

INVIERNO 2026

FRONTAL

1

LILIANA COLANZI

RAMIRO SANCHIZ

JUAN MATTIO

PABLO DOBRININ

MARCELO ACEVEDO

JONATAN LIPNER

ADRIANA SANTA CRUZ



¿QUÉ ES EL
NEW WEIRD
LATINOAMERICANO?

Índice

NEW WEIRD
LATINOAMERICANO



EDITORIAL

La fricción productiva

Juan Manuel Candal

PÁG. 05



DELIVERY

Arcano XVI

Juan Mattio

PÁG. 08



ZONA TURBIA

Ciencia ficción *weirdificada* y *weird* necromodernista

Ramiro Sanchiz

PÁG. 15



CONTRAPUNTO

Arqueologías de lo extraño: una conversación con Marcelo Acevedo.

Alejandra Bottari

PÁG. 25



CONSTELACIÓN DE LECTURAS

El New Weird latinoamericano y sus fronteras

Juan Manuel Candal

PÁG. 32



Índice

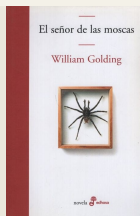
NEW WEIRD
LATINOAMERICANO

ENTREVISTA NARRADA

Liliana Colanzi y el lector del futuro

Juan Manuel Candal

PÁG. 45



AMPLIACIÓN DEL CAMPO DE BATALLA

Con las moscas bien revueltas.

Adriana Santa Cruz y J. M. Candal

PÁG. 53



EN EL RADAR

Genealogía de la Ciudad Hermética

Jonatan Lipner

PÁG. 59



DOS ORÁCULOS PRESUMEN

«Un buen escritor debería ser capaz de llevarnos hacia un espacio no narrativo».

Pablo Dobrinin

PÁG. 65



Índice

NEW WEIRD
LATINOAMERICANO

DIARIO DE LECTURAS RANDOM

Crímenes de subjetividad literaria

Juan Manuel Candal



PÁG. 72



FOLLETÍN

El hombre del subsuelo (primera entrega)

Emily Romanoff



PÁG. 82



EL GABINETE DE CURIOSIDADES

La novela que quería ser una serie

Juan Manuel Candal



PÁG. 93



La fricción productiva

Juan Manuel Candal



Publicar una revista literaria en 2026 es, ante todo, anacrónico. En una época en la que los libros circulan cada vez más a través de reels de 20 segundos, ordenados por algoritmos, modas hashtagueadas o consignas de mercado, volver al medio escrito no implica necesariamente una nostalgia o la invocación a que todo tiempo pasado haya sido mejor. Se trata, en todo caso, de que ciertas conversaciones necesitan otra velocidad, no tan preocupada por capturar de inmediato la atención y más interesada en sostenerla en el tiempo.

Donde el video suele pedir síntesis y reacción, la escritura todavía permite un juego de foco y deriva, de tensión entre pares: detenerse en una idea menor, cambiar direcciones, desconfiar de las conclusiones y

consensos de la época, volver sobre una frase, mirar un libro no sólo por lo que cuenta o por su impacto histórico si no por su relevancia actual.

Frontal nace de esa convicción: la literatura no necesita solamente difusión, también necesita zonas de exposición y de fricción. Espacios donde escrituras distintas puedan encontrarse y dialogar —o debatir— entre sí. Una revista, en ese sentido, es una pequeña arquitectura que propone ejes y fuerza vecindades inesperadas. En esa convivencia aparece algo que difícilmente se produzca en el aislamiento de publicaciones sueltas: *una conversación*.

La periodicidad importa, todo encuentro también necesita una forma. Después de la pandemia, muchas de las prácticas literarias quedaron en una especie de rara intemperie. Últimamente reaparecen los clubes de lectura, siguen las ferias independientes y los eventos en vivo, pero en redes domina la lógica de la inmediatez del dispositivo: la recepción pasiva, el clickbait, el ragebait. Una revista estacional intenta aportar una esquina distinta: cada tres meses, proponer un eje temático, y en torno a ese eje iremos publicando entrevistas, artículos, ficciones, columnas de opinión.

Este primer número decidimos dedicarlo al New Weird y a su tan *en boga* deriva latinoamericana. Y este tema, así como el del número siguiente, sobre el que ya estamos trabajando, surgió de algunas conversaciones con amigos escritores. Algunos huían del género como si se tratara de una casa incómoda e inabordable; otros veían ese mismo género como algo demasiado contaminado por tradiciones anglosajonas o por una imaginería que no terminan de sentir propia. Y por supuesto, los hay quiénes parecen vivir cómodos ahí desde hace tiempo, aunque no siempre usen esa denominación. ¿Y qué es el New Weird? Porque pareciera que ni el terror, ni la fantasía, la ciencia ficción, lo grotesco, ni

cierta incomodidad ontológica terminan de definirlo con una delimitación clara.

Tal vez no haya mejor punto de partida para una revista que una confusión fértil. ¿Qué quiere decir *Weird* cuando se lo desplaza de sus genealogías más visibles? ¿Qué queda del *New Weird* más allá de la sombra de China Miéville, Jeff VanderMeer, M. John Harrison o las discusiones anglosajonas de comienzos de siglo? ¿Tiene sentido hablar de un *Weird latinoamericano*, o esa fórmula aplana tradiciones que vienen de mucho antes —lo fantástico rioplatense, el gótico tropical, las escrituras de la enfermedad, las mitologías rurales y urbanas, las metamorfosis del cuerpo social? ¿La rareza es un género, una atmósfera, una estrategia de lectura, una forma de narrar aquello que el realismo ya no alcanza a ordenar? Lo raro no siempre está en la criatura que aparece al fondo del pasillo. A veces está en descubrir que el pasillo era la criatura.

Este primer número de *Frontal* nace de estas preguntas.

Como todo proyecto vivo, *Frontal* seguramente irá ajustándose. Una revista no sabe del todo qué es cuando empieza. Lo descubre en el contacto con sus textos, lectores, colaboradores, incluso los errores en el camino.

El lector sabrá, con el tiempo, si encuentra acá algo que resuene con él. Una idea, una incomodidad, un libro que no había visto, una manera distinta de pensar uno que ya conocía. Por ahora, alcanza con sostener esta primera apuesta: en medio del ruido, volver a escribir sobre literatura por fuera del ensayo duro.

Que exista una propuesta nueva, al fin y al cabo, ya es una buena noticia.

Arcano XVI

Juan Mattio



Hacía un frío de muerte la noche en que Brasil nos declaró la guerra. Un frío que se extendía más allá de los cuerpos, capaz de ingresar a los pensamientos y al estado de ánimo. Loana lo llamaba Bloque Mental del Este. Algo, una idea, que había sacado de un libro. El punto de reunión para el sonido del postpunk, los paisajes ballardianos, la melancolía soviética y la sensación de extinción que irradian las imágenes de Chernóbil después del desastre. A partir de esa noche, cuando el primer AV-TM 300 brasileño impactó contra el Centro de Diagnóstico de Posadas, el país entero se sumergió en la temperatura metafísica de Siberia.

*

Era de madrugada, yo estaba durmiendo, y ella me despertó con la noticia. La recuerdo al borde de la cama, temblando, diciendo algo que no alcanzaba a escuchar. Lo repetía. Una y otra vez. Pensé que había tenido uno de esos sueños. Miré el reloj: eran las tres de la mañana. ¿Qué pasa, amor? La radio, dijo Loana ahora más alto, con más fuerza, escuchá. Y entonces los elementos se fueron ordenando en mi conciencia como si se tratara de un Tetris en el máximo nivel. La llamada a consultas al embajador. La ruptura de lazos diplomáticos. Los pasillos militares en la frontera. Funcionarios brasileños mostrando en televisión personas y animales duplicados que habían sido encontrados en Foz do Iguaçu. Último aviso: Argentina tiene que fortalecer los controles para evitar la salida de materia hispersticional de su territorio. El Consejo de Seguridad de ONU apoya la posición de Brasil en la sesión de emergencia.

—Vamos a estar bien, amor.

Primera consecuencia material de la guerra: el lenguaje fue devastado.

*

La abracé. En mi memoria hay una sirena que suena durante toda esa noche, pero es imposible porque las alarmas de ataque aéreo vendrían meses después, cuando Loana ya estuviera en el Centro de Diagnóstico y yo me hubiera convertido en jefe de servicio de Urgencias en el hospital. Esa noche, entonces, debió ser silencio lo que nos acompañó. El extraño silencio de la ciudad amplificado por el domo, una caja de resonancia atroz que devolvía los ecos de nuestras pesadillas, mezclado con la estática de la radio mientras el locutor explicaba que un AV-TM 300 es un misil táctico equipado con un dispositivo de navegación GPS que se usa, decía, para corregir el rumbo después de ser disparado. Loana quebrada en llanto, encerrada en el baño, diciendo que no quería ir, que

no la podían obligar, mientras el teléfono de línea no dejaba de sonar porque el ejército estaba citando a cada oficial y suboficial en actividad. Y Loana es enfermera militar. Pasamos la noche en blanco, insomnes, envueltos en una tristeza cada vez más blanda, sintiendo cómo la negación cedía ante el peso de los hechos. En algún momento tuvimos sexo. Lo recuerdo como una escena desolada. Tierna y desolada. Después, desnuda, entre lágrimas, me pidió que le firmara el certificado de esencial en el servicio. El locutor, mientras tanto, decía que un AV-TM 300 puede usar una sola ojiva de 200 kg de munición de racimo o de alto explosivo. Como si ella no supiera, le expliqué que no era tan fácil como poner mi nombre en el papel. No tengo autoridad, dije. Y era cierto, no la tenía. Tampoco la influencia sobre el directorio para que me concedieran un favor así. No en esa noche donde todos estarían agotando sus posibilidades. Nos quedamos en silencio, los cuerpos entrelazados, yo fumando mientras escuchaba su respiración hacerse más lenta. Entonces miré la habitación que había sido nuestra y miré, también, esa arbitrariedad que es la madrugada. Un lugar lleno de espejos.

*

A las siete de la mañana Loana se tomó un taxi hacia Campo de Mayo. Bajamos en el ascensor murmurando promesas y enredados en un beso torpe, desesperado, lleno de nostalgia. Yo no quise volver al departamento solo. Caminé sin rumbo en calles vacías durante horas. Dos veces me paró un móvil policial para pedirme el certificado de excepción. Dos veces me recomendaron que volviera a mi casa y no saliera por los próximos días. Las cosas están difíciles, doctor. No pronunciaron la palabra *guerra*. Como si nombrarla pudiera volverla más real. Los dos agentes evitaron, también, mirarme, los sentí llenos de vergüenza, tal vez acobardados, o carcomidos por un miedo para el que

no conocían palabras. En algún momento de esa mañana, dentro de ese silencio hermético y ansioso, imaginé un bombardeo sobre Buenos Aires, aviones de guerra trazando surcos en el cielo de la ciudad, avistados al otro lado de los paneles aislantes como se percibe una figura borrosa detrás de un vidrio esmerilado, el sonido de las explosiones destruyendo el domo. Más tarde las fachadas de los edificios también destruidas, los escombros en la calle, gente caminando semidesnuda, desorientada, con la mirada rota. En el único supermercado que encontré abierto compré provisiones de alcohol. Me llamó la atención que la cajera tampoco me mirara. Intercambiamos dinero y unas pocas palabras sin contacto visual.

Segunda consecuencia material de la guerra: no podíamos mirarnos a los ojos.

*

Me fui. Sentí la rareza de estar caminando en una ciudad desierta, un miércoles a las nueve de la mañana, con una bolsa de nylon que escondía dos botellas de whisky y otra de gin, más un six pack de Heineken. Cuando volví al departamento me largué a llorar, me emborraché, dormí desde el mediodía hasta la noche, viví una segunda noche en blanco, escuchando el murmullo de la radio decir que otros dos misiles habían impactado sobre el Aeropuerto Internacional de Iguazú y en la guarnición de ejército en Fortín Apóstoles. No había datos precisos sobre el número de víctimas. A las siete de la mañana me presenté en el hospital.

*

Los AV-TM 300 brasileños llevaban mensajes escritos a mano. «Para as crianças», «Morte às duplicatas», «By Love», «Vai tomar no cu». Supimos, entonces, que había odio además de terror. El país se había convertido en

el centro de una maldición y ellos, desde afuera, aborrecían lo que habíamos hecho con la naturaleza, y con la realidad, y, sobre todo, con la cordura. Algo en este país, algo sucio y también podrido, había dado inicio al proceso de disolución. Eran conscientes de que no iban a poder detenerlo pero querían, al menos, cobrarnos el atrevimiento de ese primer paso hacia la nada. La guerra no fue un intento de retomar el control y detener el tráfico de materia hipersticcional, nunca se trató de eso. La guerra fue la forma que encontraron para darnos el castigo que nos merecíamos.

*

Tuve problemas para dormir durante los siguientes meses. El país entero se hundía en el insomnio: radios encendidas las 24 horas, noticias que se mezclaban con la propaganda del gobierno, nudos ansiosos orbitando sobre las calles como pequeños planetas a la deriva. Los médicos fuimos declarados personal esencial y tuve que inscribirme en formularios de las fuerzas armadas a la espera de ser enlistado para servir en los puestos sanitarios del norte. También Fabricaciones Militares declaró esenciales a obreros metalúrgicos, químicos e ingenieros. Todos los medios de transporte, terrestres, aéreos o acuáticos, quedaron bajo control de la Autoridad de Comando Nacional. Volví a dormir ocho horas de corrido cuando encontré la idea. Ya era marzo, la foto de los tres generales firmando el Pacto de Pozo Hondo había abierto la segunda etapa de la guerra: Paraguay y Chile anunciaban su alianza con Brasil. Todas las noches, cerca de las diez, Loana llamaba al departamento y yo la escuchaba llorar. Los traslados eran intempestivos, cada vez más cerca de la frontera, un paso más hacia la primera línea. No me preocupa que me maten, decía, no es eso, lo que no quiero es ver la Muerte.

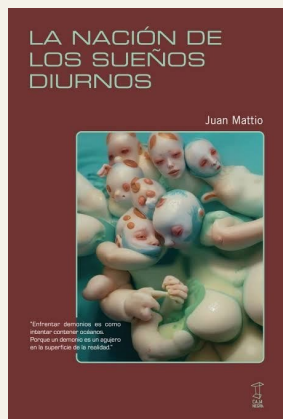
Tercera consecuencia material de la guerra: la muerte se convirtió en algo que podíamos *ver*.

*

Pedí una entrevista con el director para el viernes. Había trabajado en empresas farmacéuticas multinacionales y sabía que las malas noticias, como los despidos, se daban el último día de la semana. La gente tenía tiempo de procesar la información durante el sábado y domingo, con su familia, disociados de la vida colectiva del trabajo. Fui al punto. Tenía información de una persona que había presentado síntomas de fuerzas inerciales. Me miró primero con perplejidad, después con algo que bien podría ser llamado asco o resentimiento. Necesito ser nombrado jefe de servicio, dije. Esa era mi única garantía de no ser enlistado y permanecer en Buenos Aires. Tengo todos los que necesito, dijo. No sobra ninguno. ¿Cuántos pacientes con síntomas inerciales tuvo el hospital en el último mes? Estadísticas altas en pacientes con anhelos generativos o fuerzas inerciales eran su reaseguro como director. ¿Qué síntomas? Intrusiones oníricas, dije pensando en las pesadillas de Loana. Sabores generados por cifras, mentí. No es mucho. Su cara se había endurecido. Mi área es Urgencias, los diagnósticos son rápidos pero sin profundidad, usted sabe, una vez que esté en el Centro de Diagnóstico van a poder hacer los testeos y confirmar. ¿Quién es?, preguntó. Antes necesito el papel que me nombre jefe de servicio. Lo vi pensar. Pude ver cómo las ideas se movían detrás de sus ojos. Iba a conseguir un traslado para Peretz, no lo iba a dejar sin su cobertura, en los pueblos chicos de la provincia todavía se podía encontrar un lugar, y me iba a dar a mí Urgencias. También pude ver, dentro del silencio pútrido de la oficina, que me había transformado en su enemigo. Que en algún momento me las iba a hacer

pagar. Pero para eso había tiempo. Está bien, dijo. Necesito la epicrisis para el lunes a primera hora.

Cuarta consecuencia material de la guerra: el amor se volvió más débil que el miedo.



«Arcano XVI» es un capítulo de la nueva novela de Juan Mattio, *La nación de los sueños diurnos*, sobre la que Roberto Chuit Roganovich ha dicho: «Hay una fuerza gravitatoria que llama desde el pasado, desde la historia entera de la literatura nacional y sus obsesiones: desde el desierto lleno de nada, a los espejos y la cópula, abominables, que multiplican el número de los hombres. Hay otra fuerza que empuja hacia adelante, a la literatura otra que todavía no existe y que se encuentra en estado embrionario, y al mundo por venir. No se anulan. Se tocan y se amplifican en un torbellino esquizofrénico. Y en el medio, como el centro inapelable, esto: las ansias desbocadas, los anhelos sin regla, los terrores invocados, siempre inversiones del deseo.»

