

Devenir monstruo (Reflexiones en torno a la ficción weird)

Becoming monster (Reflections on weird fiction)

Maximiliano Barrientos

Maximiliano Barrientos nació en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, en 1979. Docente y escritor. Publicó los libros de cuentos *Diario* (2009), *Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer* (2011) y *Una casa en llamas* (2015), y las novelas *Hoteles* (2011) –traducida al portugués–, *La desaparición del paisaje* (2015), *En el cuerpo una voz* (2018) y *Miles de ojos* (2021).

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2022

Fecha de aprobación: 25 de noviembre de 2022

Quisiera comenzar esta conferencia sobre la ficción *weird* enfatizando una ruptura por la que atravésé como lector y como escritor de cierta literatura realista. Digo ‘cierta’ porque no existe un solo realismo, o para expresarme con más precisión: el realismo no es una esencia atemporal, una idea platónica, sino que es un producto histórico que está vinculado con los poderes vigentes de una clase social y de una cultura.

Algo, sin embargo, emparenta a todas esas literaturas y me atrevería a decir que se trata de una estética cuyo efecto es la producción de familiaridad en el lector. El goce en la lectura no se da por el extraviarse, por salir de la zona de confort, no importa tanto el tema de lo contado –si es devastador o reconfortante, si es cómico o narcisista, si es complaciente o de denuncia. Siempre ocurre dentro de una categoría de sentido impuesta, pactada, estandarizada. La literatura realista es una máquina productora de sentido que afianza la noción de identidad.

Quizás el filósofo alemán Theodor Adorno en Jameson (2010) nos ayude a pensar esto que intento elaborar. En su dialéctica negativa, cuando discurre sobre el binomio de identidad y anti-identidad, presenta a la primera como una especie de repetición de lo mismo, un retorno a una mis-midad que se ejerce dentro de un contexto de dominación establecido por la totalidad que deja afuera lo diferente. La identidad, entonces, es excluyente. Fredric Jameson (2010) en *Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica*, escribe:

Expresarlo de esta manera es empezar a preguntarse, y no sólo en un terreno psicológico, qué sería necesario para tener la fuerza para soportar lo nuevo, para estar ‘abierto’ a ello, y más aún: qué podría ser eso nuevo, cómo podría llegar a ser y cómo podría uno conceptualizar e imaginar lo que por definición todavía no puede ser imaginado o previsto, y que carece de equivalentes en nuestra experiencia habitual (Jameson, 210, p. 22)

Lo que determinó mi ruptura con cierto realismo es precisamente esa renuncia de lo nuevo, ese



intento de cerrarse en lo conocido y de trabajar con una experiencia que ya viene de antemano codificada. Por el contrario, mi interés por la literatura *weird* se debe a mi deseo de dar cabida a todo aquello que lo familiar -la identidad, para usar la terminología de Adorno- excluye. Eso que al presentarse lo hace desde el trauma ya que siempre implica el shock de una ruptura: el evento que al hacerse presencia desarticula el orden simbólico.

El lugar de lo *weird* está vinculado a la promesa de lo nuevo, y en una época neoliberal como la nuestra en la que todo el aparato cultural nos impone la aceptación y la resignación ante lo establecido, aquello que Mark Fischer (2018) denominó “realismo capitalista”, esta literatura “menor” se vuelve política ya que no se resigna a pactar con el sentido imperante, busca su disolución. Jacques Rancière (2019) entiende lo político bajo el gesto del disenso, de no aceptar la jerarquía dada por la naturaleza o la tradición: para el filósofo francés, ésta es la esencia de lo democrático, lo que siempre está cuestionando la noción de límite. La literatura *weird* ejerce el disenso al no resignarse a la muerte de la imaginación. Hay que pensar lo político de la literatura desde ese intento de cuestionamiento al límite de lo que puede ser contado, y no tanto como un discurso de denuncia o de reconocimiento -el periodismo- en ese oficio, siempre es más eficiente.

