ABSTRACT

Title of Dissertation: UN ASUNTO MINÚSCULO: CONSTELACIONES CONTEMPORÁNEAS EN LAS NARRATIVAS DE LO COTIDIANO

Daniela Paz Hernández Rodríguez, Doctor of Philosophy, 2024

Dissertation directed by: Professor Laura Demaría, Department of Spanish and Portuguese.

Este trabajo explora cómo lo cotidiano, conceptualizado como 'minúsculo', es representado en las obras de cinco autores contemporáneos latinoamericanos: *Teoría de la gravedad,* de Leila Guerriero; *Leer y dormir,* de Gonzalo Maier; *Ómnibus,* de Elvio Gandolfo; *Los llanos,* de Federico Falco y *Ella estuvo entre nosotros,* de Belén Fernández Llanos. Estas narrativas varían en contenido y estilo, pero hablan de rutinas, detalles y asuntos pequeños, como lavar platos, viajar al trabajo u ordenar la casa. El objetivo principal de este análisis es ilustrar cómo estos aspectos aparentemente irrelevantes, mundanos o imperceptibles de lo cotidiano arrojan luz sobre la complejidad del presente y sus discursos de subjetividad. Para comprender el valor de lo cotidiano se estudia, primero, la capacidad de estas escrituras para construir materialidades autónomas y vibrantes; segundo, cómo estos pequeños asuntos minúsculos ayudan a distinguir lo familiar y crear en él un espacio de experimentación para el sujeto; y tercero, cómo producen una temporalidad única e íntima que se lee como una alternativa al tiempo uniforme e industrializado. Estos tres puntos se analizan utilizando herramientas de la teoría de los afectos, nuevos materialismos y los estudios culturales de lo cotidiano. El valor de esta investigación radica en su capacidad para ofrecer un punto de vista único, que va más allá de los límites de lo literario para abarcar una reflexión más amplia sobre el presente. En una era inundada de información y perpetuamente bajo el influjo de lo nuevo, este estudio fomenta la contemplación

y la reflexión, ofreciendo una pausa, un contrapunto, al ritmo frenético de la vida moderna. Este trabajo sostiene que estas narrativas crean espacios para un compromiso más deliberado e introspectivo con la realidad y promueven un cambio sutil pero transformador, lo que representa en sí mismo un acto revolucionario.

This work explores how the everyday, conceptualized as 'minuscule,' is depicted in the works of five contemporary Latin American authors: Leila Guerriero, Gonzalo Maier, Elvio Gandolfo, Federico Falco, and Belén Fernández Llanos. These narratives vary in content and narrative style, yet they all center on routines, details, and small matters, such as washing dishes, commuting or tidying up the house. The primary aim of this analysis is to illustrate how these seemingly irrelevant, mundane, or imperceptible aspects of the everyday shed light into the complexity of the present and its subjectivity discourses. To grasp the significance of the everyday, my study explores first, the capacity of these writings to construct autonomous and vibrant materialities. Second, it delves into how these small matters distinguish the familiar and create a place for the subject to experiment within it. Lastly, it shows how the everyday generates a distinctive and intimate sense of time that serves as an alternative to standardized and industrialized time. These three facets are examined using approaches from Affect Theory, New Materialisms, and cultural studies of the everyday. The value of this research lies in its ability to offer a unique point of view, reaching beyond the confines of the literary to encompass a broader reflection on the present. In an age flooded with information and perpetually under the sway of the new, this study encourages contemplation and reflection, offering a pause, a counterpoint to the frenetic pace of modern life. After all, my study argues that these narratives create spaces for a more deliberate and introspective engagement with reality by inciting a subtle yet transformative shift in perspective, which represents in itself a revolutionary act.

UN ASUNTO MINÚSCULO: CONSTELACIONES EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA DE LO COTIDIANO

BY

DANIELA PAZ HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

DISSERTATION SUBMITTED TO THE FACULTY OF THE GRADUATE SCHOOL OF
THE UNIVERSITY OF MARYLAND, COLLEGE PARK
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF PHD
2024

ADVISORY COMMITTEE:

PROFESSOR LAURA DEMARÍA. CHAIR
PROFESSOR FRANCISCO BARRENECHEA
PROFESSOR RYAN LONG
PROFESSOR JUAN CARLOS QUINTERO-HERENCIA
PROFESSOR SAÚL SOSNOWSKI

©Copyright by

Daniela Paz Hernández Rodríguez

2024

Agradecimientos

Gracias a todos los que me quieren, a todos los que quiero. Mi familia hermosa y mis amigos fantásticos. Gracias por ocupar un espacio en esta cabeza con forma de corazón. Gracias por su tiempo, por su amor y por hacer de mi cotidiano un espacio fértil para reflexionar sobre la existencia.

Gracias profesoras y profesores por enseñarme todo lo que sé.

Gracias Laura por la guia, la paciencia y la pasión.

Gracias Chusca por ser perfecta, incluso desde el cielo de los gatitos.

Gracias Rob, por lo que vendrá.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1
Asuntos minúsculos 4
Perec, Levrero y lo infraordinario 8
Una cotidianidad a campo traviesa 13
Una estética de lo cotidiano 16
El ancla de lo cotidiano 20
Asuntos afectados 24
Asuntos poéticos 32
Asuntos contemporáneos 34
Asuntos crónicos 40
Asuntos de género 46
Constelaciones de asuntos 54
PRIMERA CONSTELACIÓN: MATERIALIDADES 57
Materias vibrantes 61
Materias afectadas (y afectivas) 71
Materialidades literarias 85
Materias finales 96
SEGUNDA CONSTELACIÓN: FAMILIARIDADES 99
Familiaridades y extrañamientos 108
Familiaridades finales 132
TERCERA CONSTELACIÓN: TEMPORALIDADES 135
Temporalidades múltiples 141
Tiempo de contacto minúsculo (o demorarse) 148
Entre rutinas y repeticiones 157
Temporalidades finales 171
CONCLUSIONES 174
BIBLIOGRAFÍA 181

El viento se enorgullece de empujar a una mísera hoja hasta la avenida. El futuro tarda lo que tardará esa hoja en caer a la avenida. Lo que deseé ayer tiene tanta importancia como lo que desearé mañana.

Trato de escribir mientras una hormiga intenta caminar sobre mi mano.

De cosas como éstas, están hechos los días.

Nada, Malú Urriola

INTRODUCCIÓN

Comienza con una escena: una pila de diarios de vida vacíos. Se acumulan en los cajones del velador de mi pieza esperando alguna historia interesante, tal vez entretenida; se conformarían con un breve recuento del día o una lista de cosas pendientes. Pero estas líneas no sostienen ninguna palabra, son huellas que esperan un caminante que las recorra. Vuelvo a esa escena cada vez que tengo que escribir un artículo, una reseña o un monstruo textual como una tesis. Esa imagen del cuaderno vacío es el vértigo que me produce la página en blanco. La escena, como todas las que pasarán por estas páginas, es minúscula, podría pasar inadvertida o percibida como irrelevante o aburrida. Desde muchas perspectivas se puede leer como una escena cotidiana o doméstica, por lo tanto un poco insulsa y desabrida. Los diarios de vida (sin vida) podrían quedar sin registrar, sería incluso más fácil omitirlos de cualquier inventario porque no hay nada en ellos que rescatar, nada que esconder; son una pila más de cosas acumuladas. George Perec diría que ahí se esconde algo, tal vez un acercamiento a lo que soy. No sé si la llave está en esa ruma de diarios vacíos, mas sé que nombrarlos y dar cuenta de ellos abre las posibilidades de interrogar una historia ordinaria y común como la mía: ¿quién me los regaló? ¿por qué me persiguen esas líneas? ¿por qué nunca escribí? ¿cómo y dónde los guardé? ¿qué hice con ellos? ¿por qué los recuerdo? ¿por qué me gusta leer diarios?

Es una escena minúscula e insignificante que existe en la memoria, como un escombro entre otros recuerdos. Por cierto que estas escenas y asuntos no están solo en la memoria, están repartidos por todas partes. Lo minúsculo puede ser percibido incluso con el paso del tiempo. Los años avanzan y sin embargo podemos recordar el olor de una comida familiar, el brillo de alguna luz de atardecer, los pantalones con suspensores de un abuelo. Hay una persistencia en lo minúsculo, una reverberación o luminiscencia que permite atrapar al menos una fibra. Y atrapar ¿para qué?, quizás para observar, quizás para tocar o comprender, o solo porque esa cosa que agarramos es tan irrelevante como hermosa. Parece más una combinación que una decisión

excluyente, por eso requiere de sentidos atentos y abiertos, de un entendimiento que promueva conexiones en vez de cerrar lecturas en un solo significado.

No es sencillo definir un tema de investigación, o tal vez lo es para quienes poseen esa envidiable claridad mental, esa brújula siempre apuntando al norte. Para quienes, como yo, que acumulamos diarios de vida vacíos (u otros cachivaches de dudoso valor como figuritas con forma de gato), o nos distraemos con la escena de un huerto que se resiste a florecer, la vista desde una ventana o los apuntes que se toman en un viaje en bus, esa búsqueda y encuentro del norte se hacen un poco más difícil, menos específica y un poco deambulante. Sin embargo, es posible trazar ese camino medio disperso y transformarlo en un modo de leer, en una especie de sistema para procesar materiales textuales que se encuentran al andar. Lo que salga de ahí serán estas páginas llenas de conceptos, conexiones y trazos para confirmar que hay valor en esas historias que nos fascinan con la modestia de una trama demasiado simple para sonar atractiva o con el entendimiento un poco descolocado de no poder elaborar un resumen claro y específico sobre un texto que habla de las minucias de la vida. Es que son escenas tan familiares que olvidamos cómo nombrarlas, como traerlas y ponerlas en relieve. Cómo hablar, por ejemplo, del sonido que hace el viento entre las hojas, de las cosas sueltas en el baño. Los libros que forman parte de esta investigación hacen ese trabajo y en el camino traen pausa, silencio, reflexión y una materialidad familiar. Se entrelazan en este corpus: *Teoría de la gravedad* (2019) de Leila Guerriero, una colección de crónicas autobiográficas breves en donde la autora repasa su cotidianidad: el presente, sus demonios y su historia; *Omnibus* (2006) de Elvio Gandolfo, un texto híbrido, mezcla de crónica de viaje y diario íntimo, en el cual narra y reflexiona sobre sus viajes en ómnibus entre Rosario y Buenos Aires; *Los llanos* (2020) de Federico Falco, una novela que juega a ser un diario, no se divide en capítulos sino en los meses del año, y en ella el autor se asienta en una casa de campo desde donde percibe el paso del tiempo e intenta cultivar una huerta; *Ella estuvo entre nosotros* (2019) de Belén Fernández Llanos, una novela sobre la relación de una hija y su madre enferma que se estructura en escenas breves e intimas que

develan una cotidianidad minúscula y singular alterada por la enfermedad; y *Leer y dormir* (2021) de Gonzalo Maier, una colección de crónicas y apuntes que deambulan por temas como los libros de saldo, dormir en el cine, escribir un ensayo, lavar los platos sucios y otras minucias domésticas.

Algunas precisiones sobre la selección: se trata de textos contemporáneos publicados en Chile y Argentina entre el 2006 y 2020, son de autores con obra abierta y comparten una escritura híbrida. Cuando uso este adjetivo quiero remarcar que como son formas de narrar lo cotidiano, y lo cotidiano es mixto o surtido como una ensalada, se compone de piezas disímiles que se agarran y se sueltan, entonces estas escrituras se construyen desde la multiplicidad y espontaneidad de la forma, desde apuntes que se anotan en una libreta o en el celular, hasta sendas reflexiones luminosas que se guardan en el precario archivo mental a la espera de ser recordadas en el momento preciso. Son híbridas porque están desajustadas en las esquinas. A ratos parece que encajan en un modelo, como es el caso de la novela de Falco o de Fernández Llanos, sin embargo la escritura es fragmentada y dispersa, es una narrativa a escala humana y de belleza cotidiana que no cierran el análisis, sino que abre puntos de fuga que no se detienen, porque ya veremos, lo cotidiano nunca lo hace, siempre está sucediendo. Es decir, desde su continuidad es posible abrir otros torrentes de significado y eso es gracias a la hibridez de la escritura. Hay un autor que no es parte del corpus central que analizaré, sin embargo lo incluyo en esta sección donde se hacen los acercamientos teóricos porque sus aportes a la reflexión de la vida común son fundamentales. Mario Levrero en *El discurso vacío* y *La novela luminosa* teoriza sobre lo cotidiano y algunas reflexiones serán parte de ese apartado. Podría decir que Perec y Levrero son los guías de este texto.[1] Este último propone en su 'discurso' un

[1] En Libros chiquitos Tamara Kamenszain cuenta que le recomendó La novela luminosa a Josefina Ludmer porque «transforma el presente cotidiano en pura teoría», Ludmer la empezó a leer hasta que, dice la poeta, «un día me dejó en el contestador un mensaje ultraludmeriano: "Voy a dejar de leerlo, Levrero es aburrido y sobre todo me da asco que el tipo no se bañe casi nunca». Esa perspectiva de Ludmer quedará más clara en las páginas posteriores donde reclama por esta literatura de lo cotidiano donde (a su juicio)

acercamiento a la nada que flota en una forma tan antojadiza como la entrada de un diario. Y aunque su afán produce nudos imposibles: vivir en la mente o fuera de ella, escribir y significar, la nada y la posibilidad de hablar de ella, lo cierto es que todos esos nudos funcionan como potencia dentro de su rutina caligráfica, (casi) siempre en tensión: escribe un yo que luego destruye y anula. Es como que su proceso de escritura trata de tocar lo real y al hacerlo se produce un cortocircuito que lo transforma en algo distinto. «En cambio cuando trato de tocar lo que llaman realidad, cuando mi escritura se vuelve actual y biográfica, resulta inevitable poner inconscientemente en juegos esos misteriosos y muy ocultos mecanismos, los que al parecer comienzan a interactuar (...) y a producir algunos efectos perceptibles.» (100) La autorreflexión del ejercicio escriturario me sirve porque materializa un modo de escribir hiperconciente y alerta, una característica que comparte con los autores centrales. Ese juego, además, está encaramado en estructuras familiares como la caligrafía, el tedio y las interrupciones; nimiedades que dan forma a la escritura que se alimenta de lo pequeño. Ambos autores ofrecen una metodología para trabajar con los asuntos minúsculos que se contienen en estos cinco libros.

Asuntos minúsculos

Antes de seguir adelante es necesario hacer un repaso conceptual por los términos que anclan este trabajo. Hablé antes de asuntos minúsculos, uso esta primera palabra, *asunto*, en su primera y más sencilla acepción «materia de que se trata», me parece un término simple y operacional para identificar y agrupar estas ocurrencias. Ofrece un equilibrio abstracto/concreto familiar, todos hemos recibido correos electrónicos sin asunto y también hemos dudado de qué escribir en esa línea breve. Está también la denominación de minúsculo, un adjetivo de uso común que el diccionario de la *Real Academia Española* define como «de muy pequeñas dimensiones, o de muy poca entidad». Uno de los inconvenientes de cualquier definición es que

---

no pasa nada. Igual vale decir que en El discurso vacío Levrero también menciona que lleva varios días sin bañarse. «Huelo muy mal», escribe.

separan, entonces habrá cosas que entrarán y otras que no. Esto no tiene un gran efecto en este trabajo (menos mal) porque el término surgió espontáneamente luego de leer muchos libros que parecían hablar de asuntos de similares dimensiones, es decir, pequeños (para usar un sinónimo). Y aquí otra precisión, estas palabras que comparten el barrio semántico de *minúsculo* (diminuto, imperceptible, etc.) pretendo usarlas indistintamente para referirme a lo que bauticé como "asuntos minúsculos" y que Perec denominó, hace ya varios años, como infraordinario y que Levrero caracteriza como 'vacío'. No es desorden o falta de rigurosidad sino las ganas de evitar al lector la pesadumbre de tener que leer cada dos líneas la misma palabra cuando es perfectamente posible abordar el tema sin hostigar el vocabulario.

Antes de entrar en los aportes de la epistemología perecquiana, es importante dejar constancia de que la elección del término *minúsculo* se sostiene, por un lado, en el tamaño de la materia a la que refiere y, por otra, en su aparente insignificancia en la escritura y el contraste que tiene con la mayúscula. La letra minúscula, a diferencia de su contraparte, tiene un tamaño menor y una forma distinta. Esta grafía se suele asociar con lo menor o lo poco importante, de ahí el vicio de muchos de capitalizar todas las palabras de un título o de querer anteponer las mayúsculas a sustantivos o adjetivos comunes que no lo necesitan. La autora feminista bell hooks hizo de la minusculización una decisión política y decidió bajar las letras de su nombre (que en realidad es el nombre de su bisabuela materna a quien quería honrar en sus textos) como una forma de redireccionar el foco del lector a sus escritos más que al nombre que los acompañaba.[2] La mayúscula reiterativa e injustificada provoca ESTRUENDOS en la lectura y, por ende, en la comunicación. En el libro *Historia de la lectura y la escritura en el mundo*

[2] En un artículo del Washington Post (disponible aquí) el periodista Clyde McGrady escribe, luego del fallecimiento de hooks en diciembre de 2021, sobre lo llamativo que se volvió esta característica de su nombre y recopila extractos de entrevistas en donde ella comenta el tema. Dice hooks en 2009: «Even when people capitalize my name, I don't freak out, even though that would not be my choice», y en otra entrevista: «I'm not attached to it, and in that sense I think we have to choose, what are the issues that really matter? I think we are obsessed in the U.S. with the personal, in ways that blind us to more important issues of life.»

occidental de Martyn Lyons se cuenta que los textos antiguos del latín o el griego, que se escribían en rollos, se solían hacer usando solo letras mayúsculas (y sin espacio entre palabras) hasta que en el siglo VIII, durante el imperio de Carlomagno, el benedictino Alcuino de York las creó como una manera de mejorar la legibilidad de los textos.[3] Esa minúscula carolingia decantó a la grafía que usamos hoy. Su carácter común y corriente sirve porque sobre y entre ella se construyen mundos; pasa desapercibida porque su estado normal es sostener lo que sucede entre las letras capitales. Entre una mayúscula y otra hay una frase que cuelga escrita en minúsculas, en una armonía pareja que se puede leer sin interrupciones, con la calma de eso a lo que estamos acostumbrados. La letra minúscula no es estridente, fluye como un arroyo del campo que bordea la tierra con un murmullo apenas audible. A veces escribo mi nombre en minúscula, como bell hooks, para quitarme importancia y sacarme un poco de ceremonia de encima. Interpreto el uso de las minúsculas como una rebeldía de igual tamaño, es decir, optar por este término para analizar los libros, así como para escribir, representa la decisión consciente, aunque minúscula, de ignorar una jerarquía arbitraria y previamente establecida.

Ahora, identificar lo diminuto y sus diferentes perspectivas en los libros que ahora se acumulan en mi escritorio es hacer la pregunta ¿qué es lo minúsculo? y ¿dónde se encuentra lo minúsculo en estas historias? Lo minúsculo podría pasar por el 'tamaño' del protagonista, por su historia, su lugar o su tiempo; para otros lo minúsculo podría relacionarse con el formato o el género literario. En este trabajo lo minúsculo podría deambular por ahí, sin embargo, está más cerca de ser una forma de conceptualizar cómo estos autores son capaces de iluminar y materializar cómo el polvo se va juntando en los muebles de la casa a través de su escritura. La metáfora no es casual, Ben Highmore la utiliza en *Ordinary Lives* para describir con precisión cómo se caracteriza lo cotidiano, un concepto fundamental para este trabajo, y escribe:

---

[3] En el texto se explica que entre los siglos VIII y IX «el imperio de Carlomagno (768-814) se valió de la escritura como instrumento de poder y asoció a los intelectuales religiosos como Alcuino de York con el aparato del Estado. El emperador necesitaba listas de propiedades a las cuales cobrarles impuestos, listas de soldados a los cuales movilizar, así como listas de los caballeros que le habían jurado lealtad.» (57)

> The almost glacial movement of dust settling is too slow to watch, it's a constant drift of particles building up and becoming visible: however much you polish and vacuum it's presence is relentless. The everyday is the accumulation of 'small things' that constitute a more expansive but hard to register 'big thing'. (1)

Siguiendo la metáfora de Highmore lo minúsculo es, así como se articula en este trabajo, esa partícula de polvo iluminada, esa partícula de lo cotidiano que flota y se posa sobre las superficies de manera continua. En *Dust: A History of the Small and the Invisible* Joseph Amato hace un recorrido por la complejidad del polvo y su historia, qué significa y cómo nos relacionamos con el, pero también con el mundo de lo pequeño. Su análisis viene desde la historiografía y lo traigo porque en sus primeras páginas escribe:

> Dust is everywhere because its source is everything. (...) Dust goes where the wind lists. As if it were nothing at all —without mass, without volume, the featherweight of featherweights— it rises up and forms a vapor and haze. Indeed, these qualities evoke its etymological origin in the German word *Dunst*, which means vapor. Dust is as fine and familiar a thing as the unaided human eye can perceive. (4)

Esta idea que combina y asemeja el polvo con lo cotidiano se reafirma en las palabras de Amato, para quien lo minúsculo es persistente y su fuente de producción es todo. Sus dimensiones son ínfimas, pero su potencialidad es tremenda, no en cuanto algo gigante, sino más bien algo significativo, algo que se puede atesorar. Las letras y palabras de estos autores produce la visibilidad de esas partículas de polvo acumuladas, vuelven estos asuntos minúsculos legibles y les da una materialidad, con esto último quiero decir que la escritura le da a estos asuntos un relieve o una textura que provocan una sensación de familiaridad que el lector percibe durante la lectura. Lo minúsculo es un modo de iluminar o visibilizar lo que se conceptualiza como familiar, lo repetitivo, la práctica de todos los días, es decir, lo cotidiano.

Ambos conceptos (lo cotidiano y lo minúsculo) se entrelazan en este trabajo porque comparten acercamientos hacia una caracterización de lo común o poco relevante, de lo que pasa

desapercibido. Es decir, lo minúsculo, como perspectiva de análisis, trabaja con más fluidez en el espacio cotidiano, en esa superficie sobre la cual construimos nuestra existencia y que suele pasar inadvertida. Cuando dije que el relieve que produce la escritura es familiar, quise decir precisamente eso, que las lecturas que se encaraman en (y con) lo cotidiano son una forma de compartir una experiencia que conocemos —viajar en bus, hacer pan, mirar por la ventana como crecen las plantas, escuchar la ciudad—, y al mismo tiempo de revestirla y darle una textura que nos recuerda de su existencia previa. Trabajan con eso que siempre estuvo ahí, por eso nos resulta familiar.

Perec, Levrero y lo infraordinario

Para zambullirme en lo cotidiano y sus esquinas, es preciso volver a Perec (y otros intelectuales franceses que han teorizado sobre este tema) y su afán por retratar lo infraordinario. En este punto son imprescindibles, también, las ideas que Mario Levrero postula en *El discurso vacío* y en *Irrupciones* que proponen el aburrimiento como una 'corriente literaria', pero también lo postula como un nodo en el que nos encontramos con nosotros mismos.

Vamos primero con Perec, sus primeros acercamientos al concepto vienen de su trabajo como escritor y editor de la revista francesa *Cause Commune* fundada en 1971, después del «Mayo francés». En el artículo «Exploring the Infra-Ordinary» de Catrinel Popa se cuenta que el término fue acuñado originalmente por Paul Virilio, amigo de George Perec y parte del núcleo de *Cause commune*, que en el lanzamiento de la revista usó el término para describir el «ruido de fondo» (*bruit de fond*) de la existencia humana. Sin embargo, fue este último quien trabajó con más fuerza el concepto y lo perfiló como el único (y paradójico) modo de escapar a la rutina: «the infra-ordinary eventually ends up signifying that very means of fighting against everyday boredom and predictable existence, a paradoxical method to escape routine by assuming and deepening what is only apparently repetitive, ordinary, dull, boring.» (76)

En *El discurso vacío* Levrero hace que la monotonía del ejercicio caligráfico que lo ocupa deje fluir una subjetividad atrapada:

> Prosigo, tratando de desarrollar temas poco interesantes, inaugurando tal vez una nueva época del aburrimiento como corriente literaria. Hoy comencé, hace dos renglones, con una letra de tamaño muy grande, la que en el segundo renglón se redujo bastante. ¿Por qué se redujo? Porque empecé a prestar atención a la forma de continuar la frase que había comenzado, queriendo evitar incoherencias. Y la conclusión es que, limitada como es, mi atención no puede ocuparse de dos cosas distintas. Aquí lo prioritario es la letra y no el estilo, de modo que las incoherencias están permitidas. (…) Debo caligrafiar. De eso se trata. Debo permitir que mi yo se agrande por el mágico influjo de la grafología. Letra grande, yo grande. Letra chica, yo chico. Letra linda, yo lindo. (40)

Ese fluir entre el yo y la letra junto al aburrimiento como corriente literaria son claves para comprender la potencia de estas escrituras que circulan en el espacio cotidiano, que se nutren de la rutina y la forma. En la colección *Irrupciones*, que recopila las columnas que escribió para la revista *Posdata* en Uruguay, Levrero habla sobre el aburrimiento como un modo de matar el tiempo «para no sentir ese horror hacia sí mismos» (123) y como contrapunto discute el interés como un modo de 'dejarse afectar' y escribe:

> trato de dejarme afectar por otras más sencillas y próximas. Hasta que me doy cuenta de que no existen cosas sencillas, y no existen cosas próximas. Existen, sí, cosas humildes que no llaman la atención hacia ellas en forma contundente, pero doy fe de que pueden llegar a ser tan interesantes, es decir, pueden llegar a afectar tanto como las otras, o incluso más. (…) todo es interesante. Absolutamente todo: cada objeto, cada lapso, cada sentimiento, cada idea. Cada fragmento de objeto, cada instante. (124)

Sobre esa fascinación con lo irrelevante Levrero se emparenta con Perec y entre ambos es posible dibujar un sendero común para descrubrir la fuerza de estas escrituras. En 2020 Proey Liao escribió su tesis de maestría en diseño sobre Perec y la revista francesa, «An Attempt to

Approach A Void, or George Perec, Causa Commune, and the Infraordinary», es una investigación centrada en el diseño, pero en la que el autor hace un repaso de las aproximaciones al concepto de lo infraordinario que aparecen en la publicación. Liao escribe sobre la perspectiva de Perec y la potencia de pensar en relaciones más que en objetos: «The infraordinary does not assume to know more than what it knows, which is the particular condition that one is in: a singularity. Yet, the particulars in our lives are unlikely to be completely unique, lest we fall into crippling solipsism.» (6) Para hablar sobre este sentido de colectividad que contiene lo infraordinario (o lo cotidiano) Highmore hace un referencia a algo con lo que todos estamos familiarizados: películas de ciencia ficción o de terror y escribe: «The ordinary brings with it one of the most optimistic but also most daunting phrases from science fiction and horror: you are not alone» (5). La observación es genial porque devela la tensión que existe entre lo particular y lo común, entre la persistencia de ambas por sobresalir como ancla de análisis. La certeza fantasmal de que tenemos más en común de lo que nos atrevemos a estimar porque la experiencia común, la materialidad compartida, diluye nuestra propia subjetividad. Sin embargo, y como veremos más adelante, en esa comunalidad cotidiana brota más que la subjetividad, se asoman los vínculos.

En un ensayo publicado en el quinto número de *Cause commune* Perec escribe uno de sus textos más conocidos, «¿Acercamientos a qué?» («Approches de quoi?») en donde propone una metodología para acercarse a lo infraordinario, concepto que contrasta con el de lo extraordinario y que es, además, el combustible de una prensa que construye una epistemología propia basada en eventos fuera de lo normal, en fenómenos que alteran el día a día y que establecen una jerarquía donde podemos distinguir qué es importante y qué puede ser desechado por ser extremadamente común. Y me acuerdo de esa frase de Maxwell que todo periodista aprende en el primer año de la carrera y que dice algo así como “si un perro muerde a un hombre, no es noticia, pero si un hombre muerde a un perro, esa es una noticia”. La respuesta de Perec y de Levrero al mandato de lo sorprendente y lo excepcional es un discurso que busca

atrapar e interrogar a lo cotidiano, al ruido de fondo que normalizamos a tal punto que ni siquiera lo oímos. En otras palabras, el escritor propone usar las «seis w» del periodismo (qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué) para hacerle preguntas a nuestra propia existencia.

> Lo que realmente ocurre, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo? Interrogar a lo habitual. (...) Quizá se trate finalmente de fundar nuestra propia antropología: la que hablará de nosotros, la que buscará en nosotros lo que durante tanto tiempo hemos copiado de los demás. Ya no lo exótico sino lo endótico. (23)

El ejercicio que propone Perec es el de anotar y observar, de registrar en un inventario hasta los más mínimos detalles, preguntarse por qué hacemos lo que hacemos, «Vivimos, por supuesto, respiramos, por supuesto, caminamos, abrimos puertas, bajamos escaleras, nos sentamos a la mesa para comer, nos acostamos en una cama para dormir. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué?» (24). La tarea es demandante, implica abrir los sentidos en maneras diferentes a las que estamos acostumbrados. No estamos siempre listos para aprender esta cotidianidad porque estamos tan habituados a ella que olvidamos que existe, está naturalizada y muchas veces mecanizada. Sobre esto reflexiona Maurice Blanchot en su artículo «Everyday Speech». Su texto data de 1987 y el de Perec de 1973, y si bien hay más de diez años de diferencia, ambos autores comparten en una contemporaneidad histórica que camina hacia una transformación global y la urgencia de buscar caminos alternativos para entender ese presente que apremia. Entonces, escribe Blanchot, cómo hacemos para atrapar esa cotidianidad:

> Whatever its other aspects, the everyday has this essential trait: it allows no hold. It escapes. It belongs to insignificance, and the insignificant is without truth, without reality, whiteout secret, but perhaps also the site of all possible signification. The everyday escapes. This makes its strangeness -the familiar showing itself (but already

> dispersing) in the guise of the astonishing. It is the unperceived, first in the sense that one has always looked past it; nor can it be introduced into a whole or "reviewed", that is to say, enclosed within a panoramic vision; for, by another trait, the everyday is what we never see for a first time, but only see again, having always already seen it by an illusion that is, as it happens, constitutive of the everyday. (14)

¿Cómo podemos hacerlo, entonces, para poner el dedo y atrapar un poco de esa elusividad? La metodología que propone Perec es, sin duda, un paso fundamental tomando en cuenta que, como dice Blanchot, lo cotidiano se re-conoce, no se experimenta por primera vez. Esas dos cualidades: familiar e insignificante, son la llave para poder emparentar el concepto con lo minúsculo porque esa caracterización es precisa para hablar de esta materia elusiva. Una categorización más grande sería inútil. Cómo podría traer a la *memoria*, por ejemplo, al living de una casa o al asiento de un terminal de buses, sin tener que comprimirla o remodelarla para que perciba una cotidianidad que se escapa y que resiste cualquier etiqueta. Blanchot otra vez: «What is proper to the everyday is that it designates for us a region, or a level of speech, where the determinations true and false, like the opposition yes and no, do not apply -it being always before what affirms it and yet incessantly reconstituting itself beyond all that negates it» (16). No estoy diciendo que la memoria, u otros conceptos cargados de similares dimensiones, sean inútiles para un trabajo como este, sino que las características que apunta Blanchot y las interrogaciones que propone Perec se pueden maniobrar mejor cuando el instrumento es casi tan imperceptible e insignificante como la materia que buscan observar. Y vuelvo a Levrero que en la segunda parte de su discurso vacío habla sobre ese concepto:

> Hay un fluir, un ritmo, una forma aparentemente vacía; el discurso podría tratar cualquier tema, cualquier imagen, cualquier pensamiento. Esa indiferencia es sospechosa; presiento que tras la apariencia de vacío hay muchas, demasiadas cosas. El vacío nunca me asustó demasiado; en ocasiones hasta llegó a ser un refugio. Lo que me asusta es no poder huir de ese ritmo, de esa forma que fluye sin velelar sus contenidos.

> Por eso me pongo a escribir, desde la forma, desde el propio fluir, introduciendo el problema del vacío como asunto de esa forma, con la esperanza de ir descubriendo el asunto real, enmascarado de vacío.
>
> No quiero forzar las cosas con imágenes del pasado o explicaciones de la situación presente, que siempre suenan falsas: me gustaría dejar hablar a esa forma para que se fuera delatando por sí misma, pero ella no tiene que saber que yo espero que se delate porque enseguida se me escurriría otra vez hacia la apariencia de vacío. Tengo que estar alerta, pero con los ojos entornados, con un aire distraido, como si no me importara el discurso que se va desarrollando. Es como entrar en un estanque con peces, y esperar que se aquieten las aguas agitadas y los peces se olviden de que algo agitó las aguas, y se acerquen, y comiencen a pasear su curiosidad próximos a mí y a la superficie del estanque; entonces podré verlos y, tal vez, atrapar a alguno. (53-54)

Y con ese acercamiento el uruguayo propone otra forma de acecarse a lo cotidiano, que asimilo al vacío en tanto contiene iluminaciones que fluyen constantemente y tras esa corriente se esconden muchas cosas. Levrero propone entrar a lo cotidiano, al vacío, desde la forma misma que va develando lo que hay detrás, desde ahí es posible esquivar las dicotomías de las que habla Blanchot. Hay además un gesto de mimetismo, de volvernos forma para invitar a los peces a acercarse y atrapar algo de esa cotidianidad. Y la necesidad de contar con sentidos sumamente alertas para pescar esos rayos.

Una cotidianidad a campo traviesa

Si uno dispusiera todas las lecturas que trabajan el tema de lo cotidiano en una tela y las pusiera a la luz para encontrar lo que las une, se podría ver un hilo, un color, que insiste en querer atrapar algo así como la esencia de lo cotidiano, o al menos algo que se le parezca. Sin embargo, su complejidad conceptual y material impide cualquier intento de totalización. Lo cotidiano, pese a ser compartido, colectivo y elusivo, es imposible de contener. La complejidad

de lo cotidiano, eso sí, no tiene que ver con una maraña de conexiones imposible de desenredar. Todo lo contrario, podría imaginarla como una sola hebra, hecha de otras hebras, una línea recta, hecha de muchos puntos, que conecta dos nodos en el plano. Lo cotidiano se dispersa y se reagrupa; es flexible y nebuloso. En *Ordinary Lives. Studies in the Everyday*, Highmore explica que el concepto se caracteriza por contener simultáneamente características de confusión y claridad, de simplicidad y complejidad (2). Lo importante, dice, más allá de esas definiciones, es que el asunto debe ser tratado como un fenómeno que funciona en sincronía con ideas, experiencias, sentimientos, percepciones y otros conceptos que se pueden conectar con él. En esa misma línea, Michael E. Gardiner en *Critiques of Everyday Life* escribe: «we can become extraordinary not by eclipsing the everyday, or imagining we can arbitrarily leap beyond it to some 'higher' level of cognition or action, but by fully appropriating and activating the possibilities that lie hidden, and typically repressed, within it» (6). Lo cotidiano es, entonces, un terreno fértil de posibilidades y más importante aún, posee lugares y desvíos subrepticios que están más allá del espacio que el discurso cartesiano y racionalista construye y refuerza (Gardiner 13).

El título de esta sección habla de una cotidianidad "a campo traviesa" porque entrar en este territorio es una posibilidad para transitar y construir un camino propio, una ruta personal donde las narrativas se confunden con el paisaje. Cada uno de los destellos que se leen en esta literatura de asuntos minúsculos viene de ese sustrato cotidiano y se asoma sutilmente en el texto, porque como lo cotidiano contiene (casi) todo lo demás, no puede aparecer como un búfalo tremendo mugiendo en la obra porque perdería la potencia como lugar de reflexión y rebelión que le da el estar fuera de los límites. Gardiner profundiza esta idea de lo cotidiano como espacio de resistencia, como un lugar que el panóptico del poder burocrático no siempre puede registrar, «it remains an inchoate and heterodox mix of fluid, multiple and symbolically dense practices and thoughts [...]» (16) y se conecta con lo que años antes propuso Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life* donde propone que la cartografía de lo cotidiano

contiene lugares opacos en donde la cultura popular resiste a toda asimilación como 'una gran roca oscura':

> More generally, *a way of using* imposed systems constitutes the resistance to the historical law of a state of affairs and its dogmatic legitimations. A practice of the order constructed by others redistributes its space; it creates at least a certain play in that order, a space for maneuvers of unequal forces and for utopian points of reference. That is where the opacity of a "popular" culture could be said to manifest itself —a dark rock that resists all assimilation. (18)

Uso el término "a campo traviesa" para referirme, también, a esa potencia de encontrarse fuera de los límites establecidos. Lo cotidiano lo contiene todo, pero también lo evita todo, ya lo decía Blanchot. Es horizontal y ubicuo, y por eso es difícil dar cuenta de ello en términos específicos y concretos. En *A Politics of the Ordinary*, Thomas Dumm se nutre de lo cotidiano para intersectarlo con la política de los Estados Unidos. Sobre esta cotidianidad resbalosa escribe:

> The ordinary has been approached in relationship to a transcendentalist vision of nature, discussed as a front of the wild we mortals supposedly revere. It has cautiously been apprehended as a font of common meaning, an immeasurable measure of common sense, unerring because it has no fixed point that might subject it to refutation, frustrating to think about for the same reason; confused with the sites that surround and yet never contain it; an aspect of language, yes, but not yet or ever synonymous with language; infinite in aspect, resistant to totality. One feature can be noted in the writing of most of those who have contemplated the ordinary —inflections of tentativeness and caution carry great weight in thinking about the ordinary. Surprisingly, this is so not only because of its delicacy but because of its dangerousness. The ordinary is to be reckoned, and to be reckoned with. (3-4)

Esta última frase que habla sobre lo cotidiano como algo con lo que lidiamos, pero que también lidia con nosotros, transforma lo cotidiano en un asunto activo. Al afirmar la agencia —la peligrosidad— de lo cotidiano, Dumm está proponiendo una conceptualización que va más allá de una escenografía o un paisaje estático que se absorbe con los sentidos. Lo cotidiano adquiere un cuerpo, un relieve que se lee, pero que también es capaz de producir una textualidad, es decir, hay un paso de una perspectiva pasiva a una activa que multiplica la potencia de lo minúsculo como zona de resistencia. La descripción de lo cotidiano es importante, pero la agencia de lo cotidiano requiere la sincronización del sentido, la razón, los afectos, etc. Este giro se conecta con lo que propone Gardiner al posicionar lo cotidiano como un espacio de resistencia en un escenario en donde capitalismo y cotidianidad colisionan —el capital oscurece el papel de la cultura y de otras experiencias humanas que están fuera del proceso de producción del capital y que, por ende, caen en lo cotidiano (80-81). Escribe Gardiner: «So it is in the apparently ordinary gestures of the everyday, the unspoken desires of the body and 'microscopic' expressions of care and solidarity, where the redemptive promise of everyday life continues to persist, in the interstices of more formalized social relations and organizational structures» (16-17). Trabajar con una noción de lo cotidiano como un asunto vital, una especie de aorta que permite oxigenar el tejido social e individual, y como un espacio de resistencia es útil porque me permite conectarme con el registro contemporáneo. Desde esa colectividad, entonces, se puede proyectar un camino distinto en el que convergen, entre otros, lo crítico y lo afectivo.

Una estética de lo cotidiano

Otro nodo sobre lo cotidiano es la estética, es decir cómo, y desde dónde, se percibe la belleza de lo cotidiano. Lo que se ha escrito es bastante y me centraré en dos aproximaciones. La primera es la que hace Highmore en *Ordinary Lives*. Su propuesta recorre tres líneas de pensamiento: la estética de la Ilustración, la estética de John Dewey y las contribuciones de Rancière sobre la estética. Esta última es la perspectiva que traeré a mi molino. La segunda

propuesta es la que hace Arto Haapala en su artículo «On the Aesthetics of the Everyday. Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place» (y que recopilan Andrew Light y Jonathan M. Smith en el libro *The Aesthetics of Everyday Life*), en donde estudia la estética de lo cotidiano desde el concepto de lugar y familiaridad.

Highmore explica que las contribuciones de Rancière al campo de la estética son parte de la 'necesaria confusión' entre la estética y las disciplinas que describen el mundo de las percepciones (45). Para el filósofo francés el régimen estético del arte se funda en una jerarquía donde determinados objetos, sonidos, imágenes, miembros de la sociedad, etc., se vuelven significantes. En los últimos dos siglos este régimen estético se ha constituido por medio del reconocimiento de lo cotidiano, lo que habría marcado el surgimiento de la fotografía y el cine. El ejemplo de Rancière para explicar este fenómeno es la escritura de Stendhal. Al recordar su infancia el autor trae a las páginas los sonidos que fueron significativos en ese período: el sonido de las campanas de la iglesia, una bomba de agua, la flauta del vecino. Al incorporar estos sonidos cotidianos, y desde algún punto de vista irrelevantes, a la literatura, Stendhal los vuelve significativos, los incluye en el régimen estético. Lo que sucede entonces es que ese régimen modifica la distribución de lo sensible (45):[4]

> Acts of politics and acts of art disrupt and reorder the social sensorium, making new experiences possible, making new voices heard as speech, altering the horizons of visibility. Dislocations in the distribution of the sensible occur when attention is drawn (again and again) to something that had previously been deemed unworthy of attention,

[4] En *La división de lo sensible. Estética y política*. Rancière explica el concepto de 'división de los sensible' y dice: «Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división» (2).

> or when someone who was deemed as having 'nothing to say', speaks in a way that solicits an audience and community of listener (however small) (48).

Al abrir la ventana a estas nuevas experiencias cotidianas que desafían la jerarquía que establece el régimen estético, lo cotidiano adquiere otra lectura, una que le confiere un poder de transformación a nivel del sensorium; las caras de lo cotidiano se vuelven familiares y facilitan el ascenso de nuevas voces y formas de narrar. Los ruidos, las sensaciones, las imágenes se renuevan y se van abriendo espacios que lo cotidiano reclama como suyos. La mirada a lo minúsculo no es puramente estética, o más bien esa estética de lo cotidiano se podría acoplar con lo político. Escribe Highmore:

> As a political aesthetics of the everyday it is of inestimable value, because it allows us to attend to the consequences of the becoming-noticed of the unnoticed of everyday life. The daily lives of the discounted and unaccounted constitute the subterranean ground of the ordinary. Their becoming-visible in literature, in political actions, in cultural forums, are the stakes that an aesthetic politics of everyday life will eventually rest on. (52)

Para Highmore, que está más interesado en constituir una estética de lo cotidiano que vaya más allá del arte, el valor de la propuesta de Rancière es que la actualización del régimen estético funcionaría como una pedagogía sensorial, es decir, al darle significado o importancia a lo cotidiano, nuestra propia experiencia de lo cotidiano se puede percibir como asunto de valor artístico. Al ampliar el sensorium, como ejercicio que produce un espacio común, podemos aprender otras posibilidades del arte. Esta idea de una estética de lo cotidiano que funciona como una pedagogía, en tanto muestra y socializa nuevos modos de relacionarnos con nuestro entorno, es relevante para mi trabajo porque permite una apertura en la cual todo tiene el potencial para ser arte y, a la vez, el arte se vuelve un medio, una tecnología que permite desarticular, por ejemplo, una identidad que asocia el habla femenina con la histeria: «Policing is the activity that might designate the complaints of a woman in the nineteenth century as 'histerical' (as producing noise rather than speech) when she signals dissatisfaction with the legal

arrangements of marriage (...)» (48). Una nueva percepción sobre esas quejas, que se transforman en elementos artísticos, sería el resultado de una apertura de lo sensible que produce un nuevo modo de procesar ese discurso.

En su artículo sobre la estética de lo cotidiano, por otro lado, Haapala se posiciona desde un presente que abre la posibilidad de la estética hacia dos direcciones: la cultura popular y la estética de la existencia humana. Al igual que Highmore, Haapala busca salir de la estética como caracterización del arte para ampliar su alcance a la vida cotidiana. Lo que quiero rescatar de este autor no es su resistencia a la estética del arte, después de todo estoy analizando obras literarias, sino su propuesta de lugar y de familiaridad como valores estéticos que se pueden encontrar en estas obras. Haapala explica que los teóricos de los estudios sobre la estética de las artes suelen evaluar el valor artístico de una obra en términos de su extrañeza (*strangeness*), es decir, el valor estético del arte estaría relacionado con su inusualidad, con proponer algo nuevo o poco habitual, con un quiebre. Esto se enlaza con las ideas de Rancière en que esta irrupción permite una entrada al sensorium de algo que antes pasaba desapercibido o era ignorado. Sin embargo, lo que busca Haapala es explicar la relevancia de asuntos que no llaman nuestra atención, de asuntos que no irrumpen, sino que simplemente están. Para eso desarrolla el concepto de lugar, pues es ahí en donde se desenvuelve lo cotidiano. «Place does not involve or require anything more than a physical location. (...) To have a place is to fill physical space» (41). Esa definición, por supuesto, es insuficiente, de ahí que Haapala proponga otras acepciones del concepto relacionadas con el modo de habitar, de estar, en un lugar. «The process of making sense of the world can be analyzed in the terms of strangeness and familiarity. This is the very basic distinction that does not in itself attribute any particular meanings to objects but puts them in existentially significant categories» (43). La distinción entre lo familiar (como un algo a lo que estamos habituados) y lo extraño es clave para entender cómo aprehendemos nuestro entorno y sus asuntos. Lo extraño, dice Haapala, sienta las bases para la apreciación estética, es decir, cuando nos encontramos en un lugar o frente a algo que no nos es familiar, debemos poner los

sentidos en alerta para establecer una relación con el lugar. La ciudad de Santiago, por ejemplo, siempre me pareció enorme e inabarcable. Sin embargo, por trabajo me tuve que ir a vivir allá y en el proceso construí una pequeña versión familiar donde era capaz de reconocer calles y barrios, tiendas y bares. Construí un Santiago personal. Ese gesto tendría, de acuerdo al autor, un valor estético:

> The aesthetics of place is stamped by our existential structures; in one sense of the word, it is more subjective than the aesthetics of unfamiliar surroundings. It is more subjective exactly in the ontological sense I have given. This does not make the aesthetics of the everyday less satisfying than the aesthetics of the strange. Ordinary everyday objects lack the surprise element or freshness of the strange, nevertheless they give us pleasure through a kind of comforting stability, through the feeling of being at home and taking pleasure in carrying out normal routines in a setting that is "safe". (50)

Una estética conectada con nuestras estructuras existenciales sería capaz de ofrecer una nueva mirada a la satisfacción estética. La sensación de cercanía, el placer y la comodidad, pasarían a ser nuevas formas de evaluar el valor de lo cotidiano. Por eso las incorporo a este trabajo, porque me ayudan a explicar por qué esta escritura de lo minúsculo es valiosa más allá de una poética, por qué es importante considerarlas como especies de refugios en un presente tan fugaz como inane.