Ciencia ficción *weirdificada* y *weird* necromodernista

Ramiro Sanchiz



Ramiro Sanchiz · © Javier Calvelo Luisi

¿De qué hablamos cuando hablamos de *weird*? Las respuestas pueden ser muchas; para empezar, podemos pensarlo como un modo de leer; podemos tensarlo también como un afecto, una forma particular de la relación entre el sujeto y una exterioridad radical a lo humano; pero también podemos tratarlo como un subgénero de las narrativas no miméticas o «especulativas» y desde ahí armar una arqueología, y de ahí su *tradición*.

Si hacemos esto último conviene retroceder tan atrás como a H. P. Lovecraft (y más allá a la teosofía y las oculturas apócrifas del siglo XIX),

con los cuentos que publicó, entre otras, en la revista *weird tales*, especializada en horror sobrenatural y *pulp*. Así, al influjo de Lovecraft y su legión de seguidores, el horror *pulp* sobrenatural derivó en algo que también quiso merecer en algún momento el adjetivo «cósmico», que habilitaba a entenderlo como el gesto modernista de dejar atrás los escenarios tradicionales y consabidos –ruinas, cementerios, catacumbas, castillos o mansiones de stirpes en decadencia– y los monstruos concretos y clásicos –vampiros, hombres lobo, momias, aparecidos, fantasmas– en favor de entidades alien/espaciales no identificadas: horrores *nuevos* que ingresan al ámbito de lo humano resignificando el miedo e instalando la noción de ese afuera radical a lo que entendemos como las pautas afectivas y cognitivas de la humanidad.

El ejemplo más obvio es ese panteón difuso que incluye a Azathoth, a Shub Niggurath, a Shog Tothoth y especialmente a Cthulhu, seres entendidos como emblema de horrores ajenos tanto a la concebible experiencia humana (por su origen alienígena, por su antigüedad profunda, por su fisicalidad problemática) como a las tradiciones literarias que han operado desde o hacia el horror. Todos los lectores reconocen a los vampiros y saben qué hacer con ellos, por dar un ejemplo; no sucede así con Yogh Sothoth, que permanece extraño, incomprensible, ilegible: en una palabra, *weird*. Así, este «horror cósmico» atraviesa en oleadas el siglo XX y lo que va del XXI, contrastando o contrastado contra otras tradiciones –tanto del horror como de lo «especulativo»–, pautando revivals de sus adversarios (el «gótico», el horror «psicológico», etc) y siempre retornando.

A su vez, estos retornos pueden pensarse como oleadas de viralización del meme lovecraftiano, resumido como «relatos sobre entidades ajenas al ser humano que acechan más allá de la experiencia cotidiana y la vida

en la civilización urbana y que llegado el momento cundirán el mundo y lo harán suyo, acabando con toda noción de humanidad»; en estas oleadas, el meme –en tanto virus cultural– muta, y el relato de horror *weird* cambia, sin abandonar su origen en la obra de Lovecraft.

A su vez, estos retornos y mutaciones pueden verse informados por formaciones discursivas distintas a la literatura. Así, en los años noventa del siglo XX y desde el contexto de los nuevos materialismos, del realismo especulativo, de los diversos posthumanismos, del aceleracionismo y del enfoque cibernético de la cultura, emergió una lectura nueva de la obra de Lovecraft basada ante todo en su relación con la alteridad radical a lo humano y el lugar de este en el universo. Pensadores como Nick Land, Mark Fisher, Graham Harman, Reza Negarestani, Amy Ireland, Sadie Plant, Nicola Masciandaro, Eugene Thacker y Anna Greenspan, por nombrar unos pocos, propusieron relecturas de la obra de Lovecraft especialmente influyentes en generaciones posteriores tanto de teóricos como de escritores.

Al mismo tiempo, y sí desde la «mera» literatura, el llamado *new weird* anglosajón de fines de los noventa intentó retomar lo no-humano como tema narrativo, movilizándolo desde la ciencia ficción más radical (Joanna Russ, Stanislaw Lem, Harlan Ellison, Octavia Butler, Samuel Delany, M. John Harrison) y desde estrategias narrativas de construcción de mundos tomadas del *fantasy* (como por ejemplo el multiverso de Michael Moorcock). El fenómeno o movimiento permaneció más o menos recluido en los confines de la literatura en inglés durante los primeros años del siglo XXI, pero en la medida en que textos de Jeff VanderMeer y China Miéville (por nombrar los nombres señeros de la tendencia) se abrieron camino en traducciones y alcanzaron el contexto de la literatura

latinoamericana, empezaron a aparecer las condiciones de posibilidad de un nuevo *weird* latinoamericano, gestado desde la ciencia ficción.

2

La literatura es un sistema, y la interacción entre sus variables, factores o agentes es de una complejidad tan insondable como la de cualquier otro sistema –o subsistema– planetario. Entre lectores, editores, libreros, críticos, escritores, académicos y reseñistas en distintas plataformas se trama una red basada a su vez en condiciones materiales que van desde el precio del papel y el combustible hasta el poder adquisitivo de las minorías que consumen determinados tipos de literatura.

Una manera de plantearla, la más simple quizá, es *¿existe una ciencia ficción latinoamericana en el sentido en que existe una estadounidense, o una japonesa, o una china?* Se trata de llevar la cuestión a la posibilidad de listar una serie de elementos distintivos asociados a una tradición a su vez configurada dentro de un territorio determinado, con su propia historia literaria, sus propias condiciones materiales, etc.

Una respuesta consabida es negativa, y argumenta que la ciencia, históricamente, no ha sido producida en Latinoamérica de la misma manera que en otras sociedades, de modo que su lugar cultural en los países latinoamericanos ha de ser distinto y, por lo tanto, también ha de serlo su lugar «literario». Por supuesto, hay múltiples objeciones a esta respuesta. Más allá de su dependencia en una definición o caracterización o modelización de «Latinoamérica», cabe también problematizar la idea de que la ciencia ficción dependa linealmente de la ciencia.

En ese sentido, la ciencia ficción no se hace a partir de ciencia sino de ciencia ficción: en el caso de la ciencia ficción latinoamericana, la objeción de que «en Latinoamérica no hay ciencia» no es relevante, en tanto *todos los escritores del género* en los países de América Latina se han formado leyendo al menos a algunos de los clásicos anglosajones, absorbiendo de esa manera las tradiciones del género para replicarlas.

El proceso se movió –como no podía ser de otra manera– a caballo de la historia de la tecnología; entonces, además del en principio evidente lugar de Internet, la proliferación de editoriales independientes y alternativas durante la primera década del siglo XXI fue acelerada por la difusión de tecnologías de impresión digital que permitieron tiradas reducidas y mayor control de la distribución de los libros.

En el ámbito específico de la ciencia ficción, el momento en que esta tendencia se consolida coincide con la emergencia de la editorial colombiana Vestigio, hacia 2017–2018, que ensayó una apuesta doble: por un lado, editar y reeditar autores del género dispersos por Latinoamérica y, por otro, favorecer un tipo de ciencia ficción específico, influido por el *weird* (en oposición a la integración neoclásica de ciencia ficción dura, ciberpunk y ciencia ficción con pretensiones literarias favorecida por los remanentes de la vieja guardia de las revistas noventeras). La combinación de ambos proyectos produjo una suerte de viralización del *weird*.

Pronto empezaron a proliferar antologías que consagraban esta variante específica de la ciencia ficción, asociándola incluso a una *especificidad* de la ciencia ficción latinoamericana o, al menos, de la contemporánea. Dicho de manera más sucinta, de pronto *emergió una ciencia ficción distintivamente latinoamericana*, distinta del *new weird* británico de los dosmiles; así, la ciencia ficción latinoamericana de pronto *fue weird*. Y,

retrospectivamente, *siempre lo había sido*, desde el Levrero de *El lugar* (tan asimilable incluso al creepypasta de los backrooms) hasta el Jorge Baradit de *Ygdrasil*. Esta refundación del canon consagra obras como *El gusano*, de Luis Carlos Barragán o *La sombra de las ballenas*, de Cynthia Matayoshi, todas ellas reeditadas por diferentes editoriales a lo largo del ámbito de la lengua.

3

Hay otra perspectiva de esta misma historia. Si evitamos el foco en la ciencia ficción y su comunidad de lectores/editores/escritores, comparece un fenómeno estrictamente contemporáneo del descrito más arriba. Desde una atención creciente por la ciencia ficción en la academia hasta (o en correlación con) la emergencia de un modo de leer que concede al *tema* un lugar central (libros "sobre" el cambio climático, "sobre" la vulnerabilidad de ciertas minorías, etc), el sistema de la literatura latinoamericana favoreció el gesto por parte de autores del *mainstream* de "incursionar", explícita o tácitamente, con reservas o con entusiasmo, en la zona de la ciencia ficción o lo que muchos editores terminaron llamando "ficción especulativa". Así, desde el movimiento temprano y precursor de Edmundo Paz Soldán hacia la ciencia ficción neoclásica con *Iris*, de 2013, hasta novelas como *Mugre rosa*, de Fernanda Trias, la ciencia ficción se convirtió en el coto de caza de una multiplicidad de autores que en principio poco tenían que ver con el mundo (o mundillo) de las revistas y las editoriales especializadas. Esto, por supuesto, generó respuestas de todo tipo, desde el consabido rechazo al presunto arribismo hasta el entusiasmo propio de cierto sector vetusto de las iniciativas editoriales de la ciencia ficción. Lo cierto es que muchos editores propiciaron la publicación de autores nuevos que

seguían el modelo de este *mainstream* "cienciaficcionalizado", y que pronto, siguiendo la línea inaugurada por la editorial Vestigio, también se *weirdificó*. Así, la obra de autoras como Giovanna Rivero, Liliana Colanzi, Solange Rodríguez Pappe, Mónica Ojeda y Layla Martínez, además de Maximiliano Barrientos, Emiliano Monge y Jorge Carrión, fue hacia 2022 o 2023 desplazada a esa zona compartida por autores *weird* como los ya mencionados Matayoshi o Barragán.

Más allá de todo juicio innecesario de valor, estas simpatías por la ciencia ficción y la ciencia ficción weirdificada agenció la emergencia de un nuevo mapa ya no de la ciencia ficción latinoamericana sino de la literatura —en términos más generales— de la región.

4

La aceleración es la forma del cambio tecnológico-cultural al menos desde la modernidad. El consabido cliché de que el "aceleracionismo" equivale a la decisión consciente de "apretar el acelerador" en el proceso tecnocapitalista para, exacerbándolo, agenciar su autodestrucción, encuentra en el llamado *aceleracionismo absoluto* su crítica: no se trata de que sea *posible* apretar el acelerador sino de que *la aceleración*, no agenciada por sujetos sino *productora* de esos sujetos, modeliza la emergencia de nuevas configuraciones del sistema.

Todo, digámoslo así, pasa más rápidamente. Cambian las producciones de subjetividad, las construcciones de identidad, la configuración de las memorias, las temporalidades. Un artista "humano" necesita décadas para hackear estilos ejemplares y desarrollar su propia modulación de la tradición; una IA generativa hace *lo mismo*, sólo que más rápidamente.

En el caso de la literatura, esta aceleración puede remitir a la emergencia (y atomización) de distintas configuraciones que reaccionan y colisionan entre sí para propiciar emergencias nuevas. Pronto, para la ciencia ficción, pasada la pandemia o incluso hacia 2023-2024, el *weird* se volvió *mainstream* o, mejor dicho, central. Si en algún momento esta ciencia ficción *rara* fue la izquierda del género, pronto pasó a ocupar el centro.

5

¿Pero de qué hablamos cuando hablamos de *ciencia ficción weirdificada*, de *weird*, de literatura *rara* o *extraña*? La respuesta nos sigue eludiendo, aunque ahora podemos pensar que tenemos los materiales para cifrar esa alucinación. Siguiendo a Fisher y sus antepasados en el ámbito de la cultura cibernética, el *weird* abstraído de su arqueología literaria es, como se señaló al comienzo de este artículo, un afecto: cuando el sujeto que se piensa como humano confronta la alteridad radical, es acechado por una "cosa que no puede ser", en tanto su orden del mundo *no tiene lugar* para aquello que ha comparecido y que, en rigor, por tanto, *no debería existir*. Pero como está allí, *debe existir*, y por tanto es el orden del mundo consabido el que requiere un cambio. En el *weird*, por su marca originaria lovecraftiana, esa entidad *que no puede ser* muta al sujeto humano, lo vuelve una instancia replicadora de esa exterioridad radical y, por tanto, oblitera la "humanidad" del sujeto y se da ya no como aquello que no puede ser sino como *aquello que ha sido siempre*.

Una situación básica del *weird*, entonces, es esa modificación; leído como "tema", el devenir no-humano suscitado por entidades de esa exterioridad radical es la sustancia narrativa del *weird* y lo que lo diferencia de lo fantástico consabido, donde lo que "no debe ser" no

necesariamente suscita un cambio en la humanidad esencial del sujeto. Así, buena parte de la literatura asimilada a lo fantástico se mantiene del lado de acá del humanismo, mientras que el *weird* se planta en el lado posthumanista del espectro, favoreciendo mutación contra resistencia y problematizando la cuestión de lo humano, erosionando sus límites conjeturales.

6

El desplazamiento hacia el centro del *weird* en la ciencia ficción puede leerse como la asimilación de su rareza posthumanista inherente por parte de la literatura en tanto aparato ideológico del humanismo. Para lograrlo, el *weird* debe descafeinarse, por así decirlo, y de alguna manera esto es lo que sucedió o está sucediendo en buena parte del territorio de la literatura latinoamericana.

Una manera de aligerar este *weird* es reducirlo a un conjunto de tópicos decorativos: tentáculos, criaturas extrañas y xenotecnologías frente a las que, finalmente, el ser humano de alguna manera se impone. Esa reducción del *weird* a lo tópico hace un eco de la estilización de los derivados del ciberpunk: si el *steampunk* y el *atompunk* pretendieron llamar la atención sobre los horizontes hauntológicos, terminaron convirtiéndose en estéticas visuales y material para *cosplayers*: en *estilos* en el sentido más ornamental del término. Cabe pensar que el *weird* ha comenzado un proceso de *estilización*, por el que el viejo precepto de "lo que importa es contar bien una historia" vuelve a cabalgar con otro disfraz.

No menos concebible es el movimiento dialécticamente contrapuesto: si el *weird* fue la izquierda de la ciencia ficción latinoamericana y ahora

ocupa un deslucido lugar de "centro", quizá debamos propiciar la emergencia de una nueva formación discursiva que, en este contexto, ocupe esa izquierda. Así, podemos pensar en el proyecto necromodernista —que reactiva las tradiciones literarias de la modernidad anglosajona sin descuidar la crítica postmodernista ni perder de vista las tácticas de los escritores de la *new wave*— como un intento de construir ya no ficciones sobre entidades *weird* sino, más bien, objetos literarios esencialmente *weird*: objetos literarios no identificados, u OLNIs, en los que prácticas como la teoría-ficción, la literatura ergódica (con su antecedente más cabal quizá en *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski), la xenopoesía de Amy Ireland y Kenji Siratori y, en general, la escritura experimental de Mike Corrao *et al*, se vuelven tan centrales para esta nueva izquierda literaria como la figura decorativa del tentáculo para el *weird* ya consabido.

El necromodernismo reconoce en la muerte persistente y jamás concretada la condición esencial de la novela. Este gesto es análogo al de la reanimación y resignificación: escuchar vinilos en 2026 no es en modo alguno lo mismo que escucharlos en 1971. El vinilo de ahora *no es* el vinilo de su edad de oro; ha sido reanimado y resignificado, del mismo modo que las técnicas entonces revolucionarias son reactivadas y ensambladas en un cuerpo frankensteiniano en la obra de autores contemporáneos. ¿Ejemplos? *Missitalia*, de Claudia Durastanti, *Si sintieras bajo los pies las estructuras mayores*, de Roberto Chuit Roganovich, *Materiales para una pesadilla*, de Juan Mattio.

La ciencia ficción *weird*, volviéndose *mainstream*, volviéndose irrelevante, ha muerto; larga vida al *weird* necromodernista.

Arqueologías de lo extraño: una conversación con Marcelo Acevedo.

Alejandra Bottari



Marcelo Acevedo · © Silvia Laura Pérez

Editor, periodista cultural y divulgador, Marcelo Acevedo trabaja en una zona donde las fronteras literarias se vuelven inestables. Su recorrido atraviesa el horror, la ciencia ficción, el gótico y esa categoría elusiva que llamamos weird.

