

# #29

# ¿UNA PIZCA DE ANTROPOMORFISMO NO(S) BASTA(RÁ)?

Gabriela Milone

*Instituto de Humanidades, CONICET*

*Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*

<https://orcid.org/0000-0001-5342-3355>

Artículo || Recibido 12/02/2023 | Aceptado: 16/05/2023 | Publicado: 07/2023

DOI 10.1344/452f.2023.29.5

[gabriela.milone@unc.edu.ar](mailto:gabriela.milone@unc.edu.ar)

Ilustración || © Andrés Müller – Todos los derechos reservados

Texto || © Gabriela Milone – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || Este trabajo discute el problema de la interpretación y las posiciones enunciativas en el marco de la crítica general al antropocentrismo en la escena teórica actual. Las preguntas por *quién interpreta* y mediante *qué lenguaje* conducirán la reflexión hacia ciertos usos del antropomorfismo, cuestión que deja en evidencia dos puntos clave: la contradicción performática y la pretensión de literalidad como estrategia para evitar posiciones enunciativas antropocentradas. Un poema de la poeta argentina Beatriz Vallejos acompaña la reflexión y da una clave para pensar estas cuestiones. Se postula, finalmente, una categoría para continuar con el análisis: la ficción teórica y su potencia crítica ante el reto imaginativo que exigen los gestos críticos en la actualidad.

**Palabras clave** || Antropomorfismo | Contradicción performática | Literalidad | Poesía

### Amb un pessic d'antropomorfisme ens n'hi haurà prou?

**Resum** || Aquest treball discuteix el problema de la interpretació i les posicions enunciatives en el marc de la crítica general a l'antropocentrisme en l'escena teòrica actual. Les preguntes per *qui interpreta* i mitjançant *quin llenguatge* conduiran la reflexió cap a uns certs usos de l'antropomorfisme, qüestió que deixa en evidència dos punts clau: la contradicció performàtica i la pretensió de literalitat com a estratègia per a evitar posicions enunciatives antropocentrades. Un poema de la poeta argentina Beatriz Vallejos acompanya la reflexió i dona una clau per a pensar aquestes qüestions. Es postula, finalment, una categoria per a continuar amb la reflexió: la ficció teòrica i la seva potència crítica davant el repte imaginatiu que exigeixen els gestos crítics en l'actualitat.

**Paraules clau** || Antropomorfisme | Contradicció performàtica | Literalitat | Poesia

### Is A Pinch of Anthropomorphism Not Enough?

**Abstract** || This paper discusses the problem of interpretation and the enunciative positions in the current criticism of anthropocentrism in contemporary theories. The questions about *who interprets* and through *what language* prompt reflection about the uses of anthropomorphism, revealing two important issues: the performative contradiction and the search for literality (a strategy to avoid anthropocentric enunciative positions). A poem by the Argentine poet Beatriz Vallejos accompanies the reflection and provides a key to thinking about these questions. Finally, we propose a category for further analysis: theoretical fiction and its critical potential in the face of the imaginative challenge demanded by current critical gestures.

**Keywords** || Anthropomorphism | Performative contradiction| Literality | Poetry

Descubrir qué preguntas no tienen respuesta y no darle respuesta: esa es la habilidad necesaria en tiempos convulsos y oscuros.