El ancla de lo cotidiano

Pensar la estética de lo cotidiano como una apertura y también como un refugio es, de alguna manera, pensar lo cotidiano como una especie de ancla. Y la metáfora es clarísima: para navegar en este presente hiperreal y digitalizado en donde los celulares nos acercan al mundo, pero al mismo tiempo nos alejan de su materialidad, es necesario poner un pie abajo para no marearse. Lo cotidiano podría ofrecer esa posibilidad. Aunque antes es preciso dar algo de cuerpo a la cotidianidad. ¿Cómo y dónde está lo cotidiano? ¿cómo distinguir y registrar la

experiencia de lo cotidiano? Eso es, por cierto, parte de la misión de este ensayo alargado que es una tesis. En *The Everyday Life Reader* Highmore habla sobre cómo el dramaturgo alemán Bertolt Brecht se acerca a lo cotidiano y cómo ese proceso, muy similar al de Perec, consiste en hacer extraño lo cotidiano:

> How then do we strip the everyday of its inconspicuousness? By what means do we resuscitate something that fails to interest us? The anecdote to our negligence towards the everyday is a kind of purposefully alienating perspective that refuses to utilice ready-made descriptions (...). The example that Brecht gives suggests a way of transforming something as overly familiar and everyday as a car into something strange. By insisting on 'the Eskimo definition' that 'A car is a wingless aircraft that crawls along the ground' (Brecht 1964: 145) the car is momentarily rescued from naturalized inattention by being made 'strange' (denaturalised). (21-22)

Esta operación propone, además de interrogar, transformar en extraño eso con lo que estamos familiarizados, lo que normalizamos y que no solo son repeticiones de patrones, son modos de acomodarnos a una vida, una estrategia de supervivencia incluso. Y acá un breve paréntesis. Buscando material sobre prejuicios y discriminación para una de las clases que enseño, leí algunos artículos que hablaban de que los prejuicios son 'atajos' de la mente que, de alguna forma, simplifican la complejidad de la experiencia humana. Creo que una buena forma de pensar en esto es imaginar al prejuicio en los términos que plantea el filósofo coreano Byung-Chul Han, como un trozo de información que se consume con facilidad, sin un cuestionamiento inmediato o algún tipo de contacto:

> La información representa la realidad. Pero su dominio dificulta la experiencia de la presencia. Consumimos permanentemente información. Esta reduce el contacto. La percepción pierde profundidad e intensidad, cuerpo y volumen. No profundiza en la capa de presencia de la realidad. Solo toca su superficie informativa. (53)

Esta idea de reducir la experiencia al traspaso de información es muy valiosa para calibrar el aporte de estas narrativas que se sostienen en la inmersión de la experiencia material, no simplifican, se sumergen. Pensar en las complejidades de lo cotidiano me llevó a ese paréntesis que ahora cierro y que me permitió abrir para conectar con un tema ajeno que ronda por territorios cercanos. Fue el juego de la simplificación lo que me llevó ahí. Lo opuesto de lo que intento hacer, pero cuando Brecht propone que hagamos de lo común algo extraño no pude evitar esa sensación de que la línea que estoy trazando entre estas aproximaciones a lo cotidiano pueden reverberar en otros lugares del entendimiento.

Hacer que algo común se vuelva inusual o incluso sorprendente es, entonces, complejizar, es decir, identificar otros puntos de apoyo u otras perspectivas de análisis. Volver algo complejo no es sinónimo de construir estructuras enrevesadas y llenas de abstracciones difíciles de entender, tiene que ver con abrir y conectar Esta perspectiva se puede acoplar al llamado *pensamiento complejo*, un modo de reflexión concebido por el sociólogo francés Edgar Morin y que se ha enfocado en:[5]

> dar a luz a un pensamiento complejo capaz de articular los conocimientos fragmentados en disciplinas o campos de saber que si bien nos permiten profundizar en aspectos concretos del conocimiento de la realidad, -al mismo tiempo y luego de dos siglos de implementación-, empiezan a mostrar un nuevo oscurantismo, que no es ya el oscurantismo de la ignorancia, sino el de una racionalidad restringida que permite, sin duda alguna, un avance en profundidad en algún aspecto de la realidad, pero que al mismo tiempo nos incapacita para una comprensión de la complejidad organizada, en donde cada aspecto de la realidad se nos da a lado de otros, y en los que éstos pueden alcanzar alguna validez y sentido. (Morin, 2010, 81-135)

---

[5] La cita viene del artículo «El pensamiento complejo y la transdisciplinariedad: Fenómenos emergentes de una nueva racionalidad», de Sergio Osorio y se puede leer aquí. La complejización que intento se asemeja a la que propone Morin porque facilita las conexiones entre disciplinas o ideas.

Uno de los argumentos centrales del libro *No-cosas* de Chul Han es la pérdida del contacto 'profundo' en pos de la reducción de las interacciones sociales a datos que se intercambian. En este presente digital la necesidad primaria es comunicar, no como una relación que se construye entre dos entes que intercambian o circulan mensajes, sino como un individuo que está constantemente transmitiendo información sin una contraparte directa. El resultado es un narcisismo exacerbado que socava las relaciones sociales al debilitar los vínculos. El filósofo escribe:

> La masa de información que cubre la realidad estorba la percepción del punctum de la realidad. El ruido de la información impide las experiencias de presencia, incluso las revelaciones, a las que es inherente un momento de silencio. (…) La cosa como punto ciego es la contrafigura de la información y la transparencia. Es lo intransparente por excelencia. Denota algo que se repliega obstinadamente en un subsuelo. Si las cosas ordinarias de la percepción cotidiana fuesen representantes del orden simbólico, la misteriosa cosa en sí sería una NO-COSA. (56)

Lo que Chul Han llama no-cosa es esta masa de información que consumimos, es decir, no nos relacionamos entre nosotros (o con las cosas materiales), sino que con mediaciones, aplicaciones y aparatos digitales que median las interacciones. Para el filósofo esa mediación es problemática porque simplifica, descomplejiza, más bien, la interacción humana. Cuando interactuamos permanentemente con pantallas y datos nos saltamos las rugosidades de la experiencia del contacto. En «Experiencia y pobreza», Walter Benjamin propone una definición de la experiencia como una acción productiva, no es la mera transmisión de un conocimiento o una historia, es, más bien, una elaboración que permite dar a un hecho una nueva materialidad significativa para otros. Esta perspectiva es útil para este trabajo porque pensar a la experiencia como una labor postcontacto o postencuentro enriquece la lectura. Los textos no son meras descripciones, sino que proponen una experiencia en torno a una cosa o un hecho. Esta imagen plana e intermitente de los celulares no deja que el punctum que Roland Barthes propone en *La*

cámara lúcida —ese «pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que me despunta (pero que también me lastima, me punza)» (65)— aparezca.

> La necesidad de una materialidad a la cual agarrarse parece urgente. Chul Han de nuevo: ¿Quién se siente en la actualidad mirado o interpelado por las cosas? ¿Quién percibe un rostro en las cosas? ¿Quién reconoce una fisonomía viva en las cosas? ¿A quién le parecen animadas las cosas? ¿Quién sospecha que las cosas tienen vida propia? ¿Quién se siente amenazado o hechizado por las cosas? ¿Quién se deleita con la mirada cálida de las cosas? ¿Quién se maravilla de la extrañeza de las cosas? ¿Siguen los niños de hoy arrastrándose con el corazón palpitante por la habitación semioscura en la que las mesas, los armarios y las cortinas les hacen muecas atroces? (49)

Aunque están pensadas y escritas desde un hoy que tiende a alisar las superficies, a quitar los relieves para una experiencia más fluida, esas preguntas se emparentan con las que Perec propuso en 1973 para interrogar lo cotidiano porque tienen que ver con una apertura del sentido a la resistencia y la textura de las cosas. Más que todo, me parece, son preguntas que lidian con una materialidad. «La masa de información que se antepone a la realidad socava la capa material de esta» (53), dice el filósofo coreano y para remediar o salvar esa brecha de no-materialidad un gesto primordial es la receptividad. La capacidad de ser afectado. «Cuando el ego se debilita, se torna receptivo a ese silencioso lenguaje de las cosas. La experiencia de la presencia presupone un exponerse, una vulnerabilidad. Sin herida, solo oigo a la postre el eco de mí mismo.» (Chul Han, 54) Trabajar la percepción, los sentidos y los afectos es inevitable.

Asuntos afectados

Si me detengo y desde aquí miro hacia atrás, sirve de vez en cuando, puedo ver que hasta este punto del recorrido he intentado mostrar diferentes aproximaciones a lo cotidiano que me sirven para encuadrar las reflexiones que vendrán más adelante. Es decir, qué es lo cotidiano y

cómo lo percibo. He visto, también, que en este camino hay recurrencias que es necesario abrir para seguir adelante. Desde Perec hasta Chul Han hay un acuerdo implícito de no simplificar u obviar lo cotidiano. Para Levrero en *El discurso vacío* es algo así:

> Hay un fluir, un ritmo, una forma aparentemente vacía; el discurso podría tratar cualquier tema, cualquier imagen, cualquier pensamiento. Esa indiferencia es sospechosa; presiento que tras la apariencia de vacío hay muchas, demasiadas cosas. El vacío nunca me asustó demasiado; en ocasiones hasta llegó a ser un refugio. Lo que me asusta es no poder huir de ese ritmo, de esa forma que fluye sin develar sus contenidos. Por eso me pongo a escribir, desde la forma, desde el propio fluir, introduciendo el problema del vacío como asunto de esa forma, con la esperanza de ir descubriendo el asunto real, enmascarado de vacío. (53-54)

Cuando Levrero se acerca a lo cotidiano desde sus (minúsculos) ejercicios caligráficos está compartiendo un modo de percibir desde la literatura que se emparenta con ese devenir que propuso Deleuze,[6] un proceso inacabado por el cual es posible llegar a esa «zona de cercanía» donde se hallan las singularidades. Quiero sugerir que el devenir literario y el afán de buscar y escribir sobre (y entre) lo cotidiano, se pueden incorporar al «giro afectivo»[7] como modos de leer la realidad desde una apertura que excede la dicotomía de razón-emoción, como una posibilidad de leer los grises. Cuando Chul Han riñe con este presente digitalizado citando a Barthes lo que hace, es fustigar nuestros sentidos entumecidos, atontados por la hiperrealidad que contiene lo

---

[6] En «La literatura y la vida» Deleuze, además de hablar de este devenir de la literatura, la caracteriza como «una empresa de salud, no que el escritor tenga forzosamente una gran salud (...), sino que goza de una irresistible pequeña salud que proviene de que ha visto y escuchado cosas demasiado grandes para él, irrespirables, cuyo pasaje lo consume, dándole por lo tanto devenires que una gran salud dominantes volvería imposibles» (17). Levrero escribe desde un lugar pequeño, desde esa molestia que le provoca no poder encontrar su esencia, desde esa intemperie del devenir.

[7] La síntesis de este movimiento intelectual se la dejo a Nicolás Cuello que explica el término en la introducción de *La promesa de la felicidad*, de la autora feminista Sarah Ahmed (citada más adelante con otro libro). «El giro afectivo busca problematizar el rol que cumplen los afectos y las emociones en el ámbito de la vida pública y su operatividad en la gestión, reproducción y continuidad de las estructuras de poder que organizan las relaciones sociales, desmantelando las jerarquías epistemológicas que organizan la dicotomía entre emociones y razón, revirtiendo la desvalorización de los afectos entendidos como meros estados psicológicos» (13).

digital. Contacto, sentido y afecto asoman la cabeza. Los tres están en el mismo barrio, el de la percepción. Chul Han habla de cómo la información transforma la percepción en un proceso de registro, de internación de datos: «La ventana digital diluye la realidad en información, que luego registramos. No hay contacto con cosas. Se las priva de su presencia. Ya no percibimos los latidos materiales de la realidad» (24). Esa pérdida del contacto, cómo síntoma de una realidad digitalizada, es fundamental para comprender la relación que establecemos con lo material, cómo de esa relación se ensamblan maneras de ver el mundo y cómo la literatura puede ofrecer[8] un modo de reflexión.

En *The Cultural Politics of Emotion* la académica feminista Sarah Ahmed escribe sobre cómo las emociones dan forma a la superficie de los cuerpos individuales y colectivos. En su libro profundiza en, por ejemplo, cómo se forman las narrativas de una nación que se debe proteger (como una piel sensible) del extranjero o cómo los discursos nacionalistas promueven la idea del amor bajo parámetros que ubican el odio en el otro, no en ellos (que se ven a sí mismos como las víctimas).[9] En su capítulo introductorio Ahmed se alinea con los académicos que han descartado la idea de que las emociones se deben analizar como estados mentales y, en vez, la estudian como prácticas sociales y culturales (Introduction: Feel Your Way).

---

[8] Esa idea de que la literatura tenga que andar *ofreciendo* cosas es, francamente, aberrante y horrorosa. La literatura no tiene ninguna obligación más que ser (o estar). No nos tiene que terapiar o ayudar a sanar o hacer catarsis; menos nos tiene que mostrar los modelos sociales que debemos seguir. Por supuesto que eso puede suceder, pero es secundario e irrelevante en muchos casos. Uso esa palabra a modo de ofrenda, es decir, como un *algo* que surge sin obligaciones, sino que se deja ahí a los pies y si te gusta bueno, y si no, bien también.

[9] Quiero dar un ejemplo. La Constitución que actualmente tiene Chile es heredada de la Dictadura de Pinochet y si bien se han hecho cambios en sus postulados, su raíz es oscura y desigual. En 2019 se produjo en el país un estallido social como hacía varios años, décadas incluso, no sucedía. El proceso se "calmó" luego de un acuerdo para escribir un nuevo texto constitucional. Se eligieron constituyentes y se redactó un texto que se sometería a un plebiscito para su aprobación o rechazo. La campaña del rechazo, liderada por la derecha, se hizo del lema "rechazo con amor" para evitar la aprobación de una constitución que garantizaría derechos y reconocimientos para grupos postergados; una constitución que velara por los derechos de las mujeres, los niños, las disidencias, los pueblos originarios. Y esa fue la narrativa que ganó. Las causas, por supuesto, son múltiples, pero me pareció pertinente proponer este hecho reciente como muestra de la reflexión de Ahmed.

Lo relevante para este trabajo es cómo ese proceso descarta la jerarquía sujeto-objeto y la repiensa como una relación que está en constante desarrollo y por lo tanto, nunca acabada. «If the object of feeling both shapes and is shaped by emotions, then the object of feeling is never simply before the subject. How the object impresses (upon) us may depend on histories that remain alive insofar as they have already left their impressions.» (Introduction: Feel Your Way) La relación sujeto-objeto se vuelve dinámica y flexible porque siempre puede ofrecer nuevas posibilidades, nuevas combinaciones que se pueden producir cuando interactuamos con un objeto. Dejamos impresiones (el término que usa Ahmed) en ellos y, a la vez, ellos dejan impresiones en nosotros. Esta conceptualización del contacto y la emoción es útil para analizar cómo los autores de mi corpus —Falco, Fernández Llanos, Gandolfo, Guerriero y Maier— se relacionan con los entornos materiales y simbólicos que proponen sus libros. En todos ellos hay un intento por atrapar esa cotidianidad escapista usando una relación sujeto-objeto desjerarquizada que abre la posibilidad del relieve y la familiaridad. Este punto me parece central: estos modos de narrar están producidos desde la cercanía más próxima e inacabada entonces lo que el lector encuentra son impresiones que la materia deja en ellos y viceversa.[10] Se puede definir como una literatura del presente, sin embargo, ¿qué literatura no lo es? Toda literatura pertenece a un tiempo, lo que hace brillar estas escrituras, sin embargo, es que se acercan a la nada, a ese vacío del que habla Levrero. Escrituras que en un momento histórico saturado de realidad y consignas prefieren trabajar con lo minúsculo e intentar descifrar esa relación como modo de leer la realidad y sus asuntos.

---

[10] En *¿Qué es filosofía?* Deleuze y Guattari escriben sobre la relación del arte y la materia: «Mientras el material dure, la sensación goza de una eternidad durante esos mismos instantes. La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al percepto o al afecto. Toda la materia se vuelve expresiva» (167), eso sí, al hablar del material los filósofos no se refieren a las 'cosas', más bien apuntan a la materialidad que produce el arte (pinceles y brochas los pintores, palabras y sintaxis los escritores). Sin embargo, esa materia transformada en arte es una ocurrencia material viva. La obra no se agota en un significado, sino que crece y se multiplica.

El giro afectivo se materializa como complejización, pero sobre todo, como ruta de escape a los binarismos. Estas narrativas se despojan de altivez, y hasta de vanidad, para hacer hablar a lo cotidiano. En ellas se puede leer ese afán perequiano de buscar qué es lo que las cosas dicen de nosotros. Al producir esta idea que aparenta la (o una) nada, estas obras provocan, al menos en mí, la sensación de que descanso en una línea recta. La poeta argentina Tamara Kamenszain escribe en *Libros chiquitos* sobre esta cualidad: «Tal vez por esa familiaridad que tienen con la poesía es que me atraen tanto estas novelitas escritas en primera persona y en presente, que no hacen más que dar cuenta de las situaciones y que muchos lectores desprecian por considerar que carecen de 'sustancia'» (79). Kamenszain habla de 'las situaciones' a eso que llamo asuntos y percibe la ausencia de sustancia como un aspecto positivo. Y es que esa ausencia funciona como un espasmo que nos conecta, que nos devuelve a este plano con una sensación de familiaridad. De ahí la importancia de contar con los afectos para percibir los «bloques de sensaciones» que produce el arte. El concepto es deleuziano y lo uso porque una de las condiciones para la existencia del bloque es que su materialidad debe sostenerse por sí misma, es decir, sin la primacía del autor.

En *The Affect Theory Reader*, una recopilación de ensayos sobre el giro afectivo, editado por Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, los académicos proponen una definición inicial para hablar de los afectos: «Affect arises in the midst of in-between-ness: in the capacities to act and be acted upon» (1). Por supuesto esta definición puede ser ampliada pero ofrece en su brevedad un trazado suficiente para complementar lo propuesto por Ahmed. Es más, ese 'entre' dialoga con el devenir que propone Deleuze en tanto proceso que no acaba, que no llega a una cima, sino que devanea. Los editores postulan, además, que los afectos circulan en las dimensiones de lo minúsculo:

> Indeed, affect is persistent proof of a body's never less than ongoing immersion in and among the world's obstinacies and rhythms, it refusals as much as its invitations. Affect is in many ways synonymous with force or forces of encounter. The term «force», however,

> can be a bit of a misnomer since affect need not to be especially forceful (...). In fact, it is quite likely that affect more often transpires within and across the subtlest of shuttling intensities: all the minuscule or molecular events of the unnoticed. The ordinary and its extra. Affect is born in in-between-ness and resides as accumulative beside-ness. (1-2)

Lo minúsculo, esa partícula de polvo casi invisible que mencioné al inicio de esta introducción, ilumina este «entre» donde se producen los afectos. Lo que pasa desapercibido, lo común, es tierra fértil para estos encuentros: la textura de un sillón, el paisaje en la ventana, correr. En *Ordinary Affects* Katheleen Stewart propone el término "afectos comunes" que se emparenta, en términos de flexibilidad y posibilidades, con los conceptos anteriores. Se trataría de afectos que no tienen un significado preciso y son, más bien, entidades complejas pero ligeras que circulan entre los cuerpos:

> They work not through "meanings" per se, but rather in the way that they pick up density and texture as they move through bodies, dreams, dramas, and social worldings of all kinds. Their significance lies in the intensities they build and in what thoughts and feelings they make possible. The question they beg is not what they might mean in an order of representations, or whether they are good or bad in an overarching scheme of things, but where they might go and what potential modes of knowing, relating, and attending to things are already somehow present in them in a state of potentiality and resonance. (3)

La idea de Stewart de reflexionar sobre estos afectos desde su relación con las texturas como iluminaciones que deambulan, en vez de pensarlos como significados de definiciones específicas que cumplen una labor específica, es pertinente porque se abre a los grises y se aleja de la cristalización conceptual. Porque además los conceptualiza como un flujo continuo que se mueve en múltiples direcciones. Pensar estos afectos cotidianos como circuitos animados que iluminan mapas y crean rutas es clave para descifrar los nudos del presente y saber dónde y cómo se producen las conexiones. Esa potencia, sin embargo, sería inaccesible sin la apertura de

los sentidos. Sin esa predisposición de los sentidos la textura y la densidad de esos afectos pasaría desapercibida. Son ellos los que posibilitan el contacto y los afectos de este «entre» que se produce en el triángulo del arte (artista, obra, espectador).

En *The Senses of Democracy* Francine Masiello se aleja un poco del núcleo del afecto para trabajar sobre la percepción de los sentidos y anota la atención como el verbo y acto central. En la lectura, por ejemplo, la tensión que mantiene los sentidos alerta se ejerce con mayor fuerza en el 'surface reading' cuando el lector está en vilo, atento a los juegos descriptivos del texto que lo devuelven al mundo en shocks intermitentes (9). El sentido siempre debe estar alerta en la lectura así como en la vida, atento a los estímulos que nos devuelvan al mundo. Al repasar la obra del artista brasileño Nuno Ramos, Massielo refuerza a la atención como acto fundamental y dice:

> In this respect, attention serves as a link, a red thread between the voice and the ear, a first step of a phenomenological analysis, but also a first step that reminds us that we are alive and in tune with the world. Attention, then, is a way of confirming our own acoustic presence with respect to resonating objects and animals as they are given to sound. (238)

Aunque ese pasaje se enfoca en el oído, la idea de la atención como un hilo de Ariadna que nos conecta con el mundo (exterior e interior) se puede extender a los otros sentidos y mantenerlo exige paciencia, funciona como un trance voluntario que con cada intento se va macerando hasta lograr esa consistencia perfecta. En *El sentido olvidado* Pablo Maurette se centra en el tacto y lo distingue como el más importante de los sentidos por su relación con lo afectivo, por la posibilidad que implica ser el sentido más extenso que tenemos en el cuerpo. Desde ahí Maurette postula la potencialidad de una crítica literaria desde lo háptico:

> Una crítica háptica da cuenta de la variada gama de manifestaciones de lo táctil, de lo tangible y de lo afectivo en la literatura, a la vez que trasciende la esfera estrictamente dérmica del mero contacto físico (esto es, la literalidad) y evita disolverse en la región de lo puramente metafórico. Permite tomar distancia sin dejar de tocar. Constituye una

> invitación a la intimidad, un derecho de roce, un choque explosivo entre dos superficies cuya onda expansiva revela profundidades insospechadas, sensaciones inéditas y afecciones primordiales. (74-75)

Las oportunidades de esta crítica háptica se emparentan con una idea que ha estado latiendo en este trabajo y es la posibilidad de tocar, de la materialidad del texto. En *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, Gastón Bachelard dice: «La imaginación es más curiosa por las novedades de lo real, por las revelaciones de la materia. Ama ese materialismo abierto que se ofrece incesantemente como oportunidades de imágenes nuevas y profundas. A su manera, la imaginación es objetiva» (70). Materia e imaginación se encuentran y producen una tangibilidad que lleva al afecto. La disposición de los sentidos permite sentir lo minúsculo, los asuntos comunes y corrientes; la atención converge para iluminar un asunto de manera fugaz, para descolocar el entendimiento frente a algo que sabemos es familiar y que por un segundo se vuelve asombroso. En un análisis sobre el concepto de constelación en Walter Benjamin, Nathan Ross identifica la importancia de la percepción para el filósofo: «Perception is not the immediate absorption of information, but the recognition of similarities based on experience. Observation is the immersion of one's attention in the object until it turns into a medium of reflection, something that offers an infinite and inexhaustible pattern of reflection» (98-99). Esta idea se acopla con estas formas de narrar que operan como visagras entre lo individual y lo colectivo.

Escribe Masiello «the affective state also reminds us of a material connection to the real, and here the senses once again come in to claim a role. Sensation gives form to the affective state; it is both a precursor and a material follow-up to the work of emotion; it is the physiological entry point for a deployment of power» (8). Es interesante pensar sobre esa última parte de la frase. La composición de nuestros cuerpos es tal que somos una especie de sistema esperando estímulos, un cuerpo dispuesto para ser afectado, un territorio preparado para ser

cartografiado.[11] Si bien las infiltraciones del poder no serán el núcleo de esta investigación, solo esa reflexión sobre los mecanismos que permiten que el sentido, mediado por la materialidad textual, se vuelva afecto, multiplica la potencia de estos asuntos minúsculos. Con el sentido abierto hacia el texto podemos sentir cómo ese polvo se va juntando en las esquinas, cómo esos fragmentos minúsculos se asoman para insinuar que hay algo ahí que vale la pena sentir.

Asuntos poéticos

El rastreo de asuntos y fragmentos requiere, además de la contemporaneidad y los sentidos, una cualidad poética que los haga resaltar en la página. Me acerco a este concepto desde Gaston Bachelard, que en *The Poetics of Space* intenta descifrar la filosofía detrás de las imágenes poéticas. Aunque él se enfoca en la poesía para realizar su análisis, los conceptos que utiliza me sirven para trabajar sobre el material textual, dice Bachelard «the poetic image is an emergence from language, it is always a little above the language of signification» (11). Esa breve definición me permite, por ejemplo, dejar de lado meras descripciones literales que no ofrecen más que una transcripción plana de la realidad. Y sé que a Perec esto no le parecería mal. A mí tampoco, de hecho, pero lo que busco es esa indefinición, ese acercamiento al vacío. Lo que quiero destacar junto con la idea de lo cotidiano y de lo minúsculo, es cómo ciertas frases, palabras o párrafos generan una luminiscencia gracias al lenguaje poético que se utiliza para fabricar estas escenas, cómo el lenguaje logra construir instantes que reverberan en el lector, que generan una experiencia estética. «The resonances are dispersed on the different planes of our life in the world, while the repercussions invite us to give greater depth to our own existence. In the resonance we hear the poem, in the reverberations we speak it, it is our own» (7), dice

[11] En *The Affect Theory Reader* los autores recogen una anécdota de Bruno Latour para hablar sobre cómo se define a un cuerpo. En una conferencia el filósofo francés le pidió a los asistentes que escribieran el antónimo de la palabra *cuerpo*. Dos respuestas llamaron su atención: desafectado y muerte. Latour reflexiona: «If the opposite of being a body is dead and there is no life apart from the body… then to have a body is to learn to be affected, meaning 'effectuated', moved, put into motion by other entities, humans or nonhumans. If you are not engaged in this learning, you become insensitive, dumb, you drop dead» (11).

Bachelard. El método de recolección es, entonces, enteramente subjetivo e íntimo. Son frases que dibujan un instante, un momento, un asunto tan perfecto que se siente como si ese texto, que habla desde la experiencia más mundana, me diera la oportunidad de sentir algo fuera de lo común:

> The image offered us by reading the poem now becomes really our own. It takes root in us. It has been given us by another, but we begin to have the impression that we could have created it, that we should have created it. It becomes a new being in our language, expressing us by making us what it expresses; in other words, it is at once a becoming of expression, and a becoming of our being. Here expression creates being. (8)

En esas líneas Bachelard habla de ese encuentro afectivo entre la imagen textual y el lector, de cómo el gesto de lectura es más complejo que la racionalidad referencial de las palabras y brota una ocurrencia afectiva en el encuentro. Las frases e imágenes que se 'impriman' en esta lectora serán parte de este trabajo y hago ese alcance pensando en cómo el proceso está relacionado con la apertura de los sentidos para absorber la experiencia estética, es un proceso personal y delineado por mis propias experiencias. Mi afán se emparenta con la fascinación (que mencioné antes) de Kamenszain al leer estas prosas del presente que parecen usar los recursos de la poesía para hablar de cosas mínimas «me refiero no a una retórica más elevada ni a un edulcorante manejo de las imágenes, sino a un punto de vista casi banal, si se quiere, donde la anotación sitúa a le sujete un paso más acá o uno más allá de a condición de personaje de ficción» (79-80). En uno de los ensayos de *El sentido olvidado* Maurette habla sobre lo háptico en relación con la experiencia estética, aun cuando hablamos de libros:

> Así como hay imágenes que ingresan por la vista y melodías que entran por el oído y nos afectan profundamente, algunas páginas, algunos versos, algunas palabras producen en nosotros algo que sería absurdo no reconocer como háptico. El súmmum del efecto artístico es la sensación de ser tocado, afectado, conmovido por la obra de arte. (...) Se trata de un tocar a la distancia, de un tocar afectivo, de un tocar háptico. (73)

La imagen poética que se enraiza en el individuo y la experiencia estética de la literatura son los focos que propongo para leer y percibir luminiscencias. Ambas perspectivas fluyen entre autor y lector. Son una forma de intimidad y como dice Bachelard en *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad* «…todo conocimiento de la intimidad de las cosas es inmediatamente un poema» (24).

Asuntos contemporáneos

Trabajo con asuntos del presente porque este es mi tiempo. Es decir, lo que me mueve a la literatura de lo minúsculo, lo aburrido o lo cotidiano es la sensación de familiaridad que surge del encuentro con textos que anotan problemas y se hacen preguntas que conozco, pero descubro como si fuera la primera vez. Habitar la contemporaneidad es compartir experiencias, registros, formas, inquietudes. Es también compartir y conocer la historia. Por ejemplo, para leer el tiempo que estos autores latinoamericanos construyen es preciso tener en cuenta los pasados dictatoriales de los países de origen Chile y Argentina. Naciones que vivieron la represión del estado, el trauma, el exilio y la vuelta (o casi vuelta) a la democracia para convertirse en naciones 'en vías de desarrollo'; países que firmaron tratados internacionales y se integraron a ese mundo global que se anunció en los noventas.[12]

Es necesario constatar este pasado-presente porque la literatura está trenzada con el devenir histórico. Ese devenir histórico de un país, de un continente o de un territorio determinado produce cambios en las maneras de observar los fenómenos. El giro afectivo del

[12] Sobre este periodo, su contexto y consecuencias, se ha escrito bastante. Dejo aquí algunos títulos: *Democracias y dictaduras en América Latina. Surgimiento, supervivencia y caída,* Scott Mainwaring, Aníbal Pérez-Liñán (2020). Sobre Chile: *La historia oculta del régimen militar. Chile 1973-1988*, Ascanio Cavallo, Oscar Sepúlveda, Manuel Salazar (1997). *La conjura. Los mil y un días del golpe*, Mónica González (2012). *Los zarpazos del puma*, Patricia Verdugo (1997). *Pinochet desclasificado: Los archivos secretos de Estados Unidos sobre Chile*, Peter Kornbluh (2023). Sobre Argentina: *Cuarteles de invierno,* Osvaldo Soriano (1982). *El Estado terrorista argentino,* Eduardo Duhalde (1983), *El dictador: la historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, María Seoane y Vicente Muleiro (2001). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Pilar Calveiro (1998).

que hablé antes, por ejemplo, es fruto de perspectivas aportadas por grupos feministas,[13] queer y de disidencias que están trabajando el presente con lupas mejoradas, más amplias quizás, que permiten leer con más claridad los movimientos políticos y sociales. Muchos de estos movimientos han tenido brotes en Chile y Argentina, países que además han visto muy de cerca el *revival* de la derecha más dura que se aferra a visiones conservadoras y extremadamente neoliberales.

El cuerpo de relatos de esta investigación es posterior a los dos mil, es una muestra de escrituras contemporáneas que depuraron los meta-relatos y escriben ahora desde otro lugar, desde una intimidad en la que lo político se lee en lo cotidiano y se escribe como una latencia que, a ratos, se siente y se lee en lo minúsculo. Las escrituras contemporáneas permiten ver cómo esas partículas van cayendo, cómo van decantando para dar forma a este presente que repaso con *Aquí América Latina: Una especulación*, de Josefina Ludmer y *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, de Tamara Kamenszain que, como dije antes, tiene una afinidad con estas nuevas formas de narrar. Con esta publicación (anterior a *Libros chiquitos*) la poeta analiza textos contemporáneos de diversos formatos y observa un acercamiento contemporáneo a la intimidad:

> A casi medio siglo de estas formulaciones barthesianas, se podría afirmar hoy, sin temor a equivocarse, que se está produciendo en las escrituras contemporáneas una vuelta en espiral –en tanto integra todas las crisis de los realismos anteriores– a una nueva forma paradójica de realismo que podríamos denominar realismo-íntimo. Aquí el sujeto y lo

---

[13] Aunque más adelante planteo una discusión sobre lo cotidiano y el feminismo, los aportes que este ha hecho a la teorización de los afectos se puede leer en los trabajos de Sarah Ahmed (*The Cultural Politics of Emotion*), Judith Butler (*Senses of the Subject*), Cecilia Macón ("Rebeliones feministas contra la configuración afectiva patriarcal. Un relato posible para la agencia" y otros), Laura Quintana (*Rabia. Afectos, violencia, inmunidad*), Verónica Gago (*La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*), Mariela Solana ("Afectos y emociones: ¿Una distinción útil?")también en el libro *Testimonios, género y afectos. América Latina desde los territorios y las memorias del presente*, de Claudia Bacci y Alejandra Oberti. Además, es posible encontrar reflexiones en torno a los afectos en los trabajos de bell hooks y Audre Lorde, entre otras.

> que lo rodea ya pueden decirse juntos porque, lejos de hablar por propia iniciativa, este sujeto ha sido tocado por el señuelo de su entorno. Así es que no se lo puede abstraer de su realidad como tampoco se podría esperar que hable en nombre de esta. (El espíritu de la anotación).

Esa vuelta a una intimidad enrevesada con la realidad es uno de los puntos centrales de este trabajo porque ese espiral, en el que no sabemos dónde empieza el autor y dónde su exterioridad, dónde están sus significados (o si existen), se puede ajustar para leer con detención un presente que avanza rápido. Al estar en constante diálogo con su entorno este 'autor contemporáneo' encuentra en la intimidad cotidiana un espacio para reflexionar sobre su existencia más material. Chul Han escribe:

> Ni el piano ni la mesa de reconocimiento rompían ese vacío. De hecho, lo reforzaban. Allí era yo una tercera cosa. Ser una cosa silenciosa y sin nombre en el espacio equivalía a una redención. El vacío no significa que no haya nada en el espacio. Es una intensidad, una presencia intensa. Es una manifestación espacial del silencio. (80)

El ejercicio de estas escrituras es similar en tanto se construye desde los silencios y los espacios vacíos. Más que reflexionar sobre su alma piensa cómo su existencia está conectada con el sonido del perro del vecino, con el olor del café, con las lechugas que recolectó del patio. Ese encuentro plantea un post-yo, como dice Kamenszain, que

> liberado de las disquisiciones acerca de su posición en el texto, se hace presente, irrumpe alegremente, pero ya no a la manera centralista y autoritaria de aquel incuestionado yo autoral, sino en un estado de apertura tal que, salido de sí, confunde sus límites con el mundo que se hace presente en esa operatoria. (Abrirse hacia la prosa)

Este autor que se funde con el espacio sería también, desde una perspectiva crítica, el resultado de una operación que Josefina Ludmer menciona en *Aquí América Latina* y que refiere a la construcción capitalista de un presente eterno y despolitizado:

> América Latina: el presente eterno y a la vez la máxima aceleración hacen estallar la temporalidad estatal e impiden proyectos políticos. El efecto es la abolición de la política . (...) La economía del presente eterno de la sociedad de mercado trata de abolir la política: Von Hayek llevó al límite el rechazo del proyecto político negando toda idea de construcción fundada en el tiempo largo (un proyecto de nación, una reorganización social). (45)

Este presente desbordado que no da espacio a la política como espacio de problematización lo pude ver (y leer) hace ya varios años, en 2005, cuando hice una investigación sobre cómo las radios comunitarias en la región de Valparaíso en Chile estaban intentando crear espacios comunales radiales para pensar sobre lo político. Su lucha no era solo por un espacio físico, sino también por uno que representara una voz en el dial dominado por corporaciones multinacionales y grupos religiosos. Y claro, si miro hacia atrás no puedo evitar compartir el análisis de Ludmer porque en ese momento había una uniformidad en los contenidos que circulaban por los medios de comunicación, no es que no hubiera análisis político o que los medios no hablaran de eso, sino que la discusión sobre lo político como forma de convivencia social se había esfumado porque hacerlo nos llevaba hacia el trauma de las dictaduras.[14] Explica Ludmer que ese proceso se refleja en la literatura de lo cotidiano:

> La temporalidad cotidiana (para algunos el puro presente y la realidad) traza un dibujo y parece tener un sentido y un sujeto específico. Es una temporalidad intimapública cortada en fragmentos o bloques de tiempo (instantes, horas, días, días de la semana) que

---

[14] En diciembre de 2022 se publicó el último número de la revista cultural *La palabra quebrada*, una de las pocas publicaciones culturales que quedaban en Chile. La escritora Cynthia Rimsky escribe sobre el cierre en una columna titulada «Sin llorar» y hace un recorrido por los medios en los que ha trabajado durante su carrera, ninguno de los cuales existe hoy «La mayoría resistió a Pinochet. No a la democracia», dice. Traigo esa y esta cita porque sirven como expresión de la despolitización: «La democracia de los 90 se llevó a las ONG, a las organizaciones sociales de base, a los militantes estudiantiles que trabajaban con el proletariado en sus territorios. Se desvaneció la comunicación popular, las investigaciones dejaron de circular o de ser citadas. Imagino que algunas fueron digitalizadas. El saber que se buscó con tal desvelo y necesidad, no fue reclamado.» Las radios comunitarias intentaron (y algunas aún lo hacen) devolver la política, como modo de convivencia y discusión, al espacio público.

> incluyen una variedad de ciclos repetitivos. El tiempo cotidiano es un tiempo roto, hecho de interrupciones y fracturas, que se repite cada vez como lo mismo y lo diferente: comer, dormir, mirar TV, leer diarios… Los bloques fluyen en sucesión en una serie que nunca se unifica ni totaliza. (56)

Esta intimidad cotidiana estaría, según Ludmer, vacía de contenidos, vacía de lo político: «La temporalidad cotidiana es una categoría tecnológica, capitalista, de la mercancía y de los valores» (55). Y si bien es cierto que el mercado logra inscribirse hasta en el más ínfimo detalle de nuestra existencia, el tiempo desgasta esa inscripción, la transforma y a veces la cubre. Descartar la potencia de la vida cotidiana porque el mercado la absorbió (y en ese proceso la volvió a-histórica) produce un efecto singular: desechada como espacio crítico-político, se vuelve un espacio inerte del que no podemos esperar nada más que un presente prolongado; una especie de nueva naturaleza. Desestimar el potencial de lo que no promete nada, de esta nueva naturaleza que no tiene la obligación de ser algo más, es entonces persistir en estándares prefijados, en (meta)relatos sobre el deber (de la vida, de la literatura, etc.). Y más importante, dejar de lado lo cotidiano es ignorar el caldo de cultivo que es la vida insignificante y aburrida: la rutina, las compras, los paseos de los domingos, caminar hasta la esquina de la casa, mirar por la ventana. Cada una de estas experiencias es múltiple en sus formas de representación, quizás infinita. Ahí está su potencia transformadora y creativa. «Everyday life might therefore seem to constitute a field of doubt, but also, I would suggest, a field of experimentation, of possibility» (4) dice Highmore. Si la realidad cotidiana es este espacio permanentemente fracturado, lleno de divisiones y fragmentos, se generan luminiscencias. Dice Kamenszain:

> En ese sentido, el andar urbano, como la elipsis en la escritura, estaría abriendo "ausencias en el continuum espacial". Caminando por la vereda opuesta, cuando Matthey constata que "no pasó nada" es justamente cuando encuentra ese rasgo de continuidad que lo inspira para comunicarnos sobre las "cosas que han pasado". (Capítulo IV)

Ese espacio cotidiano contemporáneo fragmentado y disperso se abre a la multiplicidad deleuziana, a la estructura rizomática: «El libro ideal sería, pues, aquél que lo distribuye todo en ese plan de exterioridad, en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales» (14-15). Es cierto que Ludmer incorpora la visión rizomática en su análisis, pero la utiliza para referirse al territorio y a los formatos, la temporalidad cotidiana queda vacía, definida como una especie de no-espacio (o de categoría capitalista): «Lo cotidiano sería el concepto filosófico que designa lo no filosófico, el concepto literario que designa lo no literario, el concepto histórico que designa lo no histórico: lo que escapa a la historia, a la literatura, a la filosofía» (56). Leo esas negaciones como posibilidades (de conexión, de análisis, de creación, de crítica). La contemporaneidad cotidiana se expresa fragmentada y equipada para fugarse a cualquier punto y hacer una conexión, para ser leída como una obra abierta en la que lo político se percibe como esas partículas de polvo, pero también como movimiento, como señal o semilla. El foco de este trabajo no es lo político, pero hablar sobre lo contemporáneo requiere encontrar dónde están los anclajes de las estructuras que afectan lo literario.

Pero Ludmer no es la única que teoriza sobre esta ausencia de la política en este presente desolado. En *La desaparición de los rituales: Una topología del presente* Chul Han habla sobre cómo el consumo coloniza lo estético a través del consumo de las emociones en un mundo donde la comunicación digital exige una reacción constante que aumenta la presencia del yo. Además, se trataría de una comunicación descorporeizada que produce un alejamiento de las cosas (que para el filósofo son «polos estáticos estabilizadores de la vida»). Más aún, y ahí lo relevante para este trabajo, dibuja un panorama donde la cultura se vuelve un hipermercado «que se extiende sin límites ni centro igual que un rizoma» (25). La potencia que tiene la perspectiva rizomática es, para Chul Han, destructiva porque evita los cierres y está siempre abriendo y abriendo sin

llegar a una conclusión. Mi perspectiva, más allá (o más acá) de decir si hay o no razón en eso,[15] es que son precisamente estas narrativas,[16] de apariencia y materialidad dudosa, las que encuentran un punto desde cual anclarse para contemplar la existencia desde un silencio y una calma que hace brillar estos asuntos que parecen extintos. Son narrativas desde la demora y la contemplación que se abren y reverberan en esos entornos inmediatos, ofreciendo un modo alternativo de calibrar la realidad. Es la cercanía con los objetos, con la materia y sus texturas lo que las hace flotar y ofrecer un modo de acercarse a la experiencia humana contemporánea.

Asuntos crónicos

Un segundo asunto de la contemporaneidad que quiero revisar es el del formato en el que se inscriben la mayoría de estos textos. En este presente literario que contiene el espiral del que hablaba Kamenszain, los límites de los géneros pierden su alcance único. Ahora lo literario funciona como una caja de herramientas para trabajar la realidad y no al revés. En ese proceso de reenfoque la crónica *contemporánea* se ha vuelto un nodo de creación vital para sentir el presente. Y remarco el adjetivo de tiempo para puntualizar que en este trabajo la crónica se emparenta con columnas, mini ensayos, apuntes o anotaciones en donde los autores se registran a sí mismos a través del mundo. Es cierto que de los cinco libros que componen el cuerpo de esta

---

[15] Mi sensación, después de haber leído al menos tres libros del autor, es que muchas de sus reflexiones son críticamente relevantes (de hecho varias son parte de este trabajo). El filósofo plantea estos asuntos en términos claros (y breves) para referir a un presente tan transparente como problemático. Una de sus críticas más interesantes, por ejemplo, aunque no central aquí, es sobre el narcisismo desbordante del presente y esa constante propagación del yo de las redes sociales que deja a los otros fuera del campo de mira. Sin embargo, creo que el descontento que comparte con Ludmer tiene un dejo de nostalgia de un *pasado* de límites muy claros y definidos, de un tiempo sin ambigüedades en el que todo parecía, de alguna manera, más contundente.

[16] En *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* el filósofo insiste en el presente vacío, una especie de tiempo detenido que usa como herramienta de análisis de la narrativa actual. «La des-temporalización no permite que tenga lugar ningún proceso narrativo. El narrador se demora en los acontecimientos más pequeños e insignificantes, porque no sabe distinguir lo que es importante de lo que no lo es» (36). Esta idea se relaciona con la aparente aceleración del tiempo que no sería más que una repetición del consumo donde no hay espacios contemplativos relacionados con la materia. «La falta de tensión narrativa también imposibilita que la narración se cierre con sentido. Va saltando infinitamente de un acontecimiento a otro sin conseguir avanzar, sin llegar» (38).

investigación hay dos (*Los llanos*, de Federico Falco y *Ella estuvo entre nosotros* de Belén Fernández Llanos) que no entran por la puerta de adelante a la crónica, aunque se escabullen por las rendijas dada su flexibilidad y su hibridez, es decir poseen cualidades que posibilitan una lectura complementaría con los otros textos, forman una consonancia que va más allá de la categoría y es posible leerlos desde el mismo sistema de registro fragmentario. Entonces, el repaso por este lado de la literatura es necesario porque la persistencia de la crónica en Latinoamérica está entretejida con el desarrollo histórico y literario; la historia latinoamericana se ha alimentado de la crónica, de ese contacto inicial que conecta el mundo y la subjetividad.

En este escenario las fronteras del género adquieren plasticidad y lo minúsculo se puede leer como un asunto central en la composición de estos textos que fluyen entre los géneros y construyen acercamientos llenos de singularidades. Paradójicamente es ahí donde podemos sentir el pulso de una comunidad. Es un territorio abierto, una especie de tabula rasa, a la espera de cualquier tipo de batalla porque sus herramientas se entienden con lo minúsculo y lo cotidiano. En la *Antología de crónica latinoamericana actual* de Darío Jaramillo el cronista mexicano Juan Villoro escribe:

> Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro greco-latino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la «voz de proscenio», como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera

> persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser. (15)

Esta cualidad poliforme de la crónica es, por cierto, el resultado de un proceso de evolución narrativa que se podría identificar con la llegada de los colonizadores al continente americano. En un comienzo son ellos quienes reportan a Europa, en forma de crónicas de viaje con observaciones y notas, sobre esta tierra desconocida y sus habitantes.[17] Más adelante serían los *observados* quienes usan la crónica como estrategia inquisidora del colonialismo. Patricia Poblete escribe sobre la evolución del género:

> Desde el Descubrimiento, ha tenido una importancia decisiva en nuestro continente: primero como documento testimonial que tuvo la doble función de describir las maravillas de las nuevas tierras, y acreditar el provecho de la empresa de Colón; luego como relato épico de las gestas de conquista; más tarde como inventario de la organización de las colonias, y después, como suerte de archivo fundacional de las flamantes naciones. En todas estas etapas, la función más importante y definitoria de la crónica fue la de referir una realidad vivida u observada, y en ese sentido, se la consideró primero una prueba de autenticidad (el 'yo lo vi', como evidencia de la existencia de algo), y luego como un intento por ordenar el espacio de representación (González Echevarría). (187-188)

---

[17] En «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista» Walter Mignolo profundiza en las características e implicaciones de los distintos modos de comunicación de la época colonial. Al hablar sobre crónica e historia precisa: «En el momento en que ambas actividades y ambos vocablos coexisten, es posible encontrar, al parecer, crónicas que se asemejan a las historias; y el asemejarse a la historia, según los letrados de la época, proviene del hecho de escribir crónicas no sujetándose al seco informe temporal sino hacerlo mostrando más apego a un discurso bien escrito en el cual las exigencias de la retórica interfieren con el asiento temporal de los acontecimientos.» (75-76) De ese modo, la crónica se vuelve un modo de escribir la historia.

En su libro *The Everyday Atlantic*, Tania Gentic propone a la crónica como el género que permite concebir al sujeto transatlántico como un 'palimpsesto, enredado en múltiples y efímeras formas de conocimiento' (3). El género de la crónica, explica Gentic demuestra que «the kinds of knowledge with which the everyday Atlantic subject interacts are not only lettered, not only political, ideological, or ethical, but also, at the same time, affective and corporeal, and derived from interaction with a number of communities, both imagined and practiced, thought and felt» (4). Esa cualidad de narrar los espacios en los que habitan los otros; los instantes y recuerdos que cambiaron la dirección un destino; las personas comunes y corrientes, los aburrido, los feos y los borrachos; los afectos (o su ausencia) que empujan como una ola brava; lo que sienten otros pero no con una pregunta sino como una observación paciente provee a la crónica de una forma de contar las cosas que genera puntos de fuga. La crónica permite, además, puntos de contacto que producen empatía. En el artículo «La crónica latinoamericana actual: la empatía como elemento clave del género», Laura Ventura propone que esta cualidad le da una potencia transformadora en tanto puede transmitir de mejor manera los sufrimientos ajenos, situaciones que escapan a nuestro entendimiento inmediato. El lector de la crónica puede sentir, entonces, el dolor ajeno en las palabras que escribe el periodista. Traigo esta idea a la mesa porque le agrega otro nodo a estas narrativas. Como dije antes los textos que analizo acá no son únicamente crónicas sobre otros, sino que hacen del propio sujeto el objeto de escritura. Sin embargo, en ese giro también es posible apelar a la empatía como modo de encuentro con el otro. Las narrativas de Guerriero, Gandolfo y Maier, los más holgados en la categoría, conectan con Falco y Fernández Llanos en el gesto del tomador de notas, del que camina a tientas en la letra buscando los límites en modo efímero sin grandes agendas más que el registro de la cotidianidad.