A través de proyectos como la editorial Arqueologías del Futuro, la antología *Sombra terrible* y el podcast *Objetos Fuera de Tiempo*, su trabajo propone nuevas formas de leer aquello que durante mucho tiempo quedó

en los márgenes. En esta conversación, el crítico analiza la historia de la ficción extraña, la posibilidad de un weird latinoamericano y el lugar de la edición como una forma de intervención crítica sobre el presente.

AB En los últimos años, lo weird pasó de ser una etiqueta difícil de ubicar a convertirse en una forma de pensar ciertas escrituras contemporáneas. Sin embargo, su principal característica parece ser la resistencia a una definición cerrada. ¿Qué te interesa de esa dificultad para nombrarlo?

MA Creo que lo primero que hay que destacar del weird es precisamente esa dificultad para definirlo. Hay quienes lo entienden como un subgénero de la literatura especulativa, mientras que otros lo piensan como una sensibilidad, una atmósfera o una forma particular de aproximarse a la realidad. Esa imposibilidad de encerrarlo en una categoría estable no es un problema, sino una de sus características centrales. El weird habita una zona intermedia: mezcla géneros, cruza tradiciones y trabaja con materiales que normalmente no convivirían dentro de una misma estructura. Es una literatura de los pliegues.

Si recorremos su historia podemos ver que esa condición híbrida está presente desde sus orígenes. A finales del siglo XIX, ciertas formas del horror comenzaron a alejarse del modelo gótico clásico de castillos, fantasmas y maldiciones familiares para incorporar fuerzas más antiguas e incomprensibles: naturalezas hostiles, entidades no humanas, dimensiones desconocidas y una percepción del universo donde el ser humano deja de ocupar el centro. Autores como Arthur Machen, Algernon Blackwood, Robert Chambers o William Hope Hodgson sentaron las bases de una ficción donde el verdadero terror no estaba necesariamente en un monstruo visible, sino en la posibilidad de

descubrir que la realidad era mucho más amplia, extraña e indiferente de lo que imaginábamos.

AB ¿Cómo se transforma esa veta originaria cuando llega al siglo XX y, eventualmente, a nuestra región?

MA Esa línea llega al weird clásico de las revistas pulp como *Weird Tales*, con Lovecraft y su círculo, donde el horror cósmico reemplaza al fantasma tradicional por fuerzas que exceden cualquier comprensión humana. Más adelante, el New Weird retoma esa herencia pero la transforma: incorpora la ciencia ficción, el surrealismo, el noir, la crítica social y nuevas formas de pensar el cuerpo, la tecnología y la identidad. Lo interesante es que, en América Latina, esa tradición no aparece como una simple importación. Tenemos nuestros propios antecedentes: el fantástico rioplatense, las escrituras de la violencia, las mitologías rurales y urbanas, las formas locales de pensar lo monstruoso. Quizás el desafío sea dejar de buscar un equivalente latinoamericano del weird anglosajón y empezar a reconocer las formas particulares que adopta acá.

AB Tus proyectos editoriales trabajan con textos y tradiciones que muchas veces quedaron en zonas laterales del campo literario. ¿Qué significa construir un catálogo alrededor de aquello que fue considerado marginal o periférico?

MA Más que incorporar algo externo, muchas veces lo que hacemos es volver a mirar nuestra propia historia desde otro lugar. Proyectos como Arqueologías del Futuro o *Sombra terrible* parten de esa idea: que las tradiciones no son bloques cerrados, sino construcciones en movimiento. Toda tradición implica una selección, una lectura y también

una exclusión. Recuperar ciertos textos o ponerlos en diálogo con otros es una manera de proponer otra cartografía posible.

AB En tus proyectos aparece una idea muy fuerte: la necesidad de recuperar archivos culturales y leer el pasado desde el presente. ¿Por qué resulta importante esa mirada arqueológica?

MA Porque muchas veces creemos que ciertas formas culturales aparecen de la nada, como si fueran fenómenos nuevos, cuando en realidad tienen historias mucho más profundas. El weird contemporáneo no surge únicamente con China Miéville o Jeff VanderMeer. Dialoga con Lovecraft, con la literatura fantástica, con el gótico, con la ciencia ficción de la Nueva Ola, con el cine, los videojuegos y muchas otras expresiones culturales. La arqueología funciona como una metáfora interesante porque no se trata simplemente de mirar hacia atrás con nostalgia. Se trata de encontrar capas ocultas, conexiones que estaban ahí pero que no habían sido leídas de esa manera. A veces un texto cambia cuando cambia la mirada desde la cual lo observamos. Una obra que antes parecía solamente fantástica hoy puede revelarnos preocupaciones sobre el cuerpo, la tecnología, la crisis ambiental o la pérdida de certezas que son completamente contemporáneas. El pasado no está cerrado; siempre puede volver con nuevas preguntas.

AB Durante mucho tiempo el horror, la ciencia ficción y la fantasía fueron leídos como formas menores. Hoy parecen haber ganado una nueva legitimidad crítica y académica. ¿Cómo observás ese cambio?

MA El cambio fue enorme. En los últimos años hubo una relectura crítica de autores que antes eran observados solamente desde la cultura popular. Lovecraft, por ejemplo, pasó de ser leído únicamente como un

escritor de terror a convertirse en una figura discutida desde la filosofía, la teoría literaria y los estudios culturales. Pero creo que lo más interesante no es solamente que la academia haya empezado a mirar estos géneros, sino que la propia realidad contemporánea parece acercarse cada vez más a los problemas que esas literaturas venían explorando: crisis ambientales, transformaciones tecnológicas, inteligencias artificiales, pandemias, colapsos sociales, incertidumbre sobre el futuro. Durante mucho tiempo el realismo tuvo casi el monopolio de la idea de representar la realidad. Hoy esa situación cambió. Muchas veces una ficción especulativa puede decir algo sobre nuestro presente que una representación estrictamente realista no alcanza a capturar. El problema, por supuesto, es que cuando una forma literaria gana popularidad también corre el riesgo de convertirse en una fórmula. Por eso es importante seguir buscando aquellas obras que no solamente repiten una estética, sino que utilizan lo extraño para producir nuevas preguntas.

AB La literatura dialoga constantemente con el cine, el cómic y los videojuegos. ¿Cómo influyen esos cruces en el imaginario actual?

MA Hoy es imposible pensar la ficción extraña sin tener en cuenta esos cruces. Las generaciones actuales de escritores crecieron atravesadas por imágenes provenientes del cine, la televisión, los videojuegos, la música, el cómic y el manga. En Argentina hubo una influencia muy fuerte del cine de género que circulaba por espacios como I-Sat, que permitió que muchos escritores entraran en contacto con autores y directores como David Cronenberg, John Carpenter, David Lynch o Shinya Tsukamoto. Esa formación visual aparece después en la literatura. Hay novelas que tienen una construcción casi cinematográfica, videojuegos que desarrollan mundos narrativos complejos y películas

que toman recursos propios de la lógica del videojuego. Estamos en un momento donde las fronteras entre lenguajes artísticos son cada vez más porosas. Y eso es algo muy propio de lo weird: la mezcla, la contaminación, la imposibilidad de permanecer dentro de una sola categoría.

AB Si tuvieras que trazar una tradición futura para la ficción extraña latinoamericana, ¿qué elementos constitutivos creés que no deberían faltar?

MA Creo que una de las características más interesantes de la ficción extraña latinoamericana es justamente que todavía está en construcción. No se trata de copiar modelos anglosajones ni de buscar una versión local de algo que ya existe. La tradición latinoamericana tiene sus propias obsesiones: la violencia histórica, las relaciones entre naturaleza y territorio, los cuerpos atravesados por conflictos sociales, las tensiones entre modernidad y pasado, entre tecnología y espiritualidad. Nuestra ficción extraña puede dialogar con Lovecraft, con el New Weird, con el cyberpunk o con el cine contemporáneo, pero también con nuestras propias tradiciones: el fantástico rioplatense, el gótico rural, las narraciones sobre la frontera, las mitologías locales. Quizás lo más interesante sea pensar el weird como una herramienta, no como una etiqueta. Una forma de mirar una realidad que ya es extraña.

AB Para cerrar: en una época donde se demandan explicaciones simples y algoritmos de confort, ¿por qué seguir apostando por una literatura que trabaja con lo incómodo?

MA Quizás justamente ahí está una de las razones por las que lo weird resulta tan potente hoy. Vivimos un momento donde muchas certezas se

volvieron inestables. La relación con la tecnología, con el ambiente, con nuestros propios cuerpos y con la idea de futuro está atravesada por una sensación de extrañeza. El weird no intenta necesariamente resolver esa incomodidad; hace lo contrario: la sostiene, la explora, la convierte en una experiencia estética. No parte de la idea de que el mundo es completamente comprensible y ordenado, sino de la intuición de que hay algo que siempre queda afuera, algo que excede nuestras categorías. Lo extraño no siempre es aquello que aparece frente a nosotros como un monstruo. A veces aparece cuando descubrimos que aquello que creíamos familiar nunca fue tan estable como pensábamos. La literatura no solamente sirve para confirmar lo que ya sabemos; también sirve para enfrentarnos con aquello que no comprendemos. Nos obliga a mirar desde otro lugar, a aceptar la incertidumbre, a imaginar otras formas de existencia. Las ficciones extrañas no nos dicen qué pensar, sino que nos devuelven la sensación de estar frente a algo que todavía estamos intentando entender.

El New Weird latinoamericano y sus fronteras

Juan Manuel Candal



En marzo de 2020 estaba yo recorriendo Nueva York, hablando con librereros, algunos de cadenas grandes, pero sobre todo los siempre entusiastas de las librerías independientes. Como argentino, notaba que en muchas mesas encontraba una y otra vez las traducciones al inglés de *Kentukis*, de Samanta Schweblin, *Cadaver Exquisito*, de Agustina Bazterrica, y *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez. Y casi siempre bajo el rótulo «New Weird Latam».

Quiero enfatizar que no es que simplemente estaban disponibles: estos libros habían colonizado algunas esquinas de estas librerías, mientras

que no era fácil encontrar a otros escritores argentinos (el más habitual, Borges, con la traducción de *El Aleph*, pero ni de casualidad de manera casi ubicua como los títulos antes mencionados).

Mi sorpresa tenía que ver mayormente con el rótulo: «New Weird Latam». Les preguntaba a los libreros por qué esa categoría, ya que me parecía que, más allá de los méritos que pudiera tener cada una de estas novelas, no tenían mucho de New Weird.

Un librero de unos sesenta años, suerte de hippie con piel de página, se detuvo a comentar que era una cuestión de marketing. Dentro del «New Weird Latam» las editoriales podían incluir una serie de libros y generar un efecto cadena: si te gustó *Kentukis*, quizás quieras probar con *Nuestra parte de noche*, y así. El tema es que *Kentukis* y *Nuestra parte de noche* tienen en común haber sido escritas por autoras argentinas mujeres que gozan de cierto auge desde hace unos años, pero ahí casi que acaban las coincidencias. Si al menos estuviera *Distancia de rescate*, que sí podría considerarse parte del New Weird, sería otra cosa, pero *Kentukis* es una novela de ficción especulativa, más cercana a algunos episodios de Black Mirror que a la literatura rara latinoamericana, y *Nuestra parte de noche* retoma ese gótico que tanto le gusta a Mariana, con su dosis de Stephen King, y sus hombres-dioses míticos, pasando por la psicodelia inglesa, una secta familiar y otros temas que hacen al horror, pero en esas 700 páginas hay poco de Weird.

Esto no es un demérito. Se ha puesto tan de moda hablar de la ficción rara, de la contaminación que produce en otras obras, que parece que decir que un libro no encaja dentro del NW es un desprecio, cosa que por supuesto no tiene sentido. *Nuestra parte de noche* es una novela con muchos méritos, no el menor su ambición de novela total, pero simplemente no está enraizado con este mote tan en boga. *Kentukis*, a mi

entender, corre con menos suerte. Samanta siempre se ha considerado una cuentista, y *Distancia de rescate* nació como un cuento largo. *Kentukis* es más una idea entretenida que una ejecución eficaz —a mitad del libro, indefectiblemente se viene abajo en repeticiones—, pero entiendo que en parte tiene que ver con la incomodidad de Samanta enfrentándose a la novela que los editores le deben reclamar una y otra vez (por suerte, su basta obra de cuentos deja claro que ahí está su fuerte, al menos hasta hoy).

Otro libro que en algunas mesas figuraba en la etiqueta de «New Weird» es *Las indignas*, de Bazterrica. Emily, una amiga neoyorkina que lo había leído me dijo, «you know, it's the Handmaid's Tale all over again». También escuché de otra persona que *Las indignas* era un libro particularmente malo en relación con la prosa, pero cuando después lo leí, casi que, por el contrario, ese me pareció el elemento formal más interesante, ese barroquismo pulido totalmente contrapuesto a la escritura plana y minimalista tan habitual en la literatura de estos tiempos. No es que la novela me haya parecido buena y coincido un poco con lo que me dijo aquella amiga sobre *El cuento de la criada*, pero al menos el lenguaje sí es un punto de interés distintivo.

Y todo esto sin levantar una página del dichoso «New Weird». Con Emily, amiga y socia en este proyecto que llamamos Frontal, empezamos a pensar qué autores sí tienen una relación clara con esta etiqueta, y nuestra lista arrojaba otros nombres.

Fernanda Trías, trajo Emily a la mesa. Yo por entonces no conocía *Mugre rosa*, aún siendo una novela premiada y algo así como el renacimiento literarios de la autora.

Liliana Colanzi, retruqué yo. Justo un tiempo atrás había leído su potente *Ustedes brillan en los oscuro*, un volumen de cuentos que juega mucho más al límite de la desestabilización de la narrativa convencional.

Seguimos discutiendo otros nombres que no retomaremos aquí, como Juan Mattio, por el simple hecho de que por entonces yo no había leído nada de él. Finalmente, traje a Ramiro Sanchiz, con su famoso «Proyecto Stahl», que yo conozco casi desde sus inicios, en una nueva iteración, entre las más interesantes de su obra, *Los acontecimientos*.

Y finalmente volvimos al acuerdo de que *Fever Dream* (traducción de *Distancia de rescate*) sí tenía bien ganado su lugar en el Weird. Nos quedaron unos cuantos libros por leer, pero este no es un ensayo literario de género, sino más bien una constelación de lecturas anclada en el ya tan mencionado, NW Latinoamericano.

¿Qué encontramos de New Weird en estos libros? Quizás sea más interesante que recorramos los libros que leímos y de los cuáles nos interesa hablar, ver qué están haciendo algunos de los autores que realmente han decidido meterse en este género —o al menos, dejarse contaminar por él—. Y lo haremos en tres paradas.



Primera parada: *Mugre rosa*, Fernanda Trías

Mugre rosa empieza con una premisa interesante: una especie de niebla o contaminación que ha cambiado las condiciones de vida, una ciudad deteriorada, el mar, en particular, afectado, la circulación limitada, las alarmas, la comida industrial degradada, y la gente que se va o fantasea con irse. Al comienzo eso genera una intriga fértil. No necesariamente intriga por llegar a una explicación definitiva de lo que pasó —a esta altura, sabemos que el Weird juega en un terreno opaco por diseño—, sino por ver qué hace la novela con ese desplazamiento de lo normal.

Hagamos una comparación con *The Leftovers* (la serie, no la novela en la que se basa la primera temporada). Ahí también hay una premisa inexplicable: desaparece el 2% de la humanidad y nunca se da una respuesta definitiva. Pero esa falta de explicación no vuelve la premisa decorativa. Todo lo contrario: el hecho inexplicable reorganiza por completo la psicología de los personajes, las formas de vivir, las creencias, las estructuras sociales, la religión, las sectas, el duelo, el absurdo, la necesidad de sentido. La anomalía no avanza como misterio científico, pero avanza como daño psicológico y social. Cada personaje queda marcado de una manera distinta por lo ocurrido.

En *Mugre rosa*, la anomalía actúa como condición externa constante, como amenaza con modorra. Cambian algunas cosas: no se puede salir con normalidad, la comida se vuelve una sustancia industrial miserable, hay una amenaza ambiental constante. Pero muchas de esas consecuencias quedan en el fondo. Funcionan como marco, como atmósfera, como situación general. Lo que termina ocupando el centro está bastante más cerca del drama realista: relaciones complejas entre la narradora y la madre, el cuidado de un hijo ajeno que tiene unas

características un poco extrañas —sí, acá se podría hablar de un elemento weird en espejo, en lo micro—, las visitas a su exmarido internado en el hospital, los recuerdos de la relación que tuvo con él, etc. Aparecen rutinas, cuidados, tensiones familiares, pequeños conflictos cotidianos. Todos ellos tienen algún elemento raro, pero a su vez, todo eso podría existir en una novela realista contemporánea sin demasiada modificación. Si se quitara la anomalía ambiental y se ubicara la historia en un Uruguay actual, deprimido o en crisis, gran parte de la estructura seguiría funcionando.

