



## Prefacio

### Compromisos y reivindicaciones en el espacio literario americano ante el capitaloceno<sup>1</sup>

Daniel Escandell Montiel  
Universidad de Salamanca, España  
Universidad de Estocolmo, Suecia

La expresión literaria unida a la expresión sociopolítica para construir un discurso de acción desde la esfera cultural es inherente a la tradición misma de ambas nociones<sup>2</sup> en la constante oscilación entre aceptar o rechazar ese compromiso. Aunque los periodos de cambio en los métodos de producción creativa conllevan una fase de experimentación inherente, y en ella se sitúa en el centro la exploración de medios, soportes y mecánicas nuevas, ese fin en sí mismo deja de ser fresco relativamente pronto (desde luego, antes incluso de que se produzca la consolidación plena de los nuevos espacios), por lo que se abre la necesidad de recuperar una acción de compromiso que aproveche la innovación formal para dotarse de más fuerza. Y, sin embargo, el posicionamiento muchas veces es posible solo desde las periferias del poder (Escandell, 2022).

En las páginas de este monográfico, uno de los resultados del proyecto de investigación “Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI” (PID2019-104957GA-I00) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033 (España), nos hemos propuesto reflexionar sobre las raíces del compromiso activista de las formas de arte literario en lengua española.

Las capas tecnológicas se han complejizado en apariencia durante el periodo de transición al presente siglo (Montiel y López, 2009); al menos, la aceleración técnica se ha concentrado en la eclosión electro-digital y comunicativa tras dar por cerrado el periodo de la Guerra Fría (Slotten, 2002; Chin, 2019), y eso ha dado lugar a la omnipresencia de los dispositivos informáticos, su normalización y uso continuado. Con todo, esto conlleva también una frivolidad (al menos, perceptual) de los medios de comunicación que han generado y sus formas de ser. Este fenómeno es inherentemente globalista, pero sería inane pretender que no ha habido diferencias entre las economías más poderosas y las más sometidas (Benito, 1999; Romero, 2002), ni entre los países con ciudadanos con más derechos y aquellos que mantienen el totalitarismo (Ghosh, 2020; Martín, 2021).

Aunque la tecnología digital sea transnacional, la industria de la tecnología (cualquier tecnología, en cualquier momento) sigue siendo el resultado de la explotación de recursos naturales y humanos, y del consumo compulsivo y aspiracional por quienes pueden (o anhelan poder). A estas circunstancias,

---

<sup>1</sup> Este monográfico es resultado del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033 y se ha realizado en el contexto una estancia de investigación en la Universidad de Estocolmo bajo el programa de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español 2021-2023 financiado por el Ministerio de Universidades/ NextGenerationEU/ PRTR.

<sup>2</sup> Desde luego, la tradición sociocrítica así lo evidencia, pero debe entenderse más allá de las fronteras realistas que se asocian con el planteamiento de pensadores como Lukács, puesto que ese compromiso social trasciende el compromiso con las nociones *fotorrealistas* del arte. Eso no invalida la necesidad de una conciencia de clase, pero sí es legítimo cuestionar la necesidad de ser un reflejo de la realidad (pretendidamente) objetiva.



acentuadas en este capitaloceno que vivimos (Moore, 2017)<sup>3</sup>, debemos incorporar las formas resilientes y discursivas propias de cada región, y en este caso nos proponíamos abordar la latinoamericana, tanto desde sus centros, como desde las periferias de la diáspora hispánica. Desde luego, las tensiones creativas, pero también geopolíticas y económicas, de la región tanto a nivel interno como externo (con sus vecinos directos, como EE. UU., e indirectos, como Europa) sugieren un desarrollo propio y diferencial.

Gracias a las nueve propuestas que dan forma al dossier que nos ocupa, “Arte y activismo: acciones en la América contemporánea”, se compone un prisma diverso y necesario con el que afrontar las complejas caras de las relaciones entre percepción acción creativa como herramienta de construcción de discurso político a través de la palabra ante los nuevos retos (formales, políticos, comunicativos).

Esto ha supuesto rastrear el punto de inflexión que encarna el posicionamiento de sor Juana Inés de la Cruz, según propone Álvaro Llosa Sanz, pues pone una especial atención a la relación entre las tecnologías ópticas del siglo XVII con su reivindicación política a través de su obra. Este es un paso previo imprescindible para comprender la fenomenología más actual, a la que llegamos a través de un enfoque transnacional y memorístico: Carla Alanis aborda la herencia del Holocausto en la obra del argentino Gustavo Nielsen con las reivindicaciones e instrumentalizaciones que conlleva su novela *Auschwitz*, mientras Juan Carlos Cruz Suárez se centra en una aproximación posnacionalista a la obra de la chilena Elvira Hernández. Estas narraciones son nucleares, como lo es también la construcción y representación de las unidades familiares, como las que analiza An Van Hecke a través de la experimentación creativa de Laia Jufresa.

En segundo lugar, se abordan los impactos de las escrituras más contemporáneas y digitales como discurso de acción política. Un primer paso en esta dirección se da con el análisis que Rodrigo González Dinamarca realiza sobre la cuentística de Zambra y la huella de lo tecnológico. En el discurso creativo plenamente digital, la confrontación transnacional resulta fundamental para comprender este espacio: yo mismo abordo estas cuestiones a través de la denuncia sobre la situación de México frente a EE. UU. que construye Eugenio Tisselli, mientras Vega Sánchez se centra en la búsqueda de un discurso de género mediado por las tecnologías. Pero, de hecho, toda tecnología es un discurso marcado por definición y, en consecuencia, no es inocente... tampoco en la creación artística, y el trabajo que ofrece Alex Saum se abre a la ecocrítica a través del estudio de varios creadores diaspóricos y digitales. Esto solo puede llevarnos a la relación expresa entre ecología política y arte con el estudio de Chile y Venezuela que ofrece Gianfranco Selgas.

Nuestro estudio se cierra con una aproximación al autor chileno Matías Celedón que realiza Linnea Kjellsson gracias a una entrevista en la que se abordan cuestiones de peso para entender el proceso de maduración de la digitalidad en la concepción escritural: reflejar una *tecnostalgia*, como hace Celedón, es cerrar un círculo que conlleva asimilación creativa y discursiva, lo que, sin duda, señala la fase de consolidación que supone el momento histórico en el que nos encontramos desde la década pasada.

Confiamos en que la diversidad de enfoques, así como la inclusión de la entrevista, resulten de provecho para quienes investigan la literatura actual en lengua española, con un enfoque interdisciplinario y transatlántico, que no elude el compromiso artístico ni académico con el mundo que habitamos.

---

<sup>3</sup> Consideramos necesario ir más allá de las implicaciones geológicas del antropoceno, pues la huella humana se produce en su dimensión plena como consecuencia de un impulso de raigambre ideológica sustentada en el neoliberalismo y, por tanto, en la deificación del capital.



Finalmente, espero que me permitan con unas líneas para agradecer a Juan Carlos Cruz y Vega Sánchez su trabajo para coordinar este dossier en *Diálogos Latinoamericanos*.

## Referencias

- Benito, Emilio de. 1999. "Internet agrava la distancia entre ricos y pobres." *El País*, 12 de julio, consultado el 7 de diciembre de 2022, <[https://elpais.com/diario/1999/07/12/sociedad/931730401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/07/12/sociedad/931730401_850215.html)>.
- Chin, Warren. 2019. "Technology, war and the state: past, present and future." *International Affairs* 95 (4): 765-783.
- Escandell Montiel, Daniel (ed.). 2022. *Escrituras hispánicas desde el exocanon*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Ghosh, Shona. 2020. "10 maneras en las que Corea del Norte utiliza la tecnología para mantener a sus ciudadanos en la oscuridad respecto al mundo exterior." *Business Insider*, 6 de enero, consultado el 7 de diciembre de 2022, <<https://www.businessinsider.es/controla-corea-norte-acceso-internet-ciudadanos-554373>>.
- Martín Velazco, Sergio. 2021. "Internet en la dictadura, otro campo de batalla." *Revista Foro Cubano* 2 (3): 64-69.
- Montiel, Maryalejandra; López, María del Pilar. 2009. "Tecnología y educación en la complejidad del siglo XXI." *Encuentro Educativo* 16 (3): 425-434.
- Moore, James W. 2017. "The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis." *The Journal of Peasant Studies* 44 (3): 594-630.
- Romero, Alberto. 2002. *Globalización y pobreza*. Nariño: Ediciones Universidad de Nariño.
- Slotten, Hugh R. 2002. "Satellite Communications, Globalization, and the Cold War." *Technology and Culture* 43 (2): 315-350.
- Ulloa, Astrid. 2017. "Dinámicas ambientales y extractivas en el siglo XXI: ¿es la época del Antropoceno o del Capitalocene en Latinoamérica?" *Desacatos* 54: 58-73.



## ‘Al aire sombrearé lo transparente’: los anteojos de sor Juana Inés de la Cruz y su arte político tras la cámara oscura

Tecnologías de la imagen y virtualidad en el auto sacramental  
*El mártir del Sacramento, San Hermenegildo*<sup>1</sup>

Álvaro Llosa Sanz  
Universidad de Oslo, Noruega

**Abstract:** *In scenes VII-X of the second painting corresponding to the ‘auto sacramental’ The martyr of the Sacrament, San Hermenegildo by Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), the character who allegorizes the fantasy of King Leovigildo visibly projects the series of Hispanic Gothic kings in the theatrical space. This visibility generated by the right of fantasy perfectly fulfills the requirements of visual composition ascribed to the art of memory in the Golden Age and even visibly communicates the dramatic architecture of the glorifying discourse of the monarchy implicit in such staging. They make up a theater of memory that, gestated from the emblematic and Golden Age programmatic culture of the galleries of fame, is fantastically staged before the eyes of the audience. The set of scenes is also inscribed in the political-religious theme of Visigothic Arianism and the question of the conversion of the monarchy to Catholic Christianity represented by Hermenegildo, crown prince. I am interested in addressing, in the colonial context of Sor Juana, how the projection of these virtual and hologrammatic images produced in the theatrical space correspond and dialogue both with the hermetic thought of political emblems and occhiali and with the optical technologies of the time, especially the camera obscura, which could be considered as a new tool at the service of the tradition of the art of memory and reaches our days in form. of cinematography and other virtual visual projections.*

**Keywords:** Sor Juana Inés de la Cruz, Saint Hermenegild, auto sacramental, political art, virtuality, visual studies

**Resumen:** *En las escenas VII-X del cuadro segundo correspondientes al auto sacramental El mártir del Sacramento, San Hermenegildo de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), el personaje que alegoriza la fantasía del rey Leovigildo proyecta visiblemente la serie de reyes godos hispánicos en el espacio teatral. Esta visibilidad generada por la facultad de la fantasía cumple perfectamente los requisitos de composición visual adscritos al arte de la memoria áureo e incluso comunica visiblemente la arquitectura dramática del discurso glorificador de la monarquía implícita en dicha escenificación. Conformen un teatro de la memoria que, gestado desde la cultura emblemática y programática áurea de las galerías de la fama, se escenifica fantásticamente ante los ojos de la audiencia. El conjunto de escenas se inscribe además en el asunto político-religioso*

<sup>1</sup> Este artículo es resultado del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo xxi) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.



*del arrianismo visigodo y la cuestión de la conversión de la monarquía al cristianismo católico representado por Hermenegildo, príncipe heredero. Me interesa abordar, en el contexto colonial de sor Juana, cómo la proyección de estas imágenes virtuales y hologramáticas producidas en el espacio teatral se corresponden y dialogan tanto con el pensamiento hermético de los emblemas y occhiali políticos como con las tecnologías ópticas de la época, en especial la cámara obscura, que podría considerarse como herramienta nueva al servicio de la tradición del arte de la memoria y llega hasta nuestros días en forma de cinematografía y otras proyecciones visuales virtuales.*

**Palabras clave:** Sor Juana Inés de la Cruz, San Hermenegildo, auto sacramental, arte político, virtualidad, estudios visuales

*Pero porque lo veas  
no sólo en las fantásticas ideas  
de la imaginación, sino patente,  
al aire sombrearé lo transparente,  
porque en visible objeto mires toda  
la serie regia de la gloria goda.*

(El mártir del Sacramento, San Hermenegildo, Cuadro II, Escenas VII-X)

## Introducción: Sor Juana Inés de la Cruz y su arte político

El auto sacramental *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo* de la novohispana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) fue redactado en la década de 1680, y no sabemos cuándo ni dónde fue representado, si es que finalmente lo fue: pero si se atiende al culto de los jesuitas tanto hacia el príncipe visigodo Hermenegildo (564-585) como hacia el arzobispo de Sevilla san Leandro (*circa* 540-601), que fue quien lo convirtió al cristianismo, y si además se destaca la adscripción sevillana como rey de la Bética del propio Hermenegildo, se concluye, según la experta en autos sacramentales sorjuaninos Hernández Araico (2008: 297-298), que debemos datar como probable fecha para un posible montaje novohispano el año 1685, durante el primer centenario de su canonización, teniendo en cuenta que los virreyes pertenecían a la casa sevillana de los Medinaceli y habría un deseo probable de sor Juana por congraciarse con los jesuitas (pues admiraba la obra llena de enigmas de Athanasius Kircher), quienes en esa misma ciudad habían construido un convento y colegio en memoria del santo patrón de la ciudad, esto es, san Hermenegildo, que murió mártir por querer convertir la España arriana a la ortodoxia católica defendiendo con su muerte el dogma de la divinidad de Cristo negada por los arrianos.

Recordemos que los autos sacramentales eran piezas de teatro religioso para la fiesta del Corpus Christi (y a veces otras festividades religiosas) sufragadas por los municipios y las cortes palaciegas, con gran aparato escénico y musical elaborado gracias a la colaboración de gremios y cofradías populares. Se desarrollaron como género dramático en el siglo XVI y alcanzaron su máximo esplendor durante el siglo XVII, y fueron destinados a la exaltación del sacramento de la Eucaristía ante el pueblo y/o el público cortesano como parte de la defensa religiosa de la monarquía católica española frente al islamismo y a la iglesia protestante (Garrot Zambrana, 2014). A día de hoy podemos señalar como una de las funciones de numerosos autos sacramentales barrocos la de arte político de tema religioso, ya que estos



mostraban y exaltaban aspectos teológicos de la doctrina católica ante su público, y al mismo tiempo reforzaban las credenciales monárquicas hispanas que sustentaban y se identificaban con dicho credo. Más concretamente, los autos sacramentales podían contener incluso tramas relacionadas con la monarquía, o con un rey como personaje, como es el caso que comentaremos hoy sobre la disputa religioso-política del rey arriano Leovigildo y su hijo cristianizado el príncipe heredero Hermenegildo. El enfoque de nuestro análisis tiene en cuenta el particular contexto político del barroco novohispano de la corte virreinal en México y la aplicación de las tecnologías y filosofía visuales en que se basó sor Juana Inés de la Cruz para crear todo un espectáculo de virtualidad sobre un viejo asunto de historia política convertido después en un icono de la conversión religiosa para una nación.

Sobre el género teatral que nos ocupa es importante mencionar que los autos iban siempre precedidos de una loa, piezas teatrales muy breves, que, en algunos casos, como ha estudiado Rull (1994), cumplían la función teológica-política de mitificar la Casa de los Austria, es decir, la familia de la dinastía de los Habsburgo reinante en la España imperial de los siglos XVI y XVII. Este aspecto se aprecia bien en la loa al auto sobre san Hermenegildo, donde se establece toda una viva discusión escolástica entre un maestro y sus estudiantes para razonar teológicamente sobre la mayor fineza de Cristo, esto es, si Cristo fue más grande por haber muerto martirizado o por permitir que su cuerpo se transformara en el sacramento eucarístico. Respecto al aspecto político que nos interesa, en ella, el maestro (que la crítica tiende a identificar con el *alter ego* de sor Juana) destaca el valor del arrojo de Cristo y lo compara con el de Cristóbal Colón para desafiar el conocido *Non plus ultra*, es decir, el lema emblemático medieval que impedía desafiar los confines del mundo conocido, léase cruzar los océanos más allá de las columnas de Hércules o el conocer más allá de lo ya asumido: la situación no solo hace un eco a la propia biografía sorjuanina, que es de por sí un desafío constante a la autoridad eclesiástica de su época para ir más allá por sí misma con el fin de discrepar con las autoridades competentes mediante nuevos argumentos del pensamiento y así acceder a las discusiones teológicas universitarias de la época (Rice, 2007: 82), sino que además nos plantea un paralelo entre el Cristo y el Colón de la loa con el Hermenegildo del auto para mostrar que sin la conversión de este último, Colón nunca hubiera podido llevar la fe católica a las Américas, ni hubiera podido unir las regiones descubiertas a la historia cultural imperial española y hacer que su pasado fuera también el de la Iglesia de Roma (Fuller, 2005: 93 y 95). En el ejemplo concreto de la autora que nos ocupa, el *Plus ultra* mencionado en la loa representa un claro emblema del proyecto imperial de Carlos I y la Casa de Austria, que hoy se mantiene en el escudo de la actual bandera española; recordemos también que las loas de los autos sacramentales de sor Juana estaban además destinadas a representarse sobre todo ante un público cortesano: desde el punto de vista estrictamente político, tanto en su versión impresa como en su versión escenificada, son ofrendas comisionadas por los entonces ex virreyes como agradecimiento de sus privilegios a la monarquía española: ‘En sus loas de homenaje al rey y a las dos reinas se ve entonces la manifestación teatral del encomio monárquico sorjuanino que figura de manera muy significativa a través del progresivo ascenso de la Fénix mexicana a la cúspide de su reconocimiento’ (Hernández Araico, 2016: 63). Al margen de la clara conexión política en nuestro caso, es importante señalar que además ‘las loas sacramentales comparten con el auto al que sirven de pórtico el enfoque religioso y el asunto eucarístico’ (Arellano, 2017: 14), lo cual ayuda a ligar el sacrificio eucarístico emblemático del catolicismo con el poder de la monarquía cuando se tratan estas cuestiones juntas.



Como se ha mencionado, en el auto *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo* se presenta el episodio histórico del cruento enfrentamiento entre el decimoquinto rey visigodo arriano Leovigildo y su hijo convertido al cristianismo católico, por demás heredero al trono. Ante su sublevación como gobernador/rey de Sevilla y su uso de la nueva fe como motor de su rebelión, Leovigildo decide decapitarlo para acabar con la revuelta interna y asegurar la estabilidad del reino. Destaquemos aquí que el Hermenegildo histórico fue canonizado en 1585 como defensor de la Eucaristía y como luchador del arrianismo en España bajo el auspicio —entre otros— del cronista jesuita Juan de Mariana (1536-1624), que ayudó a Felipe II a limpiar, perdonar y ensalzar para el futuro todo su historial de rebeldía e insurrección (Sáez, 2016: 608-609). Pasando de traidor a mártir, se deja a un lado así el tradicional rol de Hermenegildo como un interesado promotor de una guerra civil que utiliza la excusa de la nueva fe contra un padre que había sido hasta entonces un rey comedido tanto étnicamente (entre hispanorromanos y visigodos) como en el ámbito religioso (arrianismo frente a cristianismo católico). A pesar de la decisión de ejecutar al vástago real al final de su reinado por razones de estado, Leovigildo había intentado resolver la cuestión durante años, según varios historiadores cristianos europeos medievales que no vieron con ningún respeto la actuación política de Hermenegildo al levantarse contra un rey legítimo por razones solo aparentemente religiosas (Orlandis, 1988: 81; Worley, 2011: 107-108; Fuller, 2015: 94). En suma, los ataques hostiles contra el cristianismo por parte de Leovigildo, si bien en un contexto creciente de debate social entre arrianismo y catolicismo que amenazaba cada vez más la política de unificación del estado si este se dividía en dos ramas religiosas distintas, fueron meramente circunstanciales y asociados fundamentalmente con la rebelión política de Hermenegildo y sus católicos aliados eclesiásticos, que actuaron deslealmente contra Leovigildo por diversas cuestiones de pérdida de poder (Valverde, 1999). Por lo tanto, existen dos interpretaciones históricas de Hermenegildo, contradictorias entre sí: ‘from a power-hungry traitor who rebels against his father and king, to an exemplary martyr who converted to the Catholic faith and was killed by a heretical Arian tyrant’ (Fuller, 2015: 93). Es una evolución que además puede verse en la recepción del personaje tras las creaciones de los diferentes autores teatrales de los siglos XVI y XVII (Sáez, 2016).

Para el análisis del arte político sorjuanino y su relación con las técnicas visuales de virtualidad empleadas en el auto nos centraremos en las escenas VII-X del segundo cuadro, que se corresponden a una escena proyectada por Leovigildo y que se representa en el cuarto carro o escenario central, el ‘carro político-nacional’ según Hernández Araico (2008: 289) destinado al desfile de la Fama donde Leovigildo, al reflexionar sobre su decisión política de defender la unidad de un reino arriano, verá en una fantasía toda la sucesión de los reyes godos que le antecedieron y que confirman su decisión de estado.

Hemos visto que los autos tienden a ensalzar monarquía e Iglesia cuando ambos elementos aparecen en escena. Sin embargo, en el caso de sor Juana existen aspectos y contradicciones en los personajes por los que ‘el aparente elogio de la religión, gobierno y sociedad española por parte de la obra pierde peso’ (Worley, 2011: 117). Worley señala que la escena del desfile es introducida con una alusión a cómo la España visigoda había sobrevivido gracias a su alianza con la religión arriana, y esta era también la posición de la España de los Habsburgo en tiempos de sor Juana, si colocamos el catolicismo en su lugar (Worley, 2011: 110-111). Según esto, la relación entre Iglesia y Estado se reafirma aquí como seña de identidad hispánica, pero mostraría al mismo tiempo la intolerancia que produce dicha alianza frente a otros modos de creer y pensar. Señala Worley además que, por su parte, Hermenegildo y sus aliados ofrecen numerosas duplicidades de pensamiento respecto a sus



motivaciones religiosas, frente a una mayor firmeza y honestidad de Leovigildo en sus fines y razones políticas, aludiendo a que dichas duplicidades hacen más difusa su caracterización como héroes frente al villano que supuestamente debe ser Leovigildo (Worley, 2011: 112-114). En otras palabras, Hermenegildo y sus aliados muestran actitudes ambivalentes en sus motivaciones para la insurrección, que las vuelven espurias y no exclusivamente religiosas. Parece que en los detalles de estas caracterizaciones sor Juana recupera y apoya la versión histórica medieval del Hermenegildo escasamente heroico y movido por motivaciones políticas, si bien el auto en su conformación de conjunto glorifica aparentemente el sacrificio del mártir. Esta ambivalencia que Worley ejemplifica en esta y otras escenas lleva a pensar que el texto expresa ambigüedades teológicas y políticas, hasta el punto de quedar en suspenso la cuestión del principio de autoridad en torno a la intolerancia religiosa de un monarca o al reconocimiento de las motivaciones y las dudas políticas de un santo. Es también el caso de la interpretación subversiva del patriarcado que hace Linda Egan (1997). Para ella, en el auto hay una autoridad femenina, tanto humana como divina: Hermenegildo duda mucho en su misión, y en ocasiones se pregunta si no debe rendirse a las peticiones de su padre, pero finalmente no lo hace y actúa por el insistente y firme consejo de su mujer Irgunda (que representa externamente la nueva fe), y gracias también al rol de la Fe como alegoría que arbitra la batalla entre las Virtudes (Verdad, Misericordia, Paz y Justicia): ‘Aconsejado de estas figuras femeninas, Hermenegildo finalmente abraza pacíficamente la noción del sacrificio personal como la manera más misericordiosa de asegurar que prevalecen la Verdad y la Justicia’ (Egan, 1997: 65). Con ello, según Egan, sor Juana ataca de lleno los valores patriarcales y defiende una cosmovisión de la divinidad tan bisexual como andrógina y, por lo tanto, del ejercicio también femenino de la autoridad religiosa; deja además una solicitud de tolerancia y respeto para aquellos que no piensan igual, como sería el caso de Hermenegildo cuando hace frente a la tradición patriarcal anterior y finalmente solo recibe una intolerante respuesta de su padre Leovigildo. Sor Juana cumple por una parte con el encargo que le pide la corte cuyo centro es Madrid y los Austria, pero desde su subalternidad colonial femenina critica y subvierte su autoridad. Al igual que se ha demostrado en otro auto sorjuanino, *El Divino Narciso*, parece poderse aplicar también aquí el hecho de que escribir forzosamente por encargo ‘enmascara por un lado la transgresión social e ideológica que significa la composición y publicación de un texto teológico-literario por parte de una monja, y por otro pone al descubierto las estructuras jerárquicas de poder que restringen y obstaculizan la escritura femenina’ (Grossi, 2004: 543).

### **El teatro de la memoria sorjuanino y las tecnologías barrocas de la imagen y la virtualidad**

La utilización de recursos temáticos y escenográficos que muestran aspectos visuales considerados mágicos y asociados al hermetismo del barroco, filosofía sospechosa a menudo de heterodoxa, apoyan aún más la ambivalente y enigmática subversión intelectual, religiosa y política de sor Juana, como veremos ahora. Para lograrlo no solo ha urdido toda una trama conflictivamente política en sus matices, como hemos comprobado, sino que además el episodio que analizamos es el centro de una representación virtual, presentada a modo de holograma viviente, mediante el desfile fantasmático de monarcas godos.

Como se ha mencionado anteriormente, en las escenas VII-X del cuadro segundo correspondientes al auto, el personaje que alegoriza la fantasía del rey Leovigildo proyecta visiblemente la serie de reyes godos en el espacio teatral.





Leovigildo, que pasa por un momento de crisis y confusión tanto paternal como monárquica debido a que su hijo Hermenegildo ha decidido abrazar el cristianismo frente a la tradición arriana de sus antecesores, va a asistir a todo un espectáculo fantasmagórico que le propone su propia fantasía para hacerle recordar quiénes le han precedido y qué le une a ellos. En ese instante de confusión interior, de batalla del alma, Leovigildo aparece en escena persiguiendo a su fantasía al grito de ‘Sombra, ilusión, fantasma, ¡dí quién eres!’ a lo que esta responde así: ‘La imagen de tu propia fantasía, / que en ella impresa estoy tan vivamente, / que parezco aparente / cuerpo, que de aire forma vapor craso, / pues la imaginación suele hacer caso’ (vv. 175-179).

Sor Juana utiliza ahora, como es costumbre en la mayoría de poetas en todo el Siglo de Oro, la teoría general del conocimiento humano que el neoplatonismo renacentista desarrolló de manera sincrética desde los tratados de Marsilio Ficino (1433-1499), por la cual la potencia imaginativa forma una imagen interior en el alma a partir de la experiencia visual sensible que el sujeto absorbe mediante el mecanismo de la fantasía, la cual funciona como elemento mediador entre la capacidad sensitiva de los sentidos y la conceptualización posterior del pensamiento. El fantasma o imagen producidos es por tanto un material visual interior listo para ser interpretado y depurado en conceptos por la potencia cogitativa o intelectual, y como bien nos recuerda Guillermo Serés, se encuentra ‘entre la sensibilidad y el intelecto, entre lo corpóreo y lo incorpóreo’ (1996: 202). De este modo, la fantasía se presenta en las tablas como ‘aparente cuerpo’, visible ante Leovigildo y el público, proyectando el alma del protagonista en el escenario aprovechando una de las cualidades del auto sacramental como género didáctico e ideológico: el uso de apariencias alegóricas, personajes que en forma visible representan lo invisible.

La fantasía se presenta como alegoría del pensamiento, aprovechando ‘la conveniencia que a alegóricos entes da licencia’, y nos sume en el tópico del hombre ensimismado y saturnino al que no debe extrañar que ‘suspense en tu melancolía, / a ti te hable tu propia fantasía’. Es entonces cuando a Leovigildo y a la audiencia se les pide esto: ‘vuelve ahora los ojos / de la imaginación’ a todo lo que la religión arriana ha ofrecido históricamente ante los reyes que la adoptaron, ‘religión que han constantes abrazado, / sobre quien el Imperio han fabricado’. Y la fantasía, que quiere mostrarnos en las tablas la alegoría de España a la que seguirá todo un desfile de reyes godos, decide aplicar el mismo método visual de apariencias alegóricas: ‘porque lo veas / no solo en las fantásticas ideas / de la imaginación, sino patente, / al aire sombreado lo transparente, / porque en visible objeto mires toda / la serie regia de la gloria goda. ¿Qué ves en aquel trono?’ (vv. 204-210). El recurso dramático alegórico se encadena perfectamente a la explicación metafísica para poder así visualizar externamente una imagen interior que posee el carácter de un fino vapor espiritual, condensado ante los ojos de Leovigildo y del público al mismo tiempo. La fantasía es capaz de proyectar imágenes en el interior del sujeto, y mediante la técnica alegórica es capaz de proyectarse además a sí misma ante los ojos de Leovigildo, y, por tanto, ante el público. Solo desde ahí, es también capaz de proyectar otros fantasmas en escena, como la serie de reyes godos.

Específicamente, esa imagen interior o fantasma, visible ante los ojos del alma, pero transparente ante los sentidos externos, va a ser sombreada sobre el aire para que pueda verse físicamente. Sor Juana muestra aquí una particular preocupación por el modo en que este juego metafantástico sucede, en parte porque un suceso de este tipo mostraría cierta capacidad mágica en el terreno de lo sensible. En la loa que introduce este auto sacramental, en la disputa de carácter filosófico que varios estudiantes y el maestro desarrollan, uno de ellos hace aparecer a Hércules y Colón, aludiendo a su personal capacidad de proyección escenográfica como posible



actuación mágica, según destaca Hernández Araico (2008: 288) y apreciamos claramente en los siguientes versos: ‘ya sabéis que mis desvelos / a Naturaleza apuran / los más ocultos secretos / de la Magia natural, y que con mis ciencias puedo / fingir, ya en las perspectivas / de la luna de un espejo, / o ya condensando el aire / con los vapores más térreos; o ya turbando los ojos, / mostrar aparentes cuerpos’. La ciencia mágica es la única capaz de obrar estas maravillas, salvo que esta no funcione, y entonces el aprendiz de mago aconseja que ‘cuando aquesto no pueda, / demos que el entendimiento / con alegóricos entes / hace visibles objetos’. De nuevo surge en última instancia el recurso alegórico como imagen simbólica con la que podemos hacer visible lo que es transparente, especialmente si lo hacemos mediante actores en un tablado, que es lo que explica finalmente en la loa la aparición de Hércules y Colón, reconocido el montaje más tarde por el estudiante. Es importante notar que si bien este recurso metateatral de la alegoría en escena libera de ya improbables investigaciones inquisitoriales a sus protagonistas y a su autora, sor Juana nos muestra y engaña en todos los casos con la ilusión de asistir a varias técnicas mágicas de proyección visual, cuando finalmente parecen ser pura técnica teatral, máquina espectacular. Mediante magia es posible hacer aparecer los cuerpos entornando los ojos, condensando el aire y rarificándolo, o mostrándolo visible en un espejo. En este último caso, hallamos la intermediación de un artefacto visual que podría implicar más un acto de magia artificial mecánica o truco escenográfico elaborado por el hombre que la pura magia natural, y que no es ajeno a la producción literaria sorjuanina. Dice Emilie Bergmann:

*Sor Juana, in the Sueño and in other poems addressing the visual arts, has a scientific interest in visual perception, mirror, and lenses. She transforms a poetics that was already ‘ocularcentric’ by introducing the new optical models, and by calling attention to the perceiving subject. (Bergmann, 2004: 153)*

Si la poesía sorjuanina rescata el funcionamiento y el mirar de espejos y lentes, en nuestro auto sacramental la magia que pueda otorgarse a la fantasía para proyectar el desfile regio se ve mediada por la cultura tecnológica de la óptica aurisecular en la forma de la cámara oscura modificada con lentes, mecanismo difundido sobre todo por Giovanni Battista della Porta en 1558 y dibujado entre otros por el admirado de sor Juana Athanasius Kirchner en 1646. Para el italiano, por ejemplo, este artefacto podría convertirse en una máquina de entretenimiento de sombras que se usaría para dramatizar historias con sus actores y su escenario (Duarte, 2014: 61). Su evolución es constante: una máquina que pasa de ser una estancia con un agujero a principios del siglo XVI hasta convertirse en una caja portátil de lentes en la segunda mitad del siglo XVII (Duarte, 2014: 62-63). En su *Libro del uso de los anteojos* (1623), Benito Daza de Valdés, describe cómo crear una:

*buscad un aposento que tenga puerta a algún patio o corredor donde dé el Sol, y luego lo veis de cerrar y tapar muy bien todas sus juntas, para que no entre luz ninguna. Y estando así hazed un agujero en la puerta, de tal tamaño que lo podais tapar con una luna convexa de dos grados, o de dos y medio, la qual a de ser de visorio, para que sea mejor; y viendo tapado el agujero con la luna, poned encima una chapa delgada que sea de plomo, o de hoja de lata, con otro agujero muy redondo y más pequeño, como un ochavo de Segovia. Y estando así todo fino en la puerta, hazed que se pongan en el patio o corredor algunas personas, de modo que les de el Sol, porque si no es así, no se verán; y por parte de dentro de el aposento, poned un papel blanco frente del agujero, y a distancia de media vara poco más o menos, vereis en el papel representadas todas las figuras de allá fuera, pequeñas; pero con sus colores y aficiones tan distintas, que parecen una viva iluminación. (Daza, 1693: 97)*



El diverso juego que puede hacerse combinando lentes diferentes permite a Daza describir cómo sobre el papel pueden verse figurillas o aumentar el tamaño de una hormiga sombreándola sobre el suelo o la pared de la estancia. El claroscuro que ofrece la esfera de luz proyectada en una superficie sobre la que se interponen diversas sombras vivientes establece una relación que se acerca al ‘sombrear’ sorjuanino. Sombrear significa, según el *Diccionario de autoridades* de 1739, ‘poner sombras en la pintura o dibujo’. Asociado a la pintura, sombrear requiere añadir sombras, para dar profundidad o resaltar la figura ya pintada, que es lo que se realiza al actuar con una cámara oscura para proyectar cualquier imagen en ella. No hay proyección visual de este tipo sin sombrear aquello que se desea proyectar. Y solo puede sombreadarse a un tamaño grande mediante un juego de lentes en una cámara oscura.

En el auto, al tratarse de la fantasía y el carácter sutil y vaporoso de la imagen, la superficie no es un papel o una pared, sino el propio aire, a modo de holograma e interfaz virtual. Recordemos de nuevo que los autos sacramentales se representaban en una combinación de carros esféricos, hasta cuatro en este particularmente (Hernández Araico, 2008: 288), que forman estancias cerradas u oscuras donde aparecían a la luz los personajes alegóricos al abrirse las esferas. En la cuarta de esas esferas se materializa la alegoría de España convocada por la fantasía de Leovigildo, y ante ella van desfilando los reyes godos de quienes se resalta oralmente, pero en forma epigramática, la cualidad máxima de su persona o reinado. Este desfile ordenado y viviente de la saga visigoda, de carácter marcadamente emblemático por la aparición rápida de sus personas a modo de efigie coreada por un mote particular, refleja otra de las técnicas visuales de la época que ejercitaba la imaginación y luego plasmaba y proyectaba exteriormente en programas iconográficos de iglesias, palacios y jardines: la elaboración de un teatro de la memoria de virtudes y héroes fácilmente recordable, dispuestos a menudo como esculturas o pinturas en un espacio arquitectónico denominado estancias de la fama, tal como analizó para la ficción Frederick de Armas (1985) en los palacios de la novela pastoril. En nuestro caso, la Fantasía recupera dramáticamente todo un desfile regio visual para que, con sus ejemplos vivientes, Leovigildo recuerde y entienda ‘que de la religión han sido prendas / estas glorias que has visto, estas coronas / que ahora con la tuya tú eslabonas’ (vv. 350-353).

El programa político que este teatro de la memoria presenta ante el espectador, mostrando cómo la religión sostiene la monarquía en su buscado destino imperial, y que sin duda es un mensaje recordatorio a la monarquía española contemporánea de sor Juana, a la par que un recordatorio de su doctrina y poder inflexible, implica en su contexto de proyección visual a modo de cámara oscura o juego óptico la reflexión sobre otro juego simbólico de lentes que dominó el barroco, tal como analiza Enrique García Santo Tomás (2014) en su estudio *La musa refractada*. En él se destaca la tradición de los *occhiali* políticos, artefactos literarios de crítica social desarrollados a la luz y compás del uso generalizado de anteojos, catalejos y telescopios, y cuyas lentes procuraban y abrían nuevas perspectivas y detalles sobre la naturaleza visible desde el punto de vista científico, como el descubrimiento de las irregularidades de una luna que siempre se había pensado perfecta, y por lo tanto también aplicables a la naturaleza invisible de la moral humana, generalmente a través de géneros satíricos que usaban los anteojos como observadores detallados de las irregularidades de la conducta humana. Si bien estas lentes se consideraban, con su juego de concavidades y convexidades, aparatos para acercar o distanciar una realidad que podía valorarse a veces como precisa y otras como deformada, es destacable que una obra tan influyente de emblemas como las *Empresas políticas* (1640) de Saavedra Fajardo se presenta como un espejo de príncipes en la línea



quinientista pero bien dotado de lentes, cristales y telescopios (García Santo Tomás, 2014: 253-257).

Parecería ser también el caso de sor Juana en la escena de Leovigildo, al que planta un espejo escenográfico de virtualidad fantasmática, de cámara oscura que proyecta ópticamente el interior de su alma a sí mismo y a su audiencia, concebido además como teatro de la memoria histórico en el que se refleja y reflexiona sobre el imperio español y su perdurabilidad mediante la necesaria alianza con la religión. Estamos ante un espejo de príncipes emblemático y teatral cuyo reflejo está construido por la refracción de un juego de sombras sobre la superficie del aire, a modo de cámara oscura de la fantasía que saca de la memoria figuras, no de un espacio, sino de otro tiempo, y las proyecta en la estancia oscura del presente para iluminar un posible futuro.

Debemos notar además que Leovigildo en sus escenas es el único que ve y oye a los personajes alegóricos a su alrededor, mientras que Hermenegildo un poco antes oye pero no ve a los suyos: esta diferencia entre los pasajes cantados del arriano y el católico resalta la visualidad del aparato escénico del primero frente al segundo, junto con su espectacularidad didáctica para la audiencia; pero también destaca la asociación de la fe (católica) con el sentido más espiritual de ambos, el oído, si se tiene en cuenta además el contraste métrico y escénico entre la espectacular exterioridad visual y luminosa que representa Leovigildo (de gran apariencia visual) frente al diálogo interno de sombras y dudas en que se debate Hermenegildo (Mackenzie Rebollo, 2018: 8, 12-13). Si el sentido de sor Juana era además trasponer la asociación monarquía-iglesia visigoda a la España católica de los Austrias, no es menos cierto que ese espectáculo visual de teatro de la memoria, que se usaba como efectivo método de predicación por los jesuitas para impresionar mejor la mente y retina de la audiencia, se presenta además como una espectacular exterioridad visual que no se correspondería con la de la fe católica, auditiva e interior, defendida por Hermenegildo, es decir, por sor Juana misma si hacemos a su vez una trasposición a un mundo en el que la monja se debatía frente a la autoridad de una iglesia nada permisiva con ella.

En general, creo que los estudios reveladores de Hockney (2002) y Falco (2016), entre otros, sobre la presencia y el uso de lentes y cámaras oscuras por parte de científicos y pintores, y el cambio que esto produjo en el desarrollo de la perspectiva euclidiana y en la fidelidad y detalle de lo humano representado sugieren que hubo una presencia creciente de la óptica en el ámbito artístico de la representación y comprensión de lo visual en la Edad Moderna europea. Creo que podemos incluir a sor Juana como una intelectual que busca sintetizar las tradiciones herméticas renacentistas de lo visual y el arte de la memoria, las aproximaciones tecnológicas de la óptica barroca y la simbología emblemática política del *speculum principii* e integrarlas con pericia en el escenario dramático peculiar del auto sacramental, que en el caso de San Hermenegildo convierte en un ejercicio de metateatro virtual de la memoria política factible gracias a la integración de las técnicas ópticas coetáneas. La magia natural que pudo producir las apariciones, a la que alude el estudiante en la loa, parece querer combinarse simultáneamente con la magia artificial que la lente óptica permite al ofrecer mediante el juego mecánico de luces y sombras un control de lo que se ve al ilusionista que lo produce. No es la naturaleza ya sino la máquina del observador quien controla nuestras visiones.

Como recapitulación de lo dicho, observamos que en la escena comentada del auto el espectáculo visual proyectado en el escenario por la facultad de la fantasía responde a la composición visual del arte de la memoria áureo e incluso comunica visiblemente la arquitectura dramática del discurso político implícito en dicha escenificación. Por ello, esta escena representa un auténtico teatro de la memoria



que, gestado desde la cultura emblemática y programática áurea de las galerías de la fama, se escenifica de forma fantasmática ante los ojos de la audiencia, invocando un metateatro de la memoria mediante la referencia explícita a su propia virtualidad. La aparición de la fantasía como sentido interno capaz de proyectarse a la vez en la mente del sujeto, y teatralmente en el espacio dramático de manera física, permite justificar toda una cadena de imágenes que expresan visualmente un discurso histórico político perfectamente ordenado y de fácil comprensión para la audiencia. La proyección de estas imágenes simbólicas virtuales producidas en el espacio teatral se corresponden y dialogan con las tecnologías ópticas de la época y su percepción social, en especial con la mirada crítica de los *occhiali* políticos, la refracción de luces y sombras facilitadas por las lentes, la reflexión de los espejos en la educación para príncipes, o el juego aumentador de los anteojos, y en conjunto el cuadro que nos muestra la cámara oscura ya usada en la pintura; de hecho, la figura emblemática de esta última podría considerarse entonces como una herramienta visual al servicio de la tradición del arte de la memoria. Y en el plano de una hipotética representación teatral, acaso su uso sobre el escenario hubiera sido una posibilidad a tener en cuenta por sor Juana, aunque hay que decir que su uso público en forma de linterna mágica, como precedente del cine de animación, producía espantos y denuncias en el México de 1805, que no generalizó su uso hasta mediados del siglo XIX (Rodríguez Bermúdez, 2007: 22-24).

### **Conclusiones: Sor Juana y la virtualidad como interfaz política**

Podríamos decir que si bien el auto en su conjunto está construido con el fin de cumplir su función de *escritura por encargo* para glorificar la monarquía española en su unión con la iglesia católica, esta interpretación sin fisuras solo puede aceptarse si se mira a distancia, mediante un cristal o espejo que nos devuelve el prisma de la oficialidad, como si de un espejo para príncipes se tratara; pero que una mirada guiada mediante un microscopio acerca nuestra visión a ciertas irregularidades y defectos de la realidad observada que integran también la mirada subalterna colonial de una monja mestiza cuyo afán es participar activamente en las discusiones teológicas del momento al mismo nivel que sus homólogos masculinos, con la actitud de un *occhial* político. Así, el antejo refractado y refractario de sor Juana atraviesa oblicuo el espejo de príncipes, y la escena del desfile junto con el juego de visualidad en el que la cámara oscura y la tecnología ocular del barroco se entremezclan con principios mágicos e historias políticas de herejes donde el protagonista es un rebelde contra el orden paterno y monárquico establecido, para convertirse en un emblema tecnologizado de la virtualidad sobre la lucha en la escritura sorjuanina contra un entorno patriarcal que la atenaza:

*El estricto control que ejercen las autoridades masculinas sobre la escritura conventual a finales del siglo XVII se ampara igualmente en su codificación, interpretación y aplicación penal. Podríamos afirmar que sor Juana lleva a cabo en muchos de sus textos un estratégico desmantelamiento de esta oposición binaria institucional para defender su derecho de ingresar al espacio público masculino de la fama, de la discusión teológica y de la interpretación. (Grossi, 2004: 542)*

¿Es entonces sor Juana una artista que usa la virtualidad del arte de la memoria como interfaz política para así defender su posición de mujer erudita en el contexto colonial? Todo apunta que sí lo es, e incluso podríamos decir que también en nuestra época. En el aspecto político, para Linda Egan, desde su enclave del barroco tardío sor Juana y su Hermenegildo se acercan mucho a las preocupaciones



poscoloniales de la posmodernidad en su visión de un feminismo andrógino frente al autoritarismo del poder y la religión (Egan, 1997: 65-66). Añadiríamos que también en el cuestionamiento y ojo crítico puesto sobre unos personajes que se presentan en sus detalles al microscopio como inestables, contradictorios, ambivalentes, y no necesariamente tan ejemplares como la mirada especular oficial católica ofrece y que ha sido dirigida histórica, política y religiosamente. Como hemos comprobado en la discusión sobre el arte político de sor Juana, tras la exaltación monárquica subyace todo un mundo de contradicciones, inestabilidades y significados alterados que aún hoy siguen generando un debate vivo sobre la dimensión conflictiva de la autora con la realidad política y religiosa en que sobrevivió como mujer, erudita, teóloga y poeta.

## Referencias

- Arellano, Ignacio. 2017. "La loa, vehículo ideológico del poder." En *"Estos festejos de Alcides": Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, editado por Carlos Mata Induráin, 11-16. Nueva York: IDEA.
- Armas, Frederick de. 1985. "Caves of Fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel." *Studies in Philology* 82: 332-358.
- Bergmann, Emilie. 2004. "Optics and Vocabularies of the Visual in Luis de Góngora and Sor Juana Inés de la Cruz." En *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, editado por Frederick A. de Armas, 51-166. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Cruz, sor Juana Inés. 1976. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Daza de Valdés, Benito de. 1623. *Uso de las anteojos*. Sevilla: Diego Pérez impresor.
- Duarte, German. 2014. *Fractal Narrative. About the Relationship Between Geometries and Technology and Its Impact on Narrative Spaces*. Bielefeld: Transcript.
- Egan, Linda. 1997. *Diosas, demonios y debate: las armas metafísicas de Sor Juana, 53-66*. Salta: Biblioteca de Textos Universitarios.
- Falco, Charles M. 2016. "Optics and Renaissance Art." En *Optics in Our Time*, editado por Mohammad D. Al-Amri, Mohammed M. El-Gomati y M. Suhail Zubairy, 266-283. Cham: Springer.
- Fuller, Amy. 2015. *Between Two Worlds: The autos sacramentales of Sor Juana Inés de la Cruz*. Cambridge: Modern Humanities Research Association.
- García Santo Tomás, Enrique. 2015. *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos. 2014. "Eucaristía y poder: el sacrificio crístico del Rey en algunos autos sacramentales." En *Images, cultes, liturgies: Les connotations politiques du message religieux*, editado por Paola Ventrone y Laura Gaffuri, 321-335. París: Éditions de la Sorbonne.
- Grossi, Verónica. 2004. "Subversión Del Proyecto Imperial de Conquista y Conversión de Las Américas en la *Loa para El Divino Naniso* de Sor Juana Inés de La Cruz." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28 (3): 541-63.
- Hernández Araico, Susana. 2016. "Monarquía y montaje en las loas de Sor Juana." *América sin Nombre* 21: 59-71.
- Hernández Araico, Susana. 2008. "El montaje de El mártir del Sacramento: Sor Juana y san Hermenegildo, entre jesuitas y sevillanos." *Destiempos* 14: 286-299.
- Hockney, David. 2002. *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona: Destino.
- Mackenzie Rebollo, Carlos Enrique. 2018. "Las marcas estructurales de El mártir del sacramento, san Hermenegildo, de Sor Juana Inés de la Cruz: versificación, canto y escenografía." *Humanidades* 8 (2): 1-17.
- Orlandis, José. 1988. *Historia del reino visigodo español*. Madrid: Rialp.
- Rice, Robin. 2007. "La loa como autobiografía intelectual: *El mártir del sacramento, san Hermenegildo* de sor Juana Inés de la Cruz." En *Mujeres que Escriben en América Latina. Centro de Estudios la Mujer en la Historia de*



*América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia, 80-86. Perú: Centro de Estudios en la Historia de América Latina.

Rodríguez Bermúdez, Manuel. 2007. *Animación: una perspectiva desde México*. UNAM.

Rull, Enrique. 1994. "Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la *loa* en el Siglo de Oro." En *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: loas completas de Bances Candamo*, editado por Ignacio Arellano, Kurt Spang y M. Carmen Pinillos, 25-35. Kassel: Reichenberger.

Sáez, Adrián. 2016. "De traidor a santo: las transformaciones de san Hermenegildo en el teatro (siglos XVI-XVII)." En *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista: actas del V Congreso Internacional de la SEMYR (Universidad Rey Juan Carlos, 24 a 26 de septiembre de 2014)*, editado por E. Blanco, 605-623. Salamanca: SEMYR.

Serés, Guillermo. 1996. *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.

Worley, Robert. 2011. "La politización de la religión expuesta por Sor Juana Inés de la Cruz en el auto titulado El mártir del sacramento, San Hermenegildo." *Bulletin of the Comediantes* 63 (1): 105-120.

Valverde, María R. 1999. "Leovigildo. Persecución religiosa y defensa de la unidad del reino." *Iberia* 2: 123-32.



## Mitologías de Auschwitz

Carla Alanis,  
Investigadora independiente

**Abstract:** *How can we tell the horror of the past? Gustavo Nielsen's novel *Auschwitz* imagines the unthinkable: What if the horror of concentration camps is nothing more than a catalog of possible tortures, a mockery in the voice of a pervert? I depart from the assumption that the meaning of *Auschwitz* in the novel is problematic because although it alludes to the historical event, it impoverishes it at the same time. Such operation is analyzed with help of Barthe's concept of myth (*Mythologies*, 1957). However, given that meaning is denigrated by a pervert, I would also consider the link between the pervert and the society he belongs to since it is this society, after all, the one that names the perversion. Finally, I will also evaluate the relationship that the novel traces between the Nazi State, the Argentinean dictatorship, and the present of the diegesis based on what Esposito (2011) refers as the immunization paradigm.*

**Keywords:** Gustavo Nielsen, *Auschwitz*, Argentinean dictatorship, mythology, pervert, immunization paradigm

**Resumen:** *¿Cómo contar el horror del pasado? La novela *Auschwitz* de Gustavo Nielsen imagina lo impensable: ¿y si el horror del campo de concentración no es más que un catálogo de torturas posibles, una burla en boca de un perverso? Partimos del supuesto de que el significado de *Auschwitz* es problemático porque, si bien alude al acontecimiento histórico, al mismo tiempo lo empobrece. Investigamos entonces la operación que permite tal denigración a partir de la noción de mito de Barthes en *Mitologías* (1957). No obstante, dado que es un perverso el que burla el sentido, damos cuenta del vínculo que los une a la sociedad que lo alberga ya que es ésta, en definitiva, quien nombra la perversidad. Por último, consideramos la relación que la novela traza entre el Estado nazi, la dictadura argentina y el presente de la diegesis a partir de lo que Esposito (2011) denomina paradigma inmunitario.*

**Palabras clave:** Gustavo Nielsen, *Auschwitz*, dictadura argentina, mitología, perverso, paradigma inmunitario

### Introducción: revisar el pasado, mirar el presente

La violencia en el marco de la última dictadura argentina y las consecuencias de dicha violencia en los años posteriores pueden situarse en dos campos de estudio dentro de la crítica literaria argentina. Por un lado, la relación que la ficción literaria entabla con la historia; por el otro lado, cómo la literatura representa un sistema normativo de exclusión e inclusión que protege ciertas vidas mientras desecha otras. A continuación, describiremos ambas perspectivas con el fin de situar *Auschwitz* en el marco de estas discusiones.





En cuanto a la relación entre ficción e historia, Imperatore (2008) se vale de la novela *Villa* (1996) del argentino Luis Gusmán para afirmar que precisamente por tratarse de un texto literario, propone un modo de contar el pasado diferente al que la historia y los medios de comunicación formulaban en el momento de su publicación. Es esta diferencia la que interroga el pasado oficializado en discursos institucionales. Siguiendo a Walter Benjamin en *Sobre el concepto de historia*, Imperatore afirma que la literatura no recuerda el pasado como un resto arqueológico, sino que revisa el recuerdo despojándolo de sentidos ya cristalizados en imágenes más o menos estables, para interrogarlo en el momento en que corre peligro, cuando el discurso oficial se adueña de él y lo consolida. *Villa* es un buen ejemplo porque, al incorporar la cosmovisión de los represores y del médico cómplice Villa, desarma la percepción del pasado que eximía a la sociedad de lo que había vivido, ya que, en definitiva, en la colaboración silenciosa de Villa lo que puede leerse es la participación de una buena parte de la sociedad (Imperatore, 2008).

Zubieta, por su parte, estudia bajo el rótulo de novelas que asumen ‘el discurso de la infamia’ (2008: 197) cómo *Villa*, *El fin de la historia* de Liliana Heker, *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal y *Ni muerto has perdido tu nombre* de Luis Gusmán dicen lo intolerable. Estas novelas no cuentan nada nuevo, sino que, por un lado, ponen en evidencia los límites del contar —¿cómo contar la participación en la tortura o la pasión amorosa entre el perpetrador y la víctima?—, y, por otro lado, abren interrogantes que el presente no deja de preguntarse: la responsabilidad, la ética, la representación y el presente mismo (Zubieta, 2008). En la misma línea, Reati (2006) sitúa la novela *Auschwitz* en el campo de estudios de la memoria crítica al afirmar que es una novela sobre los efectos traumáticos del terrorismo de estado en la Argentina. Reati instala la novela en dos tradiciones literarias: en primer lugar, la que revisa la memoria histórica, la ‘minicomplividad’ (2006: 71) de la sociedad a través de una falsa ignorancia, la indiferencia o la justificación de los crímenes. En segundo lugar, la tradición literaria que ha representado la tortura y el sadismo. La estetización de la tortura permite, de hecho, interpelar al lector, ¿qué sociedad puede albergar estas prácticas? Es más, esta tradición literaria hace del lector un voyeur, le brinda no solo un lugar desde donde ver la tortura, sino también uno para mirarse a sí mismo: el mal no es ajeno, es un espejo de nosotros mismos. Reati puede concluir, entonces, que la maldad del personaje Berto es un reflejo de la sociedad argentina.

La lectura de Reati se centra en la figura del perpetrador, pero no da cuenta de la víctima, contra quién se ejerce la violencia. En *Auschwitz* el perpetrador no es un miembro de las fuerzas armadas ni las víctimas tienen relación alguna con la militancia política. Por lo tanto, si bien es cierto que la violencia llevada a cabo en la novela tiene una relación innegable con la dictadura, la violencia en el presente se cobra nuevas víctimas. Entendemos que, sin una clara definición de ellas, la novela no termina de revelar su relación con el presente.

Las víctimas de Berto pueden pensarse a partir del segundo campo de estudios, el que identifica las normas que clasifican y organizan la vida. Al analizar la narrativa reciente argentina —*Cosa de negros* de Washington Cucurto, *Rabia* de Sergio Bizzio, *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued, y *Opendoor* de Iosi Havilio—, Giachetti (2017) encuentra una preocupación ética por darle voz a minorías que comparten experiencias y espacios que difuminan los límites entre legalidad e ilegalidad, norma y excepción, hechos y derechos. La literatura configura aquí, según Giachetti (2017), un espacio contrahegemónico frente a un discurso dominante que, utilizando el imperativo de la seguridad, criminaliza a los sectores más vulnerables. Sin embargo, cuando se les asigna una voz, adquieren un reconocimiento en el ámbito común de



la lengua. Es precisamente en las zonas fronterizas de encuentro donde los mecanismos de exclusión e inclusión se ponen en juego.

## Sinopsis

En Buenos Aires, a principios del siglo XXI, Berto, un hombre de casi cuarenta años, contador en una importante empresa multinacional, machista, xenófobo y antisemita conoce a Rosana Auschwitz. Después de tener relaciones sexuales, Berto se duerme. Al despertarse sospecha que Rosana ha guardado el preservativo usado en el freezer, pero Rosana lo desmiente. ¿Por qué querría robarle su esperma? Al día siguiente vuelve a la casa de Rosana, le roba la basura con el objetivo de encontrarlo y termina secuestrando a un niño que aparentemente vive con ella. Durante el fin de semana se dedica a revolver la basura y torturar al niño. Para inspirarse lee el *Nunca más* en busca de métodos de tortura y recita de memoria los pasajes que conoce del *Mein Kampf*. Discute con el ferretero, antiguo torturador, los mejores métodos de tortura y cómo aplicarlos con los instrumentos de la democracia actual. Le muestra el cuerpo torturado al vecino porque el niño le parece demasiado extraño, Berto entonces se pregunta, ¿será un extraterrestre? ¿Acaso es Berto la víctima de una conspiración interplanetaria?

