

Gestos vitales

Recorridos críticos sobre escrituras del presente

María Soledad Boero / Alicia Vaggione
compiladoras

Gestos vitales

Recorridos críticos sobre escrituras del presente

Gestos vitales : recorridos críticos sobre escrituras del presente / compilado por María Soledad Boero; Alicia Vaggione. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. 2018.

150 p. ; 21 x 14 cm.

ISBN 978-987-766-009-8

1. Estudios Literarios. I. Boero, María Soledad, comp.; II. Vaggione, Alicia, comp.

CDD 801.95

Referato

Dra. Patricia Rotger (UNC)

Dra. Gabriela Simón (UNSJ)

Dra. Andrea Torrano (UNC)

© De los autores, 2018

ISBN N° 978-987-766-009-8

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Gestos vitales

Recorridos críticos sobre escrituras del presente

María Soledad Boero / Alicia Vaggione
compiladoras

cea

Centro de Estudios Avanzados
facultad de ciencias sociales

Ciffyh

Centro de Investigaciones
María Saleme de Burnichon
Facultad de Filosofía y Humanidades | UNC

Índice

Presentación	9
La experiencia de lo común en <i>La Virgen Cabeza</i>	19
Natalia Armas	
Inmortalidades digitales. Vida y tiempo en <i>Los cuerpos del verano</i> de Martín F. Castagnet	33
Florencia Colombetti	
Imágenes (im)propias: tu cuerpo y el mío tendidos al desquicio del alba	49
Melania Estévez Ballesterero	
Bloques de infancia en <i>El pasado es un pueblo solitario</i> de Osdany Morales	63
Francisco Marguch	
El exilio bonaerense de Mario Levrero y la escritura autobiográfica	79
Matías Borg Oviedo	
Memoria material. Apuntes sobre <i>Aparecida</i> de Marta Dillon	95
María Soledad Boero	
<i>Act up</i> , un laboratorio de invenciones para enfrentar la crisis del VIH/Sida. Lectura del documental <i>How to survive a plague</i> (2012)	113
Alicia Vaggione	
Notas biográficas de los autores	129

Presentación

Gestos vitales. Recorridos críticos sobre escrituras del presente

I

Los artículos aquí reunidos –concebidos como ejercicios de escritura fragmentarios, de algún modo inacabados– dan cuenta de un primer momento del equipo de investigación **Desplazamientos en los vínculos entre literatura y vida. Escrituras contemporáneas en América Latina** desarrollado entre los años 2014/2015.¹

En nuestro modo de trabajo hemos elegido abordar la conexión entre materiales estéticos provenientes de la escena cultural latinoamericana y el discurso de la teoría y la crítica contemporánea como lugares de articulación y cruce, en una trama de re-envíos que exploramos e indagamos.

En esa zona *entre*, en la que los saberes se contaminan, en el espacio de ese encuentro asistimos, atendiendo a la capacidad disidente del arte y su potencial para crear/imaginar mundos posibles, a la producción de otros modos (singulares cada vez) de dimensionar la escritura y la experiencia.

¹Dicho proyecto -radicado en el CEA, FCS y en el CIFFyH- así como los posteriores con los que seguimos realizando tareas de investigación hasta la actualidad, han sido subsidiados por la SECyT (Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba) y forman parte del Programa *Escrituras latinoamericanas: literatura, teoría y crítica en debate*, dirigido por la Dra. Roxana Patiño, con sede en el CIFFyH, FFyH, U.N.C.

Nuestra mirada teórica se recorta en torno a nociones particulares tales como las de *vida*, *cuerpo*, *memoria* y *temporalidad*² que son consideradas bajo el foco de formulaciones teóricas diversas que se conectan y vinculan entre sí.

Podríamos decir que nuestra investigación examina una serie de términos clave en los vocabularios críticos del presente, los problematiza y aborda en su potencia política y productividad estética, atendiendo además a las razones de su recurrencia.

De la serie de nociones exploradas, la de «vida» tiene una centralidad particular que produjo la necesidad de indagar en sus usos y múltiples alcances.

Así, desde un horizonte biopolítico (Michel Foucault 1984, Roberto Esposito 2011, Giorgio Agamben 2003) nos ha interesado reflexionar sobre aquello que llamamos «vida» y sus formas de captura y estetización por medio de diferentes lenguajes artísticos.

Como señalan Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, en los debates actuales la vida adquiere una centralidad que supera el dominio del hombre:

La vida se ha vuelto el más allá de la subjetividad, lo que viene a exceder los límites del sujeto individual, a arrancarlo del campo de la experiencia, a dislocar el campo de su conciencia, a vaciar su interioridad, a reorganizar sus políticas, a reconfigurar sus modos de producción (2007: 9).

La problemática del *bíos* lleva inscrita en sí misma una doble ambivalencia ya que, por un lado «se vuelve instancia de politización y objeto de las tecnologías de poder, pero por el otro,

² Bajo la modalidad de la red, se van incorporando otras nociones, a medida que el desarrollo mismo del proyecto lo va generando. En este sentido nos hemos ocupado también de conceptos como los de *experiencia*, *enfermedad*, *técnica*, *precariedad* entre otros, que van conformando un vocabulario teórico crítico en permanente elaboración y conexión.

por su misma inestabilidad y movimiento, se vuelve terreno de contestación y resistencia» como refiere Giorgi en *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (2014).

En estrecha conexión con la categoría de vida, cobran alcance las otras nociones que nos ocupan. Respecto de la de cuerpo, la que prevalece es la que lo piensa en relación con procesos históricos singulares y entramados políticos específicos. A su vez, lejos de una definición sustancial, los cuerpos son considerados como «lugares de existencia»³.

Dos inflexiones o derivas son importantes en torno a este concepto. La vinculación entre cuerpo y técnica –atendiendo a las mutaciones inéditas de los cuerpos en el presente– que desdibujan y problematizan las fronteras entre lo humano y lo no humano; y la que lo conecta con la experiencia de la enfermedad.

Los planteamientos en torno a la noción de memoria y la emergencia de temporalidades heterogéneas se vinculan con la necesidad de indagar las complejidades del presente en torno a las estructuras temporales que lo atraviesan (otros modos de presencia del pasado, emergencia de tiempos no humanos, ensayos sobre imaginarios de futuro, injerencias de la técnica, entre otros problemas). Desde esta perspectiva, las formas canónicas de relatar una vida ingresan en un terreno de revisión y experimentación, provocando una apertura del yo a múltiples modos de relación con la experiencia.

II

Los trabajos que encontramos en estas páginas dan cuenta de una serie de intervenciones críticas que, en función de mate-

³ «Lugares de existencia» como nos recuerda Jean Luc Nancy, refiere a cuerpos que enlazan con una ontología del *ser-con* donde todos los cuerpos habitan y muestran ese espaciamento (2006: 100).

riales estéticos específicos, ponen de relieve las nociones de cuerpo, memoria biográfica, enfermedad, escritura, entre otras cuestiones afines.

Los lenguajes estéticos, sobre todo los de la literatura que es la forma que predomina aquí, nos muestran desde diferentes abordajes y matices, formas singulares de la imaginación estética y política que, como dijimos, desarreglan y tensionan los vínculos entre tiempo y memoria, vida y experimentación estética, cuerpo y enfermedad, cuerpo y territorio, cuerpo e intervenciones de la técnica.

Cada uno de ellos abre a zonas de exploración donde se dibujan los contornos de ciertos gestos que surgen del entramado de los textos y materiales elegidos; no sólo en su trazado estético sino sobre todo en su apuesta ético-política.

¿A qué nos referimos con «gestos»? En la complejidad de sus sentidos, podríamos decir que un gesto no es inicio ni final de algo, ni siquiera parecería depender de la voluntad, ya que quizá tenga más que ver con lo que acontece a través de él, que con un programa o dirección establecida.

Un gesto más que hacerse, produce acontecimiento. Y en ese acontecer se abren nuevas posibilidades de vida, otros modos de existencia, otras potencias de existir se despiertan.

La lectura crítica que proponemos —a través de estos recorridos —intenta componer algunas herramientas que visualicen aquellos *desplazamientos* en los vínculos entre escritura y vida. Desplazamientos que ponen en movimiento, hacen temblar y desarreglan imágenes cristalizadas o normativas en torno a lo que entendemos por «vida».⁴

⁴ Quizá algunas de las tareas de la crítica —tal vez ahí radique la potencia de su ejercicio— sea escribir/fabricar una lectura para poder detectar ese pasaje, esos medios de transformación, en las que cada acto singular de creación, lejos de querer comunicar o informar, se vuelve acto de resistencia (como señalaba hace tiempo Gilles Deleuze en su conferencia ¿Qué es el acto de creación? 1987).

Natalia Armas indaga en su trabajo la relación entre cuerpos, territorio y subjetividad en *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara (2009) y se propone hacer foco en los modos de habitar la villa que tienen los sujetos en esta ficción. Le interesa indagar sobre la potencia de lo común que emerge del encuentro de los cuerpos dentro del territorio de la villa, y el modo en el que generan una singular resistencia ante el sistema que intenta sacarlos del mapa urbano.

¿Cómo se delimita la villa, qué sentido tienen los muros, que tipos de ciudadanía quedan dentro y fuera de esos límites? se pregunta Armas siguiendo las derivas de la ficción. Por otro lado, también hace foco en la posición del territorio villero dentro (¿o fuera?) de la ciudad, qué tipo de materialidad sostiene esta ciudad-dentro-de-la-ciudad. Y finalmente se detiene en el grado de potencia de esos cuerpos que resisten al avance del capital, al desalojo por parte de las fuerzas de seguridad. ¿Cómo imagina estos territorios la literatura? ¿Qué formas de vida aparecen allí? ¿Cómo se relacionan con los modelos de patria o nación hegemónicos?, son otros de los interrogantes que la autora desanda a lo largo de su recorrido.

Florencia Colombetti traza su itinerario de lectura en torno a *Los cuerpos del verano* (2012) de Martín F. Castagnet. La novela, que imagina un nuevo tipo de sobrevida artificial generada por medios tecnocientíficos, le permite detenerse en la indagación de otras formas de la temporalidad que tensionan los tiempos biológicos y los «ciclos naturales». Colombetti se interroga sobre las formas de subjetividad que construye esta ficción, las imaginaciones en relación al cuerpo que propone, actualizando una serie de problemas en torno a las fronteras de lo humano, en un presente atravesado por las intervenciones de la técnica en todos los ámbitos de la cultura. Así, las distinciones humano/animal y humano/máquina se vuelven difusas y puestas en cuestión, habilitando un espacio para la emergencia de nuevos senti-

dos y horizontes de lo vivible, que escapan a la fijación de las subjetividades y generan otros modos de contacto entre los cuerpos.

Melania Estévez Caballero se propone articular una reflexión en torno a la escritura del cuerpo en las tres últimas crónicas de Pedro Lemebel: *Serenata Cafiola* (2008) y *Háblame de amores* (2013) y *Adiós Mariquita Linda* (2016). A partir de los vínculos entre escritura, vida y *performance*, Estévez Caballero puntúa y despliega una serie de imágenes corporales cuya recurrencia entrevé y se detiene en el esbozo de ciertas zonas. Aquellas que diagraman un cuerpo que queda por fuera del sistema neoliberal y que no obstante genera líneas de fuga guiadas «por la pulsión irrefrenable del goce» y por un desacomodo que interrumpe cualquier asignación normativa posible. El trabajo insiste en desmontar los sentidos normativos en torno a los cuerpos en unas coordenadas geopolíticas e históricas específicas.

Francisco Marguch se detiene en el hasta ahora único libro de poemas del escritor cubano Osdany Morales, *El pasado es un pueblo solitario* (2015). Haciendo uso de las herramientas/conceptos que Gilles Deleuze y Félix Guattari (en especial la sugerente noción de «bloque de infancia») indaga cómo la literatura trabaja no con la memoria de los hechos y acontecimientos sino con una mixtura de afectos y percepciones que se actualizan en el presente. Los poemas de Morales se organizan como respuesta a una pregunta hecha en inglés; todas las preguntas remiten a aquellas que realizan las plataformas virtuales bajo el rótulo de preguntas de seguridad que el usuario utiliza cuando no puede recordar su contraseña. En ese espacio virtual, reglado y automático, Morales introduce una torsión en la que las preguntas funcionan como disparadores de los poemas, construyendo un universo afectivo y lúdico. Marguch problematiza esa mezcla de escrituras, haciendo foco en aquello que sólo la literatura puede hacer al conectarse con otros fragmentos de escrituras digitales, de imáge-

nes o de películas. En ese gesto recupera, en palabras del crítico «el lugar de la literatura y de la poesía como instancias en las que el lenguaje puede abrirse, dejar de funcionar como código y dar paso a intensidades vitales y modos de encuentro».

Matías Borg Oviedo se ocupa de un momento particular de la escritura de Mario Levrero poco indagado por la crítica. Se detiene en la estancia del escritor en Buenos Aires entre 1985 y 1988 y en un texto formulado *in situ* «Diario de un canalla» que da impulso a una escritura que seguirá adelante en *El discurso vacío* (1997) y *La novela luminosa* (2005). A partir de un cruce entre lo que Oviedo trabaja en términos de exilio externo/exilio interno se esboza la dimensión de una escritura de alcances terapéuticos. Levrero denuncia haberse alejado de «eso que justamente le da sentido a la vida», lo que lo convierte en un «canalla» que «ha abandonado por completo toda pretensión espiritual». A partir de esta situación, Oviedo indaga sobre qué forma de vida es la que propone Levrero, que implica convivir con la otredad mediante un diálogo con ella: una apertura del yo hacia el encuentro con la naturaleza impersonal que subyace tras las variables subjetivas.

María Soledad Boero realiza una lectura de *Aparecida* de Marta Dillon inscripta en una serie de búsquedas en torno a las temporalidades múltiples que surgen en las maneras de registrar experiencias vitales, que ya viene indagando en corpus más amplios. Aquí, atendiendo a la singularidad del texto de Dillon – recordemos que lo que se relata es la historia de la madre, militante asesinada en los años '70, a partir del hallazgo de sus huesos– se pregunta: «cómo narrar aquello que desajusta los modos convencionales de relatar un acontecimiento de familia (...) cómo narrar aquello que emerge en ese retorno, ese tiempo suspendido que desafía las leyes del presente, lo astilla en su composición...».

Atenta a la noción de resto, Boero avanza también hacia los alcances de su materialidad para iluminarlo desde otros saberes,

por ejemplo, los de la arqueología forense. ¿Qué modos de presencia actualiza el resto?, ¿qué cuerpo afectivo es el que se intenta construir a través de lo hallado?, ¿qué tipo de memorias se ponen en juego? son algunos interrogantes que recorren el ensayo. En la estrecha articulación entre temporalidad, materia y afectos, Boero ensaya formas sugerentes que reactivan la relación literatura/vida.

Alicia Vaggione, luego de haber investigado la relación literatura/enfermedad en las escrituras latinoamericanas sobre VIH/Sida sostenidamente y sobre un extenso corpus de la literatura y el arte latinoamericano, focaliza su atención —esta vez— en la lectura del documental *How to survive a plague* (2012) (Cómo sobrevivir a una plaga) dirigido por David France. El documental, que reúne material de archivo grabado durante más de una década, le permite entrever la potencia de ciertas prácticas de activismo en torno a la enfermedad. El propósito de la crítica no sólo es historizar cierto momento del activismo transnacional, sino sobre todo articular/visualizar formas de resistencias que, como apuestas de prácticas estético-políticas, devengan herramientas para actualizar en el presente.

III

El recorrido que diagraman los ensayos aquí reunidos, muestra tanto la zona común de una reflexión y preocupación teórico-crítica que los atraviesa como la particularidad que emerge en la consideración de cada material. Por detrás de los esbozos presentados, de los protocolos convenidos en los tránsitos de un equipo de investigación, permanecen los modos más informales de la lectura, la conversación y la discusión. La investigación desde nuestra mirada adquiere relieve cuando nos permite considerar el mundo que vivimos, el presente desajustado del que somos

parte, a través de los lenguajes que lo formulan y en los cuerpos que forman parte de su entramado.

El oficio de investigar, en su mejor sentido, parecería referir a una práctica que –como la concibe Didi-Huberman– se mueve entre dos vías. Una que la remite a «...la larga duración de la idea fija, la obstinación de las preocupaciones predominantes, el rigor de las cosas pertinentes»; otra que la conecta con lo azaroso: «el momento breve de los hallazgos, lo imprevisto de los encuentros, incluso de los accidentes durante el recorrido» (2015: 12).

Vías que para Huberman no necesariamente permanecen como antítesis: «Tiempo para explorar la vía real, tiempo para escudriñar las orillas del camino. Con toda probabilidad los tiempos más intensos son aquellos en que la llamada del camino nos hace cambiar de vía principal, o más bien hace que la descubramos como lo que ya era, pero no comprendíamos todavía» (2015: 12).

Entonces, por qué no, la investigación también como gesto que nos compromete y conmueve junto a las desafiantes superficies de lo vital.

Alicia Vaggione - María Soledad Boero
Córdoba, junio de 2018

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2003) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Editorial Pre-textos.

Foucault, M. (1984) *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, México: Siglo XXI.

Esposito, R. (2011) *Bíos. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Deleuze, G. (1987) Conferencia brindada en la Fémis (Escuela

Superior de Oficios de Imagen y Sonido) 17 de marzo de 1987. Paris: Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

Didi-Huberman, G. (2015) *Fasmas. Ensayos sobre el aparecer 1*. Valencia: Shangrila.

Giorgi, Rodríguez (2007) *Excesos de vida. Ensayos sobre biopolítica*. Bs.As.: Paidós.

Giorgi, G. (2014) *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Bs.As.: Eterna Cadencia.

Nancy, Jean Luc (2006) *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros.

La experiencia de lo común en *La Virgen Cabeza*

Natalia Armas

Resumen

Este trabajo se propone pensar la villa como territorio en la novela *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara. Para realizar esta tarea es necesario que abordemos este espacio en varias dimensiones. Pensaremos la delimitación de la villa, qué sentido tienen los muros, que tipos de ciudadanía queda dentro y fuera de esos límites. Por otro lado, nos enfocaremos en la posición del territorio villero dentro (¿o fuera?) de la ciudad, también sobre qué suelo se levanta, qué tipo de materialidad sostiene esta ciudad-dentro-de-la-ciudad. En última instancia nos detendremos a analizar la potencia del encuentro de esos cuerpos en ese recorte de suelo, que resisten al avance del capital, al desalojo por parte de las fuerzas de seguridad. ¿Cómo imagina estos territorios la literatura? ¿Qué formas de vida aparecen allí? ¿Cómo se relacionan con los modelos de patria o nación hegemónicos?

«Mi cuerpo argentino pretende ser irónico, ajeno a las pretensiones esencialistas con que las ideas de Patria o de Nación arman sus modelos de pertenencia. Más bien me gustaría armarlo con sus exclusiones, sus forajidos, sus fuera de catálogo.»

María Moreno

A fines de 2016, en el texto que dio apertura a la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, María Moreno construye un «cuerpo argentino» expuesto en toda su materialidad, hecho de esfínteres y dolores; cuerpos tristes, erectos y sobre todo cuerpos disidentes. En un recorrido que va desde Copi, Rodolfo

Walsh hasta Naty Menstrual y Gabriela Cabezón Cámara, Moreno destaca el lugar de la literatura que hizo/hace aparecer esos cuerpos sometidos, violados, exterminados en estas zonas de la imaginación donde el «poder desaparecedor» no existe.

En el presente trabajo vamos a focalizar en una novela argentina editada hace algunos años, que imagina estos cuerpos excluidos y fuera de catálogo con los que Moreno realiza esta operación. Estos imaginarios aparecerán aquí en relación estrecha con un territorio en particular, el de la *villa*⁵. Para ello, nos desplazaremos en la línea trazada por algunos críticos que analizan diversos objetos estéticos en los que la ciudad neoliberal aparece como el escenario privilegiado donde se manifiestan la marginalidad y la precariedad de la existencia de determinadas subjetividades, de las vidas abandonadas al flujo del capital.

Este artículo propone una lectura de *La Virgen Cabeza* de Cabezón Cámara centrada en los vínculos que tejen los sujetos en esa porción de suelo, delimitado, amurallado y que tiene una condición excepcional llamado Villa El Poso. Nos moveremos en el cruce entre estética y política para abordar por un lado las particularidades del territorio villero, en el plano de la superficie, teniendo en cuenta sus límites y fronteras; y el del suelo, en la composición. Por otro, atenderemos a las formas de resistencia e invención que emergen del encuentro de los sujetos en ese espacio.

El Poso: territorio del *entre*

«Era así, desde su centro mismo la villa irradiaba alegría. Parecía cosa de la Virgen y Cleo, pero éramos nosotros, era la

⁵ En la década del '50 Bernardo Verbitsky publica su novela *Villa miseria también es América* y acuña por primera vez el término «villa miseria» para referirse a estos asentamientos precarios en los cuales habitaban las clases trabajadoras en la época del peronismo.

fuerza de juntarnos» (Cabezón Cámara, 2009: 28) dice el personaje de Qüitty en los primeros capítulos de *La Virgen Cabeza*, primera novela de Cabezón Cámara.⁶

La historia gira en torno a la vida en la Villa El Poso que se desarrolla a la par de la relación amorosa entre Qüitty, una periodista de policiales, y Cleopatra, una travesti que puede comunicarse con la virgen.

En primera instancia, nos detendremos en la dimensión espacial de la novela, en los imaginarios que se construyen desde el territorio villero. Verónica Gago en *La razón neoliberal* (2014), desde el campo de las Ciencias Sociales, define la villa como «un conjunto de predios sobre el que se hicieron una sucesión de tomas de tierras, ventas y re-ventas de modo paralegal, y que se conforma como un espacio sin servicios básicos» (2014; 239). Este espacio es parte de la morfología urbana, se sitúa en el corazón de la ciudad y al mismo tiempo se expone «como su afuera radical» (p. 232).

Pensada de este modo, como un territorio del *entre*, excepcional, la villa puede también ser leída en cercanía a la noción de isla urbana de la que habla Josefina Ludmer en *Aquí América Latina* para referirse a un «mundo con reglas, leyes y sujetos específicos (...) un territorio adentro de la ciudad (y por ende de la sociedad) y a la vez afuera, en la división misma» (2010: 131). ¿Qué efectos tiene el encuentro de determinados cuerpos en este territorio precario en varias dimensiones? En el mismo sentido de lo que plantea Ludmer, las subjetividades comparten con el territorio su condición precaria y su posición respecto de la sociedad. Estos asentamientos informales fueron tomando diferentes formas a lo largo del tiempo y las subjetividades que los conformaron también fueron variando: desde los «cabecitas negra» del pe-

⁶ La edición consultada figura en la bibliografía. Indicaremos a partir de ahora solo el número de página cuando citemos la novela.

ronismo de mediados de siglo XX, hasta los «pibes chorros» del neoliberalismo actual, aquellas subjetividades que emergieron durante o después el estallido del sistema político, estatal y bancario.

Proponemos trabajar con la villa como un espacio *monstruoso* (Torrano, 2009), por demás visible dada su densidad demográfica pero que desde el Estado quieren ocultar. La monstruosidad de la villa tiene una doble valencia: por un lado, desde un sentido estético, está asociado a la fealdad, al caos, a la asimetría, a lo inacabado (por oposición a lo bello); pero también, por tratarse de un espacio paralegal, no reconocido por el Estado, se encuentra vinculado a lo anormal, a aquello que trasgrede la ley.

El Poso (que no llega a ser ni siquiera un pozo correctamente escrito según las reglas ortográficas) se encuentra amurallado; desde la parte de afuera se puede observar una gran pared cubierta de publicidades destinadas a los vecinos pudientes que viven o transitan por los alrededores de la villa. Dice Qüitty, «en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados y confirmados por los afiches, en la cima del mundo con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones» (p. 37). De este modo, los muros no sirven sólo para el ocultamiento, también funcionan como límite⁷, separando dos tipos de subjetividad dentro del espacio urbano: el villero, que habita el suelo demarcado por el muro; y el ciudadano con poder de consumo, que se mueve por fuera de ese límite, que posee «derecho de ciudad» (David Harvey, 2014: 20)⁸.

⁷ La periodista marca de forma muy clara esa frontera cuando relata el hecho en el cual termina por darle el tiro de gracia a una mujer víctima de trata que había sido prendida fuego por su tratante: «(...) nunca pude volver al otro lado del mundo (...) Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera» (p. 49).

⁸ Harvey retoma las ideas que Henri Lefebvre desarrolló en los '60, para establecer que el derecho de ciudad es algo que excede «un derecho de acceso individual o colectivo a los recursos que esta (la ciudad) almacena o protege; es un derecho

Al mismo tiempo, la villa se encuentra rodeada de casillas de policías y de cámaras de seguridad: «Si los ricos tenían cámaras y murallas, ¿por qué no amurallar y poner cámaras en las villas? Ellos también merecen seguridad y que alguien los cuide de las bandas de pibes chorros que, sí, incluso a ellos les roban, fue el argumento de clases medias, altas, funcionarios y medios de comunicación» (p. 34). De esta manera, el cercamiento de la villa, de los «pequeños Auschwitz»⁹ como los llama Qüitty, también se vincula directamente con la vigilancia y el control del cuerpo villero por parte del Estado bajo la excusa de la «seguridad», como si fueran consideradas vidas a proteger.

