

**Transmigraciones y desaparición del trabajo
en dos novelas latinoamericanas recientes**

Betina Keizman

Universidad Alberto Hurtado

El carácter duradero del artificio humano no es absoluto, ya que el uso que hacemos de él, aunque no lo consumamos, lo agota. El proceso de la vida que impregna todo nuestro ser lo invade también, y aunque no usemos las cosas del mundo, finalmente también decaen, vuelven al total proceso natural del que fueron sacadas y contra el que fueron erigidas. Abandonada a sí misma o descartada del mundo humano, la silla volverá a ser madera, la madera se deshará y volverá a la tierra, de donde surgió el árbol que fue talado para convertirse en el material sobre el que trabajar y con el que construir.

Arendt, *La condición humana*, 157-8

¿Bajo qué encarnaciones conciben el trabajo numerosas literaturas recientes? Para una respuesta provisional, alinee algunos términos que contemplan modos del trabajo y de la producción en el mundo contemporáneo, o cuanto menos sus dimensiones más axiomáticas o corrosivas: trabajo precario, flexibilidad y movilidad laboral, retail, desproletarización del mundo popular, incremento de regímenes informáticos y digitales, “sujetos básicamente económicos sin forma laboral reconocible” (tal como proponen los editores de este dossier). Junto a este inventario inicial emerge una cartografía de ficciones que transitan territorios tan disímiles como

el trabajo en el matadero (*De ganados y de hombres* de Ana Paula Maia), el trabajo de lo viviente (*Fruta podrida* de Lina Meruane), trabajo migrante y femenino (*Señales que precederán el fin del mundo* de Yuri Herrera), trabajo precarizado, virtual o de retail (*Mano de obra* de Diamela Eltit), trabajo y ecología (*Distancia de rescate* de Samanta Schweblin), desocupación y precariedad (*Paraísos* de Iosi Havilio), trabajos y extinción (*Rabia* de Sergio Bizzio). Pero mi pregunta inicial no apunta a establecer una topografía del trabajo en las narrativas recientes; me interesa, por el contrario, indagar cómo estas ficciones regulan las transformaciones del trabajo y, más importante aún, cómo se implican estas transformaciones en el orden de los cuerpos, las subjetividades, las experiencias, el intercambio productivo y la comunidad. Propongo entonces una vía lateral a la que invitan dos novelas, *Leñador o las ruinas continentales* (2013) del escritor norteamericano-argentino-chileno Mike Wilson y *La transmigración de los cuerpos* (2013) del mexicano Yuri Herrera. La relevancia de estas novelas en el horizonte de esta reflexión reside, justamente, en que ambas exploran zonas casi desdibujadas del trabajo en las sociedades contemporáneas, lo que podríamos denominar un último grado de aparición (o desaparición) que agita transformaciones fundamentales en imaginarios sociales, económicos y modos de vida. Tal vez resulta irónico reflexionar sobre la concepción contemporánea del trabajo en obras que lo revisan en su desaparición, al borde de lo que no es, en prácticas que se perciben mutadas y transmigradas, bajo lógicas tan diferentes que resulta difícil reconocer el trabajo como tal. Por el contrario, no es asombroso, apenas un corolario evidente, que las dos novelas también interroguen los alcances y adecuaciones del trabajo artístico en la actualidad. Este imperativo metareflexivo evidencia, en este punto, un acuerdo fundante: cualquier pregunta sobre la producción y el trabajo en/por la literatura debería considerar, en primer lugar, sus propias prácticas, que en la actualidad y como nunca antes se hallan indisolublemente ligadas al impacto de los dispositivos virtuales y sometidas a imperativos de una industria editorial globalizada.

1. Anacronismos y labor humana

En la cita de Hannah Arendt que abre este ensayo, la filósofa alemana eligió justamente la figura del leñador y del árbol talado para exponer el artificio humano que perime. La elección de Arendt está cargada de sentido porque la tala en el bosque repone una zona que se supone originaria del trabajo humano, aquella que nutre el interior de un círculo virtuoso que correlaciona naturaleza, eternidad, artificio, producto y trabajo. No es otro el señalamiento de Zygmunt Bauman, cuando subraya que el trabajo en el

período pre-industrial estuvo inscripto dentro de un modo de vida general porque se lo concibió antes de que la mano de obra fuera “considerada meramente una materia prima, y tratada como tal” (Bauman 2004, 151), es decir que dentro de este orden previo no hay “divorcio entre las actividades productivas y el resto de los objetivos de la vida” (Bauman 2004, 151). Justamente, el argumento inicial de la novela *Leñador* de Mike Wilson acentúa este tipo de experiencia que vincula actividad productiva con objetivos y ritmos vitales. La narración desglosa la experiencia de un aprendiz de leñador, la aventura de un hombre que se despoja de sí, de las complejidades de la civilización, para redescubrir, o parir, su ser pleno. No se me escapa la indeterminación de esta plenitud que, en efecto, es uno de los puntos ciegos de la novela, al que más adelante me referiré. Es atractivo suponer que Wilson eligió montar su ficción sobre la figura de un leñador bajo la intuición de que esta actividad, más que otras, involucraba un sustrato de continuidad entre vida y trabajo que el período industrial ha desintegrado.

La novela narra la historia de un hombre que abandona la civilización después de una experiencia bélica traumática, probablemente Malvinas, cuando decide internarse en los bosques de Yukón. Allí se incorpora a un grupo de leñadores porque, incluso sin saberlo, busca despojarse-de-sí, es decir de su ser individuo, de su historia, pero sobre todo de sus prácticas de pensamiento y de relación con el mundo:

Me enseñaron a leer los anillos de los tocones... Lo que yacía de ahí hacia el centro registraba otra vida, la que intento abandonar, es madera oscura, colonizada por memorias inciertas y una identidad frágil. Trazo una línea con el dedo hacia la orilla, hacia la corteza, hacia el presente. Comprendo que no hay regreso. Eso me calma, la idea de abandonar los anillos oscuros. Un grupo de leñadores pasa caminando hacia la próxima faena, no me miran, siguen caminando, me pasan de largo. Eso está bien, el no ser visto, ser parte del paisaje, ser el bosque. (Wilson 2013, 106)

Según el personaje afirma, en este proceso de despojamiento “los espejismos del lenguaje se disuelven y la realidad se vuelve palpable” (Wilson 2013, 130). Esta disolución del lenguaje puede interpretarse en clave de regreso a lo pre-individual, como una disolución de sí que es, en justo rigor, un retorno a la especie:

Lo pre-individual es, en primer lugar, la percepción sensorial, la motricidad, el fondo biológico de la especie (...) La sensación escapa a la descripción en primera persona: cuando percibo, no es un individuo singular quien percibe, sino la especie como tal. A la motricidad y a la sensibilidad se le añaden tan solo el pronombre anónimo “se”: se ve, se oye, se experimenta placer o dolor. (Virno)¹

¹ Paolo Virno, "Multitud y principio de individuación" (web: https://www.ddooss.org/articulos/otros/Paolo_Virno.htm).