## Un universo monológico

*Auschwitz* es un relato heterodiegético donde la voz del narrador no se diferencia de otras voces que circulan en el texto -como la de Berto y la de Hitler en la transcripción del *Mein Kampf*- más bien pareciera homogeneizarse. Esto se debe fundamentalmente a que el narrador comparte el mismo registro que el personaje y a que Berto es el focalizador, lo cual hace que los sucesos narrados se vivan a partir de la experiencia de Berto, es decir, a través de sus ojos y casi de su boca —¿no será acaso el mismo Berto el que se narra a sí mismo? La voz y la focalización interna fija hacen de *Auschwitz* un universo cerrado, el universo de Berto. Este entramado donde conviven el narrador, la voz de Berto y la de Hitler, reproduce monótonamente el mismo discurso violento, porque no hay diferencia entre los enunciados, hay precisiones, subrayados, pero no hay ningún discurso opuesto o disonante<sup>1</sup>, ni siquiera en los otros personajes. Si Culler (2011) encuentra en la novela la posibilidad de vehicular la lucha de las diferentes clases a través de la coexistencia de sus voces, en *Auschwitz* hallamos una novela donde un solo discurso se repite en el narrador, en Berto y en Hitler. La reproducción de este discurso produce un efecto inverosímil, porque muestra la artificialidad de un universo en el cual solo exista una voz y una perspectiva.

Ahora bien, qué es lo que dice este entramado cerrado. El universo de Berto está organizado en dicotomías, se cimenta sobre un nosotros que, apelando al concepto de nación reclama para sí una única identidad posible. Esta identidad argentina está naturalizada en el imaginario que Berto tiene del hombre argentino: Berto es un

---

<sup>1</sup> Utilizamos el término disonante según lo propone Rancière: no se trata del conflicto entre quienes sostienen la diferencia entre el blanco y el negro, porque este conflicto podría solucionarse, con otras palabras, podría llegarse a un consenso sobre la base de que las dos partes sean aceptadas como actores sociales. En cambio, se trata del conflicto entre 'quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura' (citado en Roncallo, 2008). Puesto que es, en realidad, otra perspectiva que configura una nueva significación que cuestiona la visión que tenemos del blanco y nos permite verlo de otra manera. La posibilidad de que esta configuración significativa adquiera una voz y deje el anonimato es, en definitiva, la posibilidad misma de que el otro sea considerado como un actor social con el cual pueda establecerse algún consenso.



criollo hijo de inmigrantes italianos y españoles, un joven contador exitoso en una importante empresa multinacional, que vive acorde a su estatus (la vivienda, la vestimenta y los alimentos están fuertemente connotados, siempre se los menciona con la marca que los identifica), su única falla, por la cual será juzgado y finalmente despedido, es que no responde al ideal del hombre de familia. Es un hombre de casi cuarenta años que, al no estar casado ni tener niños, como todos los otros miembros del directorio, ‘despierta sospechas’ (196), puede ser considerado como ‘pervertido profesional’ (197), o un ‘maricón’ (200). Cuando Berto viola las normas del buen hombre argentino, entonces puede ser diferenciado y ese es el precio que debe pagar por el fin de semana vivido. A pesar de que Berto exhibe el cadáver, discute métodos de tortura y su comportamiento despierta sospechas, nunca es acusado. En un universo donde reina la monotonía discursiva, el crimen por fuera de las normas de convivencia esperadas no encuentra cómo nombrarse y ya que no hay condena para el crimen sin nombre, solo puede penalizarse con el despido el que sí se nombra, el que atenta contra la identidad del hombre argentino, su posible homosexualidad.

### La creación de mitos en *Auschwitz*

En 1957 Roland Barthes publicó una compilación de ensayos donde analizaba la cultura popular francesa: *Mitologías*. Aquí se valía de la definición de signo de la lingüística para analizar los mitos populares en tanto habla. El mito está formado por el mismo esquema tridimensional que el de la lengua (significante, significado y signo), pero lo que constituye el signo en el sistema de la lengua deviene significante en el sistema mítico. El significante del mito —un sentido en el sistema de la lengua— se presenta ambiguamente: está vacío y lleno al mismo tiempo. Lleno porque el sentido tiene un pasado, una memoria y postula un saber; sin embargo, el mito aprehende este saber y lo constituye en una forma haciendo que el sentido y su historia desaparezcan. Por consiguiente, la operación ha consistido en vaciar de historia lo real, o sea, en despojarlo del sentido humano (lo que el hombre ha hecho con la cosa) y llenar la cosa, en cambio, de esencia.

Para entender el funcionamiento de la operación mítica es necesario reponer el sentido histórico robado, pero también explicar cómo la significación mítica responde al interés de una sociedad definida. De este modo, en línea con la propuesta de Barthes, realizaremos la labor del mitólogo al mostrar la deformación del sentido de Auschwitz en boca del perverso Berto, en primer lugar, para luego describir cuál es el interés en realizar semejante deformación<sup>2</sup>. Se trata, en suma, de advertir cómo el hecho histórico ha sido desplazado en favor de una simplificación que apenas lo manifiesta como un eco y que, por lo tanto, no puede prestarse a ninguna interpretación histórica.

### El mito nacional

Barthes sostiene que la burguesía no se nombra como clase política, sino que, en cambio, se nombra en la idea de nación y en las normas que regulan nuestra vida cotidiana. O sea que nuestra vida cotidiana se moldea a partir de normas que

---

<sup>2</sup> Es imprescindible destacar que, dado el alcance de este trabajo, no se discutirá la relación entre la verdad y la representación, pero sí cabe realizar una reflexión sobre la metodología y el material a utilizar. Al dar cuenta de la mitología de la novela, la reposición del sentido del cual el mito se alimenta podría interpretarse como una mitología propia de quien la propone; sin embargo, la propuesta no es enfrentar un mito a otro, sino más bien valerse del discurso histórico para iluminar el momento en que este corre el riesgo de empobrecerse, en otras palabras, de volverse mítico. No toda connotación es mitológica.



percibimos como si siempre hubiesen estado allí, no como un orden producido por la historia. Lo que la mitología hace, en última instancia, es instaurar un imaginario colectivo, el sueño argentino, a partir del cual Berto puede verse reflejado, pero, a su vez, donde el otro no encuentra una representación que lo incluya.

La imagen del hombre argentino por excelencia es, en *Auschwitz*, la de Berto, un hombre definido por su virilidad, su ropa, su trabajo, el habla y el auto que tiene:

*Conseguir un hombre era cada vez más difícil para las mujeres, ellas se lo decían mientras Berto se las cogía. No ya un modelo de hombre, un macho. Hablamos de un hombrecito de morondanga, un japonés, por ejemplo. Tintorero, de anteojos, kimono, sandalia y Datsun. Un argentino de Torino eran palabras mayores, que hasta rimaban.* (Nielsen, 2019: 106)

Contra esta imagen se alzan el resto de las figuras que recorren la novela, los excluidos de este imaginario: el niño extraterrestre, Rosana la judía, la secretaria Dominique -falsa francesa-, el vecino indio Luis, el jefe 'maricón', el japonés 'de mierda', los travestis, el chino comunista y drogadicto. La abundancia de la exclusión y las contradicciones que habilitan o no la pertenencia no hacen más que demostrar la fragilidad de la imagen, porque Berto es también un eyaculador precoz, estéril, prefiere a las mujeres judías a pesar de ser nazi, y se siente atraído por el cuerpo de los travestis.

La identificación con el imaginario del hombre argentino es un juego de palabras, 'un argentino de Torino' porque la definición de la argentinidad solo puede darse en la nominalización, ya que pertenece al ámbito del mito. No hay una esencia argentina, hay más bien un concepto excluyente, difuso y monótono que se apropia de la historia política del sentido de la nación argentina y la borra: las discusiones en el siglo XIX en torno a la organización nacional, por ejemplo, o el exterminio de indios, negros y adversarios políticos.

Otro de los aspectos que contribuye a la mitificación de los personajes es el habla. El habla de Berto se distingue por la violencia y por los juegos de palabras, ambos aspectos reconocibles para los hablantes del español rioplatense. La nominalización violenta del otro no es un vocabulario exclusivo de Berto, él encuentra, más bien, en el habla popular un acervo a partir del cual imprimir un sentido grotesco. Al reducir a cada uno de los personajes a unos rasgos asociados con su clase, proveniencia y oficio se alimenta la idea de la esencia: se habla como un tipo, no como un individuo, y es el tipo al que se identifica. Por esto el niño no tiene habla, ¿cómo hablaría un niño extraterrestre? Berto no puede imaginar el habla del otro sin pensar el tipo, por eso cuando el niño vuelve de la muerte y ha aprendido a decir 'sí' comienza un largo interrogatorio donde todas las preguntas que Berto realiza solo pueden responderse de modo afirmativo o negativo. El niño solo contesta afirmativamente, es decir que confirma todas las sospechas de Berto (los extraterrestres usaron su esperma sin su permiso para crear mutaciones e invadirnos) y él no lo percibe hasta que no le pregunta cuántos son los invasores. El niño no cuenta su propia historia, puesto que no la tiene, sino que es Berto quien se la asigna: el mito del invasor extraterrestre nace de la ausencia de habla.

Finalmente, la argentinidad de Berto también se define por su auto: el Torino cupé 380, verde esperanza militar, un Toro, 'todo merca argentina, con todas las piezas hechas acá' (72). Fabricado entre 1967 y 1982 por Industrias Kaiser en la Argentina, fue el sueño y orgullo de muchos argentinos si atendemos a las palabras con las cuales el periódico *La Nación* lo describía: 'Se llamó Torino y para muchos fue la patria. El 30 de noviembre de 1966, cuando IKA presentó los diez primeros Torinos en el autódromo, no sabía que estaba echando al mundo un nuevo mito nacional'. Es evidente que el imaginario al que se apela es el que se describe en el



diario *La Nación*, porque Berto no deja de constituirse como el argentino modelo. Pero la elección del color verde militar revela algo más, el secuestro (el del niño como el de los subversivos) replica la modalidad de desaparición usada por los militares, quienes usaban un Ford Falcon verde.

### El mito de Auschwitz

El nombre de Auschwitz se utiliza en la actualidad para referirse al genocidio de los judíos en el marco de la Solución Final. Hilberg (2003) demuestra, a partir de una copiosa cantidad de documentos, que los campos de concentración funcionaron rápida y eficazmente debido a una planificación minuciosa y a la participación de numerosas personas. Roudinesco define Auschwitz como ‘el significante del exterminio del género humano por parte de los nazis’ (2009: 40). Al igual que Barthes, a Roudinesco le atañe el problema de la significación y por eso piensa Auschwitz como un significante: el nombre no agota el sentido, más bien demuestra que el exterminio ha sido de tal magnitud e índole como la fábrica de exterminio de Auschwitz. Adorno (2005) lo piensa del mismo modo: el exterminio masivo de la vida como si se tratara de una línea de montaje, la racionalidad a disposición de la efectividad del asesinato. Sin embargo, en *Auschwitz*, la operación por la cual Berto hace de Auschwitz un sonido es la creación del mito. En la novela de Nielsen, la historia de Auschwitz se reduce a una onomatopeya, la imitación del sonido de aquello que se designa: ‘Auschwitz es el apellido de una resfriada. —¡Au... chíst!— hizo Berto, riéndose’ (10). Esta apropiación del significado pretende desvirtuar tanto el genocidio como la tradición de pensamiento que lo ha abordado y solo puede permanecer en el intento porque la apuesta de Nielsen es precisamente señalar la violencia de esta conceptualización degradada, y de ahí que el relato comience con la cita de Adorno ‘No puede haber poesía después de Auschwitz’ (citado en Nielsen 2019: 8). La cita funciona a modo de faro, ilumina el título y el apellido vuelto una risa, Berto bien puede apropiarse del sentido, pero el sentido lo excede, se resiste a ser conceptualizado como una burla así que, lo que finalmente queda en evidencia es la operación que se realiza: apropiarse del nombre para empobrecerlo, crear un mito.

El mito nace en el momento en el que el concepto se naturaliza, esto es, cuando la relación entre la forma y el concepto es percibida como un proceso causal en vez de lo que realmente es, un sistema semiológico. Berto se vale de la mitología nazista instalada en el *Mein Kampf* para nombrar a la mujer judía y a la trabajadora, y por eso puede, mientras lo declama, intercalar su propia voz para llamar a su secretaria ‘hiena’: ‘LA TRAICIÓN AL JEFE ES EN LOS MARXISTAS Y EN SECRETARIAS COMO DOMINIQUE, LO QUE EN LA HIENA ES AVIDEZ POR LA CARROÑA’ (218, en mayúscula y subrayado en el original). El niño, Rosana y Dominique o el extraterrestre, la judía y la comunista son los denominados ‘bacilos’ del discurso nazi que atentan contra ‘la conservación del acervo argentino de Berto’ (217-218).

La facilidad con la cual Berto repite el lenguaje fascista se debe a las propias características de este lenguaje, pobre y monótono, según el minucioso estudio de Klemperer (1947). Un lenguaje que no distingue entre la lengua escrita y la oral, y por eso puede ser fácilmente declamado, gritado por un demagogo (Klemperer) e incluso, podríamos decir, por un perverso.

Esta retórica es fundamental para comprender la relación entre Auschwitz y la dictadura que la novela propone, porque es la misma mitología que utilizó la dictadura militar. Si persiste es porque, como ha demostrado Barthes, la ideología burguesa se vale del vacío del sentido humano (la historia de lo que el hombre ha



hecho, de los conflictos que los enfrentan) para naturalizar la imagen de una nación donde todos seríamos iguales, aunque, de hecho, para construir el nosotros, siempre necesite nombrar a un otro como amenaza. En el caso nazi, el judío representa la amenaza al hombre germano, para la dictadura argentina, el subversivo es quien amenaza al argentino.

### El mito del *Nunca más*

Berto busca nuevas formas de torturar al niño que ha secuestrado y encuentra inspiración en el *Nunca más*. Allí lee, en el riesgo que los autores enuncian, la enumeración de las torturas que podría cometer: ‘Al redactar este informe existieron dudas en cuanto a la adopción del sistema de exposición más adecuado para el tema de la tortura, con el objeto de evitar que este capítulo se convirtiera en una enciclopedia del horror’ (Nielsen, 2019: 126-127). La novela problematiza precisamente la asignación del significado: ¿cómo leer el informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas? Como ‘Un manual de sadismo explicado a los amateurs’ (124), responde Berto.

Con la excusa de que los prisioneros políticos escondían información sobre ataques terroristas, los perpetradores se veían en la obligación de torturar para extraer información rápidamente<sup>3</sup>. Sin embargo, Calveiro demuestra que la superioridad de las Fuerzas Armadas disminuyó rápidamente la capacidad de acción de la guerrilla al inicio de la dictadura, incluso afirma que: ‘La guerrilla había llegado a un punto en que sabía más como morir que cómo vivir o sobrevivir’ (Calveiro, 2001: 21). Si la guerrilla entonces no estaba en condiciones de realizar ataques terroristas, ¿por qué se seguía practicando la tortura? Calveiro responderá que se trataba más bien de una práctica iniciadora a la vida en el centro clandestino de detención, realizada en el marco de un proceso deshumanizante (60-63).

Cuando Berto se encuentra casualmente con un ferretero, antiguo torturador durante la dictadura, éste le pregunta si tenía que hacer soltar una palabra a alguien, a lo cual Berto responde ‘Bueno, no sé...’ (135). El secuestro y la tortura del niño no responden aquí a la lógica del torturador sino a la del perverso, pero ambas dialogan en esta zona difusa entre el uso justificado de la tortura, incluso cuando la justificación ya no puede sostenerse —el guerrillero no tiene la capacidad de producir ningún atentado— y el goce con la tortura. El ferretero exhibe el conocimiento que tiene de los pormenores de su práctica, incluso la terminología que se utilizaba. Este saber vuelto su oficio se enfrenta al *amateur* Berto, pero la añoranza y el deseo se encuentran en el mismo punto, la destrucción del otro. La tortura en la figura del torturador/ ferretero es conceptualizada como un saber y práctica necesarios para salvar la vida, este es el mito: se silencia lo que se le hace a un hombre para decir que se lo hace hablar en función de la preservación de la vida. Berto, en cambio, practica la tortura hasta la muerte del niño, ‘Porque me dio la gana; porque supuse que me iba a gustar’ (146), su respuesta contiene solo el deseo, ninguna ideología que lo justifique, aquí no hay mito, pero por esto mismo puede iluminar mejor la mitología del discurso del ferretero en cuanto tal.

---

<sup>3</sup> Aldo Rico, capitán durante la dictadura militar, afirmó en una entrevista: ‘Yo capturo a un guerrillero [...] Hay que hacer hablar al prisionero de alguna forma. Ese es el tema y eso es lo que se debe enfrentar. La guerra subversiva es una guerra especial. No hay ética. El tema es si yo permito que el guerrillero se ampare en los derechos constitucionales u obtengo rápida información para evitar un daño mayor’ (Grecco citado en Calveiro, 2001).



## Víctima / Victimario

La construcción del mito de la víctima y de su contracara, el victimario, es donde mejor puede observarse la motivación histórica entre el significante y el significado míticos. Esto es, cuando se explica cómo la creación del mito responde a un momento histórico determinado. Klemperer (2018) considera que el discurso de Hitler utiliza dos estrategias cada vez que se refiere a los judíos, la burla y el terror, porque en la aversión y el temor por la diferencia encuentra su público: la pequeña burguesía. En línea con la mirada de Barthes sobre la pequeña burguesía, Klemperer agrega que para estos burgueses todos los que representan una diferencia son considerados no como otras personas sino como otro animal al que hay que sacar a la fuerza. La idea de nación, siguiendo a Barthes, es la que históricamente les ha permitido silenciarse —o bien, crear la ilusión de igualdad entre los habitantes de una nación— y, al mismo tiempo, excluir a todos los que amenacen esta igualdad. Cómo se construye la amenaza es la construcción misma del mito de la víctima y del victimario.

Berto da voz en la novela al discurso del torturador, el del pasado y el del presente. En el presente, el discurso descubre el riesgo del pasado, es decir, el momento en el que se hace visible la continuidad de la violencia contra el otro en el antisemitismo, la xenofobia o la homofobia. En cuanto a la mitología nazi, Klemperer entiende, en efecto, que la persona más importante para el estado hitleriano es el judío, porque sin su figura morena no podría surgir la figura radiante del teutónico nórdico, por eso toda referencia a los judíos busca segregarlos de modo irreconciliable con lo alemán. Por su parte, los militares argentinos construyeron en el subversivo la imagen del enemigo: el general Camps, en referencia a los desaparecidos, dijo ‘no desaparecieron personas sino subversivos’ (*La Semana*, 1983, citado en Calveiro, 2001). En ambos casos, el mito borra al hombre para instalar en su lugar la amenaza y con ello justificar el accionar del campo de concentración, el mito aquí invierte los roles: nosotros somos las víctimas de un victimario.

Berto comparte los mitos y se percibe entonces como una víctima: Rosana le roba su valioso esperma, las mujeres lo persiguen, el policía extraterrestre lo acecha, una conspiración extraterrestre quiere reproducirse e invadir la Tierra. Ante semejante escenario, Berto puede soñar con ser el ‘redentor argentino’, quien salve a la humanidad de los extraterrestres, y por ello pasa a la acción. La tortura y el asesinato lo convierten en un héroe capaz de salvarnos, aun cuando el niño no hable, no grite, no oponga ninguna resistencia y ni siquiera parezca comprender lo que le está sucediendo.

La figura del niño extraterrestre aúna la forma humana y lo que le es ajeno al mismo tiempo, características difusas que lo hacen extraño. Hasta que no percibe la ausencia de la genitalidad del niño, Berto no logra descifrar la extrañeza. La extrema singularidad del cuerpo del niño reside en la ausencia de genitales, su capacidad de regeneración —asociada al contacto que mantiene con murciélagos— y en volver a la vida después de la muerte. La amenaza agrupa imágenes conocidas: el vampiro, los muertos vivos y los extraterrestres. La significación queda expuesta porque el victimario de la raza humana aquí se nombra de tres maneras: el bacilo judío, el subversivo no persona y el niño extraterrestre/vampiro/muerto vivo.

La novela de Nielsen alude por tanto reiteradamente a diferentes momentos históricos en donde el otro fue anulado en tanto hombre para volverlo un peligro: el nazismo se valió de la enfermedad, la última dictadura del subversivo, y Berto (abrazando ambos discursos) se vale del extraterrestre/vampiro/muerto vivo. La construcción del mito del otro como victimario es ostensible y no deja de mostrarse



como una construcción porque las otras figuras que se le asocian son representaciones fácilmente reconocibles del terror en tanto género literario y cinematográfico. Lo que se exhibe, en definitiva, no es más que la motivación entre la relación del significante —extraño— con el significado —peligro—: el niño en tanto monstruo es una amenaza para nuestra vida y, por lo tanto, eliminarlo es una tarea heroica.

En *Auschwitz*, sin embargo, la figura del otro no es solo la del niño, sino también la de todo aquel con el que Berto interactúa. El otro es nombrado como un otro inferior, ya sea por la nacionalidad, religión, género o clase. Las mujeres pobres son quienes, junto con el niño, más se violentan. Dos episodios revelan imágenes en donde las condiciones de precariedad de la mujer pobre son silenciadas para, en cambio, sostener desde la perspectiva del protagonista que o bien se niega a trabajar (revuelve bien la basura cuando busca comida, pero no cuando recibe pago a cambio), o bien vende su cuerpo por un plato de comida. Al apelar a la voluntad de la mujer que se niega a trabajar, o de la niña que vende su cuerpo y el de su vecina se construye el mito de la víctima: Berto es la víctima de la estafadora, o la niña no es una víctima por cuanto es ella la que viene hacia Berto, y hasta le trae una amiga. En la actualidad en que se desenvuelve Berto, el desplazamiento real no es el del subversivo al extraterrestre, sino del subversivo a la mujer pobre porque en ella reside el peligro. A propósito de la mendicidad escribe Roudinesco:

*El núcleo de la jerarquía de la miseria humana que tiende a imponerse entre la opinión pública, los sin techo, sucios, alcohólicos, repugnantes y que viven con sus perros, se consideran en la actualidad los más nocivos -es decir, los más perversos- puesto que se los acusa de gozar con no trabajar. (2009: 218)*

En el encuentro con el marginal es donde *Auschwitz* dialoga con las novelas que Giachetti analiza, pero si en ellas Giachetti encontraba espacios donde los límites entre la legalidad e ilegalidad, la norma y la excepción, el hecho y el derecho se superponían, aquí esos espacios se delimitan, los límites se trazan más claramente y esto es así porque Berto se constituye como un nosotros. Incluso cuando asesina al niño, Berto puede encontrar una última justificación en la condición de extraterrestre invasor, en última instancia está defendiendo la vida terrestre; pero en el caso de la mendiga, ésta no cuenta con ningún amparo legal, ella está revolviendo la basura de un propietario, por lo tanto, puede ser agredida públicamente en la calle; en el caso de las niñas, el límite está bien definido, la prostitución infantil deja al descubierto al que depende de venderse por un plato de comida del que tiene un departamento y comida para pagar.

### **Donde reside lo perverso**

Roudinesco (2009) afirma que la perversión es concebible a partir de interdictos fundamentales religiosos o laicos instaurados, es decir que cada cultura comparte elementos cohesivos que designan lo monstruoso o lo anormal. Berto ilumina la norma al torturar y asesinar al niño, esta es la prohibición instaurada en nuestra cultura, sin embargo, esta norma encontró claramente sus límites en el estado nazi y en la dictadura argentina, y de allí que Berto utilice sus discursos para avalar su accionar en tanto salvador heroico de la raza humana.

Distinguir al perverso del hombre corriente subordinado a una ley que, aun cuando pueda cuestionarla éticamente, la cumple de todos modos es fundamental para delinear el crimen que se comete en la novela y su relación con los campos de concentración. El goce es el exceso que separa al monstruo del hombre, pero el peligro se halla no en el goce del perverso, sino en el hombre capaz de cumplir la





ley de la obediencia debida que, en el caso argentino, exculpó a los perpetradores de culpabilidad. Cara y contracara de la misma práctica, Berto es un sádico, la descripción pormenorizada de la tortura y el goce hacen de él un personaje de Sade, de quien Bataille dijo que no tenía otra ocupación que la de enumerar incansablemente las posibilidades de destruir seres humanos y gozar con la idea de su sufrimiento (Roudinesco, 2009). El ferretero, por su parte, cuenta con el saber de su práctica, es un profesional. El peligro en *Auschwitz* se encuentra en el ferretero, un melancólico que define su rol de torturador como su trabajo, su oficio, en él reside, sin embargo, el horror para Sade: el crimen como norma, no como pasión humana.

Diferenciar al sádico del perpetrador es el argumento central por el cual tanto Hilberg (2003) como Calveiro (2001), entre otros, rechazan la asimilación de los criminales de estos regímenes totalitarios con los sádicos. Hilberg afirma que el sadismo de los criminales era considerado un exceso y, como tal, un peligro para la salud de los 50.000 guardias que circulaban por los campos. Calveiro destaca que excluir la monstruosidad permite incluir en una escala humana lo que puede juzgarse, es precisamente a partir de la humanidad que encuentra en los perpetradores que los puede definir como hombres comunes y corrientes. Estos últimos fueron la inmensa mayoría, todos ellos hombres que no se entregaron a sus pasiones, sino que asumieron la realización del crimen como su labor.

Roudinesco (2009) se vale de la figura literaria del farmacéutico Homais (el pequeño burgués que se dedica a expulsar de la región a los indeseables en nombre de la ciencia y el progreso en la novela *Madame Bovary* de Gustave Flaubert) para señalar cómo Europa invirtió los ideales progresistas de la medicina para transformarla en una ciencia criminal: la higiene racial. La imbricación entre el discurso político y el médico fue estudiada por Michel Foucault bajo el nombre de biopoder. Esposito (2011) retoma la línea de pensamiento iniciada por Foucault y la precisa bajo lo que llama 'paradigma inmunitario'. La biopolítica ha sido el marco teórico que ha permitido comprender cómo la amenaza de muerte ha sido funcional al establecimiento de un orden, donde, como señala Esposito, el único proyecto político provisto de legitimidad universal es el de la conservación reproductiva de la vida. Si el paradigma ya circulaba en el discurso médico desde mediados del siglo XIX del cual el farmacéutico Homais es un ejemplo, el nazismo introdujo una contradicción desconocida hasta entonces: la vida se defiende y se desarrolla solo mediante la ampliación de la muerte, lo cual puede observarse en el uso que los nazis hicieron del racismo. En primer lugar, la raza separa a quienes deben vivir de quienes deben morir; en segundo lugar, para que los primeros vivan los segundos tienen que morir. Esta lógica permite repartir el poder de matar en toda la sociedad, puesto que habilita a cada uno a eliminar al otro en tanto amenaza a la vida.

Para salvaguardar las generaciones futuras, los nazis recurrieron a la higiene racial. Usando el mismo paradigma inmunitario, los militares argentinos implementaron un 'Proceso de Reorganización Nacional' para preservar la vida del 'argentino' a costa del exterminio de la militancia política y del robo de sus hijos. La dictadura instauró la diferencia no sobre la base de la raza, sino sobre la figura del subversivo, aquel que invierte el orden establecido, y a partir de allí desprovocó al militante de su condición de adversario político para hacer de él el representante de todo aquello que no se consideraba argentino (Calveiro, 2001). Encargados de salvaguardar el futuro de la patria, los militares asumieron la obligación de proveer a los hijos —algunos nacidos en los campos de concentración, otros secuestrados junto con sus familias— de buenas familias argentinas que les inculcaran los valores que sus familias antipatrias no podían darles.



La alusión a los nazis y a la dictadura no solo interroga el pasado y hasta las posibilidades de representarlo, sino que también pone al descubierto la persistencia en el presente de desechar al otro en tanto otro. Esto es, un sistema normativo que permite que un grupo de individuos disponga de la vida y la muerte de otros. *Auschwitz* escenifica la clasificación entre vidas útiles y vidas desechables (la vida no humana, tanto como la vida de las mujeres) y abre, de este modo, la reflexión sobre la propia condición humana.

Si la perversión solo puede ser designada por la sociedad que la condena, la sociedad que rodea a Berto es problemática. El secuestro, la tortura y la muerte son narrados o vistos por otros, pero no hay condena. En cambio, cuando Berto se pregunta cómo empezar a trabajar después de lo que ha realizado encuentra en la sonrisa de quienes lo rodean la complicidad que lo avala:

*La gente bien vestida le sonrió. Berto se sintió gratificado. Le estaban diciendo: 'no te hagas problemas, nosotros también guardamos terribles secretos [...] Y nos ponemos ropa fina, y somos vecinos sensibles, preocupados por las noticias de los diarios. [...] Dejaremos la memoria en casa, escondida en los placares, pegoteada contra la mancha de sangre en la pileta del baño, esa mancha que nunca pudimos quitar'. (184)*

La sociedad que ya no puede designar la perversión como tal es una sociedad que desconoce la monstruosidad del monstruo, una sociedad que hace del crimen la norma.

Como ya hemos mencionado, la amenaza a la vida no está realmente representada en el niño extraterrestre sino en las mujeres pobres. A propósito de la violencia que se ejerce contra ellas, Žižek distingue dos tipos de violencia: una 'objetiva', inherente al sistema capitalista, anónima, que no puede atribuirse a las intenciones malvadas de un sujeto sino a las condiciones sociales que 'automáticamente' crean individuos desechables y excluidos; la otra es 'subjetiva', ejercida por agentes sociales, malvados, aparatos represivos y multitudes fanáticas (2019: 22-25). Berto es la cara de la violencia subjetiva nazi y de la dictadura, declama y ejecuta sus preceptos, y él es, además, la cara de la violencia objetiva, el beneficiario de un sistema que le permite pagar para que alguien revuelva la basura o prostituir niñas. Esta violencia objetiva está tan enraizada que es compartida por el conjunto de la sociedad, razón por la cual el portero puede ver con horror y negarse él mismo a revolver la basura, pero puede mirar con total normalidad cómo una mujer y sus hijos se alimentan de ella. Las diferencias están bien delimitadas: Berto es propietario, el portero es empleado, la mujer, sus hijos y las niñas son marginales. Son marginales por cuanto el paradigma inmunitario, preocupado por la vida, las deshecha en tanto delincuentes o desviadas, perturbadoras del orden público, son las expulsadas por el farmacéutico Homais. El paradigma inmunitario asegura, de este modo, la continuidad del universo de Berto, un mundo de hombres iguales.

## Conclusiones

Hemos leído *Auschwitz* como una operación sistemática que busca poner en evidencia el riesgo de construir una mitología donde la vida del otro, del que no forma parte del ser nacional, se considera como una vida que no merece ser vivida.

Nielsen se vale de la voz del perverso Berto para asignar a Auschwitz (el acontecimiento histórico como la tradición de pensamiento que lo ha reflexionado) un nuevo significado: un juego de palabras burlón. La cita de Adorno con la cual se abre el texto nos vuelve a instalar ante la pregunta cómo ha sido posible llevar a cabo la muerte como una línea de montaje. El intento por responderla ha abierto



un debate sobre los medios con los que disponemos para contar el horror de las experiencias vividas, así como para imaginar la muerte de la mayoría de quienes estuvieron en los campos de concentración nazis y argentinos. La historia y la literatura, entre otros discursos, han abordado esta problemática. La singularidad de la literatura frente al discurso histórico reside en que, siguiendo a Imperatore, se interroga y se revisa el pasado para contar lo que ha quedado por fuera de las interpretaciones históricas oficiales en el momento en que el pasado se desvinculó del presente. *Auschwitz* vuelve al pasado para actualizar la mirada sobre una sociedad que prefiere dejar en el olvido a la tortura, al mismo tiempo que sigue manteniéndose indiferente ante la destrucción del otro.

*Auschwitz* se apropia del pasado para contar lo indecible, no tanto la excepcionalidad del perverso, sino la de un discurso perverso enraizado en la cultura que todavía persiste en desechar la vida del otro. Berto es efectivamente un sádico, pero la sociedad que lo rodea ya no puede nombrarlo como tal, porque el discurso del cual Berto se vale para violentar al otro es un discurso que proviene de la sociedad misma, está cimentado en la idea de la nación. La operación por la cual el protagonista puede resignificar el sentido de Auschwitz es lo que hemos llamado significación mítica. Sin embargo, Berto no es el creador de semejante operación, él imita meramente las mitologías que los estados totalitarios han creado, es por esto por lo que su discurso reproduce el de Hitler, o su accionar emula el de los militares: todos se adscriben al paradigma inmunitario, es decir, todos se sirven de la muerte con la excusa de la protección de la vida de un nosotros, sean alemanes o argentinos. Pero tanto 'el alemán', como 'el argentino', son mitos y no son esencias. El mito es un habla y lo que las mitologías construyen, por lo tanto, es un imaginario a partir del cual se establece un nosotros, como puede ser la pertenencia a una clase, el uso del habla, cierta forma de vestir, o la posesión de determinado auto. Al mismo tiempo, este imaginario delimita la figura del otro en tanto amenaza. Lo que *Auschwitz* no deja de poner en evidencia es que la designación del otro como amenaza es precisamente un acto lingüístico.

Ahora bien, si el discurso sadiano se oponía a la ley al exaltar lo criminal y pasional de la naturaleza como modelo de conducta (Roudinesco, 2009), Berto se dedica a declamar el *Mein Kampf* y a leer como un manual el *Nunca más* para señalar, de este modo, cómo el discurso totalitario se vuelve el discurso de la ley, un discurso que promueve la creación de centros de exterminio bajo la excusa de salvar vidas. Si este paradigma inmunitario se pone en boca de un perverso como Berto, lo dicho es una mera excusa, porque lo que prima es el goce con la destrucción del otro. No obstante, cuando el discurso se vuelve la norma y el hombre común se somete a la ley, el hombre se vuelve un profesional, un instrumento más en una maquinaria asesina. La figura del perverso cobra sentido al exhibir las dos caras del torturador, el sádico y el profesional, *Auschwitz* no sólo restaura la discusión sobre los motivos que llevaron a ciertos hombres a cometer torturas y asesinatos; sino que también interpela a la sociedad que define las normas que, en última instancia, definen al perverso. Berto también muestra la violencia objetiva. Beneficiario de un sistema que le concede privilegios sobre la parte de la población sujeta a la pobreza, Berto da un paso más allá y hace visibles estos privilegios al abusar de la mujer y las niñas. Estos privilegios se amparan, en definitiva, en las normas que separan las buenas conductas de los ciudadanos de los indeseables que atentan contra el orden público. Las víctimas de la novela de Nielsen dialogan con los marginales que Giachetti describe al analizar la narrativa argentina reciente, pero si la preocupación ética de la que Giachetti habla consistía en darle una voz a las minorías que pudiera desestabilizar el discurso dominante, en *Auschwitz* esta preocupación consiste en no



darles la voz. Es más, la construcción narrativa de la novela es recurrente en no mostrar otras voces que la del protagonista.

Finalmente, *Auschwitz* intenta significar Auschwitz como el apellido de una mujer judía que suena a estornudo. Pero solo puede intentarlo porque el sentido de Auschwitz excede esta conceptualización, de forma que la apuesta de la novela, según mi lectura, reside en poner en evidencia el intento, esto es, mostrar el riesgo de que Auschwitz pueda volverse un mero sonido. El riesgo radica en legitimar el paradigma inmunitario, tal como lo hizo la dictadura. Aquí, en la vigencia normativizada de este paradigma encontramos el punto de unión entre Auschwitz, la dictadura y el presente. Ya que, en el presente de la novela, el riesgo está delante de ‘nosotros’: revuelve la basura en la puerta donde vivimos o nos toca la puerta pidiendo un plato de comida. Lo que separa a este nosotros de ellos es la condición de propietarios, el aval legal de un sistema que separa la vida de contadores exitosos de las perturbadoras del orden público.

## Referencias

- Adorno, Theodor. 2005. *Dialéctica negativa La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal.
- Barthes, Roland. 2012. *Mitologías*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Calveiro, Pilar. 2001. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Culler, Jonathan. 2011. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- Esposito, Roberto. 2011. *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Giachetti, Bruno Nicolás. 2017. “Configuraciones marginales de la legalidad. Formas, expresiones y representaciones de la violencia en la narrativa del siglo XXI.” En *Otro mapa de la violencia. Enfoques teóricos, recorridos críticos*, editado por Ana. Zubieta, 29-48. Buenos Aires: Eudeba.
- Hilberg, Raul. 2003. *The Destruction of the European Jews*. New Haven: Yale University Press.
- Imperatore, Adriana. 2008. “Memoria crítica en la literatura. A propósito de dos novelas de Luis Guzmán.” En *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, editado por Ana Zubieta, 71-87. Buenos Aires: Eudeba.
- Klemperer, Victor. 2018. *The Language of the Third Reich*. Londres: Bloomsbury.
- Nielsen, Gustavo. 2019. *Auschwitz*. Buenos Aires: Obloshka.
- Reati, Fernando. 2006. “De torturas y vejaciones.” *Escribas* (3): 69-77.
- Roncallo Dow, Sergio. 2008. “Por una repartición de lo sensible.” *Signo y pensamiento* (53): 104-127.
- Roudinesco, Élisabeth. 2009. *Nuestro lado oscuro*. Barcelona: Anagrama.
- La Nación. 2002. “Torino, el toro argentino.” *La Nación*, 10 de febrero de 2002, consultado el 8 de diciembre de 2022, <<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/torino-el-toro-argentino-nid212276>>.
- Žižek, Slavoj. 2019. *Sobre la violencia*. Barcelona: Austral.
- Zubieta, Ana. 2008. “La tela de Penélope.” En *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, editado por Ana Zubieta, 187-201. Buenos Aires: Eudeba.



# Memoria, resistencia y posnacionalismo en *La bandera de Chile* de Elvira Hernández

Juan Carlos Cruz Suárez  
Universidad de Estocolmo, Suecia

**Abstract:** *Throughout 1981, the Chilean poet Elvira Hernández wrote La bandera de Chile which was published a decade later, due the political context of those years. The entire work represents a poetic effort to dismantle the traditional meaning of a symbol clearly related to the notion of national identity. This fact allows the work to be read as a cultural product that confronts the dictatorial regimen of Augusto Pinochet, constituting, therefore, a work of resistance. In addition to that, precisely because it may be understood as a literary witness of its time, La bandera de Chile should be read as a work bent on the theme of memory. In this article I analyze this double implication and I will relate it with the very notion of postnational culture, since the work advocates a reading that deconstruct the traditional manner in which the concept of nation is discursively built.*

**Keywords:** Elvira Hernández, resistance, memory, postnationalism, poetry, Chile

**Resumen:** *A lo largo de 1981, la poeta chilena Elvira Hernández escribió su obra La bandera de Chile, la cual fue finalmente publicada una década más tarde debido al contexto político de aquellos años. Todo el trabajo deviene en un esfuerzo poético por dismantelar el significado tradicional de un símbolo claramente relacionado con la idea de una posible identidad nacional. Este hecho permite que la obra sea leída como un producto cultural que se enfrenta al régimen dictatorial de Augusto Pinochet, constituyendo, por ello mismo, una obra de resistencia. Así mismo, precisamente, porque puede ser considerada como un testimonio literario de su tiempo, La bandera de Chile puede leerse como una obra vinculada a la memoria. En este artículo, analizo esta doble implicación y la relacionaré con la idea de cultura posnacional, dado que la obra aboga por una lectura que deconstruye la forma tradicional en la que el concepto de nación ha sido construido discursivamente.*

**Palabras clave:** Elvira Hernández, resistencia, memoria, posnacionalismo, poesía, Chile

## Introducción: resistencia silenciosa y cultura de resistencia

La actividad cultural en tiempos marcados por la represión estructural que un poder determinado ejerce sobre una comunidad humana concreta puede —y debe— considerarse, en gran medida, una forma de resistencia cuando esta se dirige a desestabilizar simbólicamente el sistema al que se opone y frente al que resiste. Esta



dimensión resistente de toda actividad cultural e intelectual cobra una importancia central en aquellos contextos geopolíticos marcados por largos periodos dictatoriales, espacios en los que la censura cobra un marcado acento regulador de la propia cultura producida, pero en los que también surgen productos que sobreviven de distinta manera como discurso de crítica y resistencia frente a la opresión que todo el sistema ejerce. Siguiendo en esto a Jordi Gracia (2004), para el caso concreto español, cabe preguntarse de qué manera puede un discurso desestabilizador (ya sea cultural, político o intelectual) superar la fortaleza de un poder que determina unilateralmente no solo la conducta cívica y moral de la población dominada, sino que además afirma su voluntad de eliminar cualquier atisbo de contradicción con respecto a todo aquello que pusiera en peligro el sistema que se privilegiaba. Según Jordi Gracia, una de las formas en las que esta respuesta desde la cultura se produce constituye toda una ‘resistencia silenciosa’ que se forja en los discursos de grupos humanos e individuos que ‘sobreviven’ en el ámbito de una sociedad reprimida. Esa forma de resistencia latente promueve, en sus propios centros de recepción, toda una cultura que observa desde la crítica todo aquello que controla y domina las circunstancias políticas e históricas que externamente la constriñe, dado que, como sugiriera Foucault (1999), los productos culturales constituyen de manera latente una práctica de resistencia frente al poder dominante.

Si ampliamos el marco de estudio y nos situamos sobre el panorama de Latinoamérica, no cabe duda de que la noción de cultura de resistencia tiene en este ámbito un protagonismo necesario. Esa necesidad resulta orgánica en este caso, pues la historia nos revela de forma inequívoca las condiciones políticas que determinan los mecanismos sociales-colectivos que la sostienen y afirman. Es significativo que todas las naciones de Latinoamérica surgieran a partir de un enfrentamiento directo con potencias europeas colonizadoras, logrando, con ello, su independencia. Cada uno de esos procesos se ve marcado por la integración de discursos de resistencia<sup>1</sup> —de todo tipo— frente a ese poder colonizador del que se pretende una independencia y, por asociación, la generación de una particularidad identitaria, si esta fuera finalmente posible en un sentido más amplio y no siempre quedando libre de todo tipo de controversias<sup>2</sup>. No obstante, tras las propias independencias surge —como apunta Traba (2009) en relación a la literatura y la cultura de resistencia— el tema de la dependencia, la búsqueda de un tipo de anclaje que condiciona las nuevas formas de relación entre las naciones surgidas y el poder que las dirige. Se trata, de alguna manera, de fijar esa identidad posible, sin duda alguna compleja, pero también claramente predispuesta para emerger como condición de algo propio, sea cual sea la amplitud de su dimensión cultural, política y social. A partir de este desarrollo, como también la historia ha demostrado, las naciones de América Latina han experimentado, sobre todo en el siglo XX, distintas formas de opresión a partir del surgimiento de alzamientos militares, dictaduras totalitarias, procesos revolucionarios, etc. que dan cuenta de la preexistencia de un tejido disconforme con los poderes establecidos, independientemente de la

---

<sup>1</sup> Sirva de ejemplo paradigmático la obra de José Martí, quien no solo constituye un icono cultural en Cuba, sino que además su obra representa un depósito de memoria —término usado por Josefina Cuesta Bustillo (1998)— para la sociedad cubana en general. Su obra, en esa dirección, debe ser comprendida como una suerte de poesía marcada por un discurso de resistencia de lo propio frente al poder colonizador español ejercido en Cuba.

<sup>2</sup> Especialmente complejo resulta el tema en América Latina. La cuestión de la identidad nacional fue un tema recurrente durante muchos años y en gran medida lo sigue siendo. Ver Marques y Oliveira (1988).



ideología dominante<sup>3</sup>. Esa disconformidad ha sido uno de los motores de una cultura de resistencia que ha hecho de la literatura una de sus formas de expresión más características<sup>4</sup>. Lo literario, su forma, su estética, contiene esa capacidad de generar las filias que provocan el desplazamiento desde lo propiamente formal a las impresiones que ulteriormente se generan en el receptor. Se trataría, en este caso, de un proceso de gestión de lo sensible —siguiendo a Rancière (2014)— dirigido a provocar la emancipación y el cambio social, una suerte de resistencia, tal y como aquí lo concibo, que en el caso que en breve pasaré a estudiar, deviene en artefacto estético memorialista marcado por su *politicidad*. La conexión entre literatura de resistencia y memoria resultará para este artículo, por tanto, ineludible. La *politicidad* de dicha relación, por otra parte, es imperativa, dado que hablamos de una literatura que ejecuta, a partir de la propia resistencia, una memoria dinámica, funcional (Assmann, 2011), que alude a las categorías simbólicas del archivo, pero con el fin de modificar su sentido, descomponerlos, arrojarlos dentro del horizonte de lo sensible para que desde ahí muestren su condición crítica de resistencia y de mirada hacia un posible cambio político.

### Resistencia *poética* y memorialismo en Elvira Hernández

Elvira Hernández no solo ha sabido trazar el dibujo de una voz poética singular dentro del marco de la poesía latinoamericana contemporánea, sino que, además, cobra el valor de ser uno de los iconos de una suerte de contracultura literaria y de resistencia poética (Pino Lago, 2015) que emergió con fuerza en los años de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. Esa iconicidad se debió, en gran medida, al impacto que *La bandera de Chile* causó entre los lectores afines a los postulados democráticos que tuvieron acceso a su lectura cuando el libro circulaba de forma clandestina en copias mimeografiadas a lo largo del año 1981. Como indicó Marcelo Novoa en una reseña escrita diez años más tarde —una vez publicada la obra en formato libro— *La bandera de Chile* nos permite ‘cuestionar la identidad, el patrimonio histórico y cultural de una lengua apta para la versificación’ (Novoa, 1992, B6). Esa interrogación se plasma en el silencio y la distancia: silencio de lo objetual, inerte, el vacío de sentido de todo símbolo desprovisto de narrativa; pero silencio también que se impone desde la distancia que existe entre el propio objeto y quienes lo adoran:

*Come moscas cuando tiene hambre la Bandera de Chile  
en boca cerrada no entran balas  
se calla  
allá arriba en su mástil. (14)*

El mástil ejerce aquí como vara para medir ese espacio habido entre el silencio de quienes son forzados a no opinar y el propio silencio del objeto simbólico que se distancia de todo ello. El lenguaje poético —en un sentido tradicional— marcado por un lirismo recurrente, resulta inútil para expresar lo inefable —tal y como sugiriera Primo Levi (2002) o Jorge Semprún (1995) siguiendo la estela de Adorno—, decir el dolor, comunicar la barbarie. De ahí que se hace necesario

---

3 Me remito al estudio de Zapata (2011) para explicar parcialmente el desarrollo de los golpes de Estado y otros procesos de carácter represivo que han influido de manera decisiva en la gestación de nuevos mecanismos de resistencia política y social.

4 Tal y como recoge el volumen coordinado por Sánchez Carbó (2018), donde se a partir de las cuatro partes en las que se divide el trabajo se da cuenta de la forma en la que los escritores trazan una crítica a la modernidad, la confrontación con las llamadas historias oficiales y el problema de la identidad en el marco de esas mismas historias oficiales.



poetizar huyendo de la poesía, alejándose de ciertos códigos preestablecidos, resolviendo una obra que resulta en una voz legitimada desde la experiencia vivida y sentida y que nos fuerza a mirar al símbolo patrio por excelencia con todas las sospechas que sea posible incluir en este entramado de versos semi descompuestos, caídos, dichos sin seguir una determinada estructura y condicionados por la propia libertad de expresión en cuanto a su condición de materia poetizable:

*La Bandera de Chile es usada de mordaza  
y por eso seguramente por eso  
nadie dice nada. (33)*

Desde ese silencio impuesto y con el que de alguna manera la obra se enfrenta en modo deconstructivo, surge también esa resistencia frente al oprobio, la elisión y las formas de violencia coercitiva impuestas. El marco legislativo supuesto como garante de la libertad ciudadana es interpelado con el fin de señalar la posición deslegitimada que adquiere el símbolo a partir de la narrativa dictatorial dominante:

*No se cumple la ley con la Bandera de Chile  
no tiene tierra para su pie  
tan sólo altura  
La Bandera de Chile está en el aire  
como un cambucho  
en la morada del aire que no es aéreo*

*La Bandera de Chile niega que se pongan de pie a su vuelo. (23)*

Se señala, por tanto, una posición no asumida como representativa de una legalidad vigente, sino una regulación impuesta y distanciada. Nuevamente la distancia entre la tierra y el aire, el lugar de asentamiento de los principios constitutivos que garantizan la legalidad y la posición aérea ajena a esos mismos principios, es el espacio que sirve de marco para generar una dialéctica imposible, puesto que la univocidad discursiva se genera a partir del no reconocimiento del derecho del otro, más aún, de la negación del otro, la falta absoluta de cualquier forma de responsabilidad con el otro —en términos de Lévinas (1974). El proceso de demolición del símbolo impregna el poema, se le niega la capacidad de mover el orgullo de sentirse miembro de la comunidad a la que el objeto representa, de ahí la imposibilidad de levantarse frente a su vuelo. La función primera del objeto ha sido subvertida por su efecto contrario, nuevamente se vacía su significado para otorgarle otro que, lejos de la indiferencia, adquiere valores profundamente negativos. Se afirma su condición de actante que produce efectos devastadores sobre aquellos a los que ya no puede representar:

*Levanta una cortina de humo la Bandera de Chile  
asfixia y da aire a más no poder  
es increíble la bandera  
no verá nunca el subsuelo encendido de sus campos  
santos  
los tesoros perdidos en los recodos del aire  
los entierros marinos que son joya  
veremos la cordillera maravillosa sumiéndose en la  
penumbra  
ficticia ríe  
la Bandera de Chile. (13)*

Se trata de un distanciamiento calculado y medido en clave de una violencia que trata de elidirse, de encubrirse precisamente a través de la imagen de ese espacio





creado entre el sentido de lo simbólico y las repercusiones que la propia narrativa que lo constituye genera sobre quienes no siguen sus designios. De ahí ese ‘subsuelo encendido de sus campos santos’, ‘los tesoros perdidos’ o los ‘entierros marinos’, lugares comunes que señalan ese otro mundo distanciado, expulsado o repelido por todo el sistema elaborado desde el discurso de la dictadura y sus mecanismos de asimilación narrativa de los símbolos presupuestos como colectivos. Esa misma configuración de lo simbólico no escapa a su condición de ficción. Esa ficcionalidad del símbolo se ve traspasada por la risa en el poema. El uso de la personificación activa el mecanismo de reflexión sobre el verdadero valor de los símbolos y el poder de las narrativas que asociamos a ellos. Y así, desde la ficción, adquieren ‘vida’, se presentifican en nuestra realidad más inminente, obtienen una cierta agencia que les permite, desde su omnipresente silencio, silenciar o provocar la palabra, tanto aquella vertida para enarbolar sus virtudes como aquella otra que, a modo de resistencia, trata de deconstruirlo, reducirlo, denunciarlo, en este caso, como lo que en realidad es: material inerte consagrado por una determinada comunidad con el fin de imponer una unidad y un poder casi siempre espuria, al menos a la luz de la lectura de una obra como esta:

*Los museos guardan la historia de la Bandera de Chile  
disuelta anónima encubierta  
el ojo puede aplicar su ceguera por libro  
desbilachada  
es historia ya muerta*

*La Bandera de Chile reposa en estuche de vidrio  
(visitas en horas de oficina)  
(cancele su valor)*

*La Bandera de Chile escapa a la calle y jura volver  
hasta la muerte de su muerte (28)*

Desde allí, desde esa localización, se guarda una relación que es forzada a ser vista ahora desde la distancia del tiempo. El museo como continente y guardián de la narrativa de lo simbólico, de todo el eje discursivo vertebrador de una determinada identidad nacional, aquí exhibida como cadáver incapacitado para representar a la totalidad del conjunto, una vez escindido su potencial significado común. Esa doble imposición de la muerte adelantada con la preposición ‘hasta’ indica un momento aún no acontecido, una espera hacia ese instante en que esa segunda muerte anuncia el fin de toda vertebración del cuerpo nacional en su totalidad al que el símbolo ya no puede acceder. El objeto es reducido aquí solo a eso, ha perdido su connotación general para constituirse en una mimesis de la barbarie. La mirada con la que la poeta observa al objeto, de esa manera, es condenatoria y sin duda alguna, al menos en relación al tiempo en el que la obra fue escrita, no muestra atisbos de absolución futura. Solo esa segunda muerte puede en este caso acercarnos a una restauración de los valores ciudadanos que la bandera potencialmente puede representar.

Como acabamos de ver, el fuerte componente político en esta obra de Elvira Hernández no es contingente: es una necesidad dada las circunstancias políticas del momento histórico y la contestación desde la poesía que el propio contexto de la época recibe. Esa respuesta es, por un lado, una forma de resistencia, un ejercicio literario dirigido a desvelar la profunda contradicción que emana de la llamada adoración de los símbolos nacionales y las consecuencias traumáticas que ello



mismo ocasiona a todos aquellos sujetos que se conciben al margen de esos parámetros culturales de corte esencialista. Por otro lado, esa forma de resistencia que se percibe en la obra resulta a la postre, también, en un artefacto literario de carácter memorialista, en cuanto a que la propia presentación del objeto poetizado durante toda la obra —la propia bandera— constituye en sí mismo un paradigma representativo de toda una comunidad dividida en términos ideológicos: los represores y los oprimidos. La conjugación de ambos polos se realiza en torno al símbolo expuesto, y así, de la gloria atribuida al objeto para unos, pasamos a la miseria y el sufrimiento que ese mismo objeto trae para los otros. En torno a la poetización del símbolo se erige una mirada crítica hacia el pasado reciente y violento de Chile. La bandera constituye así una suerte de metáfora de un tiempo marcado por la violencia dictatorial y la consiguiente opresión sufrida por el pueblo chileno durante la dictadura, tal y como antes ya apunté.

Por último, cabría aquí recordar que la poesía memorialista y de resistencia de Elvira Hernández tiene una clara continuidad en su obra *Pena corporal*, obra escrita entre 1983 y 1987, pero que permaneció inédita hasta el año 2018. Esta obra mantiene toda su vigencia, toda su fuerza, incluso, podemos afirmar que cobra un mayor impacto ahora que ya han pasado más de 30 años de la finalización del régimen dictatorial en Chile. Precisamente es esa distancia temporal lo que ahora permite la actualización de ese impacto, puesto que la memoria genera esa capacidad de acercamiento afiliativo (Faber, 2010) que no caduca, que permanece intacta en cuanto a que una determinada comunidad accede unas experiencias que son vertidas en el magma social a partir de un discurso que provoca esa mirada empática con respecto a hechos violentos sufridos en el pasado. Pero para que eso tenga efecto, el conocimiento de los hechos pasados se hace indispensable —hay un deber de memoria (Reyes Mate, 2008) ineludible—, por lo que las obras culturales, como entidades generadoras de opinión pública, adquieren un papel central en la transmisión de esos pasados traumáticos. El contexto político, cultural y social del Chile actual ha cambiado, con lo que la desmemoria y el olvido amenazan con cerrar el ciclo crítico hacia un periodo que aún no ha logrado superarse en términos de justicia y de verdad en relación a las víctimas de la dictadura. Por esa razón, la aparición de una obra como *Pena corporal* nos fuerza a mirar hacia un tiempo que mantiene su vigencia en el recuerdo responsable que toda comunidad debe ejercer hacia quienes han sufrido violencia política. De hecho, esta obra de Hernández se comenzó a escribir en unos de los momentos más claramente marcados por el uso de la fuerza y la opresión en Chile, dado que son años de movilizaciones ciudadanas organizadas (a partir del año 1983), de protestas en la calle que vinieron seguidas de más movilizaciones en contra del régimen que en muchos casos terminaron dejando tras de sí decenas de muertos, heridos, represaliados o personas que vieron privada su libertad. Esta obra de Elvira Hernández traduce el sufrimiento de aquellos años a una experiencia poética marcada por lo sensitivo en clave corporal, de tal manera que nos acerca a la experiencia directa, sensible, táctil, conformando una suerte de cartografía de la pena y del dolor. El rescate de una obra como esta treinta años más tarde viene a confirmar a Elvira Hernández como esa poeta de la resistencia y la memoria que nos permite desde la actualidad tener acceso al imaginario de aquellos que sufrieron la dictadura desde su posición de víctima, facilitando de esa manera el reconocimiento del dolor causado (Ricoeur, 2004) que debe situarse como punto de partida de todo el amplio proceso —dado que implica la agencia política, social, cultural y jurídica de toda la comunidad— que conduce a una posible reconciliación nacional.



## Poesía y posnacionalismo en *La bandera de Chile*

Los símbolos de identidad nacional —por citar una de las formas más controvertidas y discutibles de identidad— constituyen en sí mismos un paradigma que necesariamente es excluyente. Esa tendencia a provocar la exclusión se debe, principalmente, a la mirada ideológica con la que los propios símbolos son interpretados. La carga profundamente irracional que domina cualquier inclinación hacia la adoración de determinados símbolos considerados de unidad<sup>5</sup>, tal y como pueda ser aquí una bandera, consolida una forma de discurso impermeable a cualquier posibilidad crítica sobre su condición, y, por ello mismo, ejecuta un proceso de exclusión sobre todos aquellos sujetos que por distintas razones no encajen en el modelo de identidad que se alberga bajo el paraguas de ese determinado símbolo.