Mugre rosa funciona, entonces, pero pareciera tener solo un pie en el Weird, mientras mantiene otro en tierra firme: en cierto modo es una historia costumbrista ubicada dentro de un setting extraño. No es un costumbrismo irritante, quizás porque el cuerpo, como peso y potencia, está presente. El cuerpo está, el cuidado está, la dependencia está, pero no siempre se convierten en algo que empuje la novela hacia otro lugar.

El problema, que no hace peor a la novela, pero sí quizás le quita ambición, aparece cuando se plantea algo extraño, potencialmente poderoso, y luego esa extrañeza queda sin desarrollarse ni como explicación ni como alucinación o consecuencia gravosa. Hay una ambigüedad productiva, que no explica pero multiplica sentidos, y hay una ambigüedad más segura, que evita comprometerse con una resolución o con una expansión mayor. En *Mugre rosa*, conviven ambas versiones.



Segunda parada: *Ustedes brillan en lo oscuro*, Liliana Colanzi

¡Ah, el eterno dilema de los libros de cuentos! Cuando no son todos los relatos del mismo molde, y aquí claramente, no lo son —casi que luchan poderosamente por romper moldes—, es difícil cerrar una lectura que haga justicia a apuestas muy distintas.

Se trata de un libro que trabaja sobre lo extraño, pero no en el sentido clásico de lo fantástico o lo raro como anomalía puntual, sino como una desestabilización constante de la realidad. Cada cuento propone un mundo donde las reglas no terminan de fijarse del todo: el tiempo, el cuerpo, la identidad y el entorno aparecen como algo poroso, mutable o directamente incomprensible.

A nivel formal, el libro combina distintos grados de dificultad y demanda sobre el lector. «La cueva» y «Ustedes brillan en lo oscuro» son los bookends del libro y funcionan de manera inapelable: hay una línea narrativa reconocible, una atmósfera clara y un desplazamiento progresivo hacia lo extraño, empujando los límites dentro de un terreno fértil que dispara la imaginación visual de cualquier lector, y los relatos permanecen un buen tiempo después de la lectura. «La deuda», «Los ojos más verdes» y «El camino angosto» ocupan un punto intermedio: parten

de una base narrativa más convencional, pero se desvían hacia zonas ambiguas o simbólicas desafiando, a mi entender, la propia obra previa de la autora, expandiendo sus límites y su capacidad de indagación. Y «Atomito» es el caso extremo: un cuento altamente conceptual, fragmentario y difícil de decodificar en una primera lectura, donde la experiencia pesa más que la comprensión inmediata. Este último cuento es el núcleo de la desestabilización narrativa, altamente poderoso como gesto, aunque no para cualquier lector: sin algo de experiencia en lecturas posmodernas, es muy posible perderse sin saber qué es lo que se está leyendo.

Más allá de estas diferencias, hay un núcleo común: los cuentos exploran formas de existencia donde lo humano deja de ser estable y la realidad deja de ser completamente inteligible. Esto se traduce en lo mencionado y que podemos sintetizar en: cuerpos que cambian o se mezclan con otras formas de vida, entornos que no responden a una lógica clara, relatos donde la causalidad se diluye, una sensación persistente de que el mundo excede cualquier explicación posible.

La experiencia de lectura, como mencionábamos al comienzo, no es homogénea. Esto genera dos efectos. Por un lado, momentos de gran interés —sobre todo en los cuentos más narrativos— donde la atmósfera y la idea funcionan con claridad. Por otro, una sensación de desorientación o distancia —especialmente en los textos más abstractos— donde el lector debe aprender a transitar lo que se cuenta sin encontrar un punto de anclaje.

Lo que está claro es que *Ustedes brillan en lo oscuro* es un libro sólido en su propuesta, con una identidad clara dentro del registro weird contemporáneo. Y ubica a Liliana entre las voces latinoamericanas más interesantes ya no sólo del género, sino del cuento todo.



Tercera parada: *Los acontecimientos*, Ramiro Sanchiz

Otra vez Federico Stahl, el protagonista y alterego multiversal y multidimensional del autor. Si ya han leído otros libros de Sanchiz, sabrán que Stahl es a veces músico, a veces escritor, y siempre es una suerte de intelectual curioso y ávido de experiencias poderosas que suele meterse en problemas. Los libros —a esta altura unas cuantas novelas y un par de volúmenes de cuentos— se sitúan, dependiendo de la obra, en una zona entre ciencia ficción, new weird latinoamericano y una forma de extrañamiento más conceptual que argumental. Esta novela trabaja con un Stahl instalado en una plataforma marítima, a raíz de un contrato con una compañía rusa, la intrigante AMRITA (entidad corporativa que ha aparecido en las sombras de varios de sus relatos). Su tarea parece, en principio, técnica y rutinaria: permanecer aislado durante un tiempo, relevar números, cumplir una función dentro de una estructura mecánica en medio del mar. Pero ese marco racional, laboral y tecnológico empieza a ser corroído por una serie de perturbaciones que vuelven cada vez más inestable la percepción del personaje.

El primer gran elemento de extrañeza es el zumbido. Al comienzo parece venir del mar, como un sonido bajo, persistente, situado por debajo de

los ruidos habituales de la plataforma. Pero a medida que avanza el libro, ese sonido deja de ser solamente un fenómeno exterior. Empieza a filtrarse en la percepción de Stahl —que no sólo protagoniza, es el narrador, así que aquí vamos a sentir ciertas alteraciones con él: su manera de pensar, de ordenar y desordenar a la vez su relación con lo que lo rodea. El zumbido ya no será simplemente algo que se escucha: se vuelve parte del sistema perceptivo al que nos sometemos.

La palabra «sometimiento» no es casual. La experiencia Stahl es más poderosa cuanto más uno se deja llevar por su deriva, por sus juegos con la interioridad y los sentidos, por cierta paranoia heredada de Pynchon y DeLillo, pero también juegos metatextuales que tienen ecos de Joyce, incluso de Proust.

Al lector de este texto no se le escapará que no estoy nombrando influencias asociadas al Weird o la CF. Esto también es intencional. A mi modo de ver, Sanchiz navega muy cómodamente las aguas del Weird, pero se vuelve más interesante cuando se lo ubica como cruce del género con la percepción del tiempo de *En busca del tiempo perdido*, con la ambición desmedida del *Ulises*, con la deriva exuberante de Thomas Pynchon en toda su obra. Ramiro se configura desde el Weird, pero está claro que apuesta a ser algo más que un referente de nicho: su ambición, que es en cierto sentido, su motivo más interesante, apunta a convertirlo en un nodo en la historia universal literaria.

Volvamos a *Los acontecimientos*. Ese procedimiento que mencionábamos respecto al zumbido se repite con otros elementos. Los folios escritos por un «predecesor» en la plataforma funcionan primero como curiosos documentos encontrados, rastros de alguien que estuvo antes ahí y dejó una escritura. Pero progresivamente empieza a volverse menos claro dónde termina esa escritura ajena y dónde empieza la conciencia de

Stahl. La autoría se contamina. Lo que parecía venir de otro empieza a confundirse con lo propio. Esa zona es central para entender el libro: no hay una frontera estable entre documento, percepción, memoria, pensamiento y acontecimiento.

También aparece un personaje fundamental —que ya conocemos de otros libros de Sanchiz— Ada, una mujer ubicada en otra plataforma cercana, con la que FS mantiene comunicación. Su presencia no rompe del todo el aislamiento, sino que lo complejiza. No es simplemente «otro personaje» en sentido convencional, sino otro punto de emisión dentro de ese sistema de plataformas, voces, documentos, sonidos y soledades. La comunicación existe, pero en lugar de estabilizar, suma otra capa al proceso de desajuste.

La palabra «tristeza» también va cobrando peso con el paso de la novela, dicha por el propio narrador, y no es algo menor, ya que las ficciones de Sanchiz suelen anidar más en la experiencia briosa, algunas veces con atisbos de melancolía, pero rara vez se habla o se produce una sensación de tristeza. En otro autor, podríamos leer este término como un estado emocional ligado a la soledad de la plataforma, a la rareza de estar rodeado de mar, máquinas y silencio. Pero aquí prontamente empieza a adquirir una cualidad casi material. No es solo algo que el personaje siente, sino una atmósfera que impregna la experiencia. Del mismo modo en que el zumbido deja de ser exterior, la tristeza deja de ser puramente interior. Ambos elementos se mezclan: sonido, mar, soledad, percepción y estado anímico pasan a formar parte de una misma materia contaminada.

La clave de lectura ya cae de maduro a medida que escribo estas palabras, es la entropía. No en un sentido meramente temático, sino como procedimiento formal. En *Los acontecimientos*, los sistemas se

contaminan unos a otros: lo externo entra en lo interno, lo técnico se vuelve emocional, lo documental se vuelve mental, lo sonoro se vuelve perceptivo, el espacio físico se vuelve estado de conciencia. La plataforma no es solo un escenario; es una estructura de aislamiento y descomposición. El mar no es solo paisaje; es una presencia ilegible. Los acontecimientos no son solo cosas que pasan; son fuerzas que atraviesan al sujeto y lo reorganizan.

En ese sentido, el libro remite a también a *Solaris* y a cierto tipo de ciencia ficción más interesada en la alteración de la percepción y en el contacto con lo incomprensible que en la trama clásica. No se trata tanto de resolver un misterio o avanzar hacia una explicación, sino de asistir al modo en que una presencia, un fenómeno o un sistema desborda las categorías humanas de comprensión.

También me permito una analogía con el artista plástico Mark Rothko. En Rothko hay capas de pintura que no se cancelan entre sí, sino que se modifican mutuamente. Cada capa transforma el conjunto sin volverse del todo opaca, sin enterrar las anteriores. Algo parecido ocurre acá: zumbido, tristeza, mar, folios, Ada, aislamiento, escritura, percepción y máquina se superponen como capas traslúcidas. El personaje termina siendo visto a través de todas esas capas. Llegamos a un punto en que es difícil distinguir qué es Stahl y qué son los acontecimientos que lo atraviesan.

Con los libros de Sanchiz, habitualmente, hay un momento en un punto cercano a los dos tercios del texto, en que uno se pregunta si no hay cierto exceso de deriva. Zonas en las que el libro parece irse demasiado hacia su propio sistema de extrañamiento, y es difícil saber si ese exceso es una falla o parte constitucional necesaria de su procedimiento. Volvemos a Pynchon: cuando la forma no responde a una lógica clásica, no siempre es sencillo distinguir entre una deriva productiva y una

deriva que se desborda. En este caso, aun con ese posible reparo, la deriva es mayormente fértil por el tipo de experiencia que el libro busca construir. Y si bien no es necesario haber leído otros libros del autor para poder ingresar a *Los acontecimientos*, que incluso funciona bien como una posible puerta de entrada, una gateway drug si se quiere, también está claro que para lectores que ya hayan pasado por otras esquinas de su proyecto literarios, el disfrute será mayor también.

Liliana Colanzi: «Me gustaría que alguno de mis libros pudiera dejar una imagen o un sonido que le hable a algún lector del futuro».

Juan Manuel Candal



Liliana Colanzi · © Isabel Wagemann

UNA VEZ HUBE LLEGADO AL LUGAR ACORDADO PARA LA ENTREVISTA, es decir, esta cueva húmeda y llena de algas, busqué conexión para repasar los datos que la IA que todavía no cobra —aunque quizás mienta más que las otras— me había dejado a mano. Dice que Liliana Colanzi nació en Santa Cruz de la Sierra en 1981 —tan jovencita que parecía—, y sin más, y como suele suceder con las IAs, ahí nomás se despacha diciendo que «es una de las escritoras, editoras y periodistas

bolivianas más destacadas de la literatura latinoamericana, reconocida por su maestría en la ficción especulativa y la literatura de la irrealidad, su obra entrelaza elementos de ciencia ficción, terror y el legado histórico andino para explorar temas como el cuerpo, la tecnología, la ecología y el trauma».

Guardo el celular y saco del bolsillo mi ejemplar amarillento y sobrepoblado de notas de su último libro de cuentos, *Ustedes brillan en los oscuro*. Sí, ganó premios, a quién le importa eso, como si no hubiéramos sabido desde aquel lejano primer volumen, *Vacaciones permanentes*, que tenía una voz, tenía ideas y, más importante quizás, ya tenía un motor pujante entonces.

Mientras la espero veo un molusco contagioso asomando en un charco y le revoleo el libro para que no moleste. Total ahora me lo puedo comprar en su flamante traducción al inglés, *You glow in the dark*, que la ha llevado de tour por todo occidente y cercanías.

La entrevistada llega cinco minutos después del horario puntual. Esto nos lleva dos horas de enojosas discusiones sobre el sentido del tiempo y cómo todo estaba bien hasta que se inventó el yogurt helado. Sin embargo, debo decir, que al abrir mi libreta para tomar nota, algunas de sus respuestas ya estaban allí, anotadas dos días antes de que yo siquiera pensara las preguntas.

Decidimos conservar ese orden. A continuación, la conversación.

—Veo que hace días que sabés lo que te iba a preguntar. ¿De dónde proviene tu don de la adivinación y cómo te servís de él a la hora de escribir?

—No soy buena para adivinar; mi imaginación suele ser catastrófica y, como muchos perfeccionistas, hago las cosas anticipando el peor escenario posible. En general no confío en los profetas y adivinos: mucha gente que ha creído tener el "don" ha acabado haciendo cosas terribles, como Jim Jones en la masacre de Jonestown. Sin embargo, en el cine y en la literatura me fascinan las historias que tienen que ver con ese estado de la percepción: por ejemplo la película *Take Shelter*, de Jeff Nichols, en la que el protagonista se la pasa anunciando un evento de dimensiones apocalípticas. La adivinación tiene mucho que ver con la muerte: hay que sintonizar con los espíritus para tener noticias sobre el futuro.

No conforme con la respuesta anterior, y sin dejar de mirar el charco de reojo, no vaya a ser que el molusco contagioso reaparezca, se me ocurre una pregunta tan ingeniosa que decido guardármela para cuando entreviste a un premio Nobel. En su lugar, digo, casi que leyendo la mente de Liliana:

—Imaginemos que dentro de cincuenta años alguien encuentra uno de tus libros sin ningún dato sobre vos ni sobre esta época. ¿Qué te gustaría que esa persona confundiera con una profecía?

—Me hiciste pensar en un libro de Evelio Rosero que es una maravilla, *Los ejércitos*. En esta novela hay un vendedor de empanadas que se llama Oye y cuya voz resuena en todo el pueblo con su grito de "Oyeeeeee"; a medida que la violencia avanza y arrasa con todos los habitantes, lo único que queda en el pueblo es ese grito. Han pasado muchos años desde que leí *Los ejércitos* y cada vez que pienso en ese libro vuelvo a escuchar el

grito que, sin saberlo, anuncia la devastación. Me gustaría que alguno de mis libros pudiera dejar una imagen o un sonido que le hable a algún lector del futuro.

La escucho hablar y casi que me convence. Pero después me acuerdo de que es demasiado exitosa para ser confiable. Seguro tiene a su agente hablándole a la oreja con uno de esos dispositivos minúsculos.

—Hay escritores que parecen observar el mundo. Otros parecen sospechar de él. ¿En qué momento empezaste a desconfiar de la realidad cotidiana como materia suficiente para narrar?

—Yo fui a un colegio católico y fui muy religiosa hasta los 12 años; a los 13 un profesor me habló de Marx, renegué de la religión y me declaré atea. Pero antes de saber de Marx leía mucho la Biblia, y en cierto momento me pareció absurdo que nos quisieran pasar algunas cosas como la palabra de Dios. Como aquella historia del Génesis en la que Dios envía a dos ángeles a Sodoma para comprobar si queda algún hombre justo. Los ángeles visitan a Lot, pero los sodomitas se enteran y exigen que Lot les entregue a los ángeles para violarlos; como Lot es el único hombre justo y bueno, les dice: «Tomen más bien a mis hijas que son vírgenes y hagan con ellas lo que quieran, pero no toquen a mis invitados». Y Dios premia a Lot por este acto permitiéndole escapar de Sodoma. Este pasaje, así como muchos del Eclesiastés en los que se habla de la mujer con desprecio sin límite, me asquearon. Eso, entre otras varias cosas, me alejó definitivamente del catolicismo. Y sin embargo hay aspectos de mi educación religiosa que aprecio y agradezco: una de ellas es la certeza de que el mundo no se agota en lo que existe frente a tus ojos. Que si prestás atención (y rezar, lo mismo que escribir, son formas de la atención, así como ambas son también expresiones de la fe), se te puede abrir un

mundo totalmente desconocido. La palabra como invocación y como portal.