Más aún, para David Le Breton (2015), la pulsión a la desaparición constituye un rasgo antropológico, y aun cuando no se lo atribuya a un comportamiento estrictamente moderno o reciente, su incremento actual derivaría de las altas exigencias de las sociedades contemporáneas y de la fluidez de las identidades, una cualidad de tránsito y desplazamiento que, en el capitalismo tardío, dota de nuevos impulsos a la lucha contra la “fatiga de ser”. En la novela de Wilson, esta lucha adquiere la forma de un agotamiento del plan vital del protagonista, pero también es una fatiga de mayores alcances, la de un pensamiento que se descubre circular, de rutinas intelectuales decepcionantes y depresivas que deriva en un mundo de incertezas. Aunque *Leñador* inscribe este agotamiento en una saga individual, no deja de expresar una sensibilidad de época. Tal como señala Bauman, mientras la identificación trabajo-progreso en las sociedades industriales del XIX mantuvo un indisoluble nexo con la confianza en el presente y en el futuro, luego, en el punto de inflexión de un sistema postcapitalista, domina la incertidumbre laboral y vivencial de la modernidad líquida. Es decir que en esta vivencia de agotamiento personal, esta experiencia que por definición el libro postula como excepcional y única, reverbera una incertidumbre de alcances colectivos.

¿Pero qué implica, en definitiva, este abandono de la identidad? Si en la identidad se experimenta la singularidad y la diferencia, también allí surgen estrategias “para deslizarse [se] entre las mallas del tejido social y renacer en otra parte, bajo otra versión de sí o desaparecer en la discreción, la soledad, la ausencia” (Le Breton 2015, 193). Esta nueva versión de sí avanza, en *Leñador*, hacia una fusión con la naturaleza, con el paisaje o con lo otro no humano. Lo que importa destacar es que el protagonista alcanza inicialmente este estado liminal, de abandono, por medio del trabajo sistemático. En una segunda etapa, es el ejercicio de la acción contemplativa el que le permite ahondar en ese estado. Así, el trabajo del leñador, tal como se concibe en la novela, es un trabajo sobre sí mismo. El leñador aprende el trabajo, pero en una segunda instancia abandona progresivamente la productividad y su acción se parece, cada vez más, por eso mismo, a un no-trabajo. Esta condición se refuerza por la acción contemplativa que el personaje persigue y practica, finalmente la vía regia de su transformación, que constituye, en el contexto postcapitalista, una solapada expresión de resistencia a la producción y, por lo tanto, al trabajo en el interior de un sistema productivo.

De este modo la trayectoria vital del leñador inscribe un *Bildungsroman* invertido en que el personaje adquiere un saber leñador pero con un objetivo ulterior:

desaprenderse como singularidad y renovar sus repertorios de conexión con el mundo. Lo que se vislumbra aquí con visos de paradoja es que sin sujeto ni individualidad, si lo que impera es una fusión contemplativa y vital con el entorno, tampoco hay trabajo.

La intención y el plan del personaje de Mike Wilson—más adelante me detendré en su aspecto formal, consustancial a la propuesta misma—asocia un triple intento: el de la desaparición de sí, el de la fusión con el mundo, y lo que constituye el motor de los dos primeros, el cuestionamiento del orden de la representación (una representación que, vale subrayar, supone el pensamiento y el lenguaje, y, por lo tanto, alcanza intrínsecamente a la práctica artística).

Pero después comprendo que estoy complicándome, buscando respuestas a paradojas de mi propia maquinación, artificios del lenguaje que nublan la experiencia.

En un momento de lucidez, abandono las falacias circulares y regreso mi atención al territorio, al cuervo que vuela sobre mí. (Wilson 2013, 353)

Pero desde otro aspecto, la novela de Wilson se suma a un conjunto importante de recientes narrativas latinoamericanas que fabulan un fuera del tiempo o un retroceso temporal, los mundos reinicializados que, señala Graciela Speranza, elaboran cronografías como articulaciones de “un presente disparado a otros tiempos” (Speranza 2017, 17), y de este modo reconfiguran nuestra experiencia del tiempo.² ¿Pero en que consiste exactamente el anacronismo o la reinicialización que instruye la novela de Wilson? El hombre que abandona el mundo y vuelve a la naturaleza retoma, como parte de su proceso de transformación personal, un regreso a una vida pre-industrial en un territorio retirado que reinscribe un último terreno virgen de los avances del capitalismo contemporáneo. Lo que creímos un desplazamiento en el espacio—ese viaje del protagonista a los confines—es, en justo término, un desplazamiento temporal, el regreso a una temporalidad de tintes edénicos. El grupo humano que se constituye en ese territorio liminar es una comunidad de erradicados. Suma, entre otros, a un haitiano, al protagonista latinoamericano, varios indios navajos, leñadores franceses e ingleses, un viejo manco y un leñador noruego que usa “herramientas tradicionales para talar pinos” (Wilson 2013, 11). Este imaginario de un precapitalismo anacrónico y romántico modela el trabajo del leñador en la novela, es un pie forzado de la narración, y me apuro a subrayar su carácter de pretensión impuesta, más flagrante aún para un escritor que habita Chile, donde la devastación forestal ha tenido y tiene agudas consecuencias en

² Propongo otro abordaje a estos mundos reinicializados en “Las puertas abiertas: continuidad, obsolescencia y potencialidad en la literatura y el arte recientes” (en proceso de edición).

planos sociales, económicos y de ecosistema, es decir, donde difícilmente pueda concebirse el trabajo de leñador como una actividad que escape de las regulaciones del capitalismo tardío.

Si hasta aquí expuse lo que a grandes rasgos es el plan explícito (por explicitado) del personaje de Wilson, me refiero al despojarse de sí y al abandono de las ruinas circulares del pensamiento,³ importa ahora subrayar otro orden del libro, de algún modo residual a este plan, que interesa leer incluso a contrapelo: el orden del trabajo y la desaparición del horizonte productivo en las sociedades contemporáneas.

Arendt distingue tres dimensiones de la condición humana: la labor, el trabajo y la acción. “Labor es la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, cuyo espontáneo crecimiento, metabolismo y decadencia final están ligados a las necesidades vitales producidas y alimentadas por la labor en el proceso de la vida. La condición humana de la labor es la misma vida” (Arendt 2009, 21). Es decir que esta fusión que busca el personaje de *Leñador* pertenece al orden de la labor, al tiempo de la especie, a la existencia de lo eterno.

Trabajo es la actividad que corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre, que no está inmerso en el constantemente repetido ciclo vital de la especie, ni cuya mortalidad queda compensada por dicho ciclo. El trabajo proporciona un “artificial” mundo de cosas, claramente distintas de todas las circunstancias naturales. Dentro de sus límites se alberga cada una de las vidas individuales, mientras que este mundo sobrevive y trasciende a todas ellas. La condición humana del trabajo es la mundanidad. (Arendt 2009, 21)

Se concluye que el retroceso temporal que pone en escena la novela de Wilson habilita el tránsito del trabajo a la labor, vale decir que el trabajo del leñador es una actividad económica que en el libro apenas aparece ligada a la producción y al intercambio, y que redescubre, por el contrario, su dimensión de ser biológica, su posibilidad de trabajo sin mundanidad.