Así mismo, las banderas nacionales constituyen símbolos no solo condicionados por todos los discursos sociales, culturales o políticos que se asocian a ellas, sino que suponen, a su vez, depósitos para el espacio —determinado por las fronteras— y el tiempo —definido por la historia— de una comunidad nacional concreta. En cuanto se trata de símbolos convencionales consensuados a nivel global, representan un tipo de discurso marcado por un profundo dinamismo, dado a todo lo que suponen en términos de reconocimiento, de afiliación y de valores culturales que *a priori* podemos considerar compartidos, o dicho de otra manera valores que son conscientemente compartidos por todos los miembros de una determinada comunidad humana (Anderson, 1991). Pero a la luz de la pujanza de los nacionalismos del siglo XX y, sobre todo, bajo el peso que una gran parte de los regímenes dictatoriales y totalitarios exhibieron a partir de su entrada en la escena política y el manejo que hicieron de los símbolos de identidad colectiva, resulta complejo asumir que una bandera, por ejemplo, pueda representar a la totalidad de esa potencial comunidad nacional<sup>6</sup>. En este sentido, la mayoría de los discursos referidos a las banderas —concretando ahora en ese símbolo— tienen como objetivo definir de forma pletórica todos los valores —digamos, positivos— que se atribuyen a todo el grupo humano —y a su historia— al que la bandera representa.

Sin embargo, frente a esa potencial afiliación colectiva que no deja de constituir una forma de pulsión nacionalista un tanto banal (Billig, 1995), surgen voces que apuntan en una dirección contraria, es decir, plantean una mirada a los símbolos de identidad no solo desde la crítica a los posibles valores que representa, sino a su propia existencia como condición para el *ser*, por tanto, con valor ontológico, en el grupo. Si, además, ponemos de relieve el hecho de que esos símbolos han sido usados con una finalidad represiva y excluyente —se excluye todo aquello que represente una otredad ajena al paradigma esencialmente preconcebido como original, particular y definitorio, es decir, una otredad ideológica, política, cultural, racial, religiosa o incluso sexual que es definida como tal por el poder totalitario establecido como regulador de la propia identidad colectiva— las narrativas o los discursos generados para demoler el propio sentido representativo al que el símbolo alude serán mucho más beligerantes, demoledoras y deconstructivistas, o dicho de otro modo, constituirán una forma de resistencia que necesariamente romperá con

---

<sup>5</sup> O dicho de otra forma, la carga profundamente nacionalista que dichos símbolos encubren dan clara muestra de esa condición irracional, tal y como sugiera Connor (1994) que domina al sujeto frente al propio sentido de pertenencia a una determinada comunidad.

<sup>6</sup> Para profundizar en la complejidad que supone adherirse a determinados símbolos nacionales una vez que estos han sido usados por determinadas fuerzas políticas que han ejercido la opresión precisamente en nombre de la conservación de esos símbolos, ver el trabajo de Moreno Luzón y Núñez Seixas (2017).



la estructura del modelo nacionalista desde el que se afirma el propio símbolo de unidad colectiva.

Eso es precisamente lo que logra hacer la poeta chilena Elvira Hernández y su obra *La bandera de Chile* (1991). A través de un lenguaje expresamente desprovisto de lirismo patriótico (Zaldívar, 2003), se despliega una dimensión distinta que se aleja de cualquier forma de admiración, de apasionamiento o incluso ingenuidad para iniciar el tránsito a una mirada crítica que exhibe de forma directa otra forma del *ser* como sujeto que va más allá de los patrones y convenciones tradicionales con los que este tipo de símbolos adquieren su preponderancia. Dicho de otro modo, la bandera de Chile, como símbolo nacional, es vaciada de su sentido original —aquel atribuible a todas las banderas— para rebelarse como materia inerte y expuesta a la nada representativa.

Pero no solo eso, los poemas de este libro constituyen también el despliegue de una mirada femenina (Moraga, 2001) que se confronta con la posición histórica y social a la que la mujer ha sido relegada en el ámbito no solo de la producción literaria, sino sobre todo, aquella literatura que se asoma al cuestionamiento de determinados símbolos con los que la cultura patriarcal ha trazado sus mapas comunes para albergar en ellos todas sus formas de imposición, sus violencias y sus símbolos de unidad.

*Una ignorancia padre aurea a la Bandera de Chile  
no importa ni madre que la parió  
se le rinden honores que centuplean los infalibles*  
*mecanismos*

*incipiente la Bandera de Chile allí  
cien doscientos novecientos  
no tiene en otros el territorio de sus propios eriazos  
no tiene en otros el fósil de su olla común  
no tienen no tienen hasta decir so de colores andrajos  
no tienen no tienen no son  
La Bandera de Chile se parte en banderitas para los niños  
y saludan. (10)*

Esa distancia entre lo masculino y lo femenino se percibe a partir de la oposición entre lo paternal y el recurso a la madre. Mientras que el primer término se asocia a la ignorancia, el segundo se afirma en lo indiferente. La patria, la nación, surgen bajo el vacío discurso que los hombres gestionan para imponer una modalidad de mundo, marcado por un patriarcado llevado al extremo de asumir la lógica establecida entre la propia noción de patria y nación. En ese paradigma de fijación histórica y debido a procesos culturales y sociales de todo tipo, se forma y se determina el sentido de lo nacional, de lo propio, de aquellos símbolos que lo representan. Y en ese concierto lo femenino queda reducido a una total indiferencia. La reiteración del ritmo en el poema marca una cadencia monótona que nos arroja al vacío de sentido al que son lanzados ‘los otros’, espacio silenciado, ausente, en el que ‘no son’, es decir, se escinde su existencia fuera de ese marco impuesto por la categoría simbólica que se exhibe. De ahí que solo quede eso, unos niños que reciben ‘banderitas’ y que saludan a ese vacío existencial al que se verán abocados en el futuro.

Esta lectura crítica me permite observar tanto en el poema seleccionado como en la totalidad del libro una fuerte pulsión emancipadora —emancipación del paradigma patriarcal dominante en la fijación de los discursos ensamblados a los símbolos colectivos— que se anticipa en gran medida a las corrientes globalizadoras contemporáneas que aluden a la desaparición de los estados nacionales después de



la última gran revolución tecnológica y con la implementación del neoliberalismo económico (Ohmae, 1995). Curiosamente se produce en esta nueva forma de pulsión emancipadora, es decir, en este proceso de erradicación de lo nacional, una suerte de contradicción desde el punto de vista ideológico. La obra de Hernández, como ya he comentado, deconstruye el paradigma nacional tradicional criticando de manera directa uno de los principales símbolos exhibidos en el teatro social en el que se enarbola. Si atendemos al modelo ideológico criticado, en clave política, es obvio que este está traspasado por la política económica aprobada por el régimen de Pinochet y su afiliación contraria a cualquier forma de políticas e ideología desarrolladas desde la izquierda y especialmente la que representaba el propio Salvador Allende. Los modelos económicos impuestos en la esfera global años más tarde, así como la eclosión de la sociedad en red y la cultura digital, han generado que en el interior de todo ese sistema de interrelaciones surja esa curiosa contradicción: por un lado, una economía claramente marcada por el neoliberalismo, y por otro, una cultura contemporánea que rechaza el modelo tradicional de nación como paradigma desde el que escribir (Carrión, 2013). No cabe duda de que, aun así, en los últimos años hemos asistido al resurgimiento de partidos políticos de marcado signo ultranacionalista. Al mismo tiempo que se presentan discursos políticos consignados desde esa perspectiva proteccionista, se ejecuta una visión de la *patria* con todo el andamiaje previsto en el corte nacionalista surgido con fuerza después de la caída del antiguo régimen y durante el desarrollo del siglo XIX. No hay nada nuevo en ello, un simple examen a su modelo discursivo permite ver las claras conexiones que existen entre el discurso nacionalista actual y el que apareciera vinculado al Romanticismo ya durante el siglo XIX<sup>7</sup>. Siendo esto así, sin embargo, el modelo económico sobre el que esta forma de regreso a lo nacional se constituye sigue siendo claramente conservador y capitalista-neoliberal. Frente a ello, asistimos a la emergencia desde hace ya unos veinte años de toda una modalidad de cultura que socaba y desmonta el patrón nacionalista con el que tradicionalmente se ha configurado un modelo de cultura. Ese nuevo paradigma ha ido constituyendo una suerte cultura posnacional que ha adquirido una fuerte presencia en una gran cantidad de obras literarias escritas en español<sup>8</sup>.

Desde esta perspectiva, esta obra de Elvira Hernández representa otra forma de ruptura con el modelo tradicional de nación a partir del despliegue de una crítica tamizada sin lirismos impostados, un lenguaje directo y nada esquivo, una concatenación de momentos o imágenes descriptivas que muestran de forma efectiva el advenimiento de la decepción, el desencanto y el rechazo hacia un esencialismo tradicional en torno a la forma en la que se concibe la patria, la nación y los símbolos que la representan y que han sido puestos al servicio de la ruptura de todo el cuerpo social, de la comunidad humana a la que vincula y de los valores de libertad democrática supuestos para cualquier estado actual. Esa anticipación a esta cultura posnacional actual surgida a principios del siglo XXI representa, también, una praxis estética y ética, desde la escritura, de los postulados que Jürgen Habermas

---

<sup>7</sup> Baste recordar el discurso de Fichte a la nación alemana, tal y como recoge Kelly (1968), donde se inicia un proceso de creación de legitimidad con respecto a la unidad nacional y en función de una serie de características culturales, históricas, religiosas e incluso raciales que permean el 'ser' de una nación. La diferencia con muchos de los discursos nacionalistas actuales resulta ineludible.

<sup>8</sup> Para el estudio de esta relación entre lo posnacional y la literatura producida en el ámbito hispánico, ver Ken Benson y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.) *Territorios in(di)visibles...* (2021), donde a parte de una serie de artículos donde se estudian obras concretas, se incluye un largo texto crítico de Vicente Luis Mora en el que da cuenta de una gran cantidad de autores que circunda paradigmas literarios que van desde lo posnacional a lo desterritorializado.



(1998, 2000 y 2008) esgrimiera en torno al modelo idealista-crítico que sugiere una posible identidad que va más allá del Estado nacional. La posición del pensador alemán adquiere sentido como espejo al que la propia idea de nación se asoma una vez concluida la Segunda Guerra Mundial. A partir de ahí surge el desarrollo de un pensamiento crítico que en paralelo se enfrenta a las consecuencias de los totalitarismos del siglo XX. Sobre ese magma emerge un proyecto de carácter ético y político que asume como necesidad restaurativa el fin del modelo tradicional de nación y, a partir de ello, el advenimiento de una potencial nueva identidad posnacional. Habermas aboga por la puesta en escena de un verdadero uso público de la razón (Velasco, 2013), es decir, de una praxis, de la amplificación del modelo idealista-crítico a un espacio de concreción social o de realidad, si se prefiere. Este hecho afianza la postura de Habermas en torno al ‘estudio de una ética discursiva a través de la cual se interesa por conceptos tan fundamentales como la justicia, la política, los derechos humanos, la democracia o la identidad posnacional’ (Cruz Suárez, 2021).

Es esa ética discursiva, esa dimensión pública y ese artefacto de carácter crítico que poéticamente desmantela la propia idea de nación a partir de la descomposición que se elabora de la bandera como símbolo de unidad de toda la comunidad lo que proporciona la actitud posnacionalista registrada en la obra de Elvira Hernández. No obstante, esta caracterización no coincide con el patrón de lo que podríamos definir como la *otra* poesía posnacional chilena actual. La diferencia estriba en la direccionalidad claramente política de la primera y la fuerte organicidad *a priori* apolítica de la segunda. De hecho, basta mirar a algunos de los poetas chilenos actuales para entender que esa direccionalidad política que se percibe en la obra de Hernández desaparece bajo una actitud posnacionalista de carácter orgánico. Autores como Carlos Cociña, Jorge Baradit, Gregorio Fontén, Martín Gubbins o Eugenia Prado, por citar algunos de ellos, representan a ese otro paradigma de una literatura surgida al abrigo de la globalización y la revolución digital de los últimos años (Gainza, 2016). La noción de red y de conectividad arrastran toda una nueva forma de interrelación que potencialmente deroga las barreras físicas de carácter geopolítico que tradicionalmente se han usado para constreñir la producción cultural dentro de una estado-nación concreto. En los textos de estos autores se hacen visibles los rasgos característicos de toda una forma de producción cultural asociada a esa generación de autores que hacen uso de la herramienta digital como una forma de emancipación de sus precedentes literarios. Se trataría, en realidad, de una suerte de adaptación a los nuevos formatos de creación, pero que, al hacerlo, genera un tipo de organicidad, de naturalización de todo el proceso, haciendo que el hecho literario, a su vez, se conciba más allá de los límites tradicionales de la escritura y su recepción. Se trata de obras que desde una perspectiva estética recurren a todas las posibilidades que la digitalización ha traído. Lo hipermedia, lo transmedia, la poesía generada por máquinas, la sonoridad, la interactividad, etc., son recursos a los que muchos de estos autores recurren a fin de explorar todas las posibilidades creativas que tienen a su alcance. La lógica, a fin de cuentas, sigue siendo la misma: crear obras literarias que se encuadran en una determinada época, pero que, en este caso, además, se confunden, fusionan o emergen, de forma orgánica con toda la maquinaria digital a la que tienen acceso y con la que se conjugan. Todo ello, además, propugna un modelo de cultura que va más allá de lo puramente nacional, en los términos que antes ya comenté. La distancia establecida con lo político o lo identitario se desvanece frente a unas potentes propuestas poéticas que en su propia fisionomía contienen las lógicas de toda literatura: la estrecha relación que existe entre lo literario —como lenguaje formalizado, estético— y el conocimiento de la realidad humana, en toda su dimensión, desde lo



puramente existencial a las condiciones históricas, políticas, sociales y económicas en las que esa existencia se confunde. Los nuevos sujetos poéticos caracterizados por la digitalidad se ven así traspasados por todo lo que es común a lo literario, y se distancia, sin embargo, por la forma de integración —lo orgánico— de todos los nuevos componentes y formatos con los que esta literatura circula. La realidad política de su tiempo, de este tiempo, se ve diluida en el engranaje de componentes que todas estas propuestas contienen.

Por ello, la necesidad de resistencia o memoria que se percibe en obras anteriores también de carácter posnacional, como es el caso de *La bandera de Chile*, sucumbe frente a un contexto histórico que ha ido dejando atrás la necesidad de una mirada crítica hacia el pasado violento de Chile. Surge una forma de normalidad democrática que, sin embargo, no silencia lo sucedido, sino que lo integra, lo naturaliza como una condición previa a lo que ahora se enuncia de otra manera. Las necesidades más urgentes han cambiado y por ello, tanto la literatura de resistencia como la memorialista quedan relegadas al ámbito de escrituras de carácter más convencionales, también necesario, en todo caso, dado que en toda sociedad que se ha visto marcada por un pasado violento de carácter dictatorial surgen obras que constantemente reflexionan sobre todos esos procesos, generando un tejido discursivo memorialista que se integra posteriormente en el marco de todas las narrativas generadas en un contexto histórico determinado.

## Conclusiones

El siglo XXI ha traído una serie de cambios estéticos relacionados con la manera en la que lo digital se ha integrado en las formas de producción artística a través del uso concreto que los autores han realizado de esa nueva factoría formal. De igual manera, las coyunturas políticas y sociales de América Latina se han ido transformando, pasando de un siglo anterior marcado por procesos revolucionarios y dictatoriales a un siglo XXI en el que se percibe una clara emergencia de procesos democráticos consolidados. Cabría preguntarse cuánto de importante ha sido en todas estas transformaciones el desarrollo de la propia globalización, aunque la respuesta no tenga cabida en estas páginas. En este contexto, la poesía ha sufrido en algunos ámbitos de América Latina una recurrente despolitización, si bien no en su totalidad, dado que aún permanecen abiertas distintas formas de conflicto que llevan aparejadas sus también distintas formas de discursos de resistencia<sup>9</sup>. El caso de El Salvador o Guatemala dentro de un paradigma temporal actual es un claro ejemplo de este desarrollo, tal y como ha señalado en su estudio Vladimir Amaya<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Para el caso concreto de Chile, véase el caso del conflicto sobre la tierra originado por el pueblo mapuche en Chile, el plebiscito (4 de septiembre de 2022) sobre el cambio de Constitución y la continuidad de un proceso constituyente en el país, o toda la literatura producida, también, como respuesta a distintos conflictos sociales, incluyendo en ellos las narrativas memorialistas sobre la dictadura que han aflorado a lo largo del siglo XXI, tal y como han señalado entre otros Mario Lillo (2009) o Alonso de Toro (2011).

<sup>10</sup> Señala cuatro características de la nueva poesía de contestación social: 1. Se evidencia un claro alejamiento del tema político en sus producciones; 2. El alejamiento de lo político-social los acerca a una temática 'neoesencial' muchas veces bajo los "ropajes" del desenfado, llenos de humor y erotismo; 3. Su obra es más desinhibida, pero sobre todo fresca con respecto a otras propuestas de anteriores promociones. También más variada en el sentido de los recursos; 4. La mayoría de estos autores a veces abusaron demasiado de la espontaneidad y el desenfado, perdiendo así la utilidad de la expresión. No obstante, tanto Amaya como Barrientos Tecún informan de que la nueva poesía, adaptada a los temas de su tiempo, sigue procesos contestatarios y de respuesta social, si bien con las diferencias propias del giro que se ha producido en América Central desde hace 40 años.



La poesía contestaría, en clave social, ha cambiado el foco de sus objetivos, se han actualizado, como corresponde a los cambios políticos habidos en toda la región. Ese mismo giro lo podemos percibir en *Pájaros desde mi ventana* (2018) de Elvira Hernández, obra en la que, sin embargo, pervive una suerte de resistencia —en clave de preocupación ecológica, especialmente— que se manifiesta en una observación detallada de la realidad a la que se circunscribe. Esta obra elaborada desde el año 2012 y hasta el 2018, constituye todo un proceso de observación poética diacrónica de la que emana una suerte de melancólica representación de un mundo que, pese a los cambios positivos dados en materia política, sigue conservando un cierto lastre histórico que bloquea la euforia de una cierta emancipación con respecto a un pasado que no termina de irse, algo que va más allá de los regímenes políticos y que se extiende a la propia condición humana. Es precisamente por esa razón que su obra se abra a un diálogo entre el pasado traumático de la dictadura —el presentado poéticamente en *La bandera de Chile*— y un presente que aún no ha sabido gestionar su nuevo estatus. En este sentido, la obra de Elvira Hernández en su conjunto contiene una clara marca memorialista, activada en clave funcional, es decir, abierta a una dialéctica con su tiempo y con su pasado inmediato, el del mundo que la rodea, con todas sus contradicciones. La memoria devine, además, en esa forma de resistencia que se activa a partir del compromiso que se establece entre la imagen poética proyectada y la producción de lo sensible que monitoriza y asume, por su dinamismo, el posible cambio, la transformación social, cultural y política que toda obra literaria que atesore una suerte de compromiso o actitud responsable hacia su entorno inmediato debería llevar aparejada.

Por último, como he tratado de mostrar en estas páginas, la obra de Elvira Hernández constituye una voz habilitada para ejercer de testigo resistente de un tiempo y de su pasado inmediato, haciendo de los dos fenómenos —memoria y resistencia— una herramienta clave para comprender desde una óptica posnacional la realidad chilena contemporánea. En la cartografía poetizada de la bandera chilena como símbolo de contradicciones político-ideológicas a partir de las cuales solo adviene la catástrofe, la nación, en su sentido más canónico, queda reducida a algo menos que escombros o huella en la historia. Surge el vacío, y con ello la negación de la nomenclatura que la constituye como negocio de pasiones irracionales. Desde ahí, la memoria de esa categoría simbólica se percibe desde la liberación del marco nacional anterior que la enarbola, dejando, tras de sí, ese hueco que ya nada puede decirnos, puesto que ya solo representa al recuerdo de un tiempo que se funda sobre parámetros nacionales caducos. Y es así que ya nada puede decirnos:

*La Bandera de Chile declara            dos puntos  
su silencio. (34)*

## Referencias

- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities*. London: Verso.
- Amaya, Vladimir. 2014. *Segundo índice antológico de la poesía salvadoreña*. San Salvador: Índole editores.
- Assmann, Aleida. 2011. *Cultural Memory and Western Civilization*. Functions, Media, Archives. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barrientos Tecún, Dante. 2021. “La poesía de protesta social en América Central contemporánea (1990-2020): Guatemala y El Salvador.” *Caravelle* 117: 49-64.
- Benson, Ken y Cruz Suárez, Juan Carlos (eds.). 2021. *Territorios in(di)visibles. Dilemas en las literaturas hispánicas actuales*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Billig, Michael. 1995. *Banal Nationalism*. London: SAGE





- Carrión, Jorge. 2013. “¿Dolernos? Compromiso político y s. XXI.” *Quimera* 351: 24-28.
- Connor, Walker. 1994. “Man is a N/Rational Animal. Beyond Reason: The Nature of the Ethnonational Bond.” En *Ethnonationalism. The Quest for Understanding*, 195-209. Princeton: Princeton University Press.
- Cruz Suárez, Juan Carlos. 2021. “Narrativa contranacional y supraterritorial en el tiempo del postnacionalismo baldío. Globalización, cosmopolitismo y cosmopoética en *Yo mataré monstruos por ti* de Víctor Balcells Matas.” En *Territorios in(d)visibles. Dilemas en las literaturas hispánicas actuales*, editado por Ken Benson y Juan Carlos Cruz Suárez, 163-194. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Cuesta Bustillo, Josefina. 1998. “Memoria e historia. Un estado de la cuestión.” *Revista Ayer* 32: 203-246.
- Faber, Sebastiaan. 2010. “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007).” En *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*, editado por P. Álvarez Blanco y T. Dorca, 101-110. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Foucault, Michel. 1999. *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós.
- Gainza, Carolina. 2016. “Literatura chilena en digital: mapas, estéticas y conceptualizaciones.” *Revista chilena de literatura* 94. DOI: 10.4067/S0718-22952016000300012.
- Gracia, Jordi. 2004. *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- Habermas, Jürgen. 1998. *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Tecnos.
- Habermas, Jürgen. 2000. *La constelación posnacional. Ensayos políticos*. Barcelona: Paidós.
- Habermas, Jürgen. 2008. *Más allá del Estado nacional*. Madrid: Trotta.
- Hernández, Elvira. 2018. *Pena corporal*. Chile: Fundación Pablo Neruda.
- Hernández Elvira. 2018. *Pájaros desde mi ventana*. Santiago de Chile: Alquimia.
- Hernández, Elvira. 1991. *La bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de tierra firme.
- Kelly, George Armstrong (ed.). 1968. *Addresses to The German Nation by Johann Gottlieb Fichte*. New York: Harper & Row.
- Levi, Primo. 2002. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Lévinas, Emanuel. 1974. *Humanismo del otro hombre*. Madrid: Siglo XXI.
- Lillo, Mario. 2009. “La novela de la dictadura en Chile.” *Alpha* 29: 41-54.
- Novoa, Marcelo. 1992. “Poeta que naufraga sirve para una nueva travesía.” *El Mercurio (Valparaíso)*, 25 de noviembre, B6, consultado el 9 de diciembre de 2022, <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-193965.html>>.
- Marques García, Leonel; Palma Oliveira, José Manuel. 1998. “National identities and levels of categorization: Self-stereotypes, attitudes and perception of other nationalities.” En *Environmental Social Psychology*, editado por D. Canter, J. C. Jesuino, L. Soczka, G. M. Stephenson, 312-319. Dordrecht: Springer. DOI: 10.1007/978-94-009-2802-2\_27.
- Mate, Reyes. 2008. *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*. Barcelona: Anthropos.
- Moraga, Fernanda. 2001. “La bandera de Chile: (Des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo ae Lwe: (ries)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je).” *Acta Literaria* 26: 89-98.
- Moreno Luzón, Javier y Núñez Seixas, Xosé. 2017. *Los colores de la patria. Símbolos nacionales en la España contemporánea*. Madrid: Tecnos.
- Ohmae, Kenichi. 1995. *The End of the Nation State: The Rise of Regional Economies*. New York: Simon and Schuster.
- Pino Lago, Cándido. 2015. “Resistencia poética en la dictadura La bandera de Chile de Elvira Hernández.” En *Investigar en Humanidades. Actas de las IV Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras*, coord. por Ernesto Cutillas Orgilés, 159-164.
- Rancière, Jacques. 2014. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ricoeur, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Carbó, José (coord.). 2018. *Poder y resistencia en la literatura latinoamericana*. México: Universidad Iberoamericana Puebla.
- Sempurrín, Jorge. 1995. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.



Toro, Alonso de. 2011. "Literatura 'glocal'. 'Literatura postdictadura?' Las 'historias menores' o la memoria como 'Gran historia'. Cuando éramos inmortales de Arturo Fontaine en el contexto de la novela chilena contemporánea actual." En *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las postdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, editado por Janett Reinstädler, 273-293. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Traba, Marta. 2009. "La cultura de la resistencia. En Literatura y praxis en América Latina, comp. por Fernando Alegría, 49-80. Caracas: Monte Ávila, 1974 [1973]." *Revista de Estudios Sociales* 34: 136-145, consultado el 9 de diciembre de 2022, <<https://journals.openedition.org/revestudsoc/15344>>.

Velasco, Juan Carlos. 2013. *Habermas. El uso público de la razón*. Madrid: Alianza

Zaldívar, María Inés. 2003. "¿Qué es una bandera y para qué sirve? A propósito de La bandera de Chile de Elvira Hernández." *Anales de literatura chilena* 4: 203-208.

Zapata, Francisco. 2011. "Golpes de Estado, gobiernos militares y restauraciones democráticas. Sociología de las fuerzas armadas latinoamericanas". En *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. El pensamiento filosófico, político y sociológico*, coord. por Mercedes de Vega, 255-262. México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.



## Miradas fragmentarias La écfrasis en dos cuentos de Laia Jufresa

An Van Hecke  
KU Leuven, Bélgica

**Abstract:** *This article analyses two stories from the book *El esquinista* (2014) by Mexican author Laia Jufresa, based on their ecphrastic textual frameworks: “Cristina” and “La noche que desapareció Holanda”. The first story focuses on the work *Christina’s World* by the American painter Andrew Wyeth. The second contains several references to the works by Johannes Vermeer: *Woman Holding a Balance* and *Young Woman with a Lute*. In both texts Jufresa creates an inter-artistic space where literature and painting meet and interfere. In these experimental stories the narrator changes the perspective with which she observes a painting as well as the inner perspective, which looks at the most intimate reflections of the characters. Jufresa’s approach to universal themes puts the reader in an uncomfortable space, but at the same time she encourages him or her to participate in the game of the visible and the invisible.*

**Keywords:** Laia Jufresa, *El esquinista*, Mexico, ecphrasis, short-story, family, visual arts

**Resumen:** *En este artículo se analizan dos cuentos del libro *El esquinista* (2014) de la autora mexicana Laia Jufresa, a partir de sus marcos textuales ecfrásticos: “Cristina” y “La noche que desapareció Holanda”. El primer cuento se centra en *El mundo de Cristina* del pintor norteamericano Andrew Wyeth. El segundo contiene varias referencias a dos obras de Johannes Vermeer: *Mujer con balanza* y *Mujer con laúd*. En ambos textos Jufresa crea un espacio interartístico donde la literatura y la pintura se encuentran y se cuestionan mutuamente. Son cuentos experimentales en los que la narradora subvierte la mirada, tanto la mirada con la que observa una pintura, como la mirada interior, que contempla las reflexiones más íntimas de los personajes. La manera como Jufresa aborda los temas universales pone al lector en un espacio incómodo, pero al mismo tiempo la autora lo incita a participar en el juego de lo visible y lo invisible.*

**Palabras clave:** Laia Jufresa, *El esquinista*, México, écfrasis, cuento, familia, arte visual

### Introducción. *El esquinista*. una escritura fragmentaria

En el panorama de la literatura mexicana actual la obra de Laia Jufresa destaca por la innovación de la forma, el tono irónico y la profundidad de los temas. Su escritura refleja también su personalidad cosmopolita: Jufresa nació en 1984 en la Ciudad de México, pero creció en París y vivió también en Argentina, España y Alemania. Hoy en día vive y trabaja en Edimburgo, Escocia. En 2017 fue seleccionada como uno de los veinte autores mexicanos menores de 40 años más destacados (México20) y también de Latinoamérica (Bogotá39). Es autora de tres libros: un libro de cuentos,



*El esquinista* de 2014, una novela titulada *Umami* que fue publicada en 2015 y traducida a muchos idiomas, y el audiolibro *Veinte, veintuno* (2022). Actualmente está terminando su segunda novela, *Réplica* (Jufresa s.f.). *El esquinista* reúne doce cuentos que se caracterizan por lo absurdo, lo inesperado y los constantes cambios de perspectiva. Las líneas narrativas sutiles que conectan los diferentes cuentos dan al lector la impresión de estar ante una obra unitaria y cerrada, aunque al mismo tiempo se trata de piezas fragmentarias y dispersas. En su reseña del libro, Daniel Herrera formula la siguiente evaluación acertada:

*Los cuentos de El esquinista tienen una característica común que los enmarca a todos: sus personajes no terminan de entender que son hijos de su circunstancia. Como no están conscientes de eso, se mueven por el mundo creyendo que pueden decidir cada situación. Al final, el lector es quien vislumbra que esos personajes van dando tumbos, nada tienen controlado, por eso, tal vez, buscan un destino preciso, aunque se pierdan en el camino.* (Herrera, 2016)

Para el siguiente análisis seleccionamos dos cuentos que estudiaremos a partir de sus marcos textuales efrásticos: “Cristina” (47-49)<sup>1</sup> y “La noche que desapareció Holanda” (99-104).

“Cristina” gira completamente entorno a la obra *El mundo de Cristina* del pintor norteamericano Andrew Wyeth. Es una pintura de 1948 cuyo título original en inglés es *Christina's World* y que hoy en día se encuentra en el MoMA de Nueva York. En esta pintura vemos a una mujer joven con vestido rosa tirada en la hierba, de espaldas al espectador, y que está mirando una granja en lo alto de la colina. Es una obra realista, que pertenece al género de la pintura regionalista y paisajística. Wyeth pintó la escena con mucho ojo por el detalle, como se observa en las hierbas y el pelo de la mujer. “Cristina” no es el único cuento de esta colección con referencias a pinturas reales. En “La noche que desapareció Holanda” la narradora se refiere a dos cuadros del pintor neerlandés Johannes Vermeer, del siglo XVII. No aparecen los títulos, pero por las descripciones podemos deducir que se trata de *Mujer con balanza*, también conocida como *La tasadora de perlas*, y *Mujer con laúd*. Se percibe, pues, un interés recurrente por las artes visuales, por lo que ambos cuentos entran en una red textual y contextual más amplia<sup>2</sup>. Es un tema que une los cuentos del libro *El esquinista* cuyos personajes reflexionan sobre la tensión entre realidad e irrealidad en este mundo. De hecho, también la novela *Umami* abre con un dibujo hecho por la autora, representando un mapa con las cinco casas en las que se desarrollan las historias de la novela. Uno de los personajes principales de *Umami* es una pintora que se dedica a inventar colores nuevos (Jufresa, 2017). Este interés de Jufresa por el arte en su obra narrativa no debe de sorprendernos. La autora obtuvo la licenciatura en Artes en la Universidad de La Sorbona y el máster en álbum infantil ilustrado. Su formación académica en el mundo de las artes se refleja en su obra narrativa de una manera muy sutil y otorga a sus textos una dimensión original y creativa (Van Hecke, 2020).

---

<sup>1</sup> Para el análisis de los dos cuentos solo se añaden las páginas. Citamos por esta edición: Jufresa, Laia. 2014. *El esquinista*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.

<sup>2</sup> Otros cuentos con referencias explícitas al arte son “Moud” (63-74), que trata sobre la pintura rupestre, y el último cuento, “El esquinista” (105-119), que podríamos llamar de ciencia ficción. En este relato la narradora inventa una nueva forma de arte, el esquinismo, que le permite reflexionar sobre la arquitectura actual y futura de nuestras ciudades.



## La écfrasis: la literatura y el arte plástico

Cuando un texto literario establece una relación referencial a una obra de arte, se revela un modo narrativo conocido como écfrasis (también ecfrasis). Etimológicamente el término proviene de los vocablos griegos *ek* 'afuera' y *phrasein* 'decir, declamar, pronunciar'. El poeta o el narrador de un texto literario formula lo que no fue dicho por el pintor. La Real Academia define la écfrasis como la 'descripción precisa y detallada de un objeto artístico'. En la crítica literaria han surgido varias definiciones más, como la de James Heffernan, para quien la écfrasis es 'la representación verbal de una representación visual' (Heffernan citado en Pimentel, 2003: 206). En todas las definiciones se trata siempre de una relación entre un texto verbal y un objeto plástico, lo que nos permite hablar de una 'relación intersemiótica' y al mismo tiempo también de 'una relación intermedial' (Pimentel, 2003: 206), conceptos que se han estudiado en el campo de la intertextualidad en sentido amplio. Se realiza un encuentro de una pintura en dos medios: el medio visual y el medio verbal. La écfrasis consiste, pues, en describir, representar o 'pintar' una pintura con palabras.

Cabe hacer aquí una distinción importante: en tanto que representación, el objeto plástico descrito en el texto literario puede ser real o ficticio. En la literatura clásica es bien conocida la larga descripción de Homero del Escudo de Aquiles en la *Ilíada*, una obra ficticia que no existe fuera de la descripción hecha por el poeta griego. Se trata de la llamada 'écfrasis nocional' cuando el objeto 'representado' solamente existe en y por el lenguaje. En cambio, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, se habla de 'écfrasis referencial' (Pimentel, 2003: 207), como es el caso de ambos cuentos de Jufresa, que refieren a obras existentes, *El mundo de Cristina* de Andrew Wyeth, y *Mujer con balanza* y *Mujer con laúd* de Johannes Vermeer. En el cuento "Cristina", la descripción e interpretación de la obra de Wyeth ocupa todo el discurso narrativo. En cambio, en "La noche que desapareció Holanda", la écfrasis aparece solo en algunos fragmentos, aunque se trata de un hilo conductor importante en todo el cuento. También cabe aclarar que se trata de referencias a tres cuadros figurativos y no abstractos, lo que facilitará probablemente una interpretación de las pinturas como representaciones. Además, son tres retratos, entendiendo 'retrato' en sentido amplio como representación de una persona, lo que incluye también a Cristina quien está de espaldas.

Los autores literarios a menudo hacen descripciones de obras de arte reales<sup>3</sup> y a veces integran las imágenes en los textos. Jufresa no incluye las obras de Wyeth ni de Vermeer en los cuentos; es decir que no son cuentos ilustrados. Sin embargo, la autora nos invita a 'una lectura iconotextual' definida por Pimentel como sigue: 'aun cuando la imagen plástica no esté materialmente presente en el texto, la lectura más productiva se da en la interacción creadora, incluso lúdica, entre texto verbal y objeto plástico' (Pimentel, 2003: 207). Efectivamente, nuestra lectura del cuento se convierte en una lectura interactiva y dinámica al buscar e interpretar la pintura desde nuestra propia perspectiva, también subjetiva por supuesto. Artigas Albarelli, en la introducción a su libro *Galería de palabras: La variedad de la écfrasis* (2013), esboza el marco general en el que sitúa su estudio, un panorama más amplio que nos parece importante tomar en cuenta al hablar de la écfrasis:

---

<sup>3</sup> Para la literatura hispanoamericana podemos mencionar a Alejo Carpentier cuya obra contiene muchas referencias pictóricas (Quintero, 2019), Octavio Paz quien ha hecho muchas descripciones del arte surrealista (Meyer-Minnemann, 2016) y Mario Vargas Llosa, quien se dedicó a la obra de Gauguin en su novela *El Paraíso en la otra esquina* (Sager, 2008: 48).



*El trabajo se inserta en los estudios comparativos y en la creencia de que el pensamiento crítico funciona en gran parte gracias a la noción de semejanza; a la formación de metáforas, analogías y modelos; y a su capacidad de revelar 'verdades inesperadas'. (Artigas, 2013: 12-13)*

En el espacio de la écfrasis se hace una 'comparación interartística' en la que la relación entre ambas artes es 'tangible', es decir que no se basa en meras impresiones (Artigas, 2013: 14). Para nuestro estudio también resulta útil el modelo de Sager Eidt quien distingue entre cuatro categorías de écfrasis: *Attributive Ekphrasis* (en la que se alude a una obra de arte sin descripción ni discusión), *Depictive Ekphrasis* (en la que hay descripción y/o discusión de la obra de arte), *Interpretive Ekphrasis* (en la que se interpreta la imagen o se reflexiona sobre ella), y *Dramatic Ekphrasis* (en la que hay una dramatización o teatralización a tal grado que la obra de arte empieza a tener una vida propia) (Sager Eidt, 2008: 44-63). En Jufresa veremos que se trata sobre todo del segundo y tercer tipo: la écfrasis descriptiva e interpretativa.

### **“Cristina”: una lectura ecfástica de Wyeth**

La trama del cuento de Jufresa es relativamente sencilla. Hay dos personajes, una narradora intradiegética y su padre. La narradora, ya adulta, recuerda un suceso de su infancia, de cuando tenía once años, en relación con el cuadro *El mundo de Cristina*. El título del cuento, “Cristina”, es una referencia directa a la obra de arte y en el cuento se encuentran desde el inicio muchos detalles del cuadro. Para empezar, la narradora recuerda la pintura cuando estaba en el estudio de su padre:

*Yo supe muy poco de ella: que usaba siempre el mismo vestido rosáceo, el viento la despeinaba invariablemente hacia el mismo lado, que a sus zapatos verde-grises no se les antojaba sostenerla; que algo miraba en aquella casa del rincón, algo ansiaba. (47)*

Después de esta descripción del cuadro sigue una interpretación, más bien, se tratará de dos interpretaciones opuestas, lo que será precisamente el tema central del cuento. La imagen que la narradora, de niña, siempre había tenido de la pintura en el estudio de su padre era la de una Cristina tranquila, feliz, relajada, en el césped. Pero esta interpretación cambia totalmente cuando, a la edad de once años, la narradora viaja con su padre a Nueva York y se encuentra de repente frente a la pintura original:

*Me quedé mirándola y, entonces, un descubrimiento. Algo no estaba bien. Algo andaba mal con Cristina. No era la misma que había habitado felizmente mi casa, reposando plácida sobre el césped. No, esta Cristina tenía un problema, se le notaba a leguas. Los brazos deformes, la angustia en el gesto, quizás una mueca de dolor si alguien la viese de frente. Pasé muchos minutos frente al cuadro, aterrada, para luego sucumbir ante un dilema moral: decidir si gritarle a mi padre -extraviado salas atrás-, y exigirle una explicación, o si era mejor no contárselo porque sería una decepción demasiado grande entender que la chica que durante años se sentó en un pastizal sobre su escritorio estaba en realidad enferma y lo más seguro era que no estuviera ahí echada por el gusto, sino que la pobre no podía levantarse. (47)*

La pintura en el museo produce en la niña un efecto de extrañamiento porque en lugar del bucólico y pacífico campo en el que se encontraba una Cristina feliz, se revela ahora una realidad otra. Finalmente, la niña decide buscar a su padre, quien vio el cuadro con mucha alegría: ‘¡Qué maravilla!’, fijándose en la técnica usada por el pintor, la ténpera y la luz, porque él siempre había visto a Cristina como era: ‘Enferma, deforme’. La niña se siente indignada, y también ‘ingenua, pero sobre



todo traicionada' (49). La desilusión es aún más grande cuando su padre le cuenta lo que todos ya saben, y es una explicación que se encuentra efectivamente en muchas descripciones de la obra: 'que Cristina era vecina de Wyeth, que era parálitica, que le daba por pasarse las tardes arrastrándose, recogiendo flores en el enorme prado que rodeaba su casa' (49). Esta nueva perspectiva le causa a la narradora cierta inseguridad, una 'incertidumbre' (49). Jufresa cuestiona aquí la validez de la mirada, sea de una pintura o de un texto, que puede cambiar totalmente: lo que en un momento parece sosiego, en otro momento puede parecer una escena inquietante.

El cuento de Jufresa representa la obra de arte de Wyeth como autónoma, 'como otro respecto al discurso que intenta representarlo' (Pimentel, 2003: 205). Aquí entra en juego una compleja relación de identidad y otredad entre la narradora y la mujer representada en la pintura. El lector a su vez empieza a hacer un cotejo entre la vida de Cristina y de la narradora. Es decir, la misma incertidumbre al ver a Cristina en el museo en Nueva York, surge cada vez que la narradora, ya adulta, va a visitar a su padre o le habla por teléfono y se pregunta si estará enfermo o si estará bien. El cuento sigue oscilando entre las dos interpretaciones del cuadro sobre el mundo de Cristina, y por extensión sobre el mundo: dos visiones opuestas que no logran reconciliarse. Curiosamente, la última frase del microrrelato sugiere que la narradora opta por volver a su mirada original del cuadro, que luego aplica a su propia vida: 'Lo mismo cada telefonazo con mi padre: nos aplasta la distancia, pero nos reconforta la certeza de que elegimos cada uno, cada día, las flores que levantamos, el prado en el que vamos a postrarnos' (49). Se observa aquí un paralelismo a nivel emocional. Como bien se sabe, ver una obra de arte puede evocar una serie de emociones en el espectador y estas emociones, que en este caso son paradójicas, se trasladan a la vida de la narradora y a su relación con su padre, hasta muchos años después, cuando ella ya es adulta. Se trata además de una tensión entre el lugar del pasado, de la memoria, y el presente. La narradora vuelve en su imaginación al lugar de la infancia, el estudio del padre, con una Cristina feliz, desde el presente, y por más que los críticos de arte insisten en ver a Cristina como una 'figura inquietante' y en interpretar el enorme espacio entre Cristina y la casa como un lugar que causa angustia y hasta se imaginan ver cuervos en el cielo, la narradora sostiene que 'Cristina es puro sosiego y contentura invisible, en su día de campo privado' (49).

Un aspecto que no se toca explícitamente en el cuento, pero que en parte puede explicar el cambio en la mirada de la joven narradora es el desplazamiento lingüístico y espacial que se realiza en el relato. La narradora refiere al cuadro en español, *El mundo de Cristina*. El título original del cuadro es *Christina's World* y esta versión en inglés no aparece en el texto. Esta traducción implícita coincide con el traslado de un entorno hispanohablante de la casa de la infancia (el texto está escrito en español) a la Ciudad de Nueva York y el MoMA, un entorno anglófono. Además del cambio de la lengua y del espacio geográfico, hay un cambio de un espacio íntimo y protegido, del estudio del padre en la casa, a un espacio abierto y público, de un museo. Fabio Morábito, en su análisis del cuento, da aún otra interpretación muy interesante para explicar el cambio en la perspectiva de la narradora. Según Morábito, en el cuento "Cristina":

*Se plantea una nostalgia por la materia pura y original. La niña descubre la verdad de la pintura de Wyeth mirando el cuadro que Wyeth pintó de su puño y no una de sus innumerables reproducciones; sólo la cercanía con el cuadro 'verdadero' le permite descubrir su sentido. (Morábito, 2015)*

El análisis de Morábito abre la discusión sobre la originalidad y la autenticidad que se oponen a los conceptos de la reproducción y la copia, que tal vez no nos dan



una mirada menos válida que la del original, sino simplemente otra. Esto nos lleva a observar la pintura desde aún otro enfoque, partiendo de la conocida frase latina de Horacio, *ut pictura poesis*, cuya traducción es ‘como la pintura así es la poesía’, en la que se propone una analogía entre ambas artes. Existen efectivamente muchas similitudes entre la pintura y la poesía, y por extensión también entre la pintura y los textos narrativos. Hasta cierto punto podemos recurrir al arte de la pintura como metáfora para analizar el cuento “Cristina”. El cuento es como un cuadro, es una historia enmarcada, con un principio y un fin. Al mismo tiempo es como una figura fractal que parece recrear una realidad total, pero siempre de manera fragmentaria. El cuentista, al igual que el pintor, traza líneas para que el lector/espectador pueda ver algo nuevo, para hacer visible lo que no se había visto antes. La pintura es un arte visual, la literatura invita a imaginarnos visualmente lo que sugieren las palabras. Jufresa precisamente juega mucho con la metáfora de lo visible y lo invisible. Al descubrir que se había equivocado, la niña de once años está preocupada por su ‘ceguera puntual’: ‘Cómo era siquiera posible que yo nunca antes hubiera notado el codo demasiado ancho, la mano aferrada a la hierba, la otra dolorosamente encrespada?’ (49). Para la niña el problema es existencial y le entra una angustia por ya no saber cómo interpretar el cuadro, y una duda al darse cuenta de que siempre había estado equivocada, de que no había visto lo que para todos los demás era tan obvio. Y como Cristina está de espaldas, se entiende que la narradora, tanto de niña como de adulta, fácilmente puede imaginarse la “contentura invisible” de Cristina, porque no vemos su cara. El texto “Cristina”, de apenas tres páginas, es un microrrelato que invita al lector a rellenar las elipsis y los silencios con su imaginación. Jufresa cuestiona la mirada desde el interior subjetivo por lo que se abren múltiples interpretaciones posibles. De hecho, nuestra mirada, de cualquier objeto, pero de una obra de arte en particular, siempre será parcial y fragmentaria. No hay una sola interpretación fija y estable. Hay una constante deconstrucción y reinterpretación de los significados.

Cabe señalar que en este vaivén entre las diferentes interpretaciones del cuadro, la narradora adopta a menudo un tono de humor y de ironía. Así, por ejemplo, cuando recuerda que tuvo que ir a buscar a su padre en el museo, quien se había quedado en otra sala, escribe: ‘Lo encontré donde era más lógico: babeando frente a un Bacon’ (48). Y vuelve esta imagen del padre, después de haber admirado a Wyeth: ‘Me pareció monstruosa su alegría. [...] Solté al experto y lo dejé ahí babeando ahora por Wyeth’ (48-49). Estas aparentes críticas hacia el padre no impiden que en el fondo la niña siente un gran cariño y una admiración hacia su padre: ‘Algo que siempre amé de mi padre: celoso como era de su espacio y su silencio, no le ponía candado para mí’ (48). Y esta admiración también se revela en una cita del padre, que suena como un consejo de vida: ‘Y luego, cuando yo estaba al borde del berrinche (que mi padre llamaba “colapso intelectual”), él citaba a Wittgenstein: Hay problemas que no se pueden resolver, se tienen que disolver’ (48).

Se distingue en el cuento una especie de *mise en abyme*, puesto que la historia de Cristina y de la narradora comparten la misma temática, pero no es tan evidente decir cómo se relacionan ambas narraciones. Por un lado, podemos considerar la historia de la pintura como la historia principal. Dentro de este marco se inserta la historia personal de la narradora y su padre como historia secundaria. Esta interpretación se justifica de hecho por el título del cuento, “Cristina”, que sería el cuento principal. Por otro lado, puede ser también que la pintura *El mundo de Cristina* sea solo un cuento secundario que se sitúe dentro del relato de la vida de la narradora y que entonces el verdadero tema principal del cuento sea la relación particular entre un padre y una hija, que se entienden muy bien, que comparten el amor por el arte, por la filosofía y hasta por el básquet. Cristina sería solo el motivo para hablar sobre





el padre. No es un cuento sobre Cristina, que solo es una figura irreal en un cuadro, sino sobre el padre, por quien la narradora siente un gran cariño y preocupación.

De todos modos, ambas historias se entrelazan porque si cambia la identidad del otro, cambia también la propia identidad. En el cuento “Cristina” se observa cómo la literatura entra en diálogo con el arte plástico. Ese diálogo se concretiza en las palabras del propio artista Andrew Wyeth quien explicó en una entrevista cuál era para él el verdadero desafío al hacer esta pintura de Cristina:

*The challenge to me was to do justice to her extraordinary conquest of a life which most people would consider hopeless. If in some small way I have been able in paint to make the viewer sense that her world may be limited physically but by no means spiritually, then I have achieved what I set out to do. (Wyeth en MoMA, s.f.)*

Este nivel espiritual, donde no hay límites, es donde también se sitúa el cuento de Jufresa. El arte de narrar ofrece a la mente una libertad de interpretar el mundo a la manera que uno quiera y de imaginarse el mundo desde sus propios deseos. *El mundo de Cristina* representa a una mujer que al quedarse inválida por el polio, estaba al margen de la sociedad. El pintor Wyeth la observó y trató de pintarla como una mujer con una inmensa fuerza de voluntad, que no quería usar la silla de ruedas, pero que usaba sus propias fuerzas para seguir adelante.

### **“La noche que desapareció Holanda”: una lectura ecrástica de Vermeer**

Con seis páginas, el cuento “La noche que desapareció Holanda” es algo más largo que “Cristina”, pero sigue siendo un cuento corto. Es un relato imaginativo e irónico, en el que la narradora mexicana recuerda un encuentro fortuito con una mujer francesa, Sylvie, en un restaurante griego en Delft, donde ambas estaban cenando solas. Las dos jóvenes empiezan a conversar y terminan celebrando juntas el veinte cumpleaños de Sylvie, que justo cae aquel día. Mientras están cenando, en la ciudad de Delft empieza a subir el agua imperceptiblemente. De regreso a la casa de la narradora las calles empiezan a inundarse cada vez más, pero esto no les impide pararse de repente y sentarse en una banca frente a la antigua casa de Vermeer, fascinadas por la ventanita de la casa del pintor. Bien se sabe que en muchas obras de Vermeer las ventanas desempeñan un papel central puesto que permiten la entrada de la luz en los cuartos oscuros del siglo XVII, escenario predilecto de Vermeer. Entonces la narradora le revela a la nueva amiga francesa cuál es su cuadro favorito del pintor:

*Mi Vermeer favorito, le dije después de un largo rato, es en el que una mujer sostiene una balanza y en ella pesa nada. Tiene los ojos cerrados: busca a tientas equilibrar del vacío; yo tuve por años una reproducción, tamaño postal pero enmarcada. Verlo me tranquilizaba. No sé si porque así me sentía yo, o si porque a eso me gustaría dedicarme. Sylvie dijo que ella prefería el cuadro del laúd. Y que lo que le gustaba era el mapa en la pared. Pero ese cuadro yo no lo conocía. (100)*

Cabe examinar ambas pinturas de más cerca. *Mujer con balanza*, también llamada *La tasadora de perlas*, es un óleo de Vermeer realizado entre 1662 y 1663, que actualmente se encuentra en la Galería Nacional de Arte de Washington, DC. Durante mucho tiempo, el cuadro se conocía como *Mujer pesando oro*, pero una evaluación más detallada ha revelado que la balanza que tiene en la mano está vacía. Las opiniones sobre el tema y el simbolismo del cuadro difieren, ya que la mujer, que está embarazada, se ve alternativamente como un símbolo de santidad o de materialidad. La balanza vacía sugiere que no está pesando algo material, sino



espiritual. Detrás de la mujer hay un cuadro que representa el *Juicio Final*, una indicación de que la mujer tendría que estar pensando más en el cielo que en la tierra. Al lado de la ventana, hay un espejo, símbolo de vanidad, pero también de autorreflexión. La mujer irradia tranquilidad y equilibrio (Wheelock, s.f.).

El cuadro favorito de la francesa Sylvie es *Mujer con laúd*, del mismo período (1662-1663), que se puede admirar en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. El cuadro muestra a una mujer joven sentada, que mira ansiosamente por la ventana. Tal vez espera a alguien. Lleva un abrigo de armiño y luce grandes perlas como pendientes. La afinación de un laúd se considera un símbolo de templanza. También en este cuadro hay una representación colgada en la pared, un mapa, que puede evocar la relación con el mundo exterior o el orgullo holandés por los conocimientos avanzados de cartografía en el siglo XVII. También aquí se encuentra un personaje entre motivos rectangulares (Eaker, 2018).

Las descripciones hechas por los críticos de arte en los catálogos de ambos museos revelan que se trata de dos cuadros con una inmensa riqueza simbólica, demasiado amplia para poder analizar aquí en profundidad. El cuento breve de Jufresa no explicita todos estos posibles significados, sino que solo los sugiere. Se crea, pues, una tensión entre la extraordinaria variedad de símbolos presentes en las dos imágenes y la brevedad del texto. Lo que sí se percibe en la éfrasis arriba citada es una clara identificación entre la narradora y la mujer con la balanza que tiene los ojos cerrados: 'Verlo me tranquilizaba. No sé si porque así me sentía yo, o si porque a eso me gustaría dedicarme' (100) La imagen de la mujer le da tranquilidad a la narradora, quien siente una conexión con ella. Sin duda habrá lectores que conocen bien ambos cuadros, pero igualmente puede haber lectores que nunca los hayan visto, así como la propia narradora que confiesa no conocer el cuadro de *Mujer con laúd* (100).

Ambos cuadros son oscuros y el ambiente de tonos apagados crea una atmósfera de intimidad típica de los cuartos holandeses a mediados del siglo XVII. A través de la ventana entra un poco de luz, lo que subraya la conexión con el mundo exterior. Es justamente aquella ventana la que le fascina a la narradora:

*A mí me impresionó mucho el asunto de la ventana de Vermeer. Verla desde afuera y entender el porqué de la luz idéntica, lateral, de sus cuadros. A ella lo mismo, así que acordamos visitar el estudio al día siguiente. (101)*

Finalmente, no logran visitar la casa de Vermeer, por lo que la ventana sigue envuelta en el misterio. Al final del cuento el lector se queda con solo unas hipótesis sobre los posibles significados de la ventana. La narradora formula dos preguntas que quedan sin respuesta:

*Mientras caminábamos por Delft, Sylvie me contó que la ausencia de cortinas era regla en las casas protestantes. Que denotaba transparencia. Ella creía recordar que Vermeer se había convertido al catolicismo y dudamos sobre si la luz cambió entonces. ¿Vermeer se habría convertido a las cortinas? Y si sí, ¿cómo estaría más en paz: mostrándose o dejándose ocultar? (101)*

La oposición entre la oscuridad y la transparencia corre paralela con la diferencia entre las dos religiones, el catolicismo y el protestantismo. La narradora se pregunta entonces cuál de los dos modos de vivir le traía más tranquilidad al pintor. Este juego entre mostrarse y ocultarse se aplica nuevamente a la narradora que en su relato esconde más de lo que revela. Así como percibimos paralelismos entre la pintura de Wyeth y el cuento "Cristina", basándonos en la expresión *ut pictura poesis*, también en este cuento se revela una semejanza entre ambas artes. Fabio Morábito incluso llega a interpretar todos los cuentos de *El esquinista* como cuadros, y su



análisis se aplica, de hecho, perfectamente al cuento “La noche que desapareció Holanda”:

*No es gratuita la frecuente aparición en ellos de las artes plásticas, porque en cierto modo son historias concebidas como cuadros. Un cuadro no tiene vuelta de tuerca y el suspenso que nos produce no depende de un acertijo cuya solución se nos oculta. En este sentido, todo cuadro es inconcluso o, mejor dicho, abandonado ante la imposibilidad de concluirlo. Los cuentos de Jufresa comparten este rasgo de la imposibilidad de un final concluyente, que delata, de paso, su secreta vocación novelesca. Son trancos o, si se quiere, escritos desde su final, en un recorrido hacia atrás que les otorga su talante irónico y corrosivo. (Morábito, 2015)*

En “La noche que desapareció Holanda”, en los fragmentos sobre las dos obras de Vermeer, queda algo que apenas se intuye y se queda borroso, indeterminado, hasta escondido, pero al mismo tiempo, al tratarse de cuadros históricos del siglo XVII, que además nos dan mucha información detallada sobre la vida privada de la gente, se percibe en Jufresa un interés particular por la historia. La écfrasis se revela entonces como una forma de recuperación de la memoria. La narradora trata de entender cómo Vermeer y su familia vivían detrás de aquella pequeña ventana de la casa de Delft, y también reconoce que le gustaría hacer lo mismo que lo que está haciendo la mujer con la balanza, una imagen que le da tranquilidad.

## Conclusiones

El cuento hispanoamericano tiene una larga tradición y existen ya innumerables estudios sobre el género (Prado, 2017). A menudo se ha analizado el cuento en comparación con la novela, y, de hecho, algunos críticos han planteado que ‘no existe una teoría del cuento’ (Giardinelli en Mora, 1995: 183). De ahí que Carmen de Mora, ya en 1995, hiciera una propuesta que sigue siendo muy válida:

*Una primera proposición a la hora de teorizar sobre el género sería que el cuento es indefinible. Dentro de la sencillez de su formulación esta idea resulta la más sensata e innovadora por sus implicaciones: reconocer como fallidas todas las tentativas de identificar en el cuento una estructura fija y permanente y reconocer que es un género cambiante, inapresable, que subvierte las reglas de fijeza a las que se le quiere someter. (Mora 1995, 183)*

En el cuento de Jufresa reconocemos elementos de la tradición – el juego entre lo real y lo irreal, el humorismo, la oralidad, la estructura narrativa, el tiempo y el espacio... –, pero lo que hace la autora parece algo diferente, y tal como sugiere De Mora para el género del cuento en general, se observa en la autora mexicana una subversión de las reglas, como por ejemplo la falta de una estructura fija. Son cuentos experimentales en los que la narradora subvierte la mirada, tanto la mirada con la que observa una pintura, como la mirada interior, que observa las reflexiones más íntimas de los personajes. Es una mirada cambiante, lo que se explica tal vez por el hecho de que el cuento es “un género cambiante, inapresable” (Mora 1995, 183). La manera como Jufresa aborda un tema universal como la relación entre padres e hijos, es de una frescura y una originalidad tal que ponen al lector en un espacio incómodo, pero que al mismo tiempo lo incitan a participar en el juego de lo visible y lo invisible. Casualidad o no, las tres pinturas son retratos de mujeres. La mirada de una narradora femenina reveló una identificación entre la narradora y las mujeres pintadas, en particular con Cristina y con la mujer con balanza. En estos retratos son igualmente importantes el paisaje en el caso de Wyeth, y el escenario de la casa de Vermeer. Es muy significativo el inmenso espacio que rodea a Cristina,



al igual que el interior doméstico, la mesa y los objetos que rodean a las mujeres retratadas por Vermeer.