La Virgen Cabeza problematiza la espacialidad y se ubica en el cruce entre el territorio y la literatura argentina, es decir en una tradición en la que las ficciones escritas en nuestro país han imaginado espacios con fronteras que implican una determinada clasificación de cuerpos, fronteras biopolíticas que demarcan qué vidas se encuentran incluidas dentro del modelo de pertenencia de una nación. Desde el siglo XIX este constructo ha sido un lugar muy fértil para pensar los envíos y reenvíos entre estética y política. Aquellas ficciones que trabajaron con el desierto como material, con *Facundo* de Sarmiento como obra fundamental, es-

a cambiar o reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos» (2014: 20). Los ciudadanos que viven por fuera de los muros, aquellos que tienen capacidad de consumo, son aquellos que gozarían de este derecho, que está privado para los villeros. Sin embargo, tenemos que remarcar que la propuesta de Harvey se vincula con una revolución urbana, con una propuesta anti-capitalista en la cual todos los habitantes tendrían la misma capacidad para decidir qué ciudad desean, y no con esta reapropiación capitalista y neoliberal del ciudadano consumidor.

⁹ La asociación que traza la narradora entre El Poso y los campos de concentración nazis se relaciona al mismo tiempo con la idea de exterminio. Retomando lo que dijimos en un principio, los cuerpos disidentes de los villeros circunscriptos a ese territorio pueden pensarse también, siguiendo a Gabriel Giorgi (2004), como parte de las fantasías de exterminio del cuerpo social argentino. El límite que separa la villa del resto de la ciudad funcionaría como un horizonte biopolítico que separa las «vidas que no merecen ser vividas» de las que sí.

tetizaron este espacio y cooperaron con el advenimiento del Estado-nación. La lengua fue creando performativamente un vacío – inscribieron una falta donde en realidad no faltaba nada– que acabó funcionando como un artefacto discursivo complejo que disparó múltiples sentidos.

Los territorios que estamos poniendo en diálogo aquí, se presentan como lugares a conquistar por el estado y por el capital. Son lugares no cartografiados; la villa por esta posición ambigua/anfibia dentro de la ciudad¹⁰ y el desierto por encontrarse por fuera del límite de la «civilización». Pensamos estas geografías junto a Fermín Rodríguez, como un «blanco en el mapa», un mundo «poblado de formas desconocidas de vida comunitaria» (2010; 19) pero que no se puede negar que existen.

Los cuerpos que le dan movimiento a estos territorios se asemejan por su posición en la sociedad y también respecto del estado. Se trata de subjetividades que estorban, que obstaculizan el «progreso» pero que en *La Virgen Cabeza* adquieren una potencialidad casi revolucionaria, los villeros resisten al avance del mercado inmobiliario y del estado neoliberal.

Recordemos que pensar la villa como territorio implica considerarla más allá del espacio solamente geográfico, más bien queremos hacer hincapié en los sujetos que componen este territorio, aquellos que le dan movimiento, y en las relaciones que se tejen entre ellos. Verónica Gago y Paola Cortes Rocca, desde distintas sedes teóricas, coinciden en que la villa no tiene un carácter homogéneo. La primera realiza un estudio sobre los territorios y

¹⁰ Dice Gago, «para las compañías de electricidad, la villa equivale a «*terrenos baldíos*». Se le llama terreno baldío a uno de los espacios urbanos más densamente poblados» (p. 243). Para el estado, que es el que provee los servicios básicos tales como la electricidad, la villa es un terreno baldío, es decir, según la Real Academia Española, «Dicho de un terreno: Del dominio eminente del Estado, susceptible de apropiación privada, mediante ocupación acompañada del trabajo, o de la adquisición de bonos del Estado».

las subjetividades en las que se enraíza el neoliberalismo como una forma de hacer, de pensar, como una nueva racionalidad y un modo de afectividad colectiva. En este sentido, Gago se detiene a analizar el carácter transnacional del espacio dada su composición migrante y en las maneras de organización, las formas de hacer conjuntamente que se desprenden del cruce entre las diversas culturas, tradiciones y trayectorias de estos cuerpos. Cortes-Rocca (2014) parte desde el análisis de dos novelas entre las que se encuentra la que aquí nos ocupa, y piensa en una gran villa global en tanto habría una «desposesión o exclusión compartida» fijada territorialmente, las desigualdades socio económicas tienen su correlato en la espacialidad urbana: la precariedad material y de los sujetos de la villa El Poso no se distanciarían demasiado de la de una favela brasilera, por ejemplo.

Ahora nos adentraremos en otra dimensión del espacio: de la materialidad, el suelo y su composición orgánica. Las fuerzas y turbulencias que le dan movimiento al territorio villero conviven con restos de cuerpos que forman parte del suelo sobre el que se levanta la villa. Para poder fabricar el estanke los villeros tienen que remover la tierra para extraer agua de las napas subterráneas, se encuentran con reliquias de siglos pasados y también con huesos de muertos de todos los tiempos. Los restos de los cadáveres encontrados en ese suelo contaminado, se enumeran:

Teníamos muertos de tierra adentro y de tierra afuera, muertos de todos los colores, muertos mutilados de la última dictadura, muertos armenios del genocidio que no recuerda nadie, muertos de hambre de los últimos gobiernos democráticos, muertos negros de Ruanda, muertos blancos de cuando la revolución en San Petesburgo, muertos rojos de todas las revoluciones. (pp. 72-73)¹¹

¹¹ Resuena aquí la iteración de los cadáveres de Néstor Perlongher (1997). La insistencia del lenguaje en nombrarlos para evitar su desaparición definitiva, aun-

¿Qué tienen en común estos cuerpos que se niegan a desaparecer definitivamente y que emergen de las profundidades del suelo villero? ¿Podemos establecer algún punto de contacto entre estos restos y la comunidad villera que los descubre? Los huesos que confluyen en ese suelo pertenecen a muertos africanos, armenios, rusos que ponen en tensión temporalidades y espacialidades, y que persisten contra el olvido. Los cadáveres descubiertos comparten la condición de excluidos; son muertos de hambre, asesinados por el estado en regímenes dictatoriales, son cuerpos que, siguiendo las reflexiones de Gabriel Giorgi, no pueden inscribirse en la vida de la comunidad, vidas que son arrojadas al «ciclo indiferenciado de la materia sin inscripción jurídica, cultural o social» (2014; 200). El hecho de que estos cadáveres formen parte de la composición material del suelo de la villa, va en consonancia con el planteo que hacíamos anteriormente, el de pensar este territorio como parte de una exclusión global, no sólo económica, sino también política, histórica, racial y sexual.

Los restos corporales de los muertos se exponen ante el cuerpo de los vivos, de los villeros en este caso, y revelan una tecnología de la violencia sistemática, universal en la que la muerte se torna cálculo racional. A esta materialidad orgánica, en la que se yuxtaponen los cadáveres, se suman los muertos en la masacre del desalojo de la villa, entre ellos Kevin, hijo adoptivo de Cleo y Qüitty.

que más no sea como cadáveres sin otra identificación, tiene una fuerza parecida aquí. Las vidas «que no merecieron ser vividas», los muertos de diversos momentos históricos, de diferentes lugares a lo largo y ancho del mundo se reúnen en esa isla que es El Poso. La novela tiene algunos otros rasgos que se acercan a la propuesta del Neobarroso perlongheriana. La relectura de la tradición barroca que realiza este escritor argentino y que, siguiendo a Valentín Díaz, busca la «creación y expansión de territorios que vuelvan vivible la existencia» (2012: 348) se toca con el proyecto de los habitantes de El Poso, con «el barroco miserable de la villa» (p. 111).

Sin embargo, en otra dimensión, un proyecto de comunidad nace de esos restos, como si los residuos de una vieja nación fueran la condición de posibilidad de una nueva: una nación por fuera del estado, construida por y para los excluidos. (...) Cecilia González en un trabajo sobre *La virgen cabeza*, piensa la novela como una ficción contraestatal, que pone en escena una desclasificación de cuerpos, que «desorganiza la distribución de las partes e identidades pertenecientes a un orden social hegemónico, poniendo en evidencia su innegable peso, pero también la perenne estabilidad de sus fronteras, redefinidas sin cesar en la arena de lo político (...)» (2012; 64). El cuerpo villero que se enfrenta al orden social hegemónico de la ciudad, del estado y de la identidad, toma los residuos de una nación anquilosada y los reutiliza para crear este proyecto utópico que se materializa por un breve lapso de tiempo y que se ve coartado por la represión de las fuerzas de seguridad.

El estanque como acontecimiento. Una experiencia de lo común.

La comunidad villera obedece al mandato divino de la virgen que, a través de Cleo, les comunica que deben crear un estanque. Esta experiencia autogestiva y con reminiscencias bíblicas, deviene en una efímera estabilidad que produce orden, tranquilidad y alegría en medio del caos. ¿Qué implicancias tiene que el colectivo villero se organice y comience a producir su propio alimento? El Poso se convierte en una isla. Los villeros no necesitan salir de los límites del barrio para conseguir dinero, ni comida porque encuentran el sustento allí mismo, en lo que producen en su proyecto ictícola.

La cría de carpas, cuyos primeros ejemplares roban del Parque Japonés en un operativo colectivo, inaugura una nueva temporalidad: la de la fiesta sostenida. «(...) éramos libres, en esos

días de alegre multitud. Los pibes empezaron a estar bien: la villa se llenó de gente (...) Los villeros comenzaron a ir a la universidad para contar su experiencia autogestiva» (p. 89), relata Quiitty. Estos momentos de paz y abundancia que los medios describen como el cumplimiento «del sueño argentino» se ven truncados abruptamente por el desalojo y la represión por parte de las fuerzas policiales.

Este acontecimiento se transforma en el germen de la aparición de la multitud con su potencia liberadora. Entendemos con Toni Negri (2009), a la multitud como «unidad de la multiplicidad» de las singularidades que se encuentran en este espacio, no como un todo homogéneo y sin fisuras. Los pibes chorros, las prostitutas, las travestis, los albañiles, el chino comerciante y los periodistas, entre otros, forman parte de estas singularidades que actúan en común, organizados para resistir control biopolítico del poder, como establece Negri.

La asociación horizontal, que rompe con las estructuras jerárquicas que pone en juego el capital, aparece como una estrategia de resistencia, como una nueva forma de organización dentro del territorio que se corre, aunque sea por un momento, de la lógica del biopoder. Los cuerpos abandonados se convierten en los dueños de los medios de producción del propio alimento y no necesitan traspasar los muros que rodean la villa para recibir un pago por sus servicios o para recoger aquello que la clase media y alta descarta (pensemos en los cartoneros, por ejemplo).¹²

¹² Paola Cortés Rocca sostiene que este modelo ictícola que comienzan a poner en práctica los villeros puede leerse como un regreso cínico al modelo agrícola ganadero argentino del siglo XIX. «Los relatos del nuevo milenio, pueden leerse casi como una evocación paródica de textos clásicos del siglo XIX» (2011: 41). A diferencia de las vacas, las carpas no precisan de mucho espacio, que es justamente lo que a los villeros les falta. La gran extensión de tierra de La Pampa que fue escenario de la construcción de una identidad argentina, ligada a la naturaleza y a la propiedad de la tierra destinada a la producción agrícola es puesta en relación con esta actividad que se realiza en este territorio urbano.

La temporalidad de la fiesta inaugura también el período «de milagros». Lo carnavalesco y lo religioso se mixturán en la villa en esta fiesta barroca, donde «todo se mezcla con todo». El sexo, el alcohol y la abundancia aparecen como parte de la fiesta que pone en juego otro tipo de gasto, una economía del derroche.

Los peces, como los habitantes de la villa, comen cualquier cosa, «cualquier porquería comen, lo que comíamos nosotros les tirábamos, pancho, choripán, y se lo comían con chimichurri y todo» (p. 67). En estos tiempos de celebración sostenida, las vidas de los villeros y la de los animales se acercan y llegan a casi a confundirse en esa pequeña multitud. En un punto comparten comida, bebida con las ratas, y cogen como los caballos atados a los carros. Sin embargo, las carpas y las subjetividades que viven en El Poso también comparten el «ser comidos», «Y el mundo se las comía a ellas: ahí estábamos nosotros con el corazón contento de carpas y cagándonos de risa, sin pensar demasiado en que también nos devorarían: desde sus helicópteros, los dueños de las cosas nos verían igual que veíamos nosotros a las carpas.» (p. 95). Estas vidas, humanas y animales, compartirían entonces su calidad de abandonables, de vidas «devorables», como si formasen parte de una cadena alimentaria en la que consumen vidas animales pero son consumidos por el capital.

En tal sentido, sostenemos que los cuerpos que habitan la villa se inscriben en la gramática de los no futurizables y compar-ten, leídos en clave biopolítica, el estatuto de vidas abandonables por el estado. Si el capitalismo, el estado y las instituciones se apropian de lo común, para determinar ciertas políticas sobre los cuerpos y las vidas, sobre la población; la idea de lo común que aflora en la villa aparece como resistencia. En otras palabras, si al Estado le sirve aglutinar esas subjetividades detrás de los muros, en el reparto de cuerpos que hace la literatura, la ciudadanía descartada produce una nueva forma de subsistencia. Las subjetividades descartadas por el mercado capitalista se reúnen y crean

esta comunidad de piscicultores que entre oraciones y fiesta dan apertura a una nueva forma de vida.

La utopía de alegría y abundancia llega abruptamente a su fin con el desalojo: en un violento operativo la policía arriba a la villa con topadoras, luego de que los vecinos se resistieran a la «relocalización» en un barrio de La Matanza. De este modo, la pequeña multitud alegre de la villa después del enfrentamiento con la policía deviene restos, cuerpos, destrucción «no imaginamos nunca la ferocidad de la represión: nos echaron un ejército encima (...) Ametralladoras, bulldozers y la decisión de avanzar cueste lo que cueste. A nosotros nos costó ciento ochenta y tres muertos. A ellos, cuarenta y siete». (134). Qüitty y Cleo logran escapar de la «cacería» y se van a vivir a Miami donde difunden la ópera cumbia que cuenta la historia de la villa en un idioma *entre* el español y el inglés.

A modo de cierre podríamos pensar que los cuerpos que viven afuera de la ciudad, de la categoría de ciudadanos, de consumidores, y que se encuentran en este territorio, podrían formar parte de ese cuerpo que imagina Moreno. «Porque nos tiraban por eso, mi amor, por negros, por pobres, por putos, por machos, porque nos cogían o porque no nos cogían; qué se yo por qué (...)» (p. 91) dice Cleo. Estas vidas que obstaculizan el progreso del capital en la ciudad, que el estado primero desprotege y después elimina violentamente, fundan su patria en la villa, en esa porción de tierra amurallada que se niegan a abandonar porque es donde pudieron tornar vivible su existencia.

Bibliografía

Cabezón Cámara, G. (2009). *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Cortes-Rocca, P. (2011). Variaciones villeras. Nuevas demarca-

- ciones políticas. *Revista Hispánica Moderna*, Vol. 64, N° 1, Nueva York: Universidad de Columbia.
- _____ (2014). La villa: política contemporánea y estética. *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XLVIII, N° 1. St. Louis: Washington University.
- Díaz, V. (2012). Mapa del Imperio. Néstor Perlongher y el Neobarroco. *Revista La Biblioteca*, N° 12. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires: Tinta limón.
- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- _____ (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- González, C. (2012). La desclasificación de los cuerpos. *Mora*, N° 18. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 25-32.
- Harvey, D. (2014). *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Buenos Aires: Akal.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Moreno, M. (2016). Cuerpo argentino. Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/cuerpo-argentino>
- Negri, A. (2009). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En Giorgi, G. y Rodríguez, F. (Comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós.
- Perlongher, N. (1997). *Prosa plebeya*, Buenos Aires: Colihue.
- Rodríguez, F. (2010) *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Torrano, A. (2009). Ontologías de la monstruosidad: El cyborg y el monstruo biopolítico. VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas, 11 pp. Recuperado de https://www.academia.edu/1329761/Ontolog%C3%ADas_de_la_monstruosidad_el_cyborg_y_el_monstruo_biopol%C3%ADtico

Inmortalidades digitales. Vida y tiempo en *Los cuerpos del verano* de Martín F. Castagnet

Florencia Colombetti

Resumen

Los cuerpos del verano de Martín F. Castagnet es una novela de ciencia ficción que imagina un tipo particular de inmortalidad: luego de que sus cuerpos biológicos mueran, los seres humanos pueden seguir viviendo en internet, y eventualmente, reencarnar en un nuevo cuerpo si así lo desean. Esta sobrevida artificial, en tanto que es generada por medios tecnocientíficos, produce diversas transformaciones en el modo de percibir la temporalidad, poniendo en cuestión las cuantificaciones y ordenamientos tradicionales, tensionando particularmente los tiempos biológicos y los ciclos naturales. Desde allí, la novela abre un espacio para reflexionar en torno a otras formas del tiempo y su impacto en la construcción de subjetividades.

¿En qué formas y bajo qué regímenes, con qué organización y con cuáles diferencias, en relación con qué historias y con cuáles sueños es posible la vida?

Daniel Link

El epígrafe corresponde al prólogo de *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción* (1994), un recorrido teórico por diversas aristas de la ciencia ficción, un género que ha resultado y aún resulta problemático para la crítica literaria. Problemático porque en él se han reunido y agrupado temáticas aparentemente tan disímiles como las invasiones extraterrestres, los viajes al pasado, las ucronías, las proyecciones a futuros distópicos, la evolución o involución de la especie humana, las historias de robots y «máquinas

inteligentes» o los relatos apocalípticos, entre otros tópicos igualmente heterogéneos. Sin embargo, y a pesar de esta multiplicidad, Link encuentra una serie de puntos en común que le permiten delimitar la ciencia ficción como una modalidad de escritura que se interroga por la vida y sus posibilidades, un género literario que circunscribe su «campo simbólico alrededor de la vida» (1994: 11). En tal sentido, sostiene que la ciencia ficción se ha enfrentado a la vida mediante la imaginación de formas diversas de construcción de subjetividades, subjetividades otras, situadas en otros mundos y en otros tiempos, pero que siempre nos han servido para pensar la constitución de aquello que llamamos lo humano. Así, para ordenar, Link entiende que las subjetividades que pueblan los relatos del género se despliegan entre dos polos posibles de organización de la vida. Por un lado, encontraríamos una preocupación en torno a las posibilidades de la *vida natural*, en la cual ingresan lo alienígena y lo mutante, por ejemplo. Y por otro lado, habría un conjunto de inquietudes en relación con las distintas modulaciones de la *vida artificial*, en la que caben la figura del robot, el androide y el cyborg, entre otras creaciones del hombre.

Siguiendo esta línea, entonces, me interesa exponer y discutir aquí ciertas formas de imaginar dicha vida artificial, y sus vinculaciones con la vida natural, que emergen con el avance y colonización, aparentemente irrefrenable, de la ciencia y la tecnología sobre nuestro mundo actual. Las reflexiones en torno al impacto y los efectos de los nuevos desarrollos tecnocientíficos ocupan buena parte de los debates contemporáneos, dando lugar a una serie de problemas legales, médicos, éticos, políticos, culturales y filosóficos que cuestionan las bases mismas de lo que reconocemos como humano. La ciencia ficción, por su parte, permea dichas preocupaciones, y tiende a exteriorizar y problematizar las diversas perspectivas y posiciones que convoca esta problemática. En tal sentido, quisiera tomar como punto de partida

para pensar estas cuestiones una novela reciente de ciencia ficción argentina, en la cual se tensionan y redefinen las formas de imaginar la vida artificial y natural, en especial, en relación con una categoría central como es la temporalidad.

Los cuerpos del verano es la primera novela del escritor platense Martín Felipe Castagnet y fue publicada en 2012.¹³ La novela nos presenta un mundo futuro donde la anhelada inmortalidad humana ha sido lograda gracias al llamado «estado de flotación», un procedimiento que garantiza la conservación y prolongación ilimitada de la existencia a través de medios tecnocientíficos. Pero, para convertirse en seres inmortales, los sujetos deben primero morir, y luego asistir a un proceso de digitalización de la actividad cerebral que les permitirá sobrevivir en internet, exceptuados de cualquier deterioro y obsolescencia. Así, esta suerte de vida eterna que imagina Castagnet adquiere la forma de una existencia virtual, mediada por las posibilidades de transferencia y conversión con el modelo informático-digital. De este modo, el «estado de flotación» activaría una concepción del ser humano como patrón de información, como un *software* que puede descargarse en distintos dispositivos. Hasta aquí, la ficción parece situarnos en el terreno de los deseos tecnofílicos de mejora humana, haciendo resonar las controversiales declamaciones de los científicos Hans Moravec y Raymond Kurzweil, quienes en la década del '90 profetizaban que las computadoras se transformarían en repositorios de las conciencias humanas.¹⁴ Así, la novela nos recuerda el hipotético proceso de *mind uploading*, el cual consistiría en la descarga de la mente en un dispositivo electrónico, que daría lugar a una forma de vida artificial radical, basada en el abandono total de

¹³ La novela resultó ganadora de la séptima edición del «Premio a la joven literatura latinoamericana», otorgado en Francia por un jurado compuesto, entre otros, por Alan Pauls, Pablo De Santis y Michel Lafon.

¹⁴ Las obras de referencia son *Mind Children: the Future of Robot and Human Intelligence* (1988) de Moravec y *The age of spiritual machines* (1998) de Kurzweil.

cualquier materialidad considerada natural y en la «total compatibilidad con el tecnocosmos digital» (Sibilia, 2005: 11).

Sin embargo, *Los cuerpos del verano* discutirá estas propuestas de desmaterialización que se basan en la jerarquía de la mente o conciencia como principio de definición de lo humano, reincorporando aquello que se intentaba borrar, ya que los personajes no se conforman con la posibilidad de vivir eternamente de manera virtual, descorporizados en la red, sino que eligen regresar al mundo físico, reencarnados en nuevos cuerpos, cuerpos de carne y hueso que los alojan como huéspedes. Así, la novela comienza cuando Ramiro Olivaires, el narrador protagonista, se somete al procedimiento de «quemarse en un cuerpo», después de haber pasado casi cien años «flotando», virtualizado, entre los nodos de internet. «Es bueno tener otra vez cuerpo» (p. 9), dice Rama, y desde allí comenzará una travesía por diversos cuerpos: primero, el de una señora gorda y cincuentona, luego, el de un varón africano, para finalmente dejar atrás la figura antropomorfa, y reencarnar en un caballo troyano. A través de estos pasajes corporales, de lo que potencian y lo que hay entre ellos, Ramiro pondrá en evidencia la temporalidad compleja que atraviesa la vida artificial del futuro, junto con los trastornos y tensiones que produce la inmortalidad digital.

De este modo, la ficción de Castagnet se acopla al trabajo alternativo y crítico que realiza la ciencia ficción latinoamericana con la categoría temporal (Cano, 2006), a la vez que entra en diálogo con una tendencia artística y cultural del presente que se pregunta por otras formas posibles del tiempo, y que con ello, muestra que «la famosa *línea del tiempo* que direccionaba un modo de entender el curso progresivo de la historia, la perspectiva de futuro, y un conjunto de narrativas vehiculizadas a través de ella, comienza a desmoronarse y a ser susceptible de múltiples cuestionamientos» (Boero, 2015: 4).

Tiempo cero

El problema de la caducidad humana y los sueños de inmortalidad han sido abordados de múltiples maneras por la ciencia ficción. En Argentina, el trabajo con la idea de una vida inmortal puede observarse en diversos escritores consagrados del género como Adolfo Bioy Casares o Angélica Gorodischer, con cuentos como «La lucha de la familia González por un mundo mejor». Actualizando la línea trazada por *La invención de Morel*, la ficción de Castagnet dialoga con el paradigma de la tecnociencia contemporánea, en el que se funden las biotecnologías con la informática, y hace de lo digital y de la virtualidad, los fundamentos de una existencia eterna producida artificialmente. Así, el «estado de flotación», basado en las potencialidades de internet, se configura como un dispositivo que refunda el mundo y lo reorganiza en torno a las modalidades de lo digital, modificando la percepción del tiempo como categoría condensadora de la vida.

De tal manera, en la novela, la experiencia del tiempo se encuentra mediada por la temporalidad particular que modula internet en tanto figura paradigmática de las modalidades digitales. Josefina Ludmer llama al tiempo de internet, el tiempo cero: una nueva experiencia temporal que «produce todo tipo de fusiones y divisiones» (2010: 18). El tiempo cero es, entonces, el tiempo de la inmortalidad digital de *Los cuerpos del verano*, una temporalidad que excede los órdenes y ciclos naturales y reconfigura la producción de subjetividades, amplificando los horizontes de lo vivible.

En este mundo del futuro, los límites precisos entre la vida y la muerte parecen desplazarse con la existencia infinita e indefinida que habilita el «estado de flotación». Como nos recuerda el narrador-protagonista, la muerte no ha desaparecido, sino que «lo que desapareció fue la certeza de que todo termina más tarde o más temprano» (Castagnet, 2012: 32). La muerte, entonces,

continúa existiendo, pero pierde su carácter inexorable y ya no se impone como una fatalidad para transformarse en una opción de vida: la verdadera muerte, podríamos decir, se corresponde en la ficción con el rechazo a ingresar al «estado de flotación». A esta muerte verdadera que supone el fin de la existencia, se le contrapone la muerte transitoria que deviene del deterioro y descomposición del cuerpo biológico y a la que han asistido todos los personajes que se encuentran en la red, como Ramiro quien falleció por una falla cardíaca. Así, el morir no supone un cierre, sino una apertura hacia otra forma de vida, un tránsito hacia una sobrevida indefinida basada en el carácter imperecedero que implican las conversiones con lo digital.¹⁵

De tal modo, dicha sobrevida se configura como un espacio de tiempo creado artificialmente que ensancha los límites entre la vida y la muerte verdadera, a través de una continua postergación y desvío de aquel destino común que emparenta al hombre con todos los seres vivos. Con ello, el orden y los ciclos naturales que regulan la vida se ven alterados, ya que ahora al proceso de nacer, desarrollarse y necesariamente morir, se le agrega un nuevo tiempo vital que de ningún modo responde a las leyes de la naturaleza, incluso, y a pesar, de la eventual reencarnación de los muertos en un cuerpo biológico. Esta nueva temporalidad no cancela el ciclo natural de la vida y la muerte, pero sí lo rejerarquiza, instaurando un orden diferente: el «nuevo ciclo cotidiano» por el cual, como indica Ramiro, «estamos en flotación, nos quedan y luego entramos en flotación de nuevo» (106).