Lo que el leñador reinventa es la actividad del cuerpo y la continuidad del ser con los otros, la inmersión en una esfera de eternidad que rebasa los límites del sujeto y que, por lo mismo, solamente se salda en tanto especie. En definitiva, cuando la actividad de este leñador desestima el orden de la producción y se despliega bajo términos de supervivencia, favorece el deslizamiento del trabajo hacia la labor, incluso si, paradójicamente, la novela se articula en su mayor parte como un inventario de útiles y técnicas, es decir de desprendimientos del mundo del trabajo que aquí, despojados de

³ He avanzado esta lectura en otro artículo: “Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana” (2018).

su finalidad utilitaria, caen de lleno en el plano estético, de belleza del lenguaje (el instructivo, el texto informativo, el manual: todos ellos emergen del túnel del tiempo convertidos en lengua poética). Lo que subrayo es que, en el horizonte de la desaparición del trabajo, de su involución hacia la labor, los inventarios de útiles y técnicas así como los almanaques agrícolas se reciclan en productos estéticos o, eventualmente, encarnan porciones de un archivo que resguarda para la historia aquello que el trabajo *fu*e, pero ya no *es*. Por otra parte, en la cronología que propone Arendt, la acción se reconoce como la única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia, y por eso corresponde a la condición humana de la pluralidad, a los hombres habitando el mundo, a la dimensión política de la actividad humana. En la postulación de Arendt la política es el espacio mismo de la libertad:

Ni la labor ni el trabajo se consideraba que poseyera suficiente dignidad para constituir un bios, una autónoma y auténticamente humana forma de vida; puesto que servían y producían lo necesario y útil, no podían ser libres, independientes de las necesidades y exigencias humanas. (Arendt 2009, 26)

La novela de Wilson, vale recordarlo, elige una práctica de libertad bien diferente. En el contexto de crisis de proyectos políticos del postcapitalismo contemporáneo, que en la novela asoman sumariamente esbozados en una guerra perdida, la única expresión de libertad que el personaje recupera transita dimensiones ajenas a la *vita activa* y, en consecuencia, a la política de la acción de Arendt: las vías de libertad en la novela son, vale reiterarlo, la dimensión contemplativa y el estado de eternidad que reconstituye la labor, que liga al hombre con la especie y, por lo tanto, con lo interminable. La relación entre libertad y contemplación, también ha sido indicada por Arendt: “[c]on la desaparición de la antigua ciudad-estado (...) a la acción se la consideró también entre las necesidades de la vida terrena, y la contemplación (el bios theóretikos, traducido por *vita contemplativa*) se dejó como el único modo de vida verdaderamente libre” (Arendt 2009: 27). Más específicamente, frente a la temporalidad invasiva del postcapitalismo, la contemplación constituye, en la novela de Wilson, una vía de escape por reinicialización utópica. De tal manera se huye de los dispositivos de regulación social, pero, más aún, se erradican las autoregulaciones con que el postcapitalismo emprende una sistemática colonización de la experiencia individual (sigo aquí la reflexión de Jonathan Crary [2015] en *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*). A esta colonización consumada, la novela de Wilson opone una experiencia individual que es, en justo término, una experiencia desubjetivadora. Múltiples escenas y personajes de *Leñador* insisten sobre esta descolonización de la experiencia, sea el

haitiano enclaustrado en el ático reescribiendo un texto que recuerda el aleph borgiano o los múltiples leñadores improductivos, el leñador manco o el noruego que, los ojos arrasados por las cataratas, son sujetos improductivos pero albergados por la comunidad. También ese será el caso del protagonista mismo cuando como un Bartleby del trabajo (pero qué otra cosa es Bartleby) se abstrae observando hormigas y de regreso al campamento recibe las críticas de sus compañeros:

Los otros, molestos, me preguntaron por qué no talé. No supe qué responder, más que decirles que valió la pena, que no me arrepentía. No me entendieron, sólo me insistieron que si yo quería permanecer entre ellos, esto no podía volver a ocurrir, el resto del trayecto caminé solo. (Wilson 2013, 61)

Efectivamente, en este punto el leñador rompe con la comunidad que lo alberga. Hasta ese momento, lo común en la novela se constituye por la colectividad de leñadores; pero muy rápido, esta comunidad imperfecta se ve desplazada por esa otra dimensión de lo común que ya he nombrado, una pulsión biológica-vital y el ejercicio de contemplación, un precio que el protagonista paga con su amputación de la comunidad de leñadores que lo inició en el arte del despojamiento. La contemplación constituye una extensión de la práctica del cuerpo, pero una práctica con herramientas u ortopedias invisibles, que escapa de cualquier sistema productivo de colectividad y que es, por el contrario, un gesto que se reitera, por ejemplo, cuando el personaje, ayudado de una rama, dibuja insistentemente números en la tierra. También el extrañamiento del signo numérico que se vuelve gesto invita a una práctica de desaparición de sí en la contemplación y en el movimiento, incluso lo erradica de cualquier circuito comunicativo que no sea el de un plano estético. (Tal como señala Fernando Pérez refiriéndose al uso del caligrama chino en Michaux, la aproximación al aspecto gestual remite a “una fascinación por los aspectos caligráficos del signo que eventualmente lo liberan de la subordinación al orden del sentido” [Pérez 2015, 102]). Cómo no recordar en este punto la reflexión de Adorno en pos del hombre indiviso, “aquel cuyos modos de reacción y facultades no están dissociadas ellas mismas, enajenadas las unas de las otras, cuajadas en funciones aprovechables, según el esquema de la división social del trabajo” (Adorno 1984, 211) porque, por el contrario,

en toda manifestación artística y en todo conocimiento de la ciencia lo mentado es el hombre entero y el todo de la humanidad, pero que esa intención no puede realizarse si no es mediante una división del trabajo olvidada de sí misma y exacerbada hasta el sacrificio de la individualidad, hasta la entrega y pérdida del hombre individual en cada caso. (Adorno 1984, 211)

En una declaración que realiza por redes sociales, Mike Wilson menciona un documental de Erik Shirai, *El nacimiento del sake* (2015), al que es interesante recurrir en este punto para discutir hasta qué grado la novela tributa a ciertas nociones también anacrónicas de comunidad de trabajo. *El nacimiento del sake* plasma la vida de una reducida colectividad de artesanos quienes preservan la producción tradicional de sake, de 2000 años de antigüedad. Los trabajadores de la fábrica Yoshida habitan en la destilería, sometiendo sus tiempos personales y su vida privada a las pautas y temporalidades de esta fabricación tradicional. En un contexto mundial de masificación, el documental se encandila visual y afectivamente con la fabricación tradicional cuando subraya la dignidad monacal de un trabajo que exige que durante los seis meses que dura la “temporada del sake” los ocho empleados convivan en la fábrica, prácticamente sin salir. El jefe de la producción es el “toji”, el maestro elaborador, cuyo lema pretende que sólo una “armonía” de colectividad produce buen sake. La especificación visual y exegética de las etapas del proceso de producción de sake contribuye al carácter archivístico—registro de los movimientos, detalles del proceso—propio de los documentales antropológicos. Por lo demás, la blancura de la nieve y el humo del destilado y de las soluciones a altas temperaturas—una imagen que se reitera en el film—aportan una textura brumosa a la práctica de la colectividad, una forma del fundido y de tendencia a la blancura que también Le Breton asocia con las experiencias del despojarse de sí, en este caso, en una fusión de colectividad. Pero lejos de mostrar un mundo clausurado en un espacio y en una temporalidad anacrónica, el documental asimismo se enfoca en el exterior cuando persigue los esfuerzos del heredero del negocio familiar con el fin de introducir su producto de alta gama en el mercado globalizado contemporáneo. Estos desplazamientos del heredero del negocio se desprenden de la organización anacrónica del trabajo artesanal, esbozan otra dimensión, la disposición a insertar el espíritu y la estructura económica del orden de los oficios en una economía postcapitalista globalizada. Otro indicio de brecha en la visión idealizada del espíritu precapitalista de la empresa se evidencia cuando uno de los hombres que trabaja en la destilería muere durante el rodaje: es el más fuerte y la empresa ha consumido su fuerza de trabajo, difícilmente reemplazable.