Finalmente, el carácter comparativo de este análisis ha llevado a un enriquecimiento de nuestra interpretación de ambas artes: se ha enriquecido nuestra manera de ver estas tres obras, que desde nuestra lectura de Jufresa veremos inevitablemente con otros ojos; y también se ha enriquecido nuestra manera de ver los cuentos de Jufresa, porque el enfoque en la écfrasis nos hizo ver cosas que no habíamos visto antes y hasta descubrimos algunos de los secretos de este campo fascinante de la écfrasis, como el hecho de que en el vaivén entre diferentes interpretaciones sobre una pintura, la narradora se inclina hacia una mirada que le da paz y tranquilidad. En este espacio interartístico donde la literatura y la pintura se encuentran y se cuestionan mutuamente, Jufresa logra hacernos partícipe de un momento mágico de sosiego y de felicidad.

## Referencias

- Artigas Albarelli, Irene. 2013. *Galería de palabras: La variedad de la écfrasis*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Eaker, Adam. 2018. "Johannes Vermeer. Young Woman with a Lute." *MET Museum*, consultado el 7 de diciembre de 2022, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437880>>.
- Herrera, Daniel. 2016. "Destinos y azoteas. Una reseña sobre *El esquinista*, de Laia Jufresa." *Astillero*, consultado el 7 de diciembre de 2022, <<https://astilleroediciones.wordpress.com/2016/09/12/destinos-y-azoteas/>>.
- Jufresa, Laia. 2014. *El esquinista*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Jufresa, Laia. 2017. *Umami*. Barcelona: Literatura Random House.
- Jufresa, Laia. s.f. *Laia Jufresa*, consultado el 7 de diciembre de 2022, <<http://www.laiajufresa.com/>>.
- Meyer-Minnermann, Klaus. 2016. "Octavio Paz y el Surrealismo." *Literatura Mexicana* 27 (2): 73-95.
- MoMA. "Andrew Wyeth. Christina's World. 1948." *MoMA*, consultado el 7 de diciembre de 2022, <<https://www.moma.org/collection/works/78455>>.
- Morábito, Fabio. 2015. "El esquinista, de Laia Jufresa." *Tierra Adentro*, consultado el 7 de diciembre de 2022, <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-esquinista-de-laia-jufresa/>>.
- Mora Valcárcel, Carmen de. 1995. *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Pimentel, Luz Aurora. 2003. "Écfrasis y lecturas iconotextuales." *Poligráficas: Revista de literatura comparada* 4: 205-215.
- Prado, Agustín (ed.). 2017. *El cuento hispanoamericano del siglo XXI*. Universidad de Alicante: América Sin Nombre 22.
- Quintero Tobón, Carlos Andrés. 2019. "La pintura y la explosión de los ideales en El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier." *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades* 8 (17): 230-243.
- Sager Eidt, Laura M. 2008. *Writing and filming the painting: ekphrasis in literature and film*. Nueva York: Rodopi, 2008.
- Van Hecke, An. 2020. "La búsqueda del quinto sabor: espacio y comida en *Umami* de Laia Jufresa." R. Lefere, F. Díaz Ruiz, L. Morales Benito (Eds.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*, (267-287). (Cuadernos de América sin Nombre, 45). Universidad de Alicante.
- Wheelock, Arthur K. Jr. s.f. "Johannes Vermeer/Woman Holding a Balance/c. 1664." *Dutch Paintings of the Seventeenth Century - National Gallery of Art*, consultado el 7 de diciembre de 2022, <<https://purl.org/nga/collection/artobject/1236>>.



# Estética de la obsolescencia: escritura y cultura digital

Sobre “Recuerdos de un computador personal” de Alejandro Zambra<sup>1</sup>

Rodrigo González Dinamarca  
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

**Abstract:** *This paper analyzes Chilean writer Alejandro Zambra's tale “Recuerdos de un computador personal” (Mis documentos, 2013) in order to expose how the irruption of the digital era into the domestic field re/un-sets interpersonal relationships and promotes the imbrication between the subjectivities of digital users and analogical writers. From a nostalgic representation of 2000's digital culture, the tale introduces the reader to Max, who gets his first computer for domestic use and starts transcribing his poems into it. The device, hallmarked by a corrosive obsolescence since the very moment it is purchased, stands a metaphor for the decay of affective relationships and the failure of paternity, at the same time it evokes an hegemonic idea of technocapitalist digital culture: the novelty of the device is always deferred (Kozak, 2019). Lastly, this work evidences how writing can be represented through the narrative in terms of it being affected and mediatized by emerging technologies: the computer alters writing, decenters and mechanizes processes and unveils new ways of understanding literature.*

**Keywords:** digital culture, obsolescence, nostalgia, failure, representation of writing

**Resumen:** *Este trabajo analiza el cuento “Recuerdos de un computador personal” del escritor chileno Alejandro Zambra (Mis documentos, 2013) para evidenciar cómo la irrupción de lo digital en lo doméstico re/des-configura las relaciones interpersonales y promueve una imbricación entre la subjetividad del usuario digital y la del escritor analógico. A partir de una representación nostálgica de la cultura digital del 2000, el cuento presenta a Max, quien adquiere su primer computador para uso doméstico y transcribe en él sus poemas. El aparato, marcado por la obsolescencia que lo corroe desde el momento en que es adquirido, metaforiza la decadencia de las relaciones interpersonales y el fracaso de la paternidad, a la vez que evoca una idea hegemónica de la cultura digital tecnocapitalista: la novedad del dispositivo está siempre diferida (Kozak, 2019). Por último, se evidencia cómo el relato entrega una representación de la escritura afectada y mediatizada por las nuevas tecnologías: el computador altera la escritura, descentra y mecaniza los procesos, e inaugura nuevas maneras de entender lo literario.*

<sup>1</sup> Este texto emerge del trabajo realizado dentro del proyecto Fondecyt regular N° 1200172 “Literatura y cine en la era digital: experimentaciones, expansiones y resistencias latinoamericanas” a cargo del investigador responsable Wolfgang Bongers.



**Palabras clave:** cultura digital, obsolescencia, nostalgia, fracaso, representación de la escritura

### Introducción: “No era obsolescencia, era capitalismo”

El ámbito de las estéticas digitales ha visto aparecer en los últimos años un concepto de amplio interés que define uno de los imaginarios audiovisuales específico de la era de Internet: *vaporwave aesthetics*. En principio una designación para un género musical (Whelan y Novak, 2018), el *vaporwave* describe no obstante una suerte de campo o género estético más amplio, que abarca desde lo audiovisual hasta la producción de contenidos gráficos, *collages*, memes y herramientas de edición de fotografías digitales. Los alcances de esta noción son sin embargo difusos y permiten agrupar un variado universo de imágenes que se desprenden de la idea de la ‘cybernetic alienation and the existential melancholia of the internet age’ (Cole, 2020: 298). Entre los fragmentos dispersos y heterogéneos que integran el imaginario del *vaporwave* se encuentran las ruinas de la cultura mediática y audiovisual de los años 80, 90 y 2000, dispositivos obsoletos tanto analógicos —cintas de casete, VHS— como digitales —computadores, videojuegos y softwares obsoletos— que reaparecen combinados con imágenes y recursos muy variados tales como delfines, palmeras, bustos y columnas de la Antigüedad clásica, etc. Todo ello es representado desde un ángulo estético que convoca los procedimientos visuales de una era digital ya en retirada —por ejemplo, modelaje 3D rudimentario y colores neón— que evocan una idea *vintage* del futuro: ‘the combination of analog media such as cassette tapes with outmoded high-end consumer technology and home computing software; [...] and a fascination with hollowness, simulation and ubiquitous music’ (Cole, 2020: 300).

Como puede verse, en el *vaporwave* la obsolescencia tecnológica, la melancolía y la ruina —explícita en el imaginario recurrente de columnas y bustos— se asocian de modo evidente y se integran en la idea nostálgica de un pasado que se recupera y reelabora a partir de una afectividad imbuida por la idea del abandono, el fracaso y la soledad. El mismo rótulo *vaporwave*, remite al concepto parónimo de *vaporware*, ‘used to describe a tantalizing product that is, in practice, either unavailable or entirely nonexistent’ (Cole, 2020: 301), a la vez que, si prestamos atención al primer sema que compone el neologismo, ‘vapor’, señala también Cole (2020: 297), se pone de relieve la cualidad volátil, lo evanescente y melancólico del objeto en su devenir obsoleto, que se sitúa en un entre-lugar, o en un vacío desde el cual es parcialmente recuperado para, precisamente, hacer eco de ese vacío<sup>2</sup>.

Se trata de un entramado estético complejo que ha sido leído frecuentemente ‘as an aesthetic and political commentary on contemporary capitalism’ (Whelan y Novak, 2018: 451), en la medida que la estética *vaporwave* dispone elementos obsoletos que adquieren cierta categoría espectral, incluso ominosa, puesto que puede entenderse como ‘an uncanny replication of postmodern experience’ (Cole, 2020: 315), al reaparecer y desplegarse desde un pasado vacío y en estado de abandono que escenifica la problemática ‘temporalidad hegemónica del capitalismo

---

<sup>2</sup> Un nombre alternativo de la estética *vaporwave*, acuñado por el creador audiovisual Daniel Lopatin es de hecho ‘eccojams’ (Cole, 2020: 299), que sugiere, tanto a nivel musical como de imagen, el vacío y la ausencia de lo humano como principios compositivos de este imaginario.



tardío' (Gatica Cote, 2021: 198). Esta marca temporal define en gran medida la noción estética de *vaporwave* y su relación con los objetos que cita: 'technologies that were once new, hi-fi, and cutting edge reappear as outmoded objects stained with time; what once seemed futuristic and utopian reappears as something resolutely hallmarked by its own era' (Cole, 2020: 315). Todos se han ido de allí: la imaginación *vaporwave* supone una confrontación con la soledad irremisible de objetos y recursos que han sido absorbidos por la vorágine de la obsolescencia que los enrarece y enajena: de aquí quisiera retener la idea de evaporación para pensar cierta cualidad espectral específica de las estéticas de la obsolescencia digital y el devenir que instala la temporalidad del capitalismo sobre el objeto.

### El dispositivo en el marco afectivo e intersubjetivo

En el cuento "Recuerdos de un computador personal" del escritor chileno Alejandro Zambra (*Mis documentos*, 2013)<sup>3</sup> la irrupción de lo digital en lo doméstico impacta, re/des-configura las relaciones interpersonales. Por otro lado, supone una compleja imbricación entre la subjetividad del usuario digital y la del escritor analógico —el que escribe de puño y letra, con papel y tintero—. "Recuerdos" —palabra contenida en el título del relato— se articula como una clave de lectura que invita a pensar, desde un inicio, en la memoria y su mediación tecnológica (Bongers, 2018): a partir de una representación nostálgica de la cultura digital de los 2000, el cuento nos presenta a Max, quien adquiere su primer computador para uso doméstico y comienza a transcribir en él sus poemas. La máquina será una suerte de testigo/mediador ominoso del principio y fin de su relación con Claudia, un dispositivo que husmea lo íntimo y, más aún, construye y proyecta el espacio de la intimidad:

*Después de tirar, Max solía quedarse dormido, mientras que Claudia iba al computador y jugaba veloces solitarios, cautelosos buscaminas o partidas de ajedrez en nivel intermedio [...] Tal vez jugaba mejor cuando él [Max] la acompañaba. Al terminar la partida se sentaba encima de Max para empezar un polvo lento y largo. El protector de pantalla caía en líneas inconstantes en los hombros, en la espalda, en las nalgas, en los suaves muslos de Claudia. (54)*

Diríamos que el computador actúa como el tercero de la relación, como una figura mediadora del vínculo entre ambos personajes, articulando 'un particular *ménage à trois*' (Hoyos, 2015). El acto erótico aquí descrito implica tres materialidades, tres cuerpos entremezclados, cuyos límites se difuminan en el trance: la fusión humano-máquina se evidencia en la descripción del protector de pantalla que excede los límites de esta para cernirse lascivamente sobre el cuerpo de Claudia: una pantalla que toca, que envuelve, que chorrea y se apropia de los miembros del otro. Más allá de lo erótico y lo sexual que atraviesa el relato, el computador se convierte en una presencia investida afectivamente, a ratos como una suerte de mascota tibia y reconfortante con la que acompañarse en las tardes de invierno: 'A veces, a falta de una estufa, Max evadía el frío acariciando, de rodillas, la CPU, cuyo leve rugido se juntaba con la ronquera del refrigerador' (53). Las discusiones de la pareja van a orbitar en torno a este tercero que se vuelve en objeto del deseo y, por lo tanto, de la discordia: 'buena parte del tiempo la perdían disputándose el computador' (59); hacia el final, como veremos, el computador participa materialmente del dolor de los personajes, es implicado directamente en la violencia de Max contra Claudia y la destrucción de la pareja: Claudia moja el monitor con sus lágrimas tras descubrir

---

<sup>3</sup> Una primera versión del cuento se publica bajo el título "Historia de un computador" en la revista *Letras Libres*, en agosto de 2008.



correos electrónicos de Max con otras mujeres, y, posteriormente, cuando tras su última discusión es agredida y abusada sexualmente por su pareja, ella se defiende del ataque usando el teclado del computador para golpearlo (64). Como veremos, también en torno a este computador orbita la relación entre Max y su hijo Sebastián, con el que mantiene una relación más bien distante.

El computador personal aparece incorporado a (y afectado por) los procesos de la vida doméstica e íntima: llega como un objeto intruso, extraño e incómodo, que demanda además un espacio propio, o la adaptación del espacio en un habitáculo que no tiene contemplada inicialmente su incorporación, implicando toda una resignificación en el sentido de los espacios domésticos y los ritmos y hábitos de la vida íntima: en primera instancia la ‘pesada CPU es ubicada primero bajo la mesa del comedor’ (51); el comedor es para comer, se dirá, y ello hace que, al ser puesto allí a falta de un sitio especialmente diseñado para acogerlo, el dispositivo se ve amenazado por bebestibles y cenizas de cigarrillo (52) y que acabe con dos de sus teclas inutilizables a causa de la mugre que se le adhiere. Esta suciedad metaforizará luego la decadencia, alienación y abyección del personaje principal, la mugre que todo lo impregna y que señala un estado de abandono o descuido de ambas superficies, el cuerpo y la máquina. Es relevante a la vez que, ante lo imprevista que resulta la irrupción del computador en la escena doméstica, las dinámicas de aseo no tienen tampoco una especificidad en relación con los nuevos dispositivos: es significativo, por ejemplo, que Claudia limpia el aparato ‘con líquidos para vidrio y paños de cocina’ (54).

La adecuación del espacio doméstico al computador como dispositivo central en el imaginario del hogar se manifiesta en el momento en que los personajes se mudan a un departamento más grande: ‘El entorno era ahora más favorable. Le asignaron un cuarto propio’ (54). Como un habitante más de la casa, el computador disfruta de la garantía de tener a su disposición un espacio particularmente adecuado para él: sobre ello, sostiene Paulina Daza que la centralidad afectiva del aparato y su inclusión en la vida doméstica permite percibirlo incluso ‘como un hijo al que se le da un espacio y con el cual se comparte’ (2014: 283). Por otra parte, Zambra se permite ironizar con la paráfrasis del conocido ensayo de Virginia Woolf para sugerir la idea de subjetividad del dispositivo como la instancia autónoma de creación literaria dentro del cuento: Max, como veremos, es representado como un escritor constantemente enfrentado al fracaso de su escritura, pero quien accede al privilegio del cuarto propio es el dispositivo.

El computador, que primero se instala como un imperativo tecnológico —‘era necesario tener un computador, todo el mundo opinaba eso’ (51)— para luego devenir obsoleto, evoca los ‘sentidos hegemónicos de la cultura digital’ (Kozak, 2019: 7) y de consumo, del capitalismo y la temporalidad hiperacelerada —‘vaporizada’— que impone: la cultura de los *gadgets* que promete ‘felicidad instantánea aunque más bien la difieran en un juego de reemplazos constante que no es otro que el reemplazo de mercancías’ (Kozak, 2019: 12). En ese sentido la novedad o actualidad del dispositivo está siempre diferida: inalcanzable objeto *petit a* manifestado solo a partir de significantes contingentes y, en última instancia, precarios; combustibles de un deseo nunca satisfecho. ‘Estar al día pasa a ser una forma amable de denominar la lógica del cambio tecnológico, su deliberada hiperproducción de obsolescencia y opacidad’ (Gatica Cote, 2021: 195): la obsolescencia será pues la marca ruinosa con la que la temporalidad del mercado enseña los objetos a consumir y a desechar. Siguiendo a Jameson, Montoya Juárez señala que la nostalgia articula desde lo material una metonimia del pasado como ‘objeto de un deseo imposible de satisfacer’ (2016: 268). Desde esa nostalgia —morbosa en tanto depende de la insatisfacción para constituirse— se articula el





pasado como relato de una pérdida. Marcado por la obsolescencia que lo corroe a partir del momento mismo en que es adquirido, el computador personal funcionará en el cuento de Alejandro Zambra como metáfora de la decadencia de las relaciones afectivas e interpersonales, de la abyección del protagonista y del fracaso de la paternidad. El relato establece un vínculo entre el entusiasmo inicial de Max por la máquina y el origen promisorio de su relación afectiva con Claudia: ambos procesos se precipitan en paralelo, imbricados el uno en el otro, hacia la obsolescencia y la ruptura respectivamente.

El cuento de Zambra puede entonces hacerse parte de una narrativa que, al representar la digitalización de la vida cotidiana, subraya ‘la pérdida o el residuo que producen los nuevos usos del tiempo en la globalización tecnológica y sus efectos en la intimidad o en la subjetividad’ (Montoya Juárez, 2016: 265)<sup>4</sup>. El computador es representado como objeto que pertenece a un territorio heterocrónico o desactualizado respecto de ‘la velocidad del capitalismo global’ (Montoya Juárez, 2016: 268). Dispositivo obsoleto, solo puede ser recuperado estéticamente a través de la nostalgia y la elaboración de una memoria del usuario digital —Claudia jugando al buscaminas y al solitario (54), o la peripecia de la pareja con su primera cámara digital (55). Esto produce la emergencia de una subjetividad melancólica vinculada al objeto ruinoso (o que deviene ruina, resto): el usuario-escritor que se hunde irremisiblemente al mismo ritmo que el dispositivo. El objeto como ruina en que se empantana la subjetividad. ¿Objeto maldito, como motivo propio del relato fantástico, que, tras la fascinación y promesa inicial, degrada a su portador?<sup>5</sup> Como sea, el computador instala un deseo desbordante que precipita a los personajes hasta la adicción, concepto clave en el relato tal como ha llamado la atención Hoyos (2015): en ese devenir adictos, señala el crítico, ‘se reconfigura la agencia del sujeto humano’. Esa adicción, que en particular se concreta en el consumo de pornografía por parte de Max, genera efectos también en las dinámicas de la vida afectiva y sexual de los personajes, y en su disciplinamiento corporal, puesto que, expuestos a este imaginario del sexo, abierto y multiplicado por la experiencia de la navegación por Internet, la pareja discute pero también se somete a ‘varios experimentos [...] [lo que] al principio causó discusiones áridas pero a la postre provechosas sobre los posibles límites del placer’ (57). De este modo la pareja accede a un nuevo imaginario del sexo que permea su práctica y su placer, haciendo que esta dimensión de la vida de los personajes aparezca también mediatizada por las posibilidades del dispositivo.

Acerca de los alcances de la noción de obsolescencia y sus posibilidades de resistencia o contradicción del sentido temporal hegemónico del capitalismo y las lógicas de consumo, apunta Gatica Cote:

*el concepto de obsolescencia puede observarse como una temporalidad ‘insólita’ [comparte con ello la raíz etimológica solere, ‘acostumbrar, ser habitual’] o disfuncional: su supuesto valor ha pasado, ha abandonado la presencialidad acrónica-sincrónica para convertirse en desecho y vestigio [...] Lo obsoleto seguiría cumpliendo una valiosa función dentro del sistema: es el recordatorio de lo que puede pasar(nos) en cualquier*

<sup>4</sup> Quizá resulte necesario mencionar, dentro de las publicaciones más relevantes en la narrativa reciente que se pueden inscribir en esta línea, la novela *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin, que imagina un tipo de dispositivo, el *kentuki*, parecido a un Furby pero conectado a usuarios que integran una suerte de red social en la que unos se exhiben para que otros, vía *kentuki*, husmeen en su intimidad.

<sup>5</sup> En otro trabajo, en coautoría con Camila Gordillo, hemos reflexionado acerca de esta línea de representación de los dispositivos digitales e informáticos (manuscrito aceptado para pronta publicación en la revista *Universum*).



*momento si no se sigue a rajatabla la política de actualización/renovación del software y del hardware.* (Gatica Cote, 2021: 198-199)

¿Pero qué es lo que puede pasarnos? ¿Cuál es el destino de lo que no se actualiza y por ende deviene obsoleto? La (ob)soledad de quedar aislados, fuera del código, inútiles, indeseables, espectrales: ‘Gracias al computador, o por su culpa, sobrevino una soledad nueva’ (Zambra, 2013: 52). Este nuevo estado de alienación y disolución subjetiva se evidencia en el relato de Zambra, en el que, como se verá, Max se repliega progresivamente hacia una zona residual, apartada, zona ‘ob-’ en que el padre se desdibuja como recuerdo difuso —vaporoso— de un hijo con el que no logra *conectar* y, en el caso de Claudia, como un recuerdo, si bien traumático, aureolado principalmente de desgaste y mediocridad.

El final del cuento es el último clavo en el ataúd del computador y del propio protagonista: Max, tras terminar de un modo violento con Claudia —la golpea y viola tras una discusión—, viaja a ver a su hijo Sebastián para regalarle el computador. Pero es un regalo obsoleto, signo del deseo de un padre patético, rechazado por el hijo, que nada quiere de su deseo. Queda finalmente relegado al sótano, a un espacio desde el cual solo puede volver en calidad de recuerdo en el mejor de los casos, y devenir cachureo en el peor. O bien: pierde sentido como tecnología y lo gana como cachureo —como cachureo puede eventualmente ser investido en tanto objeto de nostalgia, objeto *vintage* abierto a adquirir nuevos sentidos afectivos y estéticos. El significante del padre, el computador viejo, desgastado e indeseable, se convierte solamente en un peso sin utilidad, una ruina de lo que pudo ser. En una metáfora del fracaso de las relaciones interpersonales, del fracaso del amor y de la paternidad, el computador condensa ominosamente todo ello y se convierte en un objeto maldito condenado a ser enterrado y olvidado: vaporizado.

Resulta interesante pensar cómo la subjetividad del fracasado —característica del capitalismo tardío y la proliferación de sujetos neurotizados y enfrentados a rendir cuentas tortuosamente frente al altar de la felicidad, el éxito y la realización personal, siempre inalcanzables—, encarnada en el cuento por Max, y que sugiere un particular modo de vinculación entre el dispositivo y su usuario, es elaborada en las sociedades digitales capitalistas y los productos culturales que de ellas se desprenden: Aubrey (2018), por ejemplo, estudia un género de videojuegos que reescenifican o replican la escena del fracaso como constitutiva de las subjetividades del capitalismo: el jugador solo puede perder, y de este modo el videojuego ‘permit us to reflect on the centrality of failure under capitalism’ (Aubrey, 2018: xxi). La estética de los videojuegos o programas computacionales que buscan que el usuario experimente el fracaso se basa también en lo feo y lo precario como modo de articular ‘a response to the overly commercial and derivative design aesthetic of mainstream digital culture’ (Aubrey, 2018: 123). La torpeza informática de Max y Claudia, como adultos que se adaptan a una nueva tecnología, es puesta de manifiesto: la pareja en su intimidad intenta sin éxito avanzar en un videojuego para computador de la Pantera Rosa, ‘Max trataba de ayudarla [a Claudia], aunque siempre había sido pésimo con los videojuegos. Al verlos tan concentrados y tensos ante la pantalla, se tenía la impresión de que resolvían arduos problemas urgentes’ (55); más adelante constatarán, asombrados de la destreza de Sebastián, el hijo de Max, la dimensión generacional que los posiciona a ellos como consumidores y usuarios inexpertos, marginales acaso: ‘Con precisión y algo de tedio, el niño los orientó en la elección de un nuevo antivirus [...] En cuanto al juego de la Pantera Rosa, ni falta hace decirlo, lo dio vuelta con una rapidez alucinante [...] ese juego para él tan básico, tan aburrido’ (60). De esta forma, Max y Claudia, usuarios de la nueva tecnología informática y también malos videojugadores, se instituyen como



sujetos del fracaso, lo que por supuesto en el cuento adquiere connotaciones existenciales más allá de la mera equivocación en el manejo de los dispositivos. Los personajes se ven arrastrados hacia un margen desde el cual solo pueden generar errores: informáticos, de escritura e interpersonales.

Tanto Max como Claudia no solo se ven sobrepasados en tanto usuarios por las exigencias del computador sobre sus precarias habilidades, sino también, en tanto creadores de contenido, puesto que solo consiguen producir objetos feos desde un punto de vista de la estética hegemónica del imaginario digital. Douglas (2014) desarrolla la noción de *'Ugly Internet'* para pensar una idea estética de lo digital que parte de una apropiación deliberadamente *amateur*: 'an imposition of messy humanity upon an online world of smooth gradients, blemish-correcting Photoshop, and AutoCorrect. It exploits tools meant to smooth and beautify, using them to muss and distort' (Douglas, 2014: 315). Puede, no obstante, articular sentidos de resistencia contra la representación hegemónica, corporativa e higienizada de lo digital, a la vez que reposiciona un agenciamiento humano sobre la máquina al promover un uso desviado e imprevisto de las herramientas que esta provee, y así hacer del fracaso del usuario el punto de partida para una estética subversiva. Lo que estos usuarios inexpertos —tanto Max como, más adelante, Claudia— consiguen producir está en efecto marcado por la incompetencia: escritos con 'frecuentes errores de transcripción y tipografías juveniles' (56) o malos montajes fotográficos, por ejemplo.

### De escritor a usuario

El cuento de Zambra evidencia cómo el computador de uso doméstico altera por otra parte las representaciones de la escritura. El ejercicio literario se ve impactado por la mediación de la vida cotidiana propia de las culturas digitales, que modifica los modos de leer y escribir así como el propio estatuto de lo literario (Kozak, 2019: 2)<sup>6</sup>; Wolfgang Bongers (2018: 105) plantea algunas interrogantes de interés al respecto: '¿Qué efectos discursivos a nivel material, reflexivo, temático y estético, se manifiestan en las escrituras literarias que nacen del diálogo con otros sistemas de registro, en primer lugar, tecnológicos? ¿Cómo se transforma el campo literario como productor de sentidos y memorias culturales al relacionarse con los medios masivos y audiovisuales?' Encontramos en el cuento de Zambra representaciones de la propia escritura en este devenir digital: ya el título del libro, *Mis documentos*, evoca la idea de una carpeta de archivos olvidada en un viejo computador con Windows 98: la antología o el concepto de 'libro de cuentos', como una categoría orgánica de la cultura letrada moderna, cede a la idea de pensar la colección más bien como una carpeta desarticulada de textos en proceso y apuntes —que es de hecho el registro en que se inscriben otros relatos del conjunto, como "Mis documentos" o "Instituto Nacional". Desde una estética del simulacro, el libro construye y proyecta un espacio específico del ejercicio escritural: 'escritorio' y 'carpetas' en lugar de tintero y papel.

---

<sup>6</sup> Anotemos también de paso: en el ámbito de la investigación, un problema habitualmente señalado por los estudiosos de la literatura digital es el del archivo, el acceso y conservación de obras que dependen de soportes informáticos sujetos a su pronta obsolescencia: en la investigación de las nuevas modalidades de lo literario en la era digital, 'esta sensación de control desaparecerá con las sucesivas actualizaciones o con la inexorable obsolescencia técnica e intelectual. Si se me permite el símil, la labor de la teoría se asemeja a la del astrofísico que contempla en el observatorio la desaparición de una estrella. Sabe que está analizando información que *ya pasó*' (Gatica Cote, 2021: 197).



La cuestión del título, *Mis documentos*, precisamente ha despertado el interés de diversos críticos que se han aproximado a la obra y que han visto en ella una clave de interpretación. Wolfgang Bongers, por ejemplo, en su artículo “Memoria, medios audiovisuales y literatura expandida en la narrativa chilena reciente” señala al respecto:

*Desde el título del libro, Zambra juega con el archivo y el soporte computacional que aquí se refleja en el otro archivo que es la literatura, ella misma escrita y guardada en las diversas carpetas de la máquina. Son las formas contemporáneas de producir, administrar, corregir, leer y releer los documentos personales. (2018: 110)<sup>7</sup>*

Desde el nivel paratextual, entonces, la obra expone el nuevo escenario de escritura en la era informática y de Internet. La escritura mediada por esta tecnología da cuenta de una estética maquínica que descentra al autor e instala en su lugar una hipersubjetividad en que confluyen el componente humano y el tecnológico: ‘el arte como resultado de ambos actantes, humano y artificial’ (Campanelli, 2010: 230), explota las posibilidades de la máquina como dispositivo de creación y propone un nuevo modo de entender el ejercicio literario.

A ello es a lo que se enfrenta el protagonista del cuento “Recuerdos de un computador personal”. Se trata sin embargo de una escritura fracasada: los poemas de Max en el soporte digital no logran quedar bien, puesto que, desde el papel, ‘al transcribirlos se estropeaban, se perdían’ (59), ‘Algo pasaba, sin embargo, al ver en la pantalla esas palabras, que tanto sentido tenían en sus cuadernos: dudaba de las estrofas [...] se retraía, se frustraba, y era frecuente que [...] perdiera el tiempo cambiando las tipografías o moviendo el puntero del mouse desde un extremo a otro de la pantalla’ (52). El trabajo en la computadora instaura una experiencia de lo ajeno en relación con la propia escritura, la idea de una desaturación en un sentido benjaminiano o bien de una desapropiación de la escritura. La experiencia del usuario *amateur* impide la consecución de un ideal estético, lo que conduce a la frustración, la melancolía y la repetición. El sujeto, por otra parte, insiste en el soporte analógico: ‘no abandonaba sus cuadernos y plumas’ (52), tecnologías y herramientas de escritura a las que, en el cuento, Max se apega como un modo de idealizar la escritura analógica y resistir en esta materialidad frente a la novedad amenazante que supone la intromisión de lo digital en el territorio de lo literario.

La escritura literaria, libresca, analógica, da paso a la exploración en nuevos géneros a los que Max se pliega con incomodidad, por ejemplo, la escritura de mails. Escribía ‘eternos emails a gente a la que no veía desde hacía años y ahora extrañaba o creía extrañar. [...] eran cartas más que emails: [...] escribía textos melancólicos, tremendistas, memoriosos, [...] recibía respuestas igual de elaboradas, contaminadas por una nostalgia frívola y quejumbrosa’ (60). Ese carácter melancólico, tremendista y quejumbroso resulta ajeno al registro del mail, ideado en principio para una comunicación rápida y eficaz, y en cierto sentido las afectaciones epistolares de Max —‘cartas más que emails’ (59)— pueden leerse también, si bien difusamente, como un modo de resistencia subjetiva ante las imposiciones de brevedad y concisión que el mundo tecnocapitalista exige. Por otro lado, el acceso a la red y al email sugiere la configuración de un nuevo mapa afectivo: a medida que se desvanecen los vínculos actuales y ‘reales’ de Max —Claudia, su hijo—, encuentra, gracias a la tecnología digital y de Internet, a esa ‘gente que no veía desde hacía años y que ahora extrañaba o creía extrañar’ (59). El otro como *contacto*, a pesar

---

<sup>7</sup> Del mismo modo Héctor Hoyos (2015) ha apuntado que el título que Zambra elige para su colección de cuentos constituye una ‘muestra de su interés por pensar la relación entre la tecnología y la escritura, pero también por darle a la cotidianidad la prestancia de la obra de arte y, consecuentemente, por someter el fugaz presente a la mirada del futuro’.



de su carácter vaporoso e incorpóreo suplanta afectivamente —o al menos, le compite en importancia— al otro ‘real’ como familiar, como cercano. En ese sentido, la mediación tecnológica de las relaciones afectivas —con el hijo, por ejemplo, con quien el intercambio orbita siempre en torno a la máquina y su materialidad— supone una fetichización del dispositivo como objeto que, si bien conecta, facilita y promueve cierta interacción entre los sujetos, es a la vez el signifiante de su alienación, expone la necesidad de la prótesis que los previene contra el vacío absoluto, la desazón producida por la insustancialidad e insatisfacción de los vínculos afectivos.

La escritura mediatizada por los dispositivos de la era digital se ve amenazada con su propia obsolescencia y posible desaparición: discos duros que se borran, ataques de virus, formateos de CPU, etc., situaciones que tienen lugar en el cuento de Zambra. Ello entraña una representación que parte también de la melancolía por una pérdida siempre inminente, y también de la melancolía como una pose: Zambra nos deja una imagen afectada, la del escritor fumador ‘que escribía poco mientras fumaba mucho’ (52), cuya vida se precipita al desastre y cuyos vínculos interpersonales se deterioran.

El destino final del computador y de la pareja es decidir con respecto al fracaso de la escritura: Max ni siquiera consigue escribir una buena carta de perdón para Claudia en el momento de la ruptura: solo obtiene, en su lugar, el borrador de ‘un mail larguísimo [...] con frases que más bien dejaban ver su desconcierto o su mediocridad [...] había cortado y pegado algunas frases, buscando efectos que a Claudia le parecían sordidos’ (63). La técnica de *copy-paste*, específica de la escritura computacional, a partir de la cual Max balbucea este grotesco mensaje de despedida, sugiere la desafección y la anulación del sujeto en la máquina. Ante la imposibilidad de la literatura, el teclado, herramienta pensada para el ejercicio escritural, acaba convertido en arma, en el elemento con el que Claudia se defiende, también sin éxito, del ataque sexual que perpetra Max en su contra. En síntesis, el relato entrega una representación de la escritura afectada y mediatizada por las nuevas tecnologías: el computador altera la escritura, descentra y mecaniza los procesos, supone la alienación del sujeto en su devenir usuario e inaugura nuevas (y problemáticas) maneras de entender lo literario.

## Conclusiones

He iniciado este trabajo con algunas reflexiones sobre la estética *vaporwave*, desde donde he pensado algunos rasgos de la representación de la obsolescencia tecnológica. ¿Es “Recuerdos de un computador personal” un cuento *vaporwave*? Lejos de responder esta pregunta, que implicaría primero delimitar lo que podría entenderse como el correlato o la expresión literaria de la estética *vaporwave*, cuestión que excede por mucho el alcance de este trabajo, me atrevo solo a sugerir, en la concomitancia que se aprecia entre este imaginario particular de la obsolescencia y la obra de Zambra, algunas apreciaciones que podrían abrir vías de interpretación acerca de la representación de los nuevos medios y de la era digital en la literatura<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> La fotografía de portada de la edición de Anagrama para *Mis documentos*, de autoría de Saraí da Silva y que puede encontrarse en <<https://www.flickr.com/photos/saricientta/5076994429/>>, sugiere una posibilidad de conexión entre el cuento con el imaginario visual del *vaporwave*. En la imagen vemos las teclas Alt y F4 dispuestas en un espacio vacío, lo que constituye uno de los procedimientos compositivos del *vaporwave*: el dispositivo o sus fragmentos, arrancado del uso cotidiano y dispuesto en su dimensión estética, resonando o generando un eco visual en el espacio vacío, en el que no hay presencia humana. El comando Alt+F4, además, sirve para ejecutar el cierre de un programa: extraídas



Estos elementos, como hemos visto, son recuperados desde la nostalgia, la melancolía, la ruina, la decadencia y la soledad, categorías de la apropiación estética del dispositivo y las prácticas de lo digital que a su vez definen la trama subjetiva que el cuento pone en escena y evidencian la imbricación entre la máquina y el usuario.

¿Configura, con todo, “Recuerdos de un computador personal” una crítica al capitalismo y sus variaciones en la era digital? Más allá del posicionamiento explícito, activista o panfletario de un mensaje crítico contra una cultura de consumo o sobre la merma afectiva, estética o intelectual que supone la digitalización de la vida cotidiana, el cuento de Zambra expone desde la metáfora del computador la insatisfacción y la decadencia de un sujeto en la esfera íntima de sus relaciones afectivas y familiares: ‘ofrece una aguda reflexión sobre la sociedad actual, mediatizada hasta los últimos poros de la intersubjetividad, y sobre las consecuencias sociales que esto genera. Desenmascara, de esta manera, las formas contemporáneas de hacer memoria y de relacionarse con otras personas’ (Bongers, 2018: 113). Esta exposición, más allá de promover un discurso tecnofóbico que, en lugar de cuestionar, instale meramente una condena a las contaminaciones y mutaciones subjetivas promovidas por la era digital y los hipermedios, me parece que escenifica el desajuste que supone la mediación digital en relación con las experiencias estéticas y afectivas de los usuarios, y con ello aporta a la imaginación crítica de dicha mediación.

## Referencias

- Aubrey, Anable. 2018. “Games to fail with.” *Playing with feelings. Video games and affect*. London: University of Minnesota Press.
- Bongers, Wolfgang. 2018. “Memoria, medios audiovisuales y literatura expandida en la narrativa chilena reciente (Baradit, Fernández, Zambra)”. *Revista de Humanidades* 37: 103-130.
- Campanelli, Vitto. 2010. *Web aesthetics. How Digital Media Affect Culture and Society*. Rotterdam: Nai.
- Cole, Ross. 2020. “Vaporwave Aesthetics: Internet Nostalgia and the Utopian Impulse.” *ASAP/Journal* 5: 297-326.
- Daza, Paulina. 2014. “Mis documentos.” *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía* 38: 281-284.
- Douglas, Nick. 2014. “It’s Supposed to Look Like Shit: The Internet Ugly Aesthetic.” *Journal of visual culture* 13 (3): 314-339, <<http://www.sagepub.co.uk/journalspermissions.nav>>.
- Gatica Cote, Paulo. 2021. “Obsolescencia estratégica y literatura digital: una aproximación desde la teoría literaria.” *Theory Now: Journal of Literature, Critique and Thought* 4 (1): 186-203.
- Hoyos, Héctor. 2015. “Obsolescencia y nostalgia en Alejandro Zambra.” En *Los Meridianos de la Globalización: Ensayos sobre el tiempo en la literatura latinoamericana contemporánea*, editado por Erica Durante, 63-73. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, consultado el 8 de diciembre de 2022, <<https://books.openedition.org/pucl/3244?lang=es#text>>.
- Kozak, Claudia. 2019. “Derivas literarias digitales: (des)encuentros entre experimentalismo y flujos culturales masivos.” *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH* 2 (3), consultado el 8 de diciembre de 2022, <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/24768/24078>>.
- Montoya Juárez, Jesús. 2016. “Hacia una arqueología del presente: cultura material, tecnología y obsolescencia.” *Cuadernos de Literatura* 20 (40): 264-281. DOI: 10.11144/Javeriana.cl20-40.hapc
- Whelan, Andrew y Novak, Rafael. 2018. “‘Vaporwave Is (Not) a Critique of Capitalism’: Genre Work in An Online Music Scene.” *Open Cultural Studies* 2: 451-462.

---

de su campo de aplicación informática, o asumiendo connotaciones que amplían el sentido de su función, estas dos teclas, dispuestas en medio de la nada, sugieren una posibilidad existencial de borradura y de vacío.



Zambra, Alejandro. 2013. "Recuerdos de un computador personal." *Mis documentos*. Santiago de Chile: Anagrama.



## El *artivismo* de Eugenio Tisselli

### Reivindicaciones algorítmicas en la frontera entre México y EE.UU.<sup>1</sup>

Daniel Escandell Montiel  
Universidad de Salamanca, España

**Abstract:** *Eugenio Tisselli is a socially aware author with an activist tradition. As a Mexican, we can expect NAFTA's continued impact on local people, the environment, and the economy, to be issues relevant for him to vindicate. In 'The 27th. El 27', the digital creator constructs an activist discourse: he combines artistic expression, theoretical reflection and political action, to draw attention to this situation and the growing weight of algorithms in political development through a text that is intervened by automatic translation. This article values the motivations and reflections of Tisselli and his use of e-literature to build his critical discourse, but also his space within the conception of artivism.*

**Keywords:** Eugenio Tisselli, The 27th. El 27, artivism, borders, e-literature, algorithms

**Resumen:** *Eugenio Tisselli es un autor concienciado y con tradición activista. Como mexicano, podemos esperar que el impacto continuado del NAFTA en las personas, el medio ambiente y la economía locales, le resulten una situación por reivindicar relevante para él. Con 'The 27th. El 27' el creador digital construye un discurso artivista: combina expresión artística, reflexión teórica y acción política, para llamar la atención sobre esta situación y el peso creciente de los algoritmos en el devenir político a través de un texto que es intervenido mediante traducción automática. En este artículo valoramos las motivaciones y reflexiones de Tisselli y su uso de la literatura digital para construir su discurso crítico, pero también su espacio dentro de la concepción del artivismo.*

**Palabras clave:** Eugenio Tisselli, The 27th. El 27, artivismo, fronteras, literatura digital, algoritmos

## Introducción

Eugenio Tisselli es poeta, programador y, también, activista. De hecho, forma parte del conjunto de *artivistas*, es decir, aquellas personas que usan formas de expresión artística para plantear algún tipo de acción o denuncia con un contenido o mensaje social explícito. Muchas veces se ha asociado el *artivismo* con personas como Ai

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033 y se ha realizado en el contexto una estancia de investigación en la Universidad de Estocolmo bajo el programa de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español 2021-2023 financiado por el Ministerio de Universidades/ NextGenerationEU/ PRTR.





Weiwei, Banksy o Doris Salcedo, por dar algunos ejemplos, lo que nos sugiere que hay una asociación mucho más clara con el arte plástico (incluido lo audiovisual) que con la creación escritural. Sin embargo, como sucede tantas veces en la escritura digital, su componente experimental la sitúa en una intersección compleja entre lo visual, interactivo y literario, lo que hace quizá más llamativo que no se haya reivindicado más la posición de Tisselli como *artista*. Para Ensler esta etiqueta refiere el momento en el que la lucha por la defensa de ideales se combina con la creatividad de lo artístico: ‘This passion has all the ingredients of activism, but is charged with the wild creations of art. Artivism—where edges are pushed, imagination is freed, and a new language emerges altogether’ (citada en *New York Times*, 2011) y se ha evidenciado ya una fuerte vinculación entre estas acciones y la esfera tanto mexicana como chicana desde el ámbito de la creación en el espacio digital (Sandoval y Latorre, 2007). Para Felshin, el arte con misión activista suponía tener ‘un pie en el mundo del arte y otro en el del activismo político’ (2001: 73) con un estudiado equilibrio, y esto, sin duda, debe producirse para que se pueda hablar de una pulsión *artista* plena para distanciarse del arte más conceptual o del activismo como subordinador de la forma artística.

Tisselli, de origen mexicano (nació en Ciudad de México en el año 1972), ‘trabaja cruzando fronteras tanto geopolíticas como disciplinarias’ (Saum, 2022) y cuenta con un perfil formativamente heterogéneo: por un lado, es un ingeniero informático que se doctora en el año 2016 por la Universidad de Plymouth, en Reino Unido, con una tesis en la que explora la capacidad de las tecnologías móviles como herramientas TIC transformativas en los cultivos agrícolas de pequeña escala, particularmente en entornos desfavorecidos. De hecho, ha realizado extensas investigaciones sobre los cultivos en entornos rurales de lugares como Tanzania<sup>2</sup> o México, prestando especial atención a las comunidades indígenas. Todo ello mientras lleva a cabo una intensa labor como poeta digital<sup>3</sup> que, con todo, abandona durante un tiempo debido a la preocupación por el impacto medioambiental de las tecnologías asociadas (Tisselli, 2012)<sup>4</sup>.

El activismo de raigambre ecológica es muy activo en México (Torres, 2013; Gravante, 2019) y refleja una agenda global en el contexto americano alineada con las preocupaciones de nuestro siglo (Toussaint, 2014), como también lo es que lucha por los derechos humanos y democráticos (Sotomayor, 2008), con un enfoque fronterizo evidente impulsado por contextos como el de Ciudad Juárez (Martín, Fernández y Villareal, 2008). En consecuencia, hay un contexto próximo al autor que respalda su planteamiento, como también sucede en el ámbito del uso del arte como herramienta reivindicativa y activista (López y Bermúdez, 2019; Escobar y Aguilar, 2019). En el contexto latinoamericano amplio, López y Bermúdez señalan el ejemplo social de Venezuela y las acciones a raíz de las protestas de 2017:

*En abril de 2017, una ola de protestas tomó las calles de Venezuela como respuesta a una serie de políticas del gobierno central respecto al poder jurídico de la nación y a las luchas de la oposición. El principal detonante fue el decreto del Tribunal Supremo de Justicia (mayoritariamente oficialista) con el que absorbía las funciones de la Asamblea*

---

<sup>2</sup> En el país africano lleva a cabo el proyecto *Sauti ya wakulima* (‘la voz de los campesinos’ en suajili), integrando tecnología móvil, arte y recursos para la gestión de las tierras agrícolas (Tisselli, 2019; Hilbeck y Tisselli, 2020).

<sup>3</sup> Publica, asimismo, el poemario *El drama del lavaplatos* (2010) en formato impreso, aunque se trata de un conjunto de poemas que son resultado de la intervención maquina de su algoritmo de alteración de textos *Poesía Asistida por Computadora (PAC)*, que data de 2006.

<sup>4</sup> El impacto de la aparente inmaterialidad del arte digital en el Antropoceno ha sido también abordado por extenso por el autor (Tisselli, 2018).



*Nacional (mayoritariamente opositora), ignorando el marco constitucional y el principio de la autonomía de poderes. En medio de las violentas consecuencias de las protestas y confrontaciones entre ciudadanos y militares que generó este suceso, surgieron manifestaciones pacíficas que utilizaron la experimentación artística como estrategia de confrontación y debate. (2017, 24)*

Esta situación se enmarca en el activismo *sísmico* latinoamericano, denominado así porque ‘remite a un ejercicio de pensamiento en el que confluyen y colisionan múltiples temporalidades y territorios: un registro inestable que oscila entre el colapso social y la aparición de nuevas formas de subjetivación’ (Red de Conceptualismos del Sur, 2012: 12), una crisis social y económica sostenida en el tiempo por las derivas totalitarias que, en diferentes periodos y países, ha sufrido la región, tantas veces con el impulso necesario de fuerzas extranjeras que se beneficiaban de su desestabilización y crisis, dando continuidad al imperialismo de *Big Stick* promovido por Roosevelt.

### **Acción algorítmica sobre la Constitución**

*The 27th. El 27* es la obra digital que publica tras su parón como poeta digital, una trayectoria que podemos dar por iniciada en el año 1999 con *MIDI Poet*. Su lanzamiento público se produce el 1 de enero de 2014, vigésimo aniversario de la firma del NAFTA<sup>5</sup>, y la obra es seleccionada en 2016 por la Electronic Literature Organization (ELO) para su integración en el tercer volumen de su antología de escritura digital, orientada a preservar las obras literarias realizadas en este formato que son consideradas de mayor valor y relevancia. El título de la obra hace referencia al vigésimo séptimo artículo de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, que data de 1917<sup>6</sup>. Se trata un artículo de cierta extensión que defiende que la propiedad sobre tierras y acuíferos es en origen del estado y que este es quien lo transfiere a particulares, definiendo de este modo la noción de propiedad privada sobre tales recursos. De este modo queda definido un marco legal para la gestión, derechos y obligaciones que son relevantes para las tierras y las aguas de México<sup>7</sup>. Las consecuencias del artículo resultan obvias en su lectura: es el poder político el que se arroga la propiedad sobre la tierra (y sus recursos), y la potestad de privatizarla (junto con sus recursos) según considere oportuno: ¿dónde quedan, entonces, los derechos de quienes habitan esas tierras (en ocasiones, ancestralmente) para defenderlas?

La obra de Tisselli consiste en una web que monitoriza el mercado de valores de Nueva York a través de su índice compuesto (el New York Stock Exchange Composite Index, NYSE, o ^NYA), de tal forma que, cada vez que cierra la sesión con resultados al alza, se traduce de forma automatizada un fragmento del artículo

---

<sup>5</sup> El trabajo de diseño se lleva a cabo durante 2013, pero el lanzamiento se realiza en esa fecha para coincidir con la indicada onomástica del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), más conocido por sus siglas en lengua inglesa (North American Free Trade Agreement). Este acuerdo definió la zona de libre comercio entre Canadá, EE. UU y México, resultando controvertido desde muy temprano por la previsión de impacto negativo en el sector agrícola mexicano, así como por otras consecuencias medioambientales, y las promesas incumplidas arrastradas por dichos acuerdos, sobre todo en lo relativo al impacto en la población común de la zona fronteriza (Alba, 2003; Buendía, 2014).

<sup>6</sup> La Constitución de México puede consultarse en su versión más actualizada, con las últimas enmiendas introducidas en 2021, a través del siguiente enlace: <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/CPEUM.pdf>.

<sup>7</sup> Las reformas más lesivas para la realidad del pueblo mexicano se introducen en el año 2013 (Guillén, 2014), lo que es un evidente disparador para la obra de Tisselli.



27 de la Constitución mexicana. Esta acción tuvo lugar de forma continuada desde el inicio de la obra hasta la sesión del 23 de febrero de 2016. Ese día se preserva la obra en un estado de sustitución casi completo<sup>8</sup> y se inicia su segundo ciclo, cuya última alteración data del 31 de octubre de 2017. En este caso, debemos tener en cuenta que se ha producido un auténtico activismo financiero o accionario con el objetivo de influir en la cotización de empresas para llamar la atención sobre diferentes problemas sociales o perjudicar a fondos buitres (Brav, Jiang, Partnoy y Thomas 2008; Strickler 2021; Chohan 2021), pero que la utilización del componente económico de la bolsa de Nueva York es estrictamente referencial y simbólico en el caso de Tisselli.

## The 27th. El 27.

[EN] Each time the New York Stock Exchange Composite Index (Symbol: ^NYA) closes with a positive percent variation, a fragment of the 27th article of the Mexican Constitution is automatically translated into English. [\[more\]](#)

[ES] Cada vez que el Índice Compuesto de la Bolsa de Valores de Nueva York (Símbolo: ^NYA) cierra con una variación porcentual positiva, un fragmento del artículo 27 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos será traducido automáticamente al inglés. [\[más\]](#)

Code: ^NYA  
Name: NYSE COMPOSITE INDEX  
Last closing price: 12341.01  
Last closing date: 10/31/2017  
Last closing time: 15:27:00  
Percent Change: +0.17%

ARTICLE 27. LAND PROPERTY AND FALLING WATERS WITHIN THE BOUNDARIES OF THE NATIONAL TERRITORY, ORIGINALLY CORRESPONDS TO THE NATION, WHICH HAS HAD AND HAVE THE RIGHT TO TRANSMIT THE DOMAIN OF THESE INDIVIDUALS, CONSTITUTING PRIVATE PROPERTY. EXPROPRIATIONS MAY ONLY BE BECAUSE OF USEFULNESS PUBLIC AND THROUGH COMPENSATION. THE NATION WILL HAVE AT ALL TIMES THE RIGHT TO IMPOSE ON PRIVATE PROPERTY MODALITIES THAT DICTATES THE INTEREST PUBLIC, AS WELL AS THE REGULAR, SOCIAL BENEFIT, IMPROVING THE DEVELOPMENT OF NATURAL RESOURCES IN ORDER TO MAKE AN EQUITABLE DISTRIBUTION OF WEALTH PUBLIC, CUIDAR DE SU CONSERVACION, LOGRAR EL DESARROLLO EQUILIBRADO DEL PAIS Y EL MEJORAMIENTO DE LAS CONDICIONES DE VIDA DE LA POBLACION RURAL Y URBANA, CONSEQUENTLY, WERE RENDERED MEASURES NECESSARY TO ORDER HUMAN SETTLEMENTS AND ESTABLISH APPROPRIATE PROVISIONS, USOS, RESERVATIONS AND DESTINATIONS OF LANDS, WATER AND FORESTS, IN ORDER TO EXECUTE WORKS TO PUBLIC AND TO PLAN AND REGULATE THE FOUNDATION, CONSERVATION, IMPROVEMENT AND GROWTH OF POPULATION CENTRES; TO PRESERVE AND RESTORE THE ECOLOGICAL BALANCE; FOR THE FRACTIONATION OF THE ESTATES; PARA DISPONER, OF THE INCOME THE ORGANIZATION AND COLLECTIVE EXPLOITATION OF THE ESTATES AND COMMUNITIES; PARA EL DESARROLLO DE LA PEQUEÑA PROPIEDAD RURAL; FOR THE PROMOTION OF AGRICULTURE, DE LA GANADERIA, OF THE FORESTRY AND OF THE OTHER ACTIVITIES ECONOMIC IN THE MIDDLE RURAL, AND TO PREVENT THE DESTRUCTION OF THE NATURAL ELEMENTS AND GIVES THEM TO YOU THAT THE PROPERTY MAY SUFFER TO THE DETRIMENT OF SOCIETY. CORRESPONDS TO THE NATION THE DOMAIN DIRECT OF ALL THEM RESOURCES NATURAL OF IT PLATFORM CONTINENTAL AND THE SOCKETS SUBMARINE OF THE ISLANDS; DE TODOS LOS MINERALES O SUSTANCIAS QUE EN VETAS, MANTO MASAS O YACIMIENTOS, CONSTITUTE DEPOSITS WHOSE NATURE IS DIFFERENT FROM THE COMPONENTS OF THEM LAND, SUCH AS MINERALS THAT ARE EXTRACTED METALS AND NON-METALS USED IN INDUSTRY; LOS YACIMIENTOS DE PIEDRAS PRECIOSAS, GEM SALT AND THE SALT FORMED DIRECTLY BY THE WATERS MARINE, PRODUCTS DERIVED FROM THE DECOMPOSITION OF ROCKS, WHEN THEIR EXPLOITATION NEED WORK UNDERGROUND; LOS YACIMIENTOS MINERALES U ORGANICOS DE MATERIAS SUSCEPTIBLES DE SER UTILIZADAS COMO FERTILIZANTES; SOLID MINERAL FUELS; THE OIL AND ALL THE CARBIDES OF SOLID HYDROGEN LIQUID OR GASEOUS; AND THE SPACE LOCATED ABOVE THE NATION TERRITORY, IN THE EXTENT AND TERMS ESTABLISHED BY INTERNATIONAL LAW. ARE THE PROPERTY OF THE NATION, THE WATERS OF THE TERRITORIAL SEAS IN THE EXTENT AND TERMS THAT SET INTERNATIONAL LAW; THE WATERS MARINE INTERIORS; THE LAGOONS AND ESTUARIES THAT COMMUNICATE PERMANENT OR INTERMITTENTLY WITH THE SEA; LAS DE LOS LAGOS INTERIORES DE FORMACION NATURAL QUE ESTEN LIGADOS DIRECTAMENTE A CORRIENTES CONSTANTES; THE RIVERS AND TRIBUTARIES, DIRECT OR INDIRECT, FROM THE POINT OF THE CHANNEL IN WHICH TO BEGIN THE FIRST PERMANENT WATERS, INTERMITTENT OR TORRENTIAL, UP TO ITS MOUTH IN THE SEA, LAKES LAKES OR ESTUARIES OF NATIONAL OWNERSHIP; THE CONSTANT CURRENTS OR INTERMITTENT AND ITS DIRECT OR INDIRECT TRIBUTARIES WITH REGARD TO BUTTER, BUYING-IN, WHICH IS POSSIBLE THROUGHOUT THE YEAR, MAY BE SUSPENDED BY THE COMMISSION IN ALL OR PART OF THE COMMUNITY, SERVE FOR LIMITED TO THE NATIONAL TERRITORY OR TO TWO STATES, PASS OR WHEN A COMPANY TO ANOTHER OR FEDERAL CROSSING THE BOUNDARY OF THE REPUBLIC; LAS DE LOS LAGOS, LAKES OR STREAMS WHOSE VESSELS, AREAS OR RIVER BANKS, THEY ARE CROSSED BY LINES OF TWO OR MORE ENTITIES OR BETWEEN THE REPUBLIC AND A NEIGHBORING COUNTRY; O CUANDO EL LIMITE DE LAS RIBERAS SIRVA DE LINDERO ENTRE DOS ENTIDADES FEDERATIVAS O A LA REPUBLICA CON UN PAIS VECINO; THOSE OF THE SPRINGS THAT SPROUT ON THE BEACHES, ZONAS MARITIMAS, CHANNELS VASOS O RIBERAS DE LOS LAGOS, LAKES OR ESTUARIES OF NATIONAL OWNERSHIP, AND THAT IS EXTRACTED FROM THE MINES; AND THE CHANNELS, BEDS OR SHORES OF LAKES AND STREAMS INTERIORS TO THE EXTENT FIXED BY THE LAW. LAS AGUAS DEL SUBSUELO PUEDEN SER LIBREMENTE ALMBRADAS MEDIANTE OBRAS ARTIFICIALES Y APROPRIARSE POR EL DUEÑO DEL TERRENO, BUT WHEN THE INTEREST REQUIRED BY PUBLIC OR AFFECT OTHER EXPLOITATIONS, EL EJECUTIVO FEDERAL PODRA REGLAMENTAR SU EXTRACCION Y UTILIZACION Y AIN ESTABLECER ZONAS VEDADAS, AS FOR THE OTHER WATERS OF PROPERTY NATIONAL, CUALESQUIERA OTRAS AGUAS NO INCLUIDAS EN LA ENUMERACION ANTERIOR, IS CONSIDERED AS AN INTEGRAL PART OF OWNERSHIP OF THE LANDS THAT RUN OR WHERE THEIR DEPOSITS ARE BUT IF IS

Fig. 1. Captura de pantalla de la obra de Eugenio Tisselli en su segunda edición (2016-2017). El texto rojo es el resultado de la traducción automatizada al inglés, que ha ido eliminando el texto original en español.