En su ya célebre ensayo sobre Lovecraft, el francés Michel Houellebecq (2006) expresa un cansancio sobre el proyecto realista que es diferente al que señalé al principio de esta ponencia, pero que transcribo acá porque también hace alusión a una búsqueda por lo que el sentido imperante del código excluye. Esto señala Houellebecq en las primeras páginas de ese libro incendiario:

... la vida es dolorosa y decepcionante. Por lo tanto, es inútil escribir más novelas realistas. Ya sabemos a qué atenernos sobre la realidad en general, y pocas ganas nos quedan de saber algo más. La humanidad, tal cual es, ya sólo nos inspira una apagada curiosidad. Todas esas ‘observaciones’ de una agudeza tan prodigiosa, esas situaciones, esas anécdotas...Una vez cerrado el libro no hacen más que confirmar una leve sensación de asco que ya alimenta bastante cualquier día de la ‘vida real’ (Huellebecq, 2006, p.8).

Ahora escuchemos a Howard Phillips Lovecraft, en Huellebecq (2006): “Estoy tan harto de la humanidad y del mundo que nada logra interesarme a no ser que incluya por lo menos dos crímenes por página, o que se trate de horrores innominados procedentes del espacio exterior” (p. 17).

Me alejo del nihilismo de Houellebecq y de Lovecraft, pero empatizo con ese cansancio. Quisiera reflexionar sobre el uso que hace de la palabra “asco” para referirse a la experiencia de la lectura realista. El francés hace la siguiente inferencia: las novelas realistas ya no pueden decir nada nuevo sobre la condición abyecta de la vida, por lo tanto, seguir escribiéndolas y leyéndolas parecería ser un ejercicio idiota o masoquista. Por lo tanto, un lector que no sea masoquista o idiota sólo puede reaccionar con asco ante ese tipo de representación. Al parecer, el fracaso del realismo que señala Houellebecq (2006) consiste en que el género como tal sólo puede repetirse, ya que no añade nada que permita representar de un modo novedoso ese entramado de tragedias que llamamos vida. Es un problema de enunciación, es decir semiótico. El uso del significante, como lo emplea el realismo, ya no nos permite mirar de un modo diferente. El sentido desde el cual se pacta la experiencia de lectura sólo puede ser servil a ese consenso, el lenguaje entonces se vuelve puramente comunicacional, y ya es sabido lo que pensaba Walter Benjamin (1999) de este tipo de lenguaje que sólo proporciona información: está alienado, corrompido, y es el fundamento de la democracia parlamentaria que tan duramente demolió en *Para una crítica a la violencia*.

Una ruptura realista es un contrasentido, ya que sólo trabaja con la representación de esa interioridad propuesta por la identidad totalizadora. El asco del que habla Houellebecq (2006) es una

confirmación de lo que ya se sabía, ni siquiera resulta una experiencia estremecedora porque sólo reafirma el axioma.

Lo contrario al asco no es la apuesta por una literatura de evasión, ya que toda evasión entendida como entretenimiento es un reforzamiento del orden simbólico -y acá podemos sumar todas las reflexiones de Adorno y Horkheimer (1988) sobre lo que denominaron la “industria cultural”. Lo opuesto al asco, en mi lectura, es una literatura que persigue la abolición del sentido.

La literatura de lo nuevo debe ser hospitalaria con esa exterioridad, con lo que queda fuera de esa noción identitaria que impera en la máquina realista. Pienso la noción de hospitalidad como la pensaba Jacques Derrida (2014), como aquello que viene a uno sin invitación. En literatura el verdadero riesgo consiste en esa apertura ante lo otro, ante ese acontecimiento del que no tenemos categorías para nombrarlo. Su negación sería la negación del futuro, es decir la aceptación sumisa de la muerte de la imaginación.