En *Cómo vivir juntos*, Roland Barthes propone una serie de reflexiones fragmentarias en sus notas de curso sobre las colonias idiorrítmicas, en tanto “agrupamiento poco numeroso y flexible de algunos sujetos que intentan vivir juntos (no lejos unos de otros) conservando cada uno su *rhythmós*” (Barthes 2003, 90). La definición es interesante porque postula una armonía entre el ritmo individual y el

colectivo. Sin embargo, para Barthes, lo que en definitiva precisa a la colonia es, exclusivamente, su marginalidad en relación con el Estado. En un gesto similar, la reivindicación del trabajo artesanal del grupo de *El nacimiento del sake* aparece como un oasis en el postcapitalismo contemporáneo. Justamente y pese a las contradicciones, la película reconvierte el trabajo en labor, modo de vida y subsistencia, es decir en una secuencia menos emplazada en lo que efectivamente es, una productividad económica, que en una pauta de labores y movimientos que poetizan la tarea y que terminan por diluirla en la armonía de un quehacer colectivo.

Me interesa recuperar esta gestualidad y esta estrategia porque la reencontramos en el libro de Wilson cuando, por ejemplo, el golpe del leñador al derribar un árbol se disuelve en secuencia estética y pura labor. La disección de tareas y movimientos del leñador se constituyen ajenos a la secuencia productiva, al trabajo mismo, celebrando una estetización de movimientos y precisiones que escasa relación guardan con la elaboración de un producto y la obtención de un resultado (derrumbar el árbol). Lo que se coloca en primer plano, por el contrario, es una práctica de gestualidad artística, de quehacer de sí. La reivindicación del trabajo anacrónico, eso que Marx denomina como “las primeras formas instintivas, de índole animal, que reviste el trabajo” (Marx 2010, 217) aquí son recuperadas bajo el horizonte del arte. Como por giro mágico, se las desliga más o menos de los sistemas productivos y se las revincula con la dimensión de la labor biológica que habilita, posteriormente, su redescubrimiento como expresión estética. Por otra parte, paradójicamente, esa reinscripción del trabajo como producción estética, aunque solo aplicable a algunos trabajos, no deja de ser un rasgo propio del trabajo contemporáneo. Bauman lo explica del siguiente modo:

el trabajo, ha adquirido—así como otras actividades de la vida—un significado mayormente estético. Se espera que resulte gratificante por y en sí mismo, y no por sus genuinos o sus supuestos efectos sobre nuestros hermanos y hermanas de la humanidad o sobre el poderío de nuestra nación, y menos aún sobre el bienestar de las generaciones futuras. (Bauman 2004, 149)

Podríamos concluir que en *Leñador* la pérdida del trabajo como lo conocimos en el siglo anterior es una especie de utopía doméstica, como la menciona Barthes, que renuncia a lo político y que solo reconstituye lo colectivo en tanto colectividad con lo viviente, bajo los términos de este idiorritmo de borramiento de sí, de armonía idealizada.⁴ En esa vertiente, en el libro de Wilson se reconoce también una progresiva

⁴ Barthes avanza una inquietante reflexión sobre la imposibilidad de una utopía de comunidad idiorrítmica: “razón teórica que se me apareció poco a poco: utopía del Vivir-Juntos idiorrítmico no es una utopía social. Todas las utopías escritas han sido sociales, de Platón a

inclusión de experiencias de lo sublime: al mascar la resina de los pinos, “dicen que es bueno para los dientes, pero que su función cardinal es calmar la mente. No sé si funciona, pero la idea de compartir la resina de un pino me pareció un acto sublime” (Wilson 2013, 66); en la música compartida,

Hay un canto Navajo que se suele entonar al regresar al campamento, despertó en mí una sensación de plenitud. Le pedí a uno de ellos que me contara de qué cantaban. Me lo explicó mientras los otros seguían vocalizando. La letra añoraba poder caminar feliz, sea bajo nubes oscuras, bajo la lluvia, en una tormenta, donde haya plantas, en un sendero de polen, bajo el sol. Caminar alegre, como se caminaba antes, en otros tiempos. Que mi camino sea bello. Que mi camino sea bello. Que mi camino sea bello. (Wilson 2013, 113)

O, no puede ser de otro modo, en las manifestaciones de la naturaleza, “[l]os sistemas más espectaculares son las tormentas eléctricas. Al igual que las auroras boreales, despiertan un sentido de sublimidad” (Wilson 2013, 136). Todo desemboca en la conexión plena:

Veo mi entorno con más claridad. Me di cuenta de esto por primera vez mientras me bañaba en una pequeña cisterna prístina en la parte superior del riachuelo. El sol matinal se filtraba entre los árboles del bosque y destellaba en la superficie del agua. Me dejé alumbrar, no alcé el antebrazo para bloquear la luz ni entrecerré los ojos para reducir la magnitud del sol. Supe detenerme y buscar lo que el momento me ofrecía. Todo era cristalino.

No sé bien cuánto tiempo me quedé, me acuerdo de la vuelta al campamento, pero fue un momento importante para mí. Un momento auténtico, sin interferencia, sin pensamiento. Fue la primera vez en mucho tiempo que sentí certidumbre. Se me había olvidado lo bella que podía ser la certeza. (Wilson 2013, 112)

En definitiva, anacronismo o reinicialización, la novela de Mike Wilson ensalza una disolución del sujeto y el trabajo en la especie, la labor, lo sublime y la reconversión. La resistencia al proyecto postcapitalista es, en este caso, una condena que, no podría ser de otro modo, desemboca en el extrañamiento del trabajo productivo y en el renacimiento forzado de un gesto contemplativo inicial, de alcances vitales y estéticos.

2. “*Voy vengo*”, las transmigraciones del trabajo en Yuri Herrera

Con una orientación afín, también la novela de Yuri Herrera evoca un principio de reinicialización en la medida en que cualquier estado de excepción reinicia. En este caso ubica al lector frente a un paisaje “postapocalíptico” donde los habitantes de una

Fourier: búsqueda de una manera ideal de organizar el poder. Por mi parte, suelo lamentar que no haya una utopía doméstica, y suelo desear escribirla: una manera ideal (feliz), de figurar, de predecir la relación adecuada del sujeto con el afecto, con el símbolo” (Barthes 2003, 187).

ciudad se recluyen en sus hogares, aterrorizados por una pandemia. Contagio y enfermedad, que son los puntos iniciales del relato, ubican en primer plano cuestiones fundamentales en relación con el control de la vida y de la muerte, la corporalidad y la inmunidad en un contexto de disolución que bifurca mecanismos de control y sojuzgamiento estatales y paraestatales.⁵ Es en este marco que el protagonista encarna una forma de trabajo específica, la de quien representa a otros y vehiculiza intercambios que escasa existencia tienen en el plano material: el tráfico de influencias, el conocimiento del mercado en que transita, los saberes supuestos y las “primas” por favores adeudados son su capital personal. Cuando el trabajo se desliga de una lógica productiva materialista, no se trata de poseer y producir bienes en el sentido tradicional, sino de acceder a su utilización como servicios:

Se podría decir que, en la organización del trabajo postfordista, la actividad sin obra, de ser un caso especial y problemático—recuerden las incertezas de Marx al respecto—, se convierte en el prototipo del trabajo asalariado. Repito un punto importante: esto no significa, naturalmente, que no se produzcan más carcasas de máquinas, sino que, en una parte creciente de las tareas laborales, el cumplimiento de la acción es interior a la acción misma—es decir, no consiste en dar lugar a un producto semielaborado independiente. (Virno 2003, 62)

Como intermediario, Alfaqueque se desplaza por una ciudad bajo toque de queda, sitiada por las fuerzas militares, cuya población fantasma recibe con profundo escepticismo los discursos “tranquilizadores” del gobierno. El problema central es cómo se muere, pero también cómo se sobrevive a la amenaza de un posible mosquito egipcio, la catástrofe de sello extranjero, un “monstruo” fantásmico que reproduce y acentúa la amenaza letal del Estado y de los grupos armados locales.