Por lo tanto, la linealidad de los tiempos biológicos marcada por un antes y un después, por un principio y un final, es

¹⁵ Si bien el término sobrevida proviene de la medicina contemporánea, y designa el tiempo de vida «que se abre a partir de un diagnóstico de enfermedad mortal o con múltiples posibilidades de serlo» (Vaggione, 2013: 99), considero que su uso aquí se justifica, en tanto que se le asigna a aquel tiempo de vida que permite evitar la muerte verdadera.

reemplazada por la circularidad reversible del tiempo cero, la cual parece repetir que lo que sobra en este mundo futuro es tiempo. La frase «hay tiempo» recorre *Los cuerpos del verano*, porque como nos recuerda Ramiro, «con paciencia, una única persona podría construir una pirámide; con perseverancia, otra única podría derribarla» (32). Ese exceso de tiempo atraviesa la vida de los muertos, pero también está presente en la vida de los vivos como expectativa y deseo. Tanto la posibilidad de eliminar el dolor y todo lo que aqueja al cuerpo biológico permaneciendo en «flotación», como la de reencarnar las veces que se desee en multitud de cuerpos diferentes como lo hace Ramiro, se vuelven atractivas para los vivos, haciendo que «únicamente unos pocos viejos se niegan al procedimiento (...) ni siquiera llegan a ser una estadística» (17). Además, hay quienes aceleran los ritmos naturales, mediante el suicidio o la eutanasia como pasajes inmediatos hacia esta otra temporalidad: «El otro día escuché que un hombre fue eutanizado para ocupar el cuerpo de su mujer, muerta por accidente cerebrovascular; luego la mujer reencarnó en el cuerpo de su esposo que esperaba vacío en un frigorífico del hospital» (32).

Así, la muerte aparece bajo el signo de la promesa cumplida, ya no como paso hacia *otro mundo* distinto e incognoscible, sino como una apertura de las posibilidades de vida en este mismo mundo, ya sea en el plano virtual como material de la realidad. De este modo, la sobrevida tecnológica se lee como una permanencia de los muertos en el mundo de los vivos, permanencia que parece desacomodar la línea de tiempo, en la que pasado, presente y futuro se con-funden. La propia designación «estado de flotación» nos acerca a esta idea, al referir «un lugar donde sólo se vive el momento» (38), un tiempo sin tiempo, o una nueva cuantificación de la temporalidad que se mide por el flujo incesante de información, desencadenando nuevos ritmos que exceden los ciclos humanos (sueño/vigilia, trabajo/ocio), bajo la exigencia de la conectividad ininterrumpida (Crary, 2015). Esta tem-

poralidad propia del plano virtual es la que experimentan aquellos que se conservan en «flotación» como Vera, la hija de Ramiro, quien parece estar siempre presente en la red: «Vera me está esperando, quizás estuvo ahí desde que habló con Septiembre, o incluso antes. Una persona dentro de la red puede convertirse en un Buda» (37).

Por otro lado, la misma denominación alude también a la posibilidad de los muertos de reencarnar en un nuevo cuerpo, y volver al plano físico de la realidad. Vera le recuerda a su padre que este nombre remite a las pinturas o estampas japonesas del mundo flotante, las cuales constituyen un género artístico que se desarrolló entre los siglos XVII y XIX, y cuyo centro radica en la vida terrenal y sus placeres (Maire Palma, 2011). Esa vida será justamente el punto gravitacional de la inmortalidad digital de *Los cuerpos del verano*, ya que la mayoría de los muertos «prefiere cambiar de cuerpo», mientras que sólo «la primera minoría se preserva en internet» (16). Con esas estadísticas, se señala una distinción y una jerarquía entre la existencia puramente virtual de los muertos y la experiencia que se abre cuando son «quemados» en un cuerpo. De este modo, la aparente emergencia en la novela de un «neocartesianismo high-tech» (Sibilia, 2005: 111) basado en la concepción del hombre como *software*, quedará obturada por el privilegio de aquello que viene de los cuerpos biológicos, de aquello que pueden hacer los cuerpos.

La vida artificial que propone esta ficción, entonces, lejos de borrar el cuerpo, vuelve sobre él, revalorizando sus procesos orgánicos y fisiológicos e intensificando sus sensaciones, afectos y afecciones. La experimentación del cuerpo biológico como exposición a la «rugosidad del mundo» (9) cubre la narración de Ramiro, llenándola de acciones mínimas y cotidianas de la vida natural. Así, procesos como comer, defecar, transpirar, masturbarse o moverse son resignificados como modo de afirmación de la propia existencia y como espacio de multiplicación de los placeres:

«Sonrío mientras me hago pis. Lo interpreto como una falla (...); luego lo disfruto, de pie, en un mediodía cada vez más fuerte» (12). Con ello, la ficción reubica la distinción entre vida artificial y vida natural, ya no como una oposición entre lo dado y lo creado tecnocientíficamente, sino como un continuo en el que las subjetividades se redefinen como posiciones móviles. De este modo, el retorno del cuerpo natural como marca de la precariedad y vulnerabilidad del hombre dará consistencia y sentido a la sobrevivida artificial, infinita e indefinida que produce el «estado de flotación», colocándonos en el borde de una paradoja: la inmortalidad parece mostrarse, entonces, como la recursividad de la mortalidad, experiencia del peso del tiempo, una y otra vez, y otra vez también.

El «nuevo ciclo cotidiano» de morir, reencarnar y volver a morir, para poder volver a reencarnar, transforma la concepción de la vida como proceso irreversible, marcado por un principio y un final. En su lugar, la vida aparece como un incesante recomenzar, donde casi ninguna decisión o posición es asumida de manera definitiva y concluyente, ya que pueden ser revertidas, modificadas o descartadas en un abanico de opciones infinitas. Como señala Ramiro, «hay tiempo para raparse y para mantener las canas, para embarazarse y para torturar, para salir campeón del mundo y para reescribir la enciclopedia» (32). Así, la vida artificial de *Los cuerpos del verano* se configura como una heterogeneidad ilimitada de interrupciones y recomienzos que permite actualizar todo aquello que se encuentra en potencia en un mismo trayecto vital. En tal sentido, la temporalidad circular y reversible que producen las conexiones con lo tecnocientífico conduce a una expansión de las posibilidades de vida, marcada por la transformación y reinención continua de las subjetividades, eludiendo su fijación a través de parámetros dados de una vez y para siempre.

El tiempo del espectro

El tiempo cero, entonces, descentra y multiplica, construyendo la realidad como capas temporales que se superponen, conglomerados de tiempos que forman una red, donde el antes, el ahora y el después coexisten yuxtapuestos. La permanencia de los muertos en el mundo de los vivos implica la persistencia del pasado en el presente, una persistencia que reestructura las relaciones y dinámicas sociales que atraviesan tanto a los vivos como a los muertos.

El mismo Ramiro representa dicha yuxtaposición temporal, puesto que él es un hombre del pasado, de aquel pasado anterior a la irrupción del «estado de flotación», viviendo en el futuro. Esta duplicidad temporal lo ubica en un lugar de enunciación privilegiado que le permite observar las transformaciones producidas desde la óptica de la novedad, a partir de la comparación continua entre el antes y el después. Pero, simultáneamente, dicha duplicidad abre una inquietud que subyace a lo largo de la novela: ¿Dónde caben esos muertos, seres de otros tiempos, en el mundo del futuro? Así, la presencia de Ramiro aparecerá bajo el signo del espectro, como un retorno del pasado sobre el presente que tensiona y perturba. La supervivencia de los muertos se configura como una supervivencia espectral: «Eso es el ectoplasma» (20), comenta el narrador-protagonista, refiriéndose a internet como el espacio de los muertos. La sobrevida artificial se traza como un resto espectral, como «esa temporalidad irreductible a la oposición entre lo vivo y lo muerto, entre la presencia y la ausencia» (Giorgi, 2015: 22).

Dicha supervivencia, ya sea en la web o «quemados» en un nuevo cuerpo, disloca el orden generacional, transformando las configuraciones familiares. Las posiciones tejidas por los lazos de sangre se entremezclan y desdibujan, dando lugar a una nueva distribución que no sigue la lógica lineal del árbol genealógico.

Por ello, como resalta Ramiro, sus bisnietos «no entienden muy bien quién es abuelo, quién tío, quién bisabuelo; las viejas etiquetas les deben parecer espesas e imprecisas» (p. 98). La transformación de la figura del árbol genealógico en una «red» (103) es, quizás, la que mejor representa los desplazamientos que el texto opera a nivel temporal: «en adelante no habrá generaciones sino multiplicaciones, hacia arriba y hacia abajo, hacia una nueva estructura lateral» (98). La red generacional demarca la desarticulación de lo dado, y señala que los lugares asignados son reacomodados como posiciones dinámicas, reestructurando continuamente las subjetividades y los vínculos que se traman alrededor de ellas. En tal sentido, el pasado no se encuentra allá atrás sino que pervive en el presente y lo transforma. Con la ruptura de lo generacional, esta ficción formula otra dinámica de la memoria que no implica ya la reconstrucción de un pasado, sino un anacronismo, un montaje de tiempos diferenciales y heterogéneos que sobreviven y sobrevienen en el presente (Didi-Huberman, 2008).

Así, la permanencia de Ramiro desacomoda la vida de los demás personajes, desordena y reordena los vínculos y afectos, produciendo una apertura a nuevos horizontes de lo vivible. Cuando el narrador-protagonista vuelve al mundo físico, retorna a la casa familiar que él mismo había construido hace más de cien años atrás, pero ahora es acogido por la familia de su nieto y su nuera. Inicialmente, Ramiro considera que su presencia en la cotidianeidad de la vida familiar es el motivo de las diversas discusiones que ponen en crisis el matrimonio de Gales y Septiembre: «Los motivos de cada discusión se me ocultan, pero es claro que a mi familia le cuesta mantenerme» (48). Sin embargo, más tarde, Ramiro descubre que en realidad el desarreglo provocado era mucho más profundo, ya que su presencia desata y vuelve visible un deseo solapado. «Tu experiencia me abrió los ojos» (95), le dice Gales y le confiesa que necesita un nuevo cuerpo, un cuerpo de mujer para poder vivir plenamente su sexualidad. La experien-

cia de Ramiro, entonces, hace visible un espacio para la transformación de sí que es potenciada por la intervención tecnocientífica, y que tiende a desactivar las fijaciones que provienen de ciertos parámetros naturales como el sexo o la raza.

Por otro lado, Ramiro reencarna en un cuerpo con la voluntad de cumplir dos objetivos: «Lo que quiero hacer, con unas ganas que me perforan los tímpanos y me revientan el apéndice, es hallar a mi antiguo mejor amigo y encontrar la descendencia de mi esposa» (15). Así, el regreso de Ramiro está marcado por la insistencia obstinada de afectos que vienen del pasado, de su vida anterior a la muerte, donde fue traicionado por su mejor amigo, Bragueta, quien le robó la posibilidad de un trasplante de corazón, pero también, del tiempo después de la muerte, cuando su ex mujer Adela decide distanciarse y silenciarlo a pesar de que él seguía existiendo en la red. En esta búsqueda, la temporalidad espectral que habita Ramiro desacomoda y altera el presente de otros personajes que nada tienen que ver con aquél pasado. Azafrán, la nieta de Adela con otro hombre, ignora la existencia de Ramiro y casi ni ha conocido a su abuela, quien ha optado por la muerte verdadera; pero a pesar de ello, será afectada por el narrador-protagonista. Tras los vestigios del pasado, Ramiro irrumpe en la vida de Azafrán, primero con su cuerpo de señora gorda, y luego reencarnado en el «generoso cuerpo de un varón africano» (81), que le permitirá emprender una relación amorosa y sexual con la joven. Así, a través de los cuerpos, las distancias cronológicas se cortan e interrumpen, y la vida artificial vuelve a desarmar la linealidad temporal, haciendo posible el vínculo entre un viejo centenario y una adolescente de dieciséis.

La reencarnación en un cuerpo presentifica el tiempo del espectro, materializa esa permanencia de los muertos que se percibía como una existencia virtual separada de los vivos, contenida en la gran «campana de la medusa» (20) o «pecera» (14) que es la red. Esos cuerpos, que por lo demás son cuerpos intervenidos

tecnocientíficamente, marcan la irrupción del pasado en el presente, y al mismo tiempo, convocan otros modos de relación entre estas temporalidades que no remiten al encadenamiento homogéneo y acumulativo, sino que se abren hacia la indeterminación y hacia lo no previsto.

Hacia otra experiencia del tiempo

Para Ramiro, la encarnación en un cuerpo nuevo no sólo supone la posibilidad de hurgar en su propio pasado, conociendo la descendencia de su ex esposa y vengándose de su ex mejor amigo, sino que también abre una pregunta por su propia identidad y su lugar en el mundo de los vivos.

A lo largo de la novela, Ramiro repite el ciclo que ordena el mundo, y reencarna en varios cuerpos diferentes que traerán consigo nuevas posibilidades y facilitarán nuevos vínculos. Sin embargo, cada uno de esos cuerpos implicará también un desarreglo para el narrador-protagonista, quien debe adecuarse a nuevas formas y dimensiones, pero también aprender a sentir las intensidades y afecciones que pasan por cada uno de ellos: «A la noche, me masturbo usando como tutorial un video porno en el que dos chicas borrachas se chupan dentro de la ducha; tener un orgasmo en un cuerpo ajeno puede ser más complicado de lo que parece» (60). Así, la ficción delinea un espacio de inapropiabilidad que marca la no coincidencia plena entre el cuerpo y el yo, obturando la idea de la corporalidad como mero recipiente para una conciencia centrada y unificada. Por el contrario, los cuerpos que habita Ramiro movilizan procesos de desobjetivación y objetivación que hacen de la subjetividad un entramado de posiciones múltiples y provisionales, en permanente construcción y reconstrucción. De esta manera, se expone su carácter artefactual, a la vez que se revela que no hay esencia ni determinación biológica o natural que pueda ser entendida como destino.

En tal sentido, la novela tiende a desplazar la orientación teleológica que acompaña las interpretaciones tradicionales del tiempo, imaginando una temporalidad no acumulativa, desprovista de causas finales. Una vez que la insistencia de Ramiro en sus objetivos se disipa, es lo cotidiano lo que aparece en su lugar, un «tiempo fragmentado y repetitivo en flujo sin totalización ni unificación» (Ludmer, 2010: 41). Así, la vida de Ramiro se resumirá en las minucias del día a día en la casa familiar, hasta que la muerte vuelve a llegar. Hacia el final, el pasado vuelve a irrumpir en el presente cuando Ramiro es asesinado, o en realidad, cuando su cuerpo de varón africano es asfixiado con una bolsa de nylon en el baño de un bar, por su antiguo gemelo: «Quien abre la puerta es mi reflejo, aunque torcido como sólo pueden serlo los hermanos» (112). Luego de esta muerte trágica, Ramiro volverá a «flotación» para ser «quemado» en el cuerpo de un caballo troyano.

Este viraje hacia lo animal abrirá una nueva escala en el espacio de inapropiabilidad que resguarda la ficción, puesto que aparece como un punto de desubjetivación que pasa por la relación con un cuerpo que es sumamente diferente. Desde los movimientos y los sentidos hasta los vínculos y los espacios que se habitan serán resignificados por medio de ese nuevo cuerpo que disloca la medida antropomórfica. Asimismo, el desvanecimiento del nombre propio marcará ese tránsito hacia otra forma de vida que excede toda retórica del yo, y apunta a cancelar la jerarquía de la mente sobre el cuerpo:

Vera me llama «papá». Gales me llama «abuelo». Septiembre me llama «Ramiro». Los chicos me llaman «Rama». Cuzco continúa llamándome «señor». Puedo oler cómo se disuelve mi ego. Los demás caballos no tienen un nombre para mí. El último miembro fantasma desaparece. (p. 114)

La pérdida del nombre propio traza un sendero hacia la vida impersonal del viviente, hecha de un puro presente, en el

que desaparece el sentido de progresión, y la distinción entre pasado y futuro pierde densidad. El devenir animal, entonces, supone una apertura hacia una nueva experiencia de ese tiempo infinito e indefinido propulsado por lo tecnocientífico. El animal dará lugar a un tiempo no acumulativo, sin necesidades y sin finalidades, que se distancia tanto de los tiempos humanos como de aquella temporalidad de lo virtual marcada por el flujo incesante de información, por la ininterrumpida «sucesión de noticias dentro de la red» (23):

Cuzco me da pastura, me acaricia las crines; él es el único que me puede montar. Lo veo llegar a lo lejos y me siento feliz. Como cuando estoy en pausa, con mis cuatro cascos suspendidos en el aire. Pie izquierdo, mano izquierda y pie derecho, mano derecha, suspensión. (p. 113)

Así, la suspensión y la pausa serán las formas de la nueva temporalidad, un espacio de tiempo suspendido en el ciclo infinito de la vida eterna que permite cortar con la necesidad de Ramiro de justificar su permanencia en ese mundo. La experiencia del tiempo que viene del animal produce otros ritmos que emergen de la atención puesta sobre las intensidades y las afectaciones que atraviesan los cuerpos, y que desde allí, eluden la pregunta por el sentido o el significado de una vida.

Bibliografía

- Boero, S. (2015). Memorias agrietadas. Cultura y temporalidades. *Estudios de Teoría Literaria*, Año 4, N° 8, s/l, pp. 3-11.
- Cano, L. (2006). *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Buenos Aires: Corregidor.
- Castagnet, M. F. (2012). *Los cuerpos del verano*. Buenos Aires: Factotum Ediciones.

- Colanzi, L. (2015). Fugitive Bodies. *Review: Literature and Arts of the Americas*, Vol. 48 (1), pp. 90-94.
- Crary, J. (2015). *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Didi-huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____ (2015). Lo real contiene todos sus pasados. Informe sobre espectros. *Estudios de Teoría Literaria*, Año 4, Nº 8, pp. 13-22.
- Hayles, K. (1999). *How we became posthuman: virtual bodies, in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Link, D. (Comp.) (1994). *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Luque, C. (1988). *La ciencia ficción argentina: antecedentes y evolución de la obra de Holmberg, Bioy Casares, Vanasco, Gorodischer y otros* [tesis de grado inédita]. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Maire Palma, G. (2011). *Puesta en valor de las estampas japonesas del Archivo Central Andrés Bello* [tesis de grado inédita]. Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Sibilia, P. (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vaggione, A. (2013). *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: Editorial CEA.

Imágenes (im)propias: tu cuerpo y el mío tendidos al desquicio del alba

Melania Estévez Ballestero

Resumen

El siguiente ensayo se propone articular una reflexión en torno a la cuestión de la escritura del cuerpo que traman las crónicas del escritor y artista visual Pedro Lemebel (1955-2015). Asimismo, del extenso territorio de investigación abierto por este tema que atraviesa el conjunto de la producción lemebeliana, en el espacio de este trabajo nos interesa indagar puntualmente en dos cuestiones. En un primer momento, nos detendremos a observar cómo se trama esta escritura que toca en el cuerpo preguntándonos por aquellos desplazamientos y conmociones que agencia tal contacto. En un segundo momento, nos focalizaremos en el análisis del repertorio de las imágenes corporales al que da lugar esta singular escritura en función de sus derivas. A partir de tal indagación, a su vez, se instala la pregunta por las operaciones de intervención y desmontaje de los sentidos e imaginarios dominantes que normalizan la vida de los cuerpos en las sociedades latinoamericanas contemporáneas.

Por último, cabe señalar que el desarrollo de esta reflexión es provocada y convocada por un corpus textual que reúne a tres de los últimos libros de crónicas publicados por Lemebel: *Adiós Mariquita Linda* (2016); *Serenata Cafiola* (2008) y *Háblame de amores* (2013).

Cuando nuestras rotas pieles se tocan...

Al borde de la vereda, arrastrada por el ritmo de alguna melodía, la escritura se precipita urgente. Siempre es así en la trama descosida de la crónica lemebeliana: una urgencia desata la

travesía errante de la escritura por entre los pliegues proscritos de la ciudad. El desplazamiento se traza sin un punto exacto de partida o de llegada, su lógica es enteramente dispersiva siguiendo a Jacques Derrida (2007) diríamos diseminante. Es imposible reconocer un trayecto único y uniforme, un plan narrativo homogéneo, una estructura centrada y conclusa. Montada en sus tacos la escritura deambula de un extremo al otro de la geografía latinoamericana (e incluso más lejos) corroyendo los límites de las cartografías hegemónicas, inventando o –tal como sostiene Ángeles Mateo del Pino (2006: 110)– re-fundando la ciudad. Una excéntrica ciudad-esquina en la que convergen/divergen una multiplicidad de historias y de experiencias, de discursos y de voces otras hasta entonces, en palabras de Clelia Moure (2014: 13), inauditas. En este deslizamiento insubordinado también los tiempos se mezclan contraviniendo aquella ley del género que reclama a toda crónica un desarrollo temporal cronológico. Sobrecogida por el complejo flujo vital de la ciudad, la escritura entreteje presentes, pasados y futuros que desbordan cualquier línea del tiempo intercalando perturbadoras anacronías e inconvenientes memorias. En la inestabilidad del vaivén que ha socavado todos los puntos de referencia, esta grafía barroca o como propone Soledad Bianchi (2015: 323) «neobarrocha» todavía se aventura a trasmutar de género o al menos a travestirlo de acuerdo a la ocasión: «emplumados garabatos» (Lemebel, 2016: 58) o «apunte iletrado»; carta, manifiesto, o sinopsis de novela según el arrebato de la pasión; «crónica rosa» (Lemebel, 2009: 116) o «crónica show» (Lemebel, 2016: 49) completamente desnuda e incendiada o toda cubierta de brillos y lamedorado; en el extremo, un rap con ritmo ska, una serenata o un «cancionero memorial» (Lemebel, 2008: 13) que le pone música al zigzagueo de la grafía enamorada.

En medio de esta dispersión prófuga y saturada de contingencia que ramifica la escritura en infinitas direcciones, una ma-

teria vuelve e insiste en penetrar el corazón nómade del tejido textual. El cuerpo, los cuerpos, repiten su visitación, su venida repentina casi siempre inesperada y la crónica se abandona a su encuentro. En corazón del *corpus*, entonces, el cuerpo deviene el lugar de una obstinación. Lugar o tal como propone Jean-Luc Nancy (2010) extensión abierta, una abertura de contornos variables por la que se derrama el sentido y el lenguaje, un espaciamiento liminar que nunca cierra, una fractura, una piel «diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada» (2010: 16).

Piel tan distendida como, a su vez, infinitamente extraña y ajena que la escritura no obstante se obstina en tocar. En efecto, los cuerpos que desbordan la crónica lemebeliana son invariablemente extranjeros, forasteros, exiliados, fugados, indocumentados, migrantes, proscritos: otros expulsados de las delimitaciones biopolíticas que circunscriben el espacio normado de la ciudadanía. Su marginal existencia, por lo tanto, se juega directamente en tensión con el conjunto del sistema significante. Introduciendo un principio de exterioridad que no logra ser reabsorbido, estos cuerpos, como nota Nancy (2010), hacen cortes en el *continuum* del sentido y el discurso: lo interrumpen. Así, sobre la superficie extensa de su piel re-marcan la inminencia de una partida, de una retirada más allá de la palabra, de la representación y la escritura. Sacudidos por la descarga erótica de un deseo a la intemperie, antes de termine de morir la noche, los cuerpos exhalan un adiós que desgarrar la página de la crónica:

¿Y ahí termino tu romance con el Roger pe?, bostezó el peruano de semáforo mirando el amanecer. Así es, eso fue todo. ¿Nunca le escribiste ni supiste de él, pe? ¿Y para qué?, después lo entendí y supe que el Roger tenía razón al huir esa noche del Bolívar, porque aquello que pudo ocurrir en la emergencia de la guerra, en la tranquilidad ociosa de la paz era imposible.

¿Qué hora es?, preguntó el chico, con cansancio. Ya casi aclara, le respondí. Y también se fue ribeteando el malva violáceo de un nuevo día al campanear los cristales del alba de mi roto acontecer. (Lemebel, 2016: 138)

Y sin embargo, precisamente ahí, en esa locación dislocada del cuerpo perdiéndose en el aire la madrugada, la crónica lemebeliana repite incansable el gesto de la mano enviándose al (con)tacto del otro. No importa que la fiesta de los abrazos dure lo que un juramento de amor pronunciado al viento, no importa que la caricia todavía húmeda se evapore en la comisura de los labios, ni que después del roce voluptuoso quede un vacío insomne. No importa que el tacto ya no asegure la apropiación ni la retención del otro, ni que el movimiento de aproximación conlleve un distanciamiento superlativo e insalvable. Sin nada que ganar la escritura lemebeliana continúa tocando: toca a pura pérdida. Gastada fibra de su tejido sin medida ni fin: en términos de Georges Bataille (1987) diríamos «improductivamente» refutando la ley económica de la utilidad y la contabilidad. En el éxtasis de la fricción cuerpo a cuerpo la crónica se derrocha incondicional y excesiva: sin cálculo se suelta al afuera que abre y extiende la epidermis porosa del cuerpo tocado.