—El episodio de Lot en la Biblia... ah, los buenos viejos tiempos... Hace poco leía que las editoriales piden que los manuscritos sean cada vez más sencillos de leer, incluso Netflix pide a sus productores que incluyan tres o cuatro recapitulaciones de la trama durante una película, por si la gente se pierde mirando el feed de su adicción de turno, ¡y vos venís y escribís cuentos como «Atomito»! ¿Sos un caso de, como dicen en una famosa película, esa gente que sólo quiere ver el mundo arder?

—También es conocido el dato acerca de que, si bien este es el momento de la historia en que menos analfabetismo ha existido, la gente (incluyendo la que está acostumbrada a leer mucho, como en teoría los escritores) lee menos libros que hace una o dos décadas; a los estudiantes les cuesta más que antes entender lo que leen. Somos adictos a internet, vivimos sobreestimulados y ansiosos. Yo leo y escribo lento. Releo páginas o párrafos de libros varias veces; no solo por gusto, sino porque a veces también estoy distraída con tanto estímulo y tengo que volver atrás para ver qué es lo que se me escapó. El otro día, releendo *Las hortensias*, de Felisberto Hernández, me di cuenta de que nunca le había prestado atención a esta imagen maravillosa: «vio a su mujer detenida en medio de la escalinata; y al mirar los escalones desparramándose hasta la mitad del patio, le pareció que su mujer tenía puesto un gran vestido de mármol y que la mano que tomaba la baranda, recogía el vestido». Solo en la relectura pude ver a la mujer fundida con la escalinata de mármol; la mujer como estatua, la escalinata como algo vivo. Cuando escribo, también vuelvo muchas veces a las mismas líneas y hago cambios que podrían parecer insignificantes, pero creo que en esas ínfimas variaciones se abre una rendija por la que pasa la luz.

¿Alguien que escribe y reconoce que no siempre está leyendo con envidiable atención suprahumana? Esto sí que es algo extraño, tanto como los cuentos de Liliana. Mientras, el molusco contagioso reemerge, quizás esté interesado en la mujer fundida con la escalinata. Como el charco está a espaldas de la autora, ella no tiene idea de lo que sucede. Pienso en advertirle, y luego decido dejar que las cosas sucedan como deban suceder. Para distraerla, le pregunto:

—En tus libros aparecen cosas que nunca terminan de explicarse. ¿Qué perdés como escritora el día en que entendés completamente aquello que escribís?

—Creo que cuando estoy conectada de verdad con la escritura, soy otra. A la vez, nunca soy tan yo misma como cuando eso sucede. Pero para llegar a ese punto tengo que atravesar páramos en los que se manifiestan como fuegos fatuos mis trucos ya usados, mis opiniones, mis juicios morales, mi lugares comunes, mis intentos de impresionar, mi miedo a ofender. Esta parte me resulta muy dura y a veces parece interminable. Pero cuando dejamos de escuchar la vocecita del yo y nos abrimos a eso que no sabemos qué es, ahí es cuando pasan cosas muy raras y muy hermosas en la escritura: canalizamos algo, no necesariamente lo entendemos. Esa conciencia es algo posterior a la escritura.

El molusco contagioso contagioso contagioso se acerca lentamente, a espaldas de mi entrevistada. A ella le suena el celular. Debe ser su agente, pienso. O su pareja, el también escritor Edmundo Paz Soldán, otro gran escritor originario de Bolivia. Resulta que era un telemarketer.

—¿Cuál fue la última cosa que dejó de darte miedo y empezó a darte curiosidad?

Hablar de las cosas que me provocan culpa y vergüenza.

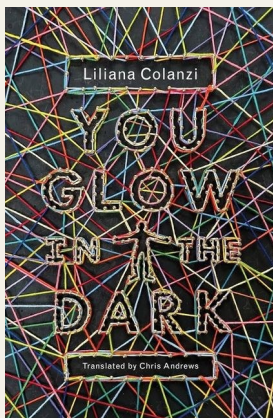
Nos miramos, yo me pregunto si va a añadir algo, y ella permanece inmutable. Hace frío y afuera debe haber caído la tarde. Liliana señala la hora y se pide un Uber. El molusco hiperbólico está a centímetros de ella.

—Encontrás una caja con todos los cuentos que todavía no escribiste. Los abrí esperando descubrir el futuro, pero entendés que fueron escritos por alguien que conocía tu voz mejor que vos misma. ¿Qué es lo primero que buscás en esas páginas?

—¡No sé, che! Me tardo tanto en escribir que solo saber que existen esos cuentos del futuro ya sería un alivio.

Se pone de pie, quizás aliviada, pero sobre todo porque afuera de la cueva está el Uber. El molusco se le adosa a una de las botas que lleva puestas. Sin mosquearse, Liliana lo toma con la mano y le echa un mordisco. Quiero preguntarle cómo vuelvo a Buenos Aires desde acá, pero me estremecen los aullidos del molusco —no sabía que aullaran y vos tampoco—.

El auto se aleja. Veo que en el charco está el ejemplar empapado y ruinoso de *Ustedes brillan en los oscuro*. Voy y lo levanto. No es cuestión de desperdiciar, con lo cara que está la vida.



Qué libros

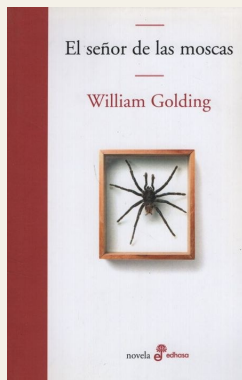
Nuestro mundo muerto, publicado en 2016 por El Cuervo, Eterna Cadencia y Almadía.

Ustedes brillan en lo oscuro, publicado en 2022 por Páginas de Espuma.

Los cuentos de Liliana han sido traducidos al inglés, francés, italiano, danés y holandés.

Con las moscas bien revueltas.

Adriana Santa Cruz y J. M. Candal



Esta columna viene a presentar un debate en el que dos posturas enfrentadas dialogan. A veces se trata de un libro reciente, otras, de lo que podríamos llamar «un clásico». Pueden cambiar los títulos y pueden cambiar los duelistas, lo que importa, al fin y al cabo, es dar lugar al lector, que siempre tiene la palabra final.

El libro: *El señor de las moscas* (Lord of the Flies), 1954.

Autor: William Golding

Adriana Santa Cruz

Soy defensora de los clásicos, aunque los clásicos no necesitan de mi defensa porque son esos libros que siempre tienen algo para decirnos, que se resignifican en cada época. Cuando hoy leemos un clásico, pasó mucha agua bajo el puente: fueron interpretados, citados, retomados, simplificados y hasta plagiados. Y nosotros, los lectores, vamos hacia ellos con distintas lecturas y experiencias propias. Los menciono porque *El señor de las moscas* pertenece a esa categoría; sus temas son reconocibles en otros libros, series y películas, pero todavía hoy es de esas novelas que se pueden disfrutar a pesar del paso del tiempo.

¿Cuáles son esas cualidades que presenta la obra de Golding? Empecemos por el principio. El primer párrafo ya es una invitación a seguir leyendo: hay un niño rubio que no sabemos quién es; que se sacó el chaleco de la escuela, pero que está en una jungla; que grita como una bruja y al que otros responden. A mí ese comienzo me provocó intriga, me atrapó enseguida porque, además, pronto nos enteramos de que no hay adultos y muy de a poco vamos accediendo a la información de cómo llegaron a ese lugar.

A este comienzo, se suma el abundante uso de los diálogos que hace Golding, develándonos a los personajes y a la historia. Por ejemplo, cuando Ralph y Piggy hablan sobre la posibilidad de que el padre del primero los vaya a rescatar, dejan entrever otras cuestiones sobre la isla, sobre lo que pasa afuera, sobre los adultos. Y entre los diálogos, aparece la voz del narrador que juega con la idea de isla paradisíaca y al mismo tiempo peligrosa. Golding se vale de la ironía para mostrar que la utopía de un mundo sin adultos en medio de la naturaleza no es «el sitio imaginado y nunca encontrado del todo de la verdadera vida», según cree

Ralph. En esto también hay un juego interesante entre lo que sabe el narrador, lo que sabemos los lectores (o intuimos) y lo que saben los chicos.

En cuanto a los personajes, si bien es cierto que pueden resultar previsibles para nosotros lectores del siglo XXI, eso no quita que tengan hondura psicológica. Tomemos a Piggy: es el miedoso, la víctima, el inteligente, pero esas características no son simples etiquetas que se le adosan, sino que responden a una historia, a una interacción con los otros, a una respuesta a lo que está viviendo. Podemos definirlo con esas palabras, sin embargo, también es un personaje que, por ejemplo, frente al asesinato de Simón y al miedo de Ralph, propone que se olviden de ese hecho terrible y afirmen que fue un accidente. Es una escena donde se invierten los roles y donde se muestra que los personajes no son tan lineales. Entre paréntesis, la descripción del asesinato al final del capítulo 9 es para mí una muestra de las cualidades literarias de la prosa de Golding.

Inevitablemente, las recomendaciones de libros siempre están teñidas de gustos personales, pero cada vez que recomiendo algún clásico, lo hago convencida de que no va a defraudar. Por supuesto, habrá excepciones, pero no es el caso de *El señor de las moscas*.

Juan Manuel Candal

Mi recuerdo de *El señor de las moscas* se remonta a la adolescencia y se ha vuelto, con los años, tan borroso como un sueño al despertar, si se me permite el lugar común.

Desde que terminó *Lost* vengo pensando en releerlo, sobre todo porque Sawyer lo menciona y porque ambas obras comparten, al menos superficialmente, un mismo punto de partida.

No me esperaba, para un libro con tanto *lore*, encontrarme con una serie de decepciones entrelazadas, y la sensación de que el libro había perdido buena parte de su potencia para un lector actual, porque muchas de sus intuiciones fueron absorbidas y reelaboradas por décadas de obras posteriores. Y sobre la supuesta invencibilidad que otorga el tag «clásico», hay que recordar que se trata de un rótulo bastante problemático cuando se lo mira seriamente. Es interesante notar cómo la categoría de «clásico» parece detenerse cronológicamente alrededor de libros como *1984* o el que aquí discutimos, como si luego la ruptura beat y por supuesto, el posmodernismo, fueran una suerte de terra incógnita, cuando muchos lectores actuales saben que hay libros de Don DeLillo, David Foster Wallace o Thomas Pynchon que tienen el mismo peso, si no es que más.

Volviendo a *El señor de las moscas*, por supuesto, la premisa sigue siendo potente: un grupo de chicos aislados en una isla, obligados a organizarse y, eventualmente, a degradarse. Y hay momentos donde se entiende perfectamente por qué el libro golpeó fuerte en su momento. Pero a medida que avanza la lectura, es notorio que se trata de una parábola: los personajes casi nunca se sienten como personas. Ralph, Jack, Piggy y los demás funcionan más como vehículos de las ideas del autor. Ralph es «la civilización precaria», Jack es «la violencia tribal», Piggy es «la razón vulnerable». Incluso cuando pasamos muchas páginas con ellos, casi no sabemos nada concreto de quiénes son fuera de la función simbólica que ocupan en el relato.

Eso hace que el libro tenga un problema de textura humana. Las discusiones suelen ser funcionales a la tesis del libro y no verdaderos encuentros entre subjetividades. Se habla del fuego, del liderazgo, de la caza, del miedo, pero rara vez aparecen momentos donde los personajes respiren fuera del mecanismo alegórico. Y eso vuelve la lectura bastante repetitiva. Una vez entendido el dispositivo, gran parte de la novela consiste en variaciones de la misma estructura: discusiones, desplazamientos por la isla, nuevas tensiones, nuevas fracturas.

No toda novela necesita personajes psicológicamente individualizados: ese *es* un argumento atendible. Para que esa estrategia se sostenga, la idea central debe poseer una verdadera capacidad de expansión: generar consecuencias, contradicciones y variaciones que no estén contenidas de manera obvia en la premisa inicial. Es lo que hace Saramago en muchas de sus novelas: presenta una idea y explora su alcance en varios niveles, y cada vez que la premisa parece agotarse, descubre en ella una consecuencia inesperada.

Esto se vuelve especialmente visible en la muerte de Piggy, preparada de una manera tan evidente que resulta difícil que produzca verdadero impacto. Porque Piggy, al igual que Jack, Ralph o Simon, no fue nunca realmente alguien. El libro nunca estuvo interesado en descubrir quién era Piggy, sino sólo en insistir en aquello que representa. Incluso el hecho de que jamás sepamos su verdadero nombre —algo que podría haber sido devastador en otra novela— acá termina sintiéndose más como una pieza funcional del mecanismo alegórico.

El único personaje relativamente interesante es Simon, justamente porque introduce una dimensión menos racional y menos sociológica. El diálogo alucinado con la cabeza de cerdo clavada, esa especie de presencia ambigua y casi mítica es probablemente el único momento

memorable del libro. Ahí el relato deja de ser una demostración relativamente unívoca sobre la barbarie y entra en una zona más ambigua, extraña e inquietante.

Y si antes hablábamos de *Lost*, es porque *Lost* es apenas un ejemplo de un aparato cultural que retomó esta premisa y desarrolló con mayor complejidad sus conflictos políticos, filosóficos y psicológicos.

El impacto histórico de un libro resulta valioso cuando reconstruimos una genealogía cultural, pero no basta para mantener viva una obra. Si ya no conserva una singularidad propia, el libro pasa a la categoría de *preleído*: lo conocemos, aún sin haberlo experimentado, porque hemos absorbido sus hallazgos a través de obras posteriores. No vivimos en 1954, y buena parte de lo que Golding tenía para ofrecer ya nos ha llegado por otras vías.

Genealogía de la Ciudad Hermética

Jonatan Lipner



A mediados de 2005, cuando tenía alrededor de 15 años, vi por primera vez una imagen con todas las subsidiarias de Unilever e intuí que las corporaciones acabarían destruyendo el orden democrático. Unos diez años más tarde, ya con redes sociales ubicuas interviniendo en elecciones, me llegó la noticia de que Facebook estaba considerando crear su propia moneda y volví a esa antigua intuición, que ya llevaba una década cocinándose al calor del sesgo de confirmación. Poco antes de la pandemia de 2020, todas estas rumiaciones se consolidaron en un concepto: Estados Unidos de Facebook. No tenía una idea clara de qué significaba, pero su fuerza me dijo que ese lugar existía en alguna parte.

Me di a la tarea de imaginar cómo sería ese mundo. Por mis historias favoritas, pero también por mis intuiciones de la adolescencia, entendí que la respuesta no podía estar en el capitalismo exacerbado (pero capitalismo al fin) del cyberpunk, sino en el medievalismo prescriptivo del género fantástico. El objetivo era, comprendí, reemplazar a las casas de *Game of Thrones* por las corporaciones que están destruyendo los contratos sociales de los últimos dos siglos. Concebí una historia de escala masiva: tres décadas de vicisitudes, desde todos los lados del conflicto, que permitieran explorar cada aspecto del escenario. La historia se llama *Reino de la Conciencia*, y el mundo que explora es el «Gran Lienzo».

Un proyecto tan ambicioso era (y sigue siendo) imposible de encarar sin disciplina. Según mis cálculos, incluso con un buen ritmo iba a necesitar más de una década para terminar esa saga, y al acabar iba a estar exactamente en el mismo lugar que al principio, al menos en términos de relevancia editorial. Así que decidí cambiar la estrategia.

Seis meses después de haber empezado con el proyecto abrí una cuenta de Instagram dedicada exclusivamente a compartir mis avances. Para coordinarme con la comunidad naciente, armé un sistema colaborativo: de esta manera, el público podía construir también premisas de relatos, permitiendo así conocer mejor el «Gran Lienzo». A los seis relatos que se configuraron les sumé otros seis, para explorar las aristas que me parecían indispensables, y después de tres años publiqué, en 2023, *El precio del Infinito*. Lo hice por mi cuenta, usando los conocimientos de diseño, maquetación y coordinación con imprentas que fui adquiriendo a través de mis años de edición autogestiva.

La recepción inicial del libro fue positiva, pero no tardé en reconocer un problema: en los pocos eventos a los que asistí para exponerlo,

encontraba al volumen demasiado solitario, a la exposición demasiado unívoca. Un análisis rápido de mercado confirmó mis intuiciones. Lo que defiende a un libro, al menos a primera vista, es el catálogo que lo acompaña.