El estado de excepción se narra en un registro que linda con lo picaresco, como el caldo de cultivo perfecto para que el protagonista despliegue lo mejor de sí. Alfaqueque arregla “cosas por debajo del agua en el juzgado” (Herrera 2013, 35), y “debajo del agua” supone no solamente una legalidad paralela al juzgado y a las fuerzas del Estado, también algo más amplio e indefinido, todo un universo de intercambios, acuerdos, ventas y compras, que puede implicar los objetos más disímiles, sean drogas,

⁵ El argumento de Yuri Herrera se inspira en dos acontecimientos fundamentales en la historia reciente de México: la gripe A H1N1 que azotó México en 2009 y un referente más amplio, la ola de violencia y la vorágine de matanzas ligadas al narcotráfico y a su infinita infiltración en las redes del Estado, cuyo resultado es el desmoronamiento social, político, ético y económico que se ha adueñado del país mexicano en las últimas décadas. En este marco, no es exagerado afirmar que la pandemia habilita un estado de excepción que finalmente poco tiene de excepcional (los 43 estudiantes de Ayotzinapa que en 2014 fueron secuestrados y probablemente asesinados por fuerzas policiales y del sicariato constituyen un caso por demás atroz y ejemplar de estas circunstancias).

fotos, cuerpos, vivos o muertos, informaciones o servicios. En esta ocasión, Alfaqueque debe intercambiar los cadáveres de los hijos de dos familias rivales. Este intercambio implica controlar los cuerpos, manipularlos, hermostrarlos como en una funeraria paralela o, por el contrario, infligirles golpes para que la familia reconozca en ellos los rastros de violencia que pretende encontrar en la carne de las víctimas.

Muy rápido, la narración demuestra, con su incursión en el mundo paralelo por el que trafica Alfaqueque, que la pandemia es una manifestación visible de un estado más amplio y perverso, aunque el registro humorístico relativice esta dimensión. Muy particularmente, la novela reconoce la transmigración y el flujo acelerado como la modalidad de circulación propia de las sociedades contemporáneas. El personaje se mueve por el territorio urbano estableciendo intercambios que involucran tanto la vida de los individuos como valores económicos y de poder. En una ciudad circunstancialmente detenida y replegada sobre sí por el estado de sitio, donde hasta el agua se presenta en forma de charcos negruzcos y estancados, Alfaqueque encarna la energía, la movilidad, el desplazamiento. Lo suyo es vender, manipular información, adecuar situaciones, ofrecer servicios imprecisos que operan tanto sobre los cuerpos como sobre los vínculos de la comunidad, en una sociedad en que el negocio es un ensamblaje de zonas legales e ilegales, en el fondo indiferenciadas.

Quien se encarga de los cuerpos, lidia con la muerte, pero sobre todo lidia con la vida y lo que implica una cadena de tercerización de los trabajos: “¿[q]uién irá a enterrar a esa muchacha?, se preguntó, Porque no van a ser ellos, los que tanto han llorado y tanto han amenazado, los que van a cavar su tumba. ¿Cuándo dejamos de enterrar con nuestras propias manos a los que amamos?, pensó" (Herrera 2013, 130).

Como vendedor de discursos y solucionador de problemas, Alfaqueque requiere “ser humilde y dejar que el otro pensara que las palabras que decía eran las suyas” (Herrera 2013, 50).

La transmigración de los cuerpos crea un umbral de contacto entre epidemia y violencia que explora el trato con la muerte, la vida y el cuerpo en una comunidad. Pero este umbral tiene en el plano diegético una raíz histórica, la tradición de la violencia, la lucha por la posesión de los cuerpos que se extiende hasta la actualidad del relato pero que se inicia en la pelea de “origen” por el cuerpo del padre de las dos familias (que finalmente son una). Los cuerpos transmigran porque son materia de tránsito, de intercambio, de una transformación que excede la transmigración de lo vivo a lo muerto.

¿Qué significa que un cuerpo transmigre? También en las novelas previas de Herrera, la trans migración aparece como un núcleo imaginativo y metafórico fundamental. *Trabajos del reino* especulaba sobre la transformación que implica convertirse en artista, cambiar de piel y fundirse como testigo y gestor de épicas. En *Señales que precederán el fin del mundo*, la migración aparecía de un modo explícito como un mecanismo de trans migración del cuerpo y de la identidad, incluso después de la vida.⁶ En esta tercera novela, el cuerpo que transmigra es el cuerpo que se transforma, de la vida a la muerte, de la salud a la enfermedad, pero también, y sobre todo, en el poscapitalismo globalizado, la trans migración deletrea el tráfico de cuerpos, productos, trabajo y servicios que habilita múltiples modalidades—incluso inimaginables—de circulación de lo viviente y de lo mercable:

¿Vas a usar el cuerpo?

Simón, dijo el Alfaqueque, Si ando en la calle es porque tengo que entregarlo.

Es que nos falta uno, dijo el hijuelachingada, pero igual ahorita hay muchos por ahí. (Herrera 2013, 101)

Desde una perspectiva más atenta a lo sensible, la trans migración implica, también, un vaciamiento de la capacidad de los cuerpos de expresar dolor, cuando lo que queda de ellos es interrogado como fuente de información, objeto de intercambio, es resignificado en términos económicos o supone un estorbo a evitar (del otro lado del cuerpo vacío se erige la vía del placer, que Alfaqueque redescubre, asombrado):

No necesitaba acercarse para saber que la Muñe toda ya no estaba allí, sin embargo tenía que hacerlo y cuidar lo que quedaba. Se acercó sin ganas, a pasos lentos, como si tuviera no güesos sino alma de alambre. La vio a la Muñe pálida, ceniza, tenía un rastro de sangre entre la nariz y la boca, las manos crispadas y la cara triste. Estaba tan pequeña y tan callada y al mismo tiempo se sentía como el corazón frío de la casa, como si aun así la sostuviera. (Herrera 2013, 58-59)

Si el cambio de una vida por otra remite a la venganza, en la novela esta venganza inicial se descubre vacía de pasiones, es una acción que también ha pagado su precio al orden de mercado en una política de los cuerpos des-apasionados: son cuerpos para pagar, cuerpos que se debe devolver o entregar, cuerpos que requieren supervisión

⁶ Por supuesto también se reconoce allí una de las pulsiones más fuertes de la tecnociencia contemporánea: “[p]orque al morir, de algún modo el individuo huye. Si el biopoder establece sus puntos de fijación sobre la vida a lo largo de todo su desarrollo, la muerte aparece como aquel momento inefable que, subrepticia y definitivamente, se le escapa. Pero si la muerte estipulaba un límite al biopoder en la sociedad industrial, ahora esa barrera estaría siendo desafiada. Al menos, así lo enuncia la promesa más fabulosa de la tecnociencia contemporánea: gracias a la hibridación con sus productos y servicios, el cuerpo humano podría desprenderse de su finitud natural (Sibilia 2006, 59).

para reconocer su estado. Los sentidos que los distintos personajes reponen en relación con los cuerpos muertos se abren a esta evidencia: para los padres, son moneda de cambio; para Alfaqueque, un material a controlar, cuyo estado debe revisarse, o, bajo su cariz más generoso, los destinatarios de un servicio de sepultura que aspira a recuperar una dignidad para el muerto.