Hay en la crónica, dice Gentic, una fugacidad que permite pensar al sujeto transaltlántico como uno que está más allá de las estructuras del poder nacional (35). Este sujeto, que contiene

múltiples temporalidades y territorios, subjetividades y conocimientos, encuentra en la crónica una lectura efímera de lo cotidiano, una lectura más libre que al hacer referencia a

> personal, cultural, political and other figures through which significance is neither measurable by word order or format, nor by page placement. The people, social issues, and political events that are discussed, in point of fact, are not always assured a later place in history, a fact that makes reading and the everyday world it depicts, ephemeral. (47)

Esa fugacidad que marca el encuadre de la crónica requiere de una artesanía que produzca textos que aparentan la nada, que no son estridentes, que susurran una historia. La crónica no busca erigir catedrales, se conforma con un rezo sentido que luego se llevará el viento. Escribe Caparrós sobre la fugacidad de la crónica:

> Me gusta la palabra crónica. Defiendo la idea de crónica y supongo que la defiendo tanto más cuanto que la crónica es un anacronismo. Me gusta ya para empezar que en la palabra crónica esté la palabra cronos, es decir, tiempo. Obviamente todo lo que se escribe es sobre el tiempo, pero en el caso de la crónica es esa especie de inútil intento de atrapar el tiempo en el que uno vive, por supuesto está condenado al fracaso pero es absolutamente digno intentar una y otra vez.

Las variantes de la crónica, me parece, tocan más de cerca lo real, se acercan, en un oleaje sin fin, a la sustancia más pura que forma lo real y ahí está su potencia transformadora. Así, este panorama contemporáneo en el que poesía y narrativa comparten formas y elementos, el diario de anotaciones se vuelve central para cartografiar al individuo contemporáneo y la crónica propone una manera de narrar que se alimenta de varias orillas literarias. De los textos que son parte de este estudio no todos tienen una categoría fija, se acercan a una u a otra, se van transformando y con eso su acercamiento a la realidad y a la ficción. Ludmer habla sobre estas nuevas escrituras como 'literaturas postautónomas':

> (...) estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de "la literatura" sino también la de "la ficción", y quedan afuera -adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero realismo, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún "género literario" injertado en su interior: policial o ciencia ficción, por ejemplo). (172)

Estas palabras corroboran la naturaleza de mi objeto de estudio y aunque la definición de Ludmer está cruzada por lo político y lo económico, el espacio de ambigüedad en los formatos y en los límites que hay entre la realidad y la ficción es un lugar flexible y poroso. Dicen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*: «Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio» (29). Al estar situados en ese 'entre' las escrituras abren la posibilidad de cosechar instantes que van más allá de significados literales y producen una sensación de continuo, una especie de línea que avanza esquivando clasificaciones cerradas. Esa línea, infinita de puntos, contiene esas multiplicidades que mencioné y que se encuentran con otras; surgen mapas que leen una aproximación a la realidad. Dice Ludmer: «Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido.» (170) y plantea una crítica estructural a estas nuevas letras y acierta en algunos puntos, sin embargo falla en proponer una lectura que quiebre con las estructuras tradicionales, es decir, con las mayúsculas que no permiten ver el plano horizontal. Su visión se paraliza al negar el potencial emancipador de esta 'nueva literatura'. Si lo tiene o no, no será el propósito principal de este trabajo Lo que sí haré es estudiar cómo estos asuntos que son minúsculos y contemporáneos me acercan a la experiencia,

que es a la vez única y colectiva. Recordé una cita de la revista *Cause Commune* que Liao utiliza en su investigación:

> The infraquotidien is what we are always embedded in, by our very singularity. But our singularity is a common singularity, it is not my singularity, it is also the singularity of the other. The fact, for example, that in the metro I have sweaty hands, and people next to me are sweating. I have sweaty hands with them. That's it, it's this way of being in common because of the particularity of our entrenchment which manifests the infraquotidien. (2)

Si esto prueba ese potencial emancipador está por verse, lo que importa es que estos asuntos existen en sintonía colectiva, es decir permiten observar y, de alguna manera, interactuar con el otro para revitalizar los lazos sociales.

Asuntos de género

De entre todos los asuntos que acá se asoman hay uno que se ve más claramente si nos alejamos un poco; solo echándonos hacia atrás vemos que más allá de lo cotidiano, de los afectos, de lo contemporáneo, de los etcéteras, está la silueta del género, no del género de la cortina, sino de ese otro género que se construye y deconstruye en el tiempo. Cuando explico que mi investigación trabajará desde lo minúsculo estoy proponiendo una perspectiva que se inclina hacia los detalles, hacia la escenografía, a lo que pasa desapercibido, y desde ahí traza un modo de interactuar con lo que rodea para construir una epistemología. Sin embargo, llegar a ese punto sin las reflexiones del feminismo es imposible. Si los afectos, la corporalidad y los sentidos forman parte del repertorio teórico y académico del presente es porque el feminismo develó una estructura binaria:

> Feminist philosophers have shown us how the subordination of emotions also works to subordinate the femenine and the body. Emotions are associated with women, who are represented as 'closer' to nature, ruled by appetite, and less able to transcend the body through thought, will and judgement (Introduction: Feel Your Way).

La cita es de Sarah Ahmed y da una pista de cómo esta división entre razón y emoción ha permeado diferentes esferas del entendimiento sobre el ser humano. Lo femenino como cercano a lo natural, al instinto, al corazón, y lo masculino como sinónimo de razón, pensamiento y reflexión, son la piedra angular de cómo entendemos y nos relacionamos con nuestro entorno. Rita Felsky en *Doing Time* escribe: «Women, like everyday life, have often been defined by negation. Their realm has not been that of war, art, philosophy, scientific endeavor, high office. What else is left to a woman but everyday life, the realm of the insignificant, invisible yet indispensable?» (80). Lo cotidiano, como lo femenino, se absorbe como un espacio insignificante, como un espacio 'otro', quizás como un a-espacio, el negativo que queda después de definir una figura de barro.

El trabajo del feminismo, como movimiento social, histórico, cultural y teórico ha consistido en desmantelar dicho sistema cuestionando sus premisas, una de ellas (y quizás de las más importantes) que las mujeres están destinadas al trabajo doméstico y la vida privada. La problematización de esta idea en el feminismo es central para este trabajo porque ofrece herramientas teóricas para valorar el espacio cotidiano íntimo como espacio crítico, y también para visualizar con mayor claridad un espacio que considerado minúsculo desde la perspectiva política e histórica. Para hablar con más fluidez sobre el tema de lo minúsculo y el género, usaré el término 'doméstico' para asemejarlo al de 'vida cotidiana'. La maniobra es necesaria, en este punto, para visualizar con más claridad el aporte que el feminismo hace al estudio de la vida cotidiana.

En 1963 Betty Friedan escribió uno de los textos fundamentales de la segunda ola del feminismo, *La mística de la feminidad* (*The Feminine Mystique*), en donde estudia la figura del ama de casa en los Estados Unidos durante la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta. Friedan, que trabajaba como periodista, puso atención al malestar 'que no tiene nombre' que aquejaba a las dueñas de casa de la época, un malestar difícil de identificar pero que se relacionaba con un grado de insatisfacción, con tratar de responder a la pregunta '¿es esto todo

lo que hay?', con una crisis de identidad de las mujeres que habitaban el espacio doméstico. Friedan entrevista cientos de mujeres para su libro y complementa esos testimonios con análisis de los contenidos de revistas, con hechos históricos relevantes y con teorías sobre la sexualidad y la psicología femenina. Ahora, ¿cómo es ese espacio doméstico que construye la narrativa de Friedan?

> ¿Puede relacionarse el malestar que no tiene nombre de alguna manera con la rutina doméstica del ama de casa? Cuando una mujer trata de expresar el malestar con palabras, con frecuencia se limita a describir la vida cotidiana que lleva. ¿Qué es lo que hay en esa retahíla de incómodos detalles domésticos que pueda causar semejante sentimiento de desesperación? ¿Se siente atrapada sencillamente por las enormes exigencias de su papel como ama de casa moderna: esposa, amante, madre, enfermera, consumidora, cocinera, chófer, experta en decoración de interiores, en cuidado infantil, en reparación de electrodomésticos, en restauración de muebles, en nutrición y en educación? (66-67)

Para Friedan el trabajo rutinario del espacio doméstico está vacío de cualquier significado o posibilidad crítica. La casa es sinónimo de vacío, una especie de bruma mental, la rutina es desesperante y las mujeres que la habitan viven atrapadas por esa serie de tareas ínfimas e insignificantes. Este reclamo, hecho antes por Virginia Woolf y Simone de Beauvoir, demanda el escape y la ruptura como único modo de alcanzar el conocimiento y la trascendencia. Para alcanzar una realización del ser las mujeres deben salir del espacio cotidiano. El ama de casa, desde esta perspectiva, no traspasa el umbral del tiempo y se queda anclada en un presente eterno. En su *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana Inés de la Cruz escribió en 1691:

> Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; ver que para que el azúcar se conserve fluida basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo a otra fruta agria; ver que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no. Por no cansaros con tales frialdades, que sólo refiero por daros

> entera noticia de mi natural y creo que os causará risa; pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito.

Para Sor Juana la búsqueda del conocimiento tiene menos que ver con el género y más con una curiosidad intrínseca del ser y que se exhibe en su acercamiento a las cosas y los fenómenos. Aquí lo cotidiano exhibe relieves de significado factibles de ser aprehendidos. La monotonía y lo minúsculo ofrecen posibilidades. Cuando traigo a Sor Juana quiero mostrar que existe una apertura posible para iluminar lo cotidiano como espacio de conocimiento. Si bien es cierto que una parte del feminismo ha transitado por la vía del escape de lo cotidiano, como explica Rita Felski al comentar una cita de Simone de Beauvoir: «repetition is a sign of woman's enslavement in the ordinary, her association with immanence rather than transcendence» (82), es posible encontrar una mirada alternativa en los textos del feminismo que incorpora las variables de la clase o la raza en la construcción de una teoría feminista que incorpora el espacio doméstico. Una de las críticas de la estrechez del feminismo blanco es bell hooks que en *Feminist Theory* escribe:

> From her early writing, it appears that Friedan never wondered whether or not the plight of college-educated white housewives was an adequate reference point by which to gauge the impact of sexism os sexist oppression on the lives of women in American society. Nor did she move beyond her own life experience to acquire an expanded perspective on the lives of women in the United States. (2-3)

Las palabras de hooks no pretenden quitarle valor al trabajo de Friedan, sino problematizar las conclusiones que obtiene y que sirven como base para esta nueva ola del feminismo. En «Homeplace (a site of resistance)» hooks habla sobre el hogar como un espacio de resistencia:

> Unfortunately, though positively motivated, black mother worship extols the virtues of self-sacrifice while simultaneously impliying that such a gesture is not reflective of choice and will, rather the perfect embodiment of a woman's "natural" role. The assumption then is that the black woman who works hard to be a responsible caretaker is only doing what she should be doing. Failure to recognize the realm of choice, and the remarkable re'visioning of both woman's role and the idea of "home" that black women consciously exercised in practice, obscures the political commitment to racial uplift, to eradicating racism, which was the philosophical core of dedication to community and home. (...) They understood intellectually and intuitively the meaning of homeplace in the midst of an oppresive and dominating social reality, of homeplace as site of resistance and liberation struggle. (386-387)

Esta idea del hogar como un lugar de resistencia y crítica se enfrenta al argumento que propone Friedan donde el hogar no ofrece ningún tipo de riqueza y solo es un espacio de desesperación del que todas las mujeres deberían querer escapar. En *Sentenced to Everyday Life* Lesley Johnson y Justine Lloyd hacen un repaso del feminismo en Australia e incorporan al debate la tensión que opone lo doméstico con la liberación femenina. La figura de la dueña de casa, dicen las académicas, dividió al feminismo de los sesentas y setentas: «In this story the feminist resolves the tension between domesticity and public achievement by leaving the former at home for the latter. It is a story too which allows only one form of feminist subject» (17). Al desplazar lo doméstico como espacio fértil, una parte del feminismo está ignorando activamente las posibilidades de lo doméstico y lo cotidiano. En la segunda parte de *The Practice of Everyday Life,* la académica Luce Giard escribe sobre la cocina como práctica cotidiana ejercida principalmente por mujeres y explica que el análisis de esas prácticas representa

> A will to accept as worthy of interest, analysis, and recording the ordinary practices so often regarded as insignificant. A will to learn to consider the fleeting and unpretentious ways of operating that are often the only place of inventiveness available to the subject:

> they represent precarious inventions without anything to consolidate them, without a language to articulate them, without the acknowledgment to raise them up; they are bricolages subject to the weight of economic constraints, inscribed in the network of concrete determinations. (155-156)

Estudiar o reflexionar sobre lo cotidiano es enfocar la atención a esos lugares, espacios y prácticas que usualmente pasamos por alto y reincorporarlos como potenciales nodos de conocimiento. En *Living a Feminist Life* Ahmed anota que la ruta del texto que escribe está íntimamente conectada con lo cotidiano: «Here was writing animated by the everyday: the detail of an encounter, an incident, a happening, flashing like insight. Reading black feminist and feminist of color scholarship was life changing; I began to appreciate that theory can do more the closer it gets to the skin» (10), esta idea de que la construcción de una epistemología que incluye los sentidos, además de las ideas y abstracciones, es posible desde las inmediaciones del feminismo. Rita Felski desplaza la rutina como prisión y la dibuja como un espacio de resistencia:

> In the maelstrom of contemporary life, change is often imposed on individuals against their will; conversely, everyday rituals may help to safeguard a sense of personal autonomy and dignity, or to preserve the distinctive qualities of a threatened way of life. In other words, repetition is not simply a sign of human subordination to external forces but also one of the ways individuals engage with a respond to their environment. Repetition can signal resistance as well as enslavement. (84)

La perspectiva de Felski se conecta con la de hooks al atender a las posibilidades de leer lo cotidiano y lo doméstico como refugio, es decir, como un lugar en donde la subjetividad se despliega sin las cortapisas que se producen en otros espacios, donde se puede desarrollar al margen de los modos que imponen las representaciones simbólicas. Con esto no estoy sugiriendo que el valor del espacio doméstico deriva de ser un espacio 'otro' o ser un reverso desproblematizado, más bien quiero explicar que su valor viene de la combinación de tres

elementos (aunque podrían ser más, pero estos me parecen los más relevantes para el corpus que voy a trabajar): la familiaridad, los espacios cotidianos se comparten entre unas cuantas subjetividades; la materialidad, hay una relación material basada en el entorno inmediato; y la temporalidad, es decir, un espacio cotidiano suele estar marcado por rutinas y rituales que se repiten en el tiempo. Los tres elementos forman una especie de caldo de certezas, de puntos de apoyo que dan paso a la contemplación, al aburrimiento y la reflexión. Poco importa si estas certezas perduran o no, lo interesante es cómo la sensación de certeza permite conectar los trozos dispersos, contemplar quienes somos y hacia dónde vamos. «It is the process of understanding one's life as a project that encompasses and connects the random segments of daily experience. It is the creation of oneself as an autobiographical subject and the act of reflecting on one's existence and finitude» (Felski, 17). Por cierto, con esto no busco romantizar el espacio cotidiano, solo que las tres condiciones que nombré antes, y que han sido tomadas de uno u otro ángulo por el feminismo, muestran que el espacio cotidiano es autónomo, funciona con sus propias condiciones y es capaz de producir, es decir, es un espacio activo.

En *Ordinary Lives* Highmore tiene un capítulo dedicado al tiempo que marca la vida cotidiana: el trabajo en las industrias y el trabajo doméstico. Ambos estructuran el tiempo y las tareas creando una rutina empalagosa y un poco densa como espacio crítico. Sin embargo, Highmore logra, como hooks o Ahmed, hacer del espacio doméstico un espacio de valor y para eso analiza una de las entradas del proyecto Mass Observations que en 1983 buscaba conocer el detalle de la vida cotidiana de los británicos y que pedía llevar registro de todas las tareas realizadas en el hogar durante una semana. El análisis del registro de una dueña de casa que escribe cincuenta páginas para describir dos semanas de su vida deja ver cómo la reflexión sobre la vida diaria ofrece más que un recuento de tareas. Uno de los puntos que revisa el autor es cómo los estados afectivos modifican la sensación del tiempo cotidiano: «Affective states such as anger, frustration, happiness, resentment, bitternes, laughter and guilt do more than show down or speed up time. In one sense they could all be seen as intensifying a sense of time because they

are primarily sensorial intensities themselves» (96). Escribir sobre lo que sucede en el espacio doméstico durante un día es abrir la ventana a los afectos que inevitablemente pasan a la página, marcan el tiempo y codifican la rutina. La mujer que escribe habla sobre sus contradicciones, sobre tratar de ser mejor, sobre estudiar y planchar la ropa. Hacia el final del registro la mujer habla sobre hacer sus tareas con más precisión y eficiencia para tener tiempo para su desarrollo personal, sin embargo, ese impulso no dura lo suficiente porque vuelve a sus viejos hábitos. Y sobre eso Highmore escribe:

> This is, I want to argue, not simply a failure of self-discipline, nor is it to be explained by the profound pull of the narrative sense of emotional life that the drifting performance of housework allows. In many ways it is a historical critique of various versions of feminism played out across the terrain of the everyday. What we are left with is the self-work of a diary writer fashioning a literary self where drifting is part and parcel of a life-time whose formation is ambitious, intricately entwined with various household projects and intellectual projects, which can't be reconciled into an homogeneus subjectivity. (105)

Esa tensión que lleva al sujeto femenino a cuestionar las condiciones de su existencia es evidente en el registro que hace la mujer de su vida cotidiana, y en algún punto se asemeja a los registros que se trabajarán en esta investigación aunque no todos estén escritos por mujeres. La construcción de ese ser literario que se lee en las páginas es fundamental para entender lo cotidiano como un espacio fértil y no como yermo. Escribe Ahmed: «I have found new things along the way because I have stayed closer to the everyday. I should add here that staying close to the everyday still involves attending to words, and thus concepts, like happiness, like will» (11). En *Time Travels* Elizabeth Grosz argumenta cómo la teoría del feminismo permite abrir nuevas vías de conocimiento desde la realidad material:

> This expansion on feminist theory —beyond feminism's common focus on dealing with empirical women as its objects and beyond its analysis of (the repression or expression of) femininity and its representations within the patriarchal order to raise new questions

> about materiality, cosmology, the natural order, about how we know and what are the limits, costs, and underside of our knowledge— is necessary in order to develop new ideals, new forms of representation, new types of knowledge, and new epistemological criteria. (129)

Los alcances de un feminismo que trabaje en sintonía con lo cotidiano, en tanto material o concreto, ofrece un punto de contacto para entender las complejidades del hilo invisible que históricamente ha conectado lo femenino con lo doméstico. Más aún, valorar lo cotidiano como lugar fértil para una teoría del conocimiento es reconocer que en esos gestos minúsculos que habitan el día a día hay un acercamiento a la experiencia humana como concepto que trasciende el género.

Constelaciones de asuntos

De a poco he ido adelantando la forma que espero tenga este trabajo. Hablo de fragmentos, de piezas, de conexiones, de multiplicidad. Traje a esta mesa la propuesta rizomática de las mesetas de Deleuze y Guattari (aunque Chul Han se frustre y me piense irresoluta); la idea de pensar un libro como una multiplicidad y de crear mapas, en vez de calcos, guía este trabajo que más que alejarse de las perspectivas tradicionales, busca una entrada para nuevas formas de percibir la literatura. Escriben los filósofos:

> Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger al suyo. (10)

Y ese será el norte de este trabajo: buscar conexiones con otros textos y con otras ideas; mapear el contorno de la realidad literaria que presentan estos autores; hacer un collage. Y para recorrer los asuntos aquí esparcidos me apoyo en Walter Benjamin y sus constelaciones. En *The Origin of German Tragic Drama* el teórico alemán propone que las ideas son a los objetos lo que

las constelaciones a las estrellas, es decir, las constelaciones hacen posible establecer relaciones entre objetos (en este caso textuales). La noción benjaminiana de la constelación plantea un equilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo.

> Ideas are to objects as constellations are to stars. This means, in the first place, that they are neither their concepts nor their laws. They do not contribute to the knowledge of phenomena, and in no way can the latter be the criteria with which to judge the existence of ideas. (...). Ideas are timeless constellations, and by virtue of the elements being seen as points in such constellations, phenomena are subdivided and at the same time redeemed. (34)

Los objetos textuales son lo que son aunque los disponga de maneras distintas, puedo releer e imaginar nuevas formas o conexiones, pero siempre habrá una constante que persiste. La constelación es entonces subjetiva y objetiva a la vez, por eso me sirve: reconcilia la materia con las ideas. El de Benjamin es un proceso intuitivo en tanto escapa a las definiciones reductivas; ofrece un modo de organizar estos asuntos y hacerlos vibrar en distintas direcciones abriéndose, incluso, a la posibilidad de producir espacios de ambigüedad. La meta de este trabajo será, entonces, rastrear estos asuntos minúsculos en los textos, anotarlos y agruparlos para formar pequeñas constelaciones, luego dejarlos ir. No hay mucho más que el afán de explicar y compartir por qué estos modos de escribir, pausados y reflexivos, tienen valor humano y estético.

Las constelaciones que previsualicé se basan en tres recurrencias o componentes: *materialidades, familiaridades* y *temporalidades*. La primera apunta a explicar cómo estas obras producen y construyen materias que vibran, que se presentan y perciben como autónomas, materialidades que escapan al claustro de la inercia, el concepto de 'materia vibrante' es de Jane Bennett y desde ahí se convocan una serie de acercamientos desde los nuevos materialismos y la teoría del afecto para escudriñar cómo estos textos crean materialidades desde el lenguaje. Es decir, busco ofrecer una apertura para ver cómo estas teorías sirven para complementar el valor

estético y literario de textos que logran entablar y compejizar su vínculo con la materialidad. La segunda sección se hunde en ese vértigo minúsculo que produce la lectura de palabras que nos recuerdan nuestros espacios familiares, pero también en la potencia de lo cotidiano como lugar de significación y de experimentación. Esa ruta, que antes esbozaron Brecht o De Certeau, está guiada por esta idea de volver extraño aquello que nos es familiar. Cuando algo en nuestro entorno cambia o se modifica, aunque sea sutilmente, podemos dimensionar el alcance de lo que entendemos por familiar, por ese espacio sumamente ignorado en el que desplegamos y coexistimos con la materialidad. Y, por último, la tercera parte argumenta que todos estos asuntos minúsculos y muchas veces imperceptibles, logran constituir un sentido del tiempo. Me refiero a que estas minucias son las que permiten marcar el tiempo, sentir su duración. Asentarse en una rutina es proponer una temporalidad personal situada en un espacio colectivo. Son textos que sostienen, en tanto contemplan, sin temor a la urgencia del presente. Construyen modos alternativos de narrar.

Estas tres secciones son el producto de de lecturas paralelas, de repeticiones que hicieron que los textos se volvieran extraños, a veces opacos y a veces transparentes. Ahí entre esas capas pude distinguir estos patrones alternativos y arrimarlos uno cerca del otro para potenciar lo que cada uno contiene. Y no solo eso, estas recurrencias hicieron click con escenas personales, con cosas, imágenes, sueños e instantes que tenía guardados en algún cajón de mi memoria esperando para salir a dar una vuelta al papel. Y así sucedió. Cada sección de este trabajo se inicia con una escena minúscula o cotidiana que hace de paisaje para sentarse a conversar sobre el tema central. Se trata de una lectura atenta, pero no rígida, una propuesta de calma para contrastar este presente inestable y persistente.

PRIMERA CONSTELACIÓN:

MATERIALIDADES

Continúa con otra escena. El pequeño living de un departamento en el que viví lleno de cachureos: dos platos azules con migas de pan y un resto de mermelada, mi computador en una esquina de la mesa de centro cubierto de una capa de polvo y un libro abierto, un rociador para las plantas con la mitad del agua evaporada, cajas y envoltorios de cosas que compro cuando me aburro, mi calefactor abollado porque lo subo a la mesa para que el calor me llegue a la cara, un tazón con té seco en las orillas, una chaqueta que dije que iba a regalar. He inventariado un par de veces esa y otras escenas similares. Me apego a la descripción más precisa e incluso he fotografiado la escena para no perder un detalle. La configuración de los objetos, la luz de los distintos momentos del día, el ánimo. Todo es parte del inventario y forma una especie de sistema horizontal donde las materialidades se encuentran y generan una configuración propia. Este recitar de cosas minúsculas, de objetos o momentos, será el centro de esta sección, aquí mostraré cómo estas escrituras construyen materialidades, cómo esa materia se vuelve un ente que vibra de manera autónoma y cómo pensar desde los afectos y los sentidos puede abrir otra vía de análisis literario que abre la percepción a esas materialidades que se sienten en la escritura.

El concepto de 'materia vibrante' es de la académica Jane Bennett que en su libro del mismo nombre revisa las configuraciones de distintas materialidades (desechos, el sistema eléctrico, la comida, metales, etc.) para concebir la 'materia vibrante', un término que construye a partir de las aproximaciones de, entre otros, Bruno Latour, que propone el concepto de 'actante' (una fuente de acción, humana o no, que produce un efecto); de Deleuze y Guattari y su 'materialismo vital'; de Spinoza, de quien toma el término de 'conative bodies', en referencia a la capacidad de los cuerpos de formar alianzas; de Lucrecio que en *De Rerum Natura* escribe que

todo está hecho de la misma materia primordial y por tanto estamos todos conectados. En sus primeras páginas Bennett declara su objetivo:

> I want to highlight what is typically cast in the shadow: the material agency or effectivity of nonhuman or not -quite- human things. I will try to make a meal out of the stuff left out of the feast of political theory done in the anthropocentric style. In so doing, I court the charge of performative self-contradiction: is it not a human subject who, after all, is articulating this theory of vibrant matter? Yes and no, for I will argue that what looks like a performative contradiction may well dissipate if one considers revisions in operative notions of matter, life, self, self-interest, will, and agency. (Preface)

Con esas palabras se inicia el viaje de Bennett, es ahí donde se puede percibir parte del espíritu de su trabajo y cómo sirve para entender por qué las escrituras que se analizan en este trabajo son valiosas por el modo en cómo se aproximan a la materialidad, a las cosas, a los objetos, incluso a los recuerdos o las ideas. Todo se vuelve material y con esto no me refiero a 'ser material para la literatura', sino que al usar el lenguaje para transmitir la materialidad, una especie de tactibilidad que nos familiariza con los elementos, que nos permite percibirlos de un modo que va más allá de la metáfora o de la descripción, es un lenguaje que produce materialidad desde la letra, que se puede percibir desde otros sentidos. Y acá es preciso sumar la discusión que Elizabeth Grosz propone sobre la *cosa* en su ensayo «The Thing». Escribe la autora que hablar de la *cosa* es una iteración reciente de términos como objeto, sustancia, realidad, materia. En la filosofía moderna, dice, la cosa es eso que sirve como contraste, como medida de nuestros límites, nos permite identificar lo que somos. El giro de Grosz busca una línea alternativa y más conectada con lo que propone Bennett:

> I am seeking an altogether different lineage, in which the thing, the object, or materiality is not conceived as the other, the binary double, of the subject, the self, embodiment, or consciousness, but is the resource for the subject's being and enduring. (…) The thing is

> the provocation of the nonliving, the half-living, or that which has no life, to the living, to the potential of and for life. (131)

Su idea es abrir lo que entendemos por *cosa*, pensar en una materialidad que es más que el negativo de nuestra existencia. Dice más adelante:

> The thing has a history: it is not simply a passive inertia against which we measure our own activity. It has a "life" of its own, characteristics of its own, which we must incorporate into our activities in order to be effective, rather than simply understanding, regulating, and neutralizing it from the outside. We need to accommodate things more than they accomodate us. Life is the growing accommodation of matter, the adaptation of needs of life to the exigencies of matter. It is matter, the thing, that produces life (...) The thing poses questions to us, questions about our needs and desires, questions above all of action: the thing is our provocation to action, and is itself the result of our action. (132)

Este nuevo entendimiento de la materialidad se puede leer como una evolución de la propuesta de Perec, que sugería el inventario de lo cotidiano y sus cosas como modo de acercarse al ser, porque pasamos de obtener información sobre nosotros mismos en lo que nos rodea a analizar u observar cómo interactuamos en ese entorno cotidiano lleno de potencialidades. Es decir, el posicionamiento frente a lo material cambia, no lo interrogamos, nos interrogamos, se produce un diálogo. Ahora, si pienso en esa primera escena que describí, creo que ella no sería posible, en términos del encuentro entre la línea y su contenido, sin mi observación o mi sentido, sin embargo esa particular configuración de los objetos es capaz de emitir un tono que percibo y traslado al papel (o la pantalla). Es decir, esa sincronía existe entre dos paralelas: conmigo y sin mí. Ese es el argumento de Bennett, que además incorpora a su análisis el rol de los afectos y lo traslada, más bien lo deja un momento de lado, para problematizar esta idea de la materia vibrante:

> I want now to focus less on the enhancement to human relational capacities resulting from affective catalysts and more on the catalyst itself as it exists in nonhuman bodies.

> This power is not transpersonal or intersubjective but impersonal, an affect intrinsic to forms that cannot be imagined (even ideally) as persons. I now emphasize even more how the figure of enchantment points in two directions: the first toward the humans who feel enchanted and whose agentic capacities may be thereby strengthened, and the second toward the agency of the things that produce (helpful, harmful) effects in human and other bodies. (Impersonal Affect)

Al hablar sobre la agencia de la materia, Bennett está construyendo una mirada que desenfoca el sujeto no para eliminarlo, sino para complementarlo con la materia; no produce una jerarquía, sino un sistema en el que los sujetos se consideran tan materia como los lápices desordenados en mi escritorio. Juntos conforman una especie de sistema interconectado en el que todos los cuerpos logran sintonizar una misma frecuencia. La estratificación que jerarquizaba la razón del ser humano sobre todo lo que nos rodea se transforma en una horizontalidad donde la materia interactúa, vibra. En el texto introductorio del volumen *New Materialisms* se puede leer:

> materialism's demise since the 1970s has been an effect of the dominance of analytical and normative political theory on the one hand and of radical constructivism on the other. These respective Anglophone and continental approaches have both been associated with a cultural turn that privileges language, discourse, culture, and values. While this turn has encouraged a de facto neglect of more obviously material phenomena and processes, it has also problematized any straightforward overture toward matter or material experience as naively representational or naturalistic. (3)

Rescato esta cita para respaldar esta idea de que los acercamientos hacia los productos culturales se ha hecho priorizando las capas de significado que rodean las construcciones sociales, los análisis de discursos y otros, y han dejado de lado, o más bien, pasado por el lado la materialidad de esas prácticas. Con esto, más que criticar, quiero sostener que los textos

literarios que por aquí pasean los leo desde una materialidad que roza superficies, una materialidad de contacto.

Ese modo de trabajar la materia es central, pero no será el único concepto que cruce estas páginas. Más adelante se traerán los afectos de Bennett deja de lado y esto me ayudará a complementar la fuerza que contiene la materialidad que ofrecen estas obras literarias; textos que logran tensionar la palabra escrita con la percepción y el entendimiento, el lenguaje como ente vivo que crea una materialidad independiente. Creo que la mejor manera de explicarlo es pensar en ríos que en algún punto y momento determinado del paisaje confluyen. La materia vibrante (o cosa-poder que propone Bennett), los afectos y el nuevo materialismo se encontrarán para mostrar cómo las escrituras de Elvio Gandolfo, Gonzalo Maier, Belén Fernández Llanos, Leila Guerriero y Federico Falco promueven un modo distinto de relacionarse con la materia. Para hablar de los afectos tomaré algunos extractos de los ensayos del volumen *The Affect Theory Reader*, de hecho el texto introductorio propone una definición preciosa y exhaustiva de los afectos. Los otros puntos de apoyo saldrán de la compilación *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*, del libro *El sentido olvidado* de Pablo Maurette y, por último, me engancharé con algunas ideas que plantea el volumen compilatorio *Affect Theory and Literary Critical Practice* que trae estas nociones hacia el molino de la literatura. La misión detrás de este esquema es, entonces, descubrir (o quizás reflexionar sobre) el valor de una escritura que se produce desde un lugar de enorme sensibilidad con el entorno. Una escritura que no se hunde dentro de sí misma, sino que se monta sobre los escritorios, los lápices, las plantas, los zapatos o las texturas de un sofá para reconocer esas materialidades como soportes válidos para la práctica literaria.

Materias vibrantes

En *Leer y dormir*, Maier reúne un puñado de crónicas breves sobre múltiples temas y situaciones cotidianas (o como él las bautizó alguna vez, domésticas). Las que analizo en esta

sección son las que trabajan de modo más directo el concepto de materia vibrante. En «Mi año en la ecocrítica», por ejemplo, Maier habla de sus acercamientos a un tema sobre el que investigó durante algunos meses para hacer un artículo y escribe:

> Los apuntes que tomaba –en un cuaderno anotaba palabras como *biosociabilidad* o *Cthulhuceno*, junto a listas para el súper: atún, repollo, huevos… –, tal como los correos electrónicos o los informes del trabajo que escribía en cualquier parte. Sobre un sofá que compré sin muchas ganas o echado en la cama, con una taza de té que hacía equilibrio sobre el colchón. Daba completamente lo mismo porque el campamento era una forma de vida, pero después de un par de meses, supe que no podría escribir el ensayo que quería escribir porque no tenía un lugar en el mundo y eso, vengo a entender ahora, significaba volver a tener un escritorio. (23)

Maier es acá uno más en la escena que retrata junto a los objetos que lo rodean. Incluso esa lista de la que habla en donde la biosociabilidad se equipara con los huevos o el atún tiene que ver con un modo de percibir la materia en términos de horizontalidad. La 'academia' es equiparable a la lista de la compra del supermercado en tanto ambas son materias contenidas en una tercera lista y crean una escena particular. No se perciben como una más importante que la otra, son entidades complementarias. Ese gesto se puede leer, por supuesto, como una crítica a la academia, pero me parece más un gesto de rebeldía, de no dejarse abrumar por los conceptos o las cosas y solo dejarlas esparcidas por ahí para que respiren. Esa horizontalidad se repite cuando el narrador se ubica (y se narra) sobre un colchón con una taza de té haciendo equilibrio para no dejarla caer. Ahí la instantánea es evidente, hay una sincronía entre estos elementos y se produce una nueva materialidad que leemos, conocemos y podemos sentir. La herramienta para construir esta materialidad es un lenguaje que es capaz de transmitir (o mediar) su existencia, no la crea porque existe aunque no se escriba sobre ella. El lenguaje logra, además, no solo transmitir esa materialidad, sino que crear una nueva. Lo fundamental en esta operación, explica Bennett en su libro, es cultivar un sentido atento y paciente para percibir estas fuerzas que

operan dentro y fuera del ser humano (y sobre esto ya hablaré un poco más adelante). Y antes de hablar del escritorio de Maier quiero traer un ejercicio que hace Bennett en el capítulo donde propone el término *Thing-power* y que se inicia con la siguiente imagen:

> On a sunny Tuesday morning on 4 June in the grate over the storm drain to the Chesapeake Bay in front of Sam's Bagels on Cold Spring Lane in Baltimore, there was:
>
> one large men's black plastic work glove
>
> one dense mat of oak pollen
>
> one unblemished dead rat
>
> one White plastic bottle cap
>
> one smooth stick of Wood (4)

En los párrafos siguientes Bennett describe su encuentro con esta escena, con estos objetos, a veces cosas, a veces escombros; una tensión entre desecho y objeto. Materialidades, al fin, que existen más allá de su relación con los sujetos (que son quienes históricamente han decidido si algo es desecho u objeto) y que en conjunto producen un equilibrio que oscila según las perspectivas, según los énfasis y los ángulos. Explica Bennett:

> In the second moment, stuff exhibited its thing-power: it issued a call, even if I did not quite understand what it was saying. At the very least, it provoked affects in me: I was repelled by the dead (or was it merely sleeping?) rat and dismayed by the litter, but I also felt something else: a nameless awareness of the impossible singularity of that rat, that configuration of pollen, that otherwise utterly banal, massproduced plastic water-bottle cap. (4)

La escena, entonces, deja de pertenecer al sujeto para 'vibrar' a su manera, desde su propia materialidad y producir un tono, un algo, que la autora percibe como una autonomía singular. La configuración de la escena produce afectos, el encuentro genera una relación que se va estableciendo a medida que se observa con más detención. Y la escena, que ya estaba ahí, se encuentra con el sentido y configura una singularidad única e inevitable, y a la vez, súmamente

común. Volvamos ahora a Gonzalo Maier que hablaba sobre su necesidad de un escritorio, el objeto llega y se produce esta escena que describe:

> Hoy lo miro y veo un teléfono celular, cáscaras de mandarina, una cuchara chica (de esas de postre), una caja de paracetamol, el libro gordo de Gabriela, una amiga, sosteniendo la pantalla del computador, así queda un poco más alta. Un tarro de vidrio, que alguna vez tuvo cebollas en escabeche: tiene tres lápices, seis lapiceras, otra cuchara, un destornillador, una goma de borrar, monedas sueltas, un *stic-fix*, un par de elásticos, una memoria SD. En la esquina, paralela al monitor, una lámpara verde agua que fue lo primero que compré cuando llegué a este departamento. Es grande y poco práctica, pero también es linda y necesitaba cosas lindas. (23)

Este recuento de objetos es también la composición de una escena que es previa al ojo del autor y que produce efectos y afectos en él. La descripción y escritura de la escena funciona como un efecto del *thing-power*, es decir, la 'cosa-poder' emite una vibración propia, una especie de pulso que Maier percibe desde el lugar donde escribe. Cuando el autor atiende con la mirada al escritorio la escena vibra porque entre los elementos se producen pequeñas sincronías: el frasco que alguna vez tuvo cebollas hoy sostiene lápices; las monedas sueltas y el par de elásticos, elementos que parecen aleatorios forman una constelación, un dibujo de texturas y colores que se lee en la página. Una especie de figura rústica en la que cada elemento juega un papel: la iluminación, la disposición, los usos, todo forma parte de esta escena aleatoria que no es más que una instantánea sobre la que se va construyendo el relato. Una escena que es posible sin él, pero de la que también es parte. Bennett de nuevo:

> But they were all there just as they were, and so I caught a glimpse of an energetic vitality inside each of these things, things that I generally conceived as inert. In this assemblage, objects appeared as things, that is, as vivid entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics. (4-5)

Ese gesto de atención proviene del sujeto, pero la configuración de los elementos tiene un brillo propio que los desplaza de su estado de inercia para darles agencia. Sobre esto solo un apunte para recordar que fue Descartes el que definió la materia en el siglo XVII como una sustancia corpórea de dimensiones definidas e inerte. Esa última caracterización es clave para entender cómo se ha reflexionado sobre lo material y por qué el texto de Bennett (y otros) representa un giro en cómo percibimos lo material. En la compilación *New Materialisms* editada por Diana Coole y Samantha Frost leo algo que aprendí hace muchos años en clases de física sobre cómo la inercia es una de las propiedades fundamentales de la materia, y qué consecuencias tiene para el entendimiento del entorno: «According to this model, material objects are identifiably discrete; they move only upon an encounter with an external force or agent, and they do so according to a linear logic of cause and effect» (7). De ahí entonces deriva la siguiente reflexión:

> It seems intuitively congruent with what common sense tells us is the "real" material world of solid, bounded objects that occupy space and whose movements or behaviors are predictable, controlable, and replicable because they obey fundamental and invariable laws of motion. (8)

El camino que indican esos pasos lleva a un determinismo que nos pone al centro y en lo más alto de un sistema que 'se rinde' a nosotros para ser reconocido, revisado y repasado. Es decir, la materia es pasiva y carece de cualquier tipo de performatividad, es un algo que damos por sentado y tan prevalente que no se cuestiona. Y al momento en que se produce la reflexión, explican las autoras, se genera una paradoja, cuando pensamos sobre la materia inmediatamente nos distanciamos de ella y en esa distancia florece el universo que designamos como inmaterial: lenguaje, conciencia, subjetividad, agencia, mente, alma, imaginación, etc. (2), desde ese lugar se construyeron múltiples teorías analíticas y lo material quedó clasificado como representacional o naturalista. Las nuevas materialidades, entonces, proponen recalibrar esta relación y complejizar nuestro entendimiento sobre aquello que nos rodea. Esto significa, por ejemplo, ocuparse sobre

las consideraciones éticas y políticas que acompañan los avances tecnológicos, preguntarse sobre la naturaleza de la materia y viceversa, todo eso es fundamental porque las ideas que manejamos cuando hablamos de dominio y ética están basadas en lo que entendemos por materialidad. En ese contexto, el universo inmaterial que hemos establecido parece ser insuficiente para lidiar con la materialidad y por eso los llamados nuevos materialismos hablan y describen procesos de materialización en donde el ser humano no es un agente externo observador, sino que es parte fundamental del proceso. Asimismo, se posicionan como una alternativa a los pensamientos oposicionales o binarios (inerte-vivo, orgánico-inorgánico, objetivo-subjetivo), y buscan, en cambio, proponer conceptos e imágenes que promuevan la vitalidad de la materia y dejar atrás la inercia:

> For materiality is always something more than "mere" matter: an excess, force, vitality, relacionality, or difference that renders matter active, self-creative, productive, unpredictable. In sum, new materialists are rediscovering a materiality that materializes, evincing immanent modes of self-transformation that compel us to think of causation in far more complex terms; to recognize that phenomena are caught in a multitude of interlocking systems and forces and to consider anew the location and nature of capacities for agency. Conceiving matter as possessioning its own modes of self-transformation, self-organization, and directedness, and thus no longer as simply passive or inert, disturbs the conventional sense that agents are exclusively humans who possess the cognitive abilities, intentionality, and freedom to make autonomous decisions and the corollary presumption that humans have the right or hability to master nature. (9-10)

La literatura que se hunde en la materialidad, entonces, es una literatura que da cuenta de la agencia de estas materialidades que se esparcen en el espacio y que es capaz de atestiguar esa existencia, esa vibrancia. «One could conclude, accordingly, that "matter becomes" rather than that "matter is"» (10). Es una literatura que desafía la pasividad para incorporarlas como agentes activos, como entidades que, de alguna manera, respiran y son más que inercias

esperando un momentum para moverse y actuar. Hay algo de eso en los escritos de *Ómnibus* de Elvio Gandolfo. Escribe el argentino sobre los asientos de uno de sus viajes:

> Y me sorprendió el modo falsamente lujoso, churrigueresco (es una palabra que siempre quise usar, aprendida en la secundaria) en que estaban tapizados los asientos. Se trataba de un género muy liso, agradable al tacto, un poco en el estilo terciopelo, sin serlo, de color dorado. Como el tiempo había pasado sobre esos asientos, el color dorado tenía una suave pátina de desgaste, que me hacía sonreír, porque nadie iba a mi lado en el asiento doble y podía entregarme al placer mismo de la contemplación, y después el placer de meditar sobre lo que contemplaba, y al final la sonrisa: todo bastante duradero y lento. (28)

El asiento de un bus, qué elemento más imperceptible (salvo cuando incomoda) sobre el cual asentar la mirada. Y así, como si se tratara del paisaje más sublime que se puede observar, Gandolfo toma entre sus manos ese objeto y es capaz de entenderlo como una materia vibrante, como una latencia que se sincroniza con la luz y el movimiento, como un elemento de belleza autónoma que responde y reacciona al paso del tiempo. La pátina del desgaste, imposible de percibir si otra persona está sentada, es la potencia de esa materialidad minúscula que, claro, posee esas dimensiones específicas de las que habla Descartes, pero es la inercia la que se desafía en esas líneas, cómo se puede decir que el asiento es inerte si el tiempo lo afecta, si es capaz de brillar y producir una escena como la que describe Gandolfo. El asiento es aquí más que la determinación de su tarea principal de acomodar el cuerpo humano, así como los cachivaches del escritorio de Maier eran más que sus funcionalidades. ¿Quién se fijaría en eso? La pregunta es retórica, por supuesto, alguien ya lo hizo y es un gesto de una belleza tremenda sobre el que ahora alguien escribe. Otro punto central para lograr transmitir la vibración (¿la vibrancia?) de la materialidad es la contemplación, el ejercicio integrado de mirar, pero también sentir, no es una acción única de la vista, tiene que ver con una percepción que logra ensamblar una escena. Una especie de poética de los sentidos en la que la totalidad del cuerpo está involucrada. En su

ensayo «Bitter after Taste» Highmore propone que «the sticky entanglements of substances and feelings, of matter and affect are central to our contact with the world» (119). Esa combinación, explica, no requiere una fineza crítica para su análisis, más bien precisa «a critically entangled contact with affective experience. This means getting in among the murky connections between fabrics and feelings» (119). En «Ni leer ni dormir», Gonzalo Maier describe sobre la contemplación de sus libros en un párrafo que condensa los vapores de sentimientos, afectos y materialidades:

> Por lo general, cuando está oscuro me quedo mirando los lomos y no me animo a sacar ninguno, sedado por la tranquilidad de verlos ahí, quietos y desordenados. Creo que sin querer me convertí en un benjaminiano radical, que ni siquiera se dedica a los fragmentos o a los párrafos sueltos, sino a los lomos. A mirarlos con los ojos cansados, a atravesarlos telepáticamente, a contentarse con la pura materialidad del libro, a recordar versos que ya no podré confirmar si estoy inventando y, sobre todo, a cruzar los dedos para que nadie meta ruido. (45)

La escena que describe el chileno es sencilla y seguramente todos quienes tenemos algo a lo que podemos llamar una biblioteca nos hemos quedado en algún momento mirando los lomos de los libros, sus colores, los patrones, las colecciones, los lomos gastados, los saltos de tamaño. Los libros, en este extracto y en cualquiera que podamos escribir, están vivos, nunca inertes, nunca muertos. Hice un poco de trampa al incluirlos en esto de las materialidades porque nadie dudaría de la agencia de un libro. Sin embargo, los incluyo porque me ayudan a mantener presionada la tecla sobre la contemplación. La materialidad de la contemplación y la biblioteca es al mismo tiempo un modo de malabarear con la idea de la certeza –los libros y sus citas están ahí como materialidad y respaldo de algo, por decir, cierto–, y, al mismo tiempo, con aceptar la duda y la incertidumbre de qué es lo que guardamos en la cabeza sobre los libros. Una tensión ficcional, claro, pero que funciona como una nueva capa de textura en esta escena. Se trata de abrir nuevas puertas (o ventanitas) para dejar fluir otros modos de relacionarnos con los cuerpos

que nos rodean, libros vueltos lomos de colores, libros para hacer equilibrios, libros como soportes, libros como silencio.