El siguiente paso, entonces, estaba claro: necesitaba libros que acompañaran a *El precio del Infinito*. Me aseguré de completar un tercio de *Reino de la Conciencia* con aquellos puntos de vista que cubrieran los treinta años del conflicto, para que lo esencial de la anécdota estuviera expuesto en su totalidad, y me prometí volver por los dos tercios restantes más tarde, para dotar al relato de la complejidad que había intuido al principio. Con la base asegurada, tracé el nuevo mapa del proyecto: seis libros que exploraran todo aquello que la saga no fuese a cubrir, los tiempos y espacios que rodeaban al corazón de la iniciativa. Porque, como quizás sea ya evidente, lo que había nacido como una saga ambiciosa, pero que no dejaba de ser una historia con introducción, nudo y desenlace, había ido creciendo mientras trabajaba en ella.

Lo que sigue es una digresión, pero es la digresión en la que me encuentro actualmente. En los círculos de la literatura fantástica existe algo conocido como la «enfermedad del worldbuilding», el mal de enfocarse en la tarea puramente creativa de imaginar el mundo donde se van a desarrollar las historias, en lugar de dedicarse a la tarea más mecánica y aburrida de sacar el relato adelante. Suele aquejar con más frecuencia a la gente que no está sinceramente interesada en escribir, sino en escapar de la realidad y en entretenerse con sus obsesiones y delirios.

Por eso, mientras avanzaba con *Reino de la Conciencia* y empezaba a delinear *El precio del Infinito*, me aboqué a la tarea de volver más concreto al «Gran Lienzo». Lo que empezó como un mundo donde las

corporaciones se comportaban como los señores feudales del medioevo se convirtió en un tapiz con seiscientos años de historia, y lo que había sido apenas un país modesto dividido entre la civilización y la barbarie se extendió a tres naciones con identidades propias.

En su estado actual, el «Gran Lienzo» se reparte entre la Federación de Tierras Civilizadas, la Capitanía General de Puerto Seguro y las Guardias Unidas de la Frontera. Las Tierras Civilizadas fueron la primera nación en formarse y alojan a las Marcas, organizaciones privadas movidas exclusivamente por el rédito. Durante su primer siglo de vida, la incipiente civilización se encargó de expulsar a sus criminales y estos se reorganizaron alrededor de la ciudad pirata de Puerto Seguro, que se expandió para convertirse en una tierra de esclavitud y revueltas constantes. En su esfuerzo por privatizar cada aspecto de la vida social del país, las Marcas expulsaron a sus autoridades políticas formales, que se exiliaron en la Frontera para intentar sostener una sociedad tradicionalista. Aunque todavía sostiene la noción de estado, se debate entre el caos y el orden a punta de revólver. Estas sociedades son visitadas cada siglo por la gente de la Magia, una cofradía secreta que guarda los secretos de la creación y se dedica a custodiar el desarrollo de la Humanidad, que les ha obsequiado, sucesivamente, la energía eléctrica, la comunicación instantánea, la gestación artificial, la servidumbre robótica y la tecnología de prótesis. Para adquirir sus conocimientos, es necesario cruzar el «Gran Lienzo» y llegar hasta la misteriosa Ciudad Hermética.



Es con esta mención que vuelvo al mapa del proyecto. Porque con la idea de explorar el mundo a través de múltiples libros, vino la necesidad de crear un sello que sirviera para agruparlos y darles una identidad. Recuperando un recurso tradicional de la literatura fantástica, decidí presentar a los libros como parte de la biblioteca de la gente de la Magia, dándoles un origen común. Es así como surge Ciudad Hermética, el sello editorial que va a albergar todo el material que surja del proyecto. Mi intención es sostener los principios que aprendí de Hernán Casciari y Orsai, como así también de *El gato y la caja*; esto es, liberar los textos para que puedan ser leídos con libertad desde cualquier parte y renegar de cualquier forma tradicional de intermediación.

El primer libro publicado oficialmente bajo Ciudad Hermética es *Mil ojos en la noche*, una novela de 400 páginas que sigue a cinco amigos en un pueblo pequeño en su enfrentamiento con una entidad que asesina en los sueños. En noviembre verá la luz el tercer libro del proyecto, *Cómo crear una Marca y fracasar exitosamente*. Este volumen de 112 páginas, que recorre trescientos años de las Tierras Civilizadas, no formaba parte del

esquema inicial de seis libros que había planeado en su momento pero, como ya aclaré antes, el proyecto está en constante expansión, y va revelando nuevas aristas conforme avanza en su escritura. El borrador del primer libro de 2027, *En la frontera de lo conocido*, ya se encuentra escrito y el segundo volumen, *Las costuras cósmicas*, va a tener su primer borrador antes de terminar el 2026. Quiero empezar a trabajar en el libro de 2028.

Se viene un lustro intenso para el «Gran Lienzo». Cada nueva palabra trae ideas frescas y cada nuevo libro abre avenidas que nunca había podido imaginar. *Reino de la Conciencia*, pese a todo, sigue siendo la prioridad del proyecto, y espero tener todo listo para lanzar la saga a mediados de la próxima década. Quizás suene descabellado en un mundo devorado por la inmediatez, pero creo que la única manera de reclamar el futuro es creándolo. Porque si no trabajamos para crearnos un futuro, vamos a terminar habitando los que crean otros.

«Un buen escritor debería ser capaz de llevarnos hacia un espacio no narrativo».

Pablo Dobrinin



Si habrá un día del Juicio Final, nadie lo sabe a ciencia cierta, pero lo que sí sabemos es que hay un Juicio Intermedio que sólo afecta a escritores. Lo llevan a cabo dos oráculos. Uno de ellos siempre miente y el otro nunca dice la verdad. Pueden aparecer en un callejón oscuro, en una suite presidencial o en la fiesta de quince de tu prima. Ellos exponen frases dichas, a lo largo de la vida, por el escritor en cuestión y demandan explicaciones, para otorgar el veredicto final.

En esta instancia que acá se cuenta, parece ser que fue al autor Pablo Dobrinin a quien se le presentaron estos seres implacables, ya en el desvío de la rambla montevideana una amanecer en el que el escritor volvía medio borracho de vaya uno a saber qué actividades.

Damos entonces lugar a los hechos, que son nueve polémicas frases que se acusa a Dobrinin de haber dicho o escrito, motivado por la ambición, el dinero, la sensualidad o los alucinógenos.

UNO

Usted dijo: «Llegará el día en que la *sexyfiction* domine el mundo. ¿Que qué es la *sexyfiction*? Una cruza entre literatura y orgías, donde el todo es más que la suma de las partes».

Responde Pablo Dobrinin

—No sé qué tan lejos estamos de eso, pero si puedo decir una cosa: el concepto de *sexyfiction* ya está siendo utilizado por parte de investigadores como una forma de abordar ciertos textos complejos donde queda claro que estamos frente a algo que va más allá de una simple ficción erótica. Es verdad, en la *sexyfiction* el todo es más que la suma de las partes. No es ficción más sexo, es algo distinto. La *sexyfiction* se refiere a aquellas ficciones en las que el sexo es utilizado como una vía de trascendencia, de conocimiento.

DOS

Dicho como buen aventurero orgiástico. Usted también dijo: «En tu lucha contra el resto del mundo, te recomiendo que te pongas de lado del resto del mundo».

—Es una estrategia, hay que estudiar cómo operan los enemigos, y luego realizar pequeñas acciones para erosionar el sistema desde adentro.

TRES

Evidentemente se trata de un antisocial con tendencias megalómanas. Sigamos. «Algunos nacen póstumos, y otros no saben escribir de algo que no sea la fiesta del sábado pasado».

—Claro, no tiene gracia que te cuenten el almuerzo, por decirlo de algún modo. En un relato tienen que pasar cosas, tiene que existir una historia interesante. La alternativa a esto es que el escritor sea muy crack. Por ejemplo, en el libro de Xavier de Maistre, «Viajes alrededor de mi habitación», no pasa mucho, pero el enfoque es interesante, y de hecho se ha convertido en un clásico.

CUATRO

El sujeto trae a colación un libro pensado durante ¡un arresto domiciliario! Sus propias palabras son su fiscal. Sigamos. «Cada vez que veo en la televisión a esos pobres niños hambrientos del mundo, no puedo evitar llorar. Quiero decir, me encantaría ser así de flaco, pero sin todas las moscas y la muerte y esas cosas».

—El problema económico de la humanidad radica en la obscena redistribución de la riqueza. El 1% más rico del mundo posee la misma riqueza que el 95% de la población mundial. Solo aquellos que viven de espalda a los intereses del pueblo pueden restarle importancia a este hecho o fingir que nada ocurre. Por otra parte, reconozco que tengo que bajar la panza.

CINCO

Aparece el pecado de la gula. Queda anotado y archivado. Damos lugar a la siguiente: «Creo que el matrimonio gay debería ser entre un hombre y una mujer».

—Los dueños del mundo, que ya han repartido el planeta entre los grises y los reptilianos, quieren que baje la población para que sea funcional a sus intereses. Hay que estar alertas. Más allá de esto, me gustaría decir que la ciencia ficción nos está cayendo en la cabeza. Lo que antes era visto como una distopía que había que evitar a toda costa, ahora es alentado por los tecno millonarios.

SEIS

Clásica estrategia de evitar la pregunta con argumentos conspiranoicos. No ha lugar. Luego: «Fumar mata y si te mueres has perdido una parte muy importante de tu vida».

—Fumé muchos años, no debería haberlo hecho. Podría haberme convertido en un tipo como Arnold Schwarzenegger, Chuck Norris o Batman, y acá estoy, un humilde escritor que apenas intenta sobrevivir.

SIETE

La apelación al actor conocido como Chuck Norris es la prueba más contenciosa hasta el momento. También dijo: «Nunca he querido ir a Japón, simplemente porque no me gusta el pescado, y sé que es muy popular allá en África».

—No me gusta viajar. Si quieren que vea una katana, una geisha, una tortuga samurai, el Partenón, una pagoda o la muralla china, tráiganmelas.

OCHO

Un escritor que, por exitoso, ha sido tomado por el aburguesamiento más cabal. Queda poco margen para una salvación. Dicho esto, quizás se pueda explicar su comportamiento por la frase siguiente: «Yo nunca he fumado marihuana porque eso da celulitis».

—Dos veces probé marihuana. No me gustó. Me provocó un estado similar a cuando bebo cerveza, pero sin disfrutar de la cerveza. Prefiero tomar cerveza. Hay algunas artesanales que son muy ricas, pero las marcas uruguayas de siempre también son muy buenas. Bien frías, se entiende, y si es con los amigos, mejor. No hay nada más lindo que llenar una cerveza hasta el tope, chorreando espumita, y brindar diciendo «por el arte y la amistad».



NUEVE

Pues ni arte ni amistad tendrá Dobrinin si es encontrado culpable. Invoquemos aquí la última frase condenatoria: «El *new weird* es el prólogo, la *sexyfiction* es el plato principal».

—Para mí el arte es espiritual o no es. Se puede llegar a ese estado espiritual a través de la *sexyfiction*, o bien utilizando otros recursos, lo importante es «saltar». Cuando se produce uno de estos saltos en un relato, el lector comprende (a un nivel profundo que trasciende la historia) que él también puede saltar. Y eso es bueno para todos. Trae felicidad. Saltar implica alcanzar otro plano. Y no es algo que se pueda hacer siguiendo una serie de pasos o un orden cronológico. No alcanza con eso. El salto se explica a sí mismo. Está implícito en el propio acto de salir de un sitio o estado y llegar a otro. Hay saltos en la literatura, pero puede haberlos en la música (en un vuelo lisérgico como el que disfrutamos en la segunda estrofa de «Lucy in the Sky with Diamonds») o en una pintura de Rothko donde un amarillo místico consigue establecer una comunicación con nuestro espíritu y nos eleva. Pero el salto en arte no se puede ver, es algo que transcurre entre dos estados, o entre dos imágenes, sean visuales o auditivas. El salto es algo que ocurre fuera de nuestra mirada, y eso lo hace más misterioso e interesante. Un buen escritor debería ser capaz de llevarnos hacia un espacio no narrativo.

RESOLUCIÓN

Se halla a Pablo Dobrinin **CULPABLE** de todos los cargos antes mencionados. Su cuantiosa obra literaria, que se puede hallar en libros como *Colores peligrosos*, *Artaud*, *El mar aéreo*, y *El bosque que crece por las noches*, entre otros, no lo absuelve, ni tampoco el hecho de haber sido

traducido al italiano, francés, catalán y esloveno. Queda liberado el concepto acuñado por él, de la *sexyfiction*, para que otros autores de baja moral hagan lo que deban.

Crímenes de subjetividad literaria

Juan Manuel Candal



EL TIEMPO ES UN CANALLA — Jennifer Egan



El tiempo es un canalla, novela cuyo título es intraducible como tal (*A Visit from the Goon Squad*) se lee menos como una novela en el sentido clásico

que como un sistema en movimiento, una constelación de piezas que no buscan encajar del todo sino generar fricción entre sí.

La novela de Jennifer Egan, ganadora del Premio Pulitzer en 2011, está compuesta por trece historias interconectadas que retratan de forma nostálgica y tragicómica el impacto del paso del tiempo, la cultura rock y la tecnología en las vidas de un amplio grupo de personajes en Estados Unidos y otros lugares desde los años setenta hasta un futuro cercano.

Cada capítulo establece su propio contrato narrativo, su lugar en la cronología, su propia lógica de funcionamiento, su propio grado de cercanía o distancia emocional. No hay un centro estable, ni un punto de vista privilegiado que organice el resto. En ese sentido, el libro no construye continuidad: construye acumulación.

Esa acumulación, sin embargo, no deriva en una síntesis clara. Más bien al contrario: obliga al lector a hacer lo que los propios personajes hacen con sus vidas, que es intentar ordenar retrospectivamente algo que nunca estuvo del todo ordenado. La idea de que la identidad es una trayectoria coherente en el tiempo se va desarmando capítulo a capítulo. No porque el tiempo arruine algo que antes era sólido, sino porque el libro sugiere que esa solidez ya era, desde el inicio, una ficción. Las vidas no aparecen como evoluciones, sino como versiones: variaciones de un mismo material que nunca termina de estabilizarse.

Lo que queda, al final, no es una historia cerrada ni una tesis explícita, sino una experiencia de lectura donde el lector participa activamente en la construcción —y en la sospecha— de sentido. Como los personajes, terminará organizando fragmentos, trazando conexiones, imaginando continuidades. Sabiendo, al mismo tiempo, que ese orden es siempre parcial, siempre provisorio, siempre un poco inventado.

CANCELADO — Percival Everett



Bajo este horror de traducción de título, que apunta a traer una novela interesantísima a un terreno con el que no dialoga orgánicamente (la famosa "cancelación"), este libro tiene por título original *Erasure*, «borradura», y trata de un escritor negro en crisis, de gran prestigio académico pero magras ventas, que ve cómo hay una suerte de nuevo racismo a la inversa: se espera que los autores negros nos cuenten su verdad, su marginalidad, el abuso recibido desde una sociedad ordenada por el gran hombre blanco, y sólo eso es lo que queremos de ellos, no que indaguen sobre temas universales, estos ya cubiertos por los grandes autores blancos.

Monk, nuestro protagonista, escribe entonces una parodia llena de clichés sobre la cultura negra más marginal bajo un seudónimo. Para su sorpresa, el libro se vuelve un éxito de ventas masivo que lo atrapa en una red de mentiras.

Si algo tiene Everett es un virtuoso control formal cuyo núcleo está en un gesto radical: la inclusión completa de «My Pafology» (la novela corta apócrifa) en medio del libro —sí, una novela dentro de la novela—. Everett no se limita a señalar un problema —lo hace funcionar delante del lector—, evidenciando cómo ciertos estereotipos literarios no solo

circulan sino que son premiados cuando encajan con expectativas culturales prefijadas.

El libro trabaja con inteligencia el desdoblamiento entre Monk y su alter ego Staggy Leigh, no como transformación psicológica clásica sino como fenómeno cultural: una creación ficticia que, al ser validada por el sistema, adquiere más entidad que su propio autor. Este desplazamiento genera una incomodidad sostenida: no hay resolución moral ni restitución del orden, sino una progresiva pérdida de control simbólico.

Para lectores que puedan leer en inglés, es muy recomendable hacerlo en la lengua original, para no perder la musicalidad del lenguaje, sobre todo en la parodia, que es exquisita.

DESPEDIDAS — Julian Barnes



El libro, aparentemente una suerte de final en la bibliografía de este gran autor británico, se presenta externamente como la historia de una pareja que se conoce a los veinte, se separa, y vuelve a encontrarse cuarenta años después. Pero esa historia ocupa apenas una parte del texto. En realidad funciona más como un hilo tenue que permite a Barnes moverse entre reflexiones sobre la memoria, la muerte, la vejez, el cuerpo que

empieza a fallar y la forma en que el pasado se reconfigura cuando quienes lo vivieron ya no están para discutirlo.

Eso es cierto, y es a la vez la promesa de una obra mayor que la que tenemos entre manos.