También en esta novela, como en la Wilson, el trabajo que el personaje de *La transmigración* está encarnando, supone, de nuevo, una forma liminal, casi desvariada, del trabajo contemporáneo en su tránsito a la desaparición (Virno 2003). Alfaqueque es un *bricoleur* que aprovecha lo que tiene a mano, “como el famoso ‘cibertopo’ (...) que se mueve de aquí para allá buscando un enchufe al que conectarse para recargar la energía necesaria para buscar otro enchufe que conectarse para recargar la energía necesaria para...” (Bauman 2004, 148). Como intermediario, Alfaqueque es el trabajador del presente, aquel que no lucra con objetos materiales sino, sobre todo, con material simbólico y performativo. Es un trabajador de baja gama, porque su terreno es el de las ideas menores que surgen como pompas de jabón, se utilizan y luego explotan. Retomando a Robert Reich, Bauman se refiere a esa categoría de personas insertas en la actividad económica contemporánea que comprende quienes “se ocupan de brindar ‘servicios personales’ (las ocupaciones que John O’Neill clasifica como ‘comercio de pieles’) que requieren un encuentro cara a cara con los destinatarios del servicio prestado” (Bauman 2004, 161-162). El personaje de Alfaqueque es transversal, por una parte brinda ese servicio de contacto cara a cara con sus empleadores, un verdadero “comercio de pieles” que provee un bálsamo para los males que aquejan a sus clientes. Paradójicamente, es un cuidado insustancial: un favor, un acuerdo, un consejo, algo que en muchos casos pertenece al orden de lo simbólico.

El tránsito de Alfaqueque, su ir y venir, su labor de deslizamiento, algo errático y azaroso, se reinventa en cada encuentro con los otros, en cada bifurcación de las circunstancias. “Voy vengo”, es su lema. Alfaqueque es flaco, poca cosa, nervioso, pulsátil: un antihéroe pícaro de nuestro tiempo que incluso sabe deslizarse entre aquello que no comprende del todo: “[c]osa más rara. El Alfaqueque se preciaba de conocer casi todo enjuague y transa y tejemaneje serio de la ciudad, pero éste le sobraba: ¿Quién era dueño de la casa de Las Periquitas y porque tenía allí el Delfín a la Muñe?” (Herrera 2013, 43). Su trabajo consiste en definir algunos saberes como coordenadas que orienten su intervención. Es, lo subrayo, una intervención en un universo de flujos y transmigraciones en donde su radical habilidad reside en una suerte de prepotencia

intuitiva que lo orienta incluso entre lo que no comprende.⁷ Por eso, el trabajo de Alfaqueque es una acción, una práctica que crece en la performatividad y en la eficacia: “[a]yudaba al que se dejaba ayudar. Muchas veces la gente no más estaba esperando que alguien viniera a bajarle la bilis y a ofrecerle una manera de salirse de la pelea; y para eso que servía ajustar el verbo. El verbo es ergonómico, decía, sólo hay que saber calzarlo en cada persona” (Herrera 2013, 49).

En síntesis, en la situación de excepción propia de los modelos del capitalismo tardío, el trabajo como tal desaparece, o se vuelve irreconocible, y por eso Alfaqueque encarna un paradigma del trabajo del nuevo milenio en términos de producción de inmaterialidad/producción de sentidos, deslocalización, precariedad y contrato a corto plazo para proyectos específicos. Como buen trabajador precarizado, vive en la contingencia y es un sujeto disponible, incluso en las circunstancias de excepción de la pandemia.

3. *Arte, escritura y artistas del nuevo siglo*

Si las dos novelas abordan desde condiciones diferentes la desaparición del trabajo o su transformación tal como lo conocemos, ¿qué sucede con el trabajo del artista?, ¿cuáles son sus condiciones y sus órdenes de existencia? No es casual que las dos obras admitan una lectura metareflexiva en este ámbito.

Formalmente, *Leñador*, 500 páginas extraordinariamente extensas para los cánones narrativos contemporáneos, explora una textualidad original que intercala entradas enciclopédicas de palabras-clave con breves fragmentos narrativos, protagonizados por el leñador. Se trata de dos vías para acceder al mundo y a la experiencia: una que es propiamente narrativa y otra en la que predomina un discurso denotativo y referencial. De algún modo, el desenlace de la narración confluye en un encuentro de estos registros que encarnan de por sí dos modos de acceso a lo real. La conciencia que la novela expone sobre los formatos literarios es explícita, por ejemplo en la siguiente cita:

Los almanaques pertenecen a otro tiempo y a otra mentalidad, así como las guías telefónicas o los manuales de niños exploradores. Son libros sin ánimo creativo, escritos al servicio de una función pragmática. Sin embargo, me surge la duda de qué son cuando pierden su utilidad. Un manual de instrucciones que

⁷ Una incompreensión que es sistémica: “Nos dirigimos, a una velocidad vertiginosa, desde la tranquilizadora edad del hardware hacia la desconcertante y espectral edad del software, en la que el mundo que nos rodea está cada vez más controlado por circuitos demasiado pequeños para ser vistos y códigos demasiado complejos para ser completamente entendidos” (Mark Dery, citado por Sibilia 2006, 17).

detalla la manutención de motores a vapor, ¿sigue siendo un manual aun cuando ya nadie utiliza motores a vapor? Puede ser. O quizás sea otra cosa, quizás a partir de la obsolencia de un texto este se vuelva literatura, se vuelva arte. El manual, el almanaque, la guía pasa a ser novela, una novela dotada de una honestidad brutal, sin artificio, sin pretensiones ni ambiciones literarias, sin ánimo de vanguardia ni de experimentación, simplemente un texto libre de espejismos. (Wilson 2013, 100)

Es cierto, el material informativo de una enciclopedia o los efectos prácticos de un instructivo se convierten en objeto estético cuando su función de mapa de la realidad o de guía de prácticas y trabajos extinguidos pierde esa finalidad, es decir, en la medida en que ceden su carácter eminentemente referencial, técnico, fáctico y formativo, ganan otra oportunidad de vida en un plano estético, desplazándose sobre el rango de administración de lo sensible que define toda práctica artística.

Por otra parte, esa materia verbal que la prosa de Wilson requiere honesta, desligada del artificio de la práctica artística, “sin ánimo de vanguardia ni de experimentación” supondría, por sí, un acceso directo a lo real. Si entendemos bien, aquí lo real se deslinda de cualquier ambición “realista” porque, en el contexto de la búsqueda del protagonista de la novela, lo real es un encuentro directo con la vida, el mundo y sí mismo, es un encuentro empático, independiente de los recursos del raciocinio, capaz de “saltar” por encima del lenguaje. Una afirmación ambiciosa bajo la que late con intensidad el viejo proyecto de las vanguardias artísticas.