Tocar, por lo demás, según sostiene Jean-Luc Nancy (2013: 16) es estar «sujeto al toque del otro». Por consiguiente, el tacto al mismo tiempo en que estremece, hace mover y afecta, supone tanto la potencia como la capacidad de ser afectable. Uno contra otro los cuerpos en contacto reverberan, cada uno resuena en las fibras del otro, lo atraviesa y lo pone a temblar. Nada diferente acontece entre nuestro *corpus* cronístico y los múltiples cuerpos con los que se roza. El agenciamiento del contacto afecta irremediabilmente a la escritura: cientos de cuerpos repercuten en sus juntas, se «re-juegan» (Nancy, 2013: 137) en el entramado de sus líneas, le ofrecen su voz, sus manos, sus ojos, su pulso, cada gramo de peso hasta llegar al punto extremo en que el *corpus*

sobreviene otro. Resonando y co-sintiendo con todos y cada uno la escritura toca entonces el afuera. Se abisma y replicando aquel gesto «hipertélico» de las mariposas descrito por Severo Sarduy (1987) se arroja más allá de su fin. Excede sus confines discursivos, genéricos y de código.

La escritura se contamina de oralidad: las estructuras sintácticas se deforman según el timbre o el color de la voz; la ortografía y la morfología de las palabras se intervienen para infiltrar los sonidos que suprime la lengua dominante y el texto se plaga de coloquialismos improvisados sobre la marcha del tiempo cotidiano. Un paso más allá, la crónica se degenera. Cita regularmente, como apunta Jacques Derrida (1980), un principio de perversión, una contra-ley que invita a mezclar los géneros enloqueciendo el sentido, el orden y la razón: canción, testimonio, cuento, novela, chisme, microhistoria; géneros mayores y menores entremezclándose promiscuamente, reinventándose al calor de un deseo siempre desviado de la normativa reclamada como natural. Todavía un poco más lejos, desenfrenada ante la pulsión del exceso, desborda las delimitaciones que separan los discursos y las esferas de sus praxis. Contraviniendo los principios de regularidad, exclusión y unidad, la trama textual aloja una heterogeneidad de prácticas discursivas (Foucault, 2007) que dan lugar a la germinación de una escritura intersticial: tejido en el que confluyen y disputan historia, poesía, arte, religión, política, sociología, etnografía, ficción, no ficción. Si el cuerpo es, como sostiene Gabriel Giorgi (2009: 69), un lugar de intersección que no se deja reducir a un discurso o perspectiva, al tocarlo la escritura abraza ese carácter dispersivo incontenible.

Tendida, de tal modo, en el umbral, expulsándose fuera de sus confines, la escritura del cuerpo que ponen en práctica las crónicas lemebelianas deriva escritura performática. Una escritura dada al tacto de lo abierto (Nancy, 2010) que propone mimar al cuerpo en vez de representarlo y cifrarlo dentro de un sistema significante. Mimar, en consecuencia, como un gesto para

rozar aquello que en el mismo espacio textual continúa separándose, espaciándose, sustrayéndose. Gesto que entonces no contiene ni concentra sino que reaviva las discontinuidades, las rupturas, las desviaciones e incluso las contradicciones. Mimarlo, además, en aquel sentido de la acción de mimo que, de acuerdo a Jacques Derrida, «(...) no imita nada. Y en primer lugar no imita. No hay nada antes de la escritura de sus gestos. Nada le es prescrito» (2007: 293). Performance del mimo que desprendida de todo libreto acontece aquí-ahora en la página de la escritura cada vez interrumpida, cada vez reanudada. Tocante/tocada la crónica lemebeliana abjura de la documentación, el registro, la copia y se entrega a la experiencia indeterminada del mimo.

Más allá de la representación y la mimesis o en contra de ellas, esta escritura que mima el cuerpo se trama a la manera de una exposición local y vibratoria. De una parte, exponer el cuerpo en el tejido de la crónica supone dar lugar al peso y la densidad de su materialidad. Si en el contexto de nuestras sociedades contemporáneas el cuerpo es aquello que se desmaterializa, se sacrifica, se suprime, la escritura vuelve a otorgarle ese espacio que le ha sido denegado: lo sitúa en el foco del discurso y de la discusión. El cuerpo deviene así topos en el cual la crónica lemebeliana se pliega y despliega. De otra parte, exponerlo implica ponerlo fuera: dejarlo a la intemperie del sentido y del lenguaje. Esta vez, por lo tanto, el contacto repercute en el cuerpo mimado. Parte por parte, se estremece, se altera la disposición normal de sus formas, la circunscripción de su identidad, los contornos de su imagen, la regulación de sus modos de experimentar, existir y habitar el mundo. De tal manera, al ser (ex)puestos los cuerpos se dislocan fuera de los ordenamientos biopolíticos (Foucault, 2007) que intervienen y regulan tanto la positividad de su vivir como la negatividad de su morir.

En su deriva performática la escritura, que se ha aparatado de la práctica de la representación para experimentar otros modos

de inscripción del cuerpo menos estables y totalizantes, propone como contrapartida una presentación o, quisiéramos arriesgar, una (des)presentación del cuerpo. Extendiéndose, colocándose ahí y simultáneamente arrojándose fuera, los cuerpos se exponen como un catálogo abierto y fragmentario de imágenes propiamente impropias. Imágenes que no cierran ni terminan de evidenciar los contornos corporales. Movidas o rasgadas, corroídas por el paso del tiempo y los huecos de la memoria o demasiado apresuradas y entonces llenas de ruido y puntos en fuga. Imágenes visuales, pero también táctiles, gustativas, olfativas, acústicas que estallan y dispersan por saturación la percepción. En todo caso, crónicamente imágenes parciales que construyen un régimen de visibilidad oscilante entre el claro y el oscuro. Indicios desperdigados de los cuerpos en los que la crónica se pierde y se obstina. Indicios inconvenientes que desdican y desarman el sentido y el imaginario socialmente dominante a partir de los cuales se construyen los moldes normales/normativos que procuran disciplinar la corporalidad y controlar el peligro de su materialidad.

La foto no es buena...

De tal manera, la exposición montada por esta escritura performática del cuerpo nos deja ante la inminencia de una nueva fisura, del desencadenamiento de otro movimiento de descentración y pérdida. Aquí mismo dónde nos encontramos se abre un repertorio de imágenes que chorrean y desencajan impropriamente. De la lista supernumeraria y desigual que trazan las crónicas nos interesa recorrer al menos tres de las que más nos inquietan.

1. *Restos*. Desandando el repertorio proliferante de este catálogo es posible advertir que, tal como sostiene Adrián Cangi, «(...) Lemebel fija su mirada en los cuerpos expulsados

de todas las comunidades» (2010: 47). En efecto, los cuerpos que desbordan las crónicas son precisamente aquellos cuya condición de existencia es la del resto que se abandona fuera de los lindes de la ciudadanía y el Estado. Se trata de cuerpos absolutamente prescindibles para el sistema neoliberal capitalista: residuos, materias de uso no renovable, vidas que se desechan como se desecha el plástico o el cartón que ya no sirve. Obreros que resultan ser «(...) la carne de cañón para el arribismo de urbe hipermoderna que ostenta Santiago» (Lemebel, 2016: 23); «putitos» que se consumen y se descartan «(...) en el mercado caníbal de la oferta y la demanda» (Lemebel, 2016: 182); sidóticos confinados a la muerte en vida, a una vida de ruina y segregación; jóvenes indigentes habitantes de la intemperie urbana; mujeres violadas y descartadas a un costado de la calle o expropiadas de sus cuerpos por el Santo mandato de la procreación (p. 207); comuneros mapuches despojados de sus tradiciones, de sus tierras, de la posibilidad de ser sujetos de derecho sujetos y hasta de habla (Lemebel, 2013: 215).

Por consiguiente, estos cuerpos restantes, apenas despojos de lo que queda, nos colocan frente a la imagen desnuda de una existencia en extremo precarizada. Una existencia frágil y, sin embargo, ahí en la misma imagen todavía insistente, aun resistiendo e impugnándola supresión de su delgada contextura. *El* resto del cuerpo deviene entonces potencia de lo que expulsado no se deja clausurar ni reasimilar, de aquello que restando excede las disposiciones homegeneizantes del sentido y del imaginario dominante. En medio de los escombros, tejida con alambre y parchada con barro, los «cuerpos del tierral» (Cangi, 2010: 47) performan una nueva sobre-vida deseante, exuberante, entregada al goce más allá de toda lógica y de todo fin.

2. *Cuerpos de goce*. En la intemperie de la existencia periférica y residual, a pesar de todo, por sobre todo, los cuerpos se entregan a la pulsión irrefrenable del goce. Gozan de sus contactos fugaces e irreflexivos: «Ahí mismo, en la rodada de ternura y sexo de dos cuerpos que juegan con la muerte por un te quiero» (Lemebel, 2016: 97). Gozan de su errancia, de los desvíos y de sus trasnoches marchitas, llenas de ojeras y deseos proscritos en las que «después de las doce, casi a las tres, pero cerca de las cuatro o cinco ardía el corazón dionisíaco del lugar (...)» (Lemebel, 2008: 115). Gozan durante el tiempo matinal que deberían emplear para producir y también durante el nocturno en el que deberían recuperar fuerzas para reanudar la producción. Gozan a flor de piel de todo lo que les ha sido escamoteado. Gozan contra la historia y contra la ley tal como aquel bailarín que burla la depresión y gravedad de la reclusión aun campo de concentración dorándose al sol en su toalla naranja y haciendo de su figura en zunga «(...) casi un comercial de bronceador en ese paisaje de aislamiento y muerte» (Lemebel, 2008: 95). Gozan así simultáneamente contra la moral y la ética ciudadana. Por despecho y por amor parte por parte en la dilatación de un tacto desmultiplicado. Gozan de exceso y a causa de los excesos.

Incitando a estas derivas, de tal modo, la experiencia del goce en la que se sumergen los cuerpos se expone como un contrasentido que perturba los comportamientos y las actuaciones normalizadas. Por lo tanto, el goce como observan Jean- Luc Nancy y Adele Van Reeth (2015), desata un movimiento que ligado a la exuberancia supone una salida fuera de sí. Ese desbordamiento, correlativamente, suspende tanto la hegemonía de la propiedad y la apropiación como de la representación. Entregado al goce el cuerpo se expropia y se arroja más allá de los sistemas representativos, más allá de sus modelos y sus proporciones.

Por lo demás, como notan los autores, el goce «(...) sobreviene fuera de toda medida o de la idea de un límite» (Nancy y Van Reeth, 2015: 38) Infatigablemente el deseo de gozar se renueva, en cada nueva línea de la escritura los cuerpos exponen su insistencia re-marcada sin ningún propósito, sin ninguna finalidad. Infinito se disemina invitando a la conmoción de las cartografías del orden.

3. *Cuerpos mutantes*. Excediendo las representaciones imaginarias dominantes y los límites del sentido en el trazo de la crónica los cuerpos se de-marcan impropiamente. En palabras de Nelly Richard, «(...) evaden cualquier paradero y casilla para sortear lo desigualitario del sistema no dejándose atrapar ni siquiera por los recuentos estadísticos de la sociología de la marginalidad» (2010: 215). Envueltos en esta dinámica al ser expuestos por la escritura performática desmontan sus identidades: las retuercen, las travisten o simplemente las dejan ir perdiéndose en el tráfico cotidiano junto con los documentos, las pertenencias y los equipajes. Paralelamente, se re-nombran, inventan no solo los contornos de sus siluetas sino también los contornos de un nuevo repertorio lingüístico impreciso que oscila al margen de la lengua patriarcal. Asimismo, en el proceso de su transmutación de la misma forma en que algunas especies animales, mudan de piel abriéndose a la deriva inconclusa de un devenir animal, mujer, imperceptible (Deleuze y Guattari, 2002). Mudan de piel como mudan de ropa y como también mudan de género: cuerpos tránsfugas que transitan entre el femenino, el masculino y el neutro impugnando tanto el binarismo de las identidades sexuales como su naturalización.

En el clinamen accidental y tornadizo de su deriva mutante, estos cuerpos hacen de su topografía carnal un indecidi-

ble que no puede reformarse ni contenerse dentro de las venas del sentido y del lenguaje. Inabordables, sus imágenes permanecen en la distancia retirada de «lo distinto» (Nancy, 2014).

Punctum

Sostiene Roland Barthes que en toda imagen hay algo que aunque uno no lo busque «(...) sale de la escena como una flecha y viene a punzarme» (1989: 58). El repertorio dilatado de imágenes corporales que nos presenta la escritura performática lemelbeliana tiene ese efecto punzante y disruptivo en nosotros. No importa cuántas veces hayamos recorrido los textos, siempre algo nos sorprende y nos deja colgando en borde de sus líneas. Algo interrumpe el transcurso normal de los días y nos invita, a contracorriente, a abrir el mundo a nuevos sentidos, a imaginar un otro mundo de los cuerpos: otras experiencias posibles, otras articulaciones, otros modos de entrar en (con)tacto, de sentir y de ponernos a resonar juntos.

Bibliografía

- Agamben, G. (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. España: Pre-textos.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Paidós. Barcelona.
- _____ (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, G. (1987). *La parte maldita*. Barcelona: Icaria.
- _____ (2015). *La felicidad, el erotismo, la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

- Bianchi, S. (2015). Del neobarrocho o la inestabilidad del taco alto (¿un neobarroco chilensis?). *Revista Chilena de Literatura* N° 89, abril, pp. 323-333.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cangi, A. (2010). La cigarra no es un bicho. *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Deluze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-textos.
- Derrida, J. (1980) *La ley del género* [traducción Jorge Panessi]. Recuperado de <https://profesorsergiogarcia.files.wordpress.com/2016/03/derrida-jacques-la-ley-del-genero.pdf>.
- _____ (2007). *La diseminación*. España: Espiral/Fundamentos.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, G. (2009). *Cuerpo. Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.
- Giorgi, G. y Rodríguez, F. (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida: Michael Foucault, Gilles Deleuze, Slavoj Žižek*. Buenos Aires: Paidós.
- Lemebel, P. (2007). *Adiós mariquita linda*. Santiago de Chile: De Bolsillo.
- _____ (2008). *Serenata cafiola*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- _____ (2013). *Háblame de amores*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Mateo del Pino, Á. (2006). Los rostros de la marginalidad. Zanjón de la Aguada de Pedro Lemebel. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, abril-septiembre, pp. 607-617.
- Moure, C. (2014). *La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: entre la literatura y la historia* [tesis doctoral]. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1001/te.1001.pdf>
- Nancy, J-L. (2005). Aliteraciones. *Allitérations, conversations sur la danse*. París: Galiléé, pp. 137-150.
- _____ (2007). *58 indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra.
- _____ (2010). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- _____ (2013). *Archivada. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Quadrata.
- _____ (2014) La imagen, lo distinto [traducción de Gabriela Milone]. *Revista Caja Muda* N° 6. Recuperado de <https://issuu.com/cajamuda/docs/issuun6completo>.
- Nancy, J. L. y Van Reeth, A. (2015). *El goce*. Madrid: Pasos Perdidos.
- Richard, N. (2010). Éxodos, muerte y travestismo. *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bloques de infancia en *El pasado es un pueblo solitario* de Osdany Morales

Francisco Marguch

Resumen

El libro de poemas de Osdany Morales *El pasado es un pueblo solitario* (2015) se centra sobre todo en la infancia y en el ámbito de lo familiar. En este trabajo propongo leer esa escritura a partir del concepto de Gilles Deleuze y Félix Guattari de «bloques de infancia», el cual propone pensar la niñez no como un estadio orientado teleológicamente, sino como una dimensión virtual que acompaña al sujeto toda su vida. En ese sentido, los poemas más que funcionar como memoria de la infancia, trazan una geometría de sensaciones y afectos de la niñez.

Palabras clave: bloque de infancia, niñez, poesía, Osdany Morales, Gilles Deleuze, Félix Guattari.

En el año 2015, el escritor cubano Osdany Morales publica su libro *El pasado es un pueblo solitario* en una editorial en Leiden. Más consagrado como narrador, sobre todo por su novela *Papyrus* premio Alejo Carpentier en el año 2012, debuta como poeta con este libro. Los poemas que lo contienen se organizan como respuestas a preguntas hechas en inglés, las cuales recuerdan a aquellas que realizan varias plataformas virtuales cuando el usuario no puede recordar su contraseña. «What was the name of your elementary/primary school?», «what is your pet's name? In what year was your father born?», «what is your favorite movie?» son algunas de las preguntas que típicamente se pueden encontrar en la red, orientadas a cerciorar la autenticidad del usuario, la

coincidencia entre un ser humano con una biografía concreta y su figura virtual. Dos cosas se presuponen entonces: que sólo la persona conoce esta información y que es algo que, a diferencia de la arbitrariedad de la contraseña inventada, la persona nunca olvidará y que siempre podrá recobrar en el archivo de sus recuerdos. Son memorias que prueban que una persona es, realmente, esa persona.

En *El pasado es un pueblo solitario*, esas pruebas de seguridad generan un poema como respuesta, que, obviamente, no proveen la información que necesitan estas plataformas, sino que van mucho más allá. Las preguntas funcionan como una suerte de disparadores para los poemas, que exploran un universo afectivo y autoficcional sobre todo centrado en la infancia y la adolescencia.

A pesar de que este es su primer libro de poesía, los textos de Morales parecen muchas veces traficar elementos de distintos géneros, incluyendo algunos extraliterarios, como se ve de manera clara en *Papyrus*, que incorpora elementos de films populares, como por ejemplo *Lost in Translation* (comercializada en Argentina como *Perdidos en Tokio*), referencias a series de televisión y al rock y al pop. En una entrevista, hablando sobre su adscripción genérica, el escritor ha señalado lo siguiente:

Ese argumento, el suspenso por ocultar una ficción de género, parece más estimulante. No es tan claro para mí que yo cuente historias. La ficción y la noción de contar un relato se aproximan, pero hay un potencial que solo se da en la escritura y en ese momento no hay antecedentes. Y luego hay otra cosa, donde no hay mejor ni peor literatura. (Sánchez, s/f)

Si sus novelas y cuentos hacen algo más o algo menos que narrar y contar, su poesía también recupera elementos narrativos e incluso fotográficos. Al igual que en sus otros textos, lo que parece interesarle a Morales son las posibilidades de la escritura en cuanto tal, más que las de los géneros. Su obra es una explora-

ción estética de aquello que sólo la escritura puede hacer, aunque incorpore otros fragmentos de escritura, de imágenes o de películas.

En *El pasado es un pueblo solitario*, esa exploración lo lleva a trabajar las posibilidades de la literatura para escribir sobre las sensaciones y los afectos de la infancia y la juventud. Es poesía que, de manera fragmentaria, narra o cuenta algo de la experiencia esa época. El libro demuestra de manera magistral el lugar de la literatura y de la poesía como instancias en las que el lenguaje puede abrirse, dejar de funcionar como código y dar paso a intensidades vitales y modos de encuentros. La infancia aparece como una suerte de destello de sensaciones, la familia como una máquina de conexiones. Los poemas crean así una ficción a partir de esa serie de afectos, de ese devenir niño/a, devenir adolescente en el presente de la escritura y de la lectura. Digo escritura y lectura, porque los poemas tienen un fuerte componente empático y un poder sugestivo, de trasladar al lector a sus propios paisajes afectivos. De alguna manera, el lector se siente invitado a responder también él mismo esas preguntas desde su propia biografía. Los poemas activan algo del orden de la singularidad, de lo preindividual, que tiene que ver con la sensación y la posibilidad de dar cuenta de la misma en la escritura. Así, los «poemas-respuestas» dan cuenta de la vida propia, pero también de lo que le es ajeno: la vida del otro, la vida como flujo impersonal, como una serie de configuraciones que, al ser afectivas, son puramente relacionales.

1. La infancia como virtualidad

Gilles Deleuze y Félix Guattari (2012) pensaron la noción de infancia sobre todo ligada al concepto de afecto. El infante aparece como una instancia de producción de deseo, pero lo novedoso de su conceptualización es quitar esta figura de un relato teleológico del desarrollo de la persona. El niño no viene a ser un

estadio en la evolución de la persona y su desarrollo físico y psíquico, sino un estado que atraviesa de manera virtual toda la existencia y que se refiere a un modo de producción de encuentros y de vincularse con el mundo.

En *Mil mesetas*, los pensadores contrastan el niño molar con el molecular, ligando al primero con la memoria concreta que tenemos de nuestra infancia, el niño que una vez fuimos y que ahora es un adulto y ya no un niño. El segundo, el infante molecular, no es ese niño que una vez fuimos, sino que es un modo de existencia que nunca acaba, que siempre desterritorializa la organización psíquica adulta y que refiere a los *bloques de infancia*. Estos no tienen que ver con el cuerpo concreto del niño que alguna vez fuimos, sino con sensaciones y afectos, y provee formas de salir de estratos identitarios, de la institucionalización que atraviesa nuestro cuerpo y nuestra subjetividad, de los modos en que una vida es capturada y codificada.

Podríamos decir que la infancia se escribe en este tipo de literatura, no con la memoria de hechos y acontecimientos, sino a partir de estos bloques de infancia: la actualización de esa maraña de afectos y percepciones que nos hacen devenir niños en el presente. No es algo en el plano de lo cognitivo, ya que involucra una serie de sensaciones y modos de experimentar desde el cuerpo: La infancia pensada desde una temporalidad que permanece con nosotros para siempre de manera virtual. Como señala Soledad Boero, estos bloques son

la fuerza de un deseo que no quiere ser capturado, que escapa y deja ver una potencia contenida. Una infancia que sigue haciendo presencia, que insiste, que intranquiliza. Un bloque de infancia que es contemporáneo y se activa por fuerzas en movimiento que recorren y atraviesan al cuerpo y sus temporalidades. (2014: 4)

Solo las artes pueden hacerse cargo de ese bloque de infancia, porque es en el estilo, en las torsiones en la lengua, en el color

o en el ritmo, en donde se da esa posibilidad de recuperar sensaciones. Estos no son acontecimientos aislados, puntuales, fechas o datos, sino que son partículas de una vida en el estadio de su mayor indeterminación. No son memorias en el sentido de algo registrado y organizable, archivable, sino conexiones de intensidades de distintos tipos. Para Deleuze y Guattari, la clave está no en la capacidad de evocar acciones o diálogos del pasado, sino en esos momentos del presente en que uno afirma sentirse de nuevo como un(a) niño/a. Todo devenir, para los filósofos es anti-memoria en el sentido cronológico y biográfico, ya que no busca fijar una narrativa, sino que es el producto de la invasión de este bloque de infancia en el presente, de la actualización de una serie de afectos latentes, que hasta ese momento permanecían de manera virtual. Las preguntas que hace *El pasado es un pueblo solitario* funcionan como el encuentro con ese bloque de infancia. Las respuestas son la actualización de esa serie de afectos y sensaciones. No se trata, como en el psicoanálisis, de traer a la luz una serie de memorias o asociaciones, o de darle sentido a narraciones del pasado, sino que se trata en cada poema de devenir los afectos de ese pasado. Cada poema se vuelve así la ocasión de sumergirse en intensidades que sólo la poesía puede lograr.

2. Parientes vectoriales

El libro está organizado en tres partes o secciones. La primera es la que focaliza de manera más clara en la infancia, y que tiene preguntas más centradas en la época de la niñez: *what was your favorite place to visit as a child, what was your childhood phone number, what was the name of your first stuffed animal, what was the name of your first pet*, por ejemplo. La segunda sección focaliza más en momentos de iniciación (*what was the name of the boy or girl that you first kissed, where were you*

when you had your first kiss, what was the first concert you attended) y tiene que ver más que todo con la salida de la infancia y la transición a la adolescencia. La tercera sección es menos clara en términos temporales y tiene preguntas que van desde cuál fue tu primer trabajo hasta cuál es tu película favorita. Esta aparente división por etapas, sin embargo, se tensiona en los poemas, que van siempre en un sentido transtemporal, conectando sensaciones e ideas de diferentes momentos de la vida. Además, a pesar de que se interroga siempre a una segunda persona del singular, los «poemas-respuesta» abren ese yo a una multiplicidad de otros personajes y cuerpos.