Despedidas no funciona como novela, ni siquiera como uno de esos híbridos que el propio Barnes ha cultivado en sus últimos años, a veces con estupendos resultados. Es más bien otra cosa: una especie de coda. Un libro de despedida consciente, escrito por alguien que sabe que su obra ya está hecha y que lo que queda ahora es hablar por última vez con el lector. No es por acá por donde habrá de entrar un lector nuevo: este libro es un último café entre Barnes y su lector de siempre.

Uno de los elementos más interesantes es la cuestión de la traición. Barnes cuenta que había prometido a esas dos personas reales —amigos suyos— que nunca escribiría sobre ellos. Y sin embargo lo hace. El libro vuelve varias veces sobre ese gesto: la conciencia de que el escritor, al narrar vidas ajenas, traiciona inevitablemente algo. En un momento incluso se pregunta si su papel en la vida de esa pareja —haberlos acercado primero y reencontrado después— no tenía algo de la arrogancia del novelista que cree poder ordenar los destinos de sus personajes.

Como obra literaria autónoma es un libro menor. Pero leído como gesto final —como un epílogo consciente a una carrera— resulta respetable, elegante y coherente con el camino que Barnes ha seguido en sus últimos libros: cada vez menos ficción pura, cada vez más conversación entre memoria, ensayo amable y experiencia personal. Un libro pequeño, deliberadamente pequeño, pero escrito con la lucidez tranquila de alguien que sabe que está cerrando la puerta.

HISTORIAS DE FANTASMAS — Siri Hustvedt



Una lectura de interés, pero bastante menos emocional de lo esperable. Quizás la mayoría de los lectores entren al libro con un interés más fuerte por Auster que por Hustvedt. Porque juega ahí la idea de un libro escrito por la viuda, alrededor de la muerte de él, su enfermedad y los cuarenta y tres años de vida compartida entre ambos. Podría ser una lectura poderosa, quizás a la altura de *Niveles de vida*, de Julian Barnes.

El libro trabaja varios hilos a la vez. Por un lado, la muerte de Auster en 2024 y la extrañeza de quedar viuda después de una vida entera junto a alguien. Aparecen, sin mucha elegancia: el proceso de su enfermedad, el cáncer, los tratamientos, el deterioro del cuerpo, la progresión médica y emocional de los últimos años. También los recuerdos de la relación entre ellos: cómo se conocieron, cómo deciden casarse, los primeros libros publicados, escenas de pareja, infortunios compartidos. Y además está el hilo más fantasmal del título: la idea de la presencia-ausente de Auster, ligada a algo que él mismo habría dicho antes de morir, «que quería volver como fantasma para verla y asegurarse de que estuviera bien».

Uno de los elementos más fuertes (y en cierto sentido, cuestionables) del libro es la inclusión de las cartas que Paul Auster empezó a escribirle a su nieto Miles, nacido poco antes de su muerte. Ese proyecto, «Cartas a

Miles», tenía algo profundamente conmovedor: Auster quería contarle a ese nieto, al que casi no llegaría a conocer, la historia de su familia, de sus padres, de sus abuelos, de su propia vida. Sabía Paul que estaba en una carrera contra el tiempo y solo llegó a escribir unas pocas misivas, pero justamente por eso tienen un peso especial. Son las últimas páginas narrativas de Auster, escritas todavía desde su voz, desde su modo de contar. Y curiosamente, esas cartas son algunos de los momentos más emocionales —y la mayor sorpresa: aún cerca de la muerte, con gran control de su pluma— del libro, no porque sean trágicas o enfáticas, sino porque son simples, narrativas, sin búsqueda evidente de efecto.

Ahí aparece una de las tensiones más grandes de la lectura. El libro es de Siri Hustvedt, pero para buena parte de los lectores el centro magnético inevitable es Paul Auster. Eso no es justo ni injusto: simplemente sucede. Muchos van a leer este libro por él. Y cada vez que aparecen sus cartas, su voz o su manera sencilla de narrar, el libro parece cargarse de una emoción más directa que la que muchas veces consigue la autora.

El problema principal es que el libro se hace excesivo. Son casi 380 páginas y tranquilamente podrían sobrarle unas cien. Hay mucha reiteración en torno a la ausencia, al cuerpo enfermo, al deterioro, a los detalles médicos, a la imposibilidad de asimilar la muerte del otro. Esa repetición no siempre intensifica. A veces enfría. Y en varios momentos el libro dice una y otra vez algo que ya había dicho, sin agregar una capa nueva de emoción o pensamiento.

El ejemplo más claro de ese exceso son los mails que incluye, enviados a amigos, escritores y conocidos durante la enfermedad de Auster. Funcionan como documento, pero no necesariamente como literatura. Para ese momento el libro ya contó el diagnóstico, los tratamientos, la progresión del cáncer y el desenlace. Incluir una serie de mails que

vuelven sobre esa información, muchas veces con más detalle médico, termina resultando redundante y hasta tedioso. Ahí se siente especialmente la falta de una edición más severa.

Aun así, no es un mal libro. Tiene muchas páginas buenas, momentos citables, anécdotas valiosas y un interés inevitable para quienes hayan leído a Auster con gran interés. También tiene algunos pasajes finales donde la mirada se abre hacia el mundo exterior, especialmente en relación con la reelección de Trump en 2024, que Auster ya no llega a ver. Ahí el duelo privado se cruza con una sensación histórica más amplia, y el libro gana algo de fricción.

LA AMIGA ESTUPENDA — Elena Ferrante



La amiga estúpida, de Elena Ferrante, terminó siendo, a título personal, una decepción grande, incluso más grande de lo que esperaba a medida que avanzaba. No fue simplemente una cuestión de que el costumbrismo no me seduzca demasiado, aunque eso pesa: la descripción de vidas de barrio, familias, vecinos, matrimonios posibles, chicos que crecen, rivalidades y pequeñas escenas cotidianas suele resultarme poco atractiva si no hay alguna apuesta conceptual o estrategia narrativa fuerte que lo eleve. El problema es que la novela produce la impresión de un novelón napolitano, en el sentido de telenovela, no de gran novela:

quién quiere a quién, quién se casa con quién, quién pretende a quién, quién estudia, quién no estudia, quién se compara con quién, quién asciende o fracasa dentro de un mundo cerrado. Todo esto ya lo hizo mejor y doscientos años antes Jane Austen, con una inteligencia que Ferrante (quien quiera que se esconda tras este seudónimo) ya quisiera para sí.

Lo más interesante del libro aparece muy temprano: la descripción de una Nápoles empobrecida, violenta, brutalizada, casi inverosímil vista desde hoy. Ese marco histórico y geográfico tiene fuerza en las primeras páginas, porque instala un mundo donde la violencia parece naturalizada, donde la pobreza, el miedo, el resentimiento y las jerarquías familiares forman parte de la respiración cotidiana. Pero una vez establecido ese panorama, la novela no lo desarrollaba con verdadera invención. Lo repite. Y lo repite. Y, que quede claro: lo repite. Todo el resto parece una serie de variantes sobre la misma estructura: Lenu, la protagonista, observa, se compara, su amiga Lila sorprende, es el elemento brillante inesperado (si no fuera porque es la fórmula de todo el libro).

Uno de los problemas más grandes es la falta de confianza en la inteligencia del lector. La novela muestra escenas y luego las explica. Muestra una tensión y después traduce lo que significa. Muestra un gesto de rebelión social, de deseo de ascenso, de resentimiento o de inferioridad, y enseguida la narradora rompe toda posible ambigüedad. No alcanza con dramatizar una escena, la novela necesita aclarar qué acaba de pasar. Eso vuelve la lectura exasperante, porque impide que el lector pueda deslizarse hacia algo parecido a una lectura propia, y cierra la interpretación antes de que la escena respire.

El personaje de Lenu es especialmente problemático. Como narradora, parece diseñada para ser un personaje comodín: lo bastante insegura, aplicada, promedio, acomplexada, deseante y comparativa como para que muchas lectoras puedan identificarse con ella, pero no lo bastante singular como para existir con fuerza propia. Se pregunta si es linda o fea, si gusta o no gusta, si estudia lo suficiente, si su amiga Lila es mejor, si los varones la miran, si el bachillerato la separa del barrio. Todo eso puede ser realista para una adolescente, pero literariamente no alcanza si no aparece una conciencia particular, una mirada irremplazable. Lenu no es una subjetividad construida, sino una superficie de identificación.

Lila, en el extremo opuesto, funciona como la anomalía permanente. Es la chica que sorprende cuando nadie espera nada de ella, la que aprende sin estudiar, la que brilla de manera inesperada, la que parece tener una inteligencia casi mágica, la que descoloca a todos. Pero esa anomalía se vuelve previsible. Cuando un personaje está diseñado para sorprender siempre, deja de sorprender.

Al final, y siendo apenas la primera de cuatro entregas —las otras tres que siguen, al menos yo no tengo intención de leer—, es un libro plano, una novela pasatista para leer mientras se responden mensajes de WhatsApp y miramos las fotos de las vacaciones de nuestro primo en Instagram.

El hombre del subsuelo (primera entrega)

Emily Romanoff



Primera parte — El subsuelo

I

Soy un enfermo. Soy un resentido. Un hombre que, además, día a día, pasa desapercibido, aunque eso ustedes ya lo habrán deducido, porque nadie se la pasa volviendo a este foro, a escribir y contestar, si le fue bien. Ustedes también son fantasmas. Me duele la espalda, abajo, a la altura de la cintura, del lado izquierdo, desde hace más o menos dos años. Nunca

fui al médico. Tengo obra social, la del trabajo. No es buena pero para una resonancia alcanza, y ni siquiera me hace falta buscar, sé perfectamente cuál es el teléfono de turnos porque lo googleé varias veces, digo más, incluso una vez llegué a que me atendiera la operadora y corté. No fui por despecho. Por convicción. Ya sé que eso no se entiende. ¡A quién le hago daño no yéndome a ver la espalda! Eso se preguntarán ustedes, que son gente razonable, gente que va al médico por un dolorcito aquí o allá, que tiene un dentista de confianza y una caja de paracetamol siempre a mano. Pero a nadie le hago daño con este desinterés en mi salud. Me hago daño a mí, es verdad, me lo dicen todo el tiempo. Justamente. Eso es lo que ustedes no van a entender nunca y por eso escribo estos posteos en este foro, aunque tampoco escribo para que me entiendan, no me importa que me entiendan, o mejor dicho: me importa muchísimo y por eso digo que no me importa, porque reclamar esa comprensión es de piojo, de liendre.

Tengo treinta y tres años. Trabajo de algo que no vale la pena describir porque ya lo hice otras veces, acá y en otros ámbitos, y al describirlo termino por aceptar que aquello me define, dice algo esencial de mí, cuando es apenas una forma de llegar a fin de mes. Tampoco es que quiero jugar al misterio: sí, un puesto administrativo en un organismo donde nadie sabe bien qué hace el otro —o a nadie le interesa—, y donde yo, les aclaro, podría ser mucho más de lo que soy. Esto último lo pienso todos los días y todos los días me da un poco de vergüenza pensarlo, porque es exactamente lo que piensa cualquier mediocre, y yo detecto la mediocridad ajena con gran precisión, una precisión que a esta altura es casi una desgracia. La detecto en los demás y la detecto en mí, no se crean, y ahí está el problema, la detecto en mí en el momento exacto en que estoy incurriendo en ella, la veo venir, la esquivo, y al final la ejerzo

igual. Un mediocre común es feliz. Mira fútbol, postea fotos de gatitos, manda emojis y corazones por mensaje de texto. Yo soy un mediocre con conciencia de serlo, que es la peor combinación posible, y a la vez, y esto se los digo con total seriedad, prefiero ser esto que soy, lo que sea que soy, antes que cualquiera de ustedes.

Vivo solo en un departamento interno en el barrio ruso de Once. Ya sé que van a decir que no es un barrio ruso. *If you know, you know*. «Interno» quiere decir que la ventana da a un pulmón de manzana, para los que no son de acá, y que la luz que entra es una luz usada, es decir, que ya usó otro. Está bien. No me quejo del departamento, aunque los vecinos se refieren a mí como «el del subsuelo», ya que hay que ir al fondo de la planta baja y luego descender unos pocos escalones para llegar a mi puerta. No es nada del otro mundo: sólo vivo un metro por debajo del nivel del suelo que pisan los mansos y los veganos.

II

Quiero explicarles por qué no pude ser ni siquiera un resentido serio. Porque hay resentidos serios, se los aseguro, hombres de acción del resentimiento, tipos que agarran su desprecio y hacen algo con él, aunque sea algo estúpido, como ir al gimnasio, hacer yoga, empezar clases de teatro y expresión corporal. Y hay resentidos que hacen cosas interesantes —aunque igualmente estúpidas— como poner una bomba en un edificio público. Yo sigo a varios, de los primeros claramente. En redes, obviamente no es que me paso mis noches caminando tras la sombra de gente que no conozco. Los sigo en redes, veo sus vidas curadas para el algoritmo, y no comento nunca, o casi nunca: una vez comenté y borré el comentario a los cuatro minutos y después estuve una

semana revisando por las dudas de que alguna repercusión diera señal de que alguien lo había visto. Los sigo, los leo, los escucho en podcasts mientras lavo los platos. Quizás vos, que estás leyendo esto acá, seas uno, ¿quién sabe? Algunos son brutos con carisma. Otros no, otros son inteligentes, y eso a ustedes les molesta escucharlo pero es así, hay gente inteligente diciendo cosas en medios y en redes, y una persona honesta tiene que poder admitir que un argumento le parece sólido aunque venga de un origen tan vil y podrido, como, no sé, un profesor de filosofía, una poetiza del under. Yo soy una persona honesta. Acá lo ven. Es lo único que soy.

También tenemos al hombre de acción, no se crean que me olvido. El hombre de acción es el que no duda. Ve una pared y dice: «una pared». Se le cierra una puerta y empuja la siguiente. Le dicen que el problema es él y contesta: «perfecto, lo soluciono», y se anota en algo, un curso, terapia, un deporte, se compra un libro de autoayuda. O se mata. Yo lo desprecio y lo envidio en proporciones que varían según el momento del día. Lo desprecio porque su seguridad está hecha de no haber pensado nunca nada hasta el fondo, de vivir en las capas de superficialidad que cubren todos los mecanismos. Si ese hombre pensara de verdad, si se quedara una sola noche entera con una sola idea, como me quedo yo, se le desarmaría todo. Una puerta, amigos, no es solamente una puerta. Y no me refiero a cuestiones metafísicas, o literatura extraña: la puerta hay que mirarla. Hay que preguntarse quién la puso, por qué está ahí, y más importante, a quién dejan pasar por ella y a quién no. El hombre de acción rebota contra la puerta y se convence de que rebotar era lo que quería hacer. Yo me quedo adelante de la puerta. Llevo años adelante de puertas cerradas, examinándolas. Y sin embargo, y acá viene lo que les cuesta aceptar: mi posición es superior. El que está quieto adelante de la

puerta por lo menos la está viendo. Ustedes ni saben que la puerta es un separador social, una función.

Claro, a veces también me acuerdo de que el que rebota, mientras tanto, es: vive en esa acción, por ridícula que sea. Y ahí la proporción del día se da vuelta.

¿Se les volvió muy abstracto como para seguir? Déjenme que les cuente algo. Conozco al dueño de una empresa pequeña, tiene apenas unos años más que yo, y heredó más dólares de los que jamás llegará a gastar. Tenía una mujer, la mujer lo dejó. Lo llamaron misógino, y lo era. No es que yo esté en contra de la misoginia enteramente, había antes un orden, aunque me voy por las ramas, lo sé, pero es innegable que había antes un orden y en ese orden un hombre podía decir lo que quisiera sin tener que pensar cada palabra de antemano. Misoginia real es la de los tipos que van y trompean a una mina. Pero ahora no se le puede mirar el culo a una piba en la calle, porque la piba se incomoda, aunque lleve unos pantaloncitos apretados que dicen «look at me» en brillantina. Ahora no se le puede decir a una mina que es una inservible, aunque sea una inservible, del mismo modo que a un obeso le podés decir que es un nazi o un parásito, pero no vayas a llamarlo «gordo». Como era la mujer de este amigo —al que llamo «amigo» sólo por generosidad, pues es más bien un conocido apenas—, la que lo dejó. Una inservible, señores, y no diré nada de sus carnes pues ya ven, no se debe opinar de los cuerpos ajenos (y si lo hacemos, los super demócratas que todo lo vigilan te bajan los posteos, te cancelan, y todo la persecución que ya ustedes saben). Vivía de la plata de él, se hacía tirar las cartas y hacía cursos de ikebana, ¿hace falta decir más? Mi amigo salió ganando cuando la mujer lo dejó, sí que sí, y desde entonces se hace bañar por la mujer que limpia. Eso es tener plata. Y tener mal gusto, pensé al principio, porque la mujer es una

petisa del interior muy vieja ya, toda arrugada por el sol. Un día le tiró unos billetes y le dijo que lo bañe. Se desnudó y la pobre viejecita tuvo que pasarle jabón y esponja por todo el cuerpo. Límpiela bien, Carmencita, límpiela bien, le decía, con su sexo en la mano. Eso es un asco. La señora, arrugada, después de haberse pasado toda la tarde limpiando la mugre, teniendo su sexo en la mano. Vean qué respetuoso soy cuando digo «su sexo».