Desalojada la representación como puntal narrativo, la novela instruye un reintegro del vínculo inmediato entre hombre y mundo, un vínculo que desiste de la representación y el pensamiento. En un plano que ya no es diegético, hay que reconocer en ese gesto la renovación de una aspiración a lo real que moviliza el arte, si no desde tiempo inmemoriales, por lo menos claramente desde su entronización como autonomía.⁸ Lo que se postula es el regreso a un estado al que, según Clément Rosset (2004) afirma en *Lo real: Tratado de la idiotez*, solo se puede acceder por contados atajos: la percepción alterada—en el trabajo de Rosset, las drogas o el terror son las principales experiencias ligadas a esta alteración—y la búsqueda utópica del arte para quebrar la membrana psíquica que nos separa de lo real. Para decirlo de otro modo, la búsqueda del leñador de Wilson coincide con la de un escritor que pretenda una narración liberada del orden de lo representativo que, por definición, se constituye sobre la separación entre el orden de la escritura y el de la vida. Malabaristas de lo imposible, leñador y escritor aspiran a unir lo que irreductiblemente está separado. Siguiendo esta aspiración,

⁸ Véase Rancière (2007), *Politique de la littérature*.

la materia escrita de *Leñador* fuerza, efectivamente y con bastante éxito, una experiencia excepcional de lectura. Se trata de un proceso análogo al que el personaje desarrolla en el bosque; también para el lector, este libro incita una lectura que aspira a ser original y terapéutica. Mientras el personaje se zambulle en materias, olores, texturas y saberes del universo del bosque, el lector se somete a la morosidad tensa de la definición taxonómica, a un mantra que disuelve los enunciados en una rítmica, una visualidad y un juego de aproximaciones que tiene por efecto arrastrar (y encantar) al lector. La propuesta tiene algo de fluido. Según Groys (2016) propone en *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, tanto Marx como Nietzsche, los grandes modernos materialistas, mantienen la idea de totalidad en el concepto de un fluir—el mundo está en perpetuo movimiento, sea por la dinámica de las fuerzas productivas o por las potencias dionisiacas. Todas las cosas son finitas, pero están involucradas en un infinito flujo material. Inicialmente, el deseo de acceder a este flujo supone un abandono de toda ficción, de toda metafísica. Groys recalca que en esta pulsión reconocemos, justamente, el sueño modernista de borrar el límite entre el público y la obra, una pulsión que ha recuperado su rol fundamental en nuevas prácticas artísticas contemporáneas donde el público se integra a la obra y forma parte de ella. Y justamente esta invitación a entrar en el flujo es la que propicia el personaje de *Leñador* a partir de su propio aprendizaje pero, también, *tour de force* del procedimiento y la escritura, es lo que propicia la obra misma cuando su lectura impulsa al lector “a perderse” y zambullirse en una dimensión de placer estético.

¿Cuál es, entonces, la función pragmática que puede tener un libro? Lo que se vislumbra en la novela de Wilson es una indagación sobre la materialidad y el carácter del arte literario del siglo XXI. El libro de Wilson nace de una tensión irreconciliable entre esa experiencia que asume y convoca (y que es antiintelectual, “de honestidad brutal” y “libre de espejismos”) y el carácter literario, el trabajo con las fuentes, el mundo de palabras que efectivamente construye el libro (el instructivo, la enciclopedia y el diccionario son formatos que pertenecen incluso más que otros al mundo de la escritura). El anacronismo de la propuesta a la que se somete el protagonista de Mike Wilson es análogo al aparente anacronismo de la propuesta literaria de esta novela extensa y espesa, rara avis en un universo novelístico cada vez más regulado hacia el minimalismo, la trama rápida y la brevedad del volumen. Sin embargo, hay otro aspecto que me gustaría rescatar, tal vez menos evidente. ¿Hasta qué punto *Leñador* no es también una novela que rinde tributo—pese al anacronismo de los presupuestos de su trama y su definitivo encarrilamiento en un registro experimental, que liga lo narrativo

y lo poético—al mundo de las redes virtuales? ¿Podría esta novela haber sido escrita lejos de internet? O, como tantos libros recientes, la narración solapa las condiciones de la producción cultural contemporánea y también por esa vía recupera lo más experimental de las artes, si entendemos que una zona fundamental de lo experimental está ligada a las posibilidades de las nuevas tecnologías, una vía comunicante que también se adivina en numerosos textos recientes de autoficción cuyos autores incorporan a la masa narrativa sus búsquedas en la red.⁹ Justamente, *Leñador* subraya la relación de la obra narrativa y de los materiales escritos con su obsolescencia, y nos advierte, por lo tanto, que el proyecto estético y el trabajo del escritor solo respira en su temporalidad.

Volviendo a Yuri Herrera, ya en *Trabajos del reino* (2004), su primera novela, cuyo protagonista es un poeta que escribe corridos para un jefe del narco, la trama transmite una extrema inquietud en relación con la palabra del artista, su inserción en la sociedad, el modo en que contribuye a un orden de verdad y los efectos éticos de esta contribución (un debate de actualidad en el campo político, en relación con la manipulación de la información). En *La transmigración de los cuerpos*, el escritor mexicano reincide sobre el tema del “verbo” en relación con Alfaqueque, cuyo lenguaje, justamente, está más ligado a la eficacia que a la verdad. De algún modo, tanto las prácticas de Alfaqueque como sus intervenciones en el mundo narrativo son hermanas bastardas de la performance, una práctica que remite a un “arte sin obra”. La novela indaga las prácticas de desmaterialización del trabajo en el postfordismo, que, tal como postula Virno, se adscriben a las prácticas del lenguaje, esto es, por definición, “sin obra”, conectado directa o indirectamente a la presencia de los otros, donde “el lenguaje y el cuidado de los asuntos comunes constituyen nada menos que la matriz, o el prototipo universal, de la actividad sin obra” (Virno 2005, 58). Las intervenciones de Alfaqueque son efectivas, muchas veces están en el orden de los cuidados, y logran un efecto sobre los grupos humanos donde opera. Pero esta condición supone un desplazamiento fundamental del uso de la palabra desde la esfera de la verdad a la de la efectividad, un nuevo enlace con las condiciones y la práctica de las retóricas, que reactualiza también, es evidente, la polémica ética en torno a sus condiciones y usos.

Desde otra perspectiva, el proyecto literario de Yuri Herrera se caracteriza por la búsqueda de una imbricación de lo moderno y lo arcaico como principio constructor

⁹ Para mencionar algunos, entre autores muy diversos, los libros de Sergio Chejfec, Lina Meruane, Cynthia Rimsky o Marcelo Cohen. En relación con el impacto del archivo digital en el arte de investigación, y en el arte en general, véase Eric Sadin (2017) y Claire Bishop (2013).

de sus narraciones. *Señales que precederán el fin del mundo*, el viaje de una migrante que se resiste a la pérdida de su identidad, está estructurado como una reescritura de la cosmovisión prehispánica de distintos pasajes del descenso al Mictlán.¹⁰ Por su parte, Herrera ha declarado que la figura del Alfaqeque se inspira en el texto español medieval las *Siete Partidas* de Alfonso el Sabio, específicamente en el encargado de negociar con los moros el intercambio de prisioneros. Más que recursos a una intertextualidad que poco agrega a la lectura de las novelas, esta reutilización de lo moderno y lo arcaico en el origen de las narraciones explicita prácticas de reciclado y de construcción con desechos que son fundamentales en las artes contemporáneas (cada vez resulta más difícil, según indica Bourriard en *La exforma*, dirimir en el arte contemporáneo la diferencia entre producto y residuo, porque el material desplazado, reutilizado y redefinido constituye el material por excelencia de la producción artística contemporánea).