Las preguntas en inglés, como una suerte de dispositivo foráneo e impersonal, en una lengua extranjera y con un carácter general, parecen poco propicias para generar identificación o simpatía. Suenan por demás áridas, un poco frías, lejanas. Este tipo de preguntas intentan encriptar información para generar seguridad online y mantener la privacidad y la propiedad virtual del usuario. Aquí las preguntas parecen «desencriptar» algunas zonas afectivas del yo y algunas formas de lo impropio que se imbrican, una y otra vez, en lo propio. Las respuestas no son directas, sino que cada poema refiere de manera oblicua al tema en cuestión. Por ejemplo, ante la pregunta «What is your older cousin's first and last name?» (p. 62), la respuesta será el siguiente poema:

en LA FOTO, mi padre niño
al lado de su hermano más querido
el tío parecía una niñita
era rubio y le caían chorongos

cuando mi abuelo paterno conoció a mi abuela
amparó a varios hijos de un matrimonio anterior
esa cuadrilla de NIÑOS VECTORIALES
ya transitaban familias rizomáticas cuando yo vine a ser

el hijo menor de uno de los hermanos menores

a los últimos hijos nadie los vio crecer

mi padre dijo que recordaba
cuando los sentaron en el banco
mi MADRE dijo que eso era imposible

no sé de dónde salió esa foto (p. 63)¹⁶

Si la pregunta era por el nombre del primo mayor, la respuesta retiene ese último término y su oposición, el menor, para hablar de la sensación que provoca ese tipo de distribución en la familia. El texto focaliza en una foto como catalizadora de estos afectos (son varias las fotos que aparecen y que tienen esa función en el libro), como foto familiar que cifra contenidos insospechados, pero ilumina la coreografía infantil que va desde el padre niño y el tío niño a los hijos niños. El poema también se articula en torno a legados masculinos, desde el abuelo al yo, pasando por el padre y el tío. Sin embargo, el poema señala las ambigüedades de ese relato. El tío que parece niña, la madre que no soporta esos cuerpos sentados en el banco, la abuela que trae hijos de un matrimonio anterior. La constelación familiar no es una constelación dada por la sangre o el legado paterno, sino que se da partir de encuentros y desencuentros, afectos y sensaciones. La familia es, como dice el poema, rizoma, no una genealogía clara y arbórea. Ese legado no llega a ser ley, porque las figuras se mueven en una danza que desjerarquiza, una y otra vez, los roles. La familia incluye así no sólo los lazos sanguíneos, sino también estos «niños

¹⁶ Esta y todas las otras citas extensas de los poemas están alineadas a la derecha para respetar la diagramación de los poemas en el libro. Las preguntas en inglés están en la página izquierda y las respuestas en español en la página derecha y alineadas en esa dirección, casi como corriéndose de la pregunta.

vectoriales», es siempre contaminada por un afuera que se vuelve un adentro.

Como muestra el poema, la memoria no puede dar cuenta de esa dimensión de la infancia. La madre niega el recuerdo del padre de que los hayan sentado en el banco y la fotografía cobra un origen incierto y esquivo. Parece no poder remitir a un acontecimiento o momento concreto, sino permanecer en un estado de flotación, en una serie de conexiones transtemporales, como el tiempo del afecto que permanece en permanente duración.

3. La familia: rizoma de ensoñaciones

Los padres son imaginados en el libro de Morales desde sensaciones e imágenes singulares. En el poema vinculado a la pregunta «What was the name of your first stuffed animal?» (p. 22), la madre aparece en un sueño:

anoche volví
a soñar con mi MADRE

había venido
porque no iba a verme más
aunque una haitiana me aseguró que
nos habían sembrado una profunda
LINEA DE VIDA
en la mano derecha

OTRAS veces
nos hemos encontrado
soñé que cojeaba
luego supe que un perro
le había mordido una pierna (p. 23)

El sueño con la madre, que podría ser un motivo freudiano, se vincula aquí a una serie de otros encuentros, que podrían también ser sueños o no. Los poemas dictaminan que la verdad de la relación con la madre no es una verdad que el sueño represente o manifieste de manera velada, sino que el sueño es un encuentro más con la madre, como los que se dan en los momentos de vigilia. La relación con la madre es vital, en tanto es herencia, pero también porque es una *línea de vida*, como dice el poema. Esa línea de vida puede ser leída como la línea filial y también como una línea de vida en tanto experiencia, que el yo comparte con la madre. Entre ellos hay encuentros y afectos que son los que van puntuando el poema. El poema finaliza con la siguiente estrofa:

anoche lloré CIEN VECES
por encima de la cabeza de mi madre
los aviones
las ráfagas
el fondo de los mares (p. 23)

Podemos suponer que este llanto es el paso hacia un momento de desencuentro, marcado por el desplazamiento al que aluden los aviones y las ráfagas, el fondo del mar como distancia o como aquello a lo que no se tiene acceso. No se llora junto a la madre, sino encima de su cabeza. Cierta nostalgia o melancolía da fin al poema, pero no pareciera ser la búsqueda de volver a un estadio previo original, sino una más de las sensaciones con relación a la madre, casi como ese llanto y esa distancia fueran un punto más en la línea de vida. Tampoco en este poema parece haber puntos del pasado concretos, sino una suerte repetición (el llorar cien veces), que iluminan la idea de un estado virtual de relación con la madre que es transtemporal.

El padre también aparece conectado al tema del sueño. En el poema de la pregunta «What is your oldest sibling's birthday month and year? (e.g. January 1900)»:

TODAS LAS NOCHES ME APARECE
MI PADRE, se lamenta mi padre
LE DIGO qué haces aquí
SALGO AL PATIO CON EL
y se acuesta de nuevo; nadie se ha dado cuenta

¿POR QUE se lamenta
PUEDO SOÑAR CON MI PADRE Y NO
SE ME PERMITE SOÑAR CON MI HIJO?

La actividad del padre es cíclica, aparece todas las noches y tiene que ver con la posibilidad de un afuera, la salida al patio. La actividad nocturna confunde qué es lo soñado y que no, y también quién es el que está soñando a quién. El padre se lamenta y se pregunta por qué él puede soñar con su padre y no con su hijo, casi como verificando que este tipo de sueños sólo son posibles en relación con bloques de infancia. Uno no puede soñar con los hijos de la misma manera en que sueña con sus padres, porque uno solo tiene una experiencia infantil de los segundos y no de los primeros. Ese bloque de afectos parece ser, en el sueño, enviado por el padre, que quisiera tener una experiencia recíproca en relación a su hijo. Si en el primer poema que cité nos encontrábamos con los «niños vectoriales», aquí también aparece una distancia frente a lo parental, a pesar de que estamos hablando del padre y de la madre. El sueño podría ser leído como un espacio que de cierta manera interrumpe una genealogía autotransparente con el yo.

Padre, madre y el yo son imaginados así desde esta presencia que oscila entre lo espectral y lo material: si por un lado hacen

apariciones oníricas, sus cuerpos aparecen también como vectores de intensidades, especialmente ligados a una cierta vulnerabilidad. Es como si el cuerpo fuera en estos poemas el emplazamiento de una zona de exposición al mundo y revelara la precariedad del sujeto.

La madre en el poema que veíamos más arriba es coja, ya que ha sido mordida por un perro en una pierna. El padre, en otro poema, ha tenido un accidente con un tractor que manejaba y «SEGÚN ÉL llevaba media cara con trozos de metal por dentro/en versión provinciana del fantasma de la ópera» (p. 37). El yo, por su parte, cuenta en otro poema que tuvo un accidente a los 10 años jugando a la pelota; «en la RADIOGRAFÍA se veía la astilla desprendida/como una nave que fuera a aterrizar en el horizonte del cúbito» (p. 35). Los tres personajes muestran en sus cuerpos transformaciones materiales, rastros de accidentes, signos de vulnerabilidad, que, en cierta manera, los constituyen. El rostro del padre se vuelve un rostro entre lo orgánico y lo inorgánico, una suerte de cyborg para quien el metal se vuelve parte integral de la parte del cuerpo que más da identidad a la persona. En último fragmento citado, el material humano del yo se desajusta y un pedazo de hueso sale de su lugar. *El poemario es también la escritura de esa historia íntima de los cuerpos desde su materialidad, desde los derroteros en el tiempo de una biología que incorpora lo inorgánico y que se cifra en sus accidentes.* Los cuerpos escamoteados que desfilan por los poemas tienen que ver también con la cuestión de figuras que no son sólo representacionales, sino que están intervenidas por la contingencia. No son figuras prístinas, arquetípicas de los roles familiares, sino cuerpos que han sido atravesados por líneas de vida específicas, por derroteros de lo material y por transformaciones físicas.

4. Desterritorialización

En una entrevista en la que le preguntan sobre qué autores cubanos recomienda, tras mencionar algunos nombres Morales sospecha de las adscripciones nacionales de la literatura. Más que pensándolo a partir de los autores, el escritor señala que «la escritura tiene una condición flotante o nómada. No está nunca donde parece estar» (Vera Álvarez, 2015). Independientemente del contexto de esta entrevista y de lo que haya querido puntualizar Morales en ella, creo que esta idea da cuenta también de una forma de relación con el territorio en *El pasado es un pueblo solitario*. Si es en la literatura donde se produce este tráfico de sensaciones y afectos, donde se construyen, más que memorias, estos bloques de infancia, es justamente por esta condición de la literatura como algo flotante o nómada. Si la escritura nunca está donde pareciera, es porque más que narrativizar una biografía, estos poemas funcionan desterritorializando: desarmando el árbol familiar y convirtiéndolo en rizoma, haciendo del Padre y la Madre instancias de ensoñación, cuerpos precarios y no figuras de ley o de cuidado.

También los espacios evocados parecen desterritorializarse, sobre todo en el último poema del libro. Bajo la pregunta «What is your favorite movie?», la voz poética evoca los límites de la ciudad, compuesto por el mar, las montañas y carreteras al borde de un despeñadero. No un adentro o un afuera, sino figuras del límite y de umbrales. El mar y las montañas, el despeñadero se vuelven parte de la ciudad en tanto frontera, como si solo esos límites dieran la dimensión de lo urbano. Es allí donde aparecen, según este poema, «los protagonistas», que bien podrían ser los protagonistas de la película a la que alude la pregunta del título o bien los protagonistas de este libro. Ellos:

miran las luces de la ciudad
patean al aire
se llevan las manos
a la nuca
suspiran
SACAN CUENTAS (p. 93)

En esos espacios límites es que se cierra el libro, con personajes que, con lo que pareciera ser cierta incomodidad hacen gestos de queja y «sacan cuentas», como si fuera la hora de un balance. Deleuze señala que «los niños no dejan de decir lo que hacen o lo que intentan hacer: explorar umbrales, a través de trayectos dinámicos, y en mapearlos. Los mapas de trayectos son esenciales a la actividad psíquica» (1993: 81 [la traducción es mía]). Creo que esta idea tiene que ver bastante con cierta condición de la escritura en *El pasado es un pueblo solitario*. Si ya desde el título del libro el pasado queda emplazado como territorio, como un «pueblo»—que, aunque implica población y sociedad, es aquí un espacio solitario—, varios de los poemas parecen girar en torno a armar mapas, constelaciones, no sólo de espacios, sino también de afecto y sensaciones. Eso infantil que registra la escritura también tiene que ver con el impulso del niño de hacer mapas, pero mapas que registran trayectorias dinámicas, más que puntos geográficos, mapas que no son jerárquicos, sino rizomáticos y en los que lo que aparece es una condición de la infancia como eterno presente, como virtualidad inmanente al yo que no cesa de escribirse.

Mapas de intensidades, parientes vectoriales, bloques de infancia que configuran una poética de afectos y sensaciones en torno a una familia rizomática y a aquello infantil que permanece como una virtualidad transtemporal junto a nosotros. Los poemas de Osdany Morales hacen del lenguaje una instancia hueca por la que se cuele ese universo sensorial. Como se ha visto más

arriba, a veces los poemas usan mayúsculas para ciertos conceptos u oraciones, como si se quisiera inyectar a algunos momentos una intensidad mayor, como si la tarea del poema fuera poner a funcionar a las palabras en un nivel en el que la significación no es lo único que está en juego. Al usar las mayúsculas, algunos fragmentos del poema se vuelven catalizadoras de esos afectos, centros de la intensidad de ese bloque de infancia que no cesa de activarse en el presente. La mayúscula provoca en la lectura el efecto de guía, de impresión instantánea de esa sensación.

El pasado es un pueblo solitario invita desde su maquinaria poética-ficcional a devenir niño/a, púber, adolescente, a perderse en el límite entre la forma que da el lenguaje y la no-forma de cierto tipo de afectos que no se deja encriptar por las preguntas que disparan la posibilidad de habitar ese bloque de infancia. Es un texto que invita a pensar en la vida como compuesta por líneas de vida transtemporales, en los vínculos como rizomáticos, no como genealogías puras, sino como posiciones contingentes, abiertas, porosas, a pensar en una forma de existencia a partir de la precariedad del cuerpo y de la experiencia. Un libro que abre universos de intimidad como una suerte de susurro cómplice al oído del lector y lo invita a este juego de niños.

Bibliografía

- Boero, M. S. (2014). «Otra vez nacer de nuevo» o Los tiempos de un cuerpo. *Revista Caja Muda* N° 7. Recuperado de https://www.academia.edu/12092404/_Otra_vez_nacer_de_nuevo_o_Los_tiempos_de_un_cuerpo.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. París: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

- Morales, O. (2015). *El pasado es un pueblo solitario*, Leiden: Bokeh.
- Sánchez, L. (s/f). Osdany Morales. A propósito de la extraterritorialidad como ficción jurídica. *Centro Onelio*. Recuperado de <http://www.centronelio.cult.cu/noticia/osdany-morales-propósito-de-la-extraterritorialidad-como-ficción-jurídica>
- Vera Álvarez, H. (2015). Osdany Morales: la biblioteca ambulante. *El Nuevo Herald*, 15 de octubre. Recuperado de <http://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article39292926.html>

El exilio bonaerense de Mario Levrero y la escritura autobiográfica

Matías Borg Oviedo

Resumen

El trabajo tiene como objetivo indagar el lugar que ocupa la figura del exilio en la etapa bonaerense del escritor uruguayo Mario Levrero. El autor tuvo una breve estadía en la capital argentina entre 1985 y 1988, durante la que escribió, entre otros textos, su primer diario: «Diario de un canalla», incluido en *El portero y el otro* (1992), del cual nos ocuparemos aquí. Lejos de ser anecdótica, esta primera incursión en el género significa el comienzo de la última etapa en la obra del autor, marcada por la escritura autobiográfica. A pesar de ser un momento de inflexión en su obra, no ha sido considerado en profundidad por la crítica, un olvido que aquí intentaremos remediar.

El exilio bonaerense, aunque movido por razones económicas, encuentra su paralelo en un exilio «interior» que lo mantiene alejado de lo que el autor llama el «espíritu», el cual, como afirma Elvio Gandolfo, en muchos casos es otro nombre para hablar de la escritura. Levrero dice haber abandonado la escritura por una dinámica reproductiva que sólo se enfoca en la supervivencia. La escritura en formato de diario se ofrece como una alternativa para volver a esa parte del «yo» de la que Levrero se ha alejado: reencontrarse con la escritura significa, para el autor, reencontrarse con el «espíritu», y esa lucha contra el exilio interior se constituirá en uno de los temas principales de su obra tardía.

Este trabajo tiene como objetivo indagar el lugar que ocupa la figura del exilio en la etapa bonaerense del escritor uruguayo Mario Levrero. El análisis se ocupará de un texto que forma

parte del libro titulado *El portero y el otro* (1992). Se trata de «Diario de un canalla», escrito entre los últimos días de 1986 y los primeros de 1987, años en que el autor abandona el apartamento de Montevideo donde ha vivido por más de treinta años para instalarse en Buenos Aires. Aunque se trata de un exilio económico, desde las primeras páginas del «Diario de un canalla» podemos leer que Levrero atraviesa, simultáneamente, una especie de exilio interior que lo mantiene alejado de lo que llama el «espíritu», el cual, como afirma Elvio Gandolfo (De Rosso, 1992), en muchos de los casos es otro nombre para hablar de la escritura. Levrero denuncia haberse alejado de «eso que justamente le da sentido a la vida», lo que lo convierte en un «canalla» que «ha abandonado por completo toda pretensión espiritual» y que únicamente se ocupa de su subsistencia económica. El estar lejos de su medio habitual le hace caer en la cuenta que ha incurrido en una traición de sí: ha abandonado la escritura por una dinámica reproductiva que sólo se enfoca en la supervivencia: «me hice un canalla como único recurso para sobrevivir» (Levrero, 2013: 19).

La escritura en formato de diario se ofrece como una alternativa para volver a esa parte del «yo» de la que Levrero se ha alejado: reencontrarse con la escritura significa, para el autor, reencontrarse con el «espíritu» y esa lucha contra el exilio interior se constituirá en uno de los temas principales de su obra tardía. De hecho, este conflicto abre lo que podemos reconocer como la última etapa de la escritura levreriana: la etapa autobiográfica (Olivera, 2010) que comienza con el «Diario de un canalla», sigue con *El discurso vacío* (1997) y se cierra con el extenso prólogo a su novela póstuma y consagratoria, *La novela luminosa* (2005), titulado «Diario de la beca». Nos interesa plantear aquí que, lejos de ser anecdótica, la estancia de Levrero en Buenos Aires funciona como disparador de un importante giro en su obra. A pesar de ello, se trata de un momento que no ha sido considerado por la crítica, un olvido que aquí intentaremos remediar.

En el año 1985, acosado por deudas, Mario Levrero acepta un puesto de trabajo en una compañía que edita revistas de acertijos en la ciudad de Buenos Aires. Es la primera vez, en sus cuarenta y cinco años de vida, que abandona su Montevideo natal por un lapso que supera el año (antes lo había hecho sólo por breves períodos¹⁷). Es también la primera vez que consigue un trabajo estable y, con él, cierta seguridad económica, lo cual le permite tener acceso a «algunos bienes materiales que antes no tenía ni creía posible llegar a tener, como, por ejemplo, una heladera eléctrica» (Levrero, 2013: 23). De los tres años que permanece en Buenos Aires tenemos al menos dos textos que publica en *El portero y el otro* (1992): «Apuntes bonaerenses» y «Diario de un canalla». Nos parece que esta etapa constituye un momento bisagra en la narrativa de Levrero puesto que supone un giro hacia una escritura personal que está a medio camino entre el diario, la confesión y la epístola¹⁸. Además, como explicaremos más adelante, es posible afirmar que la lectura de los textos de la «etapa autobiográfica» del autor echan nueva luz sobre el resto de su obra, ya que explicitan las búsquedas estéticas que la atraviesan.

Los textos de «Diario de un canalla», escritos entre 1986 y 1988, tienen como antecedente los capítulos iniciales de *La novela luminosa* (2008), cuya escritura emprende en 1984, todavía en Montevideo, y bajo el influjo de un acontecimiento biográfico que precede al exilio: una inminente operación a la que será sometido el autor. Con el título provisorio de «La operación», el autor comenzó a esbozar ensayos de escritura autobiográfica: «El motivo de aquella novela era la idea de rescatar algunos pasajes de

¹⁷ Registro de esto es el texto «Burdeos, 1972» publicado solo póstumamente junto con «Diario de un canalla» en 2012, texto que es un diario a posteriori que da cuenta de su estancia en Francia en 1972.

¹⁸ La obra de Levrero hasta el momento, si bien heterogénea, contaba con varias novelas, libros de cuentos, un *Manual de Parapsicología* (1978) y un folletín: *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonice* (1975).

mi vida, con la idea secreta de exorcizar el temor a la muerte» (Levrero, 2013: 17). Vemos aquí que la escritura íntima aparece como una forma de tratar con la otredad, que en este caso está representada por la muerte. No hay nada que sea de una otredad más radical que la muerte, es el límite absoluto de lo experimentable y, por ende, de lo narrable. Para acercarse a ella, e intentar asimilarla, Levrero recurre a la escritura. La escritura, por lo tanto, aparece como una forma de convivir con la otredad, ofrece una respuesta a la pregunta de cómo vivir con la muerte. Al mismo tiempo, el fragmento nos permite ver cómo la idea de una escritura terapéutica ya estaba presente en ese momento en el sentido de que el trabajo sobre el yo es simultáneo al trabajo sobre la escritura: «Estoy, nuevamente, acariciándome y nutriéndome con palabras. Las dejo fluir» (p. 18). Cabe recordar que la escritura como terapia será retomada como la premisa central del próximo libro que Levrero escribirá en formato de diario: *El discurso vacío* (1996). Podemos ver ya que el texto inaugura modalidades y topoi que se repetirán en distintos momentos de su obra tardía¹⁹.

En el proyecto de *La novela luminosa*, a los fines de combatir la idea de que puede llegar a morir en la sala de operaciones, Levrero hace un repaso de su vida y se detiene en algunos momentos puntuales que se destacan entre la llanura de sus recuerdos. Se trata de momentos en los que su percepción del mundo se ve alterada por el efecto de un signo exterior que, por alguna razón, llama la atención del narrador y lo pone en contacto con algo de otro orden, a lo que llama con el nombre de «espíritu». Estos momentos de contacto con el «espíritu» son sus «experien-

¹⁹ La escritura como terapia se emparenta con el carácter confesional del diario. Si nos remontamos a los orígenes de la escritura biográfica, las *Confesiones* de San Agustín son una referencia obligada. Texto que definió un género, tiene como trasfondo la figura de la confesión católica: la purga de los pecados y su consecuente culpa a través de su narración. Levrero lo llama «el acto liberador de la confesión» (p. 20).

cias luminosas» y de ellos obtiene su título: *La novela luminosa* será un intento de traducir esas experiencias al papel. La propuesta inicial del «Diario de un canalla» es continuar la novela luminosa, pero el texto finalmente toma otros caminos. En sus páginas, Levrero define al «Espíritu» de la siguiente manera: «Creo, desde luego, en mi propio espíritu –por más oculto y ennegrecido que se encuentre hoy–; creo, también, en el espíritu de toda cosa, viviente o no; creo que el espíritu forma parte de una hiperdimensionalidad del Universo, y creo que es allí donde el Espíritu, con mayúscula, se mueve organizando ciertas cosas» (p. 41). En la visión de mundo de Levrero, hay una hiperdimensionalidad del mundo compartida por todas las cosas, que existe más allá de su forma aparente y a la que se puede tener acceso a través de la escritura.

El dato biográfico nos dice que Levrero sobrevive la operación y al poco tiempo se instala en Buenos Aires. Sin embargo, a los dos años de estar en la nueva ciudad, se enfrenta a la sensación de que algo en él ha muerto o que, si no está muerto, se encuentra dormido, y su objetivo, mediante la escritura del diario, es despertar eso que está aletargado:

despertar –ni más ni menos– al *daimon*, ese gracioso diablillo intuitivo que además sabe escribir, y además y por el mismo acto, intentar el rescate de mi percepción, por más incompleta o fugaz que haya sido, de la dimensionalidad del Universo y de mí mismo– eso que justamente le da sentido a la vida. (p. 23)

En otras palabras, podríamos decir que el exilio geográfico está precedido por un «exilio espiritual». El escritor ha abandonado la actividad que lo define, la escritura, y se encuentra fuera de su elemento. Ha descuidado la escritura y, con ella, el diálogo íntimo, y se ha convertido en un «canalla»: «Lo que debo confesar es que me he transformado en un canalla; que he abandonado por

completo toda pretensión espiritual» (Levrero, 2013: 19). Descarriado por el trabajo, por la necesidad de sobrevivir, abandona una forma de vida que le permite estar en conexión con la parte fundamental del ser: el «espíritu». Lo que, otrora, hacía posible el diálogo con esta parte del ser era la escritura: volver a la escritura implica, entonces, volver a entrar en contacto con el espíritu. Levrero plantea la posibilidad de una forma de vida que supere la mera existencia biológica, una vida que se aboque a algo más que a su supervivencia y es la búsqueda de esa forma de vida lo que ha abandonado.

El exilio nos coloca en una situación de otredad en la que se encuentra un sujeto que está separado de un lugar que le es propio, es decir, es una relación con lo impropio. El exilio de Levrero en Buenos Aires vuelve visible otro proceso más fundamental que le subyace, esto es, el alejamiento de su vida espiritual. Esta ruptura del yo lo separa de la posibilidad de una forma de vida que supere a la mera supervivencia. Desde la primera página nos anuncia: «Bueno; lo cierto es que no he muerto en aquella sala de operaciones (...) Sin embargo, tal vez sí haya muerto; al menos (...) sé que muchas cosas han muerto en mí» (p. 17). Esto nos autorizaría a definir, con Levrero, a una vida que se ocupa de su mera supervivencia como una no-vida. Podemos decir, entonces, que hay en la obra de Levrero una relación tripartita entre vida, no-vida y muerte. De la vida, o, mejor, de una forma de vida deseable, se ha pasado a la no-vida, el exilio, y para volver a la vida le resulta necesario al narrador volver de ese exilio que representa Buenos Aires pero que es, en realidad, sintomático de un exilio interior que le precede. Veremos que la forma de superación de esta condición exiliada se volverá posible con la asimilación de la posibilidad de muerte, la permanente confrontación con la muerte. Para alcanzar la vida se vuelve necesario estar abierto a la posibilidad de muerte, saber convivir con esa infinita otredad que ésta representa. El medio para ello es el ejercicio terapéu-

tico de la escritura y el formato que Levrero encuentra para ese medio es el diario íntimo. Un pasaje que se refiere a las comodidades que su trabajo le permite revela también su reverso negativo: «sé íntimamente que esas formas de salud son formas de enfermedad» (p. 23). Más adelante en el texto, vemos cómo tanto el trabajo como la medicina funcionan para Levrero como un *pharmakon*: son, al mismo tiempo, un antídoto y un veneno. Evidencia de ello es el siguiente pasaje: «Acepto que la medicina ha alargado mi tiempo aquí en la tierra, pero no llamemos a eso «vida» (p. 44). Estos dos ámbitos también se parecen en que objetivan al hombre de manera análoga; se refiere a su operación como «el proceso infalible mediante el cual me transformaron en un objeto apenas un poco más que material» (p. 21). De manera similar, el proceso de vuelta al Espíritu se ve amenazado por el recommienzo de su trabajo al final de sus vacaciones: «mi principal preocupación es cómo hacer dentro de tres días, cuando retome el trabajo de oficina, para poder seguir con esta línea de vida» (p. 40). Si axiomatizamos estas relaciones, podemos decir que la posibilidad de crear una forma de vida aparece identificada con el ocio: sólo en el ocio es posible una relación espiritual no objetivable con el mundo. En contraposición, el trabajo está más cerca de una no-vida, parecida a la prolongación artificial que ofrece la medicina al objetivar los cuerpos y reducirlos a su mera cualidad biológica. Como veremos más adelante, sólo considerando la vida en todos sus aspectos es posible crearse una forma de vida.