Implica riesgo y al mismo tiempo, implica libertad. Derrida, en su libro de diálogos con Élisabeth Roudinesco, afirma lo siguiente:

Lo que viene excede un determinismo pero también excede los cálculos y las estrategias de mi dominio, mi soberanía o mi autonomía. Por eso, aunque nadie sea un sujeto libre, en este lugar, existe algo libre, se abre cierto espacio de libertad, o en todo caso supuestamente está abierto por lo que viene, un espaciamiento liberado, desprendido (Derrida, 2014, p.103).

La literatura *weird*, como intento plantearla en esta conferencia, sería la literatura de la alteridad, la que es responsable de que seamos receptivos a eso otro que está siempre por venir, y que cuando se dé, se dará como liberación o como catástrofe.

Mark Fischer (2018) escribió un libro titulado *Lo raro y lo espeluznante* que podríamos emplear para referirnos a esta exterioridad que vendría a ser la condición de posibilidad de lo nuevo.

Lo que tienen en común lo raro y lo espeluznante es una cierta preocupación por lo extraño. Lo extraño, no lo terrorífico. La idea de que disfrutamos de lo que nos asusta no acaba de dar cuenta del atractivo que poseen lo raro y lo espeluznante. De hecho, tiene más que ver con la fascinación por lo exterior, por aquello que está más allá de la percepción, la cognición y la experiencia corriente. Esta fascinación suele conllevar una cierta aprensión -pavor incluso-, pero no sería acertado decir que lo raro y lo espeluznante son, por necesidad, algo terrorífico. Con esto no pretendo decir que lo exterior sea siempre algo benefactor. Hay muchísimas cosas terroríficas allí, pero no todo lo que hay en el exterior es terrorífico (p.10), escribió el crítico cultural inglés.

Me agarro de esta idea de Fischer (2018) para comentar algo que estaba en la génesis de la escritura de *Miles de ojos*. Quería que tratase sobre lo monstruoso. Es decir, sobre un acontecimiento que al darse rompiera las categorías, se presentara como una transformación radical. Es por eso por lo que la vinculación de los personajes con el sueño, esta entidad que fusiona la naturaleza con la máquina y el cuerpo humano, no está mediada por el miedo sino por la fascinación. Esta emoción puede contener terror, pero no es lo preponderante. Lo que prima es un deseo de atestiguar algo que cuando se dé, provocará una mutación en el que observa. Esa es la esencia de la velocidad.

Lo religioso, como su etimología latina lo indica, es un intento por re-ligar, por conectarse con el origen que al darse ocasionará una revolución. En *Miles de ojos* lo religioso aparece bajo la forma de subculturas que rinden culto a las máquinas veloces: estas son instancias rituales que pueden llevar de vuelta a un origen, y cuando esto ocurra, lo hará desde la destrucción y el colapso del sentido imperante.

La velocidad, cuando es perfecta, altera la visión del mundo, todos esos vacíos de la percepción son llenados por el vértigo del sujeto que contempla. Pero es el mismo sujeto el que al mirar, cambia el mundo, y él también muta. Desparece. Esa experiencia, que sólo puede darse en la modernidad, Paul Virilio (2009) la denominó picnolepsia: un estado de conciencia epiléptica producida por un nivel de intensidad donde todo se vuelve poroso: el cuerpo, la voz, la máquina, el paisaje.

La única forma de ser hospitalario con esa exterioridad a la que aspira la literatura *weird* es a través del éxtasis, y este es la pesadilla del lenguaje. En mi novela éxtasis y velocidad son la misma cosa.

La exterioridad de la que habla Fisher (2018) es lo Real lacaniano. Recordemos que la psiquis humana, para el psicoanalista francés, está estructurada en tres órdenes: lo simbólico, entendido como la norma y el sentido impuesto por el lenguaje. Lo imaginario, entendido como la estructura que construye la imagen del ego. Y lo real como aquello que queda fuera de la simbolización y que al presentarse siempre lo hace desde el trauma.

En la narrativa *weird* lo real aparece como la suspensión del sentido, aquello que, al darse, desmonta todo lo que sabíamos, todo lo que nos proporcionaba cierta familiaridad, las condiciones de posibilidad de toda identificación. Es una experiencia límite que anula las certezas, por lo tanto, puede pensarse como una literatura post-humanista.