Yo en cambio, ni siquiera tengo alguien que venga a limpiar. Este monoambiente oscuro es una cueva perfecta, no entra nadie que yo no quiera y como nunca quiero que entre nadie, nadie entra.

III

Les voy a confesar algo que no le conté a nadie porque no tengo a quién, y esto último no es autocompasión, es un dato. Tengo una carpeta en el teléfono. Adentro hay capturas. Conversaciones. De hace años algunas, con chicas que dejaron de contestarme en puntos siempre distintos de la conversación, a veces en el segundo mensaje, a veces después de semanas, una vez después de haber quedado en encontrarnos, día, hora y lugar confirmados. Guardé todo. Y acá viene la parte que les interesa a ustedes, que son personas sanas: las releo. No de vez en cuando. Seguido. Me acuesto, apago la luz, y en lugar de hacer cualquiera de las cosas que un hombre hace en la cama con el teléfono, abro la carpeta y releo. También conservo las fotos, y a veces me gusta mirarlas, pero no me excitan. Lo que me dispara la adrenalina está más allá. Busco el mensaje exacto donde se la cosa se pudrió. Lo encuentro siempre, o creo encontrarlo, cada relectura lo ubica en un lugar distinto, y en cada relectura yo tenía razón y en cada relectura yo era un imbécil, las dos

cosas, simultáneamente, sin contradicción. Y en algún momento de ese ejercicio aparece un placer. Ahí quería llegar. Un placer real, físico, concentrado, un placer que sale de tocar el punto que duele con la precisión que solamente uno tiene sobre su propio dolor. El dentista te lastima por accidente. Uno se lastima con puntería. En esa puntería hay un goce y en ese goce hay, no se rían, una forma de la dignidad. Ese dolor es mío. Es lo único que en esas conversaciones fue enteramente mío, porque el resto, ahora lo sé, estaba decidido de antemano.

Anoten eso, después vuelvo.

IV

Ustedes creen en algo y ni siquiera saben que creen en eso, que es la manera más cómoda de creer. No hablo de religión, de fe religiosa. Todo eso ya está caduco, o en camino a estarlo, ya se sabe. Peor aún, esos ateos que se burlan de la religión y después miran el horóscopo o buscan una verdad interior en la boca de psicólogo los martes a las cinco. Ustedes creen que hay alguien para cada uno. Creen que el amor llega cuando uno trabaja en uno mismo, que atraés lo que sos, que hay que amarse a uno mismo primero para que te amen después, y toda esa doctrina que no la predica ningún cura, ningún texto sagrado, la predica todo el mundo, la predicán las publicidades, la predicán los gurús, los influencers de las redes con biblioteca de fondo, la predica la propia aplicación de citas que te muestra caras para descartar. Un palacio. Un palacio hermoso, pareciera ser, todo de vidrio, donde cada persona encuentra a su persona y los desajustes son siempre transitorios, siempre culpa de algo arreglable, la autoestima, las heridas de la infancia, el apego.

Yo me tomé la molestia de mirar los números. No me crean a mí, yo no soy nadie, miren los números, están publicados, cualquiera puede verlos. En las aplicaciones la mayoría de las mujeres se concentra en una minoría, una porción muy chica del total de los hombres. No es una opinión mía, es una distribución. Todas van a revolotearle a un veinte por ciento aproximadamente, y al ochenta por ciento restante nos toca repartirnos lo que sobra de la atención, y digo nos toca porque yo sé perfectamente en qué percentil estoy, lo sé con la exactitud con que un tipo que mide uno sesenta y ocho sabe cuánto mide. Dos más dos son cuatro. Ustedes me van a decir que la vida no es una aplicación. De acuerdo. La vida es peor, porque en la vida ni siquiera hay diseño ni queda registro.

¿Y cómo es el veinte por ciento? Y empecemos por aclarar que no soy un seguidor de Andrew Tate ni nadie de la manósfera, todo eso me parece tan ridículo como creer en la democracia de la atracción. Pero es verdad que este mundo de apps, descarte inmediato por primera impresión mediada por curaduría algorítmica, coincide con estos números. Como se compone ese porcentaje: tipos facheros, de rasgos simétricos, mandíbulas masculinas, mucha plata, poses calculadas y ensayadas. Son chetos en rooftops al atardecer, los que se conocen todos los *speakeasy* del lugar y manejan carisma casi con desinterés. Ese es el veinte por ciento, los tipos a los que todas las mujeres les revolotean, aunque digan lo contrario, aunque se la pasen quejándose de los descerebrados, porque en el discurso todas piden como ideal a un compañero inteligente, humilde, cariñoso y comprometido, que sepa escuchar. Pero después quieren que las sepa escuchar el modelito de turno que viene de la cama solar. Todo es tan insatisfactorio: para las mujeres, que son un poco idiotas, para el veinte por ciento, que se aburre de tener todo

servido en bandeja. Y para nosotros, la masa invisible, los que siempre estamos en el banco de suplentes. Algunos se quejan de esto, yo no. Yo no. Y acá tengo que ser honesto, ya les dije que es lo único que soy, y la honestidad me obliga a registrar una molestia. Cuando encontré esos números, al principio, sentí alivio. Eso es raro. Un hombre que descubre que su desgracia es estadística debería sentir desesperación, y yo sentí alivio, casi gratitud, porque el número, finalmente, me saca el problema de las manos. Si es la distribución, no soy yo. Ya lo decía Stalin: «la muerte de un hombre es una tragedia, un millón de muertos es una estadística». Reemplacemos muertes por rechazos. Y desde entonces cada vez que el número me tranquiliza hay una voz, abajo, que me pregunta si no me estaré tranquilizando demasiado rápido, porque un hombre puede hacerse una casa con cualquier cosa, incluso con una tabla que lo condena, con tal de no quedarse a la intemperie. No sé. Lo dejo anotado. Esta serie de posteos sirven también para eso, para anotar lo que no me conviene.

V

Porque ese es el otro punto, el central quizás, y es que el hombre no busca su conveniencia. Eso lo aprendí en carne propia y desafío a cualquiera a refutarlo con su propia vida en la mano y no con teoría masturbatoria. A mí me convendría soltar. Así se dice ahora: «soltar». Me convendría borrar la carpeta, dejar de seguir a los imbéciles que sigo, anotarme para hacer yoga, ir al médico, tomarme las cosas con liviandad, ser, en una palabra, razonable. Lo sé con total claridad. Nadie me lo tiene que explicar, me lo explico yo mismo mejor que cualquiera, con más detalle, con bibliografía. Y elijo que no. Escuchen bien: elijo. No es que no puedo. Es que en el momento exacto de hacer lo razonable aparece algo

en mí que se planta y dice: si yo también suelto, ya no hay ancla. Y ese algo soy yo más que ninguna otra cosa que sea yo. Porque si hago todo lo que conviene, si optimizo, si suelto, si trabajo en mí, entonces soy una pieza que funciona, y una pieza que funciona da lo mismo que otra pieza que funciona, y a una pieza el sistema la acepta encantado, el sistema está hecho de piezas. Mi rencor es una mierda, sí, de acuerdo. Pero es mi mierda, la elegí yo, la mantengo yo, la alimento yo todas las noches con mi archivo de rechazos, con lo que veo en redes y lo que leo en estos foros. Y en toda mi vida no hay ninguna otra cosa de la que pueda decir eso. Ustedes tienen ilusiones, amor, deseo, vacaciones en la playa. Yo tengo voluntad. Ríanse. Ya sé que ustedes también tienen voluntad, además de todo lo otro, y que la mía es la voluntad del que no tiene otra cosa. Ya lo sé. Todo lo que me puedan decir ya me lo dije. Esa es otra de mis desgracias, que no se me puede insultar con nada nuevo.

VI

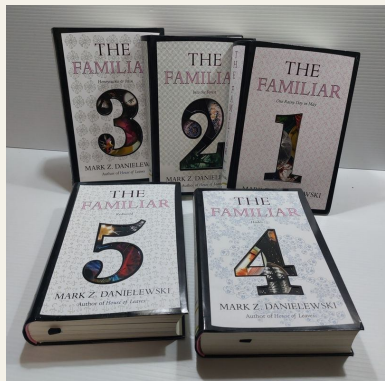
Bueno. Basta de teoría, aunque nada de esto era teoría, era mi vida presentada en el orden en que se deja presentar. Ahora quiero contarles mi historia. Una historia vieja a la vez que bien de ahora, una serie de sucesos que empieza hace unos años y llega hasta el presente, que no le conté a nadie y que me vuelve siempre en la misma época, cuando empieza esta llovizna de invierno que en esta ciudad no termina de ser sudestada, una llovizna que no limpia nada, que solamente moja. Estos días estuvo llovisnando así y por eso me decidí, y como me decidí, no pude parar de acordarme, ya casi ni duermo, no por angustia, por efervescencia, porque tengo mucho que decir, muchísimo, ustedes a esta altura ya saben cómo funciono. Pero estos prolegómenos eran pura teoría de mí. Ahora voy a contar los hechos, la cadena completa, con las

partes que me dejan mal parado, que son casi todas. A propósito de la sudestada, podría llamarse esta serie de anécdotas, y empieza en un bar de Palermo, con un hippie piojoso que me corrió de una puerta con el hombro y no se disculpó.

** Las próximas cinco entregas serán publicadas una por mes, entre agosto y diciembre de 2026 en esta sección.*

La novela que quería ser una serie

Juan Manuel Candal



Hay escritores que publican libros y escritores que diseñan artefactos. Mark Z. Danielewski pertenece, sin demasiada discusión, al segundo grupo. No porque sus novelas no puedan leerse como novelas, sino porque parecen construidas con la desconfianza hacia los límites del libro tradicional. Su nombre quedó asociado, desde el año 2000, a *House of Leaves*, una de esas novelas que se ganan el mote «de culto» casi inmediatamente, un secreto a voces que, en este caso, son millones de voces. ¿De qué trata? De una casa imposible, de un documental inexistente, de notas al pie que hacen rizoma, de páginas que obligan al lector a enredarse girando el libro intentando descifrarlo, perseguirlo, y

también padecerlo un poco. Una historia de terror en la que el monstruo más eficaz no es una criatura sino el espacio mismo: una casa que por dentro mide más que por fuera.

El éxito de *House of Leaves* dejó a Danielewski en un lugar curioso. Por un lado, lo convirtió en el autor ideal para lectores que querían que la literatura todavía pudiera comportarse como un problema físico. Por otro, lo encerró en una expectativa casi imposible: cada libro posterior debía volver a demostrar que el objeto-libro podía ser otra cosa. *Only Revolutions*, finalista del National Book Award, ya había llevado esa idea a un nuevo extremo, con dos relatos que obligaban a invertir el volumen y leerlo como si el objeto tuviera dos direcciones simultáneas. Pero incluso eso parece modesto cuando se lo compara con lo que Danielewski planeaba hacer con *The Familiar*.



Mark Z. Danielewski

La fórmula pública era engañosamente simple: una nena de doce años encuentra un gatito. Ese era, dicho así, el centro emocional del asunto. Pero alrededor de esa escena mínima Danielewski proyectó una novela de **veintisiete volúmenes** —y sí, léste bien, diez más diez más siete:

veintisiete volúmenes— organizada en temporadas, con una ambición más propia del universo serial de Netflix y Amazon. *The Familiar* no quería ser una novela larga. Quería ser un sistema narrativo. Un mundo serializado, expansivo, tipográfico, multilingüe, visual, atravesado por líneas argumentales dispersas que en principio parecían avanzar desde distintos puntos del planeta hacia una conexión todavía ilegible.

El primer volumen, *One Rainy Day in May*, apareció en 2015. Tenía unas ochocientos ochenta páginas. La frase ya produce un pequeño cansancio anticipado, pero ese cansancio era parte del pacto. Danielewski no estaba ofreciendo una entrada cómoda a una saga, sino la primera pieza de una arquitectura totalmente desmesurada, un gesto destinado a ser el *milestone* literario del siglo XXI. El libro seguía a nueve personajes, entre ellos Xanther, la chica que encuentra al gato; sus padres, Anwar y Astair; un programador; un pandillero; científicos en fuga; figuras en Singapur, México, Texas, Los Ángeles. Todo aparecía trabajado con la marca de fábrica del autor: diagramaciones cambiantes, colores, signos, espacios en blanco, juegos visuales, voces que no se limitaban a contar sino que parecían diseñar su propio modo de aparecer en la página.

Lo interesante de *The Familiar* no es sólo su exceso, sino el tipo de exceso que proponía. Muchas novelas largas piden paciencia porque acumulan mundo. Danielewski pedía otra cosa: una fe mesiánica en una forma de lectura diferida. Había que aceptar que el sentido podía no estar en el volumen que uno tenía entre las manos, sino varios libros más adelante, tal vez años, incluso décadas, más adelante. En tiempos de consumo inmediato, *The Familiar* proponía una inversión absurda: compre ahora, lea y espere.

Danielewski parecía haber entendido que la gran narración popular del siglo XXI ya no estaba necesariamente en la novela, sino en la serie:

temporadas, arcos múltiples, personajes que crecen durante años, comunidades de espectadores que especulan en foros entre entregas. Su apuesta consistía en devolver esa lógica al libro, o mejor dicho, contaminar el libro con esa estructura sin renunciar a lo que la página todavía podía hacer mejor que una pantalla.

El proyecto avanzó con una velocidad sorprendente. Entre 2015 y 2017 aparecieron cinco volúmenes, que completaban la primera temporada: *One Rainy Day in May*, *Into the Forest*, *Honeysuckle & Pain*, *Hades* y *Redwood*. Los subtítulos mismos iban armando una pequeña mitología doméstica alrededor del gato: el gato encontrado, hambriento, ciego, desdentado, finalmente nombrado. Había algo hermosamente monstruoso en esa escala ridícula: miles de páginas, decenas de personajes, conspiraciones, tecnología, entidades oscuras, lenguas cruzadas, y en el centro un animal mínimo que funciona como misterio, como amenaza y promesa. Danielewski había decidido escribir una catedral para proteger a un gato.

Pero la literatura, incluso cuando se disfraza de experiencia límite, sigue dependiendo de algunas condiciones bastante vulgares. Hay que imprimir. Hay que distribuir. Hay que vender. Después del quinto volumen, *The Familiar* fue pausada de manera indefinida. No hubo una gran catástrofe visible, ni una clausura narrativa. Se trató, más bien, de algo más incómodo: el reconocimiento de que la intensidad de una comunidad lectora no siempre alcanza para sostener la escala material de un proyecto.

Ahí aparece la verdadera rareza de *The Familiar*. No en sus diagramas, ni en sus páginas a color, ni en su gato potencialmente cósmico, sino en su condición de ruina contemporánea. Es una obra que existe y no existe. Cinco volúmenes no son un borrador: son miles de páginas, años de

trabajo, una parte de esta *muralla china literaria* ya completa. Pero frente a los veintisiete proyectados, también son el prólogo de algo que quedó suspendido. Leer *The Familiar* hoy implica entrar a un edificio sabiendo que la construcción se detuvo, que hay escaleras que no llevan todavía a ninguna parte, puertas que fueron diseñadas para abrirse dentro de veinte libros y ahora son la promesa de lo que pudo haber sido.

Podría pensarse que eso vuelve inútil la lectura. En realidad, quizás la vuelve más interesante. Hay proyectos que fracasan porque no están a la altura de lo que prometían; otros fracasan de una manera más productiva, dejando al descubierto el tamaño de la promesa. *The Familiar* pertenece a ese segundo grupo.

En 2025 finalmente publicó *Tom's Crossing*, una novela nueva y, al menos en apariencia, más normal: un western espectral de más de mil páginas sobre dos chicos que intentan salvar unos caballos destinados al matadero. Más normal, claro, dentro de lo que puede significar esa palabra aplicada a Danielewski.

The Familiar queda en un terreno fronterizo con el mito urbano, un animal raro, no domesticado, difícil de recomendar sin advertencias y difícil de olvidar sin cierta melancolía. No todos los proyectos literarios fallidos son una pérdida. Algunos funcionan como pruebas de hasta dónde alguien estuvo dispuesto a llevar una idea antes de que el mundo, con su paciencia limitada, le dijera que no.

FRONTAL



¿YA LEÍSTE
NUESTROS LIBROS?