Para una mejor definición de exilio, recurrimos a Jean-Luc Nancy, quien define a la existencia moderna como un exilio, como «un movimiento de salida de lo propio» (1996: 35). Este autor propone pensar al exilio existencial como una realidad no dialéctica, esto es, sin miras a un retorno, donde lo propio del yo es justamente el *ex* que comparten existencia y exilio. Una salida que no presupone el regreso, el exilio como la dimensión misma de lo propio. Si la existencia es un exilio, no cabe volver a una unidad

primigenia, sino vivir la existencia como tal. Por eso decimos que, aunque la intención inicial de Levrero será retornar de su existencia exiliada, a través de su escritura pronto veremos que encontrará no una superación de ese exilio, pero una forma de comunicar con lo que llama el «espíritu» que volverá soportable esa existencia. A partir de la concepción de Nancy del exilio no ya como una condición socio-política sino como una condición existencial, cabe replantearnos cómo se articula en relación a lo común. El ser en común, afirma Nancy, no es «ni la propiedad de algo común, ni la exterioridad de la multitud o de la masa» (1996: 39), es el estar «junto con». Es posible experimentar lo común ya no en relación con una propiedad que compartimos, pero desde una relación con lo impropio. Nos interesa aquí pensar el ser en común a partir de una dimensión inapropiable del ser que propondrá Levrero.

Hemos dicho que en «Diario de un canalla» aparecen dos otredades: lo infinitamente otro que es exterior a nosotros—la muerte—, y una otredad, el «espíritu», que nos es, a la vez, interior y exterior. Hay una escisión fundamental a la que el yo está expuesto, una parte de sí no le es propia. Lo que queremos demostrar es que la escritura de Levrero procura entablar un diálogo con esa otredad, acercar la otredad mediante su comunicación. Consciente de ese exilio, de la escisión fundamental que todos tenemos dentro, Levrero en su escritura busca establecer un diálogo con la parte de sí que no le pertenece: lo otro dentro suyo. En este sentido, no hay un intento de reconstruir una unidad fundamental del yo, ya que éste se sabe escindido, sino de intentar la exploración, escritura mediante, de lo que llama el «Espíritu o la «naturaleza»; algo que el yo comparte con los otros, pero no a la manera de una propiedad: no son posesión del sujeto, sino que, más bien, lo revelan en su desposesión. Hay en nosotros algo que corresponde al ámbito de lo inapropiable, algo que está fuera de la lógica y el orden de la propiedad y eso es justamente lo que

compartimos con los otros. No es nuestro *porque* es de todos. La sustancia común que todos compartidos ha recibido, una y otra vez, el nombre de «naturaleza». Podemos proponer entonces que Levrero es el narrador que, «tocado» por la naturaleza, tiene el impulso de relatar sus experiencias, las cuales no son otra cosa que las imágenes de las que estamos hechos: la naturaleza que todos ya compartimos, pero de la que continuamente nos alejamos.

Nos interesa destacar a continuación dos ejemplos del diario que nos parecen claves dentro de esta etapa de la obra de Levrero. Buena parte del diario se ocupa de la interacción del narrador con un pichón de gorrión que aparece en su patio, esta aparición es interpretada como una señal del espíritu que lo alienta a seguir escribiendo. El ave funciona como una metáfora del espíritu de Levrero, éste necesita cobijo, protección y comunicación con lo otro: «toda esta agitación de pájaros a mi alrededor, me hace sentir la presencia del Espíritu» (p. 46). Hemos dicho más arriba que, según Elvio Gandolfo, «espíritu» es otra palabra para «escritura». En este sentido, el texto en su totalidad permite ser leído como una metáfora de la escritura: ésta necesita ser recobrada, alimentada, cobijada. En otro fragmento, hay una referencia que, creemos, es fundamental en la estética de Levrero. El pasaje refiere a Silvia, una conocida del narrador con la cual éste tiene encuentros ocasionales que están marcados por la conversación casual, sin objeto. De dichas conversaciones no tenemos ningún conocimiento más que lo que nos revela el narrador, quien enfatiza no los contenidos sino las formas: de Silvia recibe una paz que no está en su discurso, sino en la voz, en la forma, en «su manera dispersa de hablar» (Levrero, 2013: 47). Este tipo de comunicación que encontramos en las formas que olvidan los contenidos será fundamental en la obra posterior del autor, marcada por imágenes inertes que no dicen, sino que sugieren, y por la escritura caligráfica que se ocupa de la materialidad más elemental: la gra-

fía. Ambas formas tienen también su antecedente en el diario que analizamos aquí: hay un esbozo de ejercicios caligráficos y un incipiente trabajo de recuperación de imágenes de la operación que ha desencadenado la escritura del diario. Todas ellas serían maneras de comunicar con la naturaleza y están signadas, como podemos ver, por una preeminencia de la forma sobre los contenidos. Volver a la escritura es importante para Levrero porque es una forma de retornar a la comunicación con esa otredad que para él se encuentra latente en todas las cosas del mundo, hasta las más mundanas. Para tener acceso a esa comunicabilidad, el sujeto tiene que contar con una disposición espiritual que la haga emerger y, para eso, primero debe disponer de tiempo de ocio. Por eso no resulta casual que Levrero emprenda la escritura del diario durante sus primeras vacaciones desde su llegada a Buenos Aires.

En «Diario de un canalla», Levrero escribe sin otra finalidad que la de recuperar una forma de existencia que sea más que una mera supervivencia. El objetivo es rescatar la percepción, despertar una sensibilidad dormida; autotelismo que se revela en citas como la siguiente: «Pero no estoy escribiendo para ningún lector, ni siquiera para leerme yo. Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción» (p. 25). El acto de escribir es un acto secundario, subsidiario de una forma de estar en el mundo: una estética. Levrero plantea una estética que puede asimilarse a una ética, una forma de vida o modo (sensible) de habitar el mundo que le permita captar la hiperdimensionalidad de la que habla. La literatura se presenta, pues, como una forma de vida deseable. Levrero busca reorientar su productividad hacia una forma de vida que va en dirección contraria a la productividad económica: para escribir debe sustraerse a la lógica de la mercancía, la que está regida por relaciones entre objetos. Su búsqueda estética implica establecer una forma de vínculo no objetivable con las cosas, esto es, una relación de igualdad entre las distintas formas

(orgánicas e inorgánicas) que habitan el mundo. Esta apertura espiritual requiere de la recuperación de una forma de ser sensible en el mundo: una ética-estética.

Al mismo tiempo, y en aparente contradicción, la forma de vida anhelada parece mostrarse como invivible. El narrador se encierra progresivamente en sí mismo y las tareas cotidianas asociadas a la supervivencia cada vez le cuestan más. Tiene una rutina nocturna y cada pequeña tarea doméstica le demanda un esfuerzo descomunal. Pareciera que en el mundo contemporáneo no hay lugar para la forma de vida que Levrero pregona o, si la hay, ésta arrastra un alto precio a pagar; es decir, linda con su propia imposibilidad: se vuelve invivible. En esta paradoja oscilan las últimas obras de Levrero cuya preocupación central, nos parece, es la de crear una forma de vida que posibilite la experiencia de la naturaleza como proyecto estético. Un proyecto que convive con su propio fracaso e imposibilidad y que requiere del escritor que éste sacrifique la posibilidad de llevar una vida «normal» y dedique todas sus energías a una única actividad que es la escritura.

Un concepto útil para pensar estas propuestas del autor es lo que Giorgio Agamben llama forma-de-vida. En la forma-de-vida no hay una separación de la «nuda vida», y es, según Agamben, una vida que aparece producida en todos sus aspectos. Las implicancias de hablar de una forma-de-vida en oposición a la nuda vida radican en que no se trata de una vida dedicada a la mera supervivencia, es decir, a reproducir mínimamente su fuerza de trabajo. La forma-de-vida se sustrae a la productividad capitalista y vuelca su productividad sobre sí, aunque ésta no tenga como fin un producto. Con esto queremos decir que tampoco se trata en Levrero de lo que se ha llamado la producción de una vida como obra de arte, ya que, como veremos, *esta vida no se obra* sino que es una vida que llamaremos «inoperante». La «productividad» de la vida escapa de la mera producción de plusvalía y se

desplaza hacia otros ámbitos de la subjetividad. Una vida que no se separa de su forma es una vida en la que los modos y actos «no son nunca simplemente hechos, (...) sino siempre y sobre todo potencia» (Agamben, 2001: 14), es decir, una vida que no agota su potencia.

Hemos anticipado que en este texto se vuelve evidente el pensamiento estético de Levrero, el cual intentaremos elucidar a continuación. Según este pensamiento, la condición de posibilidad del arte es una forma de habitar el mundo, una forma de sentir las cosas que hay en él. Se trata de un compromiso vital que el artista debe asumir, de allí que Levrero subraye que «se está jugando la vida» cuando escribe. Esta forma de vida es una ética que requiere de un compromiso, el cual Levrero ha roto y, por ello, se ha convertido en un canalla. A su vez, esta existencia requiere de ciertas condiciones materiales que se encuentran en contradicción con el modo de vida dominante. Ser un actor en el mercado laboral resulta en un sacrificio de esta ética; objetivar nuestra existencia nos separa de la espiritualidad con la que estamos llamados a contactar.

Levrero contacta con una materia sensible, una naturaleza inmanente que subyace todas las cosas del mundo; ellas nos hablan en una lengua que ignoramos, pero cuyos sonidos nos remiten a una zona del ser que nos es interior y exterior. La escritura es una forma de comunicación con esa materia subyacente, pero ese diálogo no es, como lo llama el autor, «ideológico», esto es, no se da al nivel de los mensajes sino de otros componentes: la voz, la forma, la imagen. Así lo demuestra la siguiente cita: «La única conclusión terminante a que pude arribar es que el espíritu no espera de mí nada ideológico ni militante» (p. 53). El texto no impone un mensaje, sugiere una comunicabilidad, revela una común-uniión que une a las cosas del mundo. La naturaleza (o el «Espíritu») nos habla a todos por igual, pero sólo los narradores están dispuestos a escucharla. La lectura, entonces, nos interpela

porque nos remite a una parte que está en nosotros y hemos relegado: nos recuerda nuestra existencia como exilio. En este sentido, la literatura nos retrotrae a un común que hemos preterido. Ella le habla al infante que aún habita en nosotros, a una sustancia pre-lingüística que hemos aprendido a desoír. En ello reside el fracaso que sería consubstancial a la escritura. Me explico: para Levrero, la escritura se dirige hacia una materia de carácter pre-lingüístico que está más allá de los contenidos; habla por y para esta materia que es pre-lingüística. Por ello se dirige al reconocimiento de formas que podrían revelar la materia de lo común. La imagen, la grafía, la voz, son pura forma; no terminan de decir, sino que sugieren, actúan por analogía acercando formas.

La escritura del diario es el lugar donde la estética de Levrero encuentra su medio más eficaz. Se trata del género que, en el recorrido de su obra, sólo comienza a visitar en su madurez y hace de ella su morada. La búsqueda de la recomposición del «yo» que escribe consiste en recuperar el diálogo íntimo. Es la indagación de la intimidad la que lleva al yo a la exploración del exterior más cercano: la realidad de lo cotidiano. A su vez, es el género que le permite narrar el simultáneo discurrir de una forma de vida y una escritura. Levrero desarrolla entonces una escritura que está a mitad de camino entre el diario íntimo y la epístola; describe situaciones cotidianas que llaman su atención y a las que lee como «señales del espíritu». En este proceso, descubre que en el fondo del yo nos encontramos con algo que nos es impropio, en la intimidad está lo exterior. La verdad que descubre no es de tipo personal sino impersonal, no le es propia sino impropia y, de algún modo secreto, común.

Para cerrar, podríamos decir que la etapa de Mario Levrero en Buenos Aires, aunque breve, resulta decisiva en su obra ya que en ella se inaugura el giro autobiográfico y se activa una escritura íntima que practicará hasta el final de su vida. La figura del hombre como exiliado pasa a ocupar el centro de su preocupación

estética, donde la posibilidad de comunicación de una otredad que es, a un tiempo, íntima y exterior, se vuelve el objeto primordial de su escritura. Levrero propone una forma de vida que implica convivir con la otredad mediante un diálogo con ella: una apertura del yo hacia el encuentro con la naturaleza impersonal que subyace tras las variables subjetivas. La consigna que sigue es la de asumir la condición de exilio y adoptarla como forma de vida. La literatura se vuelve así, no mensaje, sino pura comunicabilidad, una forma en la que el lector puede reconocer una parte de sí que su existencia le ha hecho olvidar. Hacer del exilio una forma de vida o vivir la existencia como exilio implica acoger la otredad que nos atraviesa. Levrero lo hace a través de la escritura de sus diarios, donde el diálogo con lo impropio se revela en formas que son previas al contenido de lo narrado y que hacen emerger un común con el que el lector puede conectar.

Bibliografía

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos.
- _____ (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2009). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (1980). Una imagen de Proust. *Imaginación y sociedad: Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- _____ (1989). Experiencia y pobreza. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- _____ (1991). El narrador. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- _____ (2010). *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Gandolfo, Elvio (1992) «Prólogo». En *El portero y el otro*, Arca, Montevideo.
- Laddaga, R. (2010). *La vida observada. Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Levrero, M. (1992). *El portero y el otro*. Montevideo: Arca.
- _____ (2006). *El discurso vacío*. Buenos Aires: Interzona.
- _____ (2008). *La novela luminosa*. Buenos Aires: Mondadori.
- _____ (2013). *Diario de un canalla. Burdeos, 1972*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Nancy, J-L. (1996). *La existencia exiliada. Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 26-27, Barcelona.
- Olivera, J. (2010). Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a la biografía. *Anales de literatura hispanoamericana*, Vol. 39, ISSN 0210-4547.
- Simondon, G. (2009). *La individuación*. Buenos Aires: La Cebra.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud*. Buenos Aires: Colihue.

Memoria material.

Apuntes sobre *Aparecida* de Marta Dillon²⁰

María Soledad Boero

Resumen

En el marco de los relatos sobre el pasado reciente en Argentina que siguen interpelando y abriendo líneas de indagación sobre las secuelas del terrorismo de Estado, la publicación de *Aparecida* de Marta Dillon (Sudamericana, 2015) donde relata la historia de su madre, militante asesinada en los 70, a partir del hallazgo de sus huesos, vuelve a poner de relieve la importancia del resto como aquello que persiste y convoca a diferentes saberes y múltiples sentidos. Como señala la autora en una entrevista: «El tema de la aparición de los huesos me conmovió por el modo en que irrumpe la muerte aun a tantos años de sucedida, y por cómo se hace presente de manera física, concreta, la persona ausente» (Dillon, 2015 b). ¿Qué modos de presencia actualiza el resto?, ¿qué cuerpo afectivo es el que se intenta construir a través de lo hallado?, ¿cómo se articula eso real material con los hilos de una herencia entre madre e hija?, ¿qué tipo de memorias se ponen en juego? Desde estos interrogantes me interesa indagar en el cruce y coexistencia de temporalidades que dislocan el presente y sacuden los relatos convencionales del pasado en tanto abren la memoria a componentes afectivos, intensivos y materiales que invitan a repensar otros registros de la experiencia y de los relatos de vida.

²⁰ Una primera versión más breve de este trabajo fue leída como ponencia en el IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas. FFyH – U. N. Rosario. 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015.

Y si al mismo tiempo sabemos que este capullo de imágenes y sensaciones que va floreciendo y se abre en el cuerpo del niño, cuyas raíces se despliegan sin distingo en la tierra de la madre en la que siguen buscando todavía su savia más profunda, esa madre queda contenida como fuente viva en una memoria que, por ser originaria, no tenía espejo para reflejarse porque las palabras como meros signos aún no existían.

León Rozitchner. *Materialismo ensoñado*

I.

A lo largo de estas últimas décadas asistimos a la conformación de una zona de estudios sumamente relevante en torno a los efectos del terrorismo de Estado y las políticas de memorias de Argentina y del Cono Sur, ya sea a través de investigaciones teóricas como en la vasta producción artística y literaria. A través de diferentes abordajes, la memoria se ha convertido en uno de los grandes temas que recorren y articulan modos de imaginar, indagar y pensar formas del pasado en el presente, desde lugares y retóricas diversas.

Me gustaría situar la lectura de *Aparecida* (2015) de la escritora Marta Dillon, en el marco de una serie de búsquedas en torno a las temporalidades múltiples que surgen en las maneras

²¹ Estas reflexiones se nutren, en parte, de los planteamientos desarrollados por Florencia Garramuño en *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015), en particular el capítulo III. «De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea». La crítica indaga en las tensiones entre memoria, formas del recuerdo y archivo en una serie de producciones artísticas contemporáneas, indagando sobre todo en prácticas de documentación y de registro, donde se insiste «en hacer presente, en exhibir, en mostrar la materialidad de esos restos, la obstinada conservación de los vestigios y residuos que en la preservación e insistencia conducen al surgimiento de otras historias, de otras realidades construidas con esos fragmentos del pasado e impulsadas por estos, pero que abandonan el pasado en favor de la *presencia*, la supervivencia de esos restos y el modo que sus efectos perduran en el presente» (Garramuño, 2015: 65).

de registrar experiencias vitales. Formas de la memoria que tensionan los modos del recuerdo o de la experiencia vivida y que se abren a diferentes conexiones, materiales y tiempos²¹. ¿Cómo dar cuenta de otros modos –no necesariamente cercados en los límites de un *yo*– de narrar determinados acontecimientos? O tal vez, reformulando ¿qué tipo de composiciones encontramos entre aquél que escribe y los acontecimientos o encuentros singulares que pretende registrar, cuando ingresan una serie de experimentos sensibles, otras relaciones con los cuerpos que modifican la percepción ordinaria y dislocan cierto orden de cosas?²²

Hay un ejercicio de escritura en *Aparecida* que no se deja reducir a una mirada genérica determinada (encontramos una mezcla indiferenciada de testimonio, novela, crónica, autobiografía, poesía...) ya que es el mismo objeto de la narración lo que produce el desarreglo, lo que no permite una rápida clasificación o cierta relación específica con la forma. *Aparecida* es el intento de narrar la recuperación e identificación –en el año 2010– de los restos óseos de la madre de quien escribe, desaparecida durante la última dictadura militar en Argentina.

El interrogante, la inquietud que circula tiene que ver justamente con el *cómo narrar aquello* que desajusta los modos con-

²² En esta lectura de *Aparecida* se cruza también el trabajo que he realizado durante algunos años en un espacio de Memoria – Archivo Provincial de la Memoria y la apertura de un Museo donde funcionara un centro clandestino de detención durante el terrorismo de Estado en Argentina- ya que me ha permitido indagar en ciertas tensiones entre los modos de representación del pasado y las producciones de *presencia* condensadas en un espacio donde el sitio es el museo, y en el que confluyen múltiples matices y registros de las memorias (desde la presencia de objetos, álbumes de vida, fotografías que dan cuenta de una variedad de retóricas biográficas hasta, por ejemplo, las temporalidades y sentidos que se actualizan durante el recorrido a través de las paredes agrietadas del lugar). El sitio, además, como un lugar que, entre otros usos posibles, es elegido por los familiares como espacio para efectuar las restituciones de restos de los desaparecidos, identificados por el Equipo Argentino de Antropología Forense en los últimos años.

vencionales de relatar un acontecimiento de familia, parte de una biografía familiar que a la vez desborda el lazo de sangre, lo excede por la inscripción de la violencia de Estado. Cómo narrar aquello que emerge en ese retorno, ese tiempo suspendido que desafía las leyes del presente, lo astilla en su composición, interpela las fuerzas del tiempo.²³

En este marco, la narración de Dillon reúne y activa diferentes temporalidades que, en principio –como decíamos– se vinculan con la identificación de los restos óseos de Marta Angélica Taboada, su madre, abogada y militante, desaparecida en los setenta en manos del Estado represor²⁴.

¿Qué se hace con los restos? podría ser el primer interrogante que surge en tanto retorno de la pregunta por ese cuerpo ausente y exterminado del curso de la vida por la violencia de Estado, donde la figura de la desaparición se instala en ese umbral espectral entre lo vivo/lo muerto, lo que tiene lugar/lo que no tiene lugar, lo visible y lo invisible que se deja leer en los sentidos del título del libro: «aparecida». *Aparecida, aparecer* en sus significados más corrientes tiene que ver con algo que irrumpe por primera vez, o que estaba perdido, en algún otro lugar, y

²³ En *Aparecida* se deja leer y resuena, además, algo de aquella intensidad que se desprendía de las narraciones editadas por Marta Dillon en 1991 en *El libertino*, mensual de relatos eróticos que influenció a más de una generación de lectores. También están los ecos y la fuerza de las columnas semanales publicadas en el diario *Página 12* desde el año 1995 hasta el 2003, sobre cómo convivir con el virus del HIV, en momentos en los que la enfermedad no dejaba de evocar los más siniestros pronósticos y estigmas sociales. *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana* son los relatos de un *yo* que transita por la experiencia de la enfermedad, pero que, lejos de reducir su dolor a la esfera de lo privado, lo despliega hacia lo público, desde una vitalidad desaforada que combate prejuicios y construye estrategias vitales de supervivencia.

²⁴ Marta Angélica Taboada había sido secuestrada el 28 de octubre de 1976, llevada a la Brigada Güemes en Autopista Riccheri y Camino de Cintura y asesinada el 3 de febrero de 1977 en Ciudadela, luego enterrada en una fosa común en el cementerio de San Martín: los restos y los de otros compañeros fueron recuperados en 1984, pero sólo identificados en 2010.

vuelve a ponerse ante nuestra vista. También, en otros de sus sentidos, el *aparecer* se puede leer como un «nacer o renacer» ante la mirada del otro.

Pero otro de los sentidos de esa aparición –y pienso que se traza toda una poética en el texto sobre este punto– tiene que ver con la aparición *material* de esos restos, la presencia de los huesos, un modo de exposición de la materia, de transición, en la que también la persona ausente, de una forma u otra, se *presentifica*²⁵.

II.

En un estudio sobre escritoras contemporáneas, Nora Domínguez (2016) propone indagar en la maternidad como una experiencia que pone en contacto cuerpos y afectos, diferentes «nacimientos» entre madres e hijas que reescriben los lazos primarios y sensibles de lo materno, sobre todo en narraciones donde lo que se pone en juego es esa maternidad atravesada por la violencia de Estado que lo tiñe todo. «Frente a un presente de muertos» –señala Domínguez– los relatos abren vías para la ficción que ensayan respuestas singulares al trabajo con los legados familiares (2016: 41).

La hija –la mayor de los hermanos, ella también madre– no sólo escribe sobre el momento de la restitución de estos restos sino que es a partir de ellos que comienzan a orbitar los recuerdos del vínculo con su madre y todo lo que implica el pasado familiar.

²⁵ En el marco de la vasta producción literaria y artística en general que intenta narrar la vida o la relación de unx hijx con su madre, el vínculo filial interrumpido por el corte abrupto que impuso el terrorismo de Estado (Raquel Robles, Angela Urondo Raboy, Julián López, Albertina Carri, Nicolás Prividera, por mencionar sólo algunos) el escrito de Marta Dillon recorta su singularidad en el esfuerzo por encontrar un «lugar» a esos restos hallados. Es desde la aparición de los restos óseos de su madre que la narración ensaya formas de aproximación, apertura y encuentro.

La memoria biográfica ya no sólo da cuenta de aquello que se recuerda como vivido o transitado a lo largo de su vida como hija, de la admiración hacia su madre, de la tensa relación con su padre, de su enfermedad, de sus amores actuales; sino que es la presencia del resto, en su pura materialidad lo que va a permitir bosquejar y hacer emerger una memoria que fricciona –en varios momentos– la memoria familiar y *autobiográfica* dando lugar a una memoria del cuerpo o de la materia.

Como señala Dillon en una entrevista: «El tema de la aparición de los huesos me conmovió por el modo en que irrumpe la muerte aun a tantos años de sucedida, y por cómo se hace presente de manera física, concreta, la persona ausente» (2015 b).

Concebimos al *resto* en dos de sus vertientes conceptuales y críticas. Por un lado –desde el pensamiento elaborado por George Didi-Huberman– como supervivencia, en tanto elemento de la historia que comporta una temporalidad propia que no ha sido aplanada por una temporalidad lineal y emerge a través de la figura del *retorno*. En este caso, el hallazgo de los restos de la madre supone un volver/aparecer de algo que se intentó borrar o suprimir de la historia pero que, a través de una búsqueda arqueológica y antropológica, *reaparece*²⁶.

Desde esta perspectiva suponemos, en principio, el encuentro/montaje de dos temporalidades heterogéneas: la irrupción de capas de pasado en la supuesta transparencia cronológica del presente.

Por el otro –y estrechamente vinculado al primero– el *resto* se refiere específicamente a lo que queda de un cuerpo –en este caso humano– cuando pierde su condición vital e ingresa en un proceso de descomposición en contacto con otros elementos que lo rodean, luego de haber permanecido durante mucho tiempo

²⁶ Para profundizar sobre esta primera acepción del resto como supervivencia recomendamos del mismo autor *Ante el tiempo* (2008), *Supervivencia de las luciérnagas* (2012), *La imagen superviviente* (2013).

bajo tierra. El resto como resto óseo, los huesos que insisten en permanecer hasta su posterior transformación en fósil. El resto entonces como *resto material* irreductible, opaco y a la vez generador potente de presencia (el resto como *vestigio* entre lo que pervive y lo que desaparece para siempre de una persona, un lugar, una situación histórica). Ese resto material es objeto de otras búsquedas y convoca a otros saberes, por ejemplo, los de la antropología forense, de la arqueología²⁷.