Ursula K. Le Guin

Escribí este texto para leerlo en un encuentro que se realizó durante la primavera de 2022 en Córdoba, Argentina. La consigna para la participación insistía en la no lectura de ponencias, sino en la discusión de una pregunta concreta que propiciara y garantizara el diálogo. Para algunas personas, hablar es peor que escribir, aunque la dicotomía sea falsa. En mi caso, para esa «Primavera especulativa» (así se denominó el evento) no pude sino escribir mi pregunta, o mejor: mi inquietud. Lo hice menos por cierta insumisión (o peor: por cierto desgano) que por honestidad bruta: pienso escribiendo, escribo leyendo. *Escribo porque he leído*, a lo Roland Barthes. *Mi oficio son las palabras*, a lo Isabelle Stengers. He aquí, entonces, el texto que oralicé en aquella oportunidad (no sin hacer las intervenciones y correcciones necesarias para esta ocasión), donde la especulación colectiva quiso jugar el juego de las preguntas en común, ejercicio acaso siempre fallido y por eso también siempre necesario: como Stengers, sostengo la importancia de poder decir que se *ha aprendido* de los otrxs y gracias a ellxs. Por eso, lo que sigue es una suerte de *mashup* donde quisiera que se escuchen en *loop* las voces de las que aprendo: la de Jane Bennet (2022), cuando confiesa que necesita toda la *ayuda* posible; la de Isabelle Stengers (2017), cuando declara que quiere ser bien *entendida*; la de Anna Tsing (2021), cuando se sabe en la búsqueda de un *destello*, el más efímero. Y agregar un estribillo, en voz del dúo conformado por Vinciane Despret y Isabelle Stengers (2011), sobre lxs investigadorxs que sueñan con una fuente de financiamiento que sea indiferente a la agenda de investigación.

No proponer nada aquí, entonces. No hacerlo al menos bajo el signo esquivo de una pregunta que no pregunta. Más bien, asumir un tono interrogativo *sostenido*. Como dice el epígrafe de Ursula K. Le Guin: mantenerse en la pregunta, cultivar la habilidad de saberse en interrogación continua. Ya lo decía Paolo Virno también (cf. 2013): quien pregunta adquiere una actitud de *espera* ligada al estado de indeterminación en el que se encuentra el sentido en los enunciados interrogativos. Mantener ese tono, esa espera, busca ser el gesto agazapado de una (yo, ahora) que se permite dudar. Estos gestos de pedir ayuda, de saberse en contra-dicción permanente (que, por caso, Bennet dice que aprendió de Theodor Adorno y nosotras, a su vez, de Roland Barthes) buscan neutralizar la arrogancia no solo como posición discursiva, sino también como contenido enunciativo: exigen el despliegue de lo que justamente Bennet llama *tácticas*. Vale decir, no estrategias de enunciación (que son buenas herramientas mientras no se vuelvan simulacros de no-contradicción), sino tácticas de percepción, o sea: tácticas para el desarrollo de una capacidad para la ingenuidad (ingenuidad que para la autora de *Materia vibrante*

está puesta al servicio de la advertencia y la respuesta a la materia como principio activo, a la común materialidad entre lo humano y lo no-humano, a la no exclusividad de la factura humana de la cultura, a la preocupación moral que deriva de la división ontológica entre sujeto y objeto). Entre las tácticas que plantea Bennet (por ejemplo: la de resucitar filosofías de la naturaleza olvidadas o ya descreídas), a nosotras nos gustaría agregar la poesía. Pero quisiera decir *poesía* no haciendo referencia a ciertas ideas cercanas, por ejemplo, a las reflexiones de Martin Heidegger (menos por el riesgo de cancelación que por estricta búsqueda de una eficacia metódica); sino que busco referirme a la escritura poética como una zona donde se pone en escena eso que pedía Bennet: una «atención sensorial, lingüística, imaginativa a la vitalidad material» (2022: 59). Entonces, seguir una obsesión: la de mostrar no el anverso, sino el reverso del trabajo, esto es, las preguntas, la interrogación continua. Y hacerlo, siguiendo los pasos de Bennet, con un cierto coraje de *decir el método, identificando* a su vez una cierta cobardía en quienes no lo hacen. Sin adoptar la brusca posición de un paladín de la justicia metódica, lo que en verdad quisiera ponderar es la habilitación a la duda, a la contradicción, al juego, a la imaginación teórica (todo eso que Bennet dice que aprendió con Adorno y que nosotras —insisto— aprendimos con Barthes).