La noción de estas materialidades y su función como elementos que componen una escena se fortalece al introducir el concepto de 'ensamblaje' porque implica que hablamos de un sistema en el que no hay jerarquías, donde no se establecen binarismos que fijan lo uno o lo otro. Bajo el ensamblaje se pueden percibir todos los tonos, no solo el blanco o el negro. Bennett los describe de la siguiente manera:

> Assemblages are not governed by any central head: no one materiality or type of material has sufficient competence to determine consistently the trajectory or impact of the group. The effects generated by an assemblage are, rather, emergent properties, emergent in that their ability to make something happen (a newly inflected materialism, a blackout, a hurricane, a war on terror) is distinct from the sum of the vital force of each materiality considered alone. (24)

Es decir, son conjuntos variables, pero que no caen sobre ninguno de sus componentes de manera evidente. Todos iluminan en distintos grados o quizás el mismo, es irrelevante porque se trata de una composición que produce un algo nuevo que no es meramente la suma de las partes o la suma de los efectos que provocan, es más que la pieza de un puzle. Esa idea siempre me parece atractiva, la del puzle que se completa pieza a pieza y va revelando una imagen, sin embargo en estos ensamblajes no existe una meta final y definitiva, pueden ser accidentales o temporales, espontáneos o meditados, y la escena puede ser tan casual como determinante, pero efímeras al fin. Claro que quedan fijadas al texto (en el caso de la literatura), sin embargo el modo de construir esas escenas es abrazando su fugacidad. Y como ya he dicho antes, en estos ensamblajes literarios el autor forma parte de lo que se plasma en la página. En el texto «Ayer» de su libro *Teoría de la gravedad* Leila Guerriero escribe:

> ¿Qué hacen todas estas cosas sobre mi escritorio? ¿Qué hace la camisa rosada con alforzas que a los trece años me parecía tan sexy y que en verdad era un mamarracho?

> ¿Qué hace el olor pegajoso del brillo para labios que usaba en las fiestas de la adolescencia, cuando esperaba con taquicardia imbécil a que P. Me sacara a bailar un tema de Air Supply? (…) ¿Y qué hace acá ese atardecer en la terraza de mi abuela mientras ella colgaba sábanas y yo escuchaba ulular el silencio sintiendo que podía volar? ¿Qué hacen acá la gorra de baño con flores amarillas, la gata *Murly*, el olor a chocolate del bargueño, el rastro dulcísimo del agua sobre las baldosas calientes? ¿Qué hace todo eso acá, vertido sobre mi escritorio como una infección? (22)

Lo que sucede en este texto es un ensamblaje de objetos y recuerdos; no importa que haya diferencias entre un recuerdo y una cosa porque la idea, o el objetivo, si es que existe eso en un texto como este, es dar cuenta de materialidades que se acumulan en el escritorio. Se trata, al mismo tiempo, de dar algo así como cualidades táctiles a los pensamientos que, como diría Felisberto Hernández, corren descalzos por ahí.[18] ¿Y es que dónde más se van a juntar las cosas si no es en el escritorio en donde una se encuentra con una página en blanco rodeada de cosas? La relación que se establece entre las materialidades del sistema es complementaria, funcionan como combinaciones en donde terraza, atardecer, la abuela colgando sábanas, gorra de baño, etc. y la página en blanco son parte de una composición. Cada uno de los elementos posee además, características, usos, transformaciones que producen un efecto (y un afecto) en la autora. En «Tacto» Jean Luc Nancy escribe: «No hay 'sujeto' ni 'objeto', sino ubicaciones y lugares, desvíos: mundo posible, ya mundo. Sin ello, sin esta impalpable reticulación de contigüedades, de contactos tangenciales, no habría mundo» (102). Estas materialidades del

---

[18] En *Tierras de la memoria* Felisberto Hernández escribe: «Yo creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras. Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos. Cuando los ojos parecen estar ausentes porque su mirada está perdida y porque la inteligencia se ha retirado de ellos por unos instantes y los ha dejado vacíos, y mientras los pensamientos de la cabeza deliberan a puerta cerrada, los pensamientos descalzos suben por el cuerpo y se instalan en los ojos.» (472) Me parece que en estas líneas, Hernández hace un intento por incorporar a los afectos en un momento en el que eso era visto como algo menor o poco importante. Al caracterizar los pensamientos como personas, digamos, sin zapatos, les está dando una característica que al mismo tiempo los mantiene infantiles o lúdicos, y también lejanos a la frialdad de la razón.

escritorio de Guerriero están a la vez dispersas y en contacto, generando un mundo, una composición que la autora intenta desenredar, desvíos que desenvocan en otros. Lugares en donde la materialidad se desparrama sin contornos ni barreras.

El agua que fluye llega entonces a un punto importante: los sentidos, esas puertas, a veces abiertas, a veces cerradas, a veces giratorias, clausuradas incluso, por donde entran estos ensamblajes a nuestro torrente. El encuentro es central, ese momento en que la puerta se abrió y algo entró, es el momento en que todo cambia: lo que entra y lo que (si es que) sale.

Materias afectadas (y afectivas)

Cualquier trabajo que, como este, intente hilvanar ideas sobre lo material requiere un repaso por la teoría de los afectos, lo que inevitablemente significa hablar sobre los sentidos, no en términos de una meta (el sentido de la vida o el sentido de esta reunión), sino como la primaria descripción de nuestros órganos sensoriales y cómo ellos nos ayudan a percibir y navegar el mundo que nos contiene. En *The Senses of Democracy*, Masiello define el 'cuerpo sintiente' como el punto de partida para nuestra relación (engagement) con el mundo. Si las condiciones de nuestro contexto cambian (por una guerra, hambruna, pandemia, avances tecnológicos, autoritarismos, etc.) se produce un recalibramiento del 'sensorium' y del manejo de las percepciones:

> The sentient body is a placeholder for a larger discussion of the effects of state practices on its people and, alternatively, it traces the ways in which the population resists or transforms social life. It also becomes a measure of aesthetic performance that captures the political drift. (...) A general claim here is that the senses are the way through which a culture finds its location; the senses stand as the basis of a particular experience in a particular time and place. (3)

Hay aquí un primer acercamiento a los sentidos y sus posibilidades. Desde una discusión sobre cómo el Estado y los devenires políticos y culturales modifican el modo en que disponemos

nuestros sentidos y cómo la cultura se asienta entre ellos, estableciendo así una marca en el tiempo y el espacio, es posible retraer la magnitud y detenerse en lo minúsculo como punto de referencia. «The senses, then, are part of the identikit materials that sustain the self or deliver it to caos. At the same time, tracking the senses brings universalisms into question» (4). Esta idea que propone Masiello, de los sentidos como sostenedores del ser, sirve como base para acercarse a lo que estas escrituras producen. Esa última idea que queda colgando, sin embargo, de que los sentidos ponen en tela de juicio los universalismos es más atrayente porque desarma y rearticula las lecturas del presente. Es decir, los sentidos que transmiten el dolor, el hambre, el asco, etc. pueden desestabilizar los discursos hegemónicos, por ejemplo, un discurso de orden y disciplina promovido por el Estado (aquí pienso en las narrativas marciales que se propagan en los estados autoritarios), o en los más contemporáneos que versan sobre la diversidad y la inclusividad. En *The Politics of Aesthetics* Rancière habla sobre cómo la política y el arte construyen ficciones que reordenan materialmente las relaciones entre lo que se puede hacer o decir (39). «Political statements and literary locutions produce effects in reality. They define models of speech or action but also regimes of sensible intensities» (39). Si lo literario y lo político producen efectos materiales en la realidad son los sentidos el punto de entrada para tales materialidades, sin embargo, son también punto de producción de nuevos discursos. El sentido abre las puertas a las contradicciones, a los quiebres. Y entre el sentido y el discurso están los afectos. Masiello escribe, anticipando una crítica, «it is an easy leap to reach for a theory of affects» (8) y más adelante precisa que los académicos que se identifican con esta teoría

> insist upon the reciprocity between our power to be affected by the surrounding world and our power to act. But this form of affecting is not necessarily tied to a vivid description of visible, audible or palpable events or objects of perception. Instead, it lingers on forebonding or joy, and often on the pressures of fear and terror, on the one hand, or pleasure and compassion or the other. (8)

Me parece que esta interpretación se queda en un callejón un poco estrecho. Cuando Masiello dice que la afectación, o la teoría de los afectos, no necesariamente está ligada a una descripción vívida y más bien se queda en el vínculo, está limitando el alcance del vínculo con la materialidad. Si aceptamos que lo político y lo literario produce materialidades el punto de contacto se hace a través de los sentidos, pero el análisis del punto de contacto es valioso para entender la complejidad de la materia que se genera. El acto de dejarse afectar por estas escenas, por estas materialidades, es central para analizar los trabajos que acá se repasan y creo que ese afecto se transforma en texto, en una forma de lidiar con estas escenas y cosas minúsculas. Para precisar a qué me refiero cuando hablo de afectos quiero traer una versión más completa de una cita que puse en la introducción y que define este concepto:

> Affect arises in the midst of in-between-ness: in the capacities to act and be acted upon. Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation *as well as* the passage (and the duration of passage) of forces or intensities. That is, affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, *and* in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves. Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces —visceral forces beneath, alongside, or generally *other than* conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion— that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of forcé-relations, or that can even leave us overwhelmed by the world's apparent intractability. Indeed, affect is persistent proof of a body's never less than ongoing immersion in and among the world's obstinancies and rhythms its refusals as much as its invitations. (1)

Si vuelvo a la crítica que hace Masiello es posible argumentar que la importancia del vínculo se sostiene en el equilibrio entre las materialidades de distinta naturaleza que se

encuentran. Es decir, hay una jerarquía que se pone en juego, entonces cuando ella propone que la teoría de los afectos devanea entre el miedo/terror y placer/compasión, está fijándola en esa estructura clásica en donde se establecen dos polos de significado. La definición anterior es de Melissa Greg y Gregory J. Seigworth que en *The Affect Theory Reader* ofrecen un marco conceptual de esta teoría y un modo de leer entre intensidades y lo que me gusta de la definición, o el intento de definición, es que se asemeja a las potenciales definiciones de qué es lo cotidiano que proponen Blanchot o Highmore. Hay, al igual que con lo cotidiano, una ambivalencia que persiste entre ser extremadamente evidente y ser muy difícil de agarrar. Estar al mismo tiempo en todos y en ningún lado. «Whatever its other aspects, the everyday has this essential trait: it allows no hold. It escapes», escribió Blanchot. Esa cualidad requiere de un aparato flexible como el que propone Kathleen Stewart que al hablar sobre *ordinary affects*:

> Models of thinking that slide over the live surface of difference at work in the ordinary to bottom-line arguments about «bigger» structures and underlying causes obscure the ways in which a reeling present is composed out of heterogenous and noncoherent singularities. They miss how someone's ordinary can endure or can sag defeate; how it can shift in the face of events like a shift in the kid's school schedule or the police at the door. How it can be carefully maintained as a prized possession, or left to rot. How it can morph into a cold, dark edge, or give way to something unexpectedly hopeful. (4)

Cuando Stewart habla sobre las estructuras mayores que oscurecen las singularidades de lo que implica ese ser 'ordinario' está hablando de intentos como este, quizás, de localizar puntos de referencia en un mapa arbitrario, de los anclajes teóricos que requiere la formalidad del texto. Esa tensión, sin embargo, no se disipa cuando la nombro, se mantiene gracias al balance de un análisis que, espero, sea capaz de ofrecer una lectura abierta de autores que se contactan con lo material desde la horizontalidad de su escritura. Para dar cuenta de ese contacto entre sentidos y subjetividad la teoría de los afectos es central. Escribe Stewart:

> My effort here is not to finally «know» them -to collect them into a good enough story of what's going on- but to fashion some form of address that is adequate to their form; to find something to say about ordinary affects by performing some of the intensity and texture that makes them habitable and animate. This means building an idiosyncratic map of connections between a series of singularities. It means pointing always outward to an ordinary world whose forms of living are now being composed and suffered, rather than seeking the closure or clarity of a book's interiority or riding a great rush of signs to a satisfying end. (4-5)

Es un afán que se emparenta con el mío en sus dimensiones, en la pequeñez de lo que busca lograr. Stewart habla de buscar una manera de abordar estos afectos ordinario o comunes, de decir algo sobre su textura, sobre lo que los hace animados o habitables. Es decir por qué son importantes sin cristalizarlos, sin transformarlos en el único modo de acercarse a lo real, no quiero volverlos sagrados, solo dar cuenta de sus conexiones, de sus singularidades, de los tesoros que hay en lo minúsculo o en lo común. Cuando Stewart habla de cómo dar cuenta de estos afectos dice 'apuntar siempre hacia fuera', hacia lo que se arma y desarma. En *Los llanos* Falco escribe:

> Las cosas en la oscuridad ya no existen. Durante la noche, es como si todo desapareciera alrededor. Solo existe la casa, el interior de la casa, sus paredes blancas. La casa flotando en lo negro.
>
> Si prendo algunas de las luces de afuera —el farol junto a la puerta del frente, la lámpara de la galería o la de la puerta de la cocina—, el radio que las luces llegan a iluminar se incorpora a mi mundo. Miro por la ventana y, a la luz ambarina de las lámparas, veo tres o cuatro metros de gramilla chamuscada y después, la burbuja de luz se adelgaza y la oscuridad se vuelve materia, toma cuerpo. (22)

La oscuridad se produce todos los días, es un ciclo que nunca se detiene, no hay en ese párrafo una intención de contener la totalidad de la noche o por un final al día, lo que sí hay es

un sentido abierto, hay puntos de contacto que permiten transformar esa oscuridad en materia, en una especie de cuerpo que ocupa espacio, que produce contrastes.

En su ensayo «(Non-)Belief in Things: Affect Theory and a New Literary Materialism» Neil Vallelly analiza brevemente algunos pasajes de *2666* de Roberto Bolaño y *Macbeth* de Shakespeare para pensar a la literatura como punto de apoyo del materialismo y, a la vez, analizar cómo el materialismo puede ser un insumo para la crítica literaria, lo que bautiza como 'nuevo materialismo literario'. Uno de los puntos que hace habla de cómo la literatura «can reveal to us new ways of conceiving materiality that might not be apparent in our everyday encounters with things» (46). Esta idea se acopla a los ejemplos que he mencionado antes, pero también ofrece algunas pistas para reflexionar sobre cómo los afectos abren una serie de posibilidades para trabajar la materialidad. Por ejemplo, hasta esta sección sobre materialidad no había traído aún el libro de Belén Fernández Llanos, *Ella estuvo entre nosotros*, porque antes necesitaba contextualizar un poco cómo las materialidades que surgen en esta novela, que también podría ser una crónica, están, a diferencia de los libros de los que hablé antes, menos conectadas a la contemplación y más conectadas a los afectos. En el primer párrafo la autora escribe:

> A mi mamá no le gustaba vomitar y mientras estuvo sana casi nunca lo hizo. Pero en los últimos meses de la enfermedad terminó por acostumbrarse. Pasaba cinco o seis veces al día, llegamos a habilitar un recipiente especial para eso; era una tapa plástica transparente de las que protegen las tortas que venden en el supermercado. Aun hoy, cuando alguien lleva uno de esos pasteles a mi casa, lo saco de inmediato de su envoltorio y lo desecho. No me gusta verlo, ni tenerlo cerca, ni menos todavía darle un nuevo uso. (9)

En este extracto se producen varias situaciones ligadas al afecto. Primero, está la imagen del vómito como respuesta a un estímulo que no se nombra, pero que sabe desde dónde viene (el cáncer de la madre), esa primera reacción deriva en el acostumbramiento, es decir, la repetición

del acto una y otra vez se vuelve una rutina (sobre esto hablaré más adelante). Segundo, la madre acostumbrada al impulso del vómito afecta de tal modo a la hija que se produce en rechazo al envase plástico (*visceral forces beneath*, se leía en una de las citas anteriores). Aquí el objeto que provoca el afecto es minúsculo, sin embargo contiene una especie de mancha que se reitera en el tiempo. Se trata de una materialidad vuelta compleja: una tapa plástica transparente para tapar las tortas, un elemento cotidiano y sobre el que probablemente no se reflexiona comúnmente, es solo un contenedor por tanto está pensado para no ser complejizado. Traigo a Vallelly de nuevo:

> Affect theorist share a desire to cast things as eventful. By this I mean that they refuse to view things static material objects that simply reflect culture, but instead give things material depth by keeping open their durational and immanent reality. In so doing, affect theorists see materiality as a procesual relationship between objects, ideas, bodies, and environments in which meaning is continually negociated rather than merely attributed. (46)

En el texto el envase no contiene solo las tortas que van y vienen, en él se representa todo lo que ocurrió en un tiempo determinado. De cierta manera, la escritura de Fernández Llanos esquiva la vibrancia de la materia de la que hablaba Bennett, en el sentido de que aquí el objeto no es más que el reflejo de una historia triste, es decir, no es visto como nada más, pero a la vez es más que la mera materialidad. Tal vez sería más preciso pensar que esa tapa plástica adquiere un momento de agencia al verse poseída del poder que ejerce sobre la autora, ni siquiera la transparencia del plástico permite el paso de la luz. Supongo que ambas lecturas se pueden defender, pero la segunda me parece más interesante porque logra establecer una relación, aunque sea de desprecio, con una cosa y al hacerlo la dota de eso que Bennett denominaba cosa-poder (thing-power). La reiteración del objeto en la vida de la narradora es permanente, la cosa siempre está viva, conteniendo más que un trozo de torta. En el texto «La saga» Leila Guerriero cuenta sobre un paseo a la casa de su abuela mientras su pareja, Diego, toma fotos. Ambos

revisan las imágenes de ese día y se detienen en la imagen de un botiquín, sin puerta ni espejo, clavado a la pared:

> Pero Diego señala la pared, al fondo, y dice: «Ahí hay una cara». Y, en efecto, ahí hay una cara. Dice: «Es la cara de tu abuela». Y, en efecto, es la cara de mi abuela. Mi abuela caminando mirando al cielo, levantando los brazos y agradeciendo a Dios por las naranjas y por los limones, por los nietos y por las mariposas, por las abejas y por los nidos. Diego repite «Es tu abuela. Y ella se miraba en el espejo de este botiquín». Y aunque sé que sólo es una conjunción de tiempo, suciedad y telarañas digo, muy despacio: «Sí, es mi abuela». Porque todo lo que pasó se ha ido. Pero lo que queda es mucho. (28)

Seguimos con escenas muy minúsculas, casi imperceptibles. Y aún así algo vibra, algo parece llamar la atención para encontrar un encuadre que hace vibrar ese objeto añejo. La escena comienza con la señal y la alerta de un rostro que se configura entre tiempo, suciedad y telarañas. Esos tres elementos configuran un rostro y todos entendemos lo que eso significa, lo hemos visto buscando caras o figuras en las nubes, mirando fijamente las paredes de la ciudad donde a veces la humedad, el óxido, el ángulo o la luz nos dejan ver alguna figura familiar, incluso celestial. Hay algo de esto en esta cita de Vallellly:

> The fact that affect occurs in both directions between subjects and objects complicates the capacity of objects to retain a stabilized meaning and similarly compromises the ability of the subject to concretely define himself or herself in relation to these objects. But, more importantly, meaning does not rest in the materials acting and being acted upon, but *in-between* these two dynamics. (54)

Y en el 'entre' que se produce entre esa sincronía y la percepción se viene el afecto, esa resonancia que se apega al cuerpo porque la composición de esas materias aparentemente inertes le entregan una imagen viva, la imagen de la abuela con los brazos hacia el cielo agradeciendo bendiciones. La abuela dando las gracias es tan vibrante como el armazón que

quedó clavado en la pared. Las mariposas vuelan ahí junto a las telarañas. Parecen etapas porque hay una progresión en el relato, sin embargo, lo que hay es una materialidad ensamblada y el afecto, tal como dice la autora, es mucho y se refleja en ese encuentro que en realidad sucede entre: entre la materia, entre la emoción, entre el afecto, entre la escritura, entre el lenguaje. No hay en esta escena objetos inertes, sino una composición espontánea, quizás, de una escena que se apega a la materialidad y que describe vida en una situación que aparenta esa inercia cartesiana.

Hay otra idea rondando y tiene que ver con cómo el modo de escritura frente a estas diversas materialidades se configura gracias a la orientación que presenta el autor. Quien escribe parece demostrar, en todos los ejemplos anteriores y los que vendrán, una predisposición a las complejidades de escenarios que parecen irrelevantes, minúsculos, cotidianos. En el ensayo «Orientations Matter» de Sara Ahmed se puede leer lo siguiente:

> Orientations might shape how matter "matters". If matter is affected by orientations, by the ways in which bodies are directed toward things, it follows that matter is dynamic, unstable, and contingent. What matters is itself an effect of proximities: we are touched by what comes near, just as what comes near is affected by directions we hace already taken. (234)

La posición de nuestros cuerpos afecta a los que tenemos en nuestra cercanía, es decir, los otros cuerpos-materia se vuelven activos y dinámicos. Esta idea se relaciona mucho con la cita de Guerriero y la de Fernández Llanos en el sentido de que hay trayectorias que se cruzan: el envase de plástico que llega a ser el recipiente del vómito y la mancha que se vuelve desde algún punto una imagen vívida, ambas están ligadas a una posición, a un modo de orientar el cuerpo, la mirada. En *Ómnibus* se producen encuentros similares, marcados por la dirección que llevan los cuerpos-objetos y la percepción del autor:

> Todo vale la pena sin embargo para ver cosas como las que desfilaban ese día al otro lado de la ventanilla: todas esas hileras de árboles de distintas alturas, formas y estructuras,

> ahora cambiados por completo, con una especie de bellísima símil-muerte que hacía tañer en cualquier observador, en este caso yo, el sonido de la belleza melancólica, pero en el mismo momento en que parece asentarse en ese tañido, cambia, y se vuelve recatadamente alegre, un matiz tan agradable de compartir, por ejemplo, en la relación con alguien: un amigo o una mujer. (54)

Esta orientación es interesante porque se compone de más de una variable. Por un lado está el movimiento permanente del ómnibus, luego está la disposición del cuerpo hacia ese otro cuerpo que se despliega por la ventana, el cuerpo de los árboles, y por último está la orientación que el autor tiene sobre su mismidad observadora. Hay un encuentro de proximidades en el que se produce la escena que contiene esa belleza al mismo tiempo melancólica y alegre. Se trata de materialidades independientes que se cruzan en un momento dado y producen escenas como la que describe el narrador. Para que las líneas se encuentren es preciso tener en cuenta la orientación porque marca, dice Ahmed, un punto de partida. En otras palabras, pensar cómo se orienta el cuerpo hacia otros tiene que ver con la trayectoria que vamos a trazar o la trayectoria que encontramos en el camino. Tiene que ver, también, con los puntos ciegos, con eso que no podemos observar, contemplar o sentir. Me pregunto si es posible, retomando a Bennett, pensar en la orientación de los árboles de los que habla Gandolfo. ¿Cómo se construye esa orientación? ¿Qué la determina? Lo más probable es que la respuesta esté determinada por la propia naturaleza del árbol y que florece y muere al ritmo que tiene registrado en su interior. El ojo de Gandolfo nos sirve, seguro, pero esos árboles siguen sus ciclos aunque nosotros no estemos pendientes, ellos trazan su trayectoria aunque la perspectiva nuestra sea temporal. Por eso me gusta pensar estas materialidades como dinámicas, creo que reconocer esa agencia es abrir la percepción al asombro y principalmente a soltar el ego, a dejar la propia epistemología a un lado y recibir ese guiño casual.

En el texto «Elogio del saldo» Gonzalo Maier escribe, claro, sobre la sección de saldos de las librerías, el paso del tiempo y cómo afecta a los precios de los libros que se juntan en esos rincones:

> Cualquiera que se dedique con perseverancia a trajinar en el rincón de los saldos podrá prescindir de los títulos nuevos, que exhiben sus lomos orgullosos y brillantes, no solo porque todo saldo alguna vez fue una novedad que hoy está a mitad de precio, sino porque a veces vale la pena mirar el mundo desde un sitio que no sean las vitrinas ni las páginas dedicadas a las novedades. (13)

Es interesante como esta escena se vuelve una ética del consumo basada en el valor artificial de la materia. Al orientar la perspectiva desde el saldo lo que hace Maier es remarcar el valor de la irrelevancia en tanto el saldo está 'pasado de moda', aunque su existencia sea en sí misma una resistencia. La sección de los saldos es un destino casi inevitable para cualquier libro (y para muchos otros productos de consumo), es una marca que podría leerse como de irrelevancia. Y aceptar la irrelevancia del libro es, de alguna manera, aceptar la propia. Esta composición me recuerda una frase de Jane Bennett: «And precisely because each member-actant maintains an energetic pulse slightly "off" from that of the assemblage, an assemblage is never a stolid block but an open-ended collective, a "non-totalizable sum"» (24). El pulso del libro de saldo marca un compás diferente que se sincroniza con el del autor no porque él se esté volviendo un saldo, sino porque su perspectiva se sacude el egocentrismo; el narrador está construido desde un momento en donde la relevancia queda de lado, no es su afán, y con ese movimiento logra compatibilizar con el ritmo de la venta de los libros de saldo que se acumulan en los estantes. Se mantienen las autonomías, pero el ensamblaje persiste en la letra:

> Y el arte de leer saldos –lo mismo se podría decir de los libros usados– se trata de eso: de dejar que el reloj avance a sus anchas y de aprender a leer a destiempo, a contramano, como cuando uno sale a la calle con la chaqueta bien abrochada para descubrir que la primavera, sin que nadie se haya dado cuenta, ya se transformó en verano. (14)

Esta escritura, minúscula en su objeto, ofrece una ética que desafía el brillo de lo nuevo, ese aroma tentador que tienen las cosas nuevas, es que hay algo en la novedad que nos mantiene a flote, como si al abrir un cuaderno o un libro nuevo nos renováramos o declaráramos nuestra vigencia. Es como si quisiéramos ser una continuidad de ese libro brillante que se desenvuelve del plástico (extremadamente inútil y contaminante, pero que sirve como una especie de protector del tiempo), queremos ser también olor y novedad, no quedarnos atrás. Bueno, tal vez ustedes no, pero yo sí (a veces). Por eso, disfrutar e intrusear entre los saldos es un modo de rebeldía, es retrucar el valor de una materialidad etiquetada como irrelevante o en desuso y darle relevancia, volverla contingente. Es un modo de ir en contra, una estética que se construye desde la continuidad y la paciencia, y no desde la ruptura del plástico ese. El lenguaje que usa Maier es tan preciso, tan justo, que a través de él entiendo la conjunción. Bennett dice que «Efficacy points to the creativity of agency, to a capacity to make something new appear or occur» (31). Algo ocurre entonces, orientación, afecto, perspectiva, cosas y sentidos se configuran y quedo frente a esta materialidad que absorbe el paso del tiempo, de las temporadas. El narrador es entonces parte de esta escena, no solo como el que cuenta, sino como parte de esta configuración donde él también se ve a sí mismo en un destiempo, en otra frecuencia.

Me quiero pegar un salto, un saltito quizás, para que no suene tan tremendo, y hablar sobre un tipo de materialidad que el lenguaje construye gracias a un proceso de maceración lenta de días o meses en los que se guarda todo aquello que no se dice. Es la estrategia favorita de quienes, como yo, evitamos la confrontación hasta que en algún momento se produce esa explosión verbal de la rabia. La quiero contar como materialidad porque no es otra cosa que un pequeño inventario, algo así como un rosario que se va juntando, perla a perla, con saltos y pausas, en el interior hasta que algo lo hace detonar y se suelta, muchas veces, en una armonía perfecta. La considero una materialidad porque es un modo de tratar de reconciliarse con un presente abrumador. En «An Inventory of Shimmers», Seigworth y Greg escriben:

> No wonder then, that, in theory, the «what» of affect often gives way to matters of «how» in the rhythm or angle of approach: thus, why a great many theories of affect do not sweat the construction of any elaborate step-by-step methodology much at all, but rather come to fret the presentation or the style of presentation, the style of being present, more than anything else. (14)

La idea de una metodología que se construye pensando en el presente es fascinante porque se conecta con lo inmediato, es contingente y por lo tanto el material que produce tiene una textura diferente a un material perfilado por el tiempo. En la cita anterior de Maier la sincronía entre narrador y objetos está perfilada por el paso del tiempo, en cambio la cita que ahora viene, de Fernández Llanos, se relaciona con el contacto más inmediato, con un afecto y una orientación que colisionan y producen un trozo de rabia textual en donde la sincronía también se ve, pero desde un ángulo diferente. El contexto de la cita es el siguiente: la protagonista de la novela está en el colegio y en clases de religión (u orientación) el profesor pregunta a cada uno de los alumnos por qué ellos deberían sobrevivir a un naufragio hipotético, es decir ¿por qué es importante que vivan?, cuando le toca a la narradora escribe:

> Siento la cara roja, las orejas me queman, y no sé bien si es rabia o unas ganas locas de gritar lo que pasa por mi cabeza: tengo que vivir porque mi mamá está enferma, seudopsicólogo y la conchadetumadre, tengo miedo, todos en esta casa tenemos miedo pero nadie lo dice y nadie me pregunta cómo estoy, y yo nunca lo voy a decir porque bastante tienen con su propio pánico, porque en realidad no tienen miedo, tienen pánico, entonces para qué voy a ir yo con mis miedos si apenas pueden con los suyos, viejo culiao, mil veces culiao, culiao y metiche, y dónde está Jesús ahora, hueón, dónde está tu cagá de Jesús, me cago en ese hueón porque no viene, no nos ayuda, no le importamos y ahora ya me convencí: no existe Jesús, no existe ese conchesumadre, porque ustedes nos enseñaron a no mentir pero son una gran bolsa de mentiras y de miedos y de trancas y de caca, y eso es la soledad, viejo de mierda, esto de acá es, esto de ahora. (23-24)

Alguna vez escribí que era bueno, y hasta necesario, guardar unos pocos de rabia en la billetera, tenerla a mano en caso de cualquier cosa, y creo que esta cita se puede enganchar con esa idea. Pero lo que me interesa es que hay un gesto de afectación que comienza en la reacción inicial de sentir la cara roja, antes incluso, al momento de la pregunta, y pasa al descargo de la rabia, y aunque ese discurso que leemos no se produce en la situación en la que está la narradora, porque se contiene en la mente sin tocar el exterior, el texto de la página se siente y se percibe con tal nitidez porque el lenguaje logra una cadencia propia y furiosa, la palabra alcanza una vibración única, una autonomía que descoloca desde esa materialidad que construye. Pablo Maurette cuenta en su libro que para el filósofo Lucrecio «la palabra es materia, es un cuerpo y, como todo cuerpo, está compuesto de átomos, las letras. La palabra tiene poder real y, a fuerza de golpes y colisiones con otras palabras, produce universos paralelos que compiten con el otro universo que habitamos» (152). Los cuerpos palabrísticos que produce la narradora en su texto poseen una cualidad material de una gran flexibilidad, es decir pueden vibrar en la página con total autonomía. Usé antes la cita sobre la metodología de los afectos porque me parece que abren el espectro y al hablar de un estilo, de un modo, de estar presente lo que sucede es que entonces un trozo de texto literario como el anterior adquiere otra textura. Cuando la narradora al final dice: «y esto es la soledad, viejo de mierda, esto de acá es, esto de ahora» comparte una composición singular de lo que es el estar, de lo que es el ahora. No es solo la soledad o la rabia o los insultos o el miedo o el pánico, es todo eso a la vez, todo eso conforma la orientación de la narradora al reaccionar, al encontrarse en el entre que se produce en el momento de contacto con la pregunta sobre por qué vivir. No es un berrinche caprichoso, es el resultado de la ubicación frente a un cuerpo, a una pregunta que ejerce la fuerza de un cuerpo tal vez no inesperado, pero que sí ejerce una fuerza que se experimenta en el presente, aunque haya sucedido en otro momento, el texto como materia vibra y afecta en el presente. La palabra, la intención, son materialidades que afectan los cuerpos.

Escribe Vallelly que la literatura puede ser pensada como un verbo, es decir como un algo que está sucediendo y que, por lo tanto, produce un algo que se comparte entre texto y lector. Los eventos, dice, «do not sit in isolated pockets of timebut bleed into one another, transforming what has occured, what is occuring, and what is to come» (50). Si vuelvo a la cita de Fernández Llanos puedo notar que en ese evento textual existe un algo que se está produciendo y no es únicamente el destape de la rabia, confluyen en ese párrafo la hipocresía de la enseñanza, la intrusividad del profesor, la torpeza de los adultos, la inoperancia de la religión como sustento emocional, la enfermedad, el desconcierto. Todo eso conforma una vitalidad que se deja leer en el texto y que se traspasa para producir en el lector un afecto, un encuentro.

Materialidades literarias

En el texto «Quieta», Leila Guerriero propone otra metodología, otro modo de negociar los afectos que enfrentan los cuerpos y que se acerca a lo que propone Vallelly sobre las 'nuevas materialidades literarias':

> El dolor es el dios que a menudo nos convoca. Cuando toca caminar en medio de un valle de sombra de muerte, cuando no está claro qué parte de mí soy yo o el monstruo que me habita, sé –lo sé– que nada alivia. Ni despertar ni dormir ni tomar desayuno ni pensar ni hacer un trámite ni el sol ni la lluvia ni hablar ni quedarse muda. Así que, cuando nada salva, en ese lugar donde siempre estoy sola y son las tres de la mañana, no busco alivio. Tan solo recuerdo aquella tarde y hago lo que dijo mi padre: contemplo al enemigo y me quedo quieta. Después, como todo el mundo, sobrevivo. (58)

El dolor que convoca es ese animal primitivo de los afectos, una especie de sedimento sobre el que todos construimos las esquinas de nuestra subjetividad. Es un algo que siempre está ahí y que cada cierto tiempo sale a pasear. Al darle cuerpo a los dolores estamos abriendo una posibilidad de acción y también de agencia. Este modo de describir los demonios internos es interesante porque contemplar es una manera de conocer, una forma de acercarse a ese

tormento de un modo táctil, la contemplación funciona como estrategia para lidiar con cosas que parecen no tener cuerpo. Aquí entonces se produce esa apertura material en una cosa que pareciera carecer de ella, la letra le entrega sustancia y entonces podemos ver esa 'nueva materialidad literaria' de la que habla Vallelly, quien explica que analizar esta materialidad nos hace preguntarnos

> How can we analyze its *thingness* without creating a separation between it and us? Affect theory can be particularly helpful here. As the "continual durations" that mark a transition "from one state to another", affects "are not separable from the duration that attaches them to the preceding state and makes them tend towards the next state" (Deleuze 1988, 48-49). Affects enable images, ideas, bodies, and objects to resist and transcend the singularity of an event. (53)

Esta cita, Deleuze incluido, me sirve para traer a Maier nuevamente e ilustrar esta idea de que hay un trazo que avanza más allá de la singularidad del evento o el objeto. O sea, que los afectos traspasan y extienden la mismidad de los cuerpos hacia puntos (a veces) insospechados. Eso es lo que hace Guerriero cuando recrea la metodología que le enseñó su padre en la página, cuando materializa al enemigo es cuando vemos el alcance de ese afecto. En «Animales sueltos» el narrador habla sobre una fotografía que encontró y luego compró por internet. Una imagen que llegó a su casa desde otro lugar; una fotografía pequeña que muestra una sección del desierto:

> A los costados de la capilla hay un par de ramas de palmera que no alcanzan a ser del todo verdes, pero que están ahí para ejercer, supongo, como la promesa del oasis, que no es más que otra forma de recordar que todo podría ser mejor, pero que no lo es porque lo que tenemos enfrente es un desierto. Es una foto linda. La compré por eso. Es la número 23 de una serie de 500 firmada por Jacqui Kenny, quien nunca ha viajado a Chile y menos al desierto. La tomó desde su computadora a través de Google Street View. Escogió el encuadre y luego la editó y yo la colgué sobre mi escritorio y ahora la miro

> pensando que no solo es una foto melancólica, con los colores medio lavados que evocan un sueño que bordea la fantasía, sino que es una imagen exageradamente contemporánea. (75-76)

La cita comienza con una descripción del paisaje que se observa en la fotografía e inmediatamente el acto descriptivo deja de ser suficiente y es necesario entrar a elucubrar sobre las razones del encuadre, incluso las razones de la palmera y preguntar ¿por qué está ahí? y en ese guiño la palmera se vuelve vibrante en tanto es la promesa, una especie de tentación en creer una cosa que en realidad no es. El narrador sigue con el relato asegurando que una de las razones para comprar la fotografía es su belleza y creo que ese adjetivo está íntimamente relacionado con el afecto que produce no solo la imagen, sino lo que representa la imagen y la materialidad de la imagen, la posición que ocupa, lo que muestra y lo que podría mostrar, es la apertura de la imagen y su materialidad lo que produce la belleza. Es la posibilidad del desierto, pero también del oasis, es la historia de la fotografía que no fue tomada "en vivo", sino que desde un computador. Cuando Vallelly dice que los afectos permiten que las imágenes, las ideas, los etcéteras trasciendan la singularidad de un evento, está hablando sobre un gesto textual similar al que hace Maier que equilibra la resignación de que 'solo es un desierto' con la belleza de una imagen que no es más que el ojo de una tercera persona. La fotografía produce entonces una afecto que contiene la punzada barthesiana. El narrador y la imagen se enganchan porque la melancolía de los colores, del objeto de la imagen crean un punto de fuga que lleva al narrador a ese momento donde reconoce la contemporaneidad en la imagen. ¿Es la imagen contemporánea porque fue tomada desde una locación completamente alejada de la ubicación "real"? ¿Es contemporánea porque proviene de una cuenta de Instagram? ¿Es porque la triangulación de los elementos es digital aunque el resultado sea de una materialidad abrumadora? Me parece que la respuesta es, como suele suceder con estas cosas, una combinación. Los elementos de contemporaneidad se reparten entre la tensión de una imagen hermosa que se tomó desde un lugar que no es el que aparece en la imagen y el lugar en donde termina siendo exhibida. La

contemporaneidad viene desde el gesto de fotografiar desde una lejanía literal y producir un efecto de familiaridad, de cercanía que el narrador transmite en el texto. En «¿Qué es lo contemporáneo?» Agamben lo define como «esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo». Es decir, lo contemporáneo es una presencia desde la distancia. La imagen se podría leer como un eco de mediaciones, y aún así persiste en ella una belleza que se puede percibir. La imagen retrata un lugar en el que ni el narrador ni su autora estuvieron. Más adelante Maier escribe:

> Me pregunto por qué me gustan sus fotos, por qué he pasado horas mirando esa capilla en vez de ponerme a hacer lo que tengo que hacer. La pregunta es algo retórica porque intuyo la respuesta: sus ansias de otra parte, la posibilidad del exterior, de lo desconocido, la fantasía de que el mundo no está cerrado con una cortina metálica, que aún queda espacio para la aventura. Qué sé yo, esas cosas. (76-77)

Creo que la contemporaneidad exagerada de la fotografía también se relaciona con ese momento de observación persistente, como si la procrastinación del narrador se sostuviera en la posibilidad que ofrece la foto. La materialidad de esa fotografía impresa contiene ese mundo de opciones, ese mundo que se abre en contraste con lo que sea que el narrador haya tenido que hacer. Y es fácil empatizar con la escena. Solo ahora si miro a mi izquierda tengo una pared casi llena de imágenes: postales, fotografías y tarjetas. Sé que debería seguir escribiendo, pero me quedo pegada en dos postales de pinturas de Edward Hopper: New York Office y High Noon. En ambas imágenes hay mujeres contemplando, parece que estuvieran esperando o quizás solo quieren recordar algo que habían pensado antes. Ambas mujeres están rodeadas por un marco, así como la fotografía que describe Maier. En el fondo, lo que hay en el texto es una colisión entre el afecto y la imagen que dejan ver que la fotografía no es una materia inerte, por cierto que como con los libros nadie diría que una imagen es inerte, sin embargo, sí es una materialidad y

como tal contiene agencia y una vibración que el autor percibe desde el lugar de su escritura y la consigna en la página.

En *Ómnibus* hay una escena, cerca del comienzo, en la que Gandolfo conecta, de cierta manera, los ríos de los que hablé antes y que refieren a la conexión entre literatura, materialismo y afectos:

> (…) cómo diablos poder poner en palabras escritas lo que siento con el paisaje que pasa más allá de la ventanilla, con esa amplitud imposible, porque mientras lo miro, la mirada incluye la conciencia no tanto racional o cerebral como perceptiva, corporal, incluso secamente lírica, de cómo el paisaje sigue y sigue, sin ni siquiera envolver al ómnibus como una esfera infinita: estando, allí, al otro lado de la chapa del ómnibus, recalentada por el sol sobre el flanco izquierdo, y apenas un poco más fresca del lado derecho. Salvo que el miserable chofer se digne poner un poco de aire acondicionado. (12)

Hay en esta cita algo que me recuerda a la discusión que propone Vallelly en su texto cuando habla sobre *2666* y explica que el modo en el que está escrita la novela requiere que el lector se funda con la historia, es decir que no la mire desde lejos, «we must, that is, become part of the same materiality» (53). Y desde esa perspectiva lo que propone Gandolfo es precisamente un fundido en donde el narrador intenta encontrarse con la materialidad del bus, con lo que sucede detrás de la ventana, uno de los elementos más activos en su libro porque simulan la escritura en tanto la ventana inscribe un paisaje a medida que va avanzando. El movimiento del bus es similar al movimiento del lápiz o del tecleo en el computador. La amplitud imposible de la ventana es como el vértigo de la página en blanco, un espacio en el que las posibilidades son infinitas. Todo está contenido y a la vez fuera. La orientación del autor frente a esta materialidad es evidente, el sentido está abierto y receptivo para tratar de dejarse afectar por lo que está sucediendo en el momento del viaje. Y la figura del lector no se queda fuera, de hecho ese 'cómo diablos poner en palabras escritas' es un reclamo que incluye a los lectores porque quienes leemos seguramente también hemos viajado en bus y sabemos de qué está hablando. Ese guiño

que hace al final cuando habla del 'miserable chofer' también se entiende con un tercero que parece estar conversando con el narrador. Y ante ese reclamo de 'cómo poner en palabras' es el lenguaje el que logra, a lo largo del libro, sostener las diversas materialidades que componen este sistema de movimiento. Se puede leer también el rastro de esa idea que separa la razón de la percepción, como si ambas fueran excluyentes u opuestas y no complementos que se encuentran y dialogan. Aunque el narrador escribe esa separación el texto pareciera indicar, con agencia propia, que no hay tal brecha entre ambas cosas, que solo son caprichos cartesianos que se colaron en el lenguaje y que bastan un par de líneas para darse cuenta de que no es tan así, que quizás son solo puntos del mismo trazo.

En su novela *Los Llanos* Federico Falco escribe sobre escribir el paisaje en un ejercicio que algo tiene de intento por convertir lenguaje en materia:

> Me gustaría poder describir mejor Zapiola. La casa. El campo que la rodea. El camino de atrás. Me gustaría contárselo a alguien que viva lejos, en otra provincia, otro paisaje, en otro país. Un mail bien largo y que quien fuera que lo reciba, leyéndolo, pudiera ver Zapiola de verdad, como si estuviera acá, como si las palabras fueran Zapiola, como si las palabras fueran esto.

Pero en la página escrita, un paisaje no es un paisaje sino la textura de las palabras con que se lo nombra, el universo que esas palabras crean.

> (...) Vivo el paisaje con la vista, con la piel, con los oídos, pero no lo pongo en palabras. Ni siquiera lo intento. O lo intento solo acá, para mí, palabras clave para no olvidar. Palabras puerta que dentro de diez, quince años, cuando pase el tiempo, me abran al recuerdo de mi cuerpo moviéndose por estos lugares, a las sensaciones y sentimientos de esta época de mi vida. (80)

Cuando Falco comparte la ansiedad que provoca la descripción de un lugar, está hablando sobre algo similar a Gandolfo: cómo usar el lenguaje para transmitir la materialidad del entorno. Y aunque parece que fuera una tarea en extremo compleja, la verdad es que Falco

logra, en algún punto, usar la propia materialidad de las palabras para que ellas se vuelvan Zapiola y entonces surge una cosa nueva, una 'materialidad literaria' que se vuelve ese universo del que habla en la línea siguiente. Más adelante el narrador describe las 'palabras puerta' que forman una especie de código, se establecen como una negociación entre lo material y lo abstracto; funcionan como un modo de descifrar ese paisaje material que está fuera del narrador, él lo sabe y nosotros también, sin embargo hay en su escritura un afán por dejar rastro de esa materialidad en la abstracción que supondría un lenguaje que más adelante abrirá una puerta a un momento específico. Las palabras funcionan como portales, como túneles que atraviesan el tiempo para llegar a una materialidad específica, no es el paisaje abstracto el que busca el narrador, sino ese paisaje que se produce en un tiempo y con condiciones determinadas que están fuera de él, es aquí donde se ve la extensión que permite el afecto en la letra. Líneas después el narrador se vuelve hacia si mismo para especificar esa ruta de orientación y percepción que le abre la posibilidad de sentir las sincronías y los afectos que se producen *entre* la materialidad del paisaje que se vuelve vivo y autónomo, y el sentido. En ese momento de contacto se producen las vibraciones de la materia de las que hablaba Bennett y que es un momento único. Cuando el narrador escribe que el paisaje no es sino la textura de las palabras me recuerda algunos pasajes del libro *El sentido olvidado* de Pablo Maurette, que sobre la novela escribe:

> Por más profundo que hurgue, la novela se mueve siempre sobre superficies, rozándolas, desempolvándolas y exhibiéndolas. Como un anatomista o un verdugo medieval despellejando un cuerpo humano, como un pinche de cocina pelando una cebolla, el novelista despliega capas, descubre velos y atraviesa membranas poniendo de relieve que la verdadera profundidad está en la superficie, pues lo único que hay es superficie. (76)

Y esa idea de una superficie que se recorre, así como se recorre un paisaje con todos los sentidos abiertos y receptivos, se puede acoplar a este entramado que avanza descubriendo superficies no como un colonizador que espera conquistar el territorio, sino como una

conversación o un diálogo en el que comprendemos que hay cosas que se dejan atrapar, escenas efímeras no por la fragilidad de su objeto, una montaña, un árbol o un lápiz, sino porque las vibraciones de esa materialidad requieren de una disposición previa que es única. En el texto «Tus cosas», Leila Guerriero recuerda que alguna vez salió a correr por Santiago y pasó por su lado una señora mayor que le trajo la memoria de su abuela. Escribe entonces:

> Pero yo guardo sus cosas. Su ropa —sus faldas, sus abrigos con olor a butaca de cine—, envuelta en papel azul, en cajas de cartón, con bolsitas repletas de lavanda. ¿Para qué? No sé. O sí. Para algo horrible: para decir —¿decirle?— que yo —su nieta, su atea, su blasfema atroz— tenía razón, y que después no hay nada, pero que igual lo guardé todo. Para decir —¿decirle?—: «Aquí está lo que alguna vez fue tuyo: tus cosas, yo». (32)

El encuentro que describe Guerriero es de superficies que se afectan. El aroma que siente produce, casi como un impulso, el repaso de esas otras superficies que nombra y repasarlas es volver a la textura a ese encuentro que produce afectos. Cuando leí ese texto me inundó la certeza de algo que yo sospechaba hace mucho tiempo: que las cosas, así como las personas, contienen algo difícil de asir, no una esencia, sino más bien algo parecido a la cosa-poder de la que hablaba Bennett. Una especie de capacidad de afectación que las altera, que las hace cambiar, en el fondo que las cosas son dinámicas y hasta son capaces de envejecer porque el paso del tiempo les deja marcas en la superficie. Cuando Guerriero escribe que la ropa de su abuela retiene los olores de los lugares a los que ella iba está atestiguando la no-inercia de la materia, o más bien su vivacidad. Luego, cuando dice que lo guarda todo para decir que tenía razón y que no hay nada, me parece que está certificando que la vibrancia de la materia es lo único que necesitamos, qué importa la vida eterna si no hay como materializarla, si no hay una corporalidad sobre la cual el tiempo pase y deje sus marcas. Traigo a Bennett para asistirme:

> How can this ontological imaginary square with our everyday encounters with what greet us as stable bodies? Here, the vital materialist can invoke a theory of relativity (of sorts): the stones, tables, technologies, words, and edibles that confront us as fixed are mobile,

> internally heterogeneous materials whose rate of speed and pace of change are slow compared to the duration and velocity of the human bodies participating in and perceiving them. "Objects" appear as such because their becoming proceeds at a speed or a level below the threshold of human discernment. (58)

Antes de estas líneas Bennett aclara que hubo muchos antes de ella tratando de atrapar lo que fuera que es la cualidad que contiene la materia, los llamados 'materialistas vitales', de ahí derivan, de hecho, varias de sus reflexiones. Sin embargo, lo que sirve a este ensayo es cómo ese sencillo cambio de enfoque en el que podemos comprender que las cosas, los cuerpos, tienen una velocidad distinta a la que tiene el cuerpo humano es preciso para comprender por qué nos apegamos tanto al reloj personal. Si relativizamos el tiempo podríamos ver una versión más completa del paisaje que nos ofrece cualquier escena. La cita de Guerriero dice en su última línea que ella le dirá a su abuela que esas son sus cosas y la narradora se incluye entre ellas, su corporalidad es otra más de las tantas que acumuló durante sus años. Desde esta perspectiva, el relato de Guerriero desestabiliza un poco el relato del cuerpo humano hegemónico.