III.

La memoria subjetiva de quien escribe es atravesada entonces por esa línea del afuera que activa una temporalidad del cuerpo biológico, producto del plan del Estado genocida de sustraer y aniquilar la humanidad. Como señala Gabriel Giorgi, la persistencia del resto –a propósito de su uso en algunas producciones artísticas– se transforma en un terreno de contestación de los regímenes que lo marcan. La persistencia del resto muestra la dislocación del pacto sepulcral, pone en tensión la temporalidad de una vida y al mismo tiempo deja en claro que la relación con la muerte y el cuerpo muerto está marcada bajo el signo del biopo-

²⁷ En *Cortezas*, retomando un texto de Benjamin «Desenterrar y recordar»- donde señala que aquel que quiera acercarse a su pasado debe desenterrar, excavar, dispersar las cosas como se dispersa la tierra, una y otra vez, Didi-Huberman focaliza su atención en la actividad del arqueólogo y en la arqueología, no sólo como una técnica para explorar el pasado, sino también y sobre todo una «anamnesis para comprender el presente». Por eso señala que un buen informe arqueológico no sólo debe señalar las capas de donde provienen los descubrimientos sino y sobre todo las que fue necesario atravesar para llegar a ellos» (2014: 62, 63). En *Aparecida*, observamos esas fricciones donde se entremezcla el hallazgo en profundidad del EAAF, las capas de tiempos pasados, de tierra y sedimento, con la compleja trama temporal y afectiva del presente y de los recuerdos de esa hija que nunca dejó de buscar. Esa distorsión, esa no correspondencia y al mismo tiempo encuentro de intensidades, es lo que se delinea a lo largo de toda la escritura.

der (Giorgi, 2014: 205). Y agrega:

El cadáver no vuelve a la tumba; los cadáveres aparecen entre los vivos; la «persona» es inseparable de esos restos orgánicos con los que, de todos modos, nunca puede coincidir del todo; la relación entre los vivos y los muertos se exhibe, como nunca antes, en su naturaleza política (...) las formas de imaginar una comunidad, los modos de lo común, son inseparables de las formas de inscribir la relación con los muertos y con el cuerpo de los muertos. La dislocación del pacto sepulcral (...) saca al cadáver de la temporalidad a la que había sido asignado, que era la del ciclo, a la vez infra y suprahumano, de lo natural, lo orgánico, por oposición al tiempo de los hombres, el de las biografías, las genealogías y las historias colectivas: el cadáver trae otro tiempo, que no se acomoda a las distinciones clásicas. (2014: 206)

En la escritura de Dillon la pregunta sobre el cuerpo se vuelve a actualizar a partir de la presencia, del hallazgo de esos restos, donde se mezclan las representaciones de la persona que se evoca y recuerda con aquello que es puro fragmento, materia ósea, elemento no personal.

¿La encontraron? ¿Qué habían encontrado de ella? ¿Para qué quería yo sus huesos? Porque yo los quería. Quería su cuerpo. De huesos empecé a hablar más tarde, frente a la evidencia de unos cuantos palos secos y amarillos iguales a los de cualquiera (...) Esquirlas de una vida. Destello de marfil que desnudan las aves de carroña a campo abierto. Ahí donde se llega cuando se va al fondo, hasta el hueso. Lo que queda cuando todo lo que en el cuerpo sigue acompañando al tiempo se ha detenido, la hinchazón de los gases, el goteo de los fluidos, el banquete de la fauna cadavérica, el ir y venir de los últimos insectos. Después, los huesos (...) Huesos descarnados sin nada que sostener, ni un dolor que albergar. Como si me debieran un abrazo. Como si fueran míos. Los había buscado, los había esperado. Los quería. (Dillon, 2015 a: 33)

En esa gradación y tránsito del cuerpo animado al inanimado, a las derivas y presencia enigmática del hueso, se juega la construcción de una poética, donde algunos componentes de la memoria insisten más desde lo sensible que desde la palabra. El *resto* como signo que comunica, más allá del significado, la apertura a pensar otros modos de presencia de un cuerpo: como otorgar un lugar a eso que, a pesar de su negatividad y fragmentación, no deja de insistir y de *ser*.

Poesía material –le llama la escritora– a un modo de *estar con*, de *ser con* el otro, en sus vínculos como madre y también como hija. Estos modos de ensayar la pregunta por el cuerpo, por cómo llamar ese pasaje de la restitución de lo que fue una persona, es parte de lo que emerge a través del resto, de lo que su silencio y presencia marcan. Un «material residual, sedimento de una vida antes y después de convertirse en aquello que no es, que no existe, que no está» (2015 a: 20).

IV.

El resto –como decíamos– es la presencia de aquello dislocado por la violencia estatal y a la vez, en el vínculo que se establece entre los recuerdos de la madre y el presente de la hija, es el componente que irrumpe en esta memoria que no podrá ser sólo «personal» sino que transmuta en una memoria de lo material o de aquello que va formando cuerpo en esa materia. El cuerpo, los cuerpos –lo sabemos con Nancy– son lugares de existencia. Y esa existencia enlaza una ontología del *ser –con*, donde todos los cuerpos inanimados, animados, sintientes, parlantes, pensantes, pesantes habitan y muestran ese espaciamiento. «Cuerpo quiere decir, ante todo, lo que está fuera, al lado, contra, cerca (con) otro cuerpo, en el cuerpo a cuerpo, en la disposición, prosigue Nancy (2007: 107).

Tengo los pies de mi mamá, digo, pero no son los suyos.
Tengo sus piernas, pero son las mías.
Y los ojos más oscuros, pero como ella las pestañas.
Este es mi cuerpo, digo y no sé por qué la voz dice *mí*,
Si son lo mismo
el que estuvo, el presente, el que puse donde no tenía.
El dolor se hunde en la materia
Como se hunde el tiempo al costado de mi boca, sobre los
labios,
en los párpados, los hombros, las manos; cada una de esas
partes blandas que de ella se han ido. (Dillon, 2015 a: 149)

En este *entre cuerpos* quién o qué habla en la voz que narra... qué afectos emergen y entrelazan en ese cuerpo impropio (donde ya no hay *yo* pero tampoco *otro*), donde el espacio de los cuerpos se temporaliza y el tiempo se hace espacio. Ese espaciamiento entre los restos de la madre y la vida de la hija es lo que comienza a desplegarse como otro registro del cuerpo, donde el *contacto* intenta trazar una línea, una relación, un tocar para *producir* espaciamiento (Nancy, 2007). El cuerpo es, ante todo, lo que está afuera, nunca totalidad, siempre fragmentario, entre partes. El dolor, el tiempo, se hunden en la materia del cuerpo que ya no puede precisar claramente sus contornos. ¿Dónde comienza y dónde termina un cuerpo?

La escritura intenta trazar esa composición corporal más allá de la persona y del individuo, en la oscilación constante entre la falta de cuerpo y al mismo tiempo lo excesivo de la relación material/maternal que lo desborda todo. Los cuerpos se exponen unos a otros, son tocados en su límite (Nancy, 2007). El cuerpo materno también se tensiona entre lo singular y lo plural en ese movimiento que va de la vida a la desaparición y muerte. El cuerpo solo no existe pero sí su lugar de existencia, su espaciamiento:

Nunca se trató de una sola, aunque devolverle el nombre a su espacio individual, a ese cuerpo que había faltado, fuera como

modelar en arcilla apretando sus límites para darle forma humana, una sola es como polvo, es nada. Nada lo que sabían los vecinos sin que alguien pregunte, nada la memoria que no se contradice, se contrasta, se aviva o se refuta... (2015 a: 136)

Nos resulta interesante observar, junto a Domínguez, dos planos marcados en la narración de *Aparecida*, donde por un lado hay una obsesión por parte de la protagonista de querer investigarlo todo, rastrear todo indicio, lugar, dato, institución o personas que puedan precisarle el recorrido de ese cuerpo, su asesinato y posterior entierro del cadáver como NN, mostrando por momentos un exceso, una acumulación como si eso pudiera reponerle tantos años de pérdida (2016: 56).

En el mismo gesto, cuando esa lengua se torna afectiva también explora modos de nombrarla, de indagar en esa relación truncada por la violencia, una búsqueda amorosa en la que la evocación del cuerpo materno muestra una suerte de indistinción entre hija y madre, que viene de otro tiempo, ensoñada: «Mi cuerpo hablaba por ausencia del suyo. Nunca aprendí del todo a separarme» (2015 a: 165).

V.

Sobre la mesa del laboratorio del Equipo Argentino de Antropología Forense se vuelca una bolsa de plástico con algunos objetos pertenecientes a un grupo de personas desaparecidas, entre ellas, la madre de Dillon: zapatos viejos, rotos, femeninos y masculinos, una polera azul sin cuello y sin mangas, una remera roja con manchas amarillas, entre otros retazos de prendas y objetos.

Estos objetos y prendas, han permanecido intactos —a pesar de su deterioro— a través del tiempo, entre restos de polvo, partículas de tierra y moho. Los objetos, en su aparente quietud e

inmovilidad no dejan de ser sedimentos de pasados y de poseer una carga de afectos que sacuden el presente. Objetos que permanecen intactos hasta que el contacto con el aire, con lo humano, los comienza a desintegrar.

Toda esa vida en su ausencia se me venía encima. ¿Y qué era eso? Un conjunto de hilachas, recuerdos aislados, su altura, a qué parte de su escote había alcanzado y cuánto me faltaba por crecer. Algo así como la ropa que encontraron junto a sus huesos: insondablemente familiar: nada más tocarla se deshace, polvo que vuelve al polvo después de haber pasado 35 años bajo tierra... (Dillon, 2015 a: 48)

La memoria también se presenta en esa mesa de laboratorio y, lejos de ser el relato en el que un yo se erige para construir un modelo ideal de madre, aparece como un «conjunto de hilachas». Memorias deshilachadas, como hilos desgarrados, destejidos y arrancados de un tiempo y un espacio, de una forma de comunidad. Lo desgarrado también sugiere ese agrietamiento en los modos de narrar otros registros sensibles.

En el vínculo que se establece entre la hija que escribe y rememora fragmentos de la vida de su madre y esa madre que emerge a través de diferentes roles (la profesional, la militante, la esposa, amante, amiga) la presencia de los restos activa y proyecta una serie de imágenes que dislocan la temporalidad del recuerdo. El recuerdo vivido, ensoñado y narrado se suspende y choca con la temporalidad del resto que también es una memoria de la materia corporal y una memoria del tacto, donde ya nada se *representa* sino que se experimenta.

Los signos que emite esa materialidad no se pueden traducir en términos extensivos ni figurativos. Una materialidad que intersecta los componentes mismos de lo visual, de los ojos tensados que miran e insisten en darle a la ausencia la *potencia* de un espacio.

Lo que allí se genera coloca a la narradora hija deliberadamente en otro lugar: el lugar de imaginar y dar forma a ese cuerpo inanimado que retorna para ocupar un espacio. Es una batalla además, que tensiona los procedimientos de la memoria representativa en contraposición a una memoria de las cosas, una temporalidad por fuera de la cronología humana. Memoria que quizá habría que llamar –provisoriamente– memoria de la forma material, o de un proceso de materialización que trae consigo las duraciones y mutaciones de un cuerpo (animado, inanimado) y que pone de relieve una retórica del afecto en tanto registro de intensidades.

El tiempo de los objetos, de una prenda deshilachada que estuvo oculta durante años, como una polera de color azul, se cruza con el tiempo de la hija que sigue buscando algún tipo de certeza. Al confirmar que la prenda había pertenecido a su madre se produce una suerte de trasmutación temporal y material: «La encontré – (...) y me puse a llorar como no lo había hecho hasta entonces, como si estuviera llorando sobre el cuerpo tibio de una mamá recién perdida...» El retazo de tela deslucido quizá funcione como conector de presencia ante un cuerpo que no está pero que evoca.

La certeza es otra materia, dirá la narradora, que no tiene que ver con la figuración del recuerdo pero sí con el agujero de la pérdida y de lo real: la certeza como «un filo perfecto cortando la vida de la muerte (...) la zona barrosa donde todo puede ser reescrito, donde la letra se hunde, una vez y otra» (2015 a: 121).

Aparecida abre líneas sugerentes para trabajar la complejidad en torno a los vínculos entre temporalidad, materia y afectos. Y también pone en evidencia la pregunta sobre la propiedad del cuerpo, a quienes pertenecen los cuerpos, quienes o en qué gestiones se decide que los cuerpos sean arrancados, negados y eliminados. Es la pregunta sobre lo «propio» del cuerpo pero también sobre lo que entendemos por cuerpo.

La imagen de su madre viva, durante cuatro segundos en una filmación familiar en súper 8, insiste en reproducirse una y mil veces, para capturar algo del orden de un cuerpo en su totalidad, si eso fuera posible y donde la no coincidencia con lo que llega como resto pone de relieve otra vez la propiedad: «¿Ese era su cuerpo?» (...) «¿Y quién tiene un cuerpo que pueda decir suyo? (quién, acaso puede decir *yo*), se pregunta la hija.

Memoria material como *mater* madre pero también como materia en permanente proceso de transformación, como generadora de sentidos a partir de esos restos sobre los que giran las formas del afecto.

VI.

En los momentos previos a los rituales del entierro hay un estremecedor pasaje que marca otra torsión en los modos de presencia del resto. Una relación de mirada y de tacto entre la hija y la calavera de la madre: «Huiría de esta hoja en blanco para no desmerecer la mirada que me devolvieron las cuencas vacías de sus ojos. La contemplé y vi cómo sobre ella se reflejaba el Universo...» (2015 a: 199).

El acto de ver no se piensa y no se siente sino en una experiencia del *tacto* (Didi-Huberman, 1997) en la dialéctica entre lo que se ve y lo que mira, en ese *entre* de los cuerpos, se abre un vacío que mira a la narradora y en un punto, la constituye. Lo visible aparece entonces articulado a una experiencia del tacto, de lo sentido y de lo sintiente.

Desde esta perspectiva, la presencia del hueso y del vacío de la cuenca de los ojos trastoca otra serie de órdenes que tienen que ver con las formas finitas e infinitas de la materia y con las temporalidades no humanas del universo que atraviesan y enmarcan las formas políticas de la muerte en la finitud humana.

La memoria material quizá tenga que ver –en parte– con aquel momento anterior al lenguaje y al individuo en el que madre e hijo coexisten bajo una misma ensoñación, en una *mater* –ialidad desde la cual se accede al mundo, como señala Rozitchner (2011).

Una madre originaria y ensoñada, que abre el mundo por primera vez y que se mantiene en una memoria sensible y sensorial, en un éter donde se mezcla lo imaginario y lo afectivo, lleno de «mater -ialidad» y de corporalidad sentida (lo que se siente en el fondo de sentirse vivo) pero anterior a los significados establecidos.

Ya no memorias de un yo, sino memorias de un *lazo*²⁸ que se teje entre cuerpos singulares, cuerpos unidos y separados; y entre temporalidades heterogéneas: el tiempo de una vida y el tiempo no humano del *resto*, que disloca y actualiza las apropiaciones políticas que sobre los cuerpos ha ejercido el biopoder.

Establecer/instaurar/inventar una proximidad para indagar sobre los efectos de sentido de esa torsión en el lazo, pero no el sentido ya formado y destinado, sino el sentido en estado de signo o señal sensible que indica algo distinto a un uso, a una función, a una legitimación (Nancy, 2003).

²⁸ Nos resulta interesante traer en esta instancia, la acepción de «lazo» que ensayan Amado y Domínguez, en la Introducción del ya clásico estudio *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (2004) donde a los sentidos de ligadura, unión y vínculo le suman el de separación (relacionada con otra acepción de ligadura). Lo familiar, considerado desde los lazos –en palabras de las autoras– pone en evidencia «el doble mecanismo de enlace y separación, de atadura y corte, de identidad y diferencia que funda lo familiar en tanto proceso y a partir del cual se puede leer el orden político, social y cultural de la Argentina contemporánea (2004: 14). Siguiendo esta línea de reflexión, resulta sugerente pensar *Aparecida* como el intento de inventar un lazo que conecte lo familiar a lo social, en un pasaje de lo privado a lo público, de lo singular a lo plural, de lo individual a lo comunitario. Luego de dedicarle el libro a sus hermanos y a los nietos de Marta Taboada, Dillon realiza una apertura, una invitación que trasciende el lazo de parentesco: «Y a quienes vengán llegando a inscribirse en esta genealogía, a tomar su palabra».

La escritura de Dillon pone de relieve una pregunta crucial en estos tiempos desolados: ¿cómo hacer lazo con el otro?, que es también otro giro sobre la pregunta por los modos de hacer comunidad y por el retorno de ese cuerpo a quien el Estado dictatorial quiso borrarle toda inscripción histórica y jurídica. Como señala Cecilia Sosa²⁹:

Frente a la producción dictatorial de «cadáveres sin comunidad» que caracterizó el escenario de secuestro y desaparición forzada durante el terrorismo de estado en Argentina, *Aparecida* recorre el camino inverso: se trata de un cuerpo que es recuperado por un proceso político para una comunidad. El cuerpo de Marta Taboada regresa no solo para una hija, sino que «aparece», por así decirlo, enmarcado, en una comunidad que lo espera, lo reclama y lo cobija. (2016: 2)

En diálogo con esta mirada, la potencia del resto, de ese cuerpo que retorna del mundo de los muertos para encontrar un lugar no sólo familiar sino también histórico social, nos posibilita pensar un lazo y una comunidad –en palabras de Sosa– «que excede a lo biológico (...) aun cuando es invocado desde un principio sanguíneo», evidenciando que se trata de un cuerpo «que se libera de una economía estrictamente familiar para regresar a la comunidad» (2016: 3).

Una idea de comunidad no definida de antemano, que se pregunta por los sentidos en disputa sobre *lo común*, por aquello que nos une *más allá y a pesar de todo*, aquello que nos potencia y nos *sostiene*.

Una memoria del *resto*, de su persistencia y su *modo de presencia*, no puede menos que irrumpir en la memoria personal e instalar otro orden de relación entre tiempos, cuerpos y afectos.

²⁹ En su artículo «Cuerpo, afectos y comunidad durante el kirchnerismo», revista *Afuera. Estudios de crítica cultural*. N° 16. 2016.

Memoria sensorial, sensible, memoria del tacto que actualiza la pregunta sobre las potencias del cuerpo y sus mutaciones, sobre los modos de pensar, imaginar y sentir un cuerpo y sobre la temporalidad no reconciliada, siempre dislocada y política del *resto*, donde los fragmentos ya no están hablando de fragilidad sino de resistencia (2015: 191).

Bibliografía

- Amado, A. y Domínguez, N. (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- _____ (2008). *Ante el tiempo. Historias del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada Editores.
- _____ (2014). *Cortezas*. Valencia: Shangrilla.
- Dillon, M. (2015 a). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (2015 b). Todo sobre mi madre. Suplemento *Radar Libros*, Página 12. 14 de junio. Buenos Aires.
- Domínguez, N. (2016). Lengua-cuerpo-madre: una relación problemática entre las escritoras contemporáneas argentinas. En Pubill, C. y Brignole, F. (Eds.) *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*. Valencia: Albatros.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Nancy, J-L. (2003). *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- _____ (2007). *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros.
- Rozitchner, L. (2011). *Materialismo ensoñado*. Buenos Aires: Editorial Tinta Limón.
- Sosa, C. (2016). Cuerpo, afectos y comunidad durante el kirchnerismo. Revista *Afuera. Estudios de crítica cultural*, N° 16, marzo. Recuperado de www.revistaafuera.com

Act up, un laboratorio de invenciones para enfrentar la crisis del VIH/Sida. Lectura del documental *How to Survive a Plague* (2012)

Alicia Vaggione

Resumen

Un impecable procedimiento de archivo se revela en dos documentales, *How to Survive a Plague* (2012) y *United in Anger* (2012), que dan cuenta del accionar de *Act Up* (*Aids Coalition To Unleash Power*). Mi trabajo se centra en *How to Survive a Plague* y, en un punto que el film despliega, la conformación de los afectados en sujetos de saber y su intervención decisiva en los avances de los tratamientos farmacológicos de la dolencia, volviendo a la enfermedad un asunto político. Un saber sobre el cuerpo que viene de la experiencia de la comunidad, permite leer en las intervenciones de *Act Up* una historia de la enfermedad que el documental, en tanto práctica estético-política nos trae al presente. Interpelada por este material, presto atención a la doble valencia con que las imágenes presentan los cuerpos, en una oscilación que traza un movimiento entre cuerpos devastados y cuerpos en lucha, en resistencia. En la coexistencia de estas fuerzas que operan en un escenario colectivo devastador, en la conexión entre pérdida y sublevación, el documental deja apreciar una serie de intervenciones, sobre las que me detengo, que parecen tomar el efecto viral de la enfermedad (su capacidad de instalar una lógica acelerada del contagio) para trasladarlo al espacio de la acción y transformarlo en un horizonte a partir del cual inventar formas de enfrentar la crisis del VIH/Sida.

En este escrito, luego de haber indagado la relación literatura/enfermedad en las escrituras latinoamericanas sobre VIH/

Sida, me permito salirme de la escena compuesta en torno a estas coordenadas geográficas específicas para entrever, a partir de la lectura del documental *How to Survive a Plague* (2012) la potencia de ciertas prácticas de activismo en torno a la enfermedad, desarrolladas sobre todo en las grandes ciudades de los Estados Unidos, que nos permiten en el presente no solo «historizar formas de vida» (Lang, 2018), sino también articular formas de resistencias que, como apuestas de prácticas estético-políticas, nos ayuden a imaginar formas de estar juntos.

La tarea de revisar lo que los documentales proponen, supone concebir el carácter transnacional del VIH/Sida y la escena devastadora que su irrupción produce en las grandes capitales del mundo³⁰.

En el año 2012 se presentan dos documentales que reúnen material de Act Up (Aids Coalition To Unleash Power) dando cuenta de una serie de acciones políticas que se llevaron adelante inicialmente en los Estados Unidos, con el propósito de detener la fuerza mortuoria con que el SIDA hacia su entrada en la escena de fines de siglo XX. Tanto *How to Survive a Plague* (Cómo sobrevivir a una plaga) dirigido por David France como *United in Anger. A History of Act Up* (*Unidos en ira. Una historia de Act Up*) de Jim Hubbard reúnen material de archivo que se grabó durante más de una década, dando cuenta de las intervenciones del grupo en las calles de las ciudades, sobre todo New York, o frente a los centros del poder ya fueran las iglesias o los edificios del Estado.

³⁰ Sabemos que la dimensión epidémica de la enfermedad trazará articulaciones complejas entre centros y periferias, mapas que conectarán la deriva del virus singularizándolo según contextos específicos. En la literatura latinoamericana, quizá sea la escritura de Pedro Lemebel una de las más sensibles a las desigualdades geopolíticas. Lemebel leerá en el sida la emergencia de una nueva forma de colonización, tal como se esboza en el epígrafe que abre *Loco afán. Crónicas de sidario*: «La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario» (1996).

El archivo fílmico revela testimonios, manifestaciones colectivas y actos o encuentros políticos donde se discuten los lineamientos de las acciones a seguir de este grupo de sujetos que, unidos en una pasión violenta —la ira, el enojo— y enfrentando la inoperancia deliberada del gobierno, conciben formas de vivir juntos en el medio de la desolación que la epidemia trae e inventan —con toda la fuerza y resonancia que este término puede implicar— formas de salirse de una situación compleja.

El sentido de volver a mirar hoy, en un tiempo relativamente lejano a aquel en que la enfermedad desplegaba una inusitada fuerza mortuoria, y trabajar estos materiales que reconfiguran el campo de lo sensible, no es tanto para contar una historia de la enfermedad sino, como señala Gabriel Giorgi para atender a otra cuestión:

(...) más rica y más compleja, lo que la gente inventó, las herramientas, las formas, los sentidos y los saberes que la gente movilizó ante la irrupción de un virus que modificaba radicalmente la relación con nuestros cuerpos, con nuestras sexualidades, con los modos en que se inscribe la muerte —y las políticas del vivir y del morir— en nuestras sociedades. (2016)

En este recorrido me centro fundamentalmente en la lectura de *How to Survive a Plague* y en un punto particular que el film despliega, la conformación de los afectados en sujetos de saber para intervenir decisiva y activamente en ese pasaje en que la dolencia pierde su carácter mortal para devenir crónica —si los portadores cuentan con el acceso a la medicación—.

Pablo Pérez, el escritor que en Argentina publica *Un año sin amor* (1998) destaca en una entrevista —que le realiza a su médico— el giro decisivo que en torno al año 1996 se imprime a la enfermedad con la comunicación de los nuevos tratamientos con cócteles antirretrovirales:

Vancouver fue un punto de corte absoluto con la epidemia. Hay pocos momentos así: por ejemplo cuando apareció la penicilina o cuando apareció el tratamiento para la poliomielitis. Estas situaciones se dan muy puntualmente y cada tanto. No es frecuente que, en medicina, un punto de quiebre sea tan significativo entre lo que era antes y lo que fue después. (2010)

A su vez, Michel Foucault señala en *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* (1996) que las enfermedades epidémicas pueden obturarse de dos maneras. Por un mecanismo natural que las detiene o por una intervención artificial. En el caso del sida, lo que posibilita frenar la potencia mortal de la enfermedad son los resultados favorables provenientes del campo farmacológico.