La pieza resulta, por tanto, eminentemente textual, más en el contexto digital, donde el espacio web permite con facilidad la combinación textovisual. Como señalábamos antes, el *artivismo* se ha interpretado sobre todo a través del arte visual, pero también el performativo, con referentes clásicos como el del sueco August Strindberg entre los antecedentes más inmediatos (Nossel, 2016: 103). Sin el aspecto visual dominante, puede percibirse como ajeno al *artivismo* dominante en las redes que ha sido, asimismo, foco de estudios recientes: en este espacio se ha considerado de relevancia el videoactivismo, en cuanto improvisado e inmediato (Mateos y Sedeño, 2018: 50-51), el aspecto colectivo que puede alcanzar (Rhoades, 2015: 318), y el impulso natural a través de las redes sociales centradas en lo audiovisual (Carrasco, Villar y Martín, 2018: 30-31).

La relación entre el espacio territorial mexicano y el abuso del capital estadounidense no es sorprendente ni novedosa en el espacio literario: Romo firma uno de los textos más populares dentro del espacio chicano con perspectiva ecocrítica en 2000, su novela *El puente/The Bridge*, y que ha sido abordada como una de las expresiones artísticas resultantes de las consecuencias del NAFTA (Ibarraran, 2014), como el paisaje fronterizo de maquiladoras<sup>9</sup>. El fronterizo río Grande, su

<sup>8</sup> Tisselli refiere esta primera vuelta como una primera edición. Puede ser consultada a través del siguiente enlace: [https://motorhueso.net/27/first\\_edition.html](https://motorhueso.net/27/first_edition.html).

<sup>9</sup> Empresas que se asientan en México, cerca de la frontera, para importar piezas o materias para que sean fabricadas en sus instalaciones para su posterior exportación, todo ello sin



puente que une ambos países y, sobre todo, su contaminación masiva, son pilares esenciales de la obra. Desde luego, las tensiones fronterizas son un tema esencial en la literatura chicana, como se evidencia también en uno de los textos más estudiados dentro de este espacio: la obra de Anzaldúa *Borderlands/La frontera*, donde se habla ya entonces de esta frontera como una ‘herida abierta’ (1987: 3). Tisselli no entra en la esfera de la identidad chicana, pero sí es un ciudadano mexicano que ha recorrido el mundo, por lo que sentirse desplazado no puede serle algo ajeno; esa circunstancia, junto a una constatada preocupación por lo medioambiental y político, lo sitúan en un espacio de reivindicación. Y hay más: en su artículo sobre política algorítmica, al que regresaremos en varias ocasiones a lo largo de estas páginas, señala el NAFTA como un efecto negativo fundamental para México (Tisselli, 2016).

### Carga simbólica y planteamientos ecopolíticos

La carga simbólica de *The 27th. El 27* pasa por la borradura del texto original mexicano y la erosión de su mensaje, escrito, evidentemente, en español. Este se produce de forma progresiva: las partes del texto constitucional son sustituidas por traducciones automáticas al inglés. El texto, gris en su versión original, pasa a ser rojo, dando todavía más presencia visual a lo anglófono frente al tono gris que se mezcla de forma anodina y estandarizada con el fondo blanco de la página web. El rojo, en el contexto de la fuerza imperialista que impone la sustitución del texto español por el inglés, evoca la sangre por encima de cualquier otro valor tradicional asociado a este rango cromático. Al fin y al cabo, la eliminación del articulado original se produce por la fuerza: esta ya no es la clásica imposición colonial de conquista transparente, sino que se sustenta en la dominación económica.

Asimismo, la sustitución supone un desgaste del mensaje original; una erosión de su estructura y significado, si queremos. Esto es inevitable en el momento en el que se produce no solo la sustitución del original, sino que esta se realiza en una traducción automatizada y, por tanto, falible. Los errores se multiplican al ser traducciones de fragmentos breves, pues al haber menos contexto el sistema automatizado tiene menos piezas lingüísticas con las que trabajar y ofrecer una mejor traducción, además de no dar continuidad a las elecciones tomadas entre una y otra versión<sup>10</sup>. Según señala Dot, estamos ante un texto que es difícil de traducir por la máquina, puesto que, en relación con el texto legal de partida:

*Su estilo presenta un gran número de ambigüedades y complejas oraciones subordinadas que problematizan la tarea del programa de TA [traducción automática]. Por este motivo, las traducciones presentan algunos errores, especialmente de estilo pero también gramaticales y léxicas. En consecuencia, se ve afectada de forma progresiva la inteligibilidad del texto que nos vamos encontrando. Aquello que en un momento había sido un artículo*

---

pagar aranceles. Estas empresas están constituidas principalmente con capital extranjero (en muchos casos, estadounidense) y su gran eclosión a finales del siglo XX se señala como resultado directo del NAFTA. La denuncia continuada de los bajísimos salarios y la explotación laboral de ciudadanos mexicanos como mano de obra tratada deplorablemente evidencia que fomentan la desigualdad social y los mecanismos de subyugación poscolonial (Cypher y Delgado, 2010; Cohen, 2011). En la misma línea, Tisselli nos recuerda que ‘this unprecedented looting has particularly benefited Canadian and North American companies, who make up almost 85% of all private mining concessions, while paying back a mere 1% of what they extract to the Mexican government’ (2016).

<sup>10</sup> Sirva como ejemplo que para los epígrafes del artículo 27 que han sido derogados, en ocasiones utiliza la forma agramatical ‘it repeals’ y, en otras, ‘repealed’, pese a partir en todos los casos de la misma construcción en español: ‘se deroga’.



*constitucional se ve convertido ahora en un escrito que roza lo absurdo, en el que podemos encontrar palabras mejicanas para las cuales el algoritmo de traducción no disponía de ningún vocablo equivalente en inglés en su corpus, como 'latifundia' [sic], 'ejido', 'manto', 'rendísticas' [sic], 'ejidatario', 'comuneros', 'montes'. (2020: 52-53)*

Una comparación entre ambas ediciones evidencia diferencias en cada proceso: en la primera, el principio del articulado es traducido como 'PROPERTY LAND AND WATER INCLUDED WITHIN THE CITY HOMELAND, ORIGINALLY CORRESPONDS TO THE NATION, WHICH HAS HAD AND HAVE THE RIGHT TO TRANSMIT THE DOMAIN OF THESE INDIVIDUALS, CONSTITUTING PRIVATE PROPERTY', mientras que en la segunda edición el texto resultante es 'LAND PROPERTY AND FALLING WATERS WITHIN THE BOUNDARIES OF THE NATIONAL TERRITORY, ORIGINALLY CORRESPONDS TO THE NATION, WHICH HAS HAD AND HAVE THE RIGHT TO TRANSMIT THE DOMAIN OF THESE INDIVIDUALS, CONSTITUTING PRIVATE PROPERTY'. Cada una de las traducciones tiene sus propios problemas y refleja cambios en el algoritmo del traductor automático que llevan a tomar decisiones diferentes a la hora de convertir partes del texto del español al inglés. Otras partes, en cambio, se mantienen constantes, pues su estructura sintáctica no deja margen para la ambigüedad (o, al menos, deja mucho espacio interpretativo que la máquina no puede resolver) y el léxico empleado no da pie a escoger sinónimos que en realidad apenas lo son. Del mismo modo, al seleccionar los fragmentos de texto de forma aleatoria (y condicionar qué porcentaje del texto original completo de la obra se traduce al incremento en el valor bursátil que se emplea como referente), la alternancia de código idiomático del texto es también único<sup>11</sup>: por ejemplo, en la primera edición, nos encontramos con la secuencia híbrida 'LA DELIMITACION DE LAS RESPECTIVAS ZONAS SE HARA EN LA MEDIDA EN QUE RESULTE NECESARIO, BY AGREEMENT WITH THESE COUNTRIES', pero en la segunda el mismo fragmento ha resultado en 'THE DELIMITATION OF THE RESPECTIVE AREAS ARE WILL TO THE EXTENT THAT IS NECESSARY, MEDIANTE ACUERDO CON ESTOS ESTADOS'. En el ejemplo seleccionado se da una inversión especular de las lenguas, lo que nos ayuda a ver en una cala tan pequeña los resultados de la aleatoriedad, pero también que en el caos algorítmico puede producirse un cierto orden casual.

El texto es, por tanto, un miasma rojo en inglés deficiente con palabras sin traducir salpicadas por toda su extensión cuya lectura resulta anómala para el lector por la acumulación de decisiones de traducción que en ningún caso tomaría una persona real. El capital impone la sustitución de lo originario y es reemplazado por una masa ajena que ocupa ese espacio, reescribiendo así el proceso colonial bajo el dictado e imposición del triunfo del capital a través de uno de sus mayores templos: la bolsa neoyorquina.

Gómez, que ve en esas características un componente doblemente migratorio en la pieza, considera esta acción de la obra de Tisselli como insumisa (2017), pero

---

<sup>11</sup> El tipo de cambio que se da es intersentencial e intrasentencial. El cambio intersentencial es dominante, pues los cambios se producen tomando como referentes signos ortográficos como comas o puntos, sin distinguir entre subordinación o enumeraciones, por ejemplo. No se produce cambio dentro de una misma palabra, pues este sería un comportamiento inesperado por el sistema de traducción automática. La presencia de algunas palabras que no son traducidas y se mantienen en su forma original produce algunos casos adicionales de alternancia intrasentencial que se suman a los que resultan de no haberse producido la sustitución de una parte del texto original.



consideramos que se trata de un acto más profundo: subversivo<sup>12</sup>. La insumisión conlleva la inobediencia, pero la subversión pretende alterar el orden establecido, y esta diferencia no es banal. La rebelión es una fuerza de oposición, pero subvertir implica necesariamente la reflexión consciente sobre aquello que se busca alterar para comprenderlo y, así, dar con los mecanismos necesarios para conseguir su modificación, destrucción o sabotaje. Como veremos a continuación, el autor, en este caso, ha realizado tanto una profunda reflexión sobre el marco de acción e inscripción de la obra, y, además, utiliza los propios mecanismos del tardocapitalismo (que critica) para su ejecución (y mediante su ejecución). El aspecto subversivo es un aspecto clave para el *artivismo*, pues sin ello la acción social carece de compromiso simbólico en oposición para, así, ‘crear espacios libres [...] cuyo ritmo se contrapone al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas’ (Bourriaud, 2008: 16). Por su parte, Bourdieu considera que debe alcanzarse una forma de subversión herética (2008: 123-124), ya que solo el conocimiento del mundo reflexivo permite actuar sobre él y según él consiguiendo así el aspecto necesario de evidenciar los pilares sobre los que se sustenta el orden social que se pretende desmoronar. En definitiva, debemos explorar las reflexiones teóricas de Tisselli que le conducen a emplear la estrategia *artivista* en este caso para comprenderlo en su extensión, objetivos y mecanismos operativos.

La posición de Tisselli sobre la economía global queda expresada de forma meridianamente clara: ‘The global financial dictatorship presents us with a paradox: while the economic transactions capable of shifting the destinies of entire countries are the result of performative language, it is language itself that, in turn, is transformed and subjected by the flows of financial markets’ (Tisselli, 2016). Para el autor, este tardocapitalismo tiene consecuencias directas y forma parte básica de la maquinaria necropolítica (Mbembe, 2006), que decide quiénes pueden ser sacrificados por el *statu quo* y, en este caso, por la progresión neoliberal y el enriquecimiento de las elites financieras. En esa línea, Tisselli señala que actualmente:

*The dictatorship of finance prescribes a progressive and quick reduction of the sphere of politics, with the aim of canceling the restrictions that laws and codes used to impose on the flow of capital. And governments have indeed shrunk, turning thus into little more than facilitators of the unstoppable progress of capitalism. However, they have not stopped to exercise their operational capacity to kill and let live. True power has been transferred directly into the hands of capital, who now determines which lives should be halted and which should continue. The power of capital has increasingly turned into a murderous one that, nevertheless, is still executed by the officers of the old sphere of politic. (2016)*

Lo pernicioso del tardocapitalismo para la estabilidad democrática se ha señalado ya en múltiples ocasiones, pues sus planteamientos han sido abono para el resurgir del pensamiento totalitario e incluso fascistoide (Magnet, 2021), lo que conlleva cambios paradigmáticos como la transformación del arte en industria (lo que es detrimento para su uso y el arte mismo) (Zamora, 2007: 35), y a su vez pretende uniformar la personalidad, facilitando la aceptación de la propaganda del capital y la fascista. Asimismo, se produce en el tardocapitalismo un ‘incremento de la alienación entre la esfera política y la esfera personal’ (Magnet, 2021: 41): todo ello conduce a ‘fuerzas autonomizadas y supraindividuales que escapan a su control [del

---

<sup>12</sup> Aunque son dos formas de cuestionamiento de la visión dominante y, por tanto, cumplen con los principios del activismo cultural de Verson (2007: 173), solo la subversión permite la alteración de códigos establecidos (Ortega, 2015: 103).



sujeto]’ (42), como son, de hecho, los algoritmos y su explotación para la aplicación de decisiones sobre los ciudadanos.

Para el autor, igualmente, no hay duda posible: el capital es una máquina trituradora y asesina que ya no responde ante los políticos, pero que sí se nutre de sus espacios de poder para ejecutarse sin resistencia sobre la población. Se favorece, por tanto, la precariedad, la destrucción de las clases medias, y el regreso del esclavismo (disfrazado con diferente nivel de éxito tras la retirada de derechos fundamentales, beneficios sociales, neutralización de garantías y protecciones estatales, etc.). Este es un sistema que podemos considerar como proyección directa del feudalismo más brutal: la plebe ya no es subyugada por unos nobles jerarquizados hasta llegar a la cima de la pirámide (los reyes o emperadores), sino por los CEO<sup>13</sup>, fieles siervos sin escrúpulos del capital de los billonarios. En el caso concreto de México, Tisselli afirma que se ha alcanzado un necrocapitalismo con motivo de la firma del NAFTA:

*Mexico passed from necropolitics to necrocapitalism not by force but by the signatures of the presidents and ministers of finance of Mexico, the United States of America and Canada who, in 1992, signed the North America Free Trade Agreement (NAFTA). What has happened in Mexico since then? A chaotic chain of privatizations, looting and crime, all of which have been executed with a hitherto unknown intensity thanks to the almost complete destruction of the former sphere of politics. (2016)*

Asimismo, el autor incide en el perjuicio ecológico, económico y social para México de este acuerdo al tiempo que ha sido beneficioso para empresas privadas canadienses y estadounidenses (2019: 13-14). La combinación de la obra junto con la publicación de las reflexiones sociopolíticas del autor nos permite comprender mejor las motivaciones de Tisselli y su misión desde el punto de vista del activismo. Como experto en el área informática, el autor es plenamente consciente, además, de los peligros de ceder la política ante los algoritmos y no solo ante el capital, especialmente si consideramos que hay una posición acrítica muy dominante entre la población general y aquella a la que podemos suponerle cierto conocimiento técnico suficiente, con todavía pocas excepciones (Boyd y Crawford, 2012; Couldry y Powell, 2014; Tufekci, 2014; Fuchs, 2014; Dean, 2015). Siguiendo ese planteamiento, Treré (2016) aborda, de hecho, la influencia de las TIC en el resultado de las elecciones mexicanas de 2012 frente al tradicional dominio *telecrático*, prestando especial atención al concepto de ingeniería autoritaria de Islas (2015)<sup>14</sup> al imponerse estrategias éticamente discutibles—Treré habla incluso de ‘the adoption by Mexican politicians of dirty online strategies’ (2016: 130)— para manipular al electorado, lo que incluye *bots* y otras formas de erosión y manipulación de la voz de la ciudadanía dentro de un proceso democrático tan esencial.

Con todo, estas estrategias no nos son ajenas hoy en día: EE. UU., España, Reino Unido, Italia... es prácticamente imposible encontrar cualquier país en el cual haya habido un proceso electoral en la última década en el que no se haya buscado influir, manipular y desinformar a través de estrategias de la red, así como influir en los algoritmos que emplean buscadores y redes sociales para presentar sus contenidos al público, con independencia del signo político. La percepción de crisis democrática es, por tanto, más notoria incluso si uno conoce cómo se emplean estas estrategias informáticas para influir en la población, contexto inmediatamente

---

<sup>13</sup> Mantenemos deliberadamente las siglas del anglicismo innecesario *Chief Executive Officer* dada su predominancia en el marco léxico del tardocapitalismo hispánico.

<sup>14</sup> Islas, además, señala que el primer uso de estas estrategias en México se puede encontrar ya en las ediciones regionales de 2011, antes incluso, por tanto, de las presidenciales de 2012 a las que hace referencia Treré.



previo a la realización y publicación de la obra de Tisselli. Y Tisselli emplea varias de las tecnologías estandarizadas de la web en su forma contemporánea para presentar y ejecutar su obra.

El peso de los algoritmos en la salud democrática es cada vez mayor. El filósofo Daniel Innerarity afirma que ‘los algoritmos tienen una dimensión política en la medida en que intervienen en el orden social y estructuran nuestras decisiones. Cuando decimos que algo tiene una dimensión política solemos indicar dos cosas en apariencia contradictorias: que hay mucha política y muy poca’ (2022). La intervención algorítmica en la política fue señalada ya por el mismo Innerarity (2021), y en ambos casos se puede observar el mismo conflicto: si los algoritmos son políticos, entonces ejercen una autoridad que no debería corresponderles; pero si son apolíticos (o, mejor dicho, son políticos en grado leve o muy leve) deben incorporar los procedimientos políticos de la democracia como sistema de defensa ciudadana (Przeworski, 2019)<sup>15</sup>. Por supuesto, lo que sucede es que responden, esencialmente, a lógicas de mercado y, por tanto, neoliberales, conduciendo al necrocapitalismo y no a consideraciones benignas para los ciudadanos ni beneficiosas para la población. Por esta razón, no debe extrañarnos que se haya iniciado un proceso de definición de límites a través de los marcos legales de algunos países, aunque de forma desigual (y habrá que ver si con éxito), como señala Raquel Jorge Ricart: ‘la gobernanza algorítmica se está limitando a una serie de países, ¿pero dónde están los países de América Latina, los del África subsahariana, incluso algunos de la Unión Europea?’ (citada en Mercader, 2021). Y, en todo caso, como recoge Innerarity (2022), una democracia no puede sustentarse en la lógica administrativa, pues es imprescindible garantizar la igualdad y proteger los derechos con decisiones que una inteligencia artificial no puede concebir.

## Conclusiones

Construir el discurso de *The 27th. El 27* supone poner la atención del autor en una serie de reivindicaciones mediadas por el arte que son diferentes a las que en el pasado le han llevado a proponer acciones con un impacto social o vital directo (como el proyecto realizado en Tanzania): el motivo diferencial más palpable puede estar en la evidencia de que es posible mejorar la vida de grupos humanos relativamente pequeños, pero que, como individuo, es imposible derrotar la trituradora necrocapitalista. Eso conlleva la necesidad subversiva para construir el discurso simbólico opositor, algo que sí está al alcance del individuo para influir sobre el colectivo.

Aunque *The 27th. El 27* responde a un contexto concreto que afecta a México, las preocupaciones que impulsan la reflexión y denuncia del autor son globales y relevantes en muchas partes del mundo, o incluso en todo el orbe, como las consecuencias medioambientales del NAFTA para la zona fronteriza del país, el continuado empobrecimiento y pérdida de derechos de la ciudadanía, y el uso creciente de algoritmos para esconder tras ellos medidas que siguen perjudicando el bienestar social y medioambiental a cambio de reforzar la posición del capital.

Debemos plantearnos si Eugenio Tisselli consigue presentar las reivindicaciones que persigue a través de su obra con la misma efectividad que los lenguajes más visuales que parecen dominar el *artivismo*: la apuesta por lo visual (sea fotografía, vídeo, pintura, escultura...) para hacer el mensaje más digerible para el público, así como más viral, relega a un segundo plano lo estrictamente escritural. La decisión

---

<sup>15</sup> Casos como algoritmos sobre los que se ha demostrado que reproducían sesgos racistas muestran que no pueden ser apolíticos, pues replican (incluso inconscientemente) los prejuicios de sus responsables (Simonite, 2018; Martel, 2020; Jiménez, 2021).





de Tisselli de no integrar complejidades mediáticas ni formales al texto le da toda la importancia a la palabra: el uso del bicolor, que hace que el rojo avance progresivamente hasta dominar el espacio, consigue un impacto visual, pues el lector no puede abstraerse de las connotaciones socioeducativas de ese color. Por tanto, el autor tiene una consciencia de lo visual, pero ratifica su foco en lo verbal: la palabra es también simbólica y la evocación poscolonial de la obra se basa en la erosión lingüística de la borradura del español con la imposición, violenta mediante la fuerza del capital, de un inglés deshumanizado e imparable.

## Referencias

- Alba Vega, Carlos. 2003. "México después del TLCAN. El impacto económico y sus consecuencias políticas y sociales." *Foro Internacional* 43 (1): 141-191.
- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Bourdieu, Pierre. 2008. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Boyd, Danah; Crawford, Kate. 2012. "Critical Questions for Big Data: Provocations for a Cultural, Technological, and Scholarly Phenomenon." *Information, Communication and Society* 15 (5): 662-679.
- Brav, Aalon; Jiang, Wei; Partnoy, Frank; Thomas, Randall. 2008. "Hedge fund activism, corporate governance, and firm performance." *The Journal of Finance* 63 (4): 1729-1775.
- Buendía Rice, Edgar Alejandro. 2014. "Las promesas incumplidas del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN)." *Análisis Económico* 29 (72): 197-221.
- Carrasco Polaino, Rafael; Villar Cirujano, Ernesto; Martín Cárdena, Miguel A. 2018. "Artivismo y ONG: Relación entre imagen y *engagement* en Instagram." *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación* 57 (4): 29-38.
- Chohan, Usman. 2021. "YOLO Capitalism". SSRN, consultado el 26 enero de 2022, <<https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3775127>>.
- Cohen, Deborah. 2011. *Bruceros: Migrant Citizens and Transnational Subjects in the Postwar United States and Mexico*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Couldry, Nick; Powell, Alison. 2014. "Big Data from the Bottom Up." *Big Data and Society* 1 (2): 1-5.
- Cypher, James M.; Delgado Wise, Raúl. 2010. *Mexico's Economic Dilemma: The Developmental Failure of Neoliberalism*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Dot, Anna. 2020. "Arte y traducción en la era digital. Estudio de *El 27. The 27th*, de Eugenio Tisselli." *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation* 8 (1): 40-60.
- Escobar Fuentes, Susana; Aguilar Tamayo, Manuel Francisco. 2019. "Artivismo en la cultura digital. Dos casos en México: #IlustradoresConAyotzinapa y #No estamos todas." *Index, revista de arte contemporáneo* 8: 142-150.
- Felshin, Nina. 2001. "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo." En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, editado por Paloma Blanco Bravo, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, 73-94. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gómez, Verónica Paula. 2017. "Lenguas migrantes y desvíos críticos en *The 27th. El 27* de Eugenio Tiselli [sic]." *Artelogie* 11, consultado el 26 de enero de 2022, <<https://doi.org/10.4000/artelogie.1485>>.
- Gravante, Tommaso. 2019. "Prácticas emergentes de activismo alimentario en la Ciudad de México." *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* 14 (28): 105-125.
- Guillén Vicente, Alfonso. 2014. "El artículo 27 constitucional y la Reforma Energética." *Hechos y Derechos* 19, consultado el 26 de enero de 2022, <<https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/hechos-y-derechos/article/view/6917/8853>>.
- Hilbeck, Angelika; Tisselli, Eugenio. 2020. "The emerging issue of digitalization of agriculture." En *Transformation of our food systems*, editado por Hans R. Herren y Benedikt Haerlin, 59-61. Berlín: Zukunftsstiftung Landwirtschaft/Biovision.



- Ibarraran Bigalondo, Amaia. 2014. "The River Runs Red! Is it a Miracle, Is it an Ecological Disaster? Ito Romo's *El Puente/The Bridge*." *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 36 (2): 133-145.
- Innerarity, Daniel. 2021. "Las máquinas, las instituciones y la democracia". *El País*, 25 de junio, consultado el 26 de enero de 2022, <<https://elpais.com/eps/2021-06-27/las-maquinas-las-instituciones-y-la-democracia.html>>.
- Innerarity, Daniel. 2022. "Igualdad algorítmica". *El País*, 13 de mayo, consultado el 4 de junio de 2022, <<https://elpais.com/opinion/2022-05-13/igualdad-algoritmica.html>>.
- Islas, Octavio. 2015. "Los neoactivistas: el recurso contra la participación ciudadana." *Etcétera*, 11 de mayo, consultado el 4 de abril de 2022, <<https://www.etcetera.com.mx/revista/los-neoactivistas-el-recurso-contra-la-participacion-ciudadana/>>.
- Jiménez de Luis, Ángel. 2021. "Racista por defecto: la discriminación de los algoritmos que Silicon Valley no soluciona." *El Mundo*, 7 de septiembre, consultado el 4 de abril de 2022, <<https://www.elmundo.es/tecnologia/2021/09/07/6136448bfd8c328b465a.html>>.
- López Cuenca, Alberto; Bermúdez Dini, Renato David. 2019. "¿Pero esto qué es? Del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018." *El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales* 8: 17-28.
- Magnet Colomer, Jordi. 2021. "El debilitamiento del yo en el tardocapitalismo y la nueva propaganda fascista." *Oxímora. Revista internacional de ética y política* 18: 37-55.
- Martel, Irene. 2020. "El experimento que prueba que el algoritmo de Twitter es racista." *La Sexta*, consultado el 4 de junio 2022, <[https://www.lasexta.com/tecnologia-tecnologia/redes-sociales/el-algoritmo-de-twitter-es-racista\\_202009245f6e1595a7920f00149bf8.html](https://www.lasexta.com/tecnologia-tecnologia/redes-sociales/el-algoritmo-de-twitter-es-racista_202009245f6e1595a7920f00149bf8.html)>.
- Martín, Alberto, Ana Fernández; Villarreal, Karla. 2008. "Activismo transnacional y calidad de la democracia en México: reflexiones en torno al caso de Ciudad Juárez." *European Review of Latin American and Caribbean Studies* 84: 21-36.
- Mateos Martín, Concha; Sedeño Valdellós, Ana María. 2018. "Videoactivismo: poética del conflicto simbólico." *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación* 57 (4): 49-58.
- Mbembe, Achille. 2006. "Necropolitique en *Traversées, diásporas, modernités*." *Raisons politiques* 21: 29-60.
- Mercader, Aleix. 2021. "La *democracia algorítmica*, la promesa incumplida de las nuevas tecnologías." *Crónica Global*, 15 de noviembre, consultado el 4 de septiembre de 2022, <[https://cronicaglobal.espanol.com/creacion/vida-tecky/democracia-algoritmica-promesa-incumplida-nuevas-tecnologias\\_564666\\_102.html](https://cronicaglobal.espanol.com/creacion/vida-tecky/democracia-algoritmica-promesa-incumplida-nuevas-tecnologias_564666_102.html)>.
- New York Times*. 2011. "Politics, Power and Passion." *New York Times - The Opinion Pages*, consultado el 4 de abril de 2022, <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2011/12/02/opinion/magazine-global-agenda-big-question.html>>.
- Nossel, Suzanne. 2016. "On Artivism, or Art's Utility in Activism." *Social Research: An International Quarterly* 83 (1): 103-105.
- Ortega Centella, Visitación. 2015. "El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas." *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 10 (15): 100-111.
- Przeworski, Adam. 2019. *Crises of Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Red de Conceptualismos del Sur. 2012. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rhoades, Mindi. 2015. "LGBTQ Youth + Video Artivism: Arts-Based Critical Civic Praxis." *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research* 53 (4): 317-329.
- Romo, Ito. 2000. *El puente/The Bridge*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Sandoval, Chela; Latorre, Guisela. 2007. "Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color." En *Learning Race and Ethnicity*, editado por Anna Everett, 81-108. Cambridge: The MIT Press.
- Saum Pascual, Alex. 2022. "Eugenio Tisselli." *Directorio del Patrimonio Exocanónico en Español. Exocanónicos: Márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI*, consultado el 20 de septiembre de 2022, <<https://exocanon.usal.es/dipes/eugenio-tisselli/>>.



- Simonite, Tom. 2018. "When It Comes to Gorillas, Google Photos Remain Blind." *Wired*, consultado el 20 de septiembre de 2022, <<https://www.wired.com/story/when-it-comes-to-gorillas-google-photos-remains-blind/>>.
- Sotomayor, Arturo. 2008. "México y la ONU en tiempos de transición: entre activismo externo, parálisis interna y crisis internacional." *Foro Internacional* 48 (1): 238-267.
- Strickler, Travis. 2021. "Game On: GameStop, Market Manipulation, and Its Implications." *Kentucky Law Journal* 110, consultado el 20 de mayo de 2022, <<https://www.kentuckylawjournal.org/blog/game-on-gamestop-market-manipulation-and-its-implications>>.
- Tisselli, Eugenio. 1999. *MIDIPOet*, <<http://www.motorhueso.net/midipoet/>>.
- Tisselli, Eugenio. 2010. *El drama del lavaplatos*. Salamanca: Delirio.
- Tisselli, Eugenio. 2012. "Nuevas reflexiones sobre por qué he dejado de crear e-Literatura." *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* 1 (1): 32-40.
- Tisselli, Eugenio. 2014. *The 27th*. El 27, consultado el 20 de septiembre de 2022, <<https://motorhueso.net/27/>>.
- Tisselli, Eugenio. 2016. "Article 27: Algorithmic politics." *Furtherfield*, consultado el 20 de septiembre de 2022, <<https://www.furtherfield.org/article-27-algorithmic-politics/>>.
- Tisselli, Eugenio. 2018. "The Heaviness of Light." *Materialidades da literatura* 6 (2): 11-25.
- Tisselli, Eugenio. 2019. "La comunidad extendida: arte e implicación social en el Antropoceno." *Ecología Política* 57: 24-30.
- Torres, Blanca. 2013. "El activismo en materia de cambio climático en la búsqueda del reposicionamiento internacional de México." *Foro Internacional* 53 (3): 897-932.
- Toussaint Ribot, Mónica. 2014. "México en Centroamérica: del activismo en los años ochenta a la nueva agenda del siglo XXI." *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe* 11 (1): 173-203.
- Treré, Emiliano. 2016. "The Dark Side of Digital Politics: Understanding the Algorithmic Manufacturing of Consent and the Hindering of Online Dissidence." *IDS Bulletin* 47 (1): 127-138.
- Tufekci, Zeynep. 2014. "Engineering the Public: Big Data, Surveillance and Computational Politics." *First Monday* 19 (7), consultado el 4 de abril de 2022, <<https://doi.org/10.5210/fm.v19i7.4901>>.
- Verson, Jennifer. 2007. "Why We Need Cultural Activism." En *Do it yourself: A handbook for changing our world*, editado por The Trapeze Collective, 171-186. Londres: Pluto Press.
- Zamora Zaragoza José Antonio. 2007. "El enigma de la docilidad. Teoría de la sociedad y psicoanálisis en Th. W. Adorno." En *El pensamiento de Th. W. Adorno. Balance y perspectivas*, editado por Mateu Cabot, 27-42. Palma de Mallorca: UIB.



## Interruptoras

### Asepsia digital y tecnopoéticas responsables en las escritoras hispánicas<sup>1</sup>

Vega Sánchez-Aparicio  
Universidad de Salamanca, España

**Abstract:** *If we think about digital materiality in printed texts, we can approach this work from three basic questions: how is a feminist language articulated from the ‘abstract masculinity’ (Hartssock) of algorithms? Can software be feminist? Can the materiality of code be moved? Thus, this text will review writing practices in Spanish produced by women —specifically the works of Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, 1964), María Angeles Pérez López (Valladolid, 1967) and Verónica Gerber Bicecci (Ciudad de México, 1981)— who have developed an ethical discourse. Their aesthetics, dissident from the rhetoric of software, aim to make visible and, consequently, subvert hegemonies, roles and gender stereotypes that still persist in contemporary culture.*

**Keywords:** Spanish and Latin American Literature; Feminisms; Writings and Software; Postconceptualisms; Rhetorics of Power; Ethical responsibility

**Resumen:** *Partiendo de una perspectiva que asume la materialidad digital en los textos impresos, este trabajo se plantea tres preguntas básicas: ¿cómo se articula un lenguaje feminista desde la ‘masculinidad abstracta’ (Hartssock) de los algoritmos? ¿Puede el software ser feminista? ¿Puede conmovirse la materialidad del código? En el presente artículo se revisarán prácticas de escritura en español producidas por mujeres, concretamente los trabajos de Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, 1964), María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967) y Verónica Gerber Bicecci (Ciudad de México, 1981), que han desarrollado un discurso ético, a través de una estética disidente con la retórica del software, para visibilizar y, por consiguiente, subvertir hegemonías, roles y estereotipos de género aún persistentes en la cultura contemporánea.*

**Palabras clave:** Literatura española y latinoamericana; Feminismos; Escrituras y software; Posconceptualismos; Retóricas del poder; Responsabilidad ética

*Cuando ella hace un ruido (remueve el té con una cuchara), provoca irritación; se hace molesta. Entonces, solo entonces, ellos se vuelven a mirarla. Sexismo: a las mujeres se las oye como interruptoras de un proceso.*

---

<sup>1</sup> Este artículo ha sido realizado gracias a la obtención de un contrato predoctoral mediante la convocatoria de “Ayudas para financiar la contratación predoctoral de personal investigador” (2019) de la Junta de Castilla y León a través de la Consejería de Educación, en cofinanciación con el Fondo Social Europeo. Además, se inserta dentro del proyecto “Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI” (PID2019-104957GA-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.



Sarah Ahmed, *Vivir una vida feminista*

*Me doy cuenta, quiero decir, que escribo en la interrupción continua. Para la interrupción, tal vez. Con ella en mente y con ella en cuerpo. La interrupción, esa amenaza ciertamente, que acelera el trazo o concentra la atención de maneras a veces escandalosas, en todo caso urgentes.*

Cristina Rivera Garza, “Interrumpir, dice”

## Introducción: el tejido tenía voz

Subraya Rebecca Solnit (2016), en su conjunto de ensayos *Los hombres me explican cosas*, la pervivencia del interés patriarcal por el silenciamiento y la ocultación de las mujeres. Si bien las posibilidades del lenguaje para enunciar la experiencia del género han permitido desvelar una retórica hegemónica, la eficacia de argumentos centrados en el descrédito y en la obliteración continúa reforzando la estructura. De este modo, en sus palabras, ‘la coherencia —del patriarcado, de los ancestros, de la narración— se construye desde la eliminación y la exclusión’ (Solnit, 2016: 66). Es, en este sentido, donde los feminismos han apuntado a la existencia de un constructo, en cuanto que obstáculo o restricción, que determina el modo en el que los sujetos se relacionan con los espacios y, sobre todo, los lugares que ocupan esos sujetos en dichos espacios. El ámbito de la organización social, tanto pública como privada, sería uno de ellos, por ejemplo, pero también lo son los espacios de representación política y cultural. El hecho de que los puestos principales de poder, a nivel global, estén ocupados mayoritariamente por hombres ha perpetuado la creencia de que lo femenino está vinculado con lo inútil o pasivo, frente al vitalismo masculino o, como lo denomina Hartsock, ‘[the] masculine world of politics or public life’ (2003: 299).

En el ejercicio de la producción científica, las restricciones son también notables; de tal modo que puede observarse una ‘devaluación del trabajo femenino’, que señalara Federici (2010: 143) en la transición al capitalismo, pero que, aún hoy, continúa vigente en las principales empresas mundiales y, por ende, en el conjunto del mercado laboral (Zafra, 2005: 117). Basta con apuntar, en este sentido, a figuras como Chales Babbage, Voltaire o George Cuvier cuyo reconocimiento e, incluso, méritos no se habrían producido sin el trabajo de Ada Lovelace, Émile du Châtelet o Mary Anning, prácticamente invisibles para la historia de la cultura científica. Así, y en palabras de Remedios Zafra, ‘el imaginario visual y simbólico para las mujeres sigue empujándolas desde niñas a alejarse de estudios en ciencia y tecnología, y a elegir estudios y trabajos “feminizados”, estructuralmente peor valorados, menos remunerados y más precarios’ (2019: 32). La demanda de carreras universitarias vinculadas al campo de la innovación y desarrollo tecnológicos, por el sector femenino, sigue contando con una acogida menor<sup>2</sup>. Algo que no resulta extraño si

---

<sup>2</sup> En el contexto español, según las cifras del Ministerio de Universidades, en el curso 2021-2022, de los matriculados en estudios relacionados con la informática o la programación solo fueron mujeres un 16,9% y un 36,8% en matemáticas. Para una información más detallada, recomendamos visitar la siguiente página web, <https://www.universidades.gob.es/portal/site/universidades/menuitem.a9621cf716a24d251662c810026041a0/?vgnnextoid=fd3ffd8d13df7710VgnVCM1000001d04140aRCRD>, en donde se recogen las matriculaciones por sexos en las diversas ramas y estudios universitarios.



se tienen en cuenta las trabas sociales y culturales a las que se enfrentan las mujeres al elegir una profesión científica, o la ausencia de referentes en cada área. Atendiendo, además, a su visibilidad en el espacio tecnológico, tanto en una vertiente investigadora como creativa, la presencia se vuelve por momentos mínima cuando no imperceptible<sup>3</sup>.

El acceso a la esfera del conocimiento y de las ideas evidencia un muro institucional que emerge desde la propia raíz, esto es, desde la posición del sujeto enunciador dentro de privilegios de raza, clase y género. No es anodino, siguiendo a Sarah Ahmed, que las opiniones o reflexiones sean escuchadas de manera instantánea si parten de una voz masculina (2018: 273) e, incluso, que ciertos razonamientos se atribuyan a individuos varones aun cuando la propia autora se encuentra ante quien los menciona, como declara Solnit (2016: 12). Así, tampoco es puntual que aquellos espacios pensados para la interacción social o ‘la difusión de multitud de opiniones consideradas entre iguales’ (Escandell, 2014: 66), como el ciberespacio, se transformen en herramientas de reprobación y de ataque hacia aquellas mujeres que parecen traspasar los lugares asignados<sup>4</sup>.

A propósito de una publicación en *Babelia*, en febrero de 2004, en la que se invitaba a diversos escritores a valorar los aportes de la obra de Julio Cortázar, la escritora mexicana Cristina Rivera Garza aludió al enmudecimiento del personaje de *La Maga*, quien parece no tener voz en las tertulias de la novela. Como la propia autora registró en su blog *No hay tal lugar*, su comentario provocó una reacción condenatoria desde las élites conservadoras que, además de reprenderla por lo que supusieron un desconocimiento, apelaban por su silencio. Así, desde el territorio del lenguaje, al que pertenecen tanto la literatura como sus instrumentos críticos, se estaba construyendo un discurso de represión y de escarnio público cuyo único objetivo residía en mantener unos lugares que parecían estar siendo cuestionados. El aparato censor se ponía en funcionamiento al someter a un análisis desde otras ópticas, esto es, desde una lectura de género, por ejemplo, a ciertas figuras o elementos que ocupan un lugar determinado dentro de la institución, en este caso, literaria, ya que plantea una revisión más profunda de las relaciones de poder dentro de la estructura y, por ende, conlleva que estas dejen de ser efectivas; y es que, según Sarah Ahmed, ‘un sistema funciona cuando se bloquea un intento de transformarlo’ (2018: 140).

Como detalla la propia Rivera Garza, más de una década después, en su ensayo “La primera persona del plural” (2018: 162), una ‘comunidad esporádica’ de lectores replicó, desde la dialéctica, contra el alegato violento de la prensa. A través de la activación de las herramientas de la web 2.0, las contestaciones al ataque en blogs personales y en los mensajes privados, publicados posteriormente por la autora en su bitácora bajo el membrete “Corta-a(l)-azar” (2004), desenmascararon un código discursivo basado en el desprestigio y en la cancelación que, sobre todo, no fue ni es ocasional<sup>5</sup>. Si bien estas tácticas de silenciamiento son extensibles a todos los ámbitos socioculturales, la articulación de un contrarrelato desde y con estos

---

<sup>3</sup> En enero de 2021, la AMIT (Asociación de Mujeres Investigadoras y Tecnólogas) lanzaba la campaña #NoMoreMatildas con el objetivo de visibilizar el papel de las mujeres en la investigación científica y de luchar contra su anulación y ocultamiento en estos espacios, véase el siguiente enlace <https://www.nomorematildas.com>.

<sup>4</sup> Téngase en cuenta, en este sentido, el análisis realizado por Miriam Borham-Puyal y Daniel Escandell-Montiel (2020) en torno a la ciberviolencia y acoso hacia las mujeres en Internet.

<sup>5</sup> En el mismo año de la disputa en torno a Cortázar, en el periódico *Letras Libres*, el crítico Fernando García Ramírez publicaba una reseña sobre las obras de las escritoras Julieta García González, Vivian Abenshushan y Cristina Rivera Garza, a la que dedicó un título tan desafortunado como “La buena, la mala y la fea” (2004).



mismos instrumentos se presenta como posibilidad de subversión en una red cada vez más hiriente y misógina. Así, frente a los ataques ofensivos que pretendían demostrar la invalidez y la torpeza de la autora, además de un desprecio, la respuesta unánime de la comunidad en línea consiguió demostrar, por un lado, que el mayor reconocimiento para un autor como Cortázar es ‘ser leído y re-leído con cuidado, con inteligencia, con pasión, con sentido crítico, y en plena contemporaneidad’ (Rivera Garza, 2004) y, por otro, que los actos de habla fundados en las gramáticas del patriarcado pueden desarmarse cuando se los expone a un lenguaje interruptor.

De ahí, la deconstrucción a la que están siendo expuestas estas narrativas, desde planteamientos críticos y artísticos, con el fin de revelar el entramado retórico al que responden y, sobre todo, las violencias simbólicas que ocultan. Sin embargo, como han apuntado desde los estudios de género (Zafra, 2019: 29), dichas formas de violencia componen el imaginario contemporáneo y están enraizadas en los referentes y hábitos culturales, consiguiendo, así, que la anulación y el insulto pasen desapercibidos o sean leídos, por el contrario, a partir de una falsa casualidad<sup>6</sup>, del ingenio e, incluso, de la broma. Tal y como sostiene Rita Segato:

*Cuando un sistema de comunicación con un alfabeto violento se instala, es muy difícil desinstalarlo, eliminarlo. La violencia constituida y cristalizada en forma de sistema de comunicación se transforma en un lenguaje estable y pasa a comportarse con el cuasi-automatismo de cualquier idioma. (2016: 45)*

Si los discursos dominantes, por tanto, se encuentran orientados hacia un enfoque reduccionista que, entre otras, Irigaray determinó como una ‘ideología’ masculina (Irigaray, 2009: 54), las prácticas feministas han establecido un cuestionamiento y una apertura de los mensajes que, además, emplea sus propias vías discursivas. Asimismo, ante procedimientos como la desautorización, la calumnia, la infantilización o el desdén, que vulneran la posición de las mujeres en el ámbito de las ideas o del arte y que enmascaran la opresión ejercida bajo el signo de la sátira, surgen formas artísticas que se apropian de ese carácter inestable, ejecutándolo material y expresivamente para desactivar las retóricas del poder. En el campo de la literatura, espacio donde, además, como se advierte en el suceso con Rivera Garza o como detalla Vivian Abenshushan (2018), las violencias patriarcales alcanzan a todo el conjunto del sistema—desde los talleres hasta las reseñas, las ferias o las acciones de sus miembros—, las propias autoras están planteando formas de escritura sobreexpuesta que, a través de la saturación enunciativa<sup>7</sup>, la fragmentación y el corte abruptos, la tachadura o una ambigüedad aparente, conminan la estabilidad de la lectura.

Aunque estas no son características que atañan únicamente a la escritura de las autoras, en los trabajos presentados en estas páginas, los textos apelan a la incomodidad de nombrar o enunciar, dando lugar, como veremos, a un tejido verbal complejo donde los cuerpos y las palabras friccionan. Más aún, llevadas a cabo dentro del contexto de los medios tecnológicos y mediante poéticas que devienen de ellos, no es extraño que estas obran puedan vincularse a presupuestos cyberfeministas —donde se incluyen desde las iniciativas de los años noventa hasta

---

<sup>6</sup> El 24 de diciembre de 2020 *El Cultural* publicó una crónica con las novelas mejor valoradas por sus críticos al que daban comienzo estas líneas: ‘Huérfanos de nuevas novelas de Vargas Llosa, Landero o Mendoza, los críticos de *El Cultural* han apostado este año por obras escritas por y sobre mujeres [...]’. El texto fue rectificado, pero algunos usuarios de Twitter (Riño 2020) compartieron las capturas de la publicación en la red social.

<sup>7</sup> Francisca Noguero (2020: 72) destaca esta saturación como un mecanismo fundamental en la novela *Lectura Fácil* (2018), de la escritora Cristina Morales, para dismantlar los discursos del sistema.



los postulados del xenofeminismo más actual— ya que se organizan en torno a la renovación del lenguaje, comprendido como ente maleable, y un interés por las tiranías y consecuencias del capitalismo global.

### ¿Puede el software ser feminista?

Tomando como referencia las transformaciones socioculturales que produce el software debido a su uso cotidiano, no sorprenderá que los principales debates en torno a las relaciones entre el género y los medios cuestionen los fundamentos y lógicas de esa tecnología. Autoras como Verena Kuni recurrieron, en los albores de internet, a los vínculos de la informática con el contexto militar para indicar las relaciones de poder que excluyen a las mujeres en la tecnociencia (Kuni, 2019), mientras que otras, como Judy Wajcman, han apuntado a la ‘constitución de la ingeniería como profesión masculina’, que incluye la noción extendida de una femineidad incompatible (2019: 373); reformulaciones ambas de la tesis central de Nancy Hartsock (2003) con respecto a la ‘masculinidad abstracta’ de los discursos dominantes y a la red de la ‘informática de la dominación’, advertidas por Haraway (2018: 37-38).

Asimismo, la analogía entre software y cultura parece haber superado una etapa meramente metafórica. Si bien para Balkin (1998: 31) la ideología puede verse como una programación de creencias que moldea y determina acciones del individuo, resulta imposible no pensar en el propio artefacto como base material de las prácticas y rutinas culturales contemporáneas, algo que ha formulado ya Lev Manovich (2013), y como un método, entonces, desde el que enfrentar y realizar dichas acciones. De ahí que la disponibilidad de aplicaciones o programas, y la sofisticación de estos para llevar a cabo cada vez más gestiones, vaya en aumento y, de ahí también, que su funcionamiento se haya unificado progresivamente, aun cuando se orienta hacia objetivos diferentes. Puede pensarse, entonces, en una cultura mediada por el *software* pero, además, en que, como toda cultura, se reproduce y desarrolla trazando unos principios ideológicos, cuya raíz asimila no solo sus beneficios, sino también sus condiciones materiales y sus efectos sociales. Así pues, el hecho de que esta cultura tecnológica alimente la representación de los roles de género o de que las redes no sean espacios seguros para las mujeres (Laboria Cubonicks, 2017: 121) invita a seguir preguntándose, con Caroline Basset, por el modo en que ‘[...] las máquinas codificadas como masculinas consiguen ser femeninas [...]’ (2019: 91).

Esta revisión de los procesos simbólicos del patriarcado en y desde los medios tecnológicos es más notoria en el terreno del *media art*, como dan cuenta las obras de colectivos como VNS MATRIX, en los noventa, o subRosa y Laboria Cubonicks, en los últimos años; sin embargo, una hornada de escritoras está demostrando que el lenguaje literario también es un campo de acción política y artística para desmontar las tiranías que constituyen el software. Bien mediante el manejo de los medios digitales o bien a través de una escritura concebida en las operaciones, efectos y posibilidades de la tecnología, estas autoras configuran un espacio para hacer visible la infraestructura ideológica a la que atienden el código y sus actos de habla.

Aunque la creación literaria desde la programación, que puede considerarse un lugar tradicionalmente descartado para la mujer —piénsese, sin ir más lejos, que Michael Joyce ha pasado a la historia como el creador de la primera ficción hipertextual, mientras que Judy Malloy, su verdadera precursora, permanece relegada al anonimato (Berens, 2013)—, implica desarticular las ‘herramientas del amo’ (Lorde, 2003: 118), la revelación de estas mecánicas parece ponerlas en





evidencia. Que sea el lenguaje de los medios digitales, en cuya materialidad binaria las combinaciones son cambiantes y maleables, el escogido para presentar la fragilidad de un discurso dogmático, como sucede, en los trabajos de Alm@ Pérez, heterónimo de la poeta Tina Escaja, por ejemplo, demuestra que dichos argumentos pueden ser desmentidos cuando se revela la estructura precaria que los compone.

No obstante, además de las propuestas donde las autoras crean de manera explícita en lenguajes de la programación para ejecutar sus obras<sup>8</sup>, resulta necesario atender aquí a la emergencia de otra serie de escrituras en las que el software está siendo construido desde planteamientos simbólicos. Y es que, este y su contexto tampoco son ya solo fórmulas expresivas o elementos referenciales e idiosincrásicos, algo que vertebra textos de la española Camino Román<sup>9</sup> o de la mexicana Yolanda Segura, por señalar dos casos concretos. Así, leemos en Román: ‘Zarzas en tu pelo/ Y en el mío/ Eso sí que estaría bien,/ y no esta mierda de mensajes’ (2014: 24).

Así, es especialmente relevante el hecho de que estas formas impresas empleen elementos propios de los procesos computacionales —bloques de texto o *glitches*— o sus funciones lógicas y rutinas —sampleo, *remix* o *copy and paste*—, pero también las visualizaciones de datos o los algoritmos, a modo de figuras retóricas y, sobre todo, de estrategias conceptuales. Estas creaciones, donde el alcance digital del texto, ya en su proceso de escritura, no pasa desapercibido, se presentan deudoras de la tesis de Katherine Hayles en torno a la noción de tecnotexto. Y es que, según Hayles, ‘technotexts [...] bring into view the machinery that gives their verbal constructions physical reality’ (2002: 26), para hacer hincapié en la materialidad que los determina; teniendo esto en cuenta, los cambios materiales en el objeto desde el que se leen no solo transformarían el método de lectura, sino también el sentido del propio texto. Así, el hecho de que algunas de estas obras conserven restos de la interfaz —tanto gráfica como de comandos— o de que estén construidos a base de modulaciones propias del ámbito digital revela, por un lado, las acciones y decisiones que llevaron a cabo las autoras a la hora de confeccionar los textos y, por otro, las lógicas culturales que intervinieron en ellos. En este sentido, debe destacarse, por ejemplo, el trabajo con el lenguaje que plantea la poeta Ángela Segovia en *La curva se volvió barricada* (2016). Aunque en el libro asoman tímidamente escasas referencias a la tecnología —como, por ejemplo, en el poema “una pantalla” (2016: 39)—, puede apreciarse un carácter tecnotextual gracias a esa fluidez y a un desarrollo dinámico de la escritura como discurso en marcha, a base de capas o secuencias. De hecho, a lo largo del poemario, la lectura se ralentiza por momentos como consecuencia de una estructura que finge ser entrópica, pero que está determinada a través de signos gráficos, lapsos e intervalos espaciales y, al mismo tiempo, hacinamientos verbales.

La transcripción tanto de las dinámicas como de las herramientas del software en los textos no es solo una recreación o simulación del imaginario computacional. Al aportar las marcas de una experiencia que fue concebida dentro de la infraestructura mediática, llevada a la escritura y, automáticamente, procesada por el dispositivo, da cuenta de su cuerpo digital impreso. En palabras de Saum-Pascual: ‘desnuda sus mecanismos de inscripción al revelar el *markup* invisible que hay tras

<sup>8</sup> Puede señalarse aquí también el trabajo de Frida Robles Ponce “Mi tía abuela” (2018).

<sup>9</sup> De ahí el tono deliberadamente frívolo en poemarios como <3<3 (2014), y que, con respecto a *Accidente* (2017), Sergio Fernández Martínez ha vinculado con la incomunicación del presente; en sus palabras: ‘el uso de Internet y de los teléfonos inteligentes, las redes sociales, los nuevos modos de comunicación y la tecnofilia en general son algunas de las cuestiones bajo las que Román muestra los problemas de las relaciones humanas’ (Fernández Martínez, 2021: 99).



su concepción digital' (2018: 109). Ahora bien, dado que esta huella determina, entonces, una materialidad a caballo entre su condición de objeto generado en el dinamismo del código y su detención en el medio estático del papel, es posible vincularlas a un proceso de composición que implica unas políticas operativas concretas.

El uso cotidiano de los dispositivos lleva a normalizar los roles que actúan dentro de la tecnología y las restricciones para elaborar y modificar el código. Además, aunque parezca que este responde a unos beneficios comunes —la comunicación o el acceso al conocimiento, por ejemplo—, asume las demandas y características de un grupo reducido presentándolo como un todo y funciona al servicio de la acumulación capitalista. En otras palabras: un círculo privilegiado establece los criterios de acceso, uso y control tecnológico. Como explica Ingrid Guardiola:

*[...] por más que todo el mundo tenga acceso a crear imágenes, estas no son tan democráticas como parece, ya que los circuitos por donde transitan no son de dominio público, sino que están controlados por las empresas propietarias de los canales de distribución y exhibición. Las representaciones culturales, por tanto, están determinadas por el lugar desde el cual se enuncian y materializan.* (2019: 45)

No es de extrañar que estas prácticas, que parten del espejismo de la democratización participativa en el espacio digital y, sobre todo, de la organización de ese espacio regida por criterios patriarcales, planteen cuestiones de emergencia social y humana como nodos decisivos del sistema tecnocultural contemporáneo. Desde una posición crítica ante los planes políticos y económicos que atentan contra el estado del bienestar, tales como el capitalismo salvaje o las estrategias neoliberales, los textos de Cristina Rivera Garza, María Ángeles Pérez López y Verónica Gerber Bicecci que analizaremos en estas páginas, abordan la privatización y recortes de los servicios públicos, la anulación y desigualdad de las mujeres u otros colectivos no heteronormativos, la precariedad de los cuerpos, las crisis humanitarias y migratorias, el agotamiento de los recursos naturales y el colapso medioambiental y la tiranía financiera. Una falta de responsabilidad ética, por tanto, que no puede desvincularse tampoco de su huella digital.

Es, en este sentido, donde se constata el compromiso feminista de las autoras. Si bien esta problemática, en su conjunto, parece rebasar los intereses del feminismo, ya que, en su mayoría, afecta a una masa de individuos sin distinción de género, todas estas violencias, tanto físicas como simbólicas o políticas, descienden de un único núcleo: una fórmula global de poder. Este sistema ya no es solo un método de gobierno—con lo que eso conlleva—, sino que también se ha convertido en una construcción tan arraigada culturalmente que forma parte de las rutinas del lenguaje y se aplica, renovada y formateada, sobre las alteridades. De ahí, por ejemplo, las semejanzas entre los discursos étnicos que, como ha analizado Segato, están unificados a través de un 'lengua franca de la gestión política' (2016: 72), independientemente de su lugar de enunciación, y los discursos sexistas. Siguiendo a Segato: 'hay una [sic.] formateo étnico o religioso, siempre eminentemente identitario de la red de afiliación política, pero la disputa por el dominio territorial y la globalización del capital y del mercado unifican todas las disputas' (2016: 71).