En *Ella estuvo entre nosotros* la narradora recuerda uno de los momentos en los que se despide de su madre enferma. La escena combina múltiples elementos que parecen sincronizarse para producir una materialidad y un afecto que es posible percibir desde varios ángulos:

> De pronto la delicia de las flores se mezcla con la acidez del olor a muerto. El aire se divide entre lo podrido, entre los que están vivos y los que ya no lo están. Justo al medio, en el límite, está mi mamá, que recién nota una enorme rata descompuesta al lado de su pie. Corre lo más rápido hacia mí. Cuando llega hasta donde estoy me abraza y lanza un pequeño grito mezclado con risa, miedo, cansancio y con otro tipo de miedo porque su cuerpo se siente distinto. Quedamos abrazadas largo rato bajo el sol de agosto, que considerando la situación, calienta como sol de septiembre o de octubre o de noviembre diez para las seis de la tarde. Los aromos, que se unieron al momento como si supieran todo, pareciera que se pusieron de acuerdo para soltar el olor más maduro y más intenso

> de su flor. (…) Afuera la rata nos observa con su ojo seco, fijo. Yo la miro apoyada en el hombro de mi mamá y le agradezco. Sin ella, capaz que nunca nos hubiéramos despedido. (37-38)

He leído y releído este párrafo varias veces y una de esas lecturas me recordó a una de las citas con las que se inicia esta sección. La escena que Jane Bennett describe al comienzo de su libro, y que refiere a un cúmulo de objetos que están sobre la reja de la alcantarilla de la calle, tiene entre medio, ¿se acuerdan? una rata muerta. Es posible construir una epistemología a partir de la imagen de la rata muerta, creo que hasta yo he visto alguna por ahí. Están por todos lados y hay una comunalidad en ellas que señala la vida de ciudad, la vida entre los escombros; sus corporalidades transitan entre los recovecos y se multiplican para esquivar la muerte, qué se yo. Ahora, lo más interesante de la escena que describe la narradora en este pasaje es cómo los aromas de las flores conviven con la 'acidez' del olor a muerto. Esa primera línea ya propone una tensión en la percepción material de los aromas porque si seguimos la idea de que la percepción «is *intersensory*, never fully divisible into separate sense experiences» (182) como propone William E. Connolly en su ensayo «Materialities of Experience», entonces los sentidos confluyen en esta primera escena que establece una división entre los vivos y los muertos, entre la podredumbre y la vida. En el medio está la madre de la narradora, cargando con un diagnóstico, con una materialidad de muerte en su interior. Esta brecha entre vida y muerte que se lee tan binaria y definitiva se puede complejizar al incorporar la vibrancia de la materia porque cuando la narradora establece estos dos planos y sitúa a la madre en el centro lo hace desde una línea que hemos dibujado previamente: la muerte equivale a la falta de respiración, al corazón que no late (que no cumple la función que tenía definida). Y no quiero decir que la división es arbitraria, porque no lo es, está sostenida en un cambio material en el cuerpo sobre el que todos podemos dar fe. Sin embargo, creo que así como la escena parece establecer esa grieta que separa ambas partes (y que la madre contiene en su interior), también puede dar cuenta de una sincronía en donde el sol parece ser más de uno (y cada uno con un valor distinto), donde hay árboles que

apoyan, aromas que se activan, un grito, un abrazo y el ojo seco de la rata que orquesta desde su propia materia muerta una despedida que sin ella no habría sido posible. Morir o vivir sirven como puertas que se abren a distintas posibilidades porque sus materialidades son versátiles aún cuando dejan de ser aquello que tenían definido. El trazo de la rata muerta es uno de extrema vibrancia y desde esa materialidad produce un efecto. El tumor que la madre lleva dentro es también componente activo de esta escena donde la muerte es, además de la ausencia de vida, la presencia de un cuerpo, de una textura.

En *Los llanos* Federico Falco describe la materialidad del silencio que rodea la casa de campo en la cual el narrador está viviendo durante una temporada:

> Refresca. El silencio en la madrugada es al mismo tiempo denso y cristalino. Nada se mueve, no hay viento. Es un silencio total. No se escuchan autos, ni torear a ningún perro. Lo único, a veces, es el golpear en la tierra de las pezuñas de alguna vaca, que se acomoda y cambia de pata el peso de su cuerpo. Parece un bloque de silencio. Si hay algo que se mueve lo hace con sigilo, con tanta prudencia que es imposible escucharlo, repta, se arrastra, escarba, cuida cada uno de sus movimientos. (14)

Cuando Falco habla del silencio como un bloque le está dando características materiales que podemos dimensionar. Como un bloque de cemento o de cualquier otro material, caracterizarlo de esa forma es reconocer sus límites, su frontera física, sus dimensiones, lo que toca y lo que no. Es una forma de acomodarlo, de entender cómo se ubica en el tiempo y en el espacio, de volverlo táctil. La presencia del silencio es tan intensa que logra volverse material y entonces se vuelve cuerpo, se vuelve cosa-poder. El movimiento de las pezuñas de la vaca traza el camino de este bloque que se rodea como si se tratara de una casa embrujada que se quiere evitar. Lo que me gusta es cómo hay una materialidad que se va formando a partir de ausencias: no hay movimiento, no hay viento, ni sonidos. ¿Quiere decir esto que el silencio es una ausencia de sonido? Esa es la definición clásica, sin embargo, me parece que cuando Falco describe el momento de silencio en esta escena lo que está haciendo es caracterizar un silencio específico

que lo transforma en objeto y con ello le da agencia y lo transforma en algo activo, algo que pareciera ir más allá de la descripción, casi como si ese silencio especifico pudiera aplastarme.

Materias finales

En este punto trazo una línea imaginaria y arbitraria que me permita hacer un repaso rápido por los conceptos que han circulado por estas páginas. La idea de materia vibrante, propuesta por Bennett, es probablemente el nodo central de esta sección porque pensar la materia como algo que vibra, como una oposición a la inercia, encaja simétricamente con este afán de traducir lo que producen estas escrituras. Los afectos aparecen, entonces, como un modo de trabajar con estas materialidades textuales, como una metodología flexible que permita develar por qué la literatura se puede valer de este tipo de análisis para potenciar su alcance, Vallelly dice que «Such an approach can enable literary criticism an theory to further map the complex ways in which literary practices are tied up in unpredictable and continually evolving networks of affect that underpin the ever-changing social, cultural, and political implications and reception of literature» (56). Sumar estas (y otras) teorías permite diversificar el modo de leer que se realiza desde la academia, es una manera de recibir modos de escribir que reflejan los movimientos que se producen en la actualidad, pero sobre todo, pensar desde los nuevos materialismos es trabajar en contacto directo con un presente que persiste en la materia, en el tacto.

Sobre ese punto, Vallelly plantea un punto interesante que, si bien va un poco más allá de los alcances de este trabajo, es interesante traer a la mesa porque mira el asunto desde otro ángulo. Un riesgo del nuevo materialismo, según el autor[19] y otros, sería un fetichismo «whereby

[19] Uno de los conceptos que Vallelly ocupa cuando plantea esta crítica es el de 'realismo capitalista' que el escritor y filósofo Mark Fisher rescata para hablar sobre el estado actual del capitalismo: «Capitalism in Fisher's account "subsumes and consumes all of previous history", precipitating a "conversion of practices and rituals into merely aesthetics objects, whereby the beliefs if previous cultures are objectively ironized, transformed into *artifacts*.» El concepto se utilizó principalmente en Alemania durante los sesentas para

either the object tells us more about ourselves or it promises to open a new world. In each case, it must be consumed» (52). La idea sería, entonces, que la obsesión con los objetos implica siempre un consumo de ese objeto, por lo tanto, una estética que privilegia o se fija en los objetos, estaría conectada con el capitalismo que ha permeado todas las capas de la existencia. Es posible que haya algo de esto en algunos de los textos, de hecho en algún punto mencioné la fijación con los objetos nuevos, pero me parece que estas obsesiones, ya sea con los libros de saldo, con los asientos del autobús, con la ropa de la abuela, con el envase plástico de la torta, están más cercanos a su condición material que a su posibilidad de consumo y esta, si es que es mencionada, tiene que ver con la historia que hizo que esa materialidad llegue al momento del narrador, el consumo por el solo consumo no es la guía detrás de estas materialidades. En ese sentido, es preciso reiterar que la obsesión de este capítulo se relaciona, más bien, con la materialidad en tanto surge como una *cosa* que está más allá de la representación de los objetos[20] y que se emparenta, más bien, con la percepción de los sentidos y los afectos. La ruta que acá se recorre se conecta íntimamente con la percepción de las materialidades, con lo que diferentes objetos y cosas provocan en tanto agentes activos y casi autónomos. Además, al hablar de materialidades o cosas estoy incluyendo, por ejemplo, los árboles, el silencio, la rata muerta, la mancha en la pared, cosas (o cuerpos) que están más allá del consumo, aún cuando se podrían volver una forma de consumo en un sistema que ha comodificado casi todo lo que nos rodea. Es posible, quizás, proponer que las escrituras que se acercan a lo material (y a la vez producen

---

hablar sobre el arte basado en el uso de materias primas y Fisher lo recupera para problematizar la idea de que ya no existe escape al capitalismo y que la única opción sería "desmantelar el sistema desde dentro".

[20] Si bien se podría pensar que este análisis se acerca a lo que Bill Brown propone en «Thing Theory», lo cierto es que su propuesta no va en la línea de problematizar la materialidad, más bien busca marcar una diferencia entre el concepto de 'objeto' y de 'cosa'. Siendo el objeto algo específico e histórico y la cosa algo que flota, que no es completamente claro o de valor evidente. Sobre el giro material Brown escribe: «These days you can read boks on the pencil, the zipper, the toilet, the banana, the chair, the potato, the bowler hat. These days, history can unabashedly begin with things and with the senses by which we apprehend them; like a modernist poem, it begins in the street, with the smell "of frying oil, shag tobacco and unwashed beer glasses." Can't we learn from this materialism instead of taking the trouble to trouble it? Can't we remain content with the "real, very dirty window" —a "thing"— as the answer to what ails us without turning it tinto an ailment of its own?» (2-3)

materialidad) hacen un trabajo de preservación al dejar la marca del momento preciso en el que se producen estas 'materialidades sincrónicas'. Hablo de 'materialidades sincrónicas' para aunar la vibración que cada una contiene, para promover una idea de sincronía efímera que se rescata en los textos. Y me parece que es posible conectar esta idea con la que propone Vallelly para evitar la fetichización de las cosas: «How might thinking about things as "verbs" change our approach to literature? What if a literary texto or environment retained its verbial capacity? What kind of materiality *occurs* in such world?» (52). Pensar las cosas como verbos es darles flexibilidad y capacidad de afectar y afectarse. Además, si pensamos en las diversas materialidades que los autores han presentado es posible ver que entre buses, asientos, elásticos, fotografías, paisajes y envases plásticos, se produce una maleabilidad de la materia, una especie de juego en el que ya no responden a una esencia o modo de ser dado por un significado fijo, y ojo que eso no quiere decir que discernir entre una manzana y una pelota o una mesa sea imposible, sino que esas tres cosas están sucediendo constantemente en el tiempo y en el espacio. Funcionan como ocurrencias desde la materialidad y eso, me parece, nos deja ver que la complejidad no vive únicamente en lo abstracto, sino que pulula ahí entre las ramas de los árboles, en la bolsa de plástico que se agita con el viento o en el lápiz mordido que está a punto de caerse de mi escritorio.

SEGUNDA CONSTELACIÓN:

FAMILIARIDADES

Traigo una nueva escena al papel. Es un lugar que podría ser cualquiera aunque hay un árbol que me recuerda a una calle por la que pasé alguna vez, una banca de cemento, una vereda rota con pintura seca y rayados borroneados por el tiempo. Hay una ventana por la que entra mucha luz y que reclama que la abra para que el viento pase a dar una vuelta. Hay un abrazo, el sueño de un abrazo que me llevó por un momento a un lugar familiar, a una sensación de calidez que alguna vez conocí y que la escena evocó con nitidez. No sé qué se esconde en los sueños, seguramente el psicólogo me dirá que asuntos del subconsciente que se asoman a saludar cuando estamos durmiendo, como para no importunar mientras nos preparamos un café o nos estamos lavando los dientes; que son todos los yo que se juntan a conversar sobre nosotros en un coro desafinado. Algo de razón tendrá, pienso. Hace varios años leí *Los que aman, odian*, de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares y siempre recuerdo una frase que decía: «El sueño es nuestra cotidiana práctica de locura. En el momento de enloquecer diremos: 'Este mundo me es familiar: Lo he visitado casi todas las noches de mi vida'. Por eso, cuando creemos soñar y estamos despiertos, sentimos un vértigo en la razón» (79). Me gusta esa frase porque es un recordatorio de que el vértigo o la locura están contenidos en lo cotidiano, de que en lo ordinario y sus banalidades, como escribió Gombrowitz en sus *Diarios*, «se esconde un león, un tigre o una víbora» (228).

La sección que acá continúa (o se inicia) no trata de locuras o sueños, aunque tal vez escribir sobre lo mínimo sea una forma de locura o una manía extraña, sino de cómo la escritura produce un vértigo pequeño, minúsculo (pero vértigo al fin), que nos avisa de un pellizcón que en esas líneas que estamos leyendo hay algo que conocemos y que nos es familiar aunque hayamos olvidado su existencia. Y por familiar me refiero a ese impulso que tenemos de asentarnos en trozos de certeza, de crear hábitos, costumbres, ambientes; en establecer una

relación con un algo o un alguien. Casi todos los autores que cito y trabajan el tema de lo cotidiano hablan sobre lo familiar como parte del mismo campo semántico y sucede, entonces, que el significado o la noción de familiar se sobreentiende. Sin embargo, quiero citar la definición que hace Maxim Felder en su artículo «Familiarity as a practical sense of place»:

> This pair of precepts points to the ambiguity of familiarity: it refers both to knowing well and knowing superficially. I claim this is not a contradiction and that familiarity combines both modes of knowing. More than a type of knowledge, familiarity appears as a relationship to the world that develops over time and through experience, and that allows one to progressively disattend from what appears as "usual". (2)

Si bien su artículo se enmarca en los estudios sociológicos, su definición respalda uno de los puntos más importantes de la familiaridad que se lee en estos textos: un modo de relacionarse con el entorno. Quiero hacer la distinción en este punto porque más adelante lo familiar y lo cotidiano se entrelazan. Pienso en el tiempo que invertimos decorando nuestros espacios de vida y de trabajo, acomodándonos a los horarios y recorridos del bus, a las calles de ciudades que no conocemos, a nuevos amigos y lugares, a esos gestos minúsculos que siembran árboles firmes que nos sostengan, y esto no quiere decir que evadamos lo contrario, sino que ese impulso es un modo de negociar con la incertidumbre, estos mapas personales y sociales nos permiten navegar la vida. Por eso cuando leemos una línea que nos habla sobre viajar en bus, como escribe Gandolfo, por ejemplo, sentimos que se produce una conexión fugaz con el narrador, una familiaridad que nos recuerda que hay belleza en experiencias comunes y corrientes, pero más que todo, que ese ejercicio de encontrar en la letra ajena los rastros de esa negociación con el caos nos hace sentirnos acompañados, que es posible encontrar algo de magia en la nota sostenida en ese ruido gris sobre el cual armamos y desarmamos todo lo que consideramos importante. Y como el derrame de las teorías es inevitable entre los capítulo traigo un poco de esa noción de la *cosa* que propone Grosz:

> The thing is what we make of the world rather than simply what we find in the world, the way we are able to manage and regulate it according to our needs and purposes. It is an outlined imposition we make on specific regions of the world so that these regions become comprehensible and facilitate our purposes and projects, even while limiting and localizing them. (...) It is our way of dealing with the plethora of sensations, vibrations, movements, and intensities that constitute both our world and ourselves, a practical exigency, indeed perhaps only one mode, not a necessary condition, of our acting in the world. (134)

Traigo esta continuidad de la *cosa* a lo familiar porque estudiar la materialidad es entender los pormenores de la relación que establecemos con lo que nos rodea. Es decir, no hay un abismo o una brecha entre nosotros y lo que nos rodea, hay una sincronía en el contacto. Y eso nos ayuda a construir el espacio de lo familiar, de un intento de certeza.

En este trabajo (y tal vez en la vida, pero quién es una para decirlo) lo familiar es lo menor, lo minúsculo. Se emparentan porque lo familiar pasa desapercibido, pasa colado hasta que lo apuntamos, hasta que algo sucede. Le decimos familiar a eso que ya no requiere el cien por ciento de nuestra atención porque ya lo conocemos, sabemos sus contornos y relieves. Basta con sentir que está ahí, podemos olvidarnos y aún caminar con la certeza del cazador nocturno. Esa familiaridad, de hecho, está íntimamente conectada con la confianza: confiamos en nuestros espacios, en nuestras cosas, en nuestra gente, en nuestros instintos, en las relaciones que establecemos. Ante una traición decimos 'siento que ya no te conozco' o 'ya no sé quien eres', nos sentimos traicionados si nuestra silla favorita se quiebra o si a nuestra chaqueta regalona se le rompe el cierre. La familiaridad está llena de sensibilidades y contiene, quizás, una cualidad que se podría definir como tangible; al mismo tiempo lo familiar es algo así como calmar los sentidos, ponerlos en modo reposo para que descansen del estado de alerta, por eso los temores frente a lo cotidiano crecen, se alimentan de esa aparente inercia que puede equivaler a un cautiverio solapado.

Este trabajo, sin embargo, escudriña el ángulo desde el cual es posible leer lo familiar como un espacio de libertad en el que se puede respirar a otro compás, un espacio de experimentación armado desde un ritmo mucho más pausado y certero que ofrece puntos de fuga para el sujeto. Y quiero recalcar (mucho) que cuando hablo de familiaridad no me refiero al núcleo familiar social que se ha insistido en el tiempo donde hay un padre, una madre e hijos, aunque ahora tenga otras variaciones, me refiero a nuestra cartografía personal, a una brújula llena marcas íntimas que se construye a lo largo de la existencia y que si bien puede encontrar un lugar en el espacio de la familia, somos capaces de producir esa familiaridad sin tener una. Es decir, lo familiar es dinámico, nunca concluye, comparte la constancia con lo cotidiano, y siempre es posible resignificarlo o reconstituirlo.

Estas narrativas, además de producir esa materialidad de la que hablé en la sección anterior, se funden y fundan la familiaridad, abren la ventana a un algo que conocemos y ahí se produce ese vértigo minúsculo que nos conecta con los otros, con experiencias compartidas. Uno de los autores que ha trabajado este tema es Highmore y en *The Everyday Life Reader* escribe:

> Everyday life can both hide and make vivid a range of social differences. But it should be remembered that the production of recognisable difference initially required the manufacture of a sense of commonality (as in second wave feminism). So the everyday (as a theoretical and practical arena) has the potential ability of producing, not difference, but commonality. It might be that this is where its generative ability lies. (2)

La idea, entonces, de que lo cotidiano funciona como combustible de la comunalidad es una de las hebras centrales del tejido de los asuntos minúsculos porque la familiaridad, en sus diversas expresiones y aproximaciones, es un modo de conocer, de reconocer y de percibir que está alojado en el corazón de lo más íntimo, en una cercanía que parece una obviedad. La familiaridad es, de alguna manera, un gesto creativo, sino revolucionario, al menos audaz en un momento histórico que produce individualidades con la rapidez de un mercado atomizante. Escribir sobre lo cotidiano y la familiaridad que se produce es optar por lo ordinario, por lo

imperceptible, es sentarse a mirar el pavimento, los árboles y los lápices del escritorio, los senderos en donde todo sucede. Y hacer de ese lugar un punto de encuentro. En *Ordinary Affects* Kathleen Stewart escribe:

> The ordinary throws itself together out of forms, flows, powers, pleasures, encounters, distractions, drudgery, denials, practical solutions, shape-shifting forms of violence, daydreams, and opportunities lost or found.
>
> Or it falters, fails.
>
> But either way we feel its pull. (29)

Ese *pull* del que habla la autora opera como el vértigo, una especie de impulso que nos devanea frente a la potencia de ese momento que se describe desde diversos puntos de vista, pero siempre escarbando en esa familiaridad que descoloca o reconforta. Y hay aquí varios temas que se cruzan. Leer, por ejemplo, una línea que nos lleva a algo familiar es volver ese asunto extraño, esa extrañeza no está en el desconocimiento total del objeto o la persona, sino en la sensación de que esa letra se trazó sobre algo a lo que nosotros ya estamos habituados y el lenguaje nos deja percibir eso que pasa bajo el radar, es un momento de re-conocer porque la escritura le da un nuevo relieve a la superficie. Ese momento ilumina una fibra que nos conecta, es el tirón que recuerda a lo fugaz y a lo inmediato como si en ello se jugara toda la existencia, como si saber que no somos únicos nos desvele en un consuelo común. Además de la calidez de ese consuelo común (que quiero emparentar con ese lamento escolar que reclama que todos en la clase se sacaron mala nota, 'no solo yo', y que la mamá responde con un rotundo 'ah y si tus compañeros se tiran de un puente, tú también'), leer sobre estos asuntos minúsculos y cotidianos da pie a una aproximación crítica del sujeto y su trama en tanto desmenuzan algo que parece ser irrelevante e inabarcable; algo que parece no tener asunto y que sin embargo logra abrirse paso en medio de las nimiedades.

La familiaridad que producen estas escrituras fluctúan entre el desconcierto y la compañía, entre subidas y bajadas, serpentean en lo cotidiano, se hunden en esa familiaridad

que nos saca, al menos un poco, de esa urgencia contemporánea de ser únicos e irrepetibles. Claro que somos únicos, pero clarísimo es también que no tan únicos como nos hacen creer, que hay una comunalidad, una materia que compartimos y que está más allá (o más acá) de las identidades saturadas que construye el mercado y que parecen ser tan audaces cuando no son más que moldes vacíos de cualquier potencialidad. Mantener viva a una planta, cuidar la espalda, dormir en el cine, subrayar un libro, esas nimiedades son también el sustrato de la experiencia humana, de compartir el espacio con otros. Dice Highmore:

> What if 'theory' was to be found elsewhere, in the pages of a novel, in a suggestive passage of description in an autobiography, or in the street games of children? What if theory (the kind that is designated as such) was beneficial for attending to the everyday, not via its systematic interrogations, but through its poetics, its ability to render the familiar strange? This is not to suggest that everyday life theory is anti-theoretical, far from it, but that in attending to the everyday such theory is never going to be a purely critical or deconstructive project. (3)

Si el péndulo de lo cotidiano oscila es posible, de acuerdo a la cita, encontrar algo de teoría en esas páginas que describen los vaivenes del viento, los cambios que se producen con la luz o el ánimo a través del día. Esa idea es central para seguir con una lectura crítica de estos textos, es posible establecer un pacto de lectura en el que abramos la posibilidad de que entre tanta cotidianidad se esconda o se produzca alguna verdad, alguna idea crítica interesante (aunque no sea tan clara esa frontera) sobre cómo se arma y desarma el espacio y el sujeto. Lo fascinante es que esos destellos no se producen de manera literal, sino que asoman la cabeza muy sutilmente y los autores que pasearán por estas páginas pueden extender esa escena a la letra, dejar que el lenguaje juegue con las escenas que pueden volver extraño y volver familiar, como un respiro que es inevitable, urgente, inconsciente. Un ritmo eléctrico que nos indica que estamos vivos.

En *Ordinary Lives* Highmore profundiza más el tema y explica que la familiaridad es el proceso de volver habitual, de desgastar una y otra vez la pátina de lo nuevo, de gastar la superficie. El ejemplo que da es el de una silla que lo acompaña desde su época en la universidad y que ha pasado por diferentes usos y etapas. El uso y la transformación vuelve ese objeto una materia vibrante. Quiero complementar con un ejemplo propio, hace poco me cambié de casa y en el nuevo lugar el piso cruje con la furia de un viejo al que le invaden el jardín. Los primeros días me costó calibrar el ruido con mis ganas de no molestar, el peso de mi cuerpo con las zonas sensibles del piso; sentía a las demás caminando, a la casa respirando. Dos o tres meses después el ruido ya no es un extraño, es un quejido familiar que no temo provocar y que molesta cada vez menos. El sonido me recuerda que la casa y, por qué no decirlo, yo, estamos vivas. Volver algo familiar o cotidiano es un proceso de cambio, por eso hablo de desgaste, el uso permanente cambia al objeto y a nosotros porque el paso del tiempo va 'romeando' las puntas y percibimos cada vez con más confianza, con menos temor de no comprender lo que sucede en nuestro entorno. Afectamos y nos afectamos de manera sincrónica. Ese proceso de acostumbrarse, de volver habitual equivale a marcar algo como cotidiano, como ordinario, un fondo con el cual acoplarse. Sobre esto Highmore escribe:

> For something to become ordinary you have to become used to it, it must be part of your regular life, your habitual realm. For midwives and funeral directors, ordinary life includes dealing with people at points in their life that are often far from ordinary and highly emotionally charged. One person's ordinary is another person's extraordinary. And yet the ordinary is never set in stone: ordinariness is a process (like habit) where things (practices, feelings, conditions and so on) pass from unusual to usual, from irregular to regular, and can move the other way (what was an ordinary part of my life, is no more). There is always the 'being ordinary' but there is also the 'becoming ordinary'. (6)

Ese volver habitual u ordinario es central para trabajar con estas obras. Y lo que me gusta de la definición de Highmore es que ofrece siempre una apertura, no está escrita en piedra en el sentido de que no define lo 'no cotidiano', porque todo puede tener el potencial de volverse cotidiano y a la vez de dejar de serlo, es una metodología que permite una relación con el entorno, es un ir y venir que va puntuando la existencia y que se abre al registro. Es decir, cada instante tiene la potencia de abrir un portal de significados, de afectos o costumbres. Por eso hablar de asuntos minúsculos es fascinante, porque ese rasgo que se entremezcla con lo cotidiano, lo regular o lo insignificante, traza una línea de pensamiento que se puede anclar a una inmediatez que está (o al menos eso parece) disponible para todos. Hay valor, por supuesto no desde la perspectiva capitalista que se empeña en hacer rentable cada momento, en apreciar lo que sucede cuando nada sucede, es quizás el único modo de iluminarnos. Falco, Guerriero, Fernández Llanos, Gandolfo y Maier hacen visible esta familiaridad en sus textos y alguien podría elucubrar en las razones de esa búsqueda, cualquier asomo de respuesta es inútil porque el valor está en lo que podemos hacer con ese material, con este lenguaje, qué podemos reflexionar a partir de escrituras que sienten una urgencia de cuestionar la propia existencia, de tantear cuáles son sus límites, dónde están sus agujeros, dónde sus afanes; una especie de exilio del sistema en el corazón de él. Stewart de nuevo:

> The ordinary is a circuit that's always tuned in to some little something somewhere.
>
> A mode of attending to the possible and the threatening, it amasses the resonance in things.
>
> It flows through clichés of the self, agency, home, a life.
>
> It pops up as a dream. Or it shows up in the middle of a derailing. Or in a simple pause.
>
> It can take off in flights of fancy or go limp, tired, done for now.
>
> It can pool up in the little worlds of identity and desire.
>
> It can draw danger.
>
> Or it can dissipate, leaving you standing. (12-13)

La poética de la cita se sintoniza con la que proponen estas narrativas que fluyen entre los circuitos de lo ordinario alumbrando lo minúsculo. El corpus de este trabajo tiene esa apariencia de la que habla Stewart de estar enfocado en algo pequeño por un momento, de surfear las resonancias, es una escritura exploratoria que tantea los azares. Por eso la familiaridad que producen estas escrituras fluctúan como en un circuito eléctrico donde un estímulo recorre múltiples canales y direcciones. Lo cotidiano es un sistema que funciona sin parar agarrando cosas de un lado y de otro, combinándolas, sincronizando destellos disímiles. Suena abstracto, pero me parece que es sumamente tangible en el sentido de que vivir, lo que sea que eso signifique, sucede entre una serie de ocurrencias, a veces establecidas, que fluyen y de ahí sacamos lo que podemos. Por cierto, soy extremadamente consciente de mi posición al relacionarme con estas ideas: mi vida es bastante ordinaria, no he sobrevivido a grandes batallas más que los propios demonios, me considero una persona promedio y desde ahí me relaciono con libros que hablan de nadas muy similares a las mías. Y eso es lo que me atrae: la experiencia, en el sentido benjaminiano de un relato significativo para otros, no se obtiene solo de los grandes eventos, sino que es posible experimentar la cotidianidad más tremenda y extraer de ella algo de valor, algo para compartir con otros mediante una narración.

Cuando Highmore se pregunta, un par de citas más atrás, sobre las posibilidades críticas de lo cotidiano y su poética, está hablando sobre los caminos que abre escribir o representar estos espacios que producen una intensidad que los lectores podemos percibir en la letra. Me parece que una forma de entender o interpretar esa cita es pensar en un jardín salvaje, no un jardín perfectamente estructurado y recortado, de esos que tienen todas las rosas en un lado, las hortensias en otro y el pasto perfectamente recortado, sino un jardín inglés de pastos largos, de malezas, de flores de múltiples colores, de bichos, de una banca a mal traer, de un pequeño caos estético que realmente es un ecosistema perfectamente funcional. Pensar lo cotidiano como este jardín abierto es interesante porque aparenta una ausencia de demarcaciones arbitrarias y lo que sucede, más bien, es que el propio ecosistema produce patrones de comportamiento nunca

absolutos, siempre flexibles. La posibilidad de extraer conocimiento, teoría, de este jardín solo oyendo, mirando, tocando la poética que contienen las capas y relieves de este espacio es enorme. Y como dice Highmore, no será completamente crítica o deconstructiva, en tanto conocimiento monolítico que nos revela una noción absoluta, sino que en cualquier intento siempre habrá algo que se escapa, algo que pasa colado por entre los registros y el análisis. Hay algo de lo cotidiano que no se puede asir completamente, pero si es posible encontrar alguna teoría, o algo que se le parezca, sobre la existencia en medio de la ropa que se junta en la esquina de la cama, debajo de los platos sucios o mirando como el sol se esconde, es preciso dar cuenta de ese intento.

Familiaridades y extrañamientos

En su novela *Ella estuvo entre nosotros* Belén Fernández Llanos transita entre la familiaridad que percibe una niña que habita el Chile regional de fines de los ochenta y una segunda capa de familiaridad que se construye cuando la enfermedad aparece y se acopla como una planta trepadora a la vida de sus protagonistas:

> Una de mis formas favoritas de estar con ella es acostarnos juntas a ver tele. Nos gusta un canal español, las teleseries de TVN y las películas de Cinecanal.
>
> Vemos películas que al principio parecen entretenidas. Suelen tratarse de un o una protagonista que tiene una vida bonita, es buena persona, etc. De pronto le empiezan a salir moretones inexplicables, o bien le crece un bultito en una pechuga. Ahí mi mamá traga fuerte una bola espesa de saliva. La trama continúa con la quimioterapia y con él o la protagonista llorando ante el espejo, mirando su cabeza calva. Mi mamá mira todo esto, calva.
>
> La película termina con la protagonista muerta, una familia desconsolada y un hermoso funeral con globos de colores en esos cementerios lindos que parecen cancha de fútbol. Yo no emito ningún ruido, cierro los ojos y hago esfuerzos sobrehumanos por respirar

> más lento, haciéndome la dormida. Ella me mira y mueve la mano frente a mi cara para comprobar que no vi el final. Logro engañarla, o ella logra engañarme haciéndome creer que la engañé. De esa forma nos ahorramos los comentarios. (29)

Quise empezar con esta cita porque si le hago un corte transversal es posible distinguir varias capas de familiaridad, como las dos que mencioné antes, que se encuentran en esta escena que describe un modo de estar, una forma de convivir con la mamá («una de mis formas favoritas de estar con ella»). Cuando la narradora habla de formas de estar hace del fondo una superficie en la cual tallar su relación, la distinción entre forma y fondo es trivial porque el acercamiento se produce desde un entre, más que ser forma y fondo a la vez, el 'estar' es el único modo de hacerlo y ese estar se sostiene entre varias familiaridades simultáneas. La más inmediata parece ser la mediática, esa que el lector identifica cuando la narradora habla de las teleseries de TVN, (casi) todos en Chile conocen esas teleseries, hace años que no veo una, pero crecí con ellas y son parte del imaginario colectivo. Se trata de un producto cultural constitutivo de algo así como la identidad nacional contemporánea. Luego hay otro canal que se menciona: Cinecanal, uno de los canales más conocidos de la televisión por cable y uno de los pocos que ofrecía las películas dobladas al español. Luego de esa primera cosquilla[21] que produce la nostalgia de la televisión la narradora se vuelve al cuerpo para describir esa bola gruesa de saliva que atraviesa la tráquea y que materializa una sensación de incomodidad momentánea, una especie de retorcimiento que se transforma en esa espesura difícil de tragar. Hay algo de esa descripción que resuena con esta lectora (y seguramente con muchos más), una imagen material

---

[21] En este punto quiero comentar un tuit de la escritora argentina Tamara Tenenbaum donde dice: «cada vez me cansa más en cualquier género literario el recurso de nombrar marcas o bandas o cosas con las que el lector se emociona por razones que no tienen nada que ver el texto que nos ocupa me tiene agotadísima me expulsa me repele». Lo que me parece interesante es el disgusto con la familiaridad como estrategia de encanto. Es decir, la molestia no es con la familiaridad como modo de escritura o exploración, sino con su uso como truco barato o fácil para enganchar al lector. Por supuesto, no creo que eso sea lo que Fernández Llanos tenga en mente, creo que su novela es tan pequeña, tan contenida en su propia espacialidad, que es imposible restar esas menciones porque son centrales para respirar esa atmósfera, pero me parece que la crítica es muy valiosa en una contemporaneidad saturada de referencias.

y orgánica que produce una familiaridad visceral. Si bien es la madre la que traga esa incomodidad, ambas ralentizan el cuerpo para eludir lo evidente. Hay una comunalidad que comparten los cuerpos frente a situaciones complejas y está contenida en la escena que narra la autora. Puede que esa espesura al tragar no sea igual a la de ella, que tal vez la hayamos sentido viendo o haciendo otras cosas, pero hay algo en los instintos corporales familiares que nos indica que nuestra materialidad es similar. Cuando no tenemos más que un soplo que parece ser un poco de certeza alojada en una línea que nos es familiar. Más adelante el gesto de fingir estar dormido como único escape frente a la incomodidad es de una familiaridad apabullante. Fingir dormir para no me vean llorar, para no conversar, para no tener que vernos directamente a los ojos es un acto ordinario, es el aprendizaje del cuerpo para capear situaciones que buscan puntuar un momento. La narradora podría haber hablado con su mamá y eso representaría un asunto mayúsculo, sin embargo, el lugar seguro prevalece, la minúscula se extiende en la página y no hubo más revelación que ese momento descrito con la familiaridad que nos produce vértigo. Todos, en algún punto, queremos descansar sobre una línea recta y sin sobresaltos. Hacernos los tontos para encontrarnos.

Por eso en esta sección quiero proponer que lo minúsculo, lo cotidiano o lo imperceptible que se ilumina en estas escrituras conforma una familiaridad de contacto con la experiencia humana. Es en lo minúsculo en donde nos encontramos, en las rabias y en la garganta apretada. En la limpieza y el aburrimiento que no podemos evitar aunque todo a nuestro alrededor nos obligue a evadir esa sensación de que nada pasa, más aún, las redes sociales parecen ser el espacio donde a todos siempre les está pasando algo. En su artículo "On the Aesthetics of the Everyday. Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place", Arto Haapala hace una aproximación a la familiaridad y escribe:

> Only when my computer starts to create problems, or when I do not know how to use a particular feature in my word processing program, only then I start to look at the computer as an object. Until then it is only a means to an end; something that is looked

> through rather than looked at. In familiar surroundings things call atention mostly then when something has changed. When a building has been demolished, repainted, when a new building has been built, and so on. When familiarity has been broken by something new, then we start to look at things. (45)

Lo que propone Haapala es una versión de lo familiar que se arma desde la extrañeza y ese concepto es central para comprender la sinergia que se produce entre la escritura de lo minúsculo y lo familiar. La definición de Haapala habla de una sincronía que se produce cuando las cosas o las personas nos son familiares, cuando esa armonía se rompe surge lo extraño, lo extraño es disruptivo, interrumpe esa continuidad o ese sonido que a veces parece una melodía. Sin embargo, para reflexionar si las escrituras de los autores que se analizan en este trabajo operan como una interrupción, creo que antes es necesario mostrar otras aproximaciones a la familiaridad y el extrañamiento. Quiero retomar lo que propone Bertolt Brecht cuando habla sobre el *A-effect*, el efecto de alienación[22] y el extrañamiento:

> The achievement of the A-effect constitutes something utterly ordinary, recurrent; it is just a widely-practised way of drawing one's own or someone else's attention to a thing, and it can be seen in education as also in business conferences of one sort or another. The A-effect consists in turning the object of which one is to be made aware, to which one's attention is to be drawn, from something ordinary, familiar, immediately accessible, into something peculiar, striking and unexpected. What is obvious is in a certain sense made incomprehensible, but this is only in order that it may then be made all the easier to comprehend. Before familiarity can turn into awareness the familiar must be stripped of

---

[22] El 'efecto de alienación' de Brecht consistió en usar técnicas para distanciar al público de la obra mediante disrupciones que recuerdan que se trata de una representación artificial. En su ensayo «Alienation Effects in Chinese Acting», el dramaturgo explica: «The efforts in question were directed to playing in such a way that the audience was hindered from simply identifying itself with the characters in the play. Acceptance or rejection of their actions and utterances was meant to take place on a conscious plane, instead of, as hitherto, in the audience's subconscious.» (91) El gesto se origina en el formalismo ruso, específicamente en el trabajo de Viktor Shklovsky quien propone el concepto de 'defamiliarización' en 1917.

> its inconspicuousness; we must give up assuming that the object in question needs no explanation. However frequently recurrent, modest, vulgar it may be it will now be labelled as something unusual. (144)

La idea de transformar, mediante el arte, lo familiar en algo extraño, no tanto como una interrupción, sino que como un volver a mirar para percibir otro ángulo, uno que de cuenta de las implicaciones de esa familiaridad e ilumine la complejidad detrás de lo invisible, de lo que aparenta ser natural, es central para apreciar la belleza que contienen estas escrituras. Son acercamientos que, de una u otra manera, buscan precisamente rebuscar en las obviedades, hablar sobre cosas que no necesitan explicación porque se realizan casi siempre de la misma manera, a la misma hora, bajo las mismas circunstancias. Y se asoma Levrero y sus ejercicios caligráficos, Perec y sus interrogaciones, el ejercicio perequiano de Joe Brainard en *Me acuerdo*, y otros que como los libros que dan cuerpo a este trabajo se animan a sentarse a escribir sobre los lápices de su escritorio, sobre operar el cuerpo, sobre las maniobras cotidianas, sobre la mismidad que atraviesa estos asuntos. Por supuesto, esta noción brechtiana de la extrañeza está marcada por la necesidad del artista de remover la conciencia de las audiencias para impulsar, o al menos cuestionar, el orden social. Las narrativas de este trabajo se ubican en una contemporaneidad lejana a la de Brecht, sin embargo, son tan capaces de volver peculiar el acto más sencillo, como de resistir el impulso contemporáneo de la sorpresa y el *plot twist* tan manoseado en un tiempo donde la atención parece más dispersa que nunca. Escrituras que no le temen a la planicie, la rutina o la contemplación pausada.

En *Leer y dormir* Gonzalo Maier escribe, nada más y nada menos, sobre lavar los platos. En «El verdadero problema de la filosofía» (haciendo referencia a un poema de Nicanor Parra) Maier logra volver esa tarea nimia y poco pretenciosa en algo significativo no por la profundidad intrínseca del acto, sino porque es posible hincarle el sentido a algo aburrido y rutinario:

> Lavar montañas de platos y fuentes grasosas en la cocina de la propia casa, en cambio, es parecido a tararear un mantra que tranquiliza y da algo de consuelo. Debe ser el ruido del

> agua cayendo sobre los vasos. O el silencio de la noche. O las luces que se ven a lo lejos por la ventana. O el vapor que hincha ligeramente las manos cansadas y empaña los anteojos. O el modo en que lo sucio, después de una transubstaciación que no deja de sorprender, se convierte en limpio. Hay algo que termina y comienza con cada una de esas lavadas de platos: navidades, años nuevos, cumpleaños, matrimonios, reencuentros. Los hitos importantes se cierran con platos sucios que alguien, más temprano que tarde, tendrá que enjuagar. (37)

Cuando el narrador escribe sobre lavar como una forma de alcanzar la tranquilidad o el consuelo está girando el acto para que otra luz lo ilumine. Lavar platos no se vuelve algo completamente extraño, pero al reflexionarlo como un acto que puede liberar o aliviar una conciencia se crea una posibilidad de resignificación o al menos de algo distinto, no porque lo distinto sea intrínsecamente mejor, sino porque lo distinto implica un cambio en la subjetividad. El ruido del agua que cae y el vapor que produce la temperatura son parte del acto descompuesto en pequeños procesos que forman parte de él: el agua, las manos, el vapor, la suciedad que desaparece y se deshace en el agua. Cuando los procesos se fragmentan se pueden volver complejos, el ruido del agua, por ejemplo, qué se esconde en el ruido del agua, en el movimiento incesante, tal vez no mucho, pero puede que alguna verdad se asome, alguna certeza puede surgir de ese acto tan cotidiano y que experimentamos a diario, hay una constancia que tranquiliza. El extrañamiento aquí no produce un descolocamiento, sino que se acerca más a esta idea que plantea Vicktor Shklovsky, representante del formalismo ruso e inspirador de las ideas de Brecht: «The object is in front of us and we know about it, but we do not see it -hence we cannot say anything significant about it» (3). El arte ofrecería, desde esta perspectiva, otro modo de mirar o reflexionar sobre el objeto, un acto cotidiano en este caso, que rehúye a la percepción automática —lavar los platos: aburrido, tedioso, algo necesario que nadie quiere hacer— para ser percibido como un objeto de reflexión crítica. El texto vuelve el objeto (o la tarea) mágico solo

por su posibilidad de contener un consuelo, un mantra que calma el espíritu. Se produce entonces un nuevo discurso, una nueva significación.

A diferencia de la cita de Fernández Llanos, en donde la familiaridad se relaciona con la materialidad y la comunalidad, en el texto de Maier la familiaridad viene de una rutina doméstica aparejada con una especie de extrañamiento, no total, pero lo suficiente para alejarnos un poco y abrir una ventana desde donde mirar con una perspectiva que supera la generalidad para producir una escena específica en tanto es una oportunidad para percibir con calma, en una imagen sostenida, de esas que incluso pueden llegar a incomodar en su persistencia, entonces el acto mantiene su familiaridad y gana complejidad. Algo similar sucede en el texto «Antídotos» de Leila Guerriero que se puede leer como un manual breve con instrucciones para vivir:

> Se hace así: se tienen padres, madres, hermanos, se vive una infancia más o menos feliz y más o menos triste, una juventud atolondrada. Se tiene una vocación. (…)
>
> Y todo parece bien, y hasta muy bien, o razonablemente bien. Hasta que un día se mira alrededor y no hay vértigo. Ni nada inesperado. Ni prodigios ni desastres. Solo cordialidad y horror. Un mundo que parpadea sin ganas. Un blindaje de pájaros muertos. De bostezos brumosos. Entonces se hace así: se abre la puerta de la casa. (…)
>
> Después se vuelve sobre los propios pasos. Se suben las escaleras. Se entra en casa. Se sigue. Así se vive cuando se tiene temple. (20)

La verdad es que este extracto podría ser más grande, la crónica completa, pero elegí esas secciones porque crean una familiaridad con un tono diferente a las dos anteriores. Lo primero es el lenguaje que utiliza el 'se impersonal', una construcción gramatical en la que no hay una persona específica, todos pueden ser potencialmente lectores de estas instrucciones. Equivale a uno como a todos. Ya ahí se posiciona un gesto familiar: el 'se' nos indica un camino para transitar, una ruta predeterminada y con señaléticas. Esa es la primera capa de familiaridad y de certeza ¿por qué habríamos de dudar de las instrucciones que seguramente han sido probadas

una y otra vez para evitar errores? La segunda se sintoniza con el extrañamiento que provoca la sentencia que sigue al 'se'. Y digo extrañamiento pensando en lo que propone Brecht de sugerir qué se esconde detrás de la representación. Es decir, y en términos del teatro, vemos a los actores actuar como actores, hay algo que deja ver que lo que está en el escenario no es 'natural', que hay artificio, el montaje es parte de la representación y con ello se muestra que todo es potencialmente la representación de algo más. Entonces lo que sucede con el texto de Guerriero es precisamente eso, cuando la narradora escribe usando el 'se impersonal' que tradicionalmente se usa para dar indicaciones tan cotidianas y precisas como seguir una receta o armar un mueble, está mostrando los hilos que sostienen la representación de una vida; transparentando las maniobras detrás de la existencia, de vivir. Sin embargo, se aproxima un quiebre: «Y todo parece bien» escribe en una sentencia que vaticina un abismo: «Un mundo que parpadea sin ganas», la ausencia del vértigo se encuentra con el propio vértigo que certifica el vacío. La familiaridad se construye desde esa brecha, desde el cosquilleo que nos recuerda que todos los días morimos un poco.