Lo que aquí me interesa ver, es la colaboración de los actores de *Act Up* en este hallazgo, su inclusión en el espacio del saber científico, su incidencia en los tiempos y las formas sucesivas que adquirieron los tratamientos, su participación decisiva para que la enfermedad fuera considerada como un asunto político.

Uno de los rostros más brutales que el SIDA en el momento de su irrupción adquirió fue la capacidad de afectar a los cuerpos jóvenes. Su singularidad consistió en volver al cuerpo vulnerable y hacerlo objeto de acceso de un sinnúmero de enfermedades. *How to Survive...* se inicia con este escenario cruel en el que la muerte se replica a velocidad inusitada. Los cuerpos que, al inicio del documental, la cámara registra son cuerpos consumidos en su tránsito final hacia la muerte, cuerpos marcados con las manchas del sarcoma, cuerpos llagados en los que la herida no tiene ninguna posibilidad de cicatrización³¹. Una serie de títulos –sobreimpresos a las imágenes de estos cuerpos agónicos– informan que en 1987, sin tratamientos la enfermedad es 100% fatal

³¹ Cuando Jean Luc Nancy en *Corpus* (2003) se detiene en la llaga, señala la incapacidad del cuerpo de trazar de nuevo sus áreas.

y remarcan la violencia recrudescida sobre los homosexuales muchos de los cuales son rechazados en los hospitales cuando llegan allí casi moribundos.

En contraste con estas primeras imágenes que conforman una escena de pura desolación, la siguiente secuencia muestra a un grupo de gente reunida pronta a dar la primera batalla. Se anuncia una manifestación a las puertas del Ayuntamiento de la ciudad de New York y se presenta la figura de Ed Koch, alcalde de la ciudad en esa época, en una rueda de prensa. La presentación de Koch sigue una línea que no se interrumpe en la configuración de todos los políticos que se nombran y/o aparecen en el documental: Ronald Reagan, el primer George Bush o Bill Clinton. Un profundo desprecio por parte de los representantes políticos, una incapacidad deliberada para captar y leer la urgencia que el acontecimiento reclama. Para Koch en una entrevista que el film registra, «(...) los miembros de Act Up no son fascistas, utilizan tácticas fascistas».

La primera manifestación, así como todas las que se ven en un material que reúne muchas acciones de intervención fechadas desde mitad de la década del '80 hasta mediados de la de los '90 –prácticamente el archivo visual de una década– revela la potencia de unos cuerpos. En este punto, valdría la pena acentuar la doble valencia con que las imágenes operan figurativizando los cuerpos. Por un lado cuerpos devastados, próximos a la muerte; por otro, cuerpos en lucha, en resistencia. Pero la oposición no es radical. Los cuerpos que luchan son también cuerpos enfermos (o con posibilidades ciertas de estarlo) que en un devenir incierto como el que la enfermedad supone en ese momento, salen de un estado de abatimiento y con las fuerzas que tienen se unen con otros para inventar, para generar modos de supervivencia. Porque lo que está en juego, como el título lo anuncia, es la supervivencia y su cómo. Tal como señala Giorgi, *How to Survive...* puede leerse como una «pedagogía de la supervivencia» en la que el grupo de activistas:

(...) enfrentando la inacción deliberada del gobierno (el abandono del que habla Jean Luc Nancy, ese abandono como forma misma de poder —su «dejar morir»— encuentra en la administración Reagan y la crisis del sida una realización nítida y monstruosa), elabora estrategias comunitarias no sólo de cuidado sino de protesta y de interpelación pública, y también mecanismos por los cuales las víctimas de la epidemia, los contagiados, los actuales o potenciales «enfermos» disputan los saberes y los modos de producir conocimiento sobre la enfermedad a las autoridades médicas. (2016)

Las estrategias comunitarias de cuidado, esto es la construcción de una red de afectos en la que los miembros de la comunidad se asisten y protegen entre sí³², los modos específicos a partir de los cuales se constituyen como sujetos de saber para intervenir en la producción de conocimiento y las intervenciones en el espacio público que, como veremos, se desarrollan en diversos escenarios estarían funcionando como tres formas singulares de ensayo o como un laboratorio estético/político de puesta a prueba e invención para hacer frente a lo que la enfermedad traía a nuestro presente.

Lo que impacta hoy al mirar el film, y lo que el documental nos devuelve con la potencia con las que nos afectan las imágenes, es la conjugación, la articulación, la coexistencia de un escenario colectivo devastador donde los cuerpos enfermos se presentan vulnerables, abatidos, en muchos casos próximos a la muerte y la lucha, la capacidad de acción en la que los cuerpos se unen y sublevan para imaginar, como dijimos, formas de salirse de la encrucijada.

³² Una cuestión que el documental plantea es la necesidad de armar una red de apoyo e intervención para aquellos que habiendo muerto su pareja, eran desalojados de la propiedad en la que vivían por los familiares del deudo.

La producción de un saber. «Act Up. Seize Control»

Hay una escena puntual en *How to Survive...* que podría leerse como el comienzo de una acción que tendría consecuencias insospechadas en el relato de la historia de la enfermedad. Se trata del momento en que la cámara se detiene en la figura de una mujer, Iris Long³³.

En su discurso –que el documental registra³⁴– la química pone énfasis en la necesidad de obtener conocimiento para poder actuar en esa circunstancia crítica. Esta incitación al saber pone el acento en la necesidad de conocer cómo la ciencia trabaja, cómo se aprueban las drogas, cómo funciona el sistema, como paso previo a la intervención. Interesados en lo que la científica propone, la cámara registra pronunciamientos puntuales en que diversos participantes se van sumando para dar lugar a lo que se denominó «Treatment and Data Comitee» (Comité de Tratamiento y datos).

Los integrantes de este grupo van a construir un espacio poderoso de saber cuyas acciones se despliegan en varias direcciones, hacia el interior de la comunidad –una de las primeras acciones es armar un glosario de los términos asociados a la enfermedad y sus primeros tratamientos y distribuirlo para que circule³⁵–, hacia las compañías farmacéuticas y hacia la FDA, «Food and Drugs Administration»/»Administración de Alimentos y Drogas».

³³ En palabras de Larry Kramer, miembro fundador del grupo y uno de sus rostros más conocidos, «Iris era una química jubilada que un día apareció entre nosotros y nos incitó a saber».

³⁴ Todos los fragmentos citados de aquí en adelante han sido extraídos del documental *How to Survive a Plague* (2012).

³⁵ La consigna es construir un espacio de saber y difundirlo con el propósito de generar alguna claridad ante lo que está sucediendo: «I will survive, the longest, the most I know about what I'm putting into my body»/ «Sobreviviré más tiempo si sé lo que estoy poniendo en mi cuerpo» dice uno de los miembros del Comité en uno de los tantos encuentros que el documental registra.

Como se sabe, la primera droga aprobada por la FDA para tratar la enfermedad es el AZT. Menos conocido es que fue considerada una de las drogas más caras de la historia. Una de las intervenciones decisivas de Act Up es pelear para que la compañía farmacéutica que la produce reduzca su costosísimo precio.

Pero la escena más fuerte que el documental nos muestra ligada a las drogas, es la manifestación que se realiza frente al edificio de la FDA. El núcleo de la administración biopolítica del estado, el organismo que, como señala Giorgi, a cargo de la alimentación y los medicamentos se ocupa de la vida misma de los cuerpos.

Las imágenes muestran al grupo de manifestantes y, la cámara se detiene en uno de ellos que se trepa por el edificio de la FDA para poner la bandera que los identifica³⁶. La policía –todas las manifestaciones que vemos concluyen con la intervención de la fuerza y muchos de los participantes capturados– hace bajar al «escalador» pero la bandera queda instalada en el edificio.

En esta intervención, los activistas reclaman la revisión y reducción de los tiempos en los protocolos de testeo de los medicamentos, exigen que los ensayos –que generalmente duran entre 7 y 10 años³⁷– se acorten para que los fármacos potencialmente efectivos puedan estar disponibles. Advierten también sobre los efectos colaterales de los fármacos vigentes, en particular la gran cantidad de afectados por problemas de visión y una clase particular de ceguera.

Se reclama a la FDA no hacer lo suficiente en la lucha contra el sida, no atender a la urgencia. Las consignas –ese género menor que cifra y condensa las solicitudes– impresas en pancar-

³⁶ Act Up resignifica el triángulo rosa con que el nazismo identificaba a los homosexuales, le cambia el sentido al girarlo. En la rotación, lo que en un primer momento estigmatiza, el vértice de la figura apuntando hacia abajo, se desplaza para indicar la potencia de lo afirmativo.

³⁷ El mismo tiempo que un spray nasal, nos informa el documental.

tas y presentes en los cánticos que los manifestantes proclaman, expresan: «Release the drug now» (Liberen las drogas ahora) / «Get to work» (Trabajen)/ «Act Up. Seize Control» (Act Up. Toma el control).

Uno de los efectos importantes de estas acciones es la liberación del segundo fármaco que la FDA aprueba –el DDI– con un tiempo de testeo reducido que, por primera vez, se ajusta y responde al apremio que la dimensión epidémica reclama.

Además, los activistas producen protocolos de investigación que presentan en los Congresos sobre Sida donde interactúan con los científicos. Fundamentalmente el diseño de una agenda que colabora en la definición de la marcha de la investigación farmacológica que tendrá su momento decisivo, en la comunicación en el año 1996 del resultado exitoso de la medicación anti-retroviral.

Desde el comienzo de sus intervenciones, los miembros de Act Up saben –y el documental se encarga de subrayarlo– que en el caso de los Estados Unidos el gobierno tiene los recursos, pero no los implementará a menos que se luche por ellos.

La constitución de los afectados en sujetos de saber³⁸, las disputas en las que participan reaccionando contra los tiempos y protocolos de la investigación científica/farmacológica que no se condicen con la urgencia que la epidemia reclama, poniendo también en primer plano un saber sobre el cuerpo que viene de la experiencia de la comunidad, hacen de estas intervenciones un momento único en la historia de la enfermedad que el documental, en tanto práctica cultural y estética nos trae al presente.

³⁸ Habría que rastrearlo, pero es muy probable que se trate de una alianza inédita en la historia de las enfermedades entre la comunidad afectada y el saber científico que intenta detener la fuerza de la epidemia.

«It's like being in the trenches» (es como estar viviendo en las trincheras)

Georges Didi-Huberman en «Por los deseos (fragmentos sobre lo que nos subleva)» –texto del catálogo que acompaña la muestra Sublevaciones³⁹– se pregunta:

¿Qué nos subleva? Son fuerzas evidentemente. (...) Pero, ¿de qué están hechas? ¿Cuáles son sus ritmos? ¿No podríamos decir para empezar que casi siempre nos vienen, sobrevienen o vuelven a nosotros a raíz de una pérdida? ¿No es cierto acaso que perder nos subleva, después de que la pérdida nos aniquiló? Empecemos, entonces, por la pérdida. (2017: 83)

La conexión entre pérdida y sublevación trazada por Didi-Huberman, nos puede dar una clave para leer lo que el documental muestra magistralmente a treinta años de la irrupción de la enfermedad.

La epidemia es tan eficaz como la guerra en su capacidad destructiva. Larry Kramer, trayendo a escena esta analogía con lo bélico que alcanzará diferentes matices en el material reunido, dice ante la cámara de un noticiero en una de las primeras manifestaciones del grupo:

Estamos enviando un mensaje a los funcionarios públicos... ya no nos engañemos. La gente muere cada día, más y más amigos se enferman cada día. Es como estar viviendo en las trincheras. Hay furia en la comunidad... en un sentido que no había aparecido antes. (...)

³⁹ La muestra expuesta también en la Argentina en el Museo de los Inmigrantes de la ciudad de Buenos Aires, entre junio y agosto de 2017, parte del supuesto de que «Las sublevaciones suponen una solidaridad muy profunda que une a los protagonistas con sus duelos y sus deseos, pero que también hace confluír las épocas por medio de las imágenes».

La guerra como la epidemia da a la muerte un alcance colectivo, ambas operan en la combinación de un punto álgido de brutalidad y mortandad. El documental compone escenas que en términos de Foucault permiten leer no solo los alcances sino también la singularidad de una forma mórbida «que teje una trama común a todos los enfermos» (1996: 45).

La dimensión colectiva de las muertes y su ritualización en el espacio público se deja ver en dos intervenciones puntuales –aproximadamente a una hora y 18’ del comienzo y ya bastante avanzado el film– cuando la cámara muestra estrechamente conectados en su montaje, al «Names Project» (Proyecto Nombres o Quilt) y a lo que se denominó «Ashes Action» (Acción de las cenizas). Rituales de inscripción de la muerte en la memoria de la comunidad.

La presentación del «Proyecto Nombres» se actualiza en la composición de una escena panorámica y a partir del travelling de la cámara. Nuestro ojo se desliza por una cantidad innumerable de mantas bordadas desplegadas en la plaza, en las que los sobrevivientes recuerdan y rememoran al que partió. Cada manta tiene bordado, dibujado o pintado un nombre, desplegadas en el escenario de la plaza con la cúpula de la Casa Blanca por detrás, se convierten en un ritual colectivo de la muerte que reclama acciones inmediatas que tiendan al cese de la epidemia. Porque de eso se trata, de sacar la muerte de su dimensión privada para escenificarla y mostrarla en el espacio público. La imagen que muestra a los deudos y su dolor, es acompañada del recitado en voz alta y por megáfono de cada uno de los nombres propios que remiten a los que partieron. El despliegue de las mantas (lo visual) y el recitado (lo sonoro) son lenguajes que se superponen en esta intervención que subraya la singularidad de cada uno –y de cada muerte– articulada con las de los demás.

En el pasaje hacia la otra forma de intervención política que Act Up despliega en la urgencia para que se instrumente un

financiamiento mayor que posibilite atenuar la epidemia, esto es antes que seamos interpelados por la «Ashes Action», se introduce el testimonio de uno de los manifestantes. Con la urna que contiene los restos del ser querido entre sus manos enuncia –en las marcas del lenguaje coloquial se deja leer el silencio propio de aquello, del orden del acontecimiento, que no accede al lenguaje–:

Pienso que el Proyecto Quilt en sí mismo es bueno y está movilizándolo. Aún así, es como hacer algo hermoso de la epidemia. Y sentí que hacer algo así era una forma de mostrar que no hay nada bello en esto. Ya sabés... Esto es lo que me queda... tengo una caja llena de cenizas y pedacitos de huesos. Y sentí que una declaración como esta es como decir: «esto es lo que Georges Bush ha hecho»⁴⁰. (...)

Unidos, con las cenizas de los seres amados en sus urnas, un grupo de gente –parejas, amantes, amigos y amigas, madres, hermanas y hermanos con rictus de dolor e indignación impresos en sus rostros y cuerpos– avanzan hacia las rejas de la Casa Blanca con el objeto de tirar, arrojar allí, en el jardín de la residencia, los restos de sus muertos. La policía montada en caballos y apertrechada contra las rejas hace contraste con este grupo que tomado de las manos, cuerpo a cuerpo, sostenido en el dolor y clamando por sus derechos, avanza. «Bringing the dead to your door» (trayendo los muertos a tu puerta) es el grito que asoma en las gargantas.

La acción de las cenizas –en tanto ritual público realizado en el espacio simbólico del poder y directamente dirigido a sus

⁴⁰ I think the quilt itself does good stuff and is moving. Still, it's like making something beautiful out of the epidemic, and I felt like doing something like this is a way of showing there's nothing beautiful about it. You know, this is what I'm left with... I've got a box full of ashes and bone chips. And I felt like a statement like this is like saying: «This is what George Bush has done».

representantes— es una de las más conmovedoras del documental por su inmenso desgarrero pero sobre todo por su potencia.

Cuerpos, rostros, gestos

Decía al comienzo de este escrito que lo que impacta en *How to Survive...* es la coexistencia de un escenario colectivo devastador donde los cuerpos se presentan abatidos, y la lucha. Como si, el movimiento que el virus replica al interior de las células —su capacidad de instalar una lógica acelerada del contagio— fuera tomado por Act Up para trasladarlo al espacio de la acción y convertirlo en un horizonte a partir del cual organizar formas de salida. Algo así como, la lógica de diseminación viral desplazada al ejercicio de un hacer colectivo en el que el contagio, más que destruir, se presenta como la posibilidad de la intervención y de la imaginación abierta a lo por-venir.

El final del film esboza e imagina un tiempo en que el virus no sea parte del presente. Uno de los sobrevivientes se anima a contar este futuro recurriendo a las formas del cuento infantil, un relato dirigido a las nuevas generaciones en la que éstas se enteren «de aquella vez que hubo una terrible enfermedad y que un grupo de gente valiente se resistió y peleó. Y en muchos casos murió para que otros puedan vivir y ser libres». Este relato matizado en el género de infancia se articula con otro, el de la fábula. Porque hay algo, del orden de la enseñanza en *How to Survive* centrado en la resistencia y la lucha que nosotros como espectadores-participes de un tiempo desquiciado recibimos, casi como un legado para iluminar los gestos de resistencia que nos exige nuestro tiempo.

La analogía con la guerra —que hemos marcado en los párrafos precedentes— cobra nuevos relieves hacia el final del documental atravesado por el tiempo de los tratamientos farmacológico-

cos efectivos. Y acentúa el legado de Act Up del que los sobrevivientes dan cuenta: «When future generations ask what we did in the war, we have to be able to tell them that we were out here fighting» (Cuando las nuevas generaciones se pregunten qué hicimos en la guerra, tenemos que ser capaces de decirles que estuvimos peleando).

Las últimas secuencias del film consideran los testimonios de quienes han sobrevivido a la epidemia, cada uno es presentado con su nombre. Los rostros son tomados en primer plano, el espectador reconoce a los activistas solo que el tiempo ha pasado. Sobrevivir ha implicado, en cierto modo comenzar a envejecer.

Uno a uno dan cuenta de aquel otro tiempo de lucha, la historia personal se cuenta atravesada por la de todos, una cierta imposibilidad de comprenderse vivos los atraviesa como si marcados por una muerte que los asediaba, la larga duración de un proyecto vital los dejara en pausa: «What do I do now?*/ ¿Qué hago ahora? Cuando la cámara se acerca al rostro de Peter Staley, irrumpe un gesto que quiebra el fluir del discurso. Como en muchas secuencias del documental, el discurrir discursivo se rompe ante la irrupción de un gesto en el que el rostro tiembla. Peter dice: «Tú sabés... como en cualquier guerra, te preguntas por qué volviste a casa» (You know, like any war, you wonder why you came home).

Como espectadores no quedamos inmunes en el ejercicio de mirar el documental, los sobrevivientes en cada uno de sus relatos se mueven en la ambivalencia de una narración que se desliza entre un tono épico –como el que transcribimos anteriormente en algunos de los testimonios – y el fracaso. La derrota, la rememoración de los miles y miles cuyas vidas fueron cercenadas por la enfermedad, se deja leer sobre todo en los gestos de los sobrevivientes, en los primeros planos de la cámara ante sus rostros, en las voces que se quiebran al intentar dar un sentido a lo acontecido.

Una política de la memoria se activa en el documental que nos hace leer y repensar de nuevo aquello que la enfermedad nos trae o nos trajo al presente. Un legado que da cuenta de la potencia de lo que sucede cuando los cuerpos de los afectados –cualquiera sea el virus o la amenaza que se propague– se unen. *How to Survive...* es la pregunta que el documental instala, la pregunta ante la que esboza respuestas potentes y que finalmente, deja abierta... tal vez para que la recibamos una y otra vez, en las circunstancias en que una nueva contingencia exija ensayar formas de respuesta.

Bibliografía

- Didi-Huberman, G. (2017). Por los deseos (fragmentos sobre lo que nos subleva). En Wechsler, D. (Ed.). *Sublevaciones*. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero.
- Foucault, M. (1996). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México: Siglo XXI.
- Giorgi, G. (2016). Muertos públicos. Supervivencias de Act Up. *Informe Escaleno*, Dossier Potencias de la enfermedad, s/l.
- Lang, S. (2018). El sida es una guerra. *Revista Lobo Suelto. Anarquía coronada*. Recuperado de <http://lobosuelto.com/?p=18571>
- Nancy, J-L. (2000). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Pérez, P. (1998). *Un año sin amor. Diario del sida*. Buenos Aires: Perfil.
- _____ (2010). Mi médico y yo. Cómo se transformaron las relaciones entre profesionales y pacientes desde que vivir con VIH dejó de ser una condena mortal. *Página 12*, Suplemento Soy. Buenos Aires, 12 de noviembre.

Notas biográficas de los autores

- **Natalia Armas** es estudiante avanzada de la carrera de Letras modernas en la Facultad de Filosofía y humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Es miembro del equipo de investigación «Desplazamientos y dislocaciones en los vínculos entre literatura y vida. Escrituras contemporáneas en América Latina» (Secyt –UNC) desde hace cuatro años. Actualmente se encuentra trabajando en su tesina de grado en la que investiga la relación entre la literatura, el territorio villero y las formas de lo común en dos novelas argentinas recientes. Es coautora del trabajo «Imágenes del oro o un Brasil para la exportación. Una aproximación a la mirada estética de Salgado, Jaar y Dhalia» publicado en el libro *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina* en 2017.

Contacto: nataliaearmas@gmail.com

- **María Soledad Boero** es Doctora en Semiótica y Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Fue miembro cofundador de la dirección y del comité editorial de la revista *Tramas, para leer la literatura argentina* (1994-2000). Ha sido miembro activo del área Pedagogía de la Memoria, del Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba (2012 -2017). Ha sido becaria posdoctoral (2017 -2018) con un proyecto titulado «Memorias latentes. Un acercamiento a los vínculos entre cultura, experiencia y temporalidades» (SECyT – UNC). Actualmente es docente e investigadora en la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC) y Secretaria Académica del Centro de Investigaciones de la FFyH.

Codirige el Proyecto *Desplazamientos y dislocaciones en los vínculos entre literatura y vida. Escrituras contemporáneas en América Latina* (SECyT-CIFFyH-UNC). Sus contribuciones giran en torno a los vínculos singulares entre escritura y experiencia, en la literatura y otros lenguajes estéticos. Le interesan, además, las relaciones entre archivo y temporalidades heterogéneas; memorias de lo impersonal y otras formas de vida. En 2017 publicó *Trazos impersonales. Jorge Baron Biza y Carlos Correas. Una mirada heterobiográfica* (Editorial Eduvim).

Contacto: mariasoledadboero@gmail.com

- **Florencia Colombetti** es Licenciada en Letras Modernas y Correctora Literaria por la Universidad Nacional de Córdoba. También, es estudiante de la Maestría en Tecnologías, Cultura y Política del Centro de Estudios Avanzados (CEA-UNC). Su investigación actual aborda la ciencia ficción latinoamericana reciente desde una perspectiva ligada al giro posthumano. También, se desempeña como docente en el nivel secundario.

Contacto: fcolombetti@gmail.com

- **Melania Estévez Ballestero** nació en la ciudad de Córdoba en 1990. Estudió en la Universidad Nacional de Córdoba donde egresó como Técnica en Corrección Literaria y aguarda la defensa de su tesis de grado para obtener el título de Licenciada en Letras Modernas. Se especializó en la línea de Estudios Críticos del Discurso y se dedica al trabajo con escrituras latinoamericanas contemporáneas. Actualmente se desempeña como investigadora del CIFFyH en el marco del proyecto «Lecturas en el «entresiglos»: redefiniciones de la modernidad literaria y crítica latinoamericana» dirigido por Roxana Patiño y Luciana Sastre.

Contacto: melaniaestevez04@gmail.com

- **Francisco Marguch** es Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y estudiante doctoral en New York University. Se especializa en literatura y cine de las últimas décadas en Argentina y Brasil, Nuevos Materialismos, género, sexualidad y teoría del afecto. Ha editado un dossier titulado «Territorios, cartografías y espacios» en *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, además de artículos en otras publicaciones académicas.

Contacto: francisco.marguch@gmail.com

- **Matías Borg Oviedo** es Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Ha cursado estudios en la Universidad de Leiden y en Reed College. Se especializa en teoría crítica, materialismo, estética y humanidades ambientales. Actualmente, cursa un doctorado en literatura hispánica en Cornell University donde trabaja en un proyecto en el que explora problemáticas relativas al extractivismo en literatura, arte y cine latinoamericano.

Contacto: mbo33@cornell.edu

- **Alicia Vaggione** es Doctora en Semiótica, Magister en Sociosemiótica y Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Directora Alternada del Doctorado en Semiótica con sede en el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la UNC. Docente e investigadora en el área de Semiótica del CEA y en la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). Dirige el Proyecto *Desplazamientos y dislocaciones en los vínculos entre literatura y vida. Escrituras contemporáneas en América Latina* (SECyT-CIFFyH-UNC). Sus trabajos de investigación se sitúan en la articulación entre semiótica y lenguajes estéticos. Ha escrito y publicado artículos en revistas especializadas sobre narrativas del yo, relaciones entre cultura y enfermedad, intervenciones

técnicas sobre el cuerpo en lenguajes artísticos diversos, entre otros temas vinculados. En 2014 publicó *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina* (Editorial Centro de Estudios Avanzados, UNC).

Contacto: aliciavaggione@gmail.com



La presente edición se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2018 en FERREYRA EDITOR, Bartolomé Picada 940, Córdoba, Argentina.
E-mail: ferreyra_editor@yahoo.com.ar