En un ensayo de 1927 publicado en la revista *Weird Tales*, Lovecraft escribió lo siguiente:

Ahora, todos mis cuentos se basan en la premisa fundamental de que las leyes humanas comunes, así como sus intereses y emociones, no tienen ni validez ni importancia en el vasto y amplio cosmos. Para alcanzar la esencia de la exterioridad real, ya sea temporal, espacial o relativa a la dimensión, hemos de olvidar que existen cosas como la vida orgánica, el bien y el mal, el odio y el amor, y todos los rasgos concretos de una raza prescindible y temporal llamada humanidad (Fisher, 2018, p.20).

Lo que el autor de *El horror de Dunwich* (Lovecraft, 1928) expresa en este ensayo es la poética de una literatura radical. Qué cosa es la valentía en el oficio de la escritura sino este viaje a lo desconocido en el que lo real amenaza con pulverizarnos. La revelación implica este bautizo de fuego que el realismo, amparado en su noción de sentido, intenta eludir. Esa es la clave de la fascinación de lo *weird* que Fischer lee desde la búsqueda de una exterioridad.

Intentemos pensar lo real a través del mito de lamella, que vendría ser la libido liberada del andamiaje del orden simbólico. Slavoj Žižek (2006), en *How to Read Lacan*, lo explica de este modo (la traducción es mía, por lo que me disculpo de antemano por las imprecisiones posibles en esta larga cita):

La lamella es una entidad de pura superficie, sin la densidad de la substancia, un objeto plástico infinito que puede cambiar de forma de manera incesante y transportarse a sí misma de un medio a otro: imagínense algo que primero es oído como un ruido estridente y luego aparece como un cuerpo monstruoso y distorsionado. Una lamella es indivisible,

indestructible e inmortal, más precisamente es un no muerto, si empleamos la terminología como la emplea la ficción de terror: no se trata de la sublime inmortalidad del espíritu, sino de la obscena inmortalidad de un ‘muerto en vida’, que luego de toda aniquilación, tiene la facultad de reconstituirse y persistir. Como lo señala Lacan, la lamella no existe, *insiste*: es irreal, una entidad de pura semblanza, una multiplicidad de apariencias que envuelven el vacío primordial (...). En su condición de monstruosidad está más allá de toda representación, la lamella sin embargo permanece en los dominios de lo Imaginario como un tipo de imagen que fuerza a la imaginación y la lleva a los límites de aquello que ya no puede representarse. La lamella habita la intersección de lo Imaginario y de lo Real. Se refiere a lo Real en su dimensión imaginaria más terrorífica, como el abismo primordial que lo consume todo, anulando a todas las identidades —una figura conocida en la literatura por sus múltiples disfraces, desde las vorágines de Poe al horror de Kurtz en el *Corazón de las tinieblas*. (p.51)

Es clave ese lugar híbrido que Zizek (2006) le atribuye a la lamella: está en la frontera entre lo Imaginario y lo Real. Usa un sedimento de representación para referirse a aquello que no puede ser representado, que está allí como la alteridad radical. Me parece que allí, en ese espacio liminal entre los dos órdenes, es donde opera lo *weird*, y lo que lo distingue de otros géneros como el terror o la ciencia ficción. Pongamos, por ejemplo, las novelas sobre vampiros o zombies, sobre catástrofes climáticas o sobre tecnologías futuras. En esas narraciones se puede evocar una sensación de extrañamiento o incluso de terror, pero los agentes de ésta siempre serán ‘connotadores’, en el sentido que Roland Barthes les atribuía, es decir signos que además de establecer una representación analógica tienen una carga de información culturalizada. El extrañamiento se produce dentro de un orden simbólico, no como una amenaza de algo que al darse lo pulverizará.

