por Macarena Miranda, *Cuadernos LIRICO*, vol. 20, 2019. Web. 10 agosto 2019.
- Vidal, Paloma. “A literatura como resistência no romance de Julián Fuks”. *O Globo*, 5 diciembre 2015. Web. 7 de noviembre 2018.
- Vila-Matas, Enrique. *Marienbad eléctrico*. Caja negra, 2015.

- Villalobos-Ruminott, Sergio. *Heterografías de la violencia: Historia Nihilismo Destrucción*. Ediciones La Cebra, 2016.
- Villoro, Juan. *El vértigo horizontal: una ciudad llamada México*. Almadía, 2018.
- . “The Metro”. *The Mexico City Reader*, editado por Rubén Gallo, traducido por Lorna Scott Fox y Rubén Gallo, The U of Wisconsin P, 2004, pp. 123-132.
- Virno, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. Traducido por Eduardo Sadier, Paidós, 2003.
- Walkowitz, Rebecca L. *Cosmopolitan Style: Modernism Beyond the Nation*. Columbia UP, 2007.
- Wallace, Diana. *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*. U of Wales P, 2013.
- Willem, Bieke. *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial. Casas habitadas*. Brill, 2016.
- Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* U of Minnesota P, 2010.
- Wolfenzon, Carolyn. “El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nació* de Guadalupe Nettel como espejo político de México”. *Latin American Literary Review*, vol. 44, no. 88, 2017, pp. 41-50.
- Zambra, Alejandro. *Bonsái & La vida privada de los árboles*. Anagrama, 2016.
- . *Formas de volver a casa*. Anagrama, 2011.
- . *Mis documentos*. Anagrama, 2014.
- . *No leer*. Anagrama, 2018.
- Zavala, Oswaldo. *Volver a la modernidad: genealogías de la literatura mexicana de fin de siglo*. Albatros, 2017.
- Zimmer, Zac. “A Year in Rewind, and Five Centuries of Continuity: *El año del desierto*’s Dialectical Image”. *MLN*, vol. 128, no. 2, marzo 2013, pp. 373-383.
- Žižek, Slavoj. “Discipline Between Two Freedoms – Madness and Habit in German Idealism”. *Mythology, Madness, and Laughter: Subjectivity in German Idealism*. Markus Gabriel y Slavoj Žižek, Continuum, 2009, pp. 95-121.
- . *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. MIT P, 1991.
- Zúñiga, Diego. *Camanchaca*. Libros La Calabaza del Diablo, 2009.