Ante la procedencia común de estos fenómenos y, sobre todo, que estos juicios ordenan y delimitan la circulación de los sujetos en los espacios, la política tiene como labor, en términos de Rancière (2010: 61), la reformulación y alteración de ese orden. Por ello, y dado que la política feminista 'es una reacción sensible a las injusticias del mundo, que podremos constatar, primero, a través de nuestras experiencias personales' (Ahmed, 2018: 41), estas escrituras son políticas y



feministas en cuanto que cuestionan las relaciones de poder que operan desde y en un código sexista.

## Navegación y empatía

Apoyado en una lógica citacionista, cuyo resurgimiento tanto Marjorie Perloff (2019) como Kenneth Goldsmith (2015) vinculan al manejo de la información en las redes de comunicación actuales, cada tecnotexto exhibe los procesos de lectoescritura desde los que fue compuesto. No por casualidad estos trabajos, *Interferencias* (2019), de María Ángeles Pérez López, ‘Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo’ (2015), de Cristina Rivera Garza, y *En el ojo de Bambi* (2020), de Verónica Gerber Bicecci<sup>10</sup>, incluyen las descripciones correspondientes a su método de construcción. Piezas que, en las tres obras, aparecen incorporadas a modo de nota al pie o como apunte final y que, en el caso de Pérez López, trazan una poética revelada en la lectura de textos ajenos: ‘porque de pronto todo parecen voces, las de adentro, las del afuera (sin saber ya qué es adentro y qué afuera)’ (2019: 79).

El objeto —u obra— resultante, en sí mismo, no alcanzaría sentido estético ni político sin las decisiones que lo han hecho posible: tanto aquellos textos iniciales como las acciones que se desarrollan con ellos. Es por eso por lo que la elección de los fragmentos no puede pasar desapercibida. Más allá de lo que estos enuncien, remiten a un proceso relacional integrado por materiales, fundamentalmente digitales en los textos de Rivera Garza y de Pérez López, aunque manifiestos en las redes de Gerber, que exige una consideración más cuidadosa de los elementos involucrados en la producción de un texto. De ahí que la asepsia, característica del lenguaje artificial, que define las operaciones llevadas a cabo en el código y cuya frialdad se expande a los textos divulgativos e informativos publicados en los medios de comunicación, sea abordada en las obras de las tres autoras. Algo que es evidente en el hecho de elegir entradas de Wikipedia, un espacio impersonal, colaborativo e inexpresivo, como material con el que encarnar la experiencia de un cuerpo dañado, como sucede con Rivera Garza; pero que queda claro también en la indagación que propone Gerber con respecto a la descontextualización y combinatoria de fragmentos informativos o procedentes del ámbito intelectual con la novela de Felix Salten, cuyo texto manifiesta el terror de los animales ante el fuego; o en el enfrentamiento de dos discursos, uno de ellos extraído siempre de una internet impasible y un poema que es conmoción, en los poemas de Pérez López.

El lenguaje de cada trabajo se somete, además, a una o varias fases de procesamiento, mediante la intervención, el sampleo o ambas al mismo tiempo, produciendo realidades en el interior del texto. Así, una lectura mecánica del poema “Aire de una forma incorrecta”, perteneciente a la obra de Rivera Garza (2015), obtiene un mensaje fallido —un listado atropellado de características o información correspondiente a una dolencia o enfermedad— a pesar de que reconoce un ritmo y una forma que lo emparentan con la disposición convencional de un poema. La experiencia estética, entonces, será inalcanzable sin una lectura atenta y, sobre todo,

---

<sup>10</sup> Tanto “Las interpretaciones catastróficas a los signos del cuerpo” —que corresponde a la primera parte del poemario posconceptual *La imaginación pública* (2015)— como *Interferencias*, están inscritos por sus propias autoras en el ámbito de la poesía (Rivera Garza, 2015: 57; Pérez López, 2019: 79). Sin embargo, como indica Iwona Blazwick, en uno de los prólogos al libro, la producción de *En el ojo de Bambi* corresponde a un encargo de la fundación la Caixa para componer relato de las obras de arte elegidas.



consciente de las materialidades del texto. Los síntomas de la propia dolencia, en este caso, el estado de las áreas, músculos y órganos del cuerpo cuando se produce la tos, se transforman en las estrategias discursivas que intervienen el fragmento del texto científico. Así, la alteración del orden sintáctico y su exteriorización en el espacio de la página obligan al lector a detenerse y a reparar en un significado sensible de las palabras:

*: cierre de la glotis*  
*: relajación diafragmática*  
*: contracción muscular frente a glotis*

*: cerrada*  
*: máximo de presión positiva dentro*  
*: de tórax, dentro*  
*: de vías*  
*: respiratorias*

[...]

*una vez que se abre*  
*la glotis, la combinación*  
*de una gran diferencia de presiones*  
*entre las vías, una vez respiratorias y la atmósfera*  
*y este estrechamiento una vez*

*traqueal produce*  
*una vez*  
*flujos*

*a*

*través*

*de*

*la*

*tráquea*

*de*

[...]

*La traque/ostom/ía*

*corta*

*el cir/*

*cuito y los tu/*

*bosendotraq*

*/neales*

*impiden el*

*ci/*



*errede*

*la glo/*

*tis*

[...] (Rivera Garza, 2005: 26-28)

Este ejercicio de exteriorización visual es el encargado de presentar la colisión de los discursos que ofrece María Ángeles Pérez López. Así, más que intervenir las palabras de otros autores —no es casual que las asociaciones tengan lugar tras la lectura de textos humanamente incómodos, como son los poemas de Miguel Hernández, Federico García Lorca, Alejandra Pizarnik, César Vallejo o Néstor Perlongher, entre otros—, la poeta muestra la zona de riesgo donde se origina una interferencia, en una recepción sujeta al aquí y ahora. Aunque el espacio del choque es un territorio habitado por ambos elementos —el poema leído y el documento en línea—, que se registran a través de diferentes tipografías o formatos textuales, su condición poética no reside en las propias palabras, sino en la tensión que se produce al yuxtaponerlas y percibir las:

Considerando en frío, imparcialmente  
que el hombre es triste, tose y, sin embargo,

- Cierre de ambulatorios y centros de salud
- Cierre de hospitales y servicios de Urgencias
- 456 medicamentos retirados de la financiación pública
- Recortes de un 40% en la pensión de enfermeras jubiladas (más de 400€ al mes)

Figura 1. Fragmento de “Nueva fórmula famélica de masa®”, de María Ángeles Pérez López (2019: 35).

En el interior de una experiencia estética y ética que conmueve al sujeto poético, como es el encuentro con la palabra ajena y su conciencia trágica, se forja un post-texto, cuyo tejido yuxtaponen los sedimentos de una lectura inicialmente aséptica: aquella que corresponde a un ‘afuera’ contemporáneo a la poeta. En cada acercamiento al poema del otro, el presente irrumpe convertido en noticia o documento y, a la vez que cuestiona la recepción automática de los textos, aporta una temporalidad y una corporalidad nuevas.

Desde una línea también de sedimentación asociativa y de niveles hipertextuales, *En el ojo de Bambi*, de Verónica Gerber, se plantea un ecosistema donde la página opera como espacio interactivo. Esta red de elementos, que tiene lugar en el interior de la interfaz impresa<sup>11</sup>, y funciona remedando diversas entidades semióticas a un contexto digital —desde hipervínculos originados mediante lexías parentéticas hasta representaciones de datos sonoros basadas en una transcripción de onomatopeyas— determina, por un lado, los modos de lectura del texto y, por otro, expone las condiciones materiales implicadas en el momento de su producción.

---

<sup>11</sup> Con el término ‘interfaz impresa’ tomamos la revisión del concepto de interfaz que proponen tanto Álvaro Llosa Sanz (2013: 223) como Alex Saum-Pascual (2018: 32) en sus respectivos trabajos.



*Los sobrevivientes de las nuevas superficies oscilantes perdieron la cabeza. Corrían los unos hacia los otros, embistiéndose. Toda suerte de criaturas pasaba sin cesar, atropellándose, chocando ciegamente (ver a. Partitura sinfónica).*

[...]

**a. Partitura sinfónica** (en la que los animales corrían los unos hacia los otros, embistiéndose y todo el lenguaje, como las placas tectónicas, también se partió en muchos pedazos (ver b. Paréntesis)).

Hopp —los saltamontes

Hunaab ¡Ha! ¡Ha! Haa ah —las lechuzas

¡Oi-yiik! Oi-yiik Oy ¡Oy! —los mochuelos

Aoh ¡Baoh! Ah-ob ¡Ba-ho! —los ciervos

Piip piip ¡tiú! —los mirlos

*Shackarakshak* —las urracas (Gerber Bicecci, 2020: 45-48)

Si bien, la interacción puede resaltarse mediante los nodos en un cibertexto, como han analizado Álvaro Llosa Sanz (2013) y Alex Saum-Pascual (2018), esta aparece también generada en las asociaciones dentro del propio tecnotexto. Tal como afirma Llosa:

*Este fenómeno del texto cuyo funcionamiento lo convierte en máquina que hay que activar no es exclusivo del soporte digital, y se extiende a ejemplos variados de literatura cibertextual o ergódica básica como la Biblia [...], Rayuela [...], la poesía caligramática o el Juego de cartas de Max Aub. (2013: 181)*

La combinación de piezas textovisuales subvierte, entonces, una posible idea esencialista de palabra y de imagen ya que, a través de la intervención y del remix, Gerber activa tanto una legibilidad tangible del texto como una recodificación textual de la imagen.

*Las sílabas perdieron su fonética en las superficies oscilantes. Toda suerte de criaturas léxicas (ver Lámina 9) pasaban sin cesar, atropellándose, chocando ciegamente. Especies macroscópicas y microscópicas, sonoras, anotadas o grabadas, voces, movimientos o señas, etimologías. Las íes trinaban solitarias, el diminuto punto de los signos de exclamación y el de los signos de interrogación también se dejaba oír en la enorme composta acústica. [...]* (Gerber Bicecci, 2020: 50)



Figura 2. Lámina 9 en *El ojo de Bambú*, correspondiente a la obra *A-be-ce-da-rio* (1992), de la artista Victoria Civera.



No es de extrañar, por tanto, que la obra se inserte de lleno en su concepto de ‘era caligramática’ (2019), rótulo con el que la propia Gerber defiende el régimen escópico actual<sup>12</sup>. Este ‘compost semiótico-material’, empleando la terminología de Haraway (2019: 61), que es dinámico y contiguo, invita al lector a presenciar una escritura que se degrada.

### Una responsabilidad interruptora

Resulta revelador que, desde los manifiestos ciberfeministas, con Donna Haraway como pionera concibiendo el final de la estandarización discursiva en la figura del ciborg, se planteara la reescritura semiótica del código informático como una maniobra subversiva. Este es el caso de Ulrike Bergermann quien, en su manifiesto “Pulse X (Manifiesto n° 372)” (1998), al presentar las categorías culturales que se han aplicado a la mujer en cuanto que combinaciones de lenguaje, realizaba un paralelismo entre esta construcción y la materialidad lingüística del software para incidir en que es posible transformar la dinámica de esos códigos a través de una perspectiva feminista: ‘Entonces PULSAD la X. Marcad lo que debe ser deconstruido, reescrito, combinado nuevamente’ (Bergermann, 2019: 70).

Ahora bien, los tecnotextos de Cristina Rivera Garza, María Ángeles Pérez López y Verónica Gerber Bicecci dan un paso más allá a esta reprogramación de un software. En las tres autoras, la escritura propone otras materialidades que, bien desde la asepsia discursiva bien desde el palimpsesto digital, interrumpen las estructuras de poder que operan en las zonas de consenso distribuidas por el orden hegemónico, como es el propio lenguaje de la literatura, por ejemplo, donde las palabras nunca funcionan con neutralidad, algo que no es ajeno a sus trabajos.

Un ejemplo de esta desambiguación puede hallarse en ese tratamiento del lenguaje como objeto material digital y su consiguiente indiferencia. Sin embargo, son las estrategias retóricas, llevadas a cabo a través de él, las encargadas de interrumpir y reactivar la conversación en los textos. En este sentido, resulta necesario recordar que los diagnósticos clínicos que componen Wikipedia, y empleados posteriormente por Rivera Garza en sus “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, se procesan al navegador mediante el lenguaje HTML tornándose, entonces, bloques de información y etiquetas. De ahí el correlato que establece la autora con la materialidad su escritura. Las palabras procesadas por la máquina han perdido su responsabilidad corporal, por lo que la acción de procesarlas de nuevo, mediante estrategias similares, como son la hibridación, el marcado, la secuenciación, el etiquetado o la traducción en construcciones lógicas, deja al descubierto la tiranía del código. Ignorado, entonces, el lenguaje del dolor en el software, la autora le devuelve su fisicidad y su materialidad sensible a través de prácticas discursivas dolientes. Así en “c. Intratúnel”, donde el lenguaje vuelve tangibles las molestias del síndrome del carpo:

[...]

*ya hay disfunción. A esta presión*

*la debilidad o el entumecimiento*

---

<sup>12</sup> Debido a la sincronía entre imagen y texto, fundamentalmente, gracias al software y a las interfaces en las que se desarrollan las acciones culturales, advierte Gerber (2019), ‘Internet es el caligrama más complejo que existe: una red de conexiones imagen-texto en un espacio invisible, regido por algoritmos y con una interfaz de usuarios’.



*a esta presión, cuando la muñeca  
se flexiona o se extiende  
el dolor, irradiándose  
la presión puede aumentar a 90 mm Hg o más  
lo que ocasiona  
Isquemia en el vaso  
nervorum. Un círculo*

*vicioso:*

[...] (Rivera Garza, 2015: 41)

Probablemente lo más llamativo del entorno de los medios actuales sea que la tecnología está, en términos de Franco Berardi, ‘vinculada al sistema nervioso social e interactúa con el devenir genético del organismo’ (2014: 36), y que, en consecuencia, modifica los conceptos y valores culturales una vez que son integrados en el funcionamiento del sistema. Las acciones autónomas tienden a disminuirse y, en su lugar, se expanden conductas preestablecidas. En términos muy generales, esta máquina abstracta se encarga de producir actos reflejos e interpretaciones de la realidad acordes al funcionamiento de la propia máquina, es decir, del software. Es, entonces, en este sentido donde funciona la alegoría destructiva de *El ojo de Bambi*, ya que Gerber dinamita los discursos hasta llevarlos a una ilegibilidad visible. Tal como plasma, en el “Episodio n.º 3: Ahora”, última parte de la obra, el lenguaje se transforma, tras la hecatombe lingüística, en una estructura de elementos que, aparentemente, no guardan una correspondencia semántica, pero que reúnen todo el sentido simbólico.

*Con el tapete lúcido, la lombrigoqueta podía pronomirastigar el entorno con todo su cuerpo (como si se tratara de un ojo). La lombrigoqueta ro-jaro-nanja o roj-aranjo-llón y gigantesquerrima gasidesperficotó de entre la arcilla flotante. En su espeso, fibroso y grumoso tapetum lucidum aparecieron aremborochivadados todos los ecos e imágenes del mundo Después del Antes y Antes del Después. (Gerber, 2020: 64)*

El hecho de que la obra sea un tejido complejo, integrado por materiales de diversa naturaleza —los fragmentos de *Bambi, una vida en el bosque* (1923), de Felix Salten, pero también las imágenes de la Colección “La Caixa”, sus propios dibujos o los textos divulgativos y científicos—, y que esta dé cuenta de una asociación entre organismos, que se transforma en interacción y acto colectivo, invita a pensar, con Haraway, en que: ‘Importa qué pensamientos piensan pensamientos. Importa qué conocimientos conocen conocimientos. Importa qué relaciones relacionan relaciones. Importa qué mundos mundializan mundos. Importa qué historias cuentan historias’ (Haraway, 2019: 66).

Y de ahí, de nuevo, el correlato establecido, en este caso de Gerber, con el colapso medioambiental. A través de este ‘materialismo sensible’ (Haraway, 2019: 139), y llevado a sus últimas consecuencias en el desastre lingüístico, el gesto político de la obra reside en devenir una máquina de visión desde la práctica del cuidado.

Por su parte, el texto de las *Interferencias*, en el instante exacto del cortocircuito, responde a un proceso simbólico basado en la improductividad. Ante una infoestimulación (Berardi, 2014: 40) que narcotiza, a la vez que paraliza la sensibilidad, Pérez López presenta un contrarrelato que se detiene y repite tras el espasmo, exhibiendo su inoperancia. Y es desde esta exhibición donde la poesía se



propone como espacio sensible para modular que el lenguaje de la violencia tiene cuerpo. Perspectiva que resulta evidente en textos como este “Encierro”:

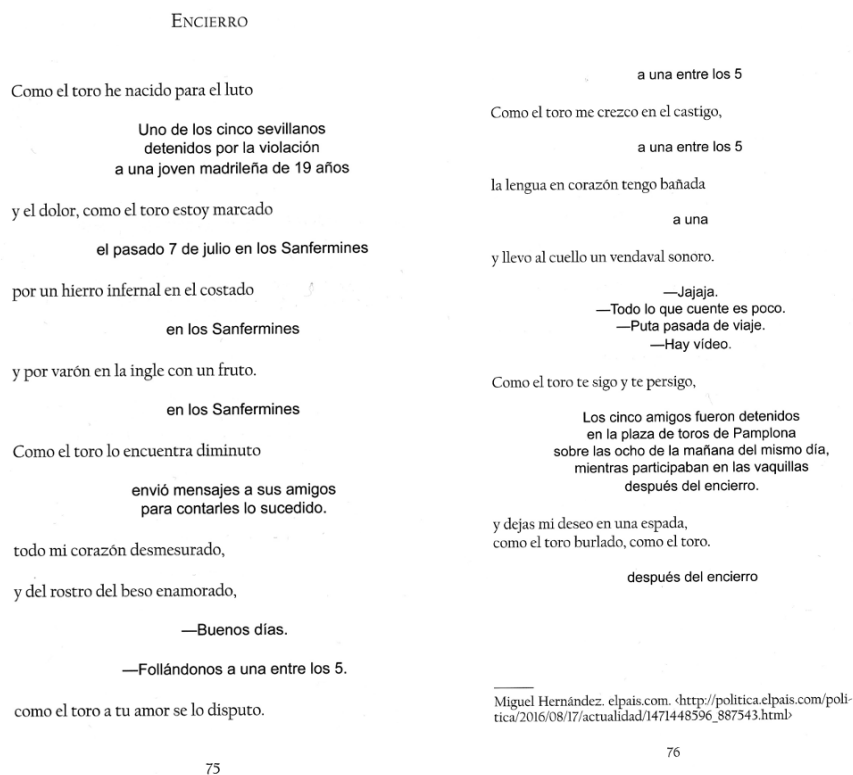


Figura 3: Poema “Encierro”, de María Ángeles Pérez López (2019: 75-76).

Las convenciones del lenguaje, a las que atienden los tres trabajos, como son la asimilación de políticas precarias y, por ende, la falta de empatía con el otro, dejan en suspenso el compromiso moral impidiendo una respuesta humana. En este sentido, las tecnopoéticas<sup>13</sup> de las autoras, quizá como los algoritmos ‘hackerfeministas’, Natasha Felizi y Liliana Zaragoza (2017), pretenden perforar la realidad mediante secuencias de lenguaje y la flexibilización de la palabra: no estamos, por tanto, ante una representación impávida del espacio global, sino ante ‘estrategias de cuidado, gozo y combate como tecnología’ (Felizi y Zaragoza, 2019: 75) que estallan en la experiencia de lectura.

## Conclusiones

Dentro de las posibilidades que la tecnología pone a disposición del arte y, en nuestro caso, de la literatura, se aprecian prácticas artísticas que hacen visibles los estratos del código, su maquinaria lingüística y sus mecanismos de poder, es decir, aquello que podríamos reconocer como esa materialidad del software, y que conlleva unos efectos tanto culturales como sociales. Las composiciones de Cristina

<sup>13</sup> Remitimos a la noción sobre ‘poética tecnológica’ planteada por Claudia Kozak, donde señala: ‘aunque se suele utilizar la denominación para referirse al arte que se hace cargo de las más nuevas tecnologías de una época, toda práctica artística que experimenta y problematiza el fenómeno técnico/tecnológico puede considerarse como poética tecnológica’ (2012: 182).



Rivera Garza, María Ángeles Pérez López y Verónica Gerber Bicecci modifican sus elementos estéticos en una intervención feminista, que deja al descubierto el entramado deshumanizador para el que parecen cooperar los medios tecnológicos. Un sistema que, siguiendo a Solnit:

[...] premia la competitividad, la crueldad, el pensamiento a corto plazo y el más rudo individualismo; un sistema que funciona a la perfección para la destrucción del medio ambiente y el consumo ilimitado; a esto le llamamos capitalismo. Personifica lo peor del machismo mientras que destruye lo mejor de la Madre Tierra. (2016: 138)

Estas autoras, a través de estrategias críticas con el sistema patriarcal, están dando cuenta de que es posible reprogramar los discursos de la violencia, de la oclusión, de la incapacidad o de la amenaza desde una escritura interruptora y sensible. Así, a través ya no solo de una recodificación del espacio público, identificado culturalmente como un territorio masculino (Diehl, 2018: 196), sino mediante una lectura del ámbito privado a través de herramientas de gestión y de praxis públicas, las obras plantean la reconfiguración de estos instrumentos para hacerlos capaces de un acercamiento amable y consciente a los cuerpos. Y es que, cuando los artefactos de la contemporaneidad se alejan de las retóricas operativas y asépticas del poder y de la rentabilidad económica, desplazándose hacia esferas de relaciones y asociaciones responsables, pueden producir formas de resistencia, en el lenguaje y en la literatura, con las que hacer frente a las exclusiones y a las urgencias sociales.

## Referencias

- Abenshushan, Vivian (et. al.). 2018. "Disolutas (a ante cabe con contra) las pedagogías de la crueldad." En *Tsumami*, editado por Gabriela Jauregui, 13-24. Ciudad de México: Sexto Piso.
- Ahmed, Sarah. 2018. *Vivir una vida feminista*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- AMIT (Asociación de Mujeres Investigadoras y Tecnólogas). #nomoremotildas, consultado el 18 de abril de 2021, <<https://www.nomoremotildas.com>>.
- Balkin, Jack M. 1998. *Cultural Software. A Theory of Ideology*. New Haven & London: Yale University Press.
- Basset, Caroline. 2019. "Un manifiesto contra los manifiestos." En *Ciberfeminismo. De VNS MATRIX a Laboria Cuboniks*, editado por Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa, 87-97. Barcelona: Holobionte.
- Bergermann, Ulrike. 2009. "Pulse X (Manifiesto N° 372)." En *Ciberfeminismo. De VNS MATRIX a Laboria Cuboniks*, editado por Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa, 67-70. Barcelona: Holobionte.
- Berardi (Bifo), Franco. 2014. *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave de libros.
- Berens, Kathi. 2013. "Judy Malloy's Seat at the (Database) Table: A Feminist Reception History." Kathi Inman Berens' Day of DH, 22 de septiembre, consultado el 18 de abril de 2021, <<http://dayofdh2013.matrix.msu.edu/kathiberens/>>.
- Borham-Puyal, Miriam y Escandell-Montiel, Daniel. 2020. "Strategies of (In)Visibility and Resilience: Women Writers in a Digital Era." En *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 22 (4), consultado el 16 de diciembre de 2022, <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.3324>>.
- Diehl, Sarah. 2018. "Maternidad y cuidado como servicio a la sociedad del rendimiento". En *La sociedad del rendimiento. Cómo el neoliberalismo impregna nuestras vidas*, editado por Sebastian Friedrich, 191-209. Berlín: Katakak Liburuak.
- Escandell Montiel, Daniel. 2014. *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Felizi, Natasha y Zaragoza, Liliana. 2019. "Manifiesto por algoritmas hackerfeministas." En *Ciberfeminismo. De VNS MATRIX a Laboria Cuboniks*, editado por Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa, 73-78. Barcelona: Holobionte.



- Fernández Martínez, Sergio. 2021. *La poesía leonesa y la colección Adonáis. Una historia revisada*. León: Eolas Ediciones.
- Gerber Bicecci, Verónica. 2019. *Las palabras y las imágenes*. Ciudad de México, Minerva Editorial.
- Gerber Bicecci, Verónica. 2020. *En el ojo de Bambi*. Londres /Barcelona: Whitechapel Gallery / “La Caixa” Foundation.
- Goldsmith, Kenneth. 2015. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Guardiola, Ingrid. 2019. *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*. Barcelona: Arcadia.
- Hartsock, Nancy. 2003. “The Feminist Standpoint: Toward a Specifically Feminist Historical Materialism.” En *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives*, editado por Carole. R. McCann y Seung-Kyung Kim, 292-307. New York: Routledge.
- Hayles, Katherine. 2002. *Writing Machines*. Cambridge: The MIT Press.
- Haraway, Donna. 2018. *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Mar del Plata: Letra Sudaca Ediciones.
- Haraway, Donna. 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chibuluceno*. Bilbao: Consoni.
- Irigaray, Luce. 2009. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- Kozak, Claudia. 2012. “Poéticas tecnológicas.” *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, editado por Claudia Kozak, 182-183. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Kuni, Verena. 2019. “El futuro es femail: algunas reflexiones sobre estética y política del ciberfeminismo.” En *Ciberfeminismo. De VNS MATRIX a Laboria Cuboniks*, editado por Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa, 171-186. Barcelona: Holobionte.
- Laboria Cuboniks. 2017. “Xenofeminismo: una política por la alienación.” En *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, editado por Armen Avanesian y Mauro Reis, 117-133. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Lorde, Audre. 2003. “Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo.” En *La hermana, la extranjera*. Artículos y conferencias, 115-120. Madrid, horas y HORAS.
- Llosa Sanz, Álvaro. 2013. *Más allá del papel. El hilo digital de la ficción impresa*. Vigo, Editorial Académica del Hispanismo.
- Manovich, Lev. 2013. *El software toma el mando*. Barcelona: Editorial UOC.
- Ministerio de Universidades. 2022. “Número de estudiantes en las universidades españolas.”, consultado el 30 de septiembre de 2022, <<https://www.universidades.gob.es/portal/site/universidades/menuitem.a9621cf716a24d251662c810026041a0/?vgnnextoid=fd3ff8d13df7710VgnVCM1000001d04140aRCRD>>.
- Noguerol, Francisca. 2020. “Contra el CAPITALOCENO: escrituras subversivas en el siglo XXI.” En *Anfractuosités de la ficción: inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*, editado por Marta Waldegaray, 51-75. Reims: Éditions et Presses Universitaires de Reims.
- Pérez López, María Ángeles. 2019. *Interferencias*. Madrid: La Bella Varsovia, 2019.
- Perloff, Marjorie. 2019. *El genio no original. Poesía por otros medios en el nuevo siglo*. Castejón: Greylock.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Riaño, Peio. H. [@PeioHR]. Huérfanos de patriarcado [Tuit]. Twitter, 24 de diciembre de 2020, consultado el 18 de abril de 2021, <<https://twitter.com/PeioHR/status/1342110229840998400>>.
- Rivera Garza, Cristina. 2004. “Corta-a(l)-azar: ¿quién le teme a Gertrude Stein, a un Cortázar politizado y a la rayuela de los géneros?” *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 22 de febrero de 2004, consultado del 18 de abril de 2021, <<http://cristinaveragarza.blogspot.com/2004/02/>>.
- Rivera Garza, Cristina. 2015. “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo.” *La imaginación pública*. Ciudad de México: Conaculta.
- Rivera Garza, Cristina. 2018. “La primera persona del plural.” En *Tsumami*, editado por Gabriela Jauregui, 159-173. Ciudad de México: Sexto Piso.
- Román, Camino. 2014. <3<3. Autoedición en Mediafire.
- Saum-Pascual, Alexandra. 2018. *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.



- Segato, Rita. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Segovia, Ángela. 2016. *La cura se volvió barricada*. Segovia: La uña Rota.
- Solnit, Rebecca. 2016. *Los hombres me explican cosas*. Madrid: Capitan Swing.
- Wajcman, Judy. 2019. "Las teorías feministas de la tecnología." En *Ciberfeminismo. De VNS MATRIX a Laboria Cuboniks*, editado por Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa, 371-384. Barcelona: Holobionte.
- Zafra, Remedios. 2005. *Netianas. N(b)hacer mujer en Internet*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Zafra, Remedios. 2019. "Prólogo." En *Ciberfeminismo. De VNS MATRIX a Laboria Cuboniks*, editado por Remedios Zafra y Teresa López-Pellisa, 11-39. Barcelona, Holobionte.



# Literatura digital para el fin del mundo

## Ecología y algoritmos en el Capitaloceno<sup>1</sup>

Alex Saum-Pascual  
Universidad de California, Berkeley

**Abstract:** *This essay examines the relationship between digital technologies and climate damage, looking at a selection of works of digital literature that expose their entanglement within material networks of mineral extraction and energy consumption. It argues that the modern dichotomous framework that separates humans from nature has propelled the evolution of digital technologies, paving the way to contemporary globalization. Using the Capitalocene (Moore) as alternative periodization, I analyze the work of 8 digital artists from the Latin American diaspora and Spain who challenge the virtual/material and human/nature divisions and defend, instead, a posthumanist ethical relationship with nature (Braidotti, Haraway, Hayles). Finally, from this environmental perspective, I argue that digital literature's planetary impact situates it at the center of any transatlantic studies discussion.*

**Keywords:** algorithms, Capitalocene, ecology, environmental studies, digital literature

**Resumen:** *Este ensayo examina la relación entre tecnologías digitales y desastre climático a partir de una serie de obras de literatura digital que exponen su imbricación en las redes de explotación mineral y energética producto de estas tecnologías. Se propone que el marco binario moderno que separa al ser humano de la naturaleza de manera dicotómica se ha perpetuado en la evolución de los medios digitales dando pie a la globalización digital contemporánea. Proponiendo el Capitaloceno (Moore) como periodización alternativa, se analiza la obra de 8 artistas digitales provenientes de la diáspora latinoamericana y España donde se problematizan las divisiones virtual/material y humanidad/naturaleza para proponer una relación ética poshumana con la naturaleza (Braidotti, Haraway, Hayles). Finalmente, se concluye también que el impacto medioambiental de la literatura digital la sitúa siempre en el centro de cualquier debate transatlántico.*

**Palabras clave:** algoritmos, Capitaloceno, ecología, ecocrítica, literatura digital

### Introducción: sobre software y ecología

En su ya clásico *Programmed Visions: Software and Memory* (2011) Wendy Hui Kyong Chun recurre a la parábola de los seis sabios ciegos y el elefante para explicar la expansión y evolución de los medios digitales tras la lógica de su programabilidad.

---

<sup>1</sup> Este artículo es resultado del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.



La parábola es simple: seis ciegos se encuentran con un inmenso animal desconocido y tratan de descubrir lo que es gracias al tacto. Así, cada uno se acerca por un lado y toca una parte distinta del animal: uno toca la trompa y dice que es una serpiente, otro toca la cola y dice que es una cuerda, otro palpa un colmillo y se convence de que es una lanza, otro insiste en que el cuerpo es una pared... Poco a poco, cada uno ofrece una visión distinta, parcial, del elefante y evidentemente, por esa parcialidad, se equivocan. La moraleja tras tanta confusión sería algo así como que hay cosas que, de tan inmensas, se escapan a la capacidad de comprensión individual humana o, quizás, que hay verdades imposibles de conocer en su totalidad. Esto no niega la existencia de estas realidades inmensas, pero enfatiza la experiencia humana como una siempre parcial y local. Chun apunta que esta parábola generalmente se ha utilizado para explicar los misterios de la divinidad y reconoce que quizás sea irreverente aplicarla a la invisibilidad, la ubicuidad y el poder de los medios digitales. Aun así justifica su uso metafórico para ilustrar la vastedad y la impermeabilidad de estos medios ya que también parece imposible saber la extensión, el contenido y los efectos de los medios digitales en su totalidad y que, por eso, la mayoría de las académicas centramos nuestros análisis en un denominador común, el software, porque sólo este nos permite imaginar el elefante completo: el software es ‘the invisible whole that generates the sensuous parts’ (2011: 1).

Aunque este ensayo no se vaya a enfocar en ningún tipo de paquidermo, sí nace de mi amor por el mundo natural y de mi preocupación por su traducción algorítmica en forma de software. A través de una panorámica de obras (más o menos) recientes de literatura digital de origen (más o menos) hispánico expondremos la relación que existe entre el desarrollo de tecnologías digitales y el impacto que éstas tienen en la crisis climática global. Así, la lectura de obras de artistas como la chilena Yto Aranda, el mexicano Eugenio Tisselli o la estadounidense Micha Cárdenas, junto a la obra del argentino Milton Läufer y los españoles Mario Santamaría, Román Torre, Joana Moll y Belén Gache (quién es, también, argentina), nos permitirá tejer una red de conexiones temáticas que ponga en contacto las posibilidades creativas del software y sus algoritmos con su preocupación acerca del rol que estas tecnologías tienen en el desastre humano y ecológico del Capitaloceno.

Veremos que la parábola del elefante y los sabios ciegos también nos será útil, incluso si yo la recuerdo de manera distinta a Chun. Creo recordar un libro infantil de tapas moradas sobre unos ratones ciegos explorando un elefante, y también recuerdo unos dibujos animados sobre el tema; puede que incluso una viñeta cómica donde, además de ratones o sabios, había una mujer tirándole de la cola al elefante. Aún con estas variaciones, este tipo de recuerdos mediáticos nos ayudarán en este ensayo con la creación de redes que propongo, pues son una manifestación de lo que Erkki Huhtamo ha llamado ‘media topoi’ (2011: 28) dentro de su propuesta de arqueología de medios, es decir, tópicos repetidos a lo largo de los medios tecnológicos con manifestaciones que pueden ser un poco distintas pero que prueban que, cuando hablamos de evolución tecnológica, nos encontramos con una multiplicidad de narrativas históricas cuya construcción responde a una naturaleza ideológica. O, dicho de otro modo, que toda manifestación tecnológica surge en un momento determinado y responde a un contexto amplio donde la ideología de las creadoras tiene un papel fundamental. Finalmente, esto implica que no podemos hablar de una única narrativa histórica teleológica para la evolución tecnológica y que, por eso, tampoco podemos hablar de discursos objetivos ni universales—aunque, curiosamente, los tópicos mediáticos son recurrentes y aparecen de manera mutada en distintos momentos de la historia.



Concordando con Huhtamo y con Chun, la parábola de los ciegos nos sirve también para ver cómo la analogía o la metáfora nos pueden ayudar a articular realidades muy complejas que parecen superar la comprensión humana (como los misterios divinos) o la percepción humana (como la vastedad de la nube digital o el internet, por ejemplo). Al fin y al cabo, la academia lleva años usando metáforas para interpretar el pasado o para modelar el presente y hacer así proyecciones de futuro.

Dos años después de los libros de Chun y Huhtamo, Timothy Morton llamó ‘hiperobjetos’ a este tipo de concepto-objetos mastodóntico, definiendo así realidades que eran inasibles dentro de la escala humana de percepción del tiempo y el espacio. Se refería a cosas como los agujeros negros, la biosfera, la suma total de todos los materiales nucleares de la tierra, la maquinaria completa del capitalismo o, también, según nos interesa en este ensayo, el número total de árboles quemados o, su correspondiente digitalización, como propondré luego. Cosas masivas que, además, aparecen siempre de manera distribuida en el espacio y el tiempo. Lo curioso de estos objetos, que obviamente pueden ser muy diferentes entre sí, es que tienen una serie de características comunes, destacando entre ellas su calidad de ser ‘no-locales’ (Morton, 2013: 38). Los humanos podemos percibir, o incluso sufrir, una rodajita de sus manifestaciones locales, pero los hiperobjetos en sí no serían estos fenómenos locales. Es decir, los incendios que cada verano hay en las montañas al lado de mi casa en el norte de California no son el cambio climático *per se*. El cambio climático es el hiperobjeto que nos envuelve, no los árboles y sus cenizas.

Y, sin embargo, a mí me preocupan esos árboles y es difícil de explicar lo que se siente cuando una manta gris de ceniza cubre el patio de tu casa. Esa rodajita del hiperobjeto que determina si puedo dejar que mis hijos salgan al patio o no es prueba, por un lado, de que vivimos en un momento de crisis climática sin precedentes y, por otro, de que deberíamos empezar muy seriamente a tratar de entender esta totalidad que nos supera, tratar de imaginar el elefante entero porque de su supervivencia depende la nuestra. En este ensayo propongo una manera de conectar los medios digitales y el cambio climático, contando una historia, posible entre otras, sobre cómo podemos usar algoritmos para crear arte y literatura digital que, como siempre hacen el arte y la literatura, propongan explicaciones alegóricas que nos permitan entender esta compleja red de relaciones del mundo. Quizás, la red que aquí propongo sea sencillamente una red ecológica, entendiendo un modelo donde no todo esté conectado con todo, pero todo esté conectado con algo y, así, un cambio en un sitio altere la estructura total de sus partes.

### **Literatura digital: algoritmos virtuales e infraestructuras materiales en el Capitaloceno**

Antes de continuar, es necesario especificar que por literatura digital se comprenden obras literarias creadas con máquinas digitales pensadas para ser experimentadas en medios digitales o por la mediación de éstos y que, a partir del siglo XXI se encuentran o distribuyen *online*. Poemas de generación automática, experiencias narrativas en realidad aumentada, poesía geolocalizada donde los versos emerjan según la ubicación de la lectora, narrativas hipertextuales o hipermedia interactivas donde las decisiones lectoras cambien el curso de la trama serían algunos de los ejemplos paradigmáticos. También se entendería como literatura digital aquella llamada literatura electrónica de tercera generación (Flores, 2019: np) donde la experiencia digital se relacione con las prácticas, códigos y convenciones de las redes



sociales y sus millones de usuarios, como bots poéticos en Twitter<sup>2</sup>. La poesía de algunos de los *instapoetas*, sin embargo, que tan sólo utilicen la plataforma como una de distribución de obras que, por otro lado, podrían haber sido escritas con lápiz y papel, quedarían fuera de mi comprensión de literatura digital a efectos de este ensayo. No es que no tengan dimensión digital; evidentemente, cualquier cosa compartida en Instagram o Facebook la tiene porque su circulación depende precisamente de algoritmos digitales que favorecen un contenido sobre otro. Lo que aquí me interesa, no obstante, es pensar cómo estos algoritmos son programas digitales, son instrucciones, que pueden crearse para crear literatura algorítmica propiamente—más allá de su distribución a los lectores.

Se ha escrito mucho sobre los algoritmos y su participación a la hora de traducir al mundo digital los preceptos del capitalismo. Libros como *Algorithms of Oppression* (2018) de Safiya Noble explora cómo el algoritmo de Google ofrece resultados racistas, favoreciendo la sexualización de las mujeres negras o la criminalización de los hombres negros. Anteriormente, Cathy O’Neil publicó *Weapons of Math Destruction* (2016) mostrando cómo los algoritmos tras la mayoría de las decisiones que tomamos en nuestra vida diaria (hipotecas, becas escolares, etc.) refuerzan la falsa meritocracia que sigue manteniendo la brecha de riqueza entre los más ricos y los más pobres. Más recientemente, Wendy Chun, publicó *Discriminating Data* (2021) que demuestra cómo la polarización política en la que vivimos, no es una consecuencia desafortunada, sino una característica de diseño tras los algoritmos de aprendizaje automático. Como estas obras demuestran, está ampliamente documentado que los algoritmos, es decir, las instrucciones que estructuran y mueven nuestro elefante-hiperobjeto no son tecnologías neutrales (porque eso no existe), sino que son fuerzas capaces de ejercer violencia tangible en el mundo humano y natural pero, como nos pasa con tantas verdades evidentes, seguimos encontrando maneras de justificar su uso por medio de la borradura de esta conexión; separando y entendiendo como diferentes la parte digital de su manifestación concreta, física en el mundo.

Una manera de explicar esta desconexión se encuentra en el marco moderno de sistemas binarios que está tras la destrucción capitalista de la vida material desde el renacimiento. En el centro de este marco está la conceptualización de la modernidad europea de finales de la Edad Media que, para el siglo XVIII vendría a consolidarse como la cosmovisión dominante del mundo occidental. La modernidad, con su creencia en el individuo como ser independiente de la colectividad, su canto a la propiedad privada, el libre mercado y el liberalismo político ha dado forma a los dos principios filosóficos tras la globalización de hoy: el universalismo, como idea según

---

<sup>2</sup> La crítica cuenta con multitud de términos para referirse a la literatura digital. Términos como ‘ciberliteratura’ o ‘ciberpoesía’ son populares en el ámbito peninsular, mientras que Latinoamérica se ha decantado históricamente por el uso de literatura digital o electrónica, también ahora extendiéndose a España. Aquí utilizo literatura digital o electrónica de manera intercambiable aunque mi definición está muy próxima a la de Scott Rettberg en *Electronic Literature* (2018): ‘Electronic literature is most simply described as new forms and genres of writing that explore the specific capabilities of the computer and network— literature that would not be possible without the contemporary digital context’ (2) y a la ofrecida por Katherine Hayles en su homónimo *Electronic Literature* (2008): ‘work with an important literary aspect that takes advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer’ (3), a su vez tomada de la definición dada por la *Electronic Literature Organization*. En cuanto al debate sobre distintas generaciones de literatura electrónica, Leo Flores ha denominado tercera generación a aquella que está ‘based on social media networks and widely adopted platforms and apps’ (2019), y que por ello tiene producciones y público masivos.





la cual vivimos en un único mundo modelado a partir de una serie de valores de aplicación universal; y el antropocentrismo, que sitúa al ser humano en el centro de este universo, en tensión y oposición con este<sup>3</sup>. El universalismo y el antropocentrismo son, en sí mismos, conceptos muy problemáticos que implican la exclusión de todo aquello que no quepa dentro de su modelo de lo ‘humano’, es decir, el cuerpo de la mujer, el cuerpo no normativo, el no capacitado, o el racializado como no blanco, entre otros.

Del principio universalizador y antropocéntrico surge el sistema de binarios modernos que sitúa a la humanidad en contra de la naturaleza y que justifica la expansión del ideal capitalista entendido como la aplicación lógica de estos principios filosóficos. La relación entre modernidad y explotación capitalista es tal que Jason Moore ha llegado a proponer el término ‘Capitaloceno’ como alternativa de periodización, entendiéndolo que desde entonces el rol del capital ha sido el de organizar la naturaleza ‘as a multispecies, situated, capitalist world ecology’ (2016: 6). En este ensayo favorezco este término frente al popular Antropoceno porque se sitúa en contra de estos dualismos modernos y que implica, desde su propia nomenclatura, que algo abstracto como la división sociedad/naturaleza es una conformidad histórica sustentada en la exclusión material y humana.

Otra de las ventajas de conceptualizar el desarrollo tecnológico bajo la rúbrica del Capitaloceno es la aseveración de que sus muchas crisis—climática, energética, migratoria, pandémica—no son consecuencia de la errónea o desigual implementación del término, sino el concepto ‘desarrollo’ en sí mismo, al ser entendido como el crecimiento continuo, lineal, e unidireccional propulsado por la comodificación de los mercados capitalistas (Kotari et al., 2019: xxii). Como los editores de *Pluriverse: A Post-Development Dictionary* (2019) nos recuerdan ‘[d]espite numerous attempts to re-signify development, it continues to be something that ‘experts’ manage in pursuit of economic growth, and measure by Gross Domestic Product (GDP), a poor and misleading indicator of progress in the sense of well-being’ (19). A pesar de los muchos intentos de resignificación del término, lo que sigue existiendo hoy en la mayoría del mundo es lo que José María Tortosa ha llamado ‘maldesarrollo’, pues la aplicación del modelo de desarrollo capitalista en el norte depende de la explotación insostenible (por basarse en recursos finitos) del Sur Global (2019: 9).

Evidentemente, no podemos entender el desarrollo del Capitaloceno del siglo XXI sin las tecnologías digitales. Hoy en día todos los procesos que gestionan nuestra vida material, desde la inseminación *in vitro* al diseño de armamento nuclear, pasan por la mediación de algoritmos digitales que, como he apuntado son la materialización digital del marco binario moderno. Estos algoritmos promueven su existencia virtual, como si fueran fuerzas inmateriales flotando en una nube de información sin cuerpo, claramente separadas de las infraestructuras materiales que los hacen funcionar, como los cables de internet que cruzan los océanos o las granjas de datos que calientan las costas marítimas. Wendy Chun explica este proceso al afirmar que el software desafía nuestra comprensión no solo porque funciona de manera invisible sino porque es fundamentalmente efímero en tanto que no se puede reducir a los programas que están alojados en un disco duro (2011: 3). Y, sin embargo, tampoco podemos reducirlo a meras reacciones químicas y diferencias de

---

<sup>3</sup> Otra manera de llamar al ‘antropocentrismo’ sería ‘instrumentalismo humano’ como Andrew Dobson lo denomina en *Green Political Thought* (1995), argumentando que los humanos son *inevitablemente* humano-centristas, de manera no ideológica.



voltaje y afirmar, como haría Kittler, que ‘no existe el software’ porque todo, en el fondo, se reduce a estos procesos materiales (1997: 130-146).

Paradójicamente, la evolución de las tecnologías digitales se debe precisamente a esta proyección de su virtualidad sostenida por la destrucción material del medio natural y la vida humana. La expansión de la computación en nube y el internet propiamente se debe a su oferta como hiperobjeto digital distribuido que depende, a su vez, de su percepción fenomenológica como hiperobjeto inmaterial—una inmaterialidad de la que nace su ubicuidad, pues lo hace accesible desde cualquier parte—y que se sustenta, además, en una red de infraestructuras físicas propulsadas por la extracción mineral y de combustibles fósiles, así como en políticas medioambientales gubernamentales de ámbito local. Recordemos otra vez que el internet en sí es tan contaminante como la industria aeronáutica (Ferreboeuf et al., 2019) y, sin embargo, la mayoría de campañas verdes se reducen a pedir a los individuos que no viajen tanto en avión, en vez de promover infraestructuras limpias a nivel global o, incluso, reducir el consumo de *streaming*.

Para exponer la conexión entre los ratones, el elefante, los humanos, la nube, los mares, y las máquinas en este breve ensayo, voy a exponer una selección de obras de literatura digital que enfatizan su relación con las infraestructuras materiales que las generan. Así, las obras de artistas como Yto Aranda, Belén Gache, Joana Moll, Milton Läufer, Micha Cárdenas, Eugenio Tisselli, Román Torre, y Mario Santamaría reconfiguran la materialidad digital no sólo en relación con sus estrategias significativas y su cuerpo físico, sino también en su relación con el Capitaloceno como periodo histórico y la correlativa explotación de la Tierra y sus habitantes humanos y no humanos. Utilizando técnicas, géneros y temas distintos, todas estas obras rechazan la estética de abstracción algorítmica para exponer el rol del capital como manera de organizar la naturaleza de manera tanto global como, sobre todo, local. Al rechazar la desconexión entre tierra, materia, cuerpo y la circulación libre de bienes en la globalización, todas estas obras mantienen, tanto en su composición algorítmica como en su existencia dentro de las redes del capital, algo más allá que una relación política con la naturaleza. Generan, lo que Christian Parenti ha llamado, una relación con la naturaleza en sí mismas (2016: 174), pues suponen una reorganización de materiales y conceptos del mundo natural. En otras palabras, estas obras son productos algorítmicos que circulan en la red digital, pero que reemplazan la abstracción digital para referirse a sus devastadores efectos en el mundo material y, así, forzarnos a considerar estas condiciones materiales que tanto nos empeñamos en ignorar.

A falta de mejor terminología, a este juego estético lo he llamado ‘materialidad crítica en red’ (en inglés ‘critical web materiality’). Katherine Hayles ha definido materialidad digital como una propiedad emergente que surge de la interacción dinámica entre características físicas y estrategias significativas, mirando poéticamente a cómo la literatura electrónica se mueve entre máquina y lectora. Mi definición de materialidad va un poco más allá, incluyendo no sólo la construcción de sentido para los seres humanos, sino entendiendo materialidad en sentido amplio en relación con el Capitaloceno y la destrucción medioambiental.

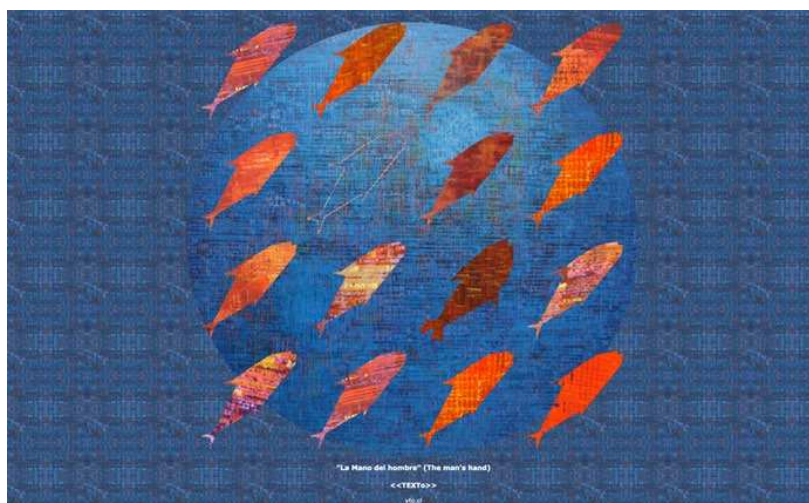
### **Tejiendo redes críticas: Una visión panorámica de obras digitales contemporáneas**

*La mano del hombre* (2007) de Yto Aranda, por ejemplo, es una obra temprana hipertextual que ofrece una relación explícita entre la construcción de la red digital y la polución de los océanos vinculando su interfaz a base de hipervínculos con artículos de la Wikipedia. Comisionada para la exposición *The Trouble with the*



*Weather: a southern response* (del 3 de julio al 3 de agosto de 2007), co-comisariada por Jaqueline Bosscher, María Miranda y Norie Neumark para la galería de arte de la Universidad Tecnológica de Sidney, en Australia, esta obra presenta una interfaz interactiva donde dieciséis peces en distintos tonos de color naranja flotan sobre un fondo azul imitando el océano. Al mover el ratón sobre cualquiera de ellos, la usuaria puede hacer que los peces cambien su curso de natación y parpadeen hasta que finalmente mueran, dejando sólo una silueta de su trazado en la pantalla. Al hacer *click* en ellos, la pieza se redirige a distintas entradas en la Wikipedia, cada una tratando sobre temas relacionados con el cambio climático: deforestación, efecto invernadero, calentamiento global, agujero en la capa de ozono; o sobre obras e informes en respuesta a la mitigación de estos problemas como el Informe Stern (2006) en el que el economista británico Nicholas Stern asesora el impacto económico del desastre medioambiental, y los documentales *An Inconvenient Truth* (2006) de Davis Guggenheim y *Are We Changing Planet Earth?* (2006) de David Attenborough.

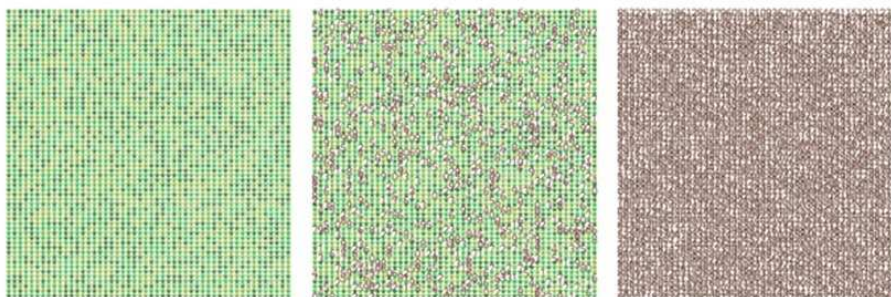
Escrita en 2007, dos años después de la puesta en efecto del protocolo de Kioto, cuya entrada en la Wikipedia también aparece en la obra, *La mano del hombre* de Aranda mantiene un tono reivindicativo, pero también optimista acerca de la capacidad de reacción tecnológica humana frente al cambio climático. Aún utilizando el ratón sobre la interfaz digital como la metafórica mano invisible del mercado de Smith (aludida ésta en el título de la obra), la recursión a la Wikipedia alude a la importancia del saber en común, en red, y en abierto. Como Aranda explica: ‘Uso Wikipedia con la intención de invocar los cambios positivos que el mismo hombre (*sic*) puede producir. Al trabajar en un proyecto común podemos lograr revertir situaciones complejas, como en este caso, el acceso a la información. La enciclopedia libre para mí representa la esperanza. La colaboración reemplazando a la competitividad’ (2007). Aunque el tono utópico de esta intervención de Aranda haya quizás desaparecido en las obras más contemporáneas de los artistas que trataré a continuación, esta obra apunta ya a la contradicción entre el deseo moderno de controlar la naturaleza a partir de tecnologías económicas y digitales y la destrucción que resulta de esta intervención humana. Sin ofrecer respuesta más allá de la alusión a la importancia de generar saber colaborativo, desjerarquizado y en red con el ejemplo de la enciclopedia libre, o la mención de protocolos de contención internacional como el de Kioto—que hoy sabemos fracasado—la obra lanza una pregunta todavía relevante a sus lectores contemporáneos, buscando su politización: ‘Al dañar la naturaleza, nos dañamos a nosotros mismos. ¿Podemos revertir esta situación?’ (2007).



*La mano del hombre* (2007) de Yto Aranda. Interfaz principal.

Aún sin ofrecer respuestas concretas, las obras de Eugenio Tisselli, *Amazon*, y Joana Moll, *The Hidden Life of an Amazon User*, las dos de 2019, son dos ejemplos de literatura digital que nos remiten a los dos tipos de Amazonas más relevantes a día de hoy: la selva amazónica y el gigante de internet respectivamente. Ambas son parte de lo que Tisselli ha denominado ‘política algorítmica’, entendida como la aplicación de lenguaje performativo—algoritmos—para destruir del lenguaje en sí mismo y la correlativa destrucción de la Tierra. Aunque aquí me interesa tratar su obra por separado, éste es el principio tras su fundación conjunta del Institute for the Advancement of Popular Automatism (2015), un colectivo ‘dedicated to research and subvert the effects of mathematization and quantification of daily life in necrocapitalist societies’ (Institute 2015).

En una línea menos paródica y más explícita, el *Amazon* de Tisselli, escrito en respuesta a los devastadores incendios que hubo en Brasil en 2019, circula como un programa que debe ser ejecutado de manera local en el ordenador de los lectores que quieran ver su desarrollo: ‘copia el código que aparece aquí debajo, pégalo en un editor de texto simple, guárdalo como “amazon.html”, haz doble click sobre el archivo para que aparezca en tu navegador, y observa cómo se despliega el capitaloceno’ (Tisselli, 2019). Al hacer esto, el algoritmo despliega una serie de asteriscos verdes que terminan siendo reemplazados por números en distintos tonos de marrón, simulando el proceso de deforestación por el cual los árboles son reemplazados por ganancia económica en cualquier proceso de deforestación comercial. En vez de ser una obra albergada en la nube o la red, el programa se ejecuta de manera local, haciendo que la lectora sea partícipe desde su ámbito doméstico.





*Amazon* (2019) de Eugenio Tisselli. Tres capturas de pantalla según la progresión de la obra.

Aunque de manera más pasiva y accesible desde la web de la artista, *The Hidden Life of an Amazon User* de Moll lleva a sus lectores a un viaje a las entrañas del gigante digital mostrando a cada paso el coste medioambiental que implica una compra cualquiera en Amazon, y cómo este es, además, trasladado al consumo doméstico de energía de sus clientes. En el ejemplo de Moll se constata cómo:

*In order to purchase the book, the Amazon website forces the customer to go through twelve different interfaces composed of large amounts of code, which is normally invisible to the average user. This code carries out all sorts of operations, such as organizing and styling the site's content, allowing interactivity, and recording the user's activity. Overall, I was able to track 1,307 different requests to all sort of scripts and documents, totaling 8,724 A4 pages worth of printed code, adding up to 87.33MB of information. The amount of energy needed to load each of the twelve web interfaces, along with each one's endless fragments of code, was approximately 30 wh. (2019)*

En cierto modo, esta investigación se expande y refina en *Carbolytics* (2022) en la que Moll ofrece una visualización en tiempo real de las emisiones de carbón generadas por las cookies del millón de websites más populares.