En el segundo volumen de *The Practice of Everyday Life* Luce Giard habla sobre la cocina y lo cotidiano, y reproduce tres citas de la cineasta belga Chantal Akerman para ayudar a contextualizar la perspectiva, una de ellas me parece relevante para trabajar con lo que escribe Guerriero. Dice la directora:

> But with regard to my cinema, it seems to me that the most appropiate word for it is phenomenological: it is always a sequence of events, of tiny actions described in a precise way. And what interests me precisely is this relationship with the immediate glance, the way one looks at those tiny actions that are going on. It is also a relationship with strangeness. Everything is strange to me; everything that does not surface is strange. It is a strangeness linked to a knowledge, linked to something that you have always seen, which is always around you. This is what produces a certain meaning. (155)

Hay en estas palabras un ángulo de lo extraño que se complementa con lo que plantean Brecht o Haapala, sin embargo, Akerman construye lo extraño pensando en un observador que decide la extrañeza como la única postura posible para estudiar lo cotidiano y los asuntos minúsculos que contiene. Es decir, estas pequeñas acciones de las que habla solo pueden ser aprehendidas si las vemos como extrañas. La cotidianidad que pasa desapercibida es extraña por invisible o por insignificante y no se hace extraña en el arte, sino que es el arte, la escritura en este caso, el que permite describir o descifrar esa particularidad. El autor no decide (como dice Brecht) volver lo cotidiano raro en una maniobra que devele sus hilos al público, o descontextualizando el objeto, sino que el objeto se disecciona vía el lenguaje gracias a un sentido detenido e inquisidor. La escritura funciona como microscopio que describe con minuciosidad científica su objeto. Como escribe Perec: «De lo que se trata es de interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar a lo que parecería habernos dejado de sorprender para siempre» (24). Y eso es lo que hace Guerriero cuando describe esa metodología que es vivir y desesperarse frente al vacío o la incerteza, ¿qué se hace frente a eso? ¿es posible un método? La respuesta es, por cierto, tan ambigua como la pregunta, igual de elusiva, pero sumamente contundente en el procedimiento: volver sobre los pasos, volver sobre uno mismo, sobre los entres. Recorrer el espiral sin temor de lo que se pueda encontrar.

En su novela *Los llanos* Federico Falco escucha a Perec y escribe sobre ir prestando atención a esa inmediatez que lo rodea, específicamente a un campo que está en el camino entre su casa y el pueblo:

> Me intriga muchísimo ese campo al que llamo el bosque en rectángulo. Cada vez que voy al pueblo me quedo mirándolo. En medio de la pampa pareja, forma un recuadro apretado de árboles, como un bloque rectangular apoyado pobre el campo llano. Una cortina de álamos y criollos, espigados y estrictos, le delimita las paredes y le vuelve bien definidos los bordes. Y adentro, detrás de las murallas de hojas, más árboles, solo árboles,

> tupidos y densos hasta volver la vista impenetrable. Tiene una tranquera, para el lado del pueblo, pero nunca se ven movimientos ni huellas de autos y el camino que surge del otro lado está lleno de yuyos altos, como si nunca pasara nadie, como si el lugar estuviera abandonado. (104-105)

Las palabras del narrador hablan de una mirada que persiste en esa inmediatez, en esa superficie de terreno que se repite en el tiempo. La escena que se describe es pequeña, solo un bosque con forma rectangular, sin embargo ese detalle del camino que parece insignificante, solo es una parte del paisaje, se vuelve una recurrencia que el narrador no puede dejar de lado, es necesario interrogarla y describirla, tratar de hacer sentido de ella. Hay bordes definidos, hay especies diferentes de árboles, hay todo un sistema escondido en ese punto que parece extraño y es, a la vez, sumamente ordinario e incluso irrelevante. El narrador se ubica desde el total desconocimiento e intenta descifrar ese espacio por medio del lenguaje. El paisaje familiar, es decir, cotidiano en tanto certeza, es interrogado porque qué más se puede hacer frente a algo que se reitera una y otra vez. Hay en esas líneas una familiaridad distinta a la que plantea Maier o Guerriero, no hablan de una experiencia común, sino que de una familiaridad que se resiste a pasar desapercibida, como si en esa geometría se escondiera un secreto que tienta al narrador. Hay un intento por descifrar una extrañeza aparente.

En *Ómnibus* Elvio Gandolfo realiza un ejercicio similar a lo largo de todo su libro, sin embargo en esta cita explica, de manera muy sencilla que escribir sobre viajar en bus es la mejor manera de hablar sobre ello, es decir despojando al lenguaje de metáforas innecesarias o símbolos rebuscados, y cómo al hacerlo se produce una apertura:

> Ya que lo menciono: no es que hablar de los viajes en ómnibus constituya una metáfora, ni mucho menos un símbolo, ni un trocito sin importancia de esa cosa más general. Tampoco es el núcleo. Justamente la sensación general tiene algo de dispersión, de cosa que se abre, se despliega hacia fuera, hacia el paisaje, de una manera múltiple (...). Pero esa dispersión en vez de condensarse en una sensación de pérdida, de angustia, de

> ansiedad, está regulada, constituye un equilibrio inestable que parece ser el único posible para abarcar estos tiempos que, en términos abstractos (laborales, afectivos, corporales, familiares) comparten esa sensación de dispersión silenciosa, nada espectacular, implosiva. (19)

La propuesta literaria de Gandolfo se sostiene en un punto clave: la sensación de dispersión. Cuando antes mencioné que el espacio del cotidiano se asemejaba a un jardín salvaje, medio descuidado y azaroso, lo hice pensando en esta idea que plantea el argentino, no hay un núcleo central que contenga una verdad, sino una continuidad, una especie de persistencia que se sostiene en el tiempo. Cuando Gandolfo habla de esa 'dispersión silenciosa, nada espectacular' está continuando la lógica deleuziana («Escribir, hacer rizoma, ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta» [17]) que propone, por un lado, alargar la línea de fuga, en este caso la reflexión sobre viajar en ómnibus y como desde ahí se crea un nuevo territorio, y por otro, eludir un modelo estructural (no hay núcleo, solo dispersión). Entonces, este espacio que se puede calificar como minúsculo por su cotidianidad y regularidad, se lee desde una familiaridad, pero la extiende, la profundiza, se puede volver incluso compleja y crítica, aunque ambos calificativos no alcancen a describir el movimiento sensorial que se produce cuando un lector encuentra un poco de la nada cotidiana en un texto y no se incomoda, todo lo contrario, abraza esa nada tan querida, tan perdida entre medio de las urgencias y los espectáculos.

En su crónica «Dos o tres árboles menos», Gonzalo Maier escribe sobre los marcadores de página que las editoriales producen incesantemente cada temporada para promocionar los últimos estrenos de la temporada y que los libreros reparten entre sus clientes:

> Lo que me gustaría saber, muy por el contrario, es dónde esconden los marcapáginas que anuncian libros buenos. (…) Esos rectángulos de cartón que en teoría promocionan libros buenos —no los he visto ni de lejos, pero me aseguran que hay alguno de Carlos Cociña y otro de Elvira Hernández dando vueltas por ahí— servirían para marcar dónde dejé la

> lectura y, de paso, para hacer filiaciones: un libro de Lira con un marcador de Lihn, una novela de Guebel con uno de Borges y, un par de hojas más adelante, otro de Davis. Es tan útil, ya lo ven, que hasta se podría hacer crítica doméstica. (39-40)

Hablar sobre los marcapáginas de los libros suena, a primera vista, a un ejercicio irrelevante porque el objeto supone una auxiliaridad artificial (es posible marcar las páginas con boletas, lápices, hasta con el control remoto o un pedazo de lana). Sin embargo, es posible extender el modo de entender estos trozos de cartón que acompañan las lecturas. No es que al escribir sobre ellos, Maier los esté volviendo importantes, sino que al detenerse a reflexionar sobre su existencia, su materialidad, su contenido, lo que está haciendo es abrirlos como modo de registro de un tiempo, de un estado del presente que hace posible, por ejemplo, concebir ese ejercicio que llama 'crítica doméstica' en la que un libro se empareja con un marcador para crear combinaciones literarias, como para relevarlos de la planicie y volverlos visibles a ese ojo que está acostumbrado a botarlos o ignorarlos. O más adelante cuando escribe:

> Al final, hago lo de siempre y doblo las esquinas de las hojas. Por arriba si quiero marcar dónde quedé o por abajo, si necesito recordar una página sobre la que volver más tarde. Soy incapaz de usar el marcapáginas de un libro o un escritor que no me gusta. Después de mirarlo por lado y lado, sin saber muy bien qué hacer, termino levantando los hombros y tirándolo a la basura. (40)

Una de las posibilidades de leer y escribir sobre lo minúsculo y todos los etcéteras que se han asomado hasta aquí, es pensar en una literatura de oportunidades o de intentos. No tanto en las oportunidades del escritor que hace y deshace un párrafo cuarenta veces hasta lograr una buena consistencia, sino en cómo el lenguaje permite que se asome la experiencia en lugares y cosas inesperadas. Aunque Maier resista el uso de un marcador de un mal libro y termine botándolo a la basura, los trata como objetos críticos, como poseedores de una dignidad ínfima que merece ser contada. Dice Bachelard que cuando aplicamos un destello de conciencia a una tarea mecánica, estamos abriendo la posibilidad de comenzar de nuevo, de un inicio. Y agrega

que cuando el poeta restriega un mueble para sacarle brillo, «when he puts a little fragrant wax on his table with the woolen cloth that lends warmth to everything it touches, he creates a new object; he increases the object's human dignity» (87). Los mundos que pueden contener los marcapáginas o en los asientos de un bus tal vez no sean infinitos, pero existen y aparecen en estas letras. Solo a modo de paréntesis: cuando trabajé en una universidad tuve que diseñar los marcadores de página de un ciclo de física que se realizaba todos los inviernos y que se repartían de regalo a los asistentes. Una vez, al terminar una de las charlas, un caballero se me acercó para decirme que él los coleccionaba, que todos los años esperaba el ciclo y su marcapáginas. Sobre cómo las minucias ayudan a marcar el tiempo tratará el capítulo siguiente, pero recuerdo el episodio ahora porque hay una disciplina en notar lo minúsculo, en recordar lo ordinario y en darle la oportunidad al camión de la basura o la taza de café para que cuenten sus minucias, para que desarmen las obviedades. Estas narraciones demuestran que hasta el objeto o el lugar más improbable puede contener una pequeña epistemología porque el lenguaje intenta atrapar ese algo que la familiaridad ha vuelto invisible y lo ilumina, lo contornea con delicadeza para recordar que en lo familiar, en eso a lo que estamos acostumbrados, también puede haber una experiencia estética. En *The Poetics of Space* Bachelard hace de la casa un espacio estético y poético. Dice el francés:

> A house that has been experienced is not an inert box. Inhabited space transcends geometrical space. (…) A geometrical object of this kind ougth to resist metaphors that welcome the human body and the human soul. But transposition to the human plane takes place immediately whenever a house is considered as space for cheer and intimacy, space that is supposed to condense and defend intimacy. Independent of all rationality, the dream world beckons. (67-68)

Y en las palabras de Bachelard hay dos ideas que me sirven para seguir revisando lo que escribe Maier. La primera es la inercia y claro, ya hablé sobre cómo la aparente inercia de la materia también es una forma de estar y de vibrar. Pero la inercia que propone el francés está

anclada en el sujeto y tiene que ver, entonces, con la ausencia de la experiencia, de uso, o de habitar. Esta inercia de los marcadores de página se subvierte en las palabras y la poética de Maier que en su escritura tienen la oportunidad de mostrar una intimidad, de extender su geometría y producir un encuentro o un quiebre. «Si ahora pusiera entre las páginas del libro que leo —un policial estupendo de Elliot Chaze— un marcador de Gonzalo Contreras sería un despropósito, un acto de traición» (41), dice el autor que rompe la relación entre el marcapágina y la página cuando decide doblar las puntas de las páginas en vez usar el objeto que, así como insignificante, parece poseer un modo de relacionarse con el libro, una simbiosis en la que importa la obra que promueve. Alguien podría discutir que el asunto del marcapáginas se puede resolver con el binomio forma y fondo, si el uso final del objeto es el fondo y lo que se imprime en él es forma: a Maier le interesa la forma, mas no el fondo. Y viceversa. Todo ello crea una generalidad muy improductiva. El asunto no es tan simple porque lo que palpita entre la letra es una especie de ética de la lectura; no es posible lograr la separación porque el objeto es parte de la experiencia y no es posible desambiguar fondo de forma. La segunda hebra que me interesa de lo que escribe Bachelard es la que desliza la geometría como una rigidez que resiste a la metáfora. Y aquí traigo otro breve paréntesis. Mi casa, así como muchas casas de los ochentas y noventas, tenía una edición de los tres libros de matemáticas Baldor: geometría, aritmética y álgebra. El de geometría decía en sus primeras páginas: «la distancia más corta entre dos puntos es una línea recta», leí esa frase muchas veces y siempre me pareció tan abstracta, tan extraña. Creo que nunca la entendí completamente. Hago este alcance porque lo que propone Bachelard es un proceso que se inicia con la rigidez de las líneas que se conectan, como si en esa recta se escondiera una hostilidad, y que sigue con un habitar de esa geometría que se vuelve flexible. Sin embargo, me parece más provechoso conceptualizar la casa o un marcador de páginas (o cualquier otro elemento) como un encuentro de puntos expansivos, ahí está, también, el valor en una escritura que es capaz de distinguir la sutileza y la potencia de los puntos que se conectan con una línea porque entonces ambos se multiplican. Cuando el narrador revisa una y otra vez

ese marcador hasta que decide deshacerse de él, lo que está haciendo es, como dije antes, relevar ese elemento minúsculo para descartarlo; considerarlo como un elemento que trasciende su geometría y contiene un asomo de elemento crítico es abrirse a la confusión de esos puntos y sus distancias más cortas y más largas.

Parece que me escapé de la familiaridad y la extrañeza, mas no, de hecho la tengo muy presente porque habitar y experimentar espacios, objetos o personas minúsculos es un modo de construir la familiaridad que necesitamos para desarmarla y reconstruirla. En *Everyday Life and Cultural Theory* Highmore habla sobre cómo el surrealismo[23] produce, a primera vista, un montaje que desfamiliariza, sin embargo, explica el teórico, el ángulo de los surrealistas es mucho más profundo:

> But Surrealism is not just a technique for making the ordinary extraordinary; the everyday in surrealism is already strange (it is collage-like). In Surrealism the everyday is not the familiar and banal realm that it seems to be; only our drab habits of mind understand it in this way. Instead the everyday is where the marvellous exists. As such, collage is both a way of breaking habits of mind that would submit the everyday to normalizing impulses and a suitable form for representing the everyday. It is in the actuality of the everyday, when passing a second-hand shop, for instance, where umbrellas and sewing-machines find themselves collaged together on a dissecting table. Surrealism is about an effort, an energy, to find the marvellous in the everyday, to recognize the everyday as a dyamic montage of elements, to make it strange so that its strangeness can be recognized. (46-47)

---

[23] En el mismo libro Highmore cita a André Breton quien define el surrealismo así: «Psychic authomatism in its pure state, by which one proposes to express –verbally, by means of the written word, or in any other manner– the actual funcioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern» (50). La definición se sintoniza con ese vértigo que mezcla sueños, realidad y locura, y la propuesta de producir algo así como espasmos despojados de razón me gusta porque invita a desarmar jerarquías, por ejemplo sobre qué es importante y qué no.

La cita está marcada en mi libro con destacador morado y, como si no bastara con eso, le dibujé un gran asterisco al lado para que no se me olvide usarla. Esa información no importa desde una perspectiva formal, pero sí importa desde la dispersión de la lectura porque el gesto que la distingue de las otras citas se sostiene en que propone una idea que conecta y complementa las diversas aproximaciones a lo familiar con las nociones de lo extraño y, más importante, con la práctica del collage (y el montaje o ensamblaje) como ejercicio crítico y estético. Hay, sin embargo, otro punto fundamental y es que explica cómo el surrealismo considera que lo cotidiano es el espacio en donde vive lo maravilloso y cómo la mente, y sus estructuras mentales aprendidas, funcionan como una barrera que debemos sortear para poder apreciar las magias de lo cotidiano. Es decir, la racionalidad cartesiana configura estructuras y jerarquías certeras como bloques de cemento que no dejan apreciar el dinamismo de lo cotidiano (¿se acuerdan del jardín salvaje?), nos entrenamos para pensar que lo cotidiano es plano e irrelevante como si esas dos cualidades fueran inherentemente negativas, como si atender a la nada fuera una pérdida de tiempo y energía (una locura, quizás). En la crónica «Máscaras» de Leila Guerriero se produce este collage de elementos diversos y sumamente cotidianos que se montan en un discurso:

> Esa soy yo amasando pan, preparando *rouille* de pimientos rojos, metiendo un pescado en el horno. Esa soy yo en el barrio chino comprando *panko*. Esa soy yo llevando en brazos a la hija recién nacida de unos amigos. Esa soy yo poniendo naftalina y lavanda en los placares. Esa soy yo dando una clase de tres horas un lunes por la noche. (…) Esa soy yo respondiendo correos electrónicos. Esa soy yo escuchando el concierto número 21 de Mozart en el teatro Colón. Esa soy yo en un bar de moda donde sirven tragos en frascos de mayonesa. Esa soy yo en un avión, mirando una película. ¿Verdad que no parezco una mujer que esté preguntándose, a cada paso, todo esto para qué? No deja de ser asombroso. (51)

La propuesta textual de Guerriero funciona como ejemplo del collage surrealista en tanto recorta trozos de lo cotidiano, de eso que nos es familiar como cocinar, comprar, responder correos, etc., y los desordena, los mezcla, los pone uno sobre otro porque realmente no se trata de dar cuenta del orden o la sucesión de eventos, sino del caos y la dispersión que implica mirarlos una y otra vez, reordenarlos de una u otra manera. Es como entrar a esa tienda de la que habla Highmore en la cita y encontrar estos fragmentos extendidos sobre una vitrina frente a una gran pregunta, «todo esto para qué». El esfuerzo surrealista de producir el montaje es lo que permite contemplar este collage sumamente cotidiano liderado por la frase «esa soy yo» que se repite como un mantra, como para gastar la superficie, como si en ello Guerriero estuviera intentando borrarse, quizás volverse un poco más invisible y dejar que solo hable esa sombra que hace cosas familiares, nada extrañas, pero se pregunta para qué, cuál es el objetivo o la meta de esos asuntos llenos del presente. Es curioso pensar cómo esa serie de afirmaciones carece, en apariencia, de complejidad crítica, y sin embargo al montarse todas juntas se puede esbozar un retrato, un perfil que no causa extrañeza por las preguntas que se hace, sino por cómo decide ubicarlas en la línea (o fuera de ella), tiene que ver con transformar estos asuntos minúsculos en materias vibrantes, en objetos textuales abiertos al juego y al movimiento.

Además de la energía para reconocer lo maravilloso en lo cotidiano, los surrealistas, explica Highmore, se aventuraban con conceptos y metodologías científicas (de hecho algunos de ellos venían de la medicina) que les permitían diseccionar lo cotidiano desde la actitud y distancia del extrañamiento científico; su compromiso era investigar lo cotidiano como si se tratara del espécimen más inusual bajo el microscopio (Highmore 47-48). Hay algo de esa sistematicidad en la novela de Falco, dividida en meses del año en vez de capítulos, cuando, por ejemplo, describe un atardecer de abril marcado, entre otras cosas, por el sonido incesante de una máquina del vecino:

> El ruido constante de la picadora de maíz del vecino. La tiene prendida una hora, casi una hora y media. Es un bramar monótono, estridente, que resuena por el campo y se

> expande. Después, en un momento, cuando el ruido ya es casi insoportable, para. Atardece. El vecino apaga la picadora. El silencio se vuelve un silencio denso, con muchas capas, mezclado con el ruido lejano de algún auto que pasa por el camino, el canto de los pájaros, el chirriar de las ramas, el viento en las hojas. De a poco, todo se vuelve azul e impreciso. Los árboles a la distancia son masas violetas, el borde desprolijo, lleno de bultos e hilachas. Ya casi es completamente de noche. Lejos se ven las luces de Cañuelas, de lobos, una fosforescencia leve, iluminando las nubes y formando una cúpula rosada o de un color naranja desvaído. (105-106)

Cuando hablo de la perspectiva surrealista[24] y la combino con lo que escribe Falco no estoy diciendo que sea una novela de esa corriente, solo quiero remarcar que hay algo de las formas y preocupaciones del surrealismo que se puede amplificar a cómo estos autores trabajan con la cotidianidad, como si se tratara del asunto más complejo posible, como si fuera una completa y absoluta novedad. Hay una sincronía en la búsqueda de lo maravilloso en lo familiar, en descubrir asombro porque la luz del día altera las siluetas o porque los sonidos o los silencios alcanzan, de algún modo, una especie de cualidad material. Entonces cuando el argentino describe el proceso del atardecer, cómo los ruidos se vuelven más nítidos, cómo la luz va cambiando de intensidad y cómo las formas comienzan a perder su contorno, lo que está haciendo es observar y describir hasta el punto en que las cosas se transforman en otras. Hay una transmutación que solo sucede si el sentido está dispuesto a la percepción y a sostener esa apertura en la que las cosas se vuelven 'azules e imprecisas', pero qué significa que algo se vuelva azul e impreciso, qué significa que los árboles se vuelvan masas violetas. En este punto esas preguntas son irrelevantes porque el valor o, más bien, la belleza de estas imágenes es que

---

[24] Valga aquí un breve referencia a lo "Real Maravilloso" que formuló Alejo Carpentier con bases en el surrealismo y que propone lo latinoamericano como una "originalidad prometedora". Escribe Carpentier: «lo Real-Maravilloso que yo defiendo es lo Real Maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente, en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano» (27).

escapan a la 'tasabilidad' tradicional y se apoyan en registrar una transformación minúscula. Es una belleza que rehúye la representación típica del atardecer y la deforma en una masa de color que se come todo.

Las posibilidades que abre la reiteración de lo familiar como epistemología se pueden leer también en la crónica «¡Pero qué se ha creído!» de Gonzalo Maier que trata sobre ser un lector que se transforma en subrayador: «Ahora, en cambio, leo con un lápiz en la mano y subrayo, tiro líneas, pongo signos de exclamación, de interrogación, le contesto en voz alta al narrador —"¡qué se ha creído usted!" — como si fuera lo más normal del mundo. Supongo que así se envejece» (59-60). Al comienzo del texto, Maier cuenta que solía leer sin preocuparse, que pasaba de un libro a otro como si nada y ahora, en cambio, el gesto de la lectura se vuelve más complejo, como si en la línea que se tira hubiera una madurez disfrazada de vieja cascarrabias. Y aunque parece que se trata de un texto que habla sobre esa transformación, es posible leer la entrada de una nueva familiaridad, de un nuevo hábito, de otras minucias irrelevantes:

> Hace poco, de hecho, me pillé entrando a una librería, cosa que no hacía desde hace un montón de años. No a una librería de libros, se entiende, sino a una de las otras, esas que venden tintas, cartulinas, reglas y gomas de borrar. Iba a comprar lápices de grafito. El plural es importante porque necesitaba muchos. Veinticinco, treinta, algo así. Y como ya no dan bolsas de plástico, llené mis bolsillos con lápices y partí de vuelta a la casa como un estudiante de la Bauhaus, entusiasta y radical. Compré lápices de distintos grosores y con unas especificaciones que aún no entiendo, pero que al menos se vuelven familiares: HB, HB2, 119HB, qué se yo. Esa jerigonza me importa poco porque los uso solo para una cosa: hacer rayas. (60)

Maier no construye un collage surrealista, pero intriga la realidad con su entusiasmo y radicalidad, con sus bolsillos llenos de lápices en una contemporaneidad que rechaza el plástico, pero no el exceso de lápices o rayas. La pantomima del lector que busca lápices de diferentes grosores y tonalidades construye una nueva familiaridad que se arma a partir de ese gesto

minúsculo que es subrayar un libro. A diferencia de la cita de Falco, en la que se detiene a describir una transformación que podríamos llamar externa aunque no sea el término más certero, en la crónica de Maier hay un registro del comportamiento, un seguimiento al propio sujeto que se detiene en ese detalle absolutamente minúsculo: el lector que se volvió subrayador (así como el personaje de una de las crónicas de *El subrayador* de Pedro Mairal) y que más adelante explica que el lápiz no es solo la raya en diferentes calibres y tonos, sino que la posibilidad de entablar algo así como un diálogo con el libro: «En los márgenes, aunque no lo parezca, hay espacio de sobra para esas lecturas dialógicas en las que recién me estreno, como si la inminencia de los cuarenta años me autorizara de un modo extraño para dejar de pelear con los guardias de los supermercados y empezar a hacerlo con los libros» (61). Se trataría de una estridencia más silenciosa, una oportunidad de igualarse con el libro, como si esa materialidad de pronto se volviera tan intensa que es imposible esquivar la reacción o el diálogo. El sujeto, entonces, la releva y la afecta, se relaciona con esta materialidad desde un lugar más cercano, desde la familiaridad que desciende de esa confianza que ofrece el tiempo.

La persistencia de lo minúsculo tiene que ver también con una oportunidad de fijar o, al menos, de registrar y recatar una cotidianidad que se pierde un poco cada día, como para que no se vuele con el viento y poder apreciarla un ratito más. Sobre eso escribe Elvio Gandolfo en una de las secciones de *Ómnibus:*

> No se trataba solo de un asunto de tamaño, medité mientras orinaba calmosamente, sintiéndome limpio y despejado, como tantas otras veces en la misma situación. Era la serena, inevitable, insolente acumulación de lo que había más allá. Sobre todo si se trataba de un momento en que pasábamos junto a un pueblito o un suburbio. En realidad lo que había hecho el poeta en aquel libro, o cualquier otro poeta en otros libros, era tratar de expresar, de fijar parte de aquello que yo veía por la ventanilla. (…) El cualquier otro [día], en cambio, yo hubiera dejado lo que hubiera estado pensando antes, en el

> asiento, como ruido de fondo, como telón, para sentirme, no sé de qué manera, parte integrante de aquel todo dividido en incontables detalles que pasaba allá afuera. (50)

Me gusta la idea del rescate, de la misión que busca salvar algo (casi) insalvable que se escurre por todos lados, porque es una forma de sobrevivir que no está motivada por un entorno hostil, sino porque en esos trozos que se logran salvar hay pequeñas verdades sobre nosotros mismos. En la cita de Gandolfo, entonces, el verbo 'fijar' se puede entender desde dos perspectivas, por un lado el fijar como oposición al movimiento constante del viaje en autobús, anclar un momento, una imagen o una conversación, y por otro, ese fijar que es el movimiento del coleccionista que encuentra una pieza reluciente para sumar a su colección personal, a esa vitrina íntima que crece un poco todos los días y suele ser más reveladora que cualquier discurso o declaración de buenas (o malas) intenciones. Fijar como pausa y registro de la familiaridad sería la forma más apropiada para lidiar con esta cotidianidad que se cuela por todos lados y produce esta acumulación «serena, inevitable, insolente». Ese último adjetivo contiene la persistencia que tiene lo familiar y lo cotidiano, hay insolencia en algo que insiste en aparecer pese a ser percibido como invisible. Y sigo usando ambos conceptos, familiar y cotidiano, como piezas del mueble que estoy tratando de armar. Aunque se distingan en algún punto, como dos tipos de tornillos o tarugos, son parte del mismo sistema, del mismo método. De ahí que lo interesante sea cómo Gandolfo trabaja su familiaridad en esa cita, cómo se agarra de la figura del poeta que se esmera por descifrar ese acontecer. Una poesía que sirve para desarticular la aparente planicie del aburrimiento cotidiano que en realidad no es tal (aunque tal vez sí), pero nos dejamos engañar porque, bueno, cómo vivimos si no. Creo, además, que ese único afán de registro basta para apreciar el valor de estas escrituras arrimadas a la 'nada'.

En *Ella estuvo entre nosotros* Fernández Llanos describe una familiaridad que lucha por sostenerse aunque todo alrededor se esté cayendo a pedazos después de la muerte:

> Lo más duro no es la muerte misma, es el primer desayuno en familia sabiendo que ella murió. Mi papá se mantuvo fuerte un año y medio, pero hoy día, al prepararse el primer

> café sin ella, no aguantó más. Tomó su cabeza entre las manos, bajó la cara hacia la mesa y vi cómo caían sus lágrimas al pan con margarina.
>
> En la casa a veces hay queso, salame, mermelada, manjar o dulce de membrillo. Puede ser que en alguna ocasión hubiera todo eso o tres cosas juntas. Pero nosotros al desayuno solo comemos pan tostado con margarina. «Las cosas ricas para la once», nos dijo y ya no deseamos otra cosa. Nadie nos prohíbe hacernos un aliado, moler una palta o cocinar una paila de huevos. La austeridad del desayuno es como dios, no se ve pero se siente, creemos en ella y ella nos une. Mi mamá convirtió el ahorro familiar en convicción, nos hizo fieles y en el primer desayuno sin ella, solo escuchamos el cuchillo esparciendo la margarina por sobre la marraqueta ennegrecida y el crujir de nuestras bocas que no pueden hablar. (53)

La figura de la madre es, por supuesto, sumamente familiar en términos relacionales y emocionales, no quiero obviar o cuestionar esa centralidad porque no es lo que atañe a este trabajo, lo que busco es mostrar cómo esa familiaridad que ella representa circula en este nuevo presente. Los hábitos, formas o rituales que se repiten a diario son parte de la 'singularidad' de la madre, construyen una especificidad que reverbera a través del tiempo y del espacio, como si se volvieran autónomos y persistentes. Aunque en la cita no está el collage surrealista, hay algo en la enumeración de las cosas que se le ponen al pan que vuelve esta escena, sumamente cotidiana, en una experimentación, una especie de desafío de ese primer desayuno que podría ser otra cosa porque aceptar la regla de la austeridad es permitir el eco. La familiaridad se vuelve aquí completamente material o tangible porque está contenida en el mantra de «las cosas ricas para la once». Casi al final de la cita la narradora habla de ese pan tostado ennegrecido con la capa de mantequilla, del crujido que ahoga la pena. Y el pan, la marraqueta, que aparenta ser el núcleo de la escena es más bien una apertura: es la tradición, pero también lo nuevo, es la alegría, la pena, la esponja de lágrimas. Es cotidianidad compartida. Y la comparación de la austeridad con

dios es en cierta forma coherente con la dispersión de la que hablé antes, con ese sistema que va moviendo los azares y que produce efectos 'observables' para usar un término científico.

Creo, sin embargo, que para entender mejor esa transferencia que se produce cuando nacen las familiaridades o las cotidianidades, cuando se abre la posibilidad de entablar una relación con algo o alguien, es preciso volver a Kathleen Stewart que escribe:

> The potential stored in ordinary things is a network of transfers and relays.
>
> Fleeting and amorphous, it lives as a residue or resonance in an emergent assemblage of disparate forms and realms of life.
>
> Yet it can be as palpable as a physical trace.
>
> Potentiality is a thing immanent to fragments of sensory experience and dreams of presence. A layer, or layering to the ordinary, it engenders attachments or systems of investment in the unfolding of things. (21)

Estas palabras de Stewart condensan el impulso de lo familiar. Se trata de una red de transferencias imposibles de contener y que saltan de un lado a otro, entre cuerpos y ocurrencias, y como escribe Fernández Llanos se va construyendo a lo largo del tiempo, comienza como una indicación simple (guardar lo mejor para más tarde) que resuena a diario desde un centro que reitera el mensaje, un grupo de palabras que en algún punto se vuelve material. Aunque haya más cosas en la mesa, la familia decide mascar el pan en silencio y solo con margarina. Hay un vínculo tan fuerte con la madre ausente que el afecto se transforma y se traslada a estas minucias, a estos gestos minúsculos de decidir algo tan mundano como decidir qué hacer con el pan al desayuno.

En su crónica «¿Les pasa?» Guerriero expone el circuito y las resonancias que producen los asuntos minúsculos y lo hace usando ese impulso collagista y surrealista de combinar elementos, de montar minucias como se arrumban los libros sobre el velador, como pequeñas verdades que juntan polvo:

> ¿Les pasa que, a veces, aunque todo esté bien, y el gato esté bien, y los padres estén bien, y los hermanos estén bien, y los primos y los tíos estén bien, y los hijos estén bien, y el trabajo esté bien, y los árboles del patio estén bien, (…) y los bares estén bien y el vino esté bien, y las calles y las cosas que hay en la calle estén bien, (…) y los recuerdos estén bien, y el cuerpo esté bien, (…) y el amor y el dolor estén bien, y el perro esté bien, y todo esté bien, no les pasa que a veces descubren que tienen el corazón como un pedazo de carne atravesado por un anzuelo, la garganta llena de piedras, la vida pegajosa como lana húmeda, y se encuentran sin nada que querer, ni que decir, ni que esperar: sin nada? A mí me paso. El otro día. Era jueves. Eran las cinco de la tarde. (53)

Esta enumeración caótica (y hermosa) obedece los principios de conexión y heterogeneidad del rizoma deleuziano: «cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo» (13). Lo menciono porque en esto se sostiene (o se apoya, más bien) el jardín salvaje que es lo cotidiano y lo familiar: en la promesa de que cualquier parte de esta cotidianidad tiene una conexión trazable con otra, de que hasta el trozo de papel que se cayó debajo de la cama se puede conectar con, qué se yo, un par de zapatillas o la pena de anoche, no porque uno haya provocado lo otro, más bien porque hay un trazo sutil y vibrante que está abierto al afecto y al sentido. Y en la cita de Guerriero lo que conecta los puntos que se dispersan, o que parecen dispersarse, es ese mantra moderno de 'estar bien'. La familiaridad de ese saludo o de ese reporte que termina inevitablemente en un 'todo bien' o en un 'sin novedades' cubre la montaña de nuestra subjetividad como la nieve después de una tormenta invernal. Complejidades, peñascos, pastos y barrancos quedan cubiertos con el manto pálido de la frase del todo bien: el perro, el vino, la familia, el cuerpo y la calle. Hasta que, como un descuido, la narradora se da cuenta de que la vida parece un montón de lana húmeda pesada, que no está todo bien o que entre todo lo que está bien, hay algo que está desencajado, como si en el circuito de lo cotidiano hubiera una anomalía recorriendo los pasajes lenta pero certera. El caos y la dispersión en este collage de cosas familiares funcionan como estrategia de extrañamiento, todo

es familiar, incluso los quiebres son familiares, pero están levemente dislocados, dados vuelta para provocar ese vértigo con el que se inicia esta sección, porque no hay vértigo como el que nos produce encontrar una alteración en un día cualquiera a las cinco de la tarde, cuando se supone que todo estaba bien.

Familiaridades finales

Aunque podría extender este análisis con otros ejemplos, se me viene a la cabeza una crónica que habla sobre dormir en el cine, creo que la cita de Guerriero propone un cierre natural que se sincroniza con las distintas caras de lo familiar que aparecieron por estas páginas. La primera aproximación, la más instintiva, tiene que ver con la sensación de vértigo, con el devaneo que nos produce encontrar trozos de nuestra existencia en las letras escritas por otros y sentir que, de alguna manera, podemos habitar esa cotidianidad. No es, por cierto, ese vértigo temible que evoca la tragedia inminente, sino una especie de tironeo (como el *pull* del que habla Stewart), un soplo menor y uso el adjetivo, una vez más, para emparentarlo con lo familiar porque lo familiar se asocia a lo cotidiano, a las minucias del día a día, a las rutinas, a una superficie táctil que pasa desapercibida y que muchas veces se descarta por su escasa importancia, y no es misión de este trabajo volverla importante, todo lo contrario, solo quise rebuscar entre esas familiaridades olvidadas y ver qué se puede hacer con ese material, cómo se puede usar para crear artefactos artísticos como los que abundan por acá. Y en este punto hace bien recordar una idea clave de Rancière que Highmore rescata en *Ordinary Lives*:

> Rancière holds onto the value of art in relation to the everyday not as a representation but as a sensorial pedagogy that gives it such potential for a quotidian aesthetics. The aesthetic regime of art works on our own senses, on the sensate world that we perceive and experience, and in doing so gives new significance to the ordinary, as well as fundamentally transforming our experience of the ordinary. (50-51)

Las miradas sostenidas, los inventarios personales, los intentos para poner atención a lo cotidiano, a lo familiar, constituyen un nuevo régimen estético en el que es posible apreciar el valor artístico de vidas mínimas, de experiencias mundanas que funcionan como una nueva aproximación a la subjetividad, pero también a la experiencia común. La médula, dice Rancière, es el afán pedagógico que supone crear sobre lo cotidiano. Esa revolución estética, que abrió el *sensorium* a representaciones que traspasaron las jerarquías sociales y propone que todo puede ser material para el arte (dice el francés: «this 'realism' held that not only was everyhing that was represented equal, but also that there was an inherent splendour to the insignificant») permitió hacer de lo cotidiano un asunto artístico válido no solo por su simpleza o belleza, sino porque abre una ruta para un aprendizaje sensible más profundo.

Para entender cómo opera la estética y la poética de lo cotidiano el extrañamiento como estrategia de encuentro y apreciación de lo familiar es fundamental. Desde Brecht, pasando por Haapala, Akerman y otros, la idea de acercarse a lo familiar transformándolo en algo extraño funciona como una metodología basada en la repetición, en una insistencia que podría, en un destello, revelar un algo que antes se nos escapó de las manos, un asunto que pasó desapercibido. El surrealismo, por su parte, descompone esa metodología para rearmarla libremente ignorando el condicionamiento aprendido previamente. Si frente al escenario de un bus en movimiento razonamos el aburrimiento, el impulso de la metodología del extrañamiento es repasar ese acto una y otra vez, hablar sobre él, desarmarlo, volverlo singular, raro como un microbio nuevo bajo el microscopio, recortarlo y montarlo en un collage que parece no tener sentido. El gesto que permite que algo familiar se transforme en una novedad o una disrupción, y con ello que nuestra sensibilidad re-construya ese asunto para aprehenderlo en esa nueva luz, es medular porque esa segunda (o tercera o cuarta) oportunidad revela nuevas superficies y relieves. Ese es el ejercicio de la cita de Guerriero y los otros autores: repasar la superficie una y otra vez, así como se acaricia un gato o una frazada suave para encontrar de pronto una silueta

nueva, una imperfección, un algo que no vimos con anterioridad y que solo se revela en la repetición.

Me gusta pensar que lo más significativo de esta sección sobre lo familiar es lo insignificante que es, independiente de si esa insignificancia es una apariencia, una verdad o una esperanza. De hecho, una prueba de esa percepción es la ambivalencia que señala a lo familiar y lo cotidiano como un espacio que fluctúa entre la libertad absoluta y la condena más implacable. Ese debate quedó (más o menos) zanjado cuando Lefebvre y de Certeau, entre otros, postularon que lo cotidiano era un espacio sumamente fértil desde el que se construyen pequeñas resistencias, estrategias y prácticas minúsculas que esquivan el panóptico, prácticas que hablan de nuestra singularidad al mismo tiempo que producen una sensación de comunalidad, de una intimidad compartida. El afán de los autores que recorren estas hojas es dar un paseo por esos espacios familiares y ver qué encuentran en el camino. El mío es observar y analizar esas estrategias de inmersión solo para mostrar la potencialidad que se esconde en los vericuetos de la cotidianidad que es posiblemente el único espacio que va quedando para rescatar alguna pista de nuestra subjetividad, de nuestra experiencia. Como lo familiar es lo gastado, lo usado, lo lleno de agujeros, de marcas, pierde su valor en un mercado que premia la novedad, que valora, más que a nada, ese envoltorio plástico y brillante que menciona Maier. Pero es ahí en donde podemos destilar una epistemología propia. Escribir montando y desmontando lo cotidiano es quizás el único modo de respirar en una contemporaneidad saturada de consignas vacías. Volver extraña la familiaridad que compartimos, la comunalidad, es un atajo a través de la nada para esquivar las falsas urgencias. Es la posibilidad de contemplar sin apuro como si el tiempo fuera nuestro; como si no hacer nada fuera el gesto más revolucionario.

TERCERA CONSTELACIÓN:

TEMPORALIDADES

Última escena de este relato. Un taller de escritura, de esos que los escritores aman en público y desprecian en secreto (o al revés). El ejercicio era escribir bajo un pie forzado: el edificio o la casa en la que vives se está quemando, tienes poco tiempo y debes dejar una carta a tu gente. De ahí salieron un par de textos lacrimógenos, secretos revelados, amores que perduran en el tiempo. Quizás hubo algún chiste. El mío, que no logro encontrar por ningún lado, no desató gran emoción, de hecho el profesor hizo un comentario sobre la secura sentimental que había en mi escrito que más que carta era una lista de apuntes de mi día y la rutina de mi gatita. Hablaba de mis almohadas, de cómo el cielo cambia de color, de mis pies fríos, de llegar a mi casa, de despertar con sueño, de días que se parecen y de ser aburrida. Recuerdo esa escena porque en este sistema que he construido, entre instintos y teorías, no hay nada más valioso que las minucias de una vida, tal vez las grandes obras (o momentos) sean las más recordadas porque son las que mejor resisten el paso del tiempo o porque producen un eco sin fin. Aquí, sin embargo, lo bonito es cómo lo minúsculo crea un tiempo propio, cómo las cotidianidades inscriben en su repetición un ritmo a un tiempo que deja de ser implacable para ser íntimo y entonces, ¿por qué no querría regalar o dejar algo de esa intimidad a la gente que quiero?

Lo que vendrá en estas páginas es, entonces, una mirada crítica a la relación que se establece entre el tiempo y lo minúsculo en los libros que forman parte de este trabajo. Más aún, me interesa pensar cómo lo minúsculo opera como una materialidad del tiempo, como un relieve que puntúa y da textura al devenir. Cómo las narrativas de Maier, Guerriero, Falco, Gandolfo y Fernández Llanos producen una temporalidad propia que se sostiene en lo minúsculo, en las minucias que componen los días, cómo en ello se propone una especie de ritualidad, de memoria voluntaria y sostenida. Y quiero empezar con la fatalidad del presente vacío en donde «el tiempo se precipita sin interrupción» que propone Byung-Chul Han, más que nada porque ese

pesimismo abre una posibilidad de pensar estas escrituras como intentos por retener el tiempo, por ofrecerle la oportunidad de hallarse en un lugar y evitar esa precipitación inane. En *La desaparición de los rituales: Una topología del presente* el filósofo escribe:

> Las cosas son polos estáticos estabilizadores de la vida. Esa misma función cumplen los rituales. Estabilizan la vida gracias a su *mismidad*, a su *repetición*. Hacen que la vida sea *duradera*. La actual presión para producir priva a las cosas de su durabilidad. (…) Y esa misma presión para producir desestabiliza la vida eliminando lo *duradero que hay en ella*. De este modo destruye la *durabilidad de la vida,* por mucho que la vida se prolongue. (6)

Junto a la noción de la ritualidad y la repetición, Chul Han explica que la percepción simbólica que nos permite percibir lo duradero decae en un presente saturado de datos e información que carecen de fuerza simbólica; el tiempo se atomiza, no permite demoras o meditaciones porque el movimiento es persistente para mantener su capacidad productiva. En *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* escribe: «El tiempo atomizado es un tiempo discontinuo. No hay nada que ligue los acontecimientos entre ellos generando una relación, es decir, una duración. Así pues, la percepción se confronta con lo inesperado y lo repentino, que despiertan un miedo difuso» (27). La falta de un hilo conductor que conecte los momentos es para el coreano uno de los problemas de la contemporaneidad que se percibe cada vez más lisa, sin rugosidades o texturas, todo está fluyendo constantemente y esa falta de fuerza simbólica no es más que la ausencia de piedras en ese río imparable, no hay puntos donde asentarse porque todo es momentáneo e inmediato. Esta noción del presente que fluye pero no avanza se trabaja también en *Time, Consumption and Everyday Life,* una compilación de ensayos (editados por Elizabeth Shove, Frank Trentmann y Richard Wilk) escritos desde la geografía, la antropología y la filosofía, entre otros. Aunque aquí la perspectiva se lee menos radical (o pesimista) y lo que proponen los editores en la introducción es una coexistencia de múltiples ritmos y temporalidades discordinadas:

> The diversity in the ordering, sequencing and frequency of everyday practices cannot be reduced to differences in class, culture, urbanism, economic organization or evolutionary stages. Rather than supposing some dramatic divide between consumer society and an earlier phase in which life was less complicated, more relaxed or more structured, the common challenge is to detal multiple scales —short-term cycles, seasonal patterns and processes that unfold over generations as well as weeks and days— and to describe episodes and experiences of chaos and frenzy alongside those of predictability and routine. (4)

Cuando esta cita se ubica frente al pesimismo de Chul Han pareciera que este último transmitiera un dejo de nostalgia por un momento anterior, hay algo de eso, aunque los argumentos y reclamos del coreano se inclinan más hacia la permeabilidad extrema del capitalismo que a la nostalgia del pasado romántico. En ese sentido lo que hacen los autores en este libro es complementar explicando cómo las prácticas cotidianas no se pueden amarrar únicamente a un factor (o a una 'división dramática'). Aunque es cierto que hay recurrencias que se pueden trazar como comunes, como la clase social o el género, el acto de detallar del que hablan los autores es fundamental para comprender cómo se construyen los tiempos cotidianos y en ese proceso aparecen las subjetividades imbricadas a esos factores, pero ellos no definen los modos de practicar el tiempo. De hecho, una de las prácticas que se analiza en uno de los artículos (Ehn y Lofgren) es la de maquillarse y cómo las entrevistadas reflexionan sobre eso, para algunas se trata de una obligación social que quita tiempo, para otras es un momento de introspección y autocuidado, unas lo identifican como el momento para planificar el día, otras como una rebeldía adolescente, un gesto rápido para cubrir o descubrir algo. La marea de respuestas es heterogénea aunque la práctica sea la misma. Maquillarse es una tarea compleja que se aprende y perfecciona (supuestamente) con el tiempo, hay pasos que seguir, condiciones que se deben cumplir, es una práctica de ritmos y coordinaciones. Entonces, cuando el análisis se realiza poniendo atención a los detalles, a lo minúsculo, se abre la posibilidad de escudriñar

cómo y desde dónde se ejerce esa práctica y puede que la acción más ínfima, como maquillarse o mirar cómo la lluvia cae despacito sobre una poza de agua estancada, se transforme en la escena más iluminadora de esa subjetividad, pero también un modo de visualizar la intersección entre tiempo, espacio y materialidad y lo que florece en ese punto específico de la existencia.

El segundo punto que me parece importante es el que sitúa el caos y el frenesí junto a la previsibilidad de la rutina. No se trata de prácticas excluyentes, sino de sistemas complejos que se manifiestan en compases diferentes, pero en la misma sinfonía. Hay caos en las prácticas cotidianas porque ellas representan la posibilidad de algo, es decir, incluso en la certeza más sólida se esconde el azar y ese azar (o ese caos) no necesariamente implica un hecho hiperbólico, puede que sea una pequeña alteración, puede que sea que luego de varios días de observar lo mismo, el paisaje cambie levemente.

En la introducción del volumen los editores explican que el tiempo «has the curious quality of being both a completely mundane everyday experience and a complete abstraction which cannot be easily or objectively described or explained» (10). Esa tensión es clave para este trabajo que maniobra con minucias que parecen estar en todas partes y a la vez en ningún lado. Todos experimentamos el tiempo, sin embargo cómo se habita o cómo se siente es una experiencia íntima, no en tanto en el sentido de ser única e irrepetible, sino como interconectada, como parte de un sistema complejo en el que confluyen experiencias comunes e individuales, ritmos y prácticas que desembocan en cómo se vive y reflexiona sobre el tiempo. Un ejemplo, todos despertamos en algún momento del día, probablemente la mayoría lo hace en la mañana, y aunque parece que no hay mucho más que sacarse las frazadas de encima y apagar el despertador o el celular, se trata de una práctica que se experimenta desde múltiples estados emocionales, desde fluctuaciones del clima, desde interrupciones, de sueños o pesadillas que me llevaron a abrir los ojos antes de tiempo, de insomnios que no dejan descansar, de quedarse un rato largo en la cama o esquivar la modorra y salir lo más rápido posible, desde la compañía o la

soledad. Como sea, al hablar sobre ello no hay más que un breve recuento, aunque detrás de esas frases suelta se esconda todo un sistema que nos permite asir qué es y cómo vivimos el tiempo.