Además de este principio constructivo, la narrativa de Herrera destaca por la materialidad de su lenguaje, el uso de neologismos, la invención de un ritmo y un habla que le debe mucho al albur mexicano y que alcanza el milagro de una oralidad apabullante. Dos ejemplos:

No te preocupes, yo hablo machoñol, entiendo que no quiere ser mala persona, nomás no tiene control sobre el órgano que secreta la pendejez. (Herrera 2013, 62)

Un hijoelachingada cualquiera, cualquiera, se comió un pan y a eso hay que buscarle un nombre, pensó, O un alias de perdis, que es para lo que el discernimiento alcanza.

Bato desterrado alias Menonita. Bato roto alias Alfaqeque. Pobre diablo solitario alias La luz de mis ojos. Pobre mujer expoliada alias Dónde andará. Venganza alias Desquitanza. El carajo alias No se preocupe usted. Desprecio alias Quién se acuerda. Cuánto miedo alias Yo no sé nada. Cuánto miedo alias Aquí estoy bien. Un hijoelachingada cualquiera, cualquiera, alias su Su mero Padre. Esto es lo que esperaba alias. Ni crean que me la pueden hacer. Verbo desbravado alias La pura verdad. (Herrera 2013, 80)

Las novelas de Yuri Herrera, lo hemos dicho, exploran terrenos de lo posible. No solo de mundos posibles o de ficciones posibles, sino, en particular, de lenguajes posibles. La tensión del verbo como verdad o como performatividad se salda en *La transmigración de los cuerpos*, claramente, a favor del segundo. El palimpsesto de giros

¹⁰ Queda como verdadera nota al pie, punto de partida de una profunda reflexión sobre lo local y lo global, las numerosas entrevistas en que el autor mexicano indica que su información sobre el descenso al Mictlan lo obtuvo de la consulta de material bibliográfico en la universidad norteamericana donde trabajaba.

cultos con hablas populares, personajes convertidos en nombres y el trabajo de selección y elisión de algunos términos, transmiten la impresión de una novela económica y simultáneamente barroca en torno a una narración fuertemente anclada en especificidades léxicas, sintácticas y simbólicas que constituyen el mundo narrado.

Cabría preguntarse qué es lo que este lenguaje visibiliza o construye de otro modo, a qué desafío autoral responde la propuesta de Yuri Herrera. El lenguaje en la ficción de Herrera amplía una dimensión imaginativa, de potencialidad, entre la aserción y la incerteza. Lo que se produce es una caja de resonancias, una vinculación poética (más ligada a una serie metafórica que a una metonímica) que acopla las amenazas contemporáneas a los cuerpos y a las vidas, con otros ámbitos, entre otros, el género, la tensión intrageneracional, la vitalidad sexual, la necesidad de empatía, la precariedad y la transformación. La novela propone cruces que funcionan como un reverberar de sensibilidades y de situaciones que, en definitiva, abren las experiencias narradas a relaciones tangenciales e imprevistas. Se trata de trabajar la materia viva de vínculos múltiples, proponer una trama de vasos comunicantes que puede insuflar nueva vida a formas y anécdotas narrativas. La labor de Yuri Herrera recuerda la reflexión de William Rowe cuando invita a una lectura que rompa las cadenas de significación previstas, “acceder a lo que se vive pero no significa” (Rowe 1996, 17). En esta solicitud resuena la ambición de la estructura del sentir de Raymond Williams cuando propone una mirada sobre las iniciaciones del sentido y la creación de nuevos significados: “la renovación de la capacidad de los textos/lecturas de intervenir en el mundo, requiere un retorno a las bases de la percepción y el conocimiento, al pensamiento pre categorial” (Rowe 1996, 18). Efectivamente, hay en la novela de Yuri Herrera una exploración de registros precategoriales, aproximativos, en la puesta en contacto de las situaciones que establece, en el sexo como vínculo con la vida, en las gestualidades de cuidado que el personaje de Alfaqueque elige encarnar después de planchar la ropa de la muerta y arreglar su cuerpo:

Voy por el Ñan para que te ayude a cargarla, dijo Vicky.

No, no, ese güey es muy brusco, no la vaya a lastimar.

Vicky se le quedó viendo, asustada o perpleja, y quizá hasta con un poquito de admiración.

De todos modos me ayuda a levantarla.

Se acercaron a la cama, él metió un brazo bajo las espaldas de la Muñe y otro debajo de sus rodillas mientras Vicky la tomaba por la cabeza. Intentó levantarla pero un dolor en las costillas le hizo soltarla. Chingao, dijo. Intentó otra vez y otra vez se dobló, chingao, y no entendió por qué pero supo que estaba a punto de ponerse a llorar.

Ponte en cuclillas, le dijo Vicky, Te vas a levantando poco a poco y la agarro yo también por la espalda.

Hicieron eso, y en cuanto sintió que tenía todo su peso en los brazos se levantó lo más rápido que pudo.

Vicky le colocó a la Muñe las manos al frente y acomodó su cabeza como si se acurrucara en el pecho del Alfaqueque.

Vamos, dijo él.

Vicky abrió una puerta, corrió y abrió la siguiente, él la siguió en un titubeo de pasos adoloridos, chinga tu puta madre le decía a cada uno de sus moretones y luego a su cuerpo entero, chinga tu puta madre y chinga tu puta madre; y luego al de la Muñe: no se me caiga, no se le pinches ocurra caérseme.

Ya era de noche, pero además de eso había algo distinto en la atmósfera, había bajado la temperatura y el aire se había desatascado; no es que corriera, sino que se sentía como tomando impulso. Y el cielo estaba claro con una luz que venía de abajo.

¿No quieres que te ayude?, Dijo el Nándertal cuando lo vio a punto de derrumbe.

No.

Entonces cárgala cómo se debe, no vas a entregar un bulto.

Ya sé. (Herrera 2013, 126-127)

La búsqueda del lenguaje como invención, albur, humor, creación de mundo se vincula a esta performance del entierro y el cuidado del muerto. Se reconoce allí una representación del autor en relación con los estados más precarios de nuestras propias existencias.

Obras citadas

Adorno, Theodor. “El artista como lugarteniente”. *Crítica cultural y Sociedad*. Madrid: Sarpe, 1984.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Bishop, Claire. “Brecha digital”. *Otra parte*. 28. (2013). Web: <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-28-oto%C3%B1o-invierno-2013/brecha-digital>.

Bourriaud, Nicolas. *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.

Crary, Jonathan. *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

Groys, Boris. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra, 2016.

Herrera, Yuri. *La trans migración de los cuerpos*. Cáceres: Periférica, 2013.

_____. *Señales que precederán el fin del mundo*. Cáceres: Periférica, 2009.

- _____. *Trabajos del reino*. Cáceres: Periférica, 2004.
- Keizman, Betina. “Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana”. *Estudios avanzados*. 28. (2018): 6-16.
- Le Breton, David. *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*. París: Métailié, 2015.
- Marx, Karl. “Proceso de trabajo y proceso de valorización”. *El capital. Crítica de la economía política*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. París: Galilée, 2007.
- Rosset, Clement. *Lo real: Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Rowe, William. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- Sadin, Eric. *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico: cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Speranza, Graciela. *Cronografías. arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Villalón, Fernando Pérez. “El montaje y el gesto (Ezra Pound / Henri Michaux). Dos poéticas del ideograma”. *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 13. (2015): 99-114.
- Virno, Paolo. *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humanas*. Madrid: Traficantes de sueños, 2005.
- _____. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.
- _____. “Multitud y principio de individuación”. *Multitudes* (s.f.). Web: https://www.ddooss.org/articulos/otros/Paolo_Virno.htm.
- Wilson, Mike. *Leñador o las ruinas continentales*. Santiago de Chile: Orjikh, 2013.