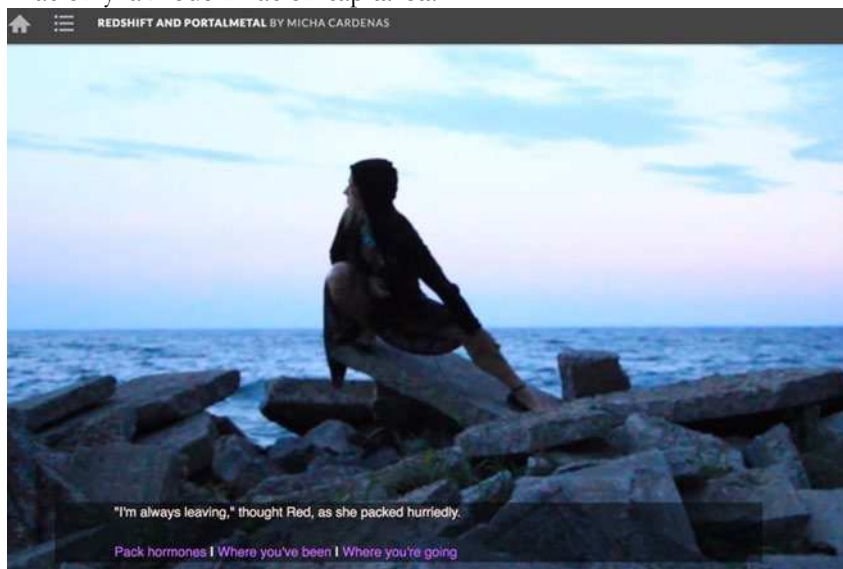
Finalmente, *Travel to My Website* (2016) de Mario Santamaría, funciona casi como complemento a estas dos obras de Moll, simulando un falso traceroute, es decir, el comando de diagnóstico de redes que muestra las rutas que siguen los paquetes de datos de una dirección a otra y que en este caso unen su página web y el browser, pero que aquí tardan en cargarse unos cuatro días; que es lo mismo que tardaría el artista desde su casa en Barcelona a Bérgamo donde está físicamente el servidor que acoge su web. En su uso de materialidad crítica en red, estas cinco obras enfatizan tanto su existencia como 'medios digitales', quizás en el sentido de medios tácticos de Rita Raley<sup>4</sup>, así como exponen los fracasos y la exhaustación de las ideas capitalistas de desarrollo y expansión imperialista heredadas del programa geopolítico poscolonial en su evolución contemporánea de la globalización.

Si estas obras exponen este programa a partir de la circulación de bienes digitales—información, datos, cookies—, las obras de Micha Cárdenas y Milton Läufer, *Redshift and Portalmetal* (2014) y *8 minutes and 46 seconds (I can't breathe)* (2020) respectivamente se centran en la circulación y destrucción de cuerpos, específicamente, los cuerpos que han quedado fuera del paradigma universal moderno: el cuerpo negro y el de la mujer transgénero. La obra de Cárdenas es un juego narrativo multimedia de ciencia ficción que incluye vídeo, performance y poesía, en el que conocemos a Roja, una mujer transgénero de color que viaja a través del espacio para escapar de la destrucción medioambiental de su planeta. Siguiendo la definición clásica de Fredric Jameson, entiendo la ciencia ficción como un tipo de imaginación especulativa que refleja el presente, en este caso el racismo medioambiental que sufren de manera desigual poblaciones nativas en el norte del continente americano. Como la misma Cárdenas explica, esta obra trata de denunciar la desaparición de mujeres nativo-americanas en los territorios Anishinaabe, Mississauga, New Credit y Grassy Narrows, así como la destrucción de sus territorios por la extracción mineral canadiense. Sin embargo, la obra de Cárdenas se escapa de la lectura única bajo este marco tradicional de interpretación postmoderna para proponer especulaciones acerca de lo poshumano, ofreciendo

---

<sup>4</sup> 'Medios tácticos' según Raley serían aquellos que intervienen y alteran el régimen semiótico dominante creando una situación en la que los signos, mensajes y narrativas son activadas para permitir el pensamiento crítico (Raley, 2009: 6)

una lectura en red similar a la propuesta tentacular de Donna Haraway en *Staying with the trouble* (2016) donde describe la ciencia ficción como ‘string figures’, figuras de cuerda o de hilo que permiten conocimiento en nudo y en red (2016: 31)<sup>5</sup>. Además, el viaje de Roja expone el racismo y sexismo inherentes al Capitaloceno que discutía antes, como uno en donde el daño medioambiental se exporta de manera sabida a las comunidades de color y de mujeres bajo la rúbrica del progreso, la civilización y la modernización capitalista.



*Redshift and Portalmetal* (2014) de Micha Cárdenas. Captura de pantalla.

Complementando la obra de Cárdenas, podemos leer la obra de Milton Läufer *8 minutes and 46 seconds (I can't breathe)*, como otro ejemplo de lo que Kathryn Yussof ha llamado ‘la ceguera racial’ del Antropoceno. Escrita en repuesta al asesinato de George Floyd en 2020, la obra de Läufer presenta una pantalla única no interactiva con una cuenta atrás que marca los 8 minutos y 46 segundos de asfixia de Floyd bajo la frase ‘I can't breathe’, cuya grabación se volvió viral y desató el movimiento del Black Lives Matter en el verano del 2020 en Estados Unidos. Según progresa—o termina—el tiempo, la pantalla se va oscureciendo, dejando a la lectora poco que hacer más allá de experimentar su complicidad en este proceso de destrucción o borrado, resultado de abrir el navegador. Quizás proyectando lo efímero del movimiento de protesta que surgió tras este asesinato, y su conceptualización como un racismo inherente al proyecto capitalista, esta obra también expone nuestra complicidad con la destrucción medioambiental del internet, al estar consumiendo energía y recursos, siempre de manera teóricamente pasiva.

El consumo pasivo expone la interdependencia de todos estos principios y sistemas en el Capitaloceno, evocando otra vez su definición como ecología. Podemos pensar también la simbiosis y coexistencia que el ser humano experimenta con máquinas u otros seres no humanos, como los virus, por ejemplo, al examinar este tipo de relaciones que nuevamente se escapan al paradigma binario moderno, al entender al ser humano como uno construido por otras entidades, negando su separación e independencia. Según el modelo de ‘ensamblaje cognitivo’ de

---

<sup>5</sup> Haraway describe estas conexiones como ‘tentaculares’: ‘The tentacular ones make attachments; they a[r]e cuts and nots; they make a difference; they weave paths and consequences but not determinisms; they are both open and knotted in some ways and not others’ (2016: 31).



Katherine Hayles, en el que se entiende que los ordenadores, aunque carentes de consciencia, son aún así cogniscentes por su capacidad de procesar e interpretar información, se propone que éstos forman parte también del ensamblaje cognitivo humano (Hayles, 2020: 12). Esta definición de cognición es aplicable tanto a ordenadores como a vida biológica no humana, y podemos pensarla en relación con la obra de Román Torre, *Body Mutations* (2015) donde retomamos el género de la ciencia ficción con una obra interactiva en la que se ejecuta un escáner digital del cuerpo de los lectores. Escrita antes de que supiéramos lo que sería el coronavirus, esta obra se imagina un futuro distópico en el que la transmisión de un virus está cambiando el ADN de la humanidad. Evidentemente, la obra en sí no altera el código genético de sus lectores, pero sí crea una imagen alterada del cuerpo lector y, aunque no infecta el código del ordenador que ejecuta la pieza, también podemos entenderla como una obra de colaboración creativa entre máquina e inteligencia humana.

El modelo cognitivo de Hayles demuestra que la evolución de los medios computacionales está completamente imbricada en la evolución humana, una propuesta con implicaciones muy claras sobre el futuro de los humanos y los no-humanos, así como el planeta en sí. A pesar de que este modelo enfatiza el continuum cognitivo que existe a lo largo del espectro de vida biológica y las máquinas, todavía reconoce las particularidades de cada especie. Sin embargo, y por eso mismo, reconoce la habilidad humana para asumir responsabilidades, que viene de nuestra capacidad de razonamiento simbólico y que nos permite hacer cosas como formular e implementar planes complejos, reconocer patrones y significados a alta escala, o entender poéticamente alegorías y fábulas como la del elefante y los ciegos. La capacidad humana para asumir responsabilidad que viene de estas capacidades es clave para el modelo de Hayles de imbricación humana, porque nos posiciona, no como dominadores del planeta—que sería el modelo moderno— sino ‘as caretakers of it [el planeta] for their own benefit, for other species, an for the planet-wide system of material processes on which all life depends’ (2020: 7).

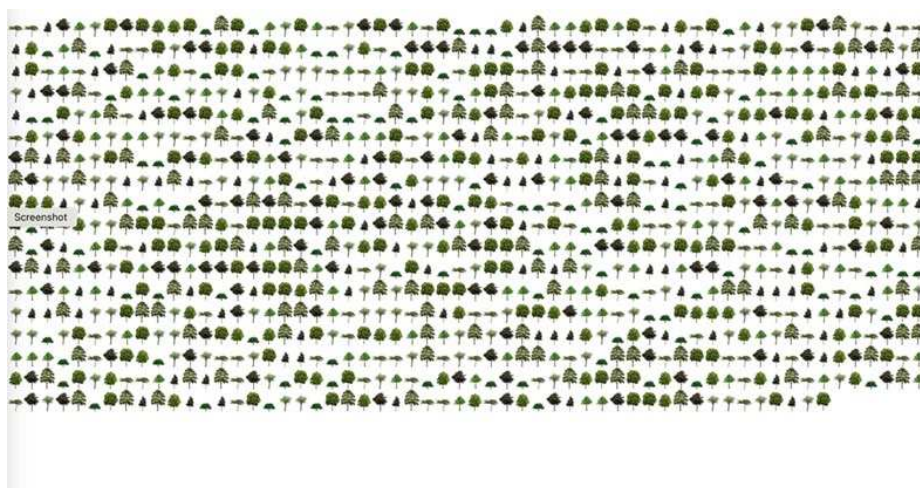
Este llamado a la responsabilidad es muy parecido al que hace Rosi Braidotti en su proyecto de ética poshumana y su propuesta de pensamiento poshumano en *Posthuman Knowledge* (2019). Braidotti explica que este tipo de pensamiento es siempre una actividad relacional que ocurre de la composición de distintos puntos de contacto entre multitud de elementos que son parte a su vez de una compleja multiplicidad que incluye al sujeto y a todo lo demás que está en el mundo. Como ocurre con los ensamblados cognitivos de Hayles, el pensamiento de Braidotti toma la forma de ‘cartographic renderings of embedded and embodied relational encounters. These encounters can be with texts, institutions or other concrete social realities, or people’ (123). En contra al pensamiento lineal que promueve la idea de progreso moderno, el pensamiento poshumano se posiciona como un modelo alternativo de consciencia; describe un modelo distribuido y de múltiples capas, donde ‘pensar’ es reconocer, capturar y trabajar con una relacionalidad ética intensa y extensa. Para Braidotti, esto es esencial para arreglar los problemas contemporáneos, que no pueden solucionarse usando la misma lógica que los ha generado. Su modelo de reciprocidad y relacionalidad se asienta en nuestro propio posicionamiento dentro de estas redes éticas de manera muy similar a las redes tentaculares de Haraway o, incluso, con la performatividad poshumana de Karen Barad donde los sujetos, entendidos como actores y observadores no pueden entenderse nunca como entes externos al fenómeno que observan, sino que son parte de un proceso interno de co-constitución. Todas estas propuestas concuerdan en la importancia de la posicionalidad y la co-constitución de cualquier relación dentro de redes y ensamblajes, negando a su vez la posibilidad del juicio universal





basado en la observación externa y objetiva y enfatizando, otra vez, la construcción artificial del sistema moderno binario, así como la constitución de la realidad desde su base de redes materiales; ‘embedded and embodied’, en palabras de Braidotti.

Para completar la red de máquinas, humanos y virus, es necesario apuntar a la relación que los medios digitales tienen con el mundo vegetal y mineral para denunciar, otra vez, su relación con la deforestación y la extracción de minerales. La obra de Moll, *Defooooooooooooooooooooooooooorest* (2016) hace esta relación explícita con la visualización en la pantalla de la cantidad de árboles necesarios para absorber el dióxido de carbono generado cada segundo por Google.com. Según esta pieza, 23 árboles al segundo son necesarios para absorber el CO<sub>2</sub> de las 52.000 visitas que recibía Google de media en el 2016 cuando se creó la pieza<sup>6</sup>. Pasando de árboles a minerales, la obra de Tisselli *Mycelium Rider* (2018), se presenta como un juego de plataformas interactivo donde la lectora-jugadora tiene que coleccionar minerales que transformar en calorías. Según se van extrayendo minerales y se profundiza en el subsuelo, van apareciendo versos poéticos y pensamiento mágico acerca del rol del micelio, las raíces o los distintos minerales que nos hacen reflexionar sobre nuestra relación, metafórica y literal, con estos.



*Defooooooooooooooooooooooooooorest* (2016) de Joana Moll. Captura de pantalla.

El énfasis en los materiales minúsculos de esta pieza de Tisselli invita un acercamiento geológico al trazado de la red amplia de conexiones materiales tras la virtualidad digital. Jussi Parikka, siguiendo a pensadores como Kittler o Foucault, cree que lo que gobierna nuestras vidas no son solo las reglas y afirmaciones que se generan en libros y bibliotecas, sino lo que se encuentra en las redes tecnológicas y las instituciones tras el complejo de ingeniería y ciencia cuyas formas de poder se le escapan al conocimiento tradicional de las humanidades. Como respuesta, Parikka propone la aplicación del pensamiento geológico a las humanidades. En el caso de la literatura digital este giro me permite examinar los componentes materiales que generalmente se han quedado fuera de nuestras definiciones tanto literarias como de medios digitales; poniendo específicamente aquí nuestra atención en los árboles de Moll o las raíces y los minerales de la obra de Tisselli. En *A Geology of Media* (2015), Jussi Parikka estudia el uso del litio y el platino como si fueran materiales ‘premediáticos’ esenciales para la existencia de la cultura tecnológica pero también

---

<sup>6</sup> En marzo de 2022 este número casi se ha duplicado, contando con 100.476 búsquedas al segundo según Internet Live Stats, <https://www.internetlivestats.com/one-second/#google-band>.





como elementos que atraviesan tecnologías muy diversas como la joyería o las baterías de ordenadores y, también tecnologías futuras verdes, como la batería de un coche eléctrico. Mapear estos materiales en su relación con varias tecnologías le permite delinear una historia alternativa de los medios que se enfoca en los materiales y los desechos, y que constituye toda nuestra cultura—alta o baja—de manera global. También nos permite pensar en cartografías de distribución de recursos naturales a nivel global, según estos se mueven por redes comerciales—y de explotación natural—internacionales y locales y que son parte esencial de la construcción de imaginarios nacionales tras las ideologías de progreso de distintos países. Cómo delimitar una nación y sus imaginarios de progreso, cuando hablamos de su uso distribuido y de explotación de recursos naturales, parece casi tan complicado como trazar la línea que separa distintas naciones en el espacio virtual.

No obstante, podemos pensar en estas divisiones y responsabilidades entre lo global y lo local desde la materialidad crítica en red y los ejemplos que he estado examinando en este ensayo. Aunque sólo algunos de los artistas recopilados podrían considerarse españoles—Santamaría, Torre y Moll lo serían, Gache es española y argentina, Läufer es argentino, Tisselli mexicano, Aranda es chilena y Cárdenas latina estadounidense—, podemos usar el ejemplo de España y su explotación colonial para ejemplificar cómo su proyecto de expansión imperialista está tras el nuestro contemporáneo de la globalización y cómo ambos están basados en el dualismo moderno que ha permitido la evolución de las tecnologías digitales. En *A Billion Black Anthropocenes or None* (2018), Kathryn Yussof data los orígenes del capitalismo contemporáneo en la trata de esclavos del siglo XV en la península Ibérica, apuntando a la transformación semántica llevada a cabo por los esclavistas portugueses al denominar a los cuerpos negros africanos como ‘materia y energía’ y así introducirlos ‘into the geological lexicon of the inhuman’ (35). Este es el mismo tipo de alquimia semántica que se llevó a cabo en la explotación española de las Américas, África y Asia, permitiendo a los colonos convertir a los nativos en naturaleza inhumana, abstracta y explotable—como materia y energía; como naturaleza—eliminando su dimensión humana. Y también creó un marco para la explotación del territorio natural, la tierra, las minas, los cultivos, que permitiría la expansión imperialista española que, a su vez, constituiría a España como estado moderno.

Con el paso del tiempo, esta es la misma alquimia retórica que ha permitido la abstracción matemática que explota el mundo natural hoy. Esto lo podemos ver en otra de las obras de Eugenio de Tisselli, *The 27th. El 27* (2014), que traduce de manera automática el artículo 27 de la constitución mexicana cada vez que el mercado de valores de Nueva York cierra con resultado positivo. El algoritmo de Tisselli traduce así, de manera automática y macarrónica, fragmentos aleatorios del texto constitucional en su artículo dedicado a la regulación y el derecho a la tierra y el agua, destruyéndolo y canibalizándolo hasta volverlo casi ilegible. De esta manera, el código de la pieza erosiona el lenguaje castellano imitando la explotación alquímica—algorítmica—de los recursos naturales, simbolizando también el poder de las economías virtuales para cambiar el destino legal de estos recursos materiales y finitos.

La abstracción y la (des)conexión entre acción algorítmica y sus consecuencias en el mundo físico es también la metáfora central del *Word Market* (2012) de Belén Gache, un juego interactivo que funciona casi como una red social donde los usuarios participan en la compra-venta de palabras usando una criptomoneda ficticia: el ‘wollar’. Como bienes en el mercado de valores, cada palabra tiene un valor que fluctúa según aumente su demanda o se potencie su venta a partir de ofertas del día. El significado de la compra de cada palabra, obviamente, no es



referencial (comprar ‘oro’ no garantiza ninguna riqueza fuera de la pantalla, por ejemplo), enfatizando la materialidad de la palabra en sí, y su relación arbitraria y artificial con el mundo físico al que se refiere, de la manera más puramente estructuralista posible. Así el lenguaje del algoritmo y sus políticas están claramente separadas de la usuaria y su capacidad de intervenir en el mundo de manera consecuente, convirtiendo esta participación en una especie de juego conceptual que, como mucho del *clicktivismo* de hoy en día, tiene poca aplicación más allá de la pantalla. Aunque, como he discutido hablando del impacto medioambiental de nuestras acciones digitales, esto no implica que no tenga repercusión, es tan solo que está distanciada del acto individual *online* y su efecto, cual hiperobjeto, está distribuido de manera global.

### **Conclusiones: la emergencia de la ética ecológica digital**

Es precisamente este impacto planetario de la literatura digital la que me permite proponerla como un tipo de literatura *siempre global*, situándola en el centro de cualquier discusión transatlántica desde una perspectiva medioambiental. Desde que Joseph Tabbi clasificara la literatura digital como literatura universal en “Electronic Literature as World Literature, or: The Universality of Writing under Constraint” (2010), muchas investigadoras han tratado de explicar cómo las diferentes literaturas regionales han respondido a la expansión de la *world wide web*. Es por esto por lo que resulta casi tentador leer la postura anticapitalista que encontramos en el desafío a la abstracción que está en la estética de materialidad crítica en red de este ensayo como una especie de rechazo de lo global para enfocarse en temas locales, en una especie de vuelta a lo regional. Pero ya vemos que lo que ocurre es justamente lo contrario. Aunque estas obras están escritas desde España, Chile, México, Argentina y California—donde el 30% de la población habla el español como lengua materna (*Statistical 2022*)—, la mayoría de las piezas están escritas en inglés (o presentan títulos en inglés), abandonando el castellano, y su enfoque está puesto en los recursos naturales que se encuentran también *fuera* de los límites nacionales de un país concreto. Tal y como estoy enfatizando, sin embargo, esto no debe leerse como el deseo cosmopolita que podríamos encontrar en el arte moderno. Estas obras no son globales en su intento de superar las dicotomías entre lo global y lo local propiamente, sino que, como dice Ana Marques de Silva, son capaces de ampliar lo divergente y ‘zoom out to the common, in a double movement able to encompass the contradictions of globalization’ (2017). De manera más granular, estos ejemplos de materialidad crítica en red proponen lo global como el fenómeno internacional que es; por un lado, centralizado—en Silicon Valley quizás—pero también fuertemente distribuido e imbricado en los márgenes de los que se alimenta y lo sustentan; es decir, ese Sur Global desde el que crean estos artistas y cuya producción toca. En última instancia, la problematización del mito de lo inmaterial en estas obras sobre cambio climático y el poder destructivo de los mercados virtuales pone lo local en primer plano—la tierra, el estado—, dando cuenta de que esto es lo que está siempre detrás de cualquier idea de globalización. También cuestionan el rol del individuo dentro de estas redes, al volver a la premisa de que, como Jason Edwards ha sostenido, la noción de totalidad jerárquica que está tras mucho discurso postmoderno y posestructuralista es una falacia, pues la mayoría de las personas siguen experimentando la vida como una serie de interacciones con un orden jerárquico que ordena nuestras prácticas materiales en un espacio concreto regulado por un estado y un sistema geopolítico (2010: 296). Es decir, que nosotres estamos siempre en un lugar concreto, incluso cuando nuestras comunidades no estén reconocidas por el estado soberano en el



que hayan caído por ubicación y que, aun así, se encarga de la regulación de su economía y defiende sus intereses y fronteras de amenazas externas reales o imaginarias. Tal y como elabora Edwards, el poder político y la producción económica siguen estando organizados según la lógica de los territorios discretos, principalmente la nación y la región, siendo gobernados por jerarquías cuya autoridad viene del reconocimiento legal del estado.

El análisis de Edwards describe la autoridad legal del estado como otra de las imposiciones modernas producto de la misma lógica que encontramos en el dualismo que se encarga de invisibilizar todo lo que queda fuera de su orden binario. Para entender esta lógica desde su perspectiva política me parece productivo terminar este ensayo con la definición que Jacques Rancière ofrece sobre el estado y un orden superior que él llama ‘policía’. Esto lo describe como un orden de cuerpos/instituciones que asignan las distintas formas de ser, formas de hacer y formas de decir, y se asegura de que estos cuerpos e instituciones estén asignados nominalmente a un lugar y actividad particular; es un orden de lo decible y lo visible que decide, así, lo que se puede ver y decir; lo que existe y lo que no (1999: 29). La policía de Rancière sobrepasa el estado configurando el sistema complejo de cuerpos, órdenes e ideologías que estructuran la sociedad moderna. Como los límites del estado, no obstante, la ‘policía’ se manifiesta en todo lo que podemos ver.

Rancière entiende la acción política como una esencialmente en oposición a este orden de la policía, convirtiéndose en cualquier tipo de expresión que deshaga las divisiones perceptibles del sistema por medio de implementar ‘a part of those who have no part’ (30). De esta manera, un acto político se refiere a las posibilidades de hacerse visible dentro del escenario de la policía, situándose en el centro de las estructuras permisibles, habituales o, dicho de otro modo, fundacionales. Cuestionar la división del mundo en menos de 200 estados modernos al proponer otro tipo de vida que reconozca la multitud de naciones indígenas del planeta, por ejemplo, podría entenderse como un acto político dentro de este paradigma. Hacer visible la red de conexiones entre lo virtual y lo material del mundo sería otra.

Y, sin embargo, como la pandemia de la COVID19 y otros desastres ecológicos recientes nos han demostrado de la manera más dura posible, las catástrofes medioambientales nos obligan a recurrir al estado y a sus instituciones para resolver problemas legales y materiales, devolviendo al estado el rol protagónico que el discurso neoliberal ha tratado de esconder para favorecer al mercado libre. Las necesidades esquizofrénicas del capitalismo global en su dependencia y rechazo de políticas nacionales y territoriales aparece reflejada en la naturaleza virtual y digital, local y global de las ecologías digitales, otra vez, cuyo desarrollo, como nos recuerda Anne Karhio, también depende de políticas y prácticas nacionales, aunque creando un espacio que ella llama ‘transnacional’ que trata de ocultar el tipo de narrativas (migratorias, lingüísticas, culturales, etc.) que socave la lógica del progreso tecnológico (2020). Como apunto, aquí no se entiende la ausencia de estas narrativas regionales o lenguas como el castellano o el catalán en la obra de estos artistas como otra manifestación de esta lógica perversa y esquizofrénica. No. Lo que vemos es la emergencia de una sensibilidad ética con relación a la tierra donde cuestiones modernas como el estado deben ser re-conceptualizadas para poderlas transformar, abriendo quizás una oportunidad para re-definir lo que entendemos por literatura o arte nacionales ecológicas—versus una literatura universal, por ejemplo, que también se resignificaría. Quizás, lo que estas obras permiten, en su exposición de su imbricación en la red de vida más amplia, es la imaginación de otro modelo de co-dependencia global que no esté basado en el modelo binario de globalización capitalista (países desarrollados vs. subdesarrollados, norte/ sur, etc.) sino en otro





- Parenti, Christian. 2016. "Environment-Making in the Capitalocene: Political Ecology of the State." En *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*, editado por Jason Moore, 177-184. Oakland: PM Press.
- Parikka, Jussi. 2015. *A Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Raley, Rita. 2009. *Tactical Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rancière, Jacques. 1999. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Reitberg, Scott. 2018. *Electronic Literature*. London: Polity.
- Santamaría, Mario. 2016. *Travel to My Website*. MarioSantamaria.net, consultado el 15 de julio de 2022, <<https://mariosantamaria.net/travel-to-my-website/>>.
- Silva, Ana Marques da. 2017. "Zoom In, Zoom Out, Refocus: is a Global Electronic Literature Possible?" *Hyperbrix: New Media Cultures* 16, consultado el 10 de marzo de 2022, <<https://doi:10.20415/hyp/016.e01>>.
- Statistical Atlas. 2022. "Languages in California." *Statistical Atlas*, consultado el 10 de agosto de 2022, <<https://statisticalatlas.com/state/California/Languages/>>.
- Tabbi, Joseph. 2010. "Electronic Literature as World Literature; or, The Universality of Writing under Constraint." *Poetics Today* 31 (1): 17-50.
- Tisselli, Eugenio. 2014. *The 27th. El 27*. Motorhueso, consultado el 13 de agosto de 2022, <<https://motorhueso.net/27/>>.
- Tisselli, Eugenio. 2018. *Mycelium Rider*. Motorhueso, consultado el 13 de agosto de 2022, <[https://motorhueso.net/mycelium/index\\_es.html/](https://motorhueso.net/mycelium/index_es.html/)>.
- Tisselli, Eugenio. 2019. *Amazon*. Motorhueso, consultado el 13 de agosto de 2022, <<https://motorhueso.net/amazon/es/>>.
- Torre, Román. 2015. *Body Mutations*. RomanTorre.net, consultado el 10 de agosto de 2022, <<https://romantorre.net/v4/en/portfolio/039-bodymutations-2/>>.
- Tortosa, José María. 2019. "Maldevelopment." En *Pluriverse: A Post-Development Dictionary*, editado por Ashish Kotari, Ariel Salleh, Arturo Escobar, Federico Demaria y Alberto Acosta, 9-12. Nueva Delhi: Tulika Books.
- Yusoff, Kathryn. 2018. *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis: University of Minnesota Press.



# Archivos de la mina planetaria

## Arte, ecología política y geología de medios en Chile y Venezuela

Gianfranco Selgas  
University College London, Reino Unido

**Abstract:** *This essay departs from the artistic work on Chile's and Venezuela's mineral extractive zones by Ana Alenso to reflect on how art symbolically and materially deals with geological, political, and cultural entanglements. By combining geology of media studies and Latin American political ecology, it studies how Alenso's artworks allow us to discuss and highlight the ways in which art empowers socio-ecological claims and actions that configure other forms of resilience in the face of extractive capitalism. It also discusses how culture is intrinsically related to the history of the Earth, geological and mineral formations, and energy. The essay concludes by conceptualizing these artworks as archives of the planetary mine. This notion understands artistic praxis as a cultural archive recording the socio-ecological imbrications activated by the multiple dimensions of mining in Latin America.*

**Keywords:** Ana Alenso, geology of media, political geology, environmental humanities, Chile, Venezuela

**Resumen:** *Este ensayo parte del trabajo artístico de Ana Alenso sobre las zonas de extracción mineral en Chile y Venezuela, para reflexionar cómo el arte aborda simbólica y materialmente los enredos entre geología, política y cultura. Combinando los estudios de la geología de los medios y de ecología política latinoamericana, se estudia cómo las obras de Alenso permiten discutir y destacar las formas en que el arte empodera reivindicaciones y acciones socio-ecológicas que configuran otras formas de resiliencia frente al capitalismo extractivo. También analiza cómo la cultura está intrínsecamente relacionada con la historia de la Tierra, las formaciones geológicas, minerales y la energía. El ensayo concluye conceptualizando estas obras de arte como archivos de la mina planetaria. Esta noción entiende la praxis artística como un archivo cultural que registra las imbricaciones socio-ecológicas activadas por las múltiples dimensiones de la minería en América Latina.*

**Palabras clave:** Ana Alenso, geología de los medios, geología política, humanidades ambientales, Chile, Venezuela

### Introducción: minas, minerales, medios

Las relaciones que el ser humano establece con la tierra y sus estratos son también parte de las relaciones sociales de trabajo y explotación que han caracterizado tanto al capitalismo industrial emergente del siglo XIX como al capitalismo financiero y digital contemporáneo del siglo XXI. Desde la extracción de minerales, pasando por el consumo de energía y la primarización de la naturaleza, hasta las fábricas de producción de equipos informáticos, separar lo político de lo natural y lo geopolítico



de lo geológico resulta cada vez más complejo. En las discusiones y debates actuales sobre el Antropoceno, el Capitaloceno y el Antropoceno Colonial,<sup>1</sup> este factor geológico desempeña un rol determinante. Ya no solo en términos de cómo la historia occidental de las ciencias geológicas y los registros estratigráficos de los geólogos han configurado imaginarios sobre la tierra y su funcionamiento; sino en el sentido de cómo los componentes de la tierra, en relación directa con las configuraciones raciales y coloniales que establecen diferencias entre lo orgánico y lo inorgánico, también ponen en marcha una redefinición de lo que significa ser humano y por ende de lo que constituye la formación de ideologías, la historia y la política. Como señalan Adam Bobbet y Amy Donovan (2019: 2-3), la apropiación, ordenamiento y distribución de los combustibles fósiles, los minerales y la tierra, ponen de relieve la relación intrínseca que se da entre formaciones geológicas y políticas, permitiendo hablar de lo que hoy día se ha conceptualizado como geología política. Ello señala las relaciones entre el *geos* y el *bios*, lo inorgánico y lo orgánico, lo sin-vida y lo vivo (Povinelli, 2016: 16) como instancias que se experimentan y debaten a nivel material, cultural, político y geográfico. De acuerdo con Katheryn Yusoff (2017: 105), el hecho de que hoy día se identifique al ser humano o al capital como fuerzas geológicas que alteran el equilibrio ecológico del planeta, pone de manifiesto los distintos intercambios y enredos materiales y simbólicos que se dan entre los estratos geológicos y los mundos sociales.

En el contexto latinoamericano, estos intercambios son salientes. La explotación del subsuelo y de los yacimientos minerales ha jugado un papel preponderante en la economía de la región desde hace más de cinco siglos. Como explica Kendall Brown (2012: 128-129), esto implicó cambios a nivel estructural y cultural. La modernización de la industria minera impulsada por el capital extranjero a principios del siglo XX trajo consigo nuevas tecnologías para el aprovechamiento geológico y la proletarización del trabajo. El capital extranjero y nacional entró en disputa por el control territorial y productivo de las minas mientras las empresas se enfrentaban a la creciente resistencia de los organizadores sindicales sobre el control del lugar de trabajo. La subsecuente proletarización del trabajo minero cambió el papel económico y cultural en las zonas mineras, combinando el empleo de maquinarias pesadas, explosivos y técnicas de minería a cielo abierto con mano obrera para aprovechar distintos tipos de rocas minerales. La adopción de nuevas tecnologías, maquinaria y plantas de refinado, junto con la innovación de procesos químicos y sintéticos, se enfrentó a una resistencia cultural que las empresas trataron de superar

---

<sup>1</sup> En líneas generales, el Antropoceno es la denominación que se le da a la época geológica que data del comienzo del impacto humano significativo en la geología y los ecosistemas de la Tierra, incluyendo, entre otros fenómenos, el cambio climático antropogénico. Una de las críticas principales al respecto de esta conceptualización es su generalización en términos de no tomar en cuenta explícitamente la responsabilidad del sistema capitalista sobre la crisis ecológica. El Capitaloceno refiere a la coacción forzada del trabajo humano y no-humano supeditada a la acumulación ilimitada de capital que ha roto el equilibrio del ecosistema planetario. Esta crisis es provocada por un sector de la población mundial, estrechamente ligado a la explotación de la naturaleza y a la profundización del capitalismo como modelo-mundo. Para una conceptualización del Capitaloceno como alternativa al Antropoceno, véase Jason W. Moore (2015: 169-193). El Antropoceno Colonial guarda importantes parentescos con el concepto del Capitaloceno. Macarena Gómez-Barris (2019: párr. 3) lo define en términos de cómo el cambio climático planetario debe entenderse también como una dinámica intrínsecamente relacionada con los procesos sistemáticos de dominación colonial. El rastreo de los procesos de explotación ejecutados espacial y temporalmente por el coloniaje permite establecer conexiones entre la devastación planetaria y la subyugación violenta e histórica de las comunidades humanas y no-humanas en favor del capital y el imperialismo.



importando directivos y técnicos extranjeros, cuyos salarios más altos y mejores viviendas provocaron distintas reacciones. En ese sentido, las minas y los minerales se pueden entender como espacios y materiales que unifican las historias locales y planetaria. Martín Arboleda (2020: 4-6, 12-13) explica cómo la extracción de minerales supone la relación entre una red global de producción, intercambio material y tecnologías que conectan naciones y materialidades a través del tiempo y el espacio. La mina no es un objeto sociotécnico discreto, sino una densa red de infraestructuras territoriales y tecnologías espaciales que se expanden a nivel planetario a razón de los múltiples usos que tienen los minerales en el soporte de los modos de vida moderna. Al enfatizar este aspecto, se destaca la relevancia de países mineros como Chile y Venezuela, configurados en el esquema del circuito financiero internacional como naciones extractivas del Sur Global, para la comprensión de los múltiples aparatos de mercantilización de la naturaleza.

Tomando lo antedicho como punto de partida, en este ensayo indago en cómo el arte contemporáneo latinoamericano aborda simbólica y materialmente los intercambios y enredos que se dan entre geología, política y cultura, desarrollando para ello la noción de *archivo de la mina planetaria*, a modo de conceptualizar el empleo del arte como una forma de archivo cultural que registra la imbricación socio-ecológica activada por las múltiples dimensiones de la minería en Latinoamérica. A través de dos obras apenas estudiadas de la artista Ana Alenso (Venezuela, 1982), reflexiono sobre esta relación atendiendo al diálogo que entabla su trabajo con dos países latinoamericanos de larga tradición extractiva: Chile y Venezuela. Alenso se ha caracterizado por exponer obras multimediales, combinando escultura, fotografía, instalación, sonido y video. Su trabajo ha sido exhibido en Venezuela, Alemania, Dinamarca y España. Este viene precedido por una intensa labor de investigación, la cual se apoya en estudios e informes científicos, así como en el intercambio con activistas medioambientales, para elaborar reflexiones alegóricas sobre los riesgos y conflictos económicos, sociales y ecológicos asociados a los mecanismos de extracción de la naturaleza en América Latina o a la configuración de los imaginarios petroculturales en Venezuela. Si bien su obra artística aún no ha recibido una atención pormenorizada por parte de la crítica especializada, sus trabajos pueden situarse en el contexto de artistas latinoamericanos contemporáneos que entran en contacto con lo que Macarena Gómez-Barris (2017: 1-9) ha descrito como la zona extractiva o las regiones del capitalismo extractivo donde la violencia heredada por los modos de explotación coloniales reduce, constriñe y convierte la vida en mercancía. El arte de la zona extractiva explora los dilemas de las acuciantes crisis socio-ecológicas que toman forma a nivel local y planetario, desde perspectivas y epistemologías decoloniales, *queer* y sumergidas<sup>2</sup>. En el presente ensayo pretendo situar el trabajo de Alenso en este contexto, enfocándome concretamente en el filme documental y de videoarte *Desviar la inercia* (2019), centrado en la zona extractiva minera de cobre y litio en Antofagasta, Chile, y en la instalación multimedia *Lo que la mina te da, la mina te quita* (2020), que toma como punto de partida la extracción de oro y coltán en la región amazónica y guayanesa del estado Bolívar, en Venezuela.

En las próximas páginas, propongo un ejercicio crítico enmarcado en las humanidades ambientales<sup>3</sup>, combinando teórica y metodológicamente los estudios

---

<sup>2</sup> Otras artistas en esta línea son la chilena Cecilia Vicuña, las colombianas Carolina Caycedo y Nohemí Pérez o la peruana Andrea Canepa, por nombrar algunas.

<sup>3</sup> Las humanidades ambientales abarcan un campo inter- y transdisciplinar de investigación y práctica que reúne a una diversa comunidad de académicos, artistas y activistas. Las investigaciones de este campo se comprometen de forma crítica y creativa con los problemas socio-ecológicos y ambientales, contribuyendo a través del conocimiento científico y la





de la geología de los medios (Parikka, 2015) y la geología y ecología política latinoamericana, para reflexionar sobre dos cuestiones principales: en primer lugar, cómo las obras *Desviar la inercia* y *Lo que la mina te da, la mina te quita* permiten discutir y poner de relieve los modos en los que el arte potencia reivindicaciones y acciones socio-ecológicas que configuran otras formas de resiliencia frente al capitalismo extractivo en Chile y Venezuela. Para ello, entiendo junto con Gabriela Merlinsky y Paula Serafini que el arte, como vehículo creador y comunicador de narrativas e identidades colectivas, es también una forma de habilitar diferentes experiencias y activismos que ‘idean nuevos modos de vida para oponerse a formas de naturalización que niegan la crisis ambiental y que asimismo promueven formas de silenciamiento en torno a las consecuencias del extractivismo’ (2020: 16). En ese sentido, siguiendo al historiador del arte T. J. Demos, el arte que dialoga y discute críticamente la crisis medioambiental, permite repensar su potencialidad política para reflexionar sobre las relaciones socio-ecológicas: ‘environmentally engaged art bears the potential to both rethink politics and politicize art’s relation to ecology, and its thoughtful consideration proves nature’s inextricable binds to economics, technology, culture, and law at every turn’ (2016: 8). Como indicaré más adelante en las secciones de análisis, la práctica artística de Alenso puede analizarse bajo los términos de una praxis artística comprometida con la crisis socio-ecológica, argumentando que hace parte de una redistribución estética y política de lo sensible (Ranciére, 2004) al cuestionar en un sentido experimental, imaginativo y de pensamiento radical los patrones de colonización, apropiación y explotación de los distintos tejidos de la vida (Merlinsky y Serafini, 2020: 15-20). Al poner de relieve las relaciones complejas que se tejen en espacios locales determinados —las zonas mineras de Antofagasta y Bolívar— con las formaciones globales que las potencian —el circuito financiero internacional y el uso de minerales para el sustento de los patrones de vida moderna—, las piezas artísticas ofrecen ‘new ways of comprehending ourselves and our relation to the world differently than the destructive traditions of colonizing nature’ (Demos, 2016: 19).

En segundo lugar, parto de las piezas *Desviar la inercia* y *Lo que la mina te da, la mina te quita* para explorar el modo en el que la cultura y el arte están intrínsecamente relacionadas con la historia del planeta, las formaciones geológicas, los minerales y la energía. En ese sentido, discuto cómo el trabajo de Alenso lidia tanto a nivel simbólico como material con las distintas magnitudes histórico-geográficas, geológicas y políticas del consumo de energía y la minería como condición de posibilidad tanto para la constante actualización tecnológica como para la misma producción cultural. Para abordar esto, me apoyo en el trabajo del teórico de los medios Jussi Parikka (2015: 21-23), quien propone detenerse en la importancia social y medioambiental que han tenido distintos minerales para entender el desarrollo material, tecnológico y cultural de la vida moderna. Hablar de una geología de los medios resulta clave para entender lo geológico con relación a, pero también más allá de, los estratos y pliegues interiores y exteriores de la tierra. Invita a pensar lo geológico como una forma de interrogar su materialidad viviente y descentrar categorías que aíslan al ser humano en un planeta biodiverso. Metales como el aluminio, el cobre, el oro y el hierro, así como los minerales litio, iridio, cerio, tantalio, tungsteno, torio o manganeso, por mencionar algunos, no solo han sido elementos esenciales para entender el desarrollo industrial, tecnológico y digital de los siglos XIX, XX y XXI. Estos también ponen de relieve —nunca mejor empleada la expresión— la relación intrínseca entre la materialidad medial y la geología de la minería y los metales que permiten la constitución y el

---

narración de historias a posibles soluciones a los desafíos de justicia social y ambiental (Emmet y Nye, 2017; Albelda et al., 2018).



funcionamiento del aparato tecnológico que envuelve a la vida moderna. Esta aproximación permite acotar y notar con mayor claridad el modo en el que lo humano y lo no-humano, lo orgánico y lo inorgánico se integran en ensamblajes tangibles, materializados en las prácticas diarias que involucran, por ejemplo, el uso del cobre en la construcción de vehículos de transporte y teléfonos celulares, o el valor especulativo del oro como cobertura financiera contra la inflación y las tasas de interés económicas. Esto significa, de acuerdo con Parikka (2015: 26), que el subsuelo y la tierra deben empezar a entenderse como otro tipo de medio que comunica y que se comunica<sup>4</sup>. Dicho con otras palabras, hablar de una geología de los medios supone rastrear las relaciones entre los estratos geológicos y las materialidades mediáticas, donde las historias del capital extractivo y del planeta están enredadas en los dispositivos tecnológicos y culturales que las constituyen.

Finalmente, concluyo el presente ensayo conceptualizando las obras seleccionadas de Alenso como piezas que hacen parte de lo que llamo *archivos de la mina planetaria*. Bosquejo este concepto para describir la praxis artística de orientación ecológico-política como una forma de archivo cultural que registra la imbricación socio-ecológica activada por las múltiples dimensiones de afectación de la minería en Latinoamérica.

### ***Desviar la inercia: cobre, visibilidad y desterritorialización del subsuelo***

Con el declive de la importancia de los nitratos chilenos en la década de 1930, el desarrollo de grandes minas de cobre por parte del capital estadounidense reorientó la economía del país desde Europa hacia Estados Unidos y posteriormente Asia. Las regiones central y norte de Chile, en particular los territorios de Antofagasta y Chuquicamata, circundantes al desierto de Atacama, poseen grandes yacimientos de cobre y litio. Durante el siglo XX, la mina a cielo abierto de Chuquicamata produjo más cobre que cualquier otra mina del mundo, y en la actualidad el 96 por ciento de las exportaciones que salen de los puertos de Antofagasta corresponden a distintos tipos de minerales (Brown, 2012: 132; Arboleda, 2020: 75-76). En el filme documental y de videoarte *Desviar la inercia* (2019), Alenso visita estas regiones mineras de Chile para explorar las infraestructuras materiales y sociales del extractivismo minero en el país. La pieza, desarrollada en el contexto del Festival de Arte Contemporáneo *SACO 8*, celebrado en Antofagasta, puede dividirse en dos partes: la primera, de orientación estética, experimental y documental, en la que se registran distintas tomas del entorno desértico y de las infraestructuras de la minería de Antofagasta —las minas y la maquinaria pesada, las fundidoras, los trenes, el puerto— y en la que se intercalan textos y comentarios informativos sobre la minería en Chile; la segunda, propiamente documental y testimonial, recoge entrevistas a científicos, académicos, activistas, residentes y trabajadores de Antofagasta que, como explica Rodolfo Andaur, ‘al incorporar estas reflexiones colectivas y colaborativas, en torno a una época plagada de luchas ciudadanas, advertimos sobre aquellos hechos que delatan la extracción de los recursos naturales’ (2019: s/p).

Más que configurar ‘el paisaje de la industria minera’ (Andaur, 2019: s/p), *Desviar la inercia* hace visible la relación intrínseca entre las materialidades del subsuelo, la

---

<sup>4</sup> Parikka entafiza además la importancia de pensar la tierra y el subsuelo como constitutivo de las materialidades mediales y como medio en sí mismo desde una perspectiva temporal y espacial prolongada y socio-ecológicamente situada: ‘media do not die; media persists as electronic waste, toxic residue, and its own sort of fossil layer of disused gadgets and electronics’ (2015: 141).



materialidad de la cotidianidad moderna y el componente simbólico y material que los entrelaza en un contexto local y planetario configurado por el capitalismo minero. La primera toma del filme es representativa de lo antedicho. Esta empieza con el plano-detalle de una mesa de fórmica, con tonalidades azules y verdes, mientras un sonido estruendoso de fondo, entre lo metálico y lo eléctrico, hace las veces de efecto sonoro. La cámara se desplaza sobre la superficie de la mesa, dando la impresión de hacer un recorrido aéreo sobre el mar mientras aparece en pantalla el siguiente texto: ‘A la orilla del mar flotan finísimas partículas de metales pesados, imperceptibles, letales...’ (Alonso, 2019: 00:10-00:26). El desplazamiento que hace la cámara sobre la mesa revela la mundanidad del espacio: una cafetera, un calentador de agua eléctrico y un fregadero, así como un reloj que cuelga de una de las paredes de la estancia; y cuando la cámara amplía la toma, se aprecia el espacio de una pequeña cocina o área para el consumo de café, posiblemente en un estudio u oficina urbana.

El estruendo que acompaña los primeros segundos del filme, no obstante, no parece tener conexión con el espacio cotidiano de la cocina, y no es hasta un par de segundos después cuando, en un cambio de toma, se muestra el plano completo de una industria en operaciones, con el mar de fondo, y desde la cual se intuye provienen los sonidos del procesamiento industrial con el que empieza el video (fig. 1). La correspondencia que se establece entre ambas imágenes, si bien desconectadas en primera instancia por representar dos espacios que no se superponen y que son opuestos, queda marcada por las relaciones imperceptibles que, como indica el texto en la escena anterior, ligan lo cotidiano con la contaminación de la tierra y el agua a raíz de los procedimientos de extracción asociados a la industria. Aquí, el sonido juega un papel preponderante, pues permite entablar una relación apenas perceptible a nivel visual entre el espacio del hogar y el proceso extractivo de la minería. Esto es, aunque ese mundo de metales, metaloides y minerales no puede apreciarse a simple vista, el juego visual-sonoro que establece el video permite conectar, a través del estruendo industrial que se cuele en el espacio de la cocina, en la mesa de fórmica con colores azules y verdes y en los electrodomésticos cotidianos, la relación invisible que se establece con la infraestructura minera.



Figura 1 – Captura de pantalla: primeras tomas del filme. *Desviar la inercia*, de Ana Alonso.



Esta relación de lo invisible a través de lo sonoro será reiterativa durante toda la primera parte del filme, a modo de hacer cada vez más explícita la ligadura imperceptible a la visión en la que subsuelo, minerales, humanos y no-humanos están más relacionados de lo que parece. Uno de los ejemplos más llamativos del video se da poco después de la escena comentada anteriormente, cuando hay otro corte de toma y se muestra un recorrido que filma una extensión kilométrica de montaña o cerro rocoso, al parecer degradado por la actividad minera. El entorno desértico de las estribaciones de la tierra, que también asemeja a un mar, aunque esta vez de tierra interminable, pone en entredicho la falta de vida del entorno —es decir, lo rocoso, árido e inorgánico como algo muerto o inerte, sin vida— al superponer a la imagen los nombres de distintos grupos empresariales mineros, de carácter nacional y transnacional, así como de compañías de servicios industriales y tecnológicos, y de distintos yacimientos de cobre ubicados en la zona de Antofagasta. Esto permite repensar la supuesta condición inerte y sin vida del territorio geológico como espacio en el que la existencia de elementos no-humanos, como los metales y los minerales, suscita una serie de intereses geopolíticos y económicos que quedan invisibilizados en la aparente monotonía del desierto chileno. De ese modo, la imagen del entorno rocoso y repetitivo llama a ser reinterpretada en función de su valor agregado para el capital nacional y extranjero cuando comienzan a sucederse sin parar los nombres de las compañías mineras, todas estas en letras de color dorado: Albemarle (Estados Unidos, productos químicos), Salmag (Estados Unidos-Chile, magnesio), Quimurco (Chile, cobre), Anglo American (Reino Unido, diamantes, arsénico, mercurio, plomo, cobre, níquel, hierro mineral, carbón térmico y metalúrgico y platino), BHP Billiton (Australia, hierro, acero, plata, cobre, petróleo y gas), Energía Andina y CODELCO (Chile, cobre), Compañía Minera Doña Inés de Collahuasi (Chile, cobre), Freeport-McMoRan (Estados Unidos, cobre y oro), Antofagasta Minerales (Reino Unido-Chile, cobre, oro, plata y molibdeno), Glencore (Reino Unido-Suiza, minerales diversos), K+S (Alemania, potasa y productos químicos), KGHM Polska Miedź (Polonia, cobre y plata), Mantos Copper (Reino Unido-Chile, cobre, zinc, plomo y níquel), Sociedad Química y Minera de Chile (Chile, químicos), Minera Rayrock (Canadá, cobre), Minera Michiella (Chile, cobre), Fundición Chagres (Chile), Nexxo Antofagasta (Alemania) y Metso (Finlandia). Este largo listado de empresas con fines de explotación minera se intercala con la mención, también en color dorado, de los yacimientos ricos en cobre El Soldado, Los Bronces, Escondida, Cerro Colorado, Spence, Chuquicamata, El Teniente, Gabriela Mistral, Centinela, Los Pelambres, Zaldívar, Antucoya, Lomas Bayas, Sierra Gorda, Proveer y Ministro Hales, así como con los distintos metales y minerales que se extraen en la zona (fig. 2): cobre, plata, hierro, sulfato de sodio anhídrido, cal, nitratos, carbonato y cloruro de litio, plomo, apatita, yodo, cemento, boratos, molibdeno, oro, zinc, salitre, entre otros.

En la mención sistemática y casi mecánica de los nombres de empresas, yacimientos, minerales y metales superpuestos al producto de la empresa extractiva —como se observa en la figura 2, la roca degradada o el gas expulsado hacia la atmósfera—, ilumina la relación, a primera vista imperceptible, de la ecología del capitalismo, donde las valiosas formaciones geológicas de Antofagasta movilizan a empresas mixtas transnacionales y nacionales a transformar el territorio a través de los procesos de extracción, procesamiento y exportación de las rocas convertidas en materia prima. Pero, al mismo tiempo, también traza un importante mapeo de los distintos elementos del subsuelo que integran el circuito de los *commodities* y que hacen parte fundamental del desarrollo de la vida moderna. Esto, en palabras de Parikka, supone un modo de repensar el subsuelo como un medio que ‘connects to



the wider geophysical life worlds that support the organic life as much as the technological worlds' (2015: 4).



Figura 2 – Captura de pantalla: yacimientos y minerales en Antofagasta. *Desviar la inercia*, de Ana Alenso.

Por otra parte, el filme también realiza lo que podría definirse, en palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002: 67), como una ‘desterritorialización colectiva de medios’ en el territorio desértico de Antofagasta; esto es, el ejercicio sobre distintos cuerpos y sobre la técnica de una presión determinada que los hace actuar y comportarse de acuerdo con lo que esta nueva configuración espacial del extractivismo precisa. Esto es notable en otra escena del video. A través de una cita a la micropolítica de Guattari y Suely Rolnik, se invita reflexionar sobre el devenir histórico y geográfico de esta región del norte chileno: ‘El territorio se puede desterritorializar, esto es, abrirse en líneas de fuga, y salirse de su curso, hasta destruirse’ (Alenso, 2019: 02:12-02:25). La cita no solo se lee en referencia al impacto medioambiental de la minería y la emergencia de infraestructuras que el filme registra como un catálogo de la desterritorialización activada por el capital minero. En adición, las infraestructuras tecnológicas que bombean constantemente minerales hacia los puertos de Antofagasta atraviesan un paisaje urbano desconcertante, árido y fracturado en el que conviven riqueza y miseria (Arboleda, 2020: 76). Esta forma de lo que interpreto como una desterritorialización del subsuelo (fig. 3), en el sentido que la mercantilización sistemática de los minerales y los mineros activada por el poder y el trabajo habilitan, implica ‘the functional integration of the supply chain of extraction, rendering its own spatial register through an expanding yet fragmented and geographically uneven fabric of



urbanization' (Arboleda, 2020: 106). Lo antedicho responde a un patrón histórico de los espacios mineros en Chile. Según explica Brown (2012: 133), la geografía siempre supuso un problema para la explotación minera en el país, especialmente en las minas del norte, como la de Chuquicamata. Las técnicas de minería y molienda desarrolladas a lo largo del siglo XX precisaban de grandes máquinas para manejar cantidades masivas de mineral, y eran más intensivas en capital que en mano de obra. Las empresas norteamericanas que lideraban el proceso necesitaban un número menor de trabajadores semicualificados permanentes, en lugar del gran número de trabajadores no cualificados transitorios que eran necesarios en épocas anteriores. Una solución fue que la empresa construyera ciudades para albergar a sus trabajadores, proporcionando a los empleados un lugar donde vivir mientras vinculaba a los mineros con la empresa al crear una dependencia en términos de subsistencia y otorgamiento de vivienda. Estos aspectos son salientes en el filme, sobre todo a través del registro continuo de las zonas convertidas en espacios industriales, lo que ha venido a llamarse como zonas de sacrificio o espacios geográficos con alta concentración industrial y en los que se le ha dado prioridad al establecimiento de polos industriales en detrimento del bienestar social y medioambiental.



Figura 3 – Captura de pantalla: Dimensiones de la desterritorialización del subsuelo. *Desviar la inercia*, de Ana Alenso.

Esta noción, sin embargo, es criticada de manera explícita por el filme, desmontando la conceptualización que subyuga a estas regiones a los constructos abstractos de la explotación mineral y humana en favor del beneficio capital: '¿zonas



de sacrificio? Yo prefiero llamarlas zonas de resistencia. Una resistencia bajo la luz del sol nortino, una resistencia científica, ética. Una resistencia de testimonios y arraigos' (Alonso, 2019: 06':24"-06':36"). Este será el punto de partida para iniciar la segunda parte del filme. Si la primera mitad iluminaba la correlación material entre lo orgánico y lo inorgánico, la segunda parte ofrece otra forma de visibilidad, esta vez asociada a los testimonios sucesivos de los miembros de la comunidad científica y de los moradores locales que hacen vida en la región. Como si de un testimonio socio-ecológico se tratase, *Desviar la inercia* pone de relieve el mapeo de las características históricas del capitalismo minero como un arreglo u ordenación social y tecnológica del planeta. Como indica el título del filme, la praxis artística puede servir para 'desviar la inercia' de la desterritorialización del subsuelo, haciendo visible la intrincada relación entre el cobre, los minerales y los seres humanos en el tejido de la vida.

### ***Lo que la mina te da, la mina te quita. oro, temporalidad profunda y materialidad de la extracción***

Con una extensión de 112.000 kilómetros cuadrados, el Arco Minero del Orinoco (AMO), una zona minera estratégica para explotar las reservas de oro, diamantes, coltán, cobre y otros minerales en la Amazonía y región guayanesa venezolana, representa actualmente el 12% del territorio del país. Instituido por decreto ejecutivo el 24 de febrero de 2016, el AMO es un ejemplo del impacto socio-ambiental producido por las políticas de desarrollo y el intento por buscar salidas a una economía petrolera en decadencia. De acuerdo con Antulio Rosales (2019: 1312-1313), la crisis de los precios del petróleo en 2014 y la imposición de sanciones internacionales a la administración de Nicolás Maduro, ha llevado al Estado venezolano a poner en marcha un 'rentismo radical'. Rosales describe cómo el Estado ha ampliado progresivamente sus fronteras extractivas del petróleo y el gas hacia la minería intensiva y la extracción y emisión de criptodivisas respaldadas por petróleo crudo y oro, con la finalidad de explotar elementos minerales del subsuelo en conexión con los circuitos financieros mundiales. Este rentismo radical ha transformado al Estado rentista tradicional, pasando de una estructura que buscaba maximizar los beneficios económicos a través del cobro de regalías e impuestos sobre las empresas petroleras, a otro que expande y profundiza las fuentes de captación de renta en un proceso de apropiación y explotación del subsuelo antes y durante el proceso de extracción material.

Históricamente, la región amazónica y guayanesa venezolana ha alternado entre el abandono y la atención por parte del gobierno nacional y regional. Si bien el AMO tiene su precedente en la apertura de la Reserva Forestal de Imataca, en la jurisdicción de los estados Bolívar y Delta Amacuro, decretada por el gobierno de Rafael Caldera en 1997, el proyecto de explotación fue retomado durante el gobierno de Hugo Chávez y ejecutado por la administración de Maduro. Aunque las declaraciones oficiales se refieren al AMO como 'un modelo de minería responsable' (Ministerio del Poder Popular de Desarrollo Minero Ecológico, n.d.), los costes medioambientales, sociales y ecológicos de este mega emprendimiento minero son aciagos, sobre todo en términos de la degradación constante de ecosistemas, las crisis sanitarias derivadas del uso de sustancias tóxicas, el florecimiento de negocios ilícitos que involucra a mafias, militares y guerrillas, así como violaciones sistemáticas de los derechos humanos y no-humanos, y problemas de soberanía en el sur de Venezuela (SOS Orinoco, 2019, 2021, 2022; Terán Mantovani, 2016).