La perspectiva que propongo no busca distinguir la experiencia colectiva de la personal porque ambas están enlazadas en lo cotidiano y separarlas en este contexto no tendría sentido. Tampoco pretendo entender cómo se usa el tiempo, o qué tan eficientes somos al hacerlo, lo que espero es mostrar cómo las escrituras analizadas ensamblan en el lenguaje una materialidad del tiempo, cómo la palabra escrita da cuenta del tiempo desde su hebra más cotidiana y contemplativa. Más aún, quiero remarcar el valor de la repetición y la rutina, de esos tiempos que se olvidan por aburridos y sin valor. En *Duration and Simultaneity*, Henri Bergson propone una definición de duración:

> There is no doubt but that for us time is at first identical with the continuity of our inner life. What is this continuity? That of a flow or passage, but a self-sufficient flow or passage, the flow not implying a thing that flows, and the passing not presupposing states through which we pass; the thing and the state are only artificially taken snapshots of the transition; and this transition, all that is naturally experienced, is duration itself. (44)

Estas obras están llenas de transiciones e instantáneas que dan cuenta de esa duración, de esa experiencia vital. Esos tiempos aparentemente muertos de los cuales apenas recordamos haber vivido, como despertar o mirar por la ventana, están llenos de vida y belleza, así como el otoño deja detrás cerros de hojas acumuladas que parecen ser la misma, una pequeña ojeada basta para distinguir otras nervaduras, otras formas. Por eso no puedo desambiguar lo individual de lo colectivo, porque la repetición funciona, en muchos casos, desde la referencia y la relación con los otros y aunque las obras que analizo están escritas desde la primera persona, se trata de actos inmersos en un colectivo.

En la introducción de la colección de ensayos *Time and Literature* Thomas M. Allen acopla el concepto del tiempo al deseo, es decir, nuestra relación con el tiempo está cruzada por la noción de que el tiempo está ahí afuera, buscamos indicadores de su paso, queremos medirlo y

poseerlo, aunque en el fondo sabemos que está en nosotros, que somos tiempo y eso nos conecta con otros (1). La literatura, explica Allen, funciona entonces como un dispositivo que vuelve el tiempo extraño, lo transforma en una materialidad que podemos agarrar:

> Literature enables us to envision time, to imagine time as something tangible and manipulable. Literary form itself encodes temporal structures, whether the progressive, developmental time of the classic nineteenth-century novel, the performative time of theatre, the tension between the moment and eternity characteristic of lyric poetry, or the temporal fragmentation of much postmodern writing. Like a clepsydra, clock, or calendar, literature throws time into the world, puts it out there as an object, perhaps the kind of object that Bill Brown recently described as an «other thing,» an object that we manipulate in a way that «dislodges it from the circuits through which it is what it typically is.» Literature makes time a strange object, makes its *thingness* apparent, yet in that strangeness we recognize a thing that is insensely familiar.

Encuentro en esta cita tres puntos importantes. Dos están muy conectados con las secciones anteriores y surgen nuevamente como evidencia de que las fibras que forman este tapiz multicolor están conectadas y son centrales para entender la discusión sobre el tiempo. El primer punto es la potencia de la literatura como materializadora del tiempo. Cuando la literatura pone el tiempo como un objeto en el mundo, está abriendo el tiempo a los sentidos. La letra permite tocar, oír, ver y etcétera el tiempo que pasa de ser una abstracción a una 'otra cosa' con la que se puede jugar y ese juego produce nuevas configuraciones que, a su vez, son afectadas por él. Es decir, el tiempo que se narra pasa a ser un objeto sobre el cual el tiempo pasa, y ¿qué le hace el tiempo al tiempo? No tengo una respuesta definitiva, pero algo me dice que le da otra textura, que lo cambia como cambia a un oso de peluche que lleva más de diez años con una persona. El segundo punto es que cuando la literatura vuelve el tiempo y la duración material lo hace extraño, aunque no irreconocible. Cuando Allen dice que reconocemos 'a thing that is insensely familiar', creo que se refiere a una familiaridad que desconcierta porque el tiempo deja

de circular por su ruta habitual, la que parecemos no percibir, para pasar a ser otra cosa, una rugosidad o una marca que se registra desde otra metodología, el tiempo se vuelve una materia prima que se puede forjar con un horno o una gubia; una posibilidad. Y la posibilidad nos obliga a reflexionar antes de dar esa primera pincelada al lienzo en blanco. El último punto es la referencia a los relojes y los calendarios como portadores del tiempo. Cuando éste deja su circuito tradicional y se aleja de esos objetos para transformarse en otros, para entrar en acequias alternas, en desvíos abandonados que solo algunos conocen o son capaces de identificar, se abren otros modos de entender o practicar el tiempo que deja de ser uno para ser una multiplicidad. Lo que logran estas escrituras es marcar o inscribir el tiempo desde esos 'otros' puntos, alejados de ese acuerdo tácito (y moderno) en el que decidimos que el tiempo se representaría con relojes y calendarios.

Temporalidades múltiples

Antes de revisar cómo se construyen esas 'otras' formas del tiempo, quiero repasar el camino que nos llevó a la cristalización del estándar que hoy tenemos para medirlo y representarlo. En el ensayo "Untimely Objects. Temporal Studies and the New Materialism" Nick Yablon habla sobre el giro hacia lo material y lo temporal que se está produciendo en la discusión académica. Ambos movimientos, dice, están relacionados porque al involucrarse con la temporalidad los académicos de lo material están descubriendo nuevas facetas del mundo material, a su vez, los académicos de lo temporal están preguntándose cómo los objetos median nuestra experiencia y percepción del tiempo (121). Ese último alcance es central porque cuestiona la homogeneidad y singularidad del tiempo reconociendo que existen otros modos de conceptualizarlo, entenderlo y vivirlo.

El surgimiento del régimen temporal de la modernidad, dice Yablon, no tiene una fecha específica. Unos dicen que fue la revolución industrial de los siglos dieciocho o diecinueve, o las revoluciones de los mercados; tampoco hay acuerdo en cómo surgió esa temporalidad: si fue

rápido o progresivo, si fue de arriba abajo en la escala social o al revés, tampoco si fue guiada por innovaciones tecnológicas u otras fuerzas culturales (121-122).[25] «Yet, these scholars ultimately shared the assumption that their object of inquiry —whether they termed it "modern time consciousness," "industrial capitalist time," or simply "rationalized," "abstract," or "national" time—was a *unified* phenomenon» (122, énfasis mío). Entonces, entre idas y venidas, el acuerdo es que existe un tiempo de la modernidad, una linealidad contemporánea, que se ha extendido en la sociedad y marca cómo se estructura la vida social. Ese tiempo social acordado se estructura, por un lado, en torno al trabajo y la productividad, y por otro, alrededor de nuestro tiempo vital: infancia y niñez, adolescencia, adultez, etcétera, y cada una de esas etapas supone una sucesión de hechos que nos llevan a la 'vida plena', lo que sea que eso signifique. De ahí se cuelga Chul Han para articular su molestia con este presente en donde la experiencia «se caracteriza por ser muy pobre en transiciones» (51). El ahora estaría condenado a lograr una meta, a conseguir un objetivo que relega los intervalos al automatismo. En *Timewatch: The Social Analysis of Time*, Barbara Adam escribe: «the quantity of machine time is limited. It is finite because it excludes becoming. It does not create time in the present but it is time: a time that is running on and out». El tiempo se vuelve, entonces, un recurso finito y por lo tanto tiene valor "objetivo".

---

[25] Escribe Yablon: «Earlier scholars of temporality were by no means in agreement regarding the emergence in Western modernity of a temporal regime characterized by the suppression of natural rhythms by standardized, abstracts units of time. Some dated it to the industrial revolution of the late eighteenth century (E. P. Thompson) or to the subsequent market and transportation revolutions of the mid-nineteenth century (Michael O'Malley), while others traced it back to the Protestant Reformation (Nigel Thrift) and the arrival of the Puritans in New England (Paul B. Nensley), the crisis of the Late Middle Ages (Jacques Le Goff), or even to the monastic revival of the tenth century (Lewis Mumford). There were corresponding disagreements over *how* it emerged: whether it was rapid or gradual ore ven ongoing; whether it was imposed from the top down (by merchants, Factory owners, business managers, or government officials) or from the bottom up (through everyday practice); and, most importantly, whether it was driven by chronometric technologies, calendrical innovations, new modes of production, or broader cultural forces —or else, come reciprocal combination of the above. Scholars also parted ways to explore various implications of this new temporality: its impact on the body, gender relations, labor, slavery, prisons, the military, childhood, urban life, social organization, or the arts — especially the birth of modernism» (121-122).

En *Objects of Time. How Things Shape Temporality* el antropólogo Kevin Birth escribe sobre este proceso de cambio en la percepción que el ser humano tiene del tiempo y su continuidad. Del registro de los ciclos naturales, como el movimiento de las estrellas o la salida y puesta del sol, o ciclos locales para marcar el tiempo se pasa a los lapsos globales unificadores que se condensan en los relojes o calendarios. La idea central es, por supuesto, que el tiempo es una construcción cultural que deja fuera un sinfín de variables o modos de experimentar el tiempo. Birth lo demuestra al mencionar, por ejemplo, cómo los colegios le enseñan a los niños a leer el reloj, no tanto para reflexionar sobre el tiempo y sus alcances, sino para que aprendan y entiendan que los relojes son la representación del tiempo. Sin embargo, esa representación, o la lógica detrás, no se cuestiona (9).

> Understanding the modern experience and conception of time requires understanding the cognitive processes that have been embedded in calendars and clocks, and these cognitive processes have moved away from phenomena directly available to human perception and toward abstract ideas of time measured and mediated by complex machines that produce intelligible results — so that charting the rising and setting of the Sun is something that humans can easily do, but the measurement of the vibration of cesium atoms is quite different. The transcultural distribution of objects of time has been accompanied by the cultivation of cognitive dependency on these objects and the logics they hide. (13)

La inscripción del tiempo moderno se hizo (y se hace) pasando el rodillo aplanador a otras prácticas que permitían una relación con el tiempo. No es que esas prácticas se hayan eliminado, la resistencia cotidiana lo hace imposible, sino que se marginan, se vuelven irrelevantes en un presente que estructura el tiempo en unidades específicas y que, más aún, demandan momentos de productividad y descanso, como si no existiera nada más. En este escenario, los procesos cognitivos asociados a la marcación del tiempo se desvanecen, o más bien se debilitan. La representación del tiempo está en el reloj, no en las señales del entorno. Sin

embargo, es posible observar disonancias e irrupciones. El Caribe, explica Birth, es un nodo fundamental para entender el tiempo moderno, convive acá el tiempo industrial que se forjó durante la colonización y los ritmos de los trabajadores que se trajeron desde distintos puntos del globo:

> (Caribbean) plantations became their own arbiters of time with a workforce that brought very different ideas of time reckoning — West African, Catholic (Gregorian calendar), Protestant (Julian calendar in the English colonies until 1752), Hindu, and Muslim. The Caribbean can be described not only as a region in which the temporal discipline associated with industrial capitalism emerged, but also as a region in which this temporal discipline was forged in a context of polyrhythmia. (105)

Lo que hay, entonces, es la convivencia de varias temporalidades, de una polirritmia donde los diferentes compases vibran al mismo tiempo. Podría pensarse que tal despliegue rítmico sería abrumador, sin embargo, cuenta Birth, los intelectuales que han reflexionado sobre el tema describen la necesidad de afinar la percepción, más que dejarse asustar por el aparente caos: «Wison Harris and Édouard Glissant create a Caribbean phenomenology of time that requires the experience of multiple temporalities —environmental and social, local and global.» (105) Esa irregularidad requiere otra disposición frente al tiempo, si el continental es fijo y lineal, el tiempo caribeño se despliega por varias líneas y permite otros puntos de fuga. Birth ilustra esta polifonía desde Trinidad y escribe:

> The cycle of route taxis coming and going allows one to time when to seek transportation, and their sequence allows riders to anticipate when their favorite drivers will be picking up passengers; the toughness of bull grass during the heat of the day determines the optimum time to cut it; the sound of schoolchildren walking by the road signals the opportune moment to open shops; and the fact that the tropical downpours can be heard before they arrive provides a signal for when to seek shelter or to cover drying cocoa. (106)

Ninguna de esas representaciones del tiempo tiene que ver con el reloj, sino que están repartidas en lo cotidiano, en actos minúsculos pero que se repiten como los rituales de los que habla Chul Han, son materializaciones del tiempo que se perciben desde el contacto. Así como se reconoce el viento por el sonido que produce cuando corretea entre las hojas de los árboles, o por las ondulaciones que encrespan la superficie del agua, el tiempo en Trinidad se reconoce desde el contacto entre materialidades y sentidos; cuando suena el trueno que amenaza, en el ruido de los niños caminando por la calle o el motor viejo del taxi de algún conocido. Y este contacto se sostiene en las rutinas, en esos tiempos sabidos y aprendidos, por eso, también, ignorados. Hay algo de ritualidad en las rutinas, un paso perfeccionado como lo explicaban las mujeres que hablaron sobre el maquillaje o como lo sabe cualquiera que perfecciona una práctica en el tiempo; de ese momento que se reitera germina un rito, para retomar la inquietud de Chul Han que identifica el hoy como un espacio en el que no hay cierres y la vida es 'aditiva': «Morir presupone que la vida es finalizada del todo. Si se priva a la vida de toda posibilidad de ser finalizada, entonces acaba a destiempo» (22). La rutina podría, entonces, ofrecer la demarcación del tiempo.

En el artículo "Routines — Made and Unmade" Billy Ehn y Orvar Löfgrehn escriben sobre los vericuetos de las rutinas, sobre crear temporalidades y ritmos en la vida cotidiana y comienzan su artículo con un intercambio extremadamente cotidiano, del cual Highmore también habla en *Ordinary Lives*. Es un diálogo sencillo entre dos personas que se encuentran en la calle y al preguntarse cómo están dicen estar bien y todo tranquilo, ¿qué hiciste hoy? pregunta uno, nada, lo de siempre, responde el otro. Hay todo un mundo, un sistema que se esconde detrás de ese "lo de siempre", esa aparente insignificancia contiene múltiples capas de sentido, de aprendizaje, de negociación, de poder y un largo etcétera.

> Routines are interesting because their seeming insignificance or invisibility may hide questions of power, freedom and control, for example in the power play of 'my routines, your bad habits'. By looking ethnographically closer at certain routines, we also want to

> destabiliza the notion that they are about 'just going through the same movements'. The repetitious nature of routines often hides important micro-changes that eventually may transform them into something else.
>
> The word 'routine' is actually the diminutive of route, the making of small paths in everyday lives, and this metaphor can be useful to remember. When is a chosen route repeated enough to become a trail, and how are trails redirected, narrowed or broadened in ways that slowly may change them? (99)

Pensar la rutina como un camino o un atajo que se recorre a diario es fundamental para entender cómo desde esa familiaridad que facilita la reflexión, porque nos saca del estado de alerta constante, se puede dibujar un paisaje complejo no desde la dificultad de una línea enmarañada, sino desde la constancia, desde el temple de una contemplación que se repite en el tiempo y que descubre ahí algo nuevo. En su libro *Repetition* Kierkegaard escribe sobre el recuerdo, la palabra que los griegos ocuparon para referirse al conocimiento, y sobre la repetición como desafío de la filosofía moderna (la vida sería una repetición): «Repetition and recollection are the same movement, just in opposite directions, because what is recollected has already been and thus repeated backwards, whereas genuine repetition is recollected foward» (3). Desde esta perspectiva, entonces, la repetición permite avanzar en el tiempo, más aún, en la repetición se construye el tiempo desde una práctica que parece vacía o inerte. Esto se conecta con la duración en tanto la repetición es movimiento, es dinámica aunque reitere. El rigor de la repetición, dice Kierkegaard, es solo para valientes. Esto último no importa tanto como principio, pero sí como destreza en una práctica que parece tediosa aunque esté plagada de complejidades que se pasan por alto. Hay un pasaje en el texto del danés en el que habla sobre el sonido del viento entre las montañas y que me parece condensa la idea de repetición porque la materializa y con eso se abre a elucubrar sobre su punto de inicio:

> When, in a mountainous región, one hears the wind, day in and day out, steadfastly, unchangingly, play the same theme, one is perhaps tempted to abstract, for a moment,

> from the imperfection of the analogy, and take pleasure in this symbol of the consistency and security of human freedom. One does not think, perhaps, that there was a time when the wind that has now for many years resided in these mountains, came as a stranger to this place, cast itself about confusedly, meaninglessly, through the cliffs and caverns, produced first a howl with which it almost startled itself, then a roar from which it fled, then a moan whose origin was even to itself a mystery, then a sight from anxiety's abyss, asigh so deep that it became frightened and doubted for a moment whether it dare take up residence in this place, then an exuberant, lyrical waltz; until, after it had come to know its instrument, it worked all these into the melody that it now, day in and day out, unvaryingly plays. (24)

En la reflexión de Kierkegaard el viento no es solo aire en movimiento, sino que se transforma casi en una persona, así como el observador que, dice, se detiene a contemplar la consistencia del viento y olvida que quizás ese viento tuvo que aparecer en algún momento. Es decir, la repetición que produce la perfección melódica tiene un momento cero, un punto de origen y un desconcierto en el encuentro entre viento y montañas. Ese encuentro, donde el viento llega como un desconocido, es preciso tenerlo en cuenta porque ahí está el primer trazo de esa ruta que se transforma en rutina, siempre hay un primer paso. Cuando el viento se asoma y aúlla por primera vez hay una incomodidad, un sobresalto ansioso frente a la incertidumbre de lo desconocido, de esos primeros asomos cautelosos. De ese momento inicial solo se sale trabajando, como lo hace el viento, ese instrumento en la repetición incesante.

Más adelante el filósofo explica que los individuos se pierden en las posibilidades yendo de una a otra sin anidarse en ninguna, «each of its possibilities is thus a sounding shadow» (25), sentencia. Sin embargo, las escrituras que aquí se trabajan se quedan, se vuelven viento y construyen desde la minucia de la rutina, desde la ansiedad o el misterio de los tiempos muertos en los que nada sucede. En *Los llanos*, Federico Falco escribe: «Primero hay un nombrar íntimo, descuidado, bautismos como hitos para compartimentar el paisaje y domarlo: el camino de la

casa abandonada, el camino del bosque en rectángulo, el montecito de álamos plateados. Formas de colonizar la pampa con etiquetas» (79-80). A estos primeros pasos que conforman las rutinas volveré más adelante porque antes quiero dar tiempo a la contemplación.

Tiempo de contacto minúsculo (o demorarse)

En *Ómnibus* Elvio Gandolfo dedica varios pasajes a hablar sobre el paso del tiempo desde la rutina del viaje en bus, uno de ellos es "La vida vegetal" en donde reflexiona y sostiene la mirada en la muerte periódica de los árboles:

> Es cierto que también los campos habían cambiado. Como un escenario armado para mi exclusivo disfrute (porque, como ya dije, en esos viajes de la madrugada rara vez tenía compañero de asiento), algún trigal (o eso me parecía) había quedado sin cortar y se oraba ahora bajo la luz más benigna del sol, o mostraba matices de color que nada tenían que ver con las estaciones previas o posteriores. Pero el espectáculo bello, lento, gigantesco, demoledor, eran los árboles: seres que tal vez por simple vida tenían sensibilidad, sometidos a una muerte anual, periódica, repetida. Que en vez de lamentarla o desperdiciarla en tontas quejas (costumbre tan humana, o simiesca, o canina) se desplegaban en el momento más bello de ese año repetido y eterno, como un gato que desperezara gozosamente cada uno de sus músculos, pero en una estirada que transcurría no en unos segundos, sino en varias semanas (54-55)

La apuesta del argentino pasa por la demora, por esa demora que estaría en extinción, aunque estas y otras letras sean prueba de lo contrario (o al menos de que no todo está perdido). Demorarse en el texto es dejar que el sentido se infle una y otra vez como pulmón nuevo, que absorba día a día ese espectáculo que no se rebela en una aparición mágica inesperada, más bien se asoma de a poco, con guiños al comienzo, como esos destellos que de pronto se cruzan por las ventanas; un día cambiarán dos o tres hojas, quizás los colores del cielo, otros días el cambio será apenas perceptible. En la acumulación de los días y de las contemplaciones se esconde el

espectáculo. Como el presente no permite demoras porque todo es nuevo, entonces no podemos quedarnos a vivir en un momento porque apenas empieza uno hay que avanzar al otro y nada finaliza, nuestra percepción pierde intensidad, se extiende y, como dice Chul Han, nada finaliza. Lo que hace Gandolfo es precisamente quedarse a vivir, o al menos habitar repetida y rutinariamente ese asiento de bus que se lee como una oportunidad para contemplar, para detenerse y demorarse a ver qué es lo que hay allá afuera, qué es lo que se puede percibir de ese contacto y una de las cosas que emerge de ese contacto es el tiempo y su materialidad, el tiempo transformado en árbol que lentamente cambia, que se estira, así como uno en la mañana, 'en varias semanas'. Los árboles, escribe el argentino, no se quejan como nosotros, sino que solo se remecen un poco, conscientes de su ciclo y esto es fundamental, la conciencia del árbol sobre su propia muerte habla sobre el contraste con el espíritu de una contemporaneidad donde nadie quiere morir, donde el frenesí de la investigación científica se retuerce buscando fórmulas para mantener la juventud a toda costa. Más adelante el argentino escribe:

> Así sospeché: tranquilamente sentían llegar la muerte, y al desechar lo que tenían de más vivo y lleno de savia y clorofila, lo hacían modificándole el color, la forma, la textura: "las hojas crujientes del otoño", pensé, y recordé de pronto a la santafesina que solo volvía a su ciudad para disfrutar de la calle paterna y materna modificada por la temperatura, la luz y las hojas. Porque era una muerte a la vez anunciada pero transitoria: como si algo, el Dios de los Árboles, pasara entre ellos, a fines de febrero o principios de marzo, diciéndoles con voz entre sedosa y cavernosa: "Ya viene, ya viene…", y días después completara la frase "…la muerte", y en vez de velorios y trapos negros, los árboles estallaran en colores, contestando silenciosos: "qué bueno, qué bueno", desmemoriados ya del empuje feroz de la savia en primavera, pero con el hecho repetido guardado en el subconsciente de los árboles, tan distinto seguramente del que descubrió (es un decir: como hablar del descubrimiento de América) Sigmund Freud en los humanos (…) (55).

El gesto de Gandolfo transforma el tiempo que deja de ser una abstracción y se vuelve un algo que merodea y trastoca las hojas, las hace crujientes, una especie de fantasma que detiene el paso de la savia para producir los colores del otoño como un uniforme que se cambia con las estaciones. Lo que percibe el argentino es ese contacto del que hablaba antes, ese mismo contacto que permite la asociación de los sentidos y los elementos y que en este párrafo corresponde a la vista que sostiene y reitera la mirada en el tiempo, bajo la misma luz y el mismo paisaje. Contemplación en su estado más puro. Y la repetición de la rutina del viaje, salvo pequeñas variaciones, le permite ir tomando el pulso a esas observaciones y transformarlas en un modo de materializar el tiempo, pero también en una forma de pensar sobre su propia subjetividad. Esta muerte transitoria habla de una repetición, pero también de cómo el autor hace del tiempo abstracto un Dios que se asoma por entre las ramas para anunciar que el ritual comienza una vez más, que la muerte es inevitable. La mención a la santafesina parece una intrusión, sin embargo, hay una transmisión afectiva entre ambos personajes, el narrador y la mujer comparten esa sensibilidad afectiva que produce la contemplación de los colores y las temperaturas.

El acto contemplativo de la demora, de quedarse detenido por un momento enredado en una escena como si en ella, que podría ser cualquiera, se contuviera una verdad profunda. Y no siempre es así, pero es que a veces la contemplación se transforma en admiración, en pausa. En la crónica «Mi año en la ecocrítica» de *Leer y dormir,* Gonzalo Maier describe una escena que observa desde la pieza de un hotel cercano al aeropuerto:

> Antes de echarme a dormir —intuía que no sería fácil, por eso sacaba la vuelta—, abrí la ventana y me quedé mirando un rato hacia fuera, con los brazos cruzados sobre el marco. Me hubiera gustado fumar, como para darle un tono más dramático a todo esto, pero no tenía cigarros ni fumaba. Creo que también había dejado de comer carne. Primero entró el aire tibio y luego, en la cuadra de enfrente, y como si no fuera gran cosa, apareció una madre jabalí junto a sus tres crías. Salió de entremedio de un arbusto verde y espeso.

> Primero se movieron las ramas, como anunciando algo, y luego aparecieron ellos. Los jabalíes chicos eran café con rayas naranjas en el lomo, y seguían a su madre, que era más oscura y metía el hocico en una bolsa que estaba al lado de un basurero. Estuvieron allí un rato, comiendo algo, y luego se fueron caminando por el medio de una vereda completamente vacía, muy ordenados, en fila india, hasta que los perdí de vista. La luz blanca de la luna los iluminaba —nos iluminaba a todos los que estábamos ahí, en realidad— y me pareció una imagen digna de un poema hermoso. (31-32)

La escena que describe Maier es cotidiana, no hay nada fuera de lo normal en ella, sin embargo, la narración de ese instante contiene una belleza que el mismo narrador reconoce en la última línea. Demorarse es, en el ejemplo anterior, una postura siempre dispuesta a la admiración, como si el narrador tuviera esta pregunta en la cabeza ¿por qué no?, por qué no hablar de esa noche en el hotel cuando todo parecía un poema, por qué no hablar de cómo cambian los árboles durante los viajes, por qué no hablar de cómo el otro día miré por varios minutos un grupo de ciervos que pastaban afuera de mi ventana. Movían sus cuellos para asegurarse de que nadie los acechara. Bajaban la cabeza para masticar los pastos envejecidos de los jardines, en fin. Lo que me interesa es que la escritura aparenta no tener más pretensiones que registrar el instante, cuando Maier escribe «Me hubiera gustado fumar, como para darle un tono más dramático a todo esto, pero no tenía cigarros ni fumaba», está bajando los decibeles de la expectativa de la escritura, como diciendo 'esto podría haber sido una gran escena, pero no', y sí es una gran escena precisamente por su modestia, por su espontaneidad, por los colores que se encuentran con la luz, por los animales caminando ahí en la ciudad durante la noche, por esas ramas que anuncian que algo sucederá. Pero el instante está contenido en una cotidianidad que el narrador ya caracterizó antes, cuando, antes del párrafo citado, explica que se está quedando en un hotel cercano al aeropuerto, «son poco pretenciosos y uno siempre sabe dónde está» (30), así se enmarca aún más la simpleza de una escritura que no pretende más que anotar una escena sencilla en el lenguaje y la historia, poco dramática, que habría sucedido aunque el autor no haya

abierto la ventana, pero el gesto y la disposición empujan la percepción y no hay otra forma más que describir esa contemplación.

En *Los llanos* Federico Falco escribe desde el campo en Cabrera y su lenguaje contiene esa materialidad de un tiempo hecho de otras fibras, un tiempo que circula por un sistema alternativo. La novela comienza así:

> En la ciudad se pierde la noción de las horas del día, del paso del tiempo.
>
> En el campo es imposible.
>
> Los ruidos del atardecer, los pájaros mientras se acomodan en sus ramas, los gritos de las loras, el chillar de los chimanguitos, el batir de alas de las palomas. Después, de pronto, calma y silencio. Se oye orinar a una vaca, un chorro grueso que repiquetea en la tierra. Otra vaca muge, lejos. El llamado de un toro, más lejano todavía. Los ladridos de algunos perros. El cielo de una noche sin luna, sin estrellas. Es hora de irse adentro. La luz blanca del zumbar del fluorescente. Preparo la cena, me doy un baño. (…)
>
> Sapos en la galería, algún pájaro que se remueve en su rama, un tero que grita. (13)

La imposibilidad de perder la noción del día en el campo habla de ese otro modo de relacionarse con el tiempo del que hablaba Birth antes. Es, además, curiosa la figura de perder una noción porque tiene que ver con perder un aprendizaje y es que como se explicaba antes, el modo en que entendemos el tiempo está actualmente enlazado con externalidades artificiales y no digo esto con la severidad del juicio certero que presume que el artificio es perjudicial o nocivo, sino desde el ángulo que deja ver que en esos aparatos de representación del tiempo hay una intención de uniformidad, de que el tiempo sea colectivo, no desde la comunidad, sino desde la productividad. En el fondo lo que proponen es un tiempo despersonalizado. Entonces, cuando Falco habla de perder la noción del tiempo en la ciudad la está inscribiendo como una representación temporal similar a los calendarios o relojes. La ciudad respira en esa frecuencia, transparenta el tiempo en vitrinas y ruidos. Por cierto, que la ciudad puede ofrecer puntos de fuga minúsculos, rutinas personales que pasan desapercibidas, sin embargo, el contrapunto de

Falco tiene que ver con el campo y su capacidad de marcar el tiempo sin ese frenesí, en contraste con el silencio. Pareciera como si en este lugar no fuera posible representar el tiempo de otra manera que observando cómo la luz, los sonidos o los colores se afectan unos a otros. Los pájaros que se acomodan, los silencios que solo se interrumpen con los movimientos de las vacas. Ese campo en el que Falco habita aparece como un espacio horizontal en el que todo se demora un poco más, o se demora si el cuerpo tiene adentro el tiempo de la ciudad. El argentino va despojándose de esa percepción a medida que avanzan las páginas, más adelante, por ejemplo, contempla el amanecer en el pueblo:

> Amanece. Los primeros son los pájaros, apenas la oscuridad se aclara un poco sobre el horizonte. Los gritos usuales, el embrollo que sube a medida que la luz se hace más naranja y más fuerte. Ni bien el sol ya está lo suficientemente alto como para que sus rayos se cuelen traslúcidos y parejos por entre las ramas de los árboles, aparecen las abejas. Zumban pesadas alrededor de las flores y el pasto. Las moscas, los moscardones. (14)

El tiempo se escapa del reloj y se vuelve una serie de signos, de sucesos y colores: los pájaros que trinan, la luz que comienza a aparecer, el sol que se cuela entre las hojas de los árboles, el calor que sube. El personaje se entera de cómo el tiempo avanza por cómo altera su entorno inmediato, por el choque entre materialidades que se afectan, por eso los sentidos son tan importantes para percibir esos cambios sutiles que avisan que el tiempo está pasando por entre medio del existir. Sin el sentido dispuesto a contemplar y absorber lo que lo rodea, el tiempo se quedaría encerrado en el reloj sin posibilidad de materialidad, no sería más que una abstracción arbitraria, quizás automática. Falco logra liberar una continuidad alternativa.

Mientras hablaba de cómo Falco trata de acoplarse a los tiempos del campo recordé la crónica «La tregua» de Leila Guerriero que funciona como contrapunto de velocidad, aunque también es posible lograr una contemplación caótica:

> Era martes. Quizás miércoles. Las usuales veinticuatro horas de un día de semana, el tiempo en histérico equilibrio sobre la navaja tensa de la ansiedad. Salí temprano para ir al médico. Buenos Aires ya estaba a toda marcha, devorando hollín, malhumor y prisa vacua. En el hospital me atendieron rápido, me dijeron que todo estaba bien. Al salir, pasé por una verdulería y compré paltas. (…) Al llegar a casa me hice un té. Acaricié a una gata. Respondí correos. Me cambié de ropa. Me puse este collar. Volví a salir. En la calle había una luz azul, pesada como una capa. Paré un taxi, le indiqué una dirección. Bajé poco después frente a un restaurante que funciona en un museo que, a su vez, funciona en una casa señorial. Había mesas en el patio, la gente conversaba rodeada de árboles añosos. La persona con la que iba a encontrarme estaba en el vano de una puerta, bajo un rayo de sol, con una taza en la mano. (74)

Parece un desvío de la demora que escriben Gandolfo, Maier y Falco, y aunque en un sentido lo es, también es posible notar que hay otro modo de demorarse, una contemplación del propio sujeto inmerso en una temporalidad citadina y rápida en que cada uno de sus gestos: responder correos, acariciar las gatas y comprar paltas, son prácticas minúsculas del tiempo, una tras otra, no forman una totalidad cerrada, sino una ocurrencia rítmica. Casi al final del texto Guerriero escribe: «En un momento recordé el olor a madera de la mesa donde mi madre amasaba todos los domingos, y lo olvidé de inmediato. (…) Hacía años que no me sucedía: tener un espléndido día cualquiera» (74). Y ahí está, creo, la revelación de la complejidad de un día cualquiera, un día que podría ser muchos otros, así como esos paisajes o esos viajes en bus podrían ser cualquiera, lo que queda es el registro de la cotidianidad, hay una contemplación de la sencillez, de lo imperceptible, de lo aburrido. Contemplar es un modo de relevar la belleza, de dar textura a esa corriente que no se detiene, es demorarse para ver que un día cualquiera contiene pequeños mundos.

Quiero dejar de contemplar, al menos por un rato, para dar paso a otro tipo de contacto. En *Ella estuvo entre nosotros* Belén Fernández Llanos registra en el paso del tiempo desde una

ladera más visceral y cruda, pero siempre desde el contacto, desde las materialidades que se encuentran. El cáncer y la quimioterapia de la madre se vuelven el modo de puntuar un tiempo que rápidamente se deteriora, se transforma en urgencia:

> El primer vomito venía justo después del desayuno. Aleteaba con una mano, le retirábamos la bandeja y corríamos hasta ajustar el recipiente bajo su boca. El fluido era verde, igual que una sopa de espinaca, y olía a vinagre. En general yo me negaba a lo que ocurría —que ella se moría, que no me lo decían, que sentía dolor— pero cada vez que pasaba, caía en cuenta de que sus órganos ya no funcionaban bien: dentro de su cuerpo todo era pútrido.
>
> El segundo vomito era antes del almuerzo. La pillaba en el living; mi cuñada era la encargada de asistirla, y aunque la amaba, no podía evitar poner cara de asco. O de tristeza, no sé, no lo hablábamos.
>
> El tercero era justo cuando yo llegaba del colegio y entonces me tocaba a mí correr por la tapa. Yo le sobaba la espalda y le preguntaba si sentía alivio. Ella respondía que sí. Mentía.
>
> El cuarto venía después de tomar once, dejándola vacía de alimento.
>
> El quinto tocaba antes de dormir. Llegué a esperar con ansias ese vomito porque era el último del día y así teníamos seis o siete horas de descanso. Al otro día lo mismo. Al siguiente igual. (9-10)

La corporalidad que reacciona a la enfermedad define un nuevo tiempo, la espacialidad o continuidad temporal ya no tiene que ver con lo que dice el reloj, sino con el cuerpo enfermo y sus señales. Es el cuerpo vuelto reloj, vuelto registro e inscripción. Cuando la protagonista describe esta sucesión está expresando una sincronía de eventos que anulan el tiempo que les dio origen. Me refiero a que los momentos en los que se produce el vómito: el desayuno, volver del colegio, la once, tienen que ver con convenciones sociales y culturales que inscriben el tiempo social y productivo. Sin embargo, cuando la enfermedad arrasa el cuerpo esa continuidad

compartida se quiebra y se transforma en una intimidad aterradora donde la madre no puede retener la comida, tampoco el tiempo. El espasmo está reinscribiendo ese tiempo social y se crea, entonces, un nuevo patrón, una secuencia que drena lo más profundo de la dinámica y la intimidad familiar. Se crean otros puntos de contacto que indican que el tiempo va pasando: el apuro de la cuñada, el asco de la narradora, el descanso aliviado después del último vómito.

En *Ordinary Lives* Highmore dedica un capítulo a hablar sobre el tiempo cotidiano y cómo se entrelaza con el tiempo estandarizado que produce el trabajo y escribe:

> It is clear that time doesn't simply exist as a uniform pattern that follows the regular beats of a ticking clock. The common saying that 'time flies when you're having fun' recognises that experiential time doesn't follow the standardised time of clocks. More crucially it recognises that affective states (happiness, fear, boredom and so on) have a temporal dimension to them. (...) What happens to our sense of time, for instance, when we are 'bored out of our brains'? What does time feel like when work is accompanied by guilt or anxiety or anger? (88)

Esta idea de que los estados afectivos tienen una dimensión temporal es central para comprender cómo el cuerpo, sus contactos y reacciones, definen y demarcan la circulación y la práctica del tiempo. Es decir, el tiempo se registra en estas líneas como un ejercicio social e individual íntimamente conectado con los sentidos. Cuando la narradora hace de la enfermedad y el cuerpo una forma de puntuar el tiempo está visibilizando la temporalidad de sus estados afectivos. Aunque cada uno de los espasmos de la madre tengan una duración limitada, las ondas que produce se propagan en el tiempo y alteran la percepción de ese momento que parece nunca acabar. Highmore otra vez: «In one sense they could all be seen as intensifying a sense of time because they are primarily sensorial intensities themselves. But these intensities have their peculiar durations» (96). El relato de un día es la sensibilidad afectada por esa reacción que divide la jornada en cinco grandes hitos.

En la crónica "Mi sombra", de *Teoría de la gravedad*, Leila Guerriero juega con los modos de inscripción del tiempo y logra producir un instante en el que pasado y presente se encuentran:

> Son las ocho y las diez y las doce y la una. La casa está en silencio, como si toda la ciudad funcionara con un combustible muerto y secreto. Sé que hay vida, pero no sé dónde está. (…) La casa está en silencio, flotando no en calma sino indiferente, como una enorme cabeza de hormigón con los oídos tapiados, y a las ocho, a las diez, a las doce, a la una, lo intento: pongo palabras, las quito, las vuelvo a poner, escribo rosa chicle y borro, escribo rosa dior y borro, escribo rosa fondant de torta de cumpleaños y entonces sí, recuerdo aquellos cumpleaños infernales, los gritos de los niños, el color de las grageas y el plástico de la piñata, una madeja de emociones infecciosas, y me vuelve el olor del cloro en la piscina (…). (65)

Lo que rescato de esta cita tiene menos que ver con la reiteración (que es el tema que viene más adelante), y más con cómo el tiempo, las ocho, las diez, etcétera, no representan más que un número aleatorio, acaso un par de señales para esquivar lo que esos números significan, para resaltar su arbitrariedad. Podrían haber sido las cuatro o las seis, mas no supone diferencia alguna en el texto porque el tiempo como materialidad está en el silencio de la casa, en esa ciudad detenida, en el escribir y borrar. El tiempo acá no está hecho de números, sino de detalles sensoriales, el olor, el sonido, que pese a pertenecer a una temporalidad anterior, pueden transportarse a este momento, a un instante en el que se rememoran no desde el calendario, sino como huellas accidentales suspendidas en la memoria. Guerriero inscribe el tiempo desde la sensorialidad que ofrecen estos elementos minúsculos como el olor a plástico, el color de las pastillas. Lo minúsculo abre puertas que dejan circular el tiempo.

Entre rutinas y repeticiones

Quiero retomar los conceptos de repetición y rutina, ambos como prácticas cotidianas del tiempo que se construyen y perfeccionan a medida que se cultivan (Ehn y Lofgren). Hay un ejemplo de ese proceso en *Los llanos* cuando el narrador cuenta cómo se va conociendo con este paisaje:

> Con cada viaje al pueblo, voy delimitando la pampa lentamente. De a poco aparecen los hitos que compartimentan el paisaje y me ayudan a nombrarlo: la casa abandonada con el árbol que le crece por dentro (que enseguida le da nombre a ese caminito: el camino de la casa abandonada). El criadero de pollos, el bañado de los patos, los hornos de ladrillo, el montecito de álamos plateados, el campo ese, contra las vías, que está todo tan lleno de árboles que parece un bloque de bosque cortado con cuchillo y transportado a la pampa, como si fuera una porción de bizcochuelo, un bosque en rectángulo. (36)

El narrador habla de 'delimitar' para describir la evolución de ese momento de contacto inicial. Con cada repetición se aprende algo diferente, se suma un 'hito', una pequeña conmemoración que, pese a ser mínima, marca el paisaje en un proceso de mapeo interno. La temporalidad de lo cotidiano, dice Rita Felski en *Doing Time*, es la repetición (80). Cada paso del viaje, cada mirada va dando forma a esta rutina: la casa, el criadero, el monte, el bosque rectangular. Se conforma así un espacio de certezas, un espacio familiar. En *Diferencia y repetición* Deleuze distingue entre la generalidad y la repetición y sobre esta última dice: «como conducta y como punto de vista concierne a una singularidad no intercambiable, insustituible. Los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no pertenecen al campo de la semejanza o de la equivalencia» (21). Es decir, la repetición se produce solo con algo único y particular (o singular). Esta distinción potencia y sostiene el valor de este proceso de recolección de singularidades que marcan el tiempo.

Ese vaivén que describe Falco, su aclimatación a este nuevo entorno, se puede caracterizar como una práctica minúscula del tiempo, en cuanto se identifica con lo ordinario, lo cotidiano o regular; como si no fuera más que una superficie secundaria en una escena donde

algo más importante está sucediendo. Sin embargo, en estas narrativas la textura de esas prácticas temporales es central, como si no hubiera otra manera de hablar sobre esa superficie que describirla dejando en el texto cada uno de esos relieves, revisando una a una las puntadas del reverso. Highmore escribe: «The lure of routine is to surrender to a certain temporal rhythm. To see the pleasure in this is perhaps to see the pleasure in a form of self nullification that is foreign to most intelectual projects (...)» (105). Esta idea de rendirse a un ritmo temporal es fundamental para visualizar la naturaleza casi etnográfica de estos registros. Y digo esto para remarcar que incluso desde estas ficciones del yo que se construyen en estas obras, se puede distinguir una anulación del mismo para dejar fluir ese ritmo subterráneo. Repetición y rutina se cruzan cuando los escritores vuelven su escritura una forma rítmica. En *Los llanos*, por ejemplo, el narrador se encuentra en una temporada de calor infernal que lo lleva a intentar una y otra vez cultivar ese campo que tiene a la mano:

> Amanece nublado. Con el fresco, de nuevo, me dan ganas de hacer cosas. Sembré un par de líneas de rabanitos, poniéndolos profundo, a un centímetro y medio, a ver si así logro cosechar alguno (y estaos con luna en cuarto menguante, deberían formar cabeza). También sembré berro y trasplanté más acelgas. Protegí las siembras nuevas con las mallas de plástico y las acelgas con botellas cortadas cubiertas con rectángulos de media sombra. Sembré una línea de puerros y otra de remolachas. (...) A las diez de la mañana, el cielo se ha despejado por completo y el sol se vuelve inclemente. De nuevo me empiezo a amargar. Quedan seis o siete horas de calor extremo, de pájaros acechando, de hormigas, de seca.
>
> Todavía no aprendí a entregarme a los ritmos y traspiés de una huerta. (49)

La novela se escribe desde la intimidad del tiempo, desde las huellas de su paso en el cuerpo del narrador y en la corporalidad de la naturaleza. Ese amanecer nublado del que habla trae verbos y enumeraciones: proteger y sembrar, berros, acelgas y rabanitos, modos de habitar un tiempo que a ratos se materializa en ese calor abrasador. Los meses del año dividen la obra en

capítulos que contienen esa apariencia de la nada, como si la escritura estuviera pensada para confundir al lector que la quiere recomendar, ¿de qué se trata?, preguntarían los curiosos y una no sabría cómo responder, es de un tipo que se va a vivir al campo después de terminar con su pareja, ¿y qué pasa? No mucho, o al menos eso parece, pero lo que pasa realmente es que no estamos acostumbrados a profundizar sobre lo 'aburrido', sobre lo imperceptible o lo cotidiano porque hacerlo es salir de la continuidad para mirar más de cerca esta cotidianidad rutinaria. Al hablar sobre este tema Felski dice «the quotidian is not an objectively given quality but a lived relationship» (95) es decir, hablar sobre lo cotidiano es detenerse a describir una relación que está en constante desarrollo y un modo de acercarse a ella es el registro de la rutina, el análisis minucioso de cómo es que nos acostumbramos a algo, cómo fue que delimitamos las rutas que nos sostienen, cómo nos adaptamos, cómo nos transformamos. Y en el párrafo de Falco hay una palabra clave que emerge al hablar sobre la 'nada': ritmo. Hay una cadencia en el relato del paso de los meses, en los ciclos de luz y oscuridad, de calor y frío. Los días se ven más o menos parecidos, establecen un patrón rítmico que el narrador identifica. En este espacio, el campo, hay un ritmo diferente al de la ciudad porque el contacto entre cuerpos y materialidades se hace de otras maneras; aun lento ese ritmo es perceptible a través de la lectura. Este término es problematizado por Henri Lefebvre en *Rhythmanalysis*, el último libro del francés y publicado después de su muerte, un texto en el que analiza los ritmos sociales y personales, y su conexión con el espacio.

El ritmo, explica el filósofo, implica una repetición que se puede medir y se expresa en dos tipos: ritmos cíclicos y ritmos alternantes (o lineales):

> No rhythm without repetition in time and in space, without *reprises*, without returns, in short without measure. But there is no identical absolute repetition, indefinitely. Whence the relation between repetition and difference. When it concerns the everyday, rites, ceremonias, fetes, rules and laws, there is always something new and unforeseen that introduces itself into the repetitive: diference. (16)

Esa aparente monotonía que describe Falco y que se repite a lo largo de los días tiene, en cada inscripción, algo que la vuelve diferente, una renovación. Quizás la luz, quizás los brotes que no salieron o la nube engañosa que en vez de agua no contiene más que aire algodonado. A medida que la novela avanza esos cambios van apareciendo y esa nada aparente es en realidad un tapiz lleno de complejidades. De hecho Lefebvre habla sobre la polirritmia que es esta unión de ritmos simultáneos. Más adelante el argentino escribe:

> Ya no quedan rastros del verano en la huerta. Las heladas quemaron todo. Arranqué las zinnias, los tagetes, los tomates, las chauchas, arranqué los últimos zapallos. Inmediatamente empezaron a secarse, después de la escarcha. Con la lluvia se volvieron paja que se pudre, húmeda, gris.
>
> Ando sucio todo el día, con olor a humo en la ropa, en el pelo, la piel tiznada, barro debajo de las uñas. El cuerpo cubierto por varias capas de tela. La piel cubierta. Olor a perro impregnado en el pelo. La ropa que no me cambio. La mugre como una forma de mantener el calor. El ritmo del invierno actuando sobre mi cuerpo.

Nuevamente la idea del ritmo, de una sincronización de tiempos que hacen contacto. Dice Lefebvre: «Rhythm appears as regulated time, governed by rational laws, but in contact with what is least rational in human being: the lived, the carnal, the body» (18). El francés habla de un ritmo que aparece o se manifiesta como racional, pero que entra en contacto con lo menos racional del ser humano: el cuerpo. Pienso que no puede ser de otra forma, que ese momento en la historia (en el que los historiadores no se pueden poner de acuerdo) cuando se decide uniformar nuestra comprensión (y relación) del tiempo, tiene que ver con ese deseo de control, con la sospecha de que si el tiempo queda sin vigilancia deambulando por ahí, la experiencia humana se dispersaría, se desordenaría como las corporalidades que se salen de los márgenes y que nadie saber qué hacer con ellas, cómo traerlas a este imaginario forzado. Si el ritmo 'aparece' como racional es porque hay una necesidad de contención. Lo que queda claro, entonces, es que

en estas escrituras el ritmo no es totalmente racional, tampoco liberado, sino que se teje entre y con fibras heterogéneas. Por ejemplo, en *Ella estuvo entre nosotros* la narradora escribe:

> En mi casa todo era seguro. Los lunes se comía lentejas, los martes guiso de verduras con papas doradas. Los miércoles carne con algún agregado y los jueves fideos con salsa. Los viernes se hacía el "festival del concho", una dinámica que inventó mi mamá y en la que se podía sacar una porción congelada de alguna de las comidas de la semana. Juanita siempre me pedía que la invitara al festival del concho, decía que era como ir a un restorán. En la casa de ella nunca se sabe lo que vamos a comer, (...). (79)

En estas líneas el ritmo ya se puede leer como asentado al cuerpo, es como una extensión de la madre de la narradora. El ritmo parece ser una materialidad que la madre crea y ofrece a los hijos. Si la semana ya marca un compás, dentro se crea otro, uno marcado por la comida preparada por la madre. El ritmo se comparte, se internaliza como una epistemología que permite ordenar ese universo cotidiano. Funciona como una melodía de certezas. «En mi casa todo era seguro», dice la narradora estableciendo la seguridad de un espacio donde el tiempo es tan racional como corporal, casi instintivo, el contraste con la casa de la amiga indica un modo de estar basado en la certeza de la melodía que se inscribe como material.