Lo *weird* trabaja en una zona liminal, usa el lenguaje para forzar la imaginación y llevarla a un lugar que ya no es lenguaje, que está ahí como lo totalmente otro, no me refiero acá al Gran Otro lacaniano, que es el nombre con el que denomina al orden simbólico como agencia productora de sentido: las causas fundacionales de la nación o la libertad o la Revolución, sino a la heterogeneidad radical. La clave de la tensión puede vincularse a un shock epistemológico, aparece cuando se da aquello que ya no podemos conocer. Jeff Vander Meer, uno de los grandes representantes de esta corriente narrativa, escribió en el prólogo de *The Weird: a Compendium of Strange and Dark Stories* (la traducción también es mía, por lo tanto, pido disculpas por las imprecisiones del caso):

En este momento, en el que podríamos calificar como nuestra infancia del entendimiento del mundo —esta era, en la que nos creemos mayores de lo que en realidad somos—, resulta catártico buscar y contar historias que no intenten reconciliarnos con lo ilógico, lo contradictorio, y las formas tradicionales con las que los seres humanos perciben el mundo, sino que más bien acentúan estos elementos contradictorios para mostrarnos quiénes realmente somos. Díscolos. Sin reglas. Supersticiosos. Absurdos. Sujetos a un millón de temores y de esperanzas que pueden llegar a desestabilizarnos Vander Meer, 2012, párr. 10).

La estética de lo *weird* no se lamenta por esa incapacidad de reconciliación, la celebra ya que en esa brecha se abre el espacio de una promesa: lo abierto, el futuro indeterminado, liberado del cálculo, que para Derrida (2014) era la condición de posibilidad de la libertad.

Se trata, también, del disenso: ahí su gesto político. Lo que lo vuelve transgresor, siempre arremetiendo contra los modelos establecidos, procurando líneas de fuga deleuzianas que permitan una experiencia de intensidades no molares que se actualizan en el flujo continuo. El *weird*, bajo estas

coordinadas de lecturas, sería la literatura del devenir: se asume como raro porque contiene al terror sin ser terror, a la ciencia ficción sin delimitarse en esta. A la fantasía oscura sin terminar de encajar en ese registro. Los cruza a todos en su devenir literatura: es el género monstruoso por excelencia.

Eso está en la poética de las narrativas más potentes que he leído en los últimos años: en la aclamada *Southern Reach Trilogy*, de Jeff VanderMeer. En los extraordinarios cuentos de Brian Evenson reunidos en *A Collapse of Horses* y en *Songs for Unrevealing the World*. En la sublime *The Ice Trilogy* del escritor ruso Vladimir Sorokin. En *Songs of Dead Dreamers* y *Grimscribe*, los magistrales cuentos de Thomas Ligotti. En novelas tan fascinantes como *La Policía de la memoria*, de Yoko Ogawa, y *Negative Space*, de B.R. Yeager, cuya traducción de esta última, pronto saldrá en Caja Negra. En las narraciones cortas de Caitlin Kiernan y Leonora Carrington.

En estos textos la aventura no consiste en regresar a casa, sino en encontrar la puerta para irse. Wittgenstein (1996) culminó el *Tractatus* con la siguiente línea: “De lo que no se puede hablar hay que callar”. La ficción *weird* es un intento de mantener los ojos abierto ante aquello que la filosofía debe permanecer en silencio.

Referencias

- Adorno, M. & Horkheimer, T. (1988). *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Barthes, R. (2005). *El grano en la voz: entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Benjamin, W. (1999). *Ensayos escogidos*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.
- Derrida, J. & Roudinesco, É. (2014). *Y mañana, qué...* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Houellebecq, M. (2006). *H. P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Jameson, F. (2010). *Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ranciere, J. (2019). *Ensayo sobre estética y política*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- VanderMeer, J. & VanderMeer, A. (2012). *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*. Nueva York: Tor Books.
- Virilio, P. (2009). *The Aesthetics of Disappearance*. Los Ángeles: Semiotext.
- Wittgenstein, L. (1996). *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zizek, S. (2006). *How to Read Lacan*. Nueva York: W.W. Norton.