En la instalación multimedia *Lo que la mina te da, la mina te quita*, Alenso explora los mecanismos y consecuencias de la minería de oro, cobre, coltán y diamantes en el sur venezolano. En el año 2020, la instalación se exhibió en Berlín, Alemania, compuesta por dos piezas principales elaboradas a partir de residuos materiales e industriales ligados a la práctica minera: un tame y una cabina de trabajo minero — detalle y análisis en breve estas piezas. En distintas entrevistas, la artista ha hablado de esta instalación como una ‘instalación especulativa’ (Mustroph, 2021: s/p) en la que se revelan los ‘signos de autodestrucción y como un *modus operandi* antropocéntrico’, preocupándose por “denunciar un ecocidio” donde ‘las contradicciones e incertidumbres provocadas por las turbulencias económicas y la permanente exportación de recursos se trasladan al espacio expositivo estética y hápticamente en una “máquina” escultórica’ (Alenso, 2021: s/p). Al revelar las evidencias no convencionalizadas por los medios de comunicación sobre las alianzas entre la minería, la violencia, el dinero y el poder, la instalación muestra las complicidades que se trazan entre la economía, el extractivismo y la muerte.

No obstante, un aspecto apenas discutido al respecto de esta instalación es el modo en el que llama la atención sobre la materialidad misma del extractivismo. Es decir, cómo la pieza permite reflexionar sobre los procesos químicos y materiales que entran en contacto durante el proceso de extracción del oro. Esto es notable en la pieza del tame (fig. 4). El tame ‘es una especie de canal abierto, inclinado, donde pasa el material fluido con el fin de que las partículas de oro y de mercurio queden atrapadas’ (Lozada, 2017: 468). En las zonas extractivas de la Amazonía y región guayanesa venezolana, los mineros utilizan estos instrumentos para obtener oro de manera directa. El procedimiento, sin embargo, es altamente contaminante y biodegradable. Se emplea agua a presión para romper el suelo y extraer los aluviones auríferos. A partir de un sistema de motobomba que despide los chorros de agua a presión, rompen el suelo mientras otro sistema de succión recoge el material desprendido y lo transporta al tame. Para ser efectivo y obtener el oro, el proceso requiere que los mineros agreguen mercurio a los barriles de succión. El agua fluye entonces sobre una rampa cubierta con una placa de aluminio, la cual atrae magnéticamente al mercurio. Al cerrarse el bombeo del agua, las partículas amalgamadas de oro y mercurio se adhieren a la placa de aluminio, obteniendo el beneficio mineral mientras se retorna al río el agua contaminada.



Figura 4 – Vista de la instalación *Lo que la mina te da, la mina te quita*, de Ana Alenso, en Galerie Wedding, Berlín, 2020. Fotos: Tomás Eyzaguirre.





En la pieza de Alenso, el procedimiento químico de la minería queda expuesto. Así como la experimentación química entre el mercurio, la tierra, el agua, el oro y el aluminio da como resultado el tamizado del codiciado metal y la contaminación del líquido vital; la instalación también experimenta con la infraestructura del extractivismo minero al transponer el ensamblaje del aparato extractivo al espacio de la exhibición. Más allá de entrar en discusiones sobre los procesos y formas de autonomización del arte en los espacios de exhibición y museísticos, me interesa en cambio pensar esta praxis artística como otra forma de desterritorialización, esta vez ensayando un movimiento inverso al de la desterritorialización del subsuelo activada por el capitalismo, como comenté en la sección anterior. Siguiendo a Parikka, ‘The sciences and the arts often share this attitude of experimentation and the experiment—to make the *geos* expressive and transformative’ (2015: 57). La operación que pone en marcha la pieza redirige el punto de atención sobre aspectos que a menudo se descuidan en los discursos de la geopolítica y la política económica, es decir, el modo en el que los *geos*, la tierra, el suelo y la corteza terrestre, los ríos, los procesos químicos y las máquinas, la tecnología y el trabajo humano, actúan en ensamblaje para convertir la tierra en un recurso extendido. Esto, además, resalta otra forma de pensar tiempo y espacio, en tanto que la instalación incide en reconocer la temporalidad radical de la tierra, la cual no se pliega al tiempo lineal y narrativo que corresponde al devenir histórico de la mayor parte de las sociedades contemporáneas. Al enfatizar el procedimiento químico de la extracción del oro y el modo en el que distintos ensamblajes materiales se entrecruzan en la labor minera, el tame de la instalación desplaza el enfoque hermenéutico que caracteriza las interpretaciones del mundo humano por uno de orden material —en el sentido encarnado de las cosas—. Dicho con otras palabras, los materiales ensamblados sintonizan con una geología política que nos pone al tanto de otras dinámicas de relación —humana y no-humana— y temporalidades —los ciclos milenarios en la gestación de los minerales y la rapidez de su mercantilización en el circuito financiero— que se condensa en la actividad extractiva.

De ese modo, la instalación de Alenso no solo permite pensar en la desterritorialización de la materialidad del extractivismo para indagar en los distintos procesos de relación que afloran en los espacios mineros. En adición, el tame instalado permite establecer una conexión fundamental entre las relaciones de la temporalidad profunda de la tierra, que empezó a ganar interés en los círculos de estudio de la geología durante los siglos XVIII y XIX, y los nuevos mapeos de la geología y de los llamados recursos naturales que la geopolítica y la economía política trazan con base en los intereses financieros, militares y energéticos contemporáneos (Parikka, 2015: 43-44). Dicha temporalidad profunda la entiendo ligada a los tiempos geológicos de decadencia y renovación natural, pero también a las múltiples dinámicas históricas y actuales del Capitaloceno y de la crisis socio-ecológica. En ese sentido, el tame opera como una herramienta de orden material y simbólico: por un lado, transporta del territorio amazónico a la galería europea la infraestructura del extractivismo minero, haciendo visible el modo en el que este opera; por el otro, invita a reflexionar sobre las relaciones que se establecen entre la extracción de minerales y los modos de vida humana, altamente dependientes de estos procesos de depredación medioambiental. Puesto con otras palabras, el tame permite observar y pensar sobre los modos en los que la geología, la política y la cultura entrelazadas son relevantes para repensar cómo estamos involucrados y hacemos parte de los ciclos de transformación del planeta.

Por otra parte, *Lo que la mina te da, la mina te quita* también insta a pensar el modo en el que el medio artístico ilumina las contradicciones inherentes al discurso actual centrado en la transición energética. Esto resulta más claro en otra pieza clave de la

instalación: la cabina de trabajo minero (fig. 5). La cabina cuenta con tres pantallas en su interior que muestran imágenes satelitales de las zonas destruidas por la extracción mineral, individuos trabajando intensamente en las minas ilegales que florecen en la región sur venezolana y testimonios de distintas personas involucradas, interesadas o afectadas directa e indirectamente por lo que ocurre en el AMO. Minerales como el oro, el cobre, el litio o el coltán son componentes esenciales para el correcto funcionamiento de distintos aparatos digitales actuales, pero en los últimos años también han aumentado considerablemente su valor de mercado gracias a su importante rol en la confección de sistemas para la transición energética, en un intento de las naciones del Norte Global por reducir las emisiones de carbono provenientes del consumo de las energías fósiles y no-renovables. Si bien resulta imperativo un cambio radical en las políticas de consumo de energía y en la misma estructura capitalista que las gobierna, la transición energética corre el riesgo de ser cualquier cosa menos justa sin ofrecer cambios culturales y estructurales en las cadenas de suministro y en la gobernanza de las industrias extractivas (Riofrancos, 2020; Szeman y Diamanti, 2019).

En ese sentido, la cabina minera puede interpretarse como una referencia a la incoherencia del discurso del capitalismo verde y la transición energética posibilitados a través de nuevas formas de obtención de energía centradas en la extracción de minerales como el coltán, el litio y el cobre. Al situar dentro de la infraestructura minera la historia contemporánea de la destrucción que ella misma sostiene, la pieza permea el trasfondo histórico de la práctica extractiva en Venezuela, anticipando su futura afectación socioambiental. Visto así, la instalación desarticula la idea ilusoria que ha condicionado al país, primero, como nación petrolera por excelencia y, segundo, como país minero en desarrollo. Esa concepción que Fernando Coronil (2013: 469) describía como la naturalización de la riqueza y la idea de que la riqueza existe directamente en la naturaleza, se desmonta en la pieza al cuestionar la ilusión del petróleo y los minerales como materiales de propiedades mágicas que, una vez insertados en el mercado internacional, transmutarán en modernización, dinero, tecnología y (re)inserción en el circuito financiero global.



Figura 5 – Cabina minera en la instalación *Lo que la mina te da, la mina te quita*, de Ana Alenso, en Galeríe Wedding, Berlín, 2020. Fotos: Tomás Eyzaguirre.

Tomando lo antedicho en consideración, la pieza es relevante como una forma de visibilizar la práctica de desmontaje de esa ilusión para comenzar a pensar tanto la historia propia venezolana como la historia planetaria en una dinámica que incumbe las relaciones socio-ecológicas con las formaciones geológicas y minerales, y con nuestra interacción cotidiana con la energía. Este último aspecto, sobre el que Alenso (2021) ha reflexionado ampliamente, queda expresado a través de la frase ‘we are gold and diamond dust’ —‘somos polvo de oro y diamantes’—, proyectada en una de las pantallas de la cabina (fig. 5). La frase, más que una metáfora, es una



invitación a tomar en serio la relación inherente que se ha forjado entre el modelo civilizatorio y capitalista humano y los minerales que posibilitan y sostienen tanto el funcionamiento de los sistemas energéticos modernos como los patrones de consumo humano. Con ello, el mensaje es relevante pues explicita el enredo mineral, humano y tecnológico en el tejido de la vida puesto en marcha a través de esa cabina de trabajo extractivo, iluminando la fuente geomaterial del asunto para develar la esencia que hace parte del ‘acto de magia’ de lo ilusorio. Entiendo ‘lo mágico’ de acuerdo con la conceptualización que propone Coronil (2013: 469). Su punto de partida es la premisa hegeliana que dice que occidente ha definido su posición frente a la naturaleza como la de un ‘hacedor de milagros’. La humanidad, entendida como un ‘trabajador milagroso’, subordina a la naturaleza como el impotente material de su propia actividad. No obstante, en la ‘producción de milagros’ de la Venezuela del rentismo radical, lo que ocurre realmente es un cambio simbólico de petróleo y oro a dinero, transfigurando a los agentes sociales implicados en ese proceso. Siguiendo la tesis de Coronil (2013), si bien el Estado se ha presentado como el ‘hacedor de milagros’ que podía convertir su dominio de la naturaleza en fuente de progreso histórico, la realidad es que el Estado se ha visto limitado a producir ‘actos de magia’ cada vez más precarios y escasos, en tanto que su poder solo proviene de los poderes del dinero mineral que está sujeto a fluctuaciones del mercado internacional. Al reparar en esto, piezas como *Lo que la mina te da, la mina te quita* nos enfrentan con las consecuencias sociales y medioambientales conectadas a la naturaleza como totalidad en Venezuela, como un flujo de flujos donde el ser humano hace al entorno y el entorno hace al ser humano.

En ese sentido, el trabajo de Alenso no solo se sitúa en el imaginario energético moderno que involucra los ‘actos de magia’ que ‘ponen fuera de vista’ los combustibles fósiles y minerales, transmutándolos en progreso material, financiero y modernización. En cambio, incide en una práctica especulativa para empezar a pensar geo-materialmente y socio-ecológicamente las relaciones entre fuerzas geológicas y prácticas sociales contemporáneas.

### **Conclusiones: archivos de la mina planetaria**

En este ensayo, me concentré en los trabajos artísticos *Desviar la inercia* y *Lo que la mina te da, la mina te quita*, de la artista venezolana Ana Alenso, para analizar los modos en los que el arte latinoamericano contemporáneo aborda simbólica y materialmente los enredos entre geología, política y cultura. Al detenerme en estos ejemplos, busqué iluminar algunos modos en los que el arte potencia reivindicaciones y acciones socio-ecológicas que configuran otras formas de resiliencia frente al capitalismo extractivo en Chile y Venezuela. En ese sentido, señalé cómo las piezas ponen de relieve la historia política y económica de la explotación del cobre y del oro como algo más que *commodities*, haciendo visible la relación ineludible entre el subsuelo y la sociedad. Por otra parte, indagué el modo en el que la cultura y el arte mantienen una relación estrecha con la historia del planeta, las formaciones geológicas, los minerales y la energía, prestando atención a las relaciones materiales que el videoarte —en un sentido más simbólico— y la instalación multimedia —en uno principalmente material— comunican a través de sus especificidades mediales: en el video, a través de los testimonios humanos y no-humanos que se visibilizan al nombrar los minerales y al escuchar hablar a las comunidades; en la instalación, por medio de los propios materiales que se emplean para el ensamblaje del aparato extractivo y que conectan lo humano con la temporalidad profunda de la tierra.



A partir de estos puntos de reflexión, considero que estos trabajos artísticos pueden conceptualizarse como *archivos de la mina planetaria*. Si, de acuerdo con Arboleda, la noción de la ‘mina planetaria’ implica ‘one that vastly transcends the territoriality of extraction and wholly blends into the circulatory system of capital, which now traverses the entire geography of the earth’ (2020: 5), entonces su archivo debe ser aquel que logre registrar, bajo diferentes formatos, los dilemas y problemas que dicha conectividad ha impuesto. En ese sentido, y con base en lo expuesto aquí, el arte ecológico-político puede pensarse como una forma de archivo cultural —esto es, los *archivos de la mina planetaria*— que registra la imbricación socio-ecológica y espacial activada por las múltiples dimensiones de la minería y otras prácticas extractivas. Como señalo en otro lugar (Selgas, 2020: 1018-1019), la potencialidad simbólica y material de los minerales, en tanto que la historia de la región está completamente enredada con dichas materialidades, le sirve a la artista como herramienta para explorar pasado, presente y futuro. Ello invita a pensar con mayor atención la articulación entre el imaginario simbólico y la materialidad de los procesos extractivos en Latinoamérica, el Sur Global y el resto del mundo, atendiendo a los desplazamientos y deslizamientos epistemológicos, históricos, políticos, culturales y geológicos que activa el arte como forma de ecología política.

## Referencias

- Albelda, José, Parreño, José María y Marrero Henríquez, José Manuel, editores. 2018. *Humanidades ambientales: Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*. Madrid: Catarata.
- Alonso, Ana. 2021. “Lo que la mina te da, la mina te quita.” *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, consultado el 10 de mayo de 2022, <<https://artishockrevista.com/2021/01/14/ana-alonso-lo-que-la-mina-te-da-la-mina-te-quita/>>.
- Andaur, Rodolfo. 2019. “Desviar la inercia. Ana Alonso.” *Tráfico Visual*, consultado el 27 de abril de 2022, <<https://traficovisual.com/2019/08/11/desviar-la-inercia-ana-alonso/>>.
- Arboleda, Martín. 2020. *Planetary Mine: Territories of Extraction Under Late Capitalism*. Londres: Verso.
- Bobbet, Adam y Donovan, Amy. 2019. “Political Geology: An Introduction.” En *Political Geology: Active Stratigraphies and the Making of Life*, editado por Adam Bobbet y Amy Donovan, 1-34. Cham: Palgrave MacMillan.
- Brown, Kendall W. 2012. *A History of Mining in Latin America. From the Colonial Era to the Present*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Coronil, Fernando. 2013. *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. 1997. Caracas: Editorial Alfa.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2002. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 1980. Valencia: Pretextos.
- Demos, T. J. 2016. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press.
- Desviar la inercia*, dirigido por Ana Alonso (Instituto Goethe Chile y SACO 8, 2019), 08: 26, <<https://vimeo.com/350974999>>.
- Emmet, Robert y Nye, David. 2017. *The Environmental Humanities: A Critical Introduction*. Cambridge, MA.: MIT Press.
- Gómez-Barris, Macarena. 2017. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press.
- Gómez-Barris, Macarena. 2019. “Book Review Essay - The Colonial Anthropocene: Damage, Remapping, and Resurgent Resources.” *Antipode: A Radical Journal of Geography*, consultado el 2 de mayo de 2022, <<https://antipodeonline.org/2019/03/19/the-colonial-anthropocene/>>.
- Lozada, José Rafael. 2017. “Opciones para una minería de oro que cumpla con las normas ambientales, en la Guayana venezolana.” *Revista Geográfica Venezolana* 58 (2): 464-483, <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347753793012>>.
- Merlinsky, Gabriela y Serafini, Paula, editoras. 2020. “Introducción.” En *Arte y Ecología Política*, editado por Gabriela Merlinsky y Paula Serafini, 11-26. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires y CLACSO.



- Ministerio del Poder Popular de Desarrollo Minero Ecológico. N.d. “Arco Minero del Orinoco (AMO): un modelo de minería responsable.” *Ministerio del Poder Popular de Desarrollo Minero Ecológico*, consultado el 2 de mayo de 2022, <<http://www.desarrollominero.gob.ve/zona-de-desarrollo-estrategico-nacional-arco-minero-del-orinoco/>>.
- Moore, Jason W. 2015. *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. Londres: Verso.
- Mustroph, Tom. 2021. “Gold, Nickel, Diamanten und jede Menge Gift.” *Neues Deutschland*, consultado el 10 de mayo de 2022, <<https://www.nd-aktuell.de/artikel/1146867.gold-nickel-diamanten-und-jede-menge-gift.html>>.
- Panikka, Jussy. 2015. *A Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Povinelli, Elizabeth A. 2016. *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham: Duke University Press.
- Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Londres: Continuum.
- Riofrancos, Thea. 2020. *Resource Radicals: From Petro-Nationalism to Post-Extractivism in Ecuador*. Durham: Duke University Press.
- Rosales, Antulio. 2019. “Radical rentierism: gold mining, cryptocurrency and commodity collateralization in Venezuela.” *Review of International Political Economy* 26 (6): 1311-1332. DOI: 10.1080/09692290.2019.1625422.
- Selgas, Gianfranco. 2020. “Testimonios del oro negro: petróleo y memoria en el cine documental venezolano del siglo XX.” *Bulletin of Hispanic Studies* 97 (9): 1003-1020. DOI: 10.3828/bhs.2020.57.
- SOS Orinoco. 2019. “Illegal Mining, Guerrillas & Disease in the Upper Orinoco-Casiquiare Biosphere Reserve 2019.” *SOS Orinoco*, consultado el 2 de mayo de 2022, <<https://sosorinoco.org/en/reports/third-report-illegal-mining-guerrillas-disease-in-the-upper-orinoco-casiquiare-biosphere-reserve/>>.
- SOS Orinoco. 2021. “Characterization and Analysis of Some Key Socio-Environmental Variables in the Orinoco Mining Arc.” *SOS Orinoco*, consultado el 2 de mayo de 2022, <<https://sosorinoco.org/en/reports/characterization-and-analysis-of-some-key-socio-environmental-variables-in-the-orinoco-mining-arc/>>.
- SOS Orinoco. 2022. “Presence, Activity and Influence of Organized Armed Groups in Mining Operations South of the Orinoco River.” *SOS Orinoco*, consultado el 2 de mayo de 2022, <<https://sosorinoco.org/en/reports/presence-activity-and-influence-of-organized-armed-groups-in-mining-operations-south-of-the-orinoco-river/>>.
- Szeman, Imre y Diamanti, Jeff. 2019. “Introduction.” En *Energy Culture: Art and Theory on Oil and Beyond*, editado por Imre Szeman y Jeff Diamanti, 1-19. Morgantown: West Virginia University Press.
- Terán Mantovani, Emiliano. 2016. “Las nuevas fronteras de las commodities en Venezuela: extractivismo, crisis histórica y disputas territoriales.” *Ciencia Política* 11 (21): 251-285, consultado el 1 de mayo de 2022, <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/60296>>.
- Yusoff, Kathryn. 2017. “Geosocial Strata.” *Theory, Culture & Society* 34 (2-3): 105-127. DOI: 10.1177/0263276416688543.



# ‘Vivimos rodeados de ruinas que no entendemos’

## La estética analógica, memoria y experimentación en entrevista con el escritor Matías Celedón

Linnea Kjellsson  
Universidad de Estocolmo, Suecia

**Abstract:** *In 2012, the Chilean writer Matías Celedón published *La filial*, a book-object conditioned by the precariousness and economic circumstances of his time, but also by the analogue materiality of the stamp he used to write it. At a time when the paper book seemed doomed to obsolescence, Celedón responds with anguish at the possible disappearance of archived memory and with a reflexive nostalgia (Boym, 2001) for obsolete technologies and found objects. This interview with the writer explores his narrative, analogue aesthetics, the importance of memory and the role of independent publishers in the commitment to experimentation.*

**Keywords:** Matías Celedón, analogue aesthetic, memory, narrative, experimentation, independent publishers

**Resumen:** *En 2012, el escritor chileno Matías Celedón publica la obra *La filial*, un libro-objeto condicionado por la precariedad y las circunstancias económicas de su tiempo, pero también la materialidad analógica del sello que emplea para escribirla. En un momento en que el libro en papel parecía estar condenado a la obsolescencia, Celedón responde con angustia ante la posible desaparición de la memoria archivada y con una nostalgia reflexiva (Boym, 2001) hacia las tecnologías obsoletas y los objetos encontrados. La presente entrevista con el escritor indaga en su narrativa, en la estética analógica, la importancia de la memoria y el papel de las editoriales independientes para la apuesta por la experimentación.*

**Palabras clave:** Matías Celedón, estética analógica, memoria, narrativa, experimentación, editoriales independientes

### Introducción

En la década del 2000, el escritor Matías Celedón<sup>1</sup> (Santiago de Chile, 1981) paseaba por el pasaje Tenderini y cerca del Palacio de la Moneda en Santiago de Chile buscando fechadores viejos en las librerías. Un día encontró el sello Trodat 4253 y se lo llevó a casa. Pasaron dos años y Celedón se encontraba viviendo en Buenos Aires en el auge de la crisis económica argentina y necesitaba urgentemente un

<sup>1</sup> Nacido en Santiago de Chile en 1981, Celedón ha publicado *Trama y urdimbre* (2007), *La filial* (2012), *Buscanidos* (2014) y *El Clan Braniff* (2018). También ha sido incluido en las antologías *Selección Chilena 2000-2016*, compilado por Sergio Parra, y *Voces -30. Nueva narrativa chilena 2011*, por Carla Morales Ebner.



trabajo. Con la ilusión de convencer a una editorial de que lo financiara y unir lo que Kafka llamó ‘las obligaciones externas’ con ‘las obligaciones internas’ (Olsen, 2022: 67), montó un esquema de dos meses de trabajo con horario de oficina para realizar 500 ejemplares originales de un libro timbrado a mano.

Así salió *La filial*, un libro-objeto luego digitalizado y publicado por la editorial independiente Alquimia en el año 2012<sup>2</sup>. Se trataba de una obra condicionada por la precariedad y las circunstancias económicas de su tiempo, pero también la materialidad analógica del sello. En ese momento en Chile, el libro electrónico empezaba a instalarse en el país y el libro en papel parecía estar condenado a la obsolescencia. Sin embargo, en vez de asumir el optimismo ciego a los soportes digitales, la obra de Celedón correspondía a una angustia de que la memoria almacenada en ordenadores o en la nube fácilmente podría desaparecer<sup>3</sup>. Al mismo tiempo, el proceso de elaboración se inscribía en una creciente ‘epidemia de la nostalgia’ (Boym, 2001: xiv), que desde el principio del siglo XXI ha marcado nuestra relación con los medios y resultado en conceptos como *nostalgia analógica* (Marks, 2002), *retromanía* (Reynolds, 2011) y *tecnostalgia* (van der Heijden, 2015).

Según Laura U. Marks, la *nostalgia analógica* es una afición retrospectiva por los ‘problemas’ de la decadencia y la pérdida generacional, aparte de un anhelo a lo material, físico y performativo (2002: 152-153). Se trata tanto del rescate de viejas tecnologías analógicas como de su asimilación en los medios digitales. Por otro lado, Tim van der Heijden (2015: 104) apunta que estas últimas manifestaciones reflejan un nuevo tipo de práctica de la memoria, que no está impulsada por la nostalgia en el sentido clásico como un anhelo por el pasado. Basándose en la distinción de Svetlana Boym entre una *nostalgia restauradora* y una *nostalgia reflexiva*, van der Heijden (2015: 115) argumenta que ciertas prácticas de *tecnostalgia* median de forma reflexiva entre el pasado y el presente para obtener una apariencia auténtica, si bien altamente escenificada.

Aunque *La filial* de Celedón se mantiene fiel a la práctica analógica del sello, sin tener que escenificarla, no evade la digitalización de la obra para su publicación y distribución general. El uso del sello se convierte en una exploración de los límites del libro impreso, pero también una forma de hacer presente el pasado, de materializar las ruinas y, en línea de la *nostalgia reflexiva* de Boym (2001), explorar formas de habitar varios lugares simultáneamente y optar por fragmentos de memoria<sup>4</sup>. La estética analógica parece caracterizar la narrativa de Celedón, la cual emplea junto con la inclusión de viejos objetos encontrados; desde su primera obra *Trama y urdimbre* (2007), cuya narración está montada sobre un manual de costura, a la novela *Buscanidos* (2014), que incluye imágenes de cartas del tarot, y *El Clan Braniff* (2018), su última obra hasta el momento, que se basa en una colección de diapositivas reales, que encontró el escritor.

---

<sup>2</sup> En 2013, la obra ganó el Premio Municipal de Literatura de Santiago y el Premio de la Crítica Chilena.

<sup>3</sup> En un reciente artículo, Vicente Luis Mora (2022: 2) ha apuntado a la veracidad de esta angustia, que ha denominado *erosión digital* para describir no solamente la pérdida de datos y referencias, sino también las arquitecturas digitales, cuya duración depende del sostenimiento informático, de la financiación y de las licencias. Por otro lado, Mora nos recuerda que tampoco hay que olvidar la fragilidad del libro impreso, que no está garantizado a la perduración, ni protegido del prematuro “guillotinado” de las novedades en las librerías para reducir costes de almacenaje (2022: 8).

<sup>4</sup> Bieke Willem (2013) ha señalado que desde 2006 se puede notar una tendencia de una *nostalgia reflexiva* en las obras de autores chilenos como Nona Fernández, Diego Zúñiga y Alejandro Zambra.



En *El Clan Braniff* no solamente reproduce las diapositivas analógicas y su aspecto físico con una imagen del tamaño de la caja de las 15 diapositivas y su antiguo proyector, sino también objetos como bolsas, carpetas y tarjetas de embarque, que funcionan como evidencia documental. Estos le permiten a Celedón crear una novela inquietante sobre el asesinato de Orlando Letelier en Washington y la historia de un exagente de la DINA. En este caso, la memoria de la dictadura chilena aparece materializado en las diapositivas y objetos, mientras en *La filial* es la técnica del sello y una ficha dactiloscópica de una chica, cuyo nombre no conocemos, que recuerda a las desapariciones forzadas durante la dictadura. Ambas obras cuentan una historia entre lo dicho y lo no dicho, marcada por el silencio y los secretos, en cuya excavación asiste el lector.

En el ensayo “Fragmentos y materiales” (2021), Celedón recuerda una fotografía de 1961 sacada sobre un área del Desierto de Atacama, a partir del cual el ingeniero Emile de Bruyne identificó las ruinas de un sitio arqueológico. ‘El eco de un pasado remoto, nos remueve y se transforma de manera repentina en algo presente y actual’ (371), escribe Celedón. Es precisamente ese eco que rescata de las ruinas en obras como *La filial* o *El Clan Braniff*, porque la preocupación de Celedón por la memoria almacenada —digital o no—, es en realidad una inquietud por el olvido de un pasado traumático reciente; la dictadura chilena. Y la recuperación de las tecnologías obsoletas y los objetos encontrados una forma de excavar en las capas de la historia para encontrar las ruinas y a través de ellas hacerlas presentes.

Destacado como uno de ‘los nuevos raros latinoamericanos’ por Lorena Amaro (2017: 31) y, según Julio Premat, un autor de ‘una literatura que podríamos clasificar de política’ (2020: 44), Matías Celedón rompe con los límites del libro para activar al lector e invitarle a pensar y ahondar en una narrativa que inscribe el pasado en el presente para evitar su repetición futura. Con el apoyo de editoriales independientes como Alquimia y Hueders, que apuestan por la experimentación e impulsan el desarrollo del libro-objeto, ha podido publicar una literatura arriesgada. Como nos recuerda Jorge Locane, ‘si todavía hay un espacio para la experimentación y la escritura vanguardia, habría que buscarlo, retraído y con escaso impacto en la esfera pública, en los enclaves locales’ (2019: 188). Son las pequeñas casas editoriales que abren el campo a la bibliodiversidad y una literatura *otra*.

En lo siguiente, indagaremos en la narrativa de Celedón y las reflexiones detrás ella, a partir de una entrevista con el propio escritor originalmente realizada el 6 de mayo de 2021<sup>5</sup> en pleno pandemia gracias a la omnipotencia del Internet.

## Entrevista

*¿Cómo caracterizaría la narrativa chilena actual? ¿Cuál es su relación con los escritores contemporáneos; existe alguna consciencia o deseo de grupo o al contrario un rechazo a participar en una generación?*

Me parece un panorama diverso en donde hay muchas contemporaneidades coexistiendo. A nivel de superficie, lo que tuvo mayor notoriedad hasta hace poco era un realismo íntimo muy correcto, minimalista y autorreferencial. Como en todas partes, la discusión en torno a la literatura muchas veces pierde el foco respecto a la posición de las mismas obras y su valor literario. La mayoría de las veces impresionan más los números que las letras. Mi relación con el medio es cordial. Pienso que la aversión es un síntoma de pertenencia que vale la pena leer entrelíneas.

---

<sup>5</sup> Partes de esta entrevista aparecen reproducidas en mi tesis doctoral *El retorno del rostro. Narrativas postnacionales y escrituras precarias en tiempos de la globalización* (Universidad de Estocolmo, 2022).





Tengo algunos amigos y amigas que quiero mucho; mis vínculos van por otro lado y creo que en esta disciplina uno o una va queriendo y luego necesitando estar a solas. En el camino uno reconoce a sus compañeros de ruta y no necesariamente son coetáneos. Lo que sí, no se puede perder de vista que la narrativa chilena actual es un ámbito reducidísimo, con muy poca o nula incidencia en el debate público y escasa repercusión en el ámbito intelectual en general. La crítica ha desaparecido de los diarios, el 90% de las librerías son abastecidas por dos conglomerados transnacionales, las revistas culturales o literarias que quedan son portales muchas veces escritos por los mismos autores que se reseñan. Los libros circulan muy poco. Tras dos años de toque de queda, post Estallido Social y la pandemia, incluso las editoriales independientes han tenido que sintonizar con el mainstream del mercado para sobrevivir.

*¿Le parece que en su generación de escritores nacidos en los 80 hay una ruptura o crítica ante lo que implicó el manifiesto Crack de Jorge Volpi, Ignacio Padilla etc. y la idea de una 'novela total'?*

Antes se rompía con la tradición, ahora con los contemporáneos. Más que una diferencia, leo una continuidad en la dinámica de la ruptura, es decir, una actitud conservadora respecto a un impulso esencial de este oficio. Es la manera que tiene la literatura de preservarse y actualizarse. Me parece que cada generación busca crear y hacerse un espacio donde situar su manera de ver y hacer las cosas. Desconfío de los manifiestos y me parece que la literatura es un camino personal muy cambiante y, en ese sentido, me cuesta hablar por otros, porque creo que cada quien hace lo que puede. Lo que sí veo es que con el tiempo el mismo Padilla aclaraba que el Crack no fue ni pretendió ser nunca una generación ni un movimiento, ni mucho menos una estética, sino la invitación a recuperar cierta actitud hacia la escritura y la lectura. En el caso de ellos, me parece que al final interpelaban más a la industria y a otros agentes que a los autores, dispuestos a todo por nada.

Son los editores, los críticos, la Academia y el mercado (o sea, los lectores) quienes pueden y deben defender al género de la novela de la superficialidad. Creo que el quid de todo este asunto está en el “El traje nuevo del Emperador” de Hans Christian Andersen: cuando finalmente se modela el traje y los sastres huyen contando el dinero, parece que sólo una niña, en su inocencia, ve que el Rey está desnudo. Pero es obvio que todo el pueblo lo ve, solo que no dicen nada, porque a ellos les divierte muchísimo. Claramente el Rey tampoco fue engañado; lo sabe, pero es obsceno. La moraleja, entonces, es que ella nunca olvidará lo que pasó ese día y de grande podrá ofrecer en otros reinos, a otros reyes, un traje más brillante y original zurcido invisiblemente con ese mismo hilo.

*En varias reseñas de sus libros destacan el aspecto experimental, el juego con lo visual, la fragmentación y la escritura del ensamblaje por la inclusión de otros medios como las diapositivas, la fotografía, diversos recortes de documentos e imágenes de objetos. ¿Considera que son obras experimentales y vanguardistas? ¿Y en tal caso, dialogan con la tradición de las vanguardias en Chile (tanto narrativa como poesía visual y arte conceptual) p. ej. el caso de Juan Luis Martínez?*

Considero que son narraciones en donde la forma es parte del contenido. Los materiales con que trabajo siempre están subordinados a la exploración de un universo literario a través del lenguaje: es la palabra como material y contexto, generalmente en relación con un oficio y sus condiciones técnicas de producción. El relato como consecuencia de esos hechos. La escritura permite incorporar elementos extraliterarios para documentar una experiencia subjetiva. Antes que una vocación experimental, es entender la narración como un espacio más allá de la



página. En esa veta, efectivamente, hay una tradición de muchos autores y muchas autoras que me interesan porque interrogan su capacidad el asombro. En el contexto de la poesía, por ejemplo, y en particular en la tradición de las vanguardias chilenas, muchos de esos recursos se han explorado notablemente y la verdad es que frente a ellos más me siento de la retaguardia.

*En su ensayo “Fragmentos y materiales” de la Monografía sobre literatura chilena que salió en la revista Mapocho en 2020, escribe: ‘En Chile sobrevivimos cavando y excavando nuestras propias tumbas [...] Hoy, la descripción desafectada de una fosa común arqueológica, remite de forma atávica a las páginas más siniestras del Informe Valech o a 2666 de Bolaño. Se hace difícil habitar el presente anclado a una actividad esencialmente rememorativa’ (376). En sus obras aparecen varias referencias al pasado histórico de la dictadura en Chile p. ej. en La filial (2012) la ficha dactiloscópica de una chica que no lleva nombre hace pensar en los desaparecidos y al mismo tiempo la violencia y el silencio después del corte de luz cuando leemos ‘el personal indiferente en sus respectivas estaciones de trabajo’ (196) hace referencia al pacto de silencio y un pasado aún oculto. ¿Tiene una clara intención de incluir el pasado en sus obras y, en tal caso, cómo lo maneja sin caer en la rememoración que ‘hace difícil habitar el presente’?*

Me parece inevitable que el pasado aparezca, aunque sea de forma soterrada o velada. Chile es el país de lo que no se dice, por lo que nuestra historia da espacio para muchas conjeturas. Los conflictos se eluden sistemáticamente hasta que sobreviene una catástrofe y no queda más remedio que enfrentar los hechos. Mientras tanto, la omisión prolifera de muchas formas, por lo tanto, es la tierra del silencio y el malentendido, de las confusiones y la ambigüedad, de los eufemismos, de la censura y sobre todo de la autocensura. Las cosas están ahí pero no se ven. Yo soy muy frontal, aunque a veces pareciera que encaro el problema de forma oblicua. Mis novelas son exploraciones personales a universos afectivos fermentados en ese pasado, donde hay muchas imágenes cuyas primeras intuiciones están o se originan en esa historia y en mi memoria. Para imaginar uno recuerda. Me parece una realidad ineludible. La memoria cifra una suerte de sentido que a través de la ficción podemos llegar a conocer, intuir y valorar. Uno escribe para saber de qué escribe y, en ese sentido, el pasado se hace presente, siempre, a veces de forma enigmática o de manera recurrente, distorsionando nuestra percepción de muchas cosas.

*¿Cómo clasificaría su obra La filial? (¿novela, objeto-libro, artefacto o testimonio?)*

Un documento.

*¿Qué le inspiró a escribir esta obra? ¿De dónde salió la idea de usar el timbre?*

Antes que el texto encontré el timbre, el aparato: ‘Trodar 4253 – la imprentilla automática’, como dice en la caja. Me pareció que ahí había una posibilidad de historia, porque evocaba todo un mundo y una estética que podía reproducirse por sí mismo. Como te contaba antes, necesitaba urgentemente un trabajo y los trámites burocráticos para obtener la residencia eran interminables para poder regularizar mi situación e iniciar actividades. Toda esa sensación de encierro y la pesadilla burocrática estaba muy presente. El libro podía ser una salida. Después pasaron dos años y un día murió un viejo amigo poeta y no pude ir a su entierro. Ahí escribí la historia.

*En el ensayo “Fragmentos y materiales”, afirma: ‘En el contexto globalizado actual, atrapados en las redes de una economía digital, el alcance de una situación local, por más al margen o periférica*



*que sea, ha evolucionado y trascendido hacia la universalidad de manera irreversible' (2020: 379).  
¿Considera que la historia local que cuenta en La filial también transcende hacia la universalidad?  
¿Dónde situaría esta obra en relación con la dialéctica de lo local y lo global y por otro parte lo nacional y postnacional<sup>6</sup>?*

*La filial* es una zona difusa que evoca la dinámica interna de los servicios secretos de inteligencia. Es la versión local de la oficina clandestina encargada de vigilar y burocratizar el miedo tan propia de los regímenes autoritarios y los Estados totalitarios. Es la máquina hecha tira, rota, el trauma enquistado que seguirá operando, aunque esté desactivado. Por ese lado, me parece una realidad contemporánea bastante reconocible, cuyas prácticas opresivas se han extendido y complejizado en un mundo digital dominado y vigilado por grandes corporaciones de capitales anónimos. Entre las víctimas, muchas veces están también sus propios funcionarios sometidos a una estructura y voz de mando en donde no hay margen para la objeción de conciencia. Aunque no sabría situar este libro en los términos que planteas, creo se mueve en una zona fronteriza que busca estrechar y articular esos pocos elementos comunes para crear sentido en circunstancias donde se ha perdido lo demás.

*Al publicarse después de la crisis financiera de 2008, en los años que realmente se siente las consecuencias de dicha crisis, y al tratarse de un corte de luz, La filial parece tener una importante reflexión sobre la cultura del trabajo en el Chile postdictatorial y las condiciones precarias en las que trabajan los marginados. ¿Le parece acierto esta interpretación? ¿Considera que en este sentido se trata de una obra política y comprometido con su tiempo?*

Sí, es una obra política y comprometida con su tiempo, aunque su relación con la crisis del 2008 es más colateral que intencional, sintomática o sincrónica, pero en ningún caso algo deliberado. Hay una reflexión sobre la cultura del trabajo en un sentido amplio, pero más que orientada a su precariedad actual, apunta a la negación del individuo y su subordinación a una autoridad abstracta, anónima. De qué manera nos marca o condiciona la dinámica de obediencia a una jerarquía vertical inapelable, invisible, legitimada por la necesidad y el abuso, impuesta con el miedo y la violencia, que somete rutinariamente a competir, a imponerse y a llegar a tener que eliminar a otros en pos de sobrevivir.

*¿Cómo fue el proceso de creación? ¿Considera que fue una especie de performance al usar el timbre?*

El texto fue impreso en los objetos que el funcionario/narrador tenía a su alcance en la estación de trabajo. Durante un tiempo paseaba por barrio Congreso en Buenos Aires y luego ya en Santiago por el pasaje Tenderini o cerca de la Moneda. Buscaba fechadores viejos<sup>7</sup> y otros artículos de oficina en pasajes y librerías del Centro. Esos lugares se mantienen suspendidos en el tiempo y dan cuenta de esa cultura fiscal que persiste. No fue planteado como una *performance*, aunque la acción del timbrado incorporó nuevos elementos a la narración. Fueron dos meses trabajando en las condiciones planteadas en el texto: todos los días en horario de oficina. A medida que pasaban las semanas, la acción de timbrar se fue tomando el proceso: empezaron a aparecer dibujos hechos con el sello, el texto fue cambiando

---

6 Con postnacional me refiero a un posible 'después de la nación' en línea de Jürgen Habermas (1998) para quién la nación ya no tiene relevancia en un mundo global, en el cual los Estados nacionales han perdido el poder soberano.

7 Un timbre fechador tiene un límite de años.



según su aspecto; algunas frases que funcionaban en el borrador debían modificarse al verlas timbradas, consolidando el lenguaje del texto y la estética institucional. Hacerlo a pulso le dio vida.

Como te contaba al principio, pienso que en su génesis sí tenía una ambición performática que no llegó a llevarse a cabo. Mi plan era hacer un tiraje inicial de 500 ejemplares a mano en un espacio encerrado. Tener una cámara de seguridad transmitiendo el proceso día a día, durante dos meses, en horario de oficina, hasta la entrega de todos los ejemplares. La fantasía era —y es; basta consignar en la página 73 una dirección local— poder montar transitoriamente este lugar en distintas partes donde resuene la historia o donde se traduzca: abrir filiales en distintas ciudades donde los ecos de los aparatos de inteligencia y los mecanismos de coacción impuestos por gobiernos autoritarios o totalitarios del pasado resuenen hasta hoy.

*En su página web, el fragmento de La filial está acompañado por el sonido de la estampa, amplificando el mismo proceso de creación, además de la corporalidad y materialidad de la obra. ¿Qué importancia tiene la materialidad en la obra? ¿Qué reflexiones tuvo con respecto al diseño del libro físico en papel?*

El timbre imponía restricciones formales que determinaron una especie de métrica y un ritmo de lectura asociado a ese pulso sonoro tan particular y reconocible. Es decir, desde el inicio, la materialidad fue determinante para la configuración del espacio narrativo. Además, juega un rol fundamental en términos la historia: es la evidencia, la prueba que tenemos de que lo narrado ha sucedido. Parte del efecto inmersivo se juega en ese registro, en su textura gráfica, en los artículos de oficina. Al mismo tiempo, en ese contexto, el timbre es la prótesis de ese funcionario, la marca de su puño y letra, su anónima declaración de existencia, como cuando dice: ‘estas son mis huellas digitales’. Con ese fin, los objetos seleccionados para la maqueta —un fichero, 4 rollos de papel de 30 metros, 4 resmas de hojas marginadas, un set de tarjetas de visita y un cuaderno de 200 hojas— constituyen el espacio de trabajo como una realidad concreta, por más que parezca una ficción suspendida en el tiempo.

*¿Qué importancia tiene el cuerpo en la obra? P. ej. la mención de lo sexual, la violencia, el electroshock y, por otro lado, el uso de los nombres genéricos y anónimos como la ciega, la coja, la sorda, que hacen referencia a condiciones físicas.*

Hay un concepto importante en la idea del libro que proviene de un concepto de las neurociencias. Son los *qualia*, una especie de categoría para determinar esa cualidad característica que define la esencia de una cosa y cómo la percibe cada uno de manera subjetiva. ¿Cómo explicamos nuestra experiencia individual cuando percibimos dolor? ¿Qué es lo doloroso del dolor? ¿O la rojez de lo rojo, siendo que la experiencia del rojo es esencialmente privada? La tara del narrador es la acromatopsia retinal: es ciego al color. Eso determina su punto de vista. Siguiendo esa línea, la idea con los nombres era abolir la identidad a partir de una chapa característica asociada a su condición, de esa manera un personaje particular era al mismo tiempo un individuo genérico. Una salida bien oficinesca, por lo demás, donde puedes decirle al otro por el sobrenombre durante años sin saber realmente cómo se llama. Una forma sencilla y bien cínica de desentenderse, de decir: yo no vi nada, no lo conocía, no sé de qué ni de quién me está hablando.

Hay un chiste absurdo que de niño nunca entendí y que asocio a lo que me evocan los años de la dictadura, el terror que infundían los aparatos de seguridad de



Pinochet y la cultura de la delación. ¿Cuál es el colmo de los colmos? Que un mudo, le diga a un sordo que un ciego los está mirando. Como ves, la impronta del laboratorio se cruza con la del centro de detención clandestino. Representa esa zona oscura donde los límites se confunden. No olvidemos que en Chile, estos aparatos de seguridad trabajaron de forma estrecha —recibiendo instrucción y apoyo logístico— con el enclave alemán de Colonia Dignidad, una secta fundada por un pastor Nazi que murió condenado en la cárcel por causas de pederastia. En el hospital de la Colonia se realizaban experimentos muy perversos. La alianza entre el fascismo militar chileno y estos Nazis tan bien recibidos es explicable sólo en el marco de la guerra fría, en donde el enemigo interno era el ‘cáncer marxista’ que debía ser extirpado. Los capítulos más escabrosos de la dictadura fueron escritos por médicos, químicos y oscuros especialistas civiles que ocupan su lugar en la historia y forma parte de una memoria que se puede elaborar. En el mismo año en que se estrenaba *El buevo de la Serpiente* de Ingmar Bergman, esto estaba pasando en Chile.

*Lo visual adquiere un papel central en la obra tanto a nivel formal al cuestionar la dicotomía tradicional texto/imagen, pero también en la diégesis donde lo visual parece relacionarse con lo inefable, con lo que no se puede contar con palabras. ¿Cómo utiliza lo visual en relación con la escritura?*

Los *qualias* determinan nuestra relación con las cosas y con los otros. Por ahora es sólo una intuición, pero creo que en esa zona liminal hay un espacio donde la literatura puede decir algo. ‘Si la proximidad se acercara más a las cosas sería las cosas’, escribía en esa sintonía Juan Luis Martínez a propósito de las transparencias. El timbre como prótesis aporta a la historia un elemento metaliterario que trastoca la posición habitual del lector: el narrador se hace presente en el objeto cuando el sello, usualmente imperativo y distante, interpela anómalamente en primera persona (‘interrumpo mis labores cotidianas para dejar constancia’). El lector pasa a estar dentro de lo que se formula. Hay muchos elementos ambivalentes y páginas donde el mismo sello es texto e imagen al mismo tiempo. Por supuesto, estas son reflexiones *ex post*, intuiciones que he ido pensando con el tiempo, pero en su momento la idea del centro clandestino/laboratorio era un espacio verosímil para que estos objetos timbrados pudieran estar dentro de un inventario. Hay una definición de Vilém Flusser que me parece trazar esa frontera de lo visual con la escritura de manera muy asertiva, y es que la imagen es una superficie con significado. Las implicancias de esa suposición abren nuevos caminos que van en la línea de las inquietudes que han dado forma a todos mis libros.

*Teniendo en cuenta las referencias al pasado histórico chileno y el procedimiento de creación analógica, ¿podríamos considerar que La filial corresponde a una nostalgia reflexiva como lo entiende Svetlana Boym (2001), en sentido de que no sigue un único argumento, sino que explora formas de habitar varios lugares simultáneamente e imaginar diferentes espacios temporales, a diferencia de una nostalgia restauradora que intenta recuperar el pasado y se asocia al nacionalismo, a la religiosidad radial y la creencia en una única verdad? ¿Quizá incluso la nostalgia reflexiva en La filial podría considerarse como un acto de resistencia frente a la acelerada digitalización y el ruido blanco de la televisión?*

Me gusta esa lectura. No me interesa tanto la reconstrucción de escena, sino la manera en que el pasado se hace presente en diferentes niveles y cómo nos interpela. De qué modo se actualiza y qué queda de él. Cómo nos apropiamos de esos materiales —los ecos, las sombras, los restos, sus indicios— y qué nuevas lecturas



se desprenden de lo que queda. En el caso particular de *La filial*, es un libro hecho de forma completamente analógica en años que se anunciaba que todo sería libro electrónico. Bueno, estas son mis huellas digitales. Finalmente somos las cosas que nos sobreviven. A mí me angustia un poco la idea de que, en el mundo digital, con la memoria almacenada en nubes y servidores, la información fácilmente puede desaparecer. ¿Quién responde por eso? Basta un apagón o que alguien no grabe el archivo y se pierde la biblioteca de Alejandría. Vivimos rodeados de ruinas que no entendemos y muchas veces no vemos como tal y eso distorsiona. En ese sentido, parafraseando a Svetlana Boym, el pasado es un blanco en movimiento. Te pone en una posición de extrañamiento. ¿Qué es lo artístico del arte? ‘El extrañamiento es lo que el arte tiene de artístico’, dice ella. Al final, todo cambia, pero no todo se convierte: ahí se crea un espacio y una necesidad.

*Usted publicó su primera novela Trama y urdimbre (2007) en la editorial grande Random House Mondadori<sup>8</sup> mientras que las siguientes publicaciones La filial (2012), Buscanidos (2014) y El Clan Braniff (2018) salieron en Alquimia Ediciones y Editorial Hueders, ambas editoriales independientes y relativamente nuevas si consideramos que Alquimia fue fundada en 2006 y Hueders en 2010. ¿Qué reflexiones tuvo antes de publicar en estas editoriales? ¿Cuál fue la razón por cambiar de una editorial grande a una editorial pequeña e independiente?*

Más que reflexiones, fueron las circunstancias. En Mondadori tuve suerte de encontrar un editor como el escritor Germán Marín, que se arriesgó con una novela extraña de un autor sin antecedentes. Después pasó tiempo hasta que publiqué mi segundo libro, *La filial*, que se salía de los márgenes formales que tenían en Random House para sus colecciones. Se los mostré más que nada para decirles ‘esto era’, porque costaba entender el proyecto cuando lo explicaba. Marín entonces ya estaba preparando su salida y *Buscanidos* no le interesó a la nueva editora. Con *La filial* quería que una editorial financiara la realización de 500 ejemplares originales: lo que necesitaba eran las portadas con las páginas en blanco y dos meses de sueldo para timbrarlos. En ese tiempo, cuando la escribí, yo vivía en Buenos Aires y necesitaba trabajo, lo que fuera. Visto ahora, el esquema montado para el libro respondía a esa angustia, porque en el fondo, esperaba de la editorial esa especie de trabajo asalariado convencional —horario de oficina, haciendo una operación mecánica, como timbrar. Era una manera de decirme: lo que haces es un trabajo como cualquier otro. Pero al final era necesario ver de qué estaba hablando y tuve que hacer las maquetas para que se entendiera. Lo que pasó después es que, una vez impreso el texto en los objetos, la necesidad de publicarlo desapareció, porque los ejemplares ya existían. Fueron los escritores Guido Arroyo y Emilio Gordillo quienes insistieron en hacer una edición con el libro de actas digitalizado. Respecto a *Buscanidos* y *El Clan Braniff*, con Hueders hay vínculo de amistad y afinidad literaria que ha fraguado con los años y que es muy importante para trabajar. Además, han estado presentes en circunstancias personales importantes y a eso le doy mucho valor.

*El fundador de Alquimia Ediciones, Guido Arroyo, ha expresado que la editorial se caracteriza por la ‘predilección por publicar obras híbridas, que trabajen desde la frontera de sus géneros’ y asimismo Álvaro Matus de la Editorial Hueders expresa la importancia de ‘buscar libros de otros formatos’ que expanden los géneros (citado en García 2019). ¿Cuál ha sido su experiencia con las editoriales independientes chilenas? ¿Le parece que hay más libertad para experimentar y jugar con los géneros en las editoriales independientes como en el caso de su obra La filial?*

---

<sup>8</sup> Hoy en día la empresa Penguin Random House Grupo Editorial.



Mi experiencia ha sido muy buena y creo que sí, hay más libertad, tanto en lo formal como en lo contractual. Con las editoriales independientes hay una especie de acuerdo tácito que se celebra: ambas partes convienen que en este negocio hay cosas más importantes que vender libros. Si bien en lo administrativo son otro universo, está permitido dar puntadas sin hilo, lo que da margen para que aparezcan libros más raros, voces más arriesgadas y propuestas menos calculadas o que no representan necesariamente el gusto de la mayoría.

*A nivel internacional, La filial fue traducida al inglés por Samuel Rutter en 2016 y publicada en la editorial Melville House. ¿Cuál ha sido la recepción de su obra en el mundo anglosajón o en el extranjero en general? ¿Y cómo es el caso en España, donde todavía resulta sorprendentemente difícil conseguir sus obras?*

Creo que mis libros son difíciles, entre otras cosas, porque cuesta conseguirlos. Salvo *La filial*, ninguno se ha publicado fuera de Chile. Hubo algunas críticas y reseñas positivas asociadas al lanzamiento de esa traducción —lo que supone un trabajo de prensa y marketing que la misma editorial promueve—, pero en general su circulación ha sido silenciosa, subterránea. De vez en cuando aparecen nuevos lectores que se manifiestan, recibo alguna invitación a participar de un festival o un coloquio y a veces descubro que en lugares lejanos suscitan interés, como en este caso. Cada libro arraiga a su modo y tiende sus propias ramas. Con el tiempo se percibe que han estado en movimiento y tienen una acogida que valoro.

*Aparte de ser escritor, es guionista y periodista. ¿En qué proyectos ha estado como guionista? ¿Y de qué forma le influye la mirada periodística y cinematográfica en sus obras de ficción?*

Del periodismo rescato sobre todo las técnicas de investigación y de producción, la necesidad de ir a terreno, también cierto arrojo y el compromiso con la verdad a la hora de discernir entre la ficción y no ficción. Uno de los primeros trabajos que hice como guionista fue una serie documental de unos jóvenes navegantes que durante 3 años dieron la vuelta al mundo en un velero (*En búsqueda de Shangrila*). Ahí aprendí dos cosas: el guionista es un cartógrafo, si tiene suerte participa de la expedición, pero el verdadero autor de lo que uno ve, es el montajista. La montajista de esa serie realmente volvió a tomar el material y le dio un sentido y una lógica totalmente distinta. En una sala de montaje se puede ir adelante y atrás en el tiempo. Desde entonces, distingo que gran parte de la escritura se juega en esa instancia y que es ahí donde aparece realmente el texto.

También he sido guionista de *realityshow*, lo que suponía observar en tiempo real, día y noche, a una serie de freaks en cautiverio voluntario. Ahí era necesario transformar el tedio cotidiano en material dramáticamente atractivo, ficcionando la realidad por medio del montaje. También he participado escribiendo en algunas series melodramáticas de ficción para la televisión (*Solita Camino* y *Juana Brava*), y este año debiera estrenarse una película (*La anunciada muerte de Willy Semler*), comedia coescrita con Benjamín Rojo, su director. Como ves, son registros bien diversos y lenguajes muy distintos que me han enseñado técnicas, procedimientos e incluso algunos programas que me han dado buenas herramientas para tener a mano.

*Durante la trayectoria de su narrativa ha trabajado con las técnicas del timbre y de las diapositivas. Su próximo proyecto incluye el uso de cintas de audio. ¿Cómo surge este nuevo proyecto, qué formato tendrá el libro y cuándo podremos leerlo?*



Es un texto escrito con los audiolibros que ha grabado para la Biblioteca de Ciegos de Santiago un exagente de la dictadura que cumple condena en Punta Peuco, donde están presos los uniformados que violaron los Derechos Humanos. Desde hace un tiempo estuve escuchando los libros que él grababa y, tijeando las frases, escribí un relato narrado con su voz. Espero que aparezca pronto.

## Referencias

- Amaro, Lorena. 2017. "Los nuevos 'raros' latinoamericanos." *Quimera. Dossier: nueva literatura latinoamericana* 403: 31-32.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Celedón, Matías. 2007. *Trama y urdimbre*. Santiago de Chile: Random House Mondadori.
- Boym, Svetlana. 2012. *La filial*. Santiago de Chile: Alquimia.
- Boym, Svetlana. 2014. *Buscados*. Santiago de Chile: Hueders.
- Boym, Svetlana. 2018. *El Clan Bruniff*. Santiago de Chile: Hueders.
- Boym, Svetlana. 2020. "Fragmentos y materiales." *Mapocho. Revista de humanidades* 88: 370-380.
- García, Javier. 2019. "Los libros de la furia: 10 editoriales independientes de Chile." *La tenera*, 20 de diciembre, consultado el 5 de mayo de 2021, <[www.latercera.com/culto/2019/12/20/furiadel-libro/](http://www.latercera.com/culto/2019/12/20/furiadel-libro/)>.
- Habermas, Jürgen. 1998. *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Tecnos.
- Locane, Jorge. 2019. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Marks, Laura U. 2002. *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mora, Vicente Luis. 2022. "La erosión digital como problema para la lectura crítica de literatura contemporánea." *Álabe* 26: 1-13.
- Olsen, Tillie. 2022. *Silencios*. Barcelona: Las afueras.
- Premat, Julio. 2020. "¿Otros tiempos, otras formas? Encrucijadas de la literatura contemporánea." *Mapocho. Revista de humanidades* 88: 34-48.
- Reynolds, S. 2011. *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber & Faber.
- van der Heijden, Tim. 2015. "Technostalgia of the present: From technologies of memory to a memory of technologies." *Nexus. European Journal of Media Studies* 4 (2): 103-121.
- Willem, Bieke. 2013. "Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes." *Iberoamericana* 13 (51): 139-157.