En este punto vale la pena incorporar una línea argumental que complejiza el concepto de ritmo. Si bien esta sección comienza con las reflexiones de Lefebvre, hay que precisar que otros dos franceses, Henri Bergson y Gaston Bachelard, habían utilizado el término antes. En el artículo «Revisiting Rhythmanalysis: How rhythm operates in the work of Gaston Bachelard and Henri Bergson» Jonas Rutgeers explica que ambos filósofos utilizan el concepto de ritmo como una herramienta que les permite comprender cómo interactúan las fuerzas de continuidad y discontinuidad.[26] Bergson entiende la duración no como una serie de repeticiones, sino como

---

[26] Ambos filósofos, dice Rutgeers, tenían una rivalidad expresa para decidir cómo se conceptualizaba el tiempo, más específicamente, el concepto de duración o continuidad: «Advocating neither absolute discontinuity nor homogeneous continuity, both philosophers try to understand the different temporalities that we experience as a complex rhythmic interplay between break and flow. According to Bergson, there

una serie de «qualitative changes, which melt into and permeate one another, without precise outlines» y de ahí llega a la metáfora de la melodía donde las diferentes notas se entremezclan para formar una unidad orgánica (89). Y no se trata de un entendimiento binario del todo y las partes, explica Rutgeers, sino de comprender cómo fluyen y se relacionan: «Similar to duration, we cannot understand a melody by breaking it down into discrete units or notes. In order to understand it we should immerse ourselves into the movement of the music and let ourselves get carried away by its flow» (89). Algo de esto hay en estas palabras de Gandolfo que describe la sensación del tiempo en sus viajes en ómnibus:

> Después, fuera del ómnibus, del viaje y de Retiro, el tiempo seguiría pasando y habría cambios, deslizamientos. Porque aquello se interrumpía para después seguir, y después volver a interrumpirse. No por toda la eternidad, sino justamente en un tiempo cotidiano, presente, a veces intenso, o a veces lento, que a su modo establecía un recorte a la vez tan definido y ambiguo como que había detrás de las ventanillas, en el paisaje y en los viajes mismos en ómnibus entre Rosario y Buenos Aires. (71)

Hay una fluidez que el narrador logra transmitir en sus palabras, entre 'cambios' y 'deslizamientos' se produce una melodía cotidiana que es propia de ese viaje entre dos ciudades y aunque es un tiempo compartido, hay otras personas que realizan el mismo viaje, la percepción es íntima y capaz de percibir una melodía desde ese fluir personal, desde una continuidad que se inscribe y no se deja escapar aunque se repita una y otra vez, hay un gesto que permite encuadrar y registrar esa composición. Esa constancia del movimiento, dice Bergson, nos hace olvidarnos de nosotros. Como el argentino se olvida de su ser para volverse nada más que movimiento, es una entrega completa a lo que representa ese universo que se produce durante el viaje. Algo

---

is "no unique rhythm of duration," but a multiplicity of "different rhythms," which are each marked by a specific degree of tension, or relaxation that "fixes their respective places in the series of being" (MM 232). For Bachelard, on the other hand, it is "impossible not to recognize the need to base complex life on "a plurality of durations that have neither the same rhythm nor the same solidity in their sequence, nor the same power of continuity" (DD viii).» (88)

similar le ocurre a Fernández Llanos en el pasaje anterior donde habla de lo que comen cada día, esa ritualidad, ese ritmo, funciona como una ceremonia de certeza en la que se deja de lado ese yo más persistente y se deja operando ese otro yo, uno que se mece al ritmo de los días. También hay algo de eso en *Los llanos* donde se leen pasajes como este:

> El sol entrando como un disco naranja perfecto y enorme detrás del pastizal amarillo. A pesar del calor, en la calma del atardecer, el paisaje me parece hermoso. El mismo paisaje todo el tiempo: el mismo paisaje para pampas y ranqueles, para los colonizadores, para Hudson y su familia de ingleses perdidos en Sudamérica, para los que tendieron las vías, para los inmigrantes italianos, vascos, para los que construyeron la capilla y plantaron los árboles de la plaza, para los que instalaron un tambo en la década del cuarenta y se fundieron en la del setenta, para los que en la dictadura vinieron a esconderse acá a un rancho cualquiera hasta que pasara lo más fuerte, para los que se compraron una casita de fin de semana en donde rescatar a los hijos del cemento.
>
> El mismo paisaje siempre. El pastizal crece, se estira, fructifica en espigas, cae, muere, vuelve a nacer de semillas. La naturaleza siempre igual a sí misma. Llanura por kilómetros y kilómetros. Llanura por décadas y décadas. Llanura por siglos, por milenios. (53-54)

Lo que hace Falco en estas líneas es abrir el sentido a un tiempo que se caracteriza como persistente, es decir, que repite su ciclo una y otra vez. Pero lo más interesante no es cómo ese paisaje cambia, aunque sea siempre recurrente, es que cuando el narrador enmarca estos cambios en un espacio, está, de hecho, proponiendo nuevos tiempos. El paisaje de Hudson no es el mismo de Falco no porque se hayan cortado cuatro o cinco árboles, no es el mismo porque ese pastizal o esa capilla son marcas de otro contacto. La reiteración de la palabra 'misma' habla de una urgencia, una especie de grito interno que necesita una certeza, que es lo que busca el narrador, un espacio de certezas externas, de ritmos a los cuales acoplarse, «el mismo paisaje todo el tiempo». Hay certeza en ese ritmo que se deja inscribir una y otra vez, un ritmo que se

abre para que uno entre y se acomode. Para Bergson, explica Rutgeers, el tiempo y el espacio son extremos de un continuo, y el ritmo sería el resultado de la interacción entre ambas fuerzas.

> What makes something singular is simply its rate of vibration, or rhythm. Elements that testify to a more powerful presence of the force of inextension, like the mind, have a higher more fluid rhythm. Elements in which the extensive forces are more present, like material objects, have a slower, more solid, rhythm. By introducing these differences in rhythm, or rate of vibration, Bergson not only explains the difference between elements, but he also reveals the reason why we experience stability. According to Bergson, the rhythm of our consciousness is so high that it fails to experience the slow rhythm of material things. (91-92)

La vibración, o el ritmo, del paisaje que Falco describe se puede sentir: «El pastizal crece, se estira, fructifica en espigas, cae, muere, vuelve a nacer de semillas» la sensibilidad del paisaje se emparenta con esta idea de Bergson de una materialidad con un ritmo más sólido, más lento, una perseverancia que, de acuerdo al filósofo, no sería posible experimentar, sin embargo es posible ralentizar el sentido y el cuerpo para intentar dar cuenta de esa vibración ancestral que esconde la tierra y el campo. Más adelante Falco escribe «replicar la experiencia en el lenguaje, aunque el lenguaje no transmita la experiencia» (81). Hay un juego, un intento de transformar la pluma en un medio para que se transmita esa vibración sin contaminación, como si en la explicación excesiva se escondiera un ruido que entorpece el mensaje, y me parece que el argentino sabe que hay una contradicción vital e inevitable en ese encuentro. Sin embargo, me parece que esa idea se puede anidar en la filosofía de Bergson, más específicamente en la noción de *intuición*, una palabra que el francés propone como metodología para acercarse a esos ritmos materiales difíciles de asir para el entendimiento humano. En contraste con la inteligencia, que transita por una ruta más racional y estructurada que solo entendería esos otros ritmos imponiendo el propio (93), lo que deberíamos hacer es 'disolvernos' para entrar a esas vibraciones que oscilan frecuencias diferentes. Ese gesto es una vía de escape del ego que cede

para dejarse afectar y remover por el entorno, es un ejercicio de humidad frente al yo que busca imponerse frente a todo. Chul Han habla de esto cuando dice que la incapacidad de finalizar «también tiene mucho que ver con el narcisismo. El sujeto narcisista se experimenta a sí mismo del modo más intenso no en lo hecho, en el trabajo finalizado, sino en la permanente aportación de nuevo rendimiento» (22). El artista, escribe Rutgeers podría desmarcarse de ese narcisismo: «Contrary to the scientist who imposes his rhythm on the material, the philosopher/artist tries to penetrate into the inner rhythms of the material that she is dealing with» (93). Cuando el artista se hunde en esos ritmos materiales desde la intuición, puede revelar parte de su complejidad.

Para Bachelard (citado por Rutgeers), en cambio, no existe más que el instante. El pasado o el futuro no son más que ritmos que se transforman en patrones, ecos o anticipaciones, pero nada más. El presente y los hábitos son lo único que estaría a nuestro alcance:

> The philosopher's conceptualization of habit, however, differs from our common sense understanding of the term. Traditionally we understand habits as patterns that we establish throughout repetition. We have the habit to say 'sorry' when we bump into somebody in the streets, or to stop when the traffic light turns red. Habits are here understood as actions that we do. For Bachelard, however, habits are "fundamental" (II 70). We don't perform them, but they constitute us. Habitual rhythms construct durational continuity, thus creating a sense of self or an identity. (94)

Con el razonamiento de Bachelard es posible retomar la idea de rutina que se propone al inicio de esta sección. Sin embargo, se le puede agregar una nueva capa de reflexión porque para el francés (y para otros) los hábitos o rutinas, más que ser formas de practicar el tiempo, son lo que nos constituye, no somos nosotros los que hacemos la ruta una y otra vez, sino que la ruta nos hace a nosotros, nos fundamenta. Felski concuerda con el argumento: «Quite simply, we become who we are through acts of repetition» (84), es decir, las repeticiones funcionan como los andamios del sujeto. Además, para el francés los hábitos no representan un valor o un status

quo fijo e inamovible, sino que se alinean con una estructura cíclica, con algo que se renueva y cambia. Sobre esto Rutgeers escribe: «In order to be efficient, a habit has to learn. It has to deal with novelty or difference, and to adapt its rhythm in order to incorporate this new element. If it isn't able to do this, the rhythm will no longer be useful and, consequently, no longer be reiterated in the instant» (95). Ritmo, hábito y rutina son hebras del mismo tejido que compone la existencia, pero no solo de la nuestra, las materialidades vibrantes y autónimas también proponen y puntúan a ritmos diferentes. Lo original es la idea de que las repeticiones aprenden en cada ocurrencia y en el proceso nos hacen aprender. Cada iteración funciona como una potencia, una oportunidad de modificación, de ampliación de este itinerario de la experiencia. Felski dice: «repetition is not simply a sign of human subordination to external forces but also one of the ways individuals engage with and respond to their environment.» (84) Algo de eso hay en estos pasajes de Leila Guerriero:

> Mi madre como mami, te quiero. Mi madre como mami, sos los más lindo del mundo. Mi madre como feliz día, mami. Mi madre como por favor, mami, basta, no me grites más. Mi madre como no ves, tarado, que no servís para nada. Mi madre como mi chiquito, pobre, siempre tan tonto. Mi madre como sos una inútil, te dije que trajeras leche entera, no descremada, ahora vas y la devolvés y no llores porque encima te vas a ligar una cachetada. Mi madre como tengo cosas más importantes que hacer que ocuparme de tus pavadas. Mi madre como sos un fracaso. (33)

Lo que propone Guerriero en «Mamita» es la materialización de la escritura para volverla hábito, hay un patrón que se crea en el texto y que, de cierta forma, transparenta un ritmo personal. La repetición entra cada vez con un nuevo detalle, se actualiza para ofrecer nuevas complejidades, para que la narradora descubra esas oscuridades y camine entre ellas. El ritmo materno se inicia con ese 'te quiero' y parece sentar un tono, sin embargo hay un giro 'no me grites más', 'sos una inútil', se forma un nuevo patrón marcado por la decepción que se vuelve constitutiva de ese sujeto narrado. La frase final de esta columna dice: «Cuánto habría que vivir

—y cuánto coraje sería necesario— para entender que lo que más amamos, y lo que más nos ama, es, también, lo que mejor nos aniquila» (33) y más allá del filo implacable de la frase, lo que quiero destacar es cómo la escritura funciona como un mantra rítmico, no el ritmo de la poesía con métricas o rimas, sino una repetición que se abre hacia la complejidad. Y vuelvo a esta idea de Lefebvre «rhythms escape logic, and nevertheless contain a logic», es decir, el ritmo se lee como instintivo, casi un reflejo, pero aún en ese espasmo hay una lógica o un sentido. En esa contradicción que parece automática (o natural) se revela un aprendizaje y una resistencia. Con cada repetición se presenta una fisura en donde se vislumbra una rebeldía, una desobediencia a la jerarquía que representa lo materno en el texto, es la repetición la que hace tambalear la naturalidad de lo materno, la insistencia cotidiana. Otro punto es el lenguaje que usa Guerriero: material como el ritmo o hábito que describe, material en tanto se puede desmontar y reacomodar, severo como una superficie nítida y opaca a la vez. Esos rasgos develan la melodía firme del texto que se constituye por compases que se renuevan en la repetición y con esto no me refiero a que cada frase es diferente, sino a que juega a ser una repetición carcelaria cuando en realidad es una estrategia que visibiliza y expone esa estructura, la desmonta pieza por pieza. Esa metodología bachelardiana de los instantes se puede leer también en el texto «Olvido» de la misma autora:

> Supongo que me gustaría decir que me gustaría volver a aquellos días, y comprar en la panadería de siempre la horrible rosca de Reyes de siempre y esperar la noche para dejar bajo la higuera el balde con agua, el forraje para los camellos, y escuchar tu voz a la mañana siguiente: "¡Llegaron los Reyes!". Supongo que me gustaría decir que me gustaría volver a aquellos días de Pascua que esperabas con ilusión y que terminaban en algarabía pagana, todos rompiendo el huevo de chocolate sobre la mesa y peleándonos por los confites y los juguetes que venían dentro. Supongo que me gustaría decir que me gustaría volver a aquella rotisería exquisita a la que íbamos cada tanto y ver la parsimonia con la que el español que atendía sacaba las anchoas de si frasco -como si fueran joyas- y te

> preguntaba cuánto ibas a llevar de jamón crudo mientras yo miraba los quesos y los embutidos y tus piernas lindas debajo de las faldas de lana gris que usabas en invierno. (39)

Esta colección está llena de instantes vueltos recuerdo (ecos, como diría Bachelard) que forman una frecuencia en donde 'supongo que me gustaría decir' marca el ritmo. El acto de suponer, como si existiera la opción de no hacerlo, anuncia la nostalgia de un hábito, de una rutina que ya no existe, pero que se vuelve material en la repetición que hace de los recuerdos pequeñas unidades de sentido: volver a la rotisería, volver a la Pascua, comprar en la panadería, ¿es acaso traer esos recuerdos un modo de actualizarlos? Me parece que algo de eso hay, aunque la repetición, como metodología, se acerca más a una frase que está más arriba y que habla de los hábitos y ritmos que crean, como dice Felski, «a sense of self or an identity», es ahí en donde se ensambla este sujeto que almacena en estos recuerdos minúsculos partes de su sistema como pequeñas cajas distribuidas en un mesón.

Quiero hacer una breve detención en una idea que Felski propone en *Doing Time* donde establece una distinción entre tres niveles temporales: tiempo cotidiano, tiempo de vida y tiempo de gran escala. Estos tres niveles se entrelazan y superponen durante la vida e incluso es posible percibirlos todos en un solo momento. El primer nivel, *everyday time*, es el tiempo más íntimo, el que experimentamos a diario y fluctúa entre percibirlo como veloz o lento, puede estar definido por relojes o roles sociales o culturales: «Do we feel ourselves to be controlled by time or controlling time, does time flow in a certain direction or does it seem repetitive and cyclical?» (17). El segundo nivel, llamado *life time*, tiene que ver con la construcción de una narrativa personal cimentada en esos fragmentos que flotan en el primer nivel: «It is the process of understanding one's life as a project that encompasses and connects the random segments of daily experience. It is the creation of oneself as an aubiographical subject and the act of reflecting on one's existence and finitude» (17). El último nivel *large-scale time* se relaciona con la construcción de narrativas colectivas, con procesos de largo plazo que trascienden nuestro

tiempo personal. Las primeras dos categorizaciones son útiles a este análisis porque permiten dar a estas escrituras una dimensión fundamental para la construcción de la subjetividad. En la crónica «¿Dónde estás?» Guerriero escribe:

> Mi madre que no sabe la vida que tiene por delante, la muerte que tiene por delante, los hijos que tiene por delante, mi madre en esa ciudad de la que se irá pronto y en la que no volverá a vivir jamás, joven, fuerte, feliz, mi madre que no sabe que décadas después llorará sobre los restos de comidas tristes, que tendrá una hija impiadosa, que vivirá rodeada de dragones. La veo —con su minifalda de lana color violeta, con su abrigo largo, con sus botas altas— peinarme con delicadeza, decirme así es como se hace el pan, y así es como se teje una bufanda, y así es como se hacen las tortas, y así es como alguien se entretiene en los días del invierno, y así es como se hace un ojal, y así es como se levanta un ruedo, y así es como se pinta un banco de madera, y así es como se recogen hojas de la parra, y así es como se hace un dulce, y así es como se dispone un ramo de jazmines, sin decirme nunca nada, nada importante (…). (36)

La repetición funciona acá como un modo de traer a la madre al presente, como un modo de reconstruirla en términos de la narrativa personal de la que hablaba Felski, este proceso monta y desmonta, mueve las piezas en distintos sentidos hasta entender esos segmentos de la experiencia: las comidas tristes, la ciudad a la que no vuelve, la minifalda, el abrigo. Si lo minúsculo y lo cotidiano (el *everyday time*) fluyen y tienden a escurrirse el lenguaje intenta reordenarlos para dar sentido, para perfilar ese *life time*. Aunque parece una operación mecánica, cada repetición va sumando detalles ínfimos, y esa es, me parece, la llave para comprender que con cada oscilación se suma una capa de subjetividad, un pequeño sistema complejo de conocimiento que poco tiene que ver con un automatismo y que más bien busca dibujar una historia que entreteje los tiempos: el de la madre que no sabe lo que ese futuro le depara, luego, el de la madre que conjura 'así es como', y la hija narradora que maniobra con los tiempos de los que habla Felski. «Repetition always involves variation; it takes place within

rather than outside the irreversibility of time» (19), se produce entonces un ritmo, un patrón que se abre al análisis en tanto cada iteración tiene la posibilidad de traer algo nuevo, aunque nada de eso sea importante, y esa última frase, similar a la de Maier, habla de que podría (quizás) haber algo más grande, más dramático, más digno de contarse en los términos tradicionales, un gran hecho trascendental que determina la ruta vivencial de la madre. Mas son esas minucias que entran con cada repetición las que hablan más claro sobre, por ejemplo, lo que es esa madre, qué la constituye, qué la vuelve importante, aunque nunca haya dicho nada que se pueda considerar 'importante', porque esas referencias no son más que espejismos finitos, en cambio la repetición se inscribe una y otra vez en el tiempo, no se acaba y siempre ofrece la posibilidad de creación y renovación.

Temporalidades finales

Esta última sección se inició, al igual que las otras, con una escena minúscula que me abrió la puerta para entrar a delinear la bifurcación final (aunque seguro podría encontrar más) de este recorrido. Cómo es que lo minúsculo, lo imperceptible, nos permite construir y relacionarnos con el tiempo, cómo a través de estas escrituras es posible mirar sin el apuro de la producción incesante, sin la consigna estridente y proyectar en la letra una alternativa a la velocidad de un presente que se siente como una aplanadora informativa y saturada de datos. Digo bifurcación, aunque tal vez debería decir ruta porque lo que hago es caminarla una y otra vez hasta poder distinguir los bordes, lo que crece en las orillas, las ideas que florecen como un árbol en la primavera, hasta hacerla rutina. El valor de mirar críticamente el modo en que estas escrituras lidian con el tiempo es que ofrecen, de alguna manera, un lugar de comodidad. Y apenas tipeo esa palabra pienso en esos mandatos furiosos que indican que el arte debe incomodar y digo sí, pero también me pregunto qué es incomodidad o incomodar a quién, 'al poder' me van a gritar todos y sí, los entiendo. Pero qué pasa si una incomodidad es más que el reclamo expreso sobre un abuso. Creo que hay, también, una incomodidad en estos autores que

de cierta forma se hacen a un lado, en una contorsión fantástica, para mostrar sus reversos cotidianos, para aburrir a los lectores sedientos de adrenalina, para contar con detalles cómo se fundamentan en sus rutinas domésticas y repeticiones, como se disuelven en esos ritmos. Dar cuenta de cómo sale el sol en el campo, de cómo se tienen días cualquiera con compras y caricias cualquiera, de cómo se viaja en bus y cómo se mira por la ventana. Registrar afanosamente que los relojes y los calendarios existen, pero tampoco tanto porque tenemos otras formas de relacionarnos con el tiempo, que hay modos tan dolorosos como mundanos de medir el tiempo. En estas narrativas lo minúsculo se vuelve materialidad, es decir se crean puntos de contacto, y para eso es fundamental la disposición de los sentidos y no se trata simplemente de sentarse y mirar por la ventana para anotar lo que pasa, me refiero a dejarse afectar por esos otros ritmos que suceden, dejar que entren al torrente y que se fundan con los propios. Es que incluso el ritmo más inane, como hacer la cama todos los días, sacando y esponjando las almohadas, sacudiendo la sábana de abajo, y volviendo todo a su lugar como si no hubiera otra forma posible, es recitar un mantra que sostiene desde la humildad más profunda. Hay una tensión permanente y hermosa en confiar en la repetición, en dejarse absorber un poco por esa reiteración.

Chul Han tiene razón al estar molesto con el presente, aunque de alguna manera todos lo estamos, pero si es posible encontrar modos alternativos de narrar, de contemplar y demorarse, es posible ofrecer narrativas desde el aparente automatismo de la vida moderna. Son estos ciclos que se repiten los que abren la posibilidad de creación porque en ellos nos refugiamos, ahí guardamos lo más íntimo de la existencia y no hablo de una intimidad escondida en la capa más profunda y que debemos ir a rescatar con maquinaria pesada, sino de esa que se escurre entre los trajines de la vida cotidiana circulando de aquí a allá, pasando de una rutina a otra como una chispa que recorre un sistema interconectado. Contemplar es buscar y hacer hablar esa chispa iluminadora, dejar que cuente las minucias de la experiencia que es contar cómo son los andamios que sostienen la subjetividad. No es una parálisis del tiempo o un conjuro que detiene

todo, es una forma de volverse (otro) tiempo. Desviarse del tiempo artificial y estandarizado es seguir el instinto tanteando de a poco el terreno, es tocar las piedras y las malezas, el sol y los recuerdos, y arrimarse un poco a otros ritmos, a otros modos de respirar.

CONCLUSIONES

Alguna vez escribí un relato sobre alguien que mientras escribía se sorprendía al ver cómo las letras y las palabras que trazaba comenzaban a caerse del papel, era como si de un momento a otro la escritura se volviera líquida. El personaje se afanaba en la letra, haciendo más presión con su lápiz en el papel, pero la fuga de las palabras de la página era inevitable. Pensé en esa imagen porque en este punto siento que las palabras se me empiezan a escapar (más de la cabeza que de mi cuaderno), pero también porque la escena parece ser la conclusión natural de un trabajo efímero y fugaz como el que acá se presenta.

Trabajar con asuntos minúsculos y derivarlos de escenas de igual tamaño es el mejor modo de perfilar un estilo de escritura que, como dije al comienzo, no sigue una demarcación evidente, sino que devanea entre lo que se llama escrituras del yo, o crónicas sobre lo cotidiano, o novelas sobre la nada (este último lo inventé, pero sería mi categoría favorita). Más allá de eso, lo que me mueve es explicar cómo estos cinco libros *Los llanos, Ella estuvo entre nosotros, Teoría de la gravedad, Ómnibus* y *Leer y dormir* producen instantes narrativos que comparten algunas cualidades. Por ejemplo, son modos de escribir que no buscan producir un impacto o un shock en el lector. Son escrituras pasajeras. No hay en estas obras la pretensión del *plot twist* o de grandes hechos que se narren construyendo inmensas catedrales textuales, tampoco creo que busquen inaugurar una nueva época o representar intencionalmente a una generación. Todas esas ambiciones me parecen bien como me parece bien que esté lloviendo afuera, es decir, podría sentarme a contemplar esas ambiciones y materialidades, sacar conclusiones y metodologías, pero me gana la idea de pensar que estos autores son, de cierta manera, unos rebeldes contemporáneos.

Una primera razón es que entre la riqueza de las imágenes, escenas y palabras de estas obras no se percibe el temor a la nada. Y quiero precisar lo que pienso cuando hablo de 'nada'. Me refiero a configuraciones del tipo: ¿Qué onda, todo bien?, sí, nada nuevo que contar; ¿qué te

compraste? Nada, cosas para limpiar; ¿qué cuentas? Nada mucho; ¿qué onda tu casa o tu pieza? Nada, lo típico; ¿qué hiciste anoche? Nada, me quedé en la casa; ¿de qué se trata? Nada muy interesante; ¿qué hiciste el finde? Nada. Entonces, cuando digo que estos autores no le temen a la nada quiero resaltar que sin temor escarban el vacío aparente de este concepto, se hunden entre la textura para ver qué es lo que hay ahí: mirar por la ventana, observar como crecen o mueren las plantas, lavar los platos, ir al doctor, viajar en bus, ver la tele con la madre enferma, tratar de escribir. Donde otros no sienten la necesidad de ahondar porque no parece relevante, o porque quizás en ese miríada de minucias se esconde algo de nosotros, ellos se asoman a ese risco y encuentran una vertiente infinita porque lo que se puede hallar ahí es todo, no como una totalidad, sino como posibilidad. Hay una osadía en sentarse a mirar cómo el calor derrite todo a su alrededor o ver cómo el sol ilumina el terciopelo gastado de un bus interprovincial porque hay una pregunta que amenaza desde afuera ¿y a quién le importa? Es decir, el cuestionamiento se funda en el valor que tiene (o debería tener) una historia. Walter Benjamin decía en el «El narrador» que la novela rompe con la figura del narrador: «Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana.» (229) El narrador, en contraste con el novelista, es quien narra desde la experiencia (suya o transmitida). Y aunque las bifurcaciones de la novela y sus derivados son extensas, hay algo de ese acto de narrar primario que aparece en estos textos y se relaciona con contar historias desde un lugar práctico (228) más que desde la excepción, de ahí su valor.

Todas estas obras podrían ser calificadas como historias mínimas, no hay en ellas grandes personajes enfrentados a situaciones fuera de lo común o a dilemas fundamentales sobre moral o ética. Por el contrario, son narraciones que describen decisiones o sucesos triviales, de minucias mundanas como esas monedas sueltas que aparecen en los bolsillos. De ahí que muchos de nosotros no nos sentemos a contar con lujo de detalles en una fiesta cómo es que despertamos medio molestos ese día porque la luz se coló furiosamente por una de las esquinas rotas de la persiana vieja que cuelga desde el techo. Es un poco como dice Benjamin que «la

cotización de la experiencia ha ido a la baja», asunto que relaciona con la guerra y el crecimiento de una prensa que se funda en destacar lo sorpresivo, lo inusual. Por eso hay valor en estas historias, porque desvían la atención a esa nada y la expanden o la descubren sin la urgencia y la presión de quien busca petróleo en la pampa esperando un milagro.

En segundo lugar, y relacionado muy de cerca con lo anterior, estas obras sostienen sus historias desde el sentido abierto. Y podría parecer que estoy aplaudiendo la exacerbación del yo, una especie de narcisismo literario, sin embargo, el sentido abierto es más generoso que el yo en el sentido de que no se posiciona como superior, sino como un sistema interconectado. Cuando Benjamin habla sobre este declive del narrador dice que nuestra disposición a escuchar historias ha disminuido, que hay una especie de incomodidad cuando en una reunión social alguien va a contar una historia. Me parece que cuando estos autores entran a la nada, están abriendo sus sentidos a escuchar las historias que narra el entorno en el que se están. Están disponiendo los sentidos para compeljizar su relación con lo que los rodea, no es solo obtener información de un árbol y describirlo, es también dejar que el árbol manifieste su propia naturaleza a través de las palabras, que exprese su agencia en la letra. En *The Senses of Democracy* Masiello argumentaba la importancia de los sentidos en la producción literaria en tiempos de extrema violencia o represión y usa como ejemplo al escritor Esteban Echeverría: «[he] devoted his literary texts to the description of sensual assaults. Far from reaching for the heights of romantic love, he led his readers through mud, bog, pollution, and blood in order that they might experience the horror of Argentina at the height of its civil war» (5). Lo que me interesa de esta idea es cómo Masiello plantea que el autor lleva a sus lectores a experimentar, desde el texto, una multiplicidad de sentidos. Más adelante escribe: «a focus on the nonvisual senses lets other narratives of culture emerge. When touch and smell are featured, for example, we find ourselves in a perceptual track that fails to translate to logos. A more heterogeneous compositions of experiences —less obedient, less hierarchical, less controled (…)» (6). Y es ahí donde estas novelas iluminan. Porque en una contemporaneidad marcada por la tecnología, especialmente de tactilidad en

superficies planas y lisas, ellos se ensucian el pelo y las uñas, huelen la muerte y las flores, sienten asco, rabia, humedad, incomodidad. En otras palabras, estas escruturas producen texturas alterativas, menos obedientes o jerárquicas, como dijo Masiello que en las conclusiones de su libro cita al artista brasilero Nuno Ramos que hilvana algunas ideas sobre los sentidos y la materia:

> Whitout deciding whether life is a blessing or dumb material, let's examine with patience the stone and fossils, the patterns we see in the clouds, the markings, the letters inscribed in smoke, the rhyme that is made of detritus, the immense landscape imprisoned by walls, the ringing in an ear, the glow of a micro-organism, the heartbeats of animals, the components that belong to inert matter; and we should absorb the whole horizon as one who wants to choose and then fails: "Is this matter or language?". (235)

Hay aquí una sucesión de ocurrencias similar a la que se produce en las obras. Un hilo de asuntos minúsculos, los patrones que se observan en las nubes, los brillos de los microorganismos, en el mismo tono de las figuras que se esconden en las manchas de la pared, los colores que se repiten en el paisaje o de la persistencia de la lluvia en las cosechas. Y sin embargo, lo que deja la punzada es la última pregunta: ¿es esto materia o lenguaje? No creo que haya una respuesta certera. Se podría argumentar que es materia porque hay una movimiento material, quizás particular, en ese vínculo. Se podría decir que es lenguaje porque esa materialidad se logra con palabras. Ninguna parece suficiente. Además, es difícil llegar a una respuesta sin caer en categorizaciones definitivas o racionalizaciones abstractas que terminan destripando el corazón de la potencia de su materialidad. Quizás lo mejor sea ponerlas una al lado de otra, materia y lenguaje no como opuestos o sistema cerrado, sino como materialidades complementarias que se entrelazan e interactúan. Cada una de las obras logra una sinestesia entre lenguaje, materia y sentidos porque las tres trabajan en sincronía, aunque a veces alcancen ritmos o frecuencias diferentes. Es una escritura que sucede en la superficie. En *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Giuliana Bruno dice que la superficie es donde el

tiempo se vuelve material (3). Lo que resulta de este sistema es una narración apegada a lo real, es decir que es cercana al exterior, que sale desde el yo para hacer contacto, no se contiene en un interior que solamente reacciona, sale y se expone al mundo, es decir puede ser afectada por el tiempo.

El tercer argumento tiene que ver con las condiciones del presente en el que circulan estas obras y cómo estas escrituras se rebelan y resisten a la inmediatez, a la sensación abrumante de producir algo nuevo a cada momento. Decía Chul Han que era este salto constante entre cosas lo que no permitía sentir la duración del tiempo, que estamos tan apurados todo el tiempo que no detenemos nunca la atención en algo por más de unos minutos (y a veces ni eso conseguimos). Seguramente es por eso que cuando hablamos con amigos no entramos en detalles sobre nuestra rutina cotidiana llena de tesoros y minucias, y preferimos quedarnos en la nada, en ese 'todo bien' que no dice mucho pero que aceptamos como indicador de que nada extraño, trágico o inusual está sucediendo. La nada como indicadora de tranquilidad y bienestar. No queremos abrumar ni aburrir a quienes nos regalan un poco de su tiempo. En este tiempo de escasez todo se ahorra, incluso los detalles y las experiencias. Cuando Perec inició su búsqueda de lo infraordinario, por allá por los setenta, la idea de 'la masa' se fue comiendo las individualidades. Jacobo Zanella escribe sobre Perec en la introducción del volumen *Lo infraordinario* que recoge ensayos de autores contemporáneos en torno a este concepto y dice:

> En un presente masificado, usó lo infraordinario como un atajo al interior sin lo exótico de la ficción; exploró no el exterior homogéneo, en donde se busca lo espectacular todo el tiempo, sino las singularidades que se extinguen. (…) Vio lo que otros no vieron; encontró algo donde otros no habían buscado. Cuestionó lo cotidiano a la vez que permitió que lo cotidiano nos cuestionara: lo uso como medio para recordar lo que quería recordar, reflexionar sobre lo que quería reflexionar. Lo infraordinario en abstracto es banal: al escribirlo lo libera de la repetición y le da vida en las palabras. No se trata de un registro

> mecánico, sino de una aceptación de la sensibilidad contenida en lo que hemos dejado de registrar. (18-19)

Lo que Zanella escribe sobre Perec y su búsqueda de lo infraordinario es lo que mueve este trabajo. Y si disecciono las palabras lo que encuentro es una enumeración de las implicaciones de estas narrativas. Cuando dice que 'permitió que lo cotidiano nos cuestionara' está, me parece, apuntando hacia la materialidad, hacia las cosas y los afectos y cómo son sujetos que producen discursividades. Esta frase de 'lo infraordinario en abstracto es banal' es un reflejo de escrituras y lecturas que se construyen desde la cercanía de la superficie, desde la realidad, de la sincronía del afuera y el adentro. Masiello escribe «Life finds a way to breath on its own, overcoming the abstractions of reason» (234) y eso es lo que sucede cuando los sentidos se expanden para interactuar con el entorno, es a través de los sentidos cómo sentimos la respiración de la vida, sea la vida de los libros abiertos en el escritorio o la de los insectos que a veces se encierran en el baño de mi casa, es ahí en donde presenciamos la agencia de la materia, su vibrancia. Pero volvamos a la urgencia de la inmediatez porque como ella demanda rapidez y dinamismo, entonces, como dice Chul Han, no hay tiempo para demorarse, no hay modos de marcar el tiempo que parece estar en un flujo constante. La inmediatez, en su demanda de novedad, bloquea o descarta la contemplación que requieren los sentidos para encontrarse con el afuera o lo real. En el ensayo «Internet contra la democracia» de Manuel Arias Maldonado se lee «la simultaneidad crea un suspense que nos impele a permanecer en contacto con el flujo digital» (52), es decir quedamos atrapados en lo inmediato, en la obligación de ofrecer novedades. Si tomo lo que dice Masiello es posible argumentar que estas narrativas minúsculas son, por un lado, un modo de dejar a la vida respirar sin interferir con encumbradas abstracciones, solo dejando el tiempo pasar, sentándose a mirar cómo los árboles cambian de color a medida que oscurece, escuchando como el buho aparece puntual después que la luna se asoma, sintiendo el olor de los vecinos cocinando la cena en el piso de abajo; y por otro un refugio epistemológico afectivo y sensorial en medio de la inmediatez, una especie de vínculo

alternativo con el presente en el que es posible hablar y dialogar con ese sustrato cotidiano en el que construimos la vida diaria.

Cuando Zanella habla de un Perec que se fue en búsqueda de las singularidades y lo particular, me recordó a esa cita de Deleuze en *Diferencia y repetición* en la que establece que solo lo singular y lo único se puede repetir y que esa repetición pertenece al corazón (22), que es casi un milagro porque su particularidad es una transgresión a la generalidad. Si pienso en estas obras como cúmulos de singularidades, entonces es posible absorberlas y luego dejarlas ir. Esa es la existencia de la repetición, única no porque no se pueda registrar, sino porque solo se produce una vez. Cada respiro, cada minuto, cada amanecer es potencialmente una singularidad que los sentidos contactan y que luego se transforman en lenguaje. Y aunque parece que todo eso fuera muy importante o fundamental, lo cierto es que no es así. Si hay cumulos de particularidades en estos textos no son más que instantes fugaces, superficies que se sienten y luego desaparecen o se transforman en otra cosa. No hay revelaciones al final de este viaje, solo una colección de escenas, de constelaciones y materialidades. Por supuesto que creo que valen la pena y contienen una belleza tremenda, pero es su cualidad efímera la que me interesa, es su irrelevancia lo que me atrae. De cierta manera estas escrituras me devuelven a un lugar familiar, reconfortan mi propia singularidad que desde un plano súmamente general no es más que la de una hoja que el viento mueve en medio de un bosque. Sin embargo, lo que provocan estas escrituras de lo minúsculo es un instante de conexión en el que atendemos a las minucias de otro y así se construye un sentido de comunidad. Desarman jerarquías y nos reintegran al plano material desde un modo alternativo. Contemplan y se aburren. Respiran rápido y se desesperan. Escuchan el vacío. Hacen de la nada una respiración. Y a lo mejor eso es todo lo que se puede hacer, protestar en lo cotidiano porque quizás es ahí, en nuestra pequeñez, en donde podemos encontrar algo que se parezca a la libertad. Donde podemos adueñarnos del tiempo y de la nada, esa nada tan querida y esquiva donde caen las palabras.

BIBLIOGRAFÍA

Adam, Barbara. "Of Time and Health, Life and Death." Timewatch. The Social Analysis of Time, Polity Press, Cambridge.

Agamben, Giorgio. "¿Qué Es Lo Contemporáneo?" Venecia, Venecia, https://etsamdoctorado.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf.

Ahmed, Sara. *La Promesa de La Felicidad: Una Crítica Cultural al Imperativo de La Alegría*. Edited by Nicolás Cuello. Translated by Hugo Salas, Caja Negra, 2021.

—. *Living a Feminist Life*. Duke University Press, 2017.

—. *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, 2015.

Allen, Thomas M. *Time and Literature*. Cambridge University Press, 2018.

Amato, Joseph Anthony. *Dust: A History of the Small and the Invisible*. University of California Press, 2000.

Bachelard, Gaston. *La Tierra y Las Ensoñaciones Del Reposo. Ensayo Sobre Las Imágenes de La Intimidad*. Translated by Rafael Segovia, Fondo de Cultura Económica, 2006.

—. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas, Penguin Books, 2014.

Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida: Nota Sobre Fotografía*. Translated by Joaquim Sala-Sanahuja, Paidós, 1992.

Benjamin, Walter. Iluminaciones. Taurus, 2018.

—. *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osborne, Verso, 2003.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Kindle, Duke University Press, 2010.

Bergson, Henri. *Duration and Simultaneity: With Reference to Einstein's Theory*. Translated by Leon Jacobson, Bobbs-Merrill, 1965.

Birth, Kevin K. *Objects of Time How Things Shape Temporality*. Kindle, Palgrave Macmillan, 2012.

Blanchot, Maurice. "Everyday speech." Translated by Susan Hanson. *Yale French Studies*, no. 73, 1987, p. 12, https://doi.org/10.2307/2930194.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Translated by John Willett, Radha Krishna, 1978.

Brown, Bill. “Thing theory.” *Critical Inquiry*, vol. 28, no. 1, Oct. 2001, pp. 1–22, https://doi.org/10.1086/449030.

Bruno, Giuliana. “Introduction.” *Surface : Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, University of Chicago Press, London, 2014.

Certeau, Michel De, and Steven Rendall. *Practice of Everyday Life, Volume 2: Living and Cooking*. University of Minnesota Press, 1998.

Coole, Diana H., and Samantha Frost. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Duke University Press, 2010.

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall, University of California Press, 1984.

De la Cruz, Juana Inés. *“Ecos de Mi Pluma”: Antología En Prosa y Verso*. Edited by Martha Lilia Tenorio, Kindle, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2018.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Translated by José Vázquez Pérez and Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, 2004.

—. *¿Qué Es La Filosofia?* Translated by Thomas Traductor Kauf, Anagrama, 2001.

Deleuze, Gilles. *Diferencia Y Repetición*. Amorrortu, 2002.

—. *La Literatura y La Vida*. Edited by Silvio Mattoni, Alción, 2006.

Dumm, Thomas L. *A Politics of the Ordinary*. New York University, 1999.

Falco, Federico. *Los Llanos*. Anagrama, Editorial S.A, 2020.

Felder, Maxime. “Familiarity as a practical sense of place.” *Sociological Theory*, vol. 39, no. 3, 10 Aug. 2021, pp. 180–199, https://doi.org/10.1177/07352751211037724.

Felski, Rita. *Doing Time Feminist Theory and Postmodern Culture*. Kindle, New York University Press, 2000.

Fernández, Belén. *Ella Estuvo Entre Nosotros*. Overol, 2019.

Friedan, Betty. *La Mística de La Feminidad*. Translated by Martínez Magalí Solimán, Cátedra, 2016.

Gandolfo, Elvio E. *Ómnibus*. Interzona, 2006.

Gardiner, Michael E. *Critiques of Everyday Life*. Routledge, 2005.

Gentic, Tania. *Everyday Atlantic: Time, Knowledge, and Subjectivity in the Twentieth-Century Iberian* .. State Univ Of New York Pr, 2014.

Gombrowicz, Witold. *Diario Argentino*. Adriana Hidalgo Editora, 2006.

Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth. *The Affect Theory Reader*. Duke University Press, 2010.

Grosz, Elizabeth A. *Time Travels: Feminism, Nature, Power*. Duke University Press, 2005.

Guerriero, Leila. *Teoría de La Gravedad*. Libros Del Asteroide, 2019.

Haapala, Arto. "On the Aesthetics of the Everyday. Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place." *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, New York, 2005.

Han, Byung-Chul. *El Aroma Del Tiempo: Un Ensayo Filosófico Sobre El Arte de Demorarse*. Translated by Paula Kuffer, Herder, 2015.

—. *La Desaparición de Los Rituales: Una Topología Del Presente*. Translated by Alberto Ciria, Herder Editorial, 2020.

—. *No Cosas. Quiebras Del Mundo de Hoy*. Translated by Joaquín Chamorro , Taurus, 2021.

Hernández, Felisberto. *Narrativa Reunida*. Alfaguara, 2019.

Highmore, Ben. *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. Routledge, 2010.

—. *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*. Routledge, 2011.

—. *The Everyday Life Reader*. Routledge, 2008.

Hooks, Bell. *Feminist Theory: From Margin to Center*. Routledge, 2015.

—. "Homeplace (A Site of Resistance) ." *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, South End Press, Boston, Massachusets, https://files.libcom.org/files/hooks-reading-1.pdf.

Jaramillo Agudelo, Darío. *Antología de Crónica Latinoamericana Actual*. Alfaguara, 2012.

Johnson, Lesley, and Justine Lloyd. *Sentenced to Everyday Life Feminism and the Housewife*. Berg, 2004.

Kamenszain, Tamara. *Libros Chiquitos*. AMPERSAND, 2020.

—. *Una Intimidad Inofensiva. Los Que Escriben Con Lo Que Hay*. Eterna Cadencia Editora, 2016.

Kierkegaard, Søren. *Repetition and Philosophical Crumbs*. Translated by M. G. Piety, Oxford University Press, 2009.

Lefebvre, Henri. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Translated by Stuart Elden and Gerald Moore, Bloomsbury, 2016.

Levrero, Mario. *El Discurso Vacio*. Penguin Random House, 2017.

—. *Irrupciones. Volumen 1*. Montacerdos, 2019

Liao, Proey. "An Attempt to Approach a Void, or George Perec, Cause Commune, and the Infraordinary." *Harvard University*, 2021.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina: Una Especulación*. Eterna Cadencia Editora, 2020.

Lyons, Martyn. *Historia de La Lectura y de La Escritura En El Mundo Occidental*. Translated by Julia Benseñor and Ana Moreno, Editoras Del Calderón, 2012.

Maier, Gonzalo. *Leer y Dormir*. Editorial Minúscula, 2021.

Masiello, Francine. *The Senses of Democracy: Perception, Politics, and Culture in Latin America*. University of Texas Press, 2018.

Maurette, Pablo. *El Sentido Olvidado: Ensayos Sobre El Tacto*. Mardulce, 2017.

Mignolo, W. "Cartas, Crónicas y Relaciones del Descubrimiento y de la Conquista." *Historia de La Literatura Hispanoamericana (Epoca Colonial)*, edited by I. Madrigal, Cátedra, 1982, pp. 56–125.

Nancy, Jean-Luc. *El Sentido Del Mundo*. La Marca, 2003.

Ocampo, Silvina, and Bioy Adolfo Casares. *Los Que Aman Odian*. Emecé, 2002.

Osorio García, Sergio Néstor. "El Pensamiento Complejo y La Transdisciplinariedad: Fenómenos Emergentes de una Nueva Racionalidad." *Revista Facultad de Ciencias Económicas*, vol. 20, no. 1, 31 Dec. 2011, pp. 269–291, https://doi.org/10.18359/rfce.2196.

Perec, Georges. *Lo Infraordinario*. Translated by Mercedes Cebrián, Impedimenta, 2008.

Poblete Alday, Patricia. "Hibridez y tradición en la Crónica Latinoamericana Contemporánea. Los Textos de Rafael Gumucio ." *Revista Iberoamericana*, vol. 82, no. 254, 22 Mar. 2016, pp. 185–198, https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2016.7368.

Popa, Catrinel. "Exploring the infra-ordinary (the 'Oblique glance' as autobiographical strategy)." *Human and Social Studies*, vol. 5, no. 1, 1 Mar. 2016, pp. 73–87, https://doi.org/10.1515/hssr-2016-0005.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated by Gabriel Rockhill, Continuum, 2007.

—. Translated by Antonio Fernández, *La División de Lo Sensible. Estética y Política*, poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf. Accessed 30 Mar. 2024.

Rutgeers, Jonas. "Revisiting rhythmanalysis: how rhythm operates in the work of gaston bachelard and henri bergson." *Parrhesia*, vol. 31, 2019, pp. 85–102.

Shklovsky, Viktor. *Art as Technique*, 1917, https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist-2015-16-2/shklovsky.pdf.

Shove, Elizabeth, et al. *Time, Consumption and Everyday Life: Practice, Materiality and Culture*. Kindle, Bloomsbury, 2013.

Stewart, Kathleen. *Ordinary Affects*. Duke University Press, 2007.

Urriola, Malú. *Nada*. Lom Ed., 2003.

Vallelly, Neil. "«(Non-)Belief in Things: Affect Theory and a New Literary Materialism." *Affect Theory and Literary Critical Practice*, Palgrave Macmillan Cham, Canada, 2019, pp. 45–63.

Varios autores. *Lo Infraordinario. Narraciones Alrededor de George Perec y La Búsqueda Literaria de Lo Cotidiano*. Gris Tormenta, 2018.

Ventura, Laura. "La crónica latinoamericana actual: la empatía como elemento clave del género." *Estudios de Teoría Literaria*, vol. 9, no. 20, 9 Nov. 2020, pp. 106–113.

Yablon, Nick. "Untimely Objects. Temporal Studies and the New Materialism." *Time and Literature*, Cambridge University Press, United Kingdom, 2018.