Ahí, entonces, habrá que sostener la tensión del tono interrogativo para explorar el pequeño drama de quienes leemos literatura en la escena actual de la teoría, algunas veces sobrevolando nociones, otras veces engullendo paradigmas. Esta quisiera que fuera entonces la confesión (perdón, la intervención) de una lectora que ante el destello de lo efímero —un poema— asiste a la confusión de los tiempos, a la superposición de las voces, a la disolución de los métodos. Hay un poema que hace tiempo me acompaña, me confunde, me llena de preguntas: se trata de un pequeño texto titulado «El río» perteneciente a la poeta argentina Beatriz Vallejos (2012: 81). He aquí su destello:

#### El río

¡Estoy aquí!,  
dijo el agua  
Pero era  
el hilo  
de sol  
donde  
flotaba el camalote.

Si hace diez o quince años hubiera sostenido una lectura en la que se afirmara que el río *dice* o que el agua *habla*, cómo iba a hacerlo si no era por medio de una prosopopeya; o sea, un recurso retórico que, si se arriesgaba a decir que el río *dice*, lo hacía en la convicción de que no había nada que no fuera lenguaje, nada fuera del texto, todo en un entramado sígnico donde los significantes remitían —con

suerte— a sus significados. O incluso también se podía arriesgar la lectura de este poema con otro gesto: el que sostenía que las palabras *dicen* las cosas, donde por *decir* entendemos *hacer*: cosas de palabras. Pero si hoy, leyendo el mismo poema digo *eso mismo* (o sea: que todo es lenguaje), si le quito la voz al río y le niego el derecho a decir su «estoy aquí» (disculpen, estoy haciendo un ejercicio con ustedes), anulo la vibrancia material que radica en esa escena donde río-sol-camalote-habla muestran su ensamblaje deíctico: *aquí*.

Parece como si anduviéramos detrás de la zanahoria filosófica (perdón por la fábula), cambiando una lengua por otra como si tal cosa, en un agotamiento que disimulamos o aprendimos a disimular con el gesto adusto de lo actual. Pero el poema es el mismo; y el cansancio, también. Y a veces de esa fatiga surge cierto cinismo, porque cambiar una lengua por otra muchas veces no responde a una estrategia de comunicación, sino a una cierta impostura de contemporaneidad. El poema es el mismo. El pequeño drama, que de tan pequeño puede resultar insignificante, también. Se trata del pequeño drama del método: el poema es el mismo, las preguntas —quizá, por desgracia— también, pero la lengua de la agenda no. ¿Hay que adaptarse? ¿Podré decir entonces que el río *dice* y no solo que dice, sino que *sabe* y maneja a la perfección la deixis: «estoy aquí»? Como poder, ya sabemos, puedo. Estoy forzando la pregunta para llevarla al lugar donde creo que está el problema: que en la escena actual de la teoría —para nosotras que investigamos *en literatura*— la cuestión no está acaso solamente en los lenguajes críticos que plantaron bandera al *giro* lingüístico y dijeron *qué miseria el signo* (quien lo dijo así tal cual fue Yves Bonnefoy (2013: 18), que cito por la justeza imponderable de su expresión). El problema —para nosotras, insisto, que tenemos en la mano el mínimo destello de un poema— persiste en las esquematizaciones, los mapas, las categorías, la especulación cambiando de lengua. Es obvio, quizá. Pero también es obtuso. Busquemos, mejor, entonces, un modo obliterado y hagamos resonar el latiguillo de Anna Tsing (2021): *el lenguaje ha alcanzado su límite*. Recordemos: lo dice en el interludio «Bailar» de su libro *La seta del fin del mundo* ante aquella respuesta que recibe cuando pregunta cuál es el suelo apto para el matsutake. *El suelo del matsutake es el suelo del matsutake*. Recibe como respuesta una tautología flagrante. Y podemos decir que, como todo enunciado tautológico, esa proposición (A=A) marca efectivamente un límite del lenguaje, aunque ese límite no indique ni pobreza (discursiva) ni apostasía (mística). Podría pensarse la tautología como el grado cero de la predicación, siguiendo a Clement Rosset (1997: 33) cuando afirma que «la tautología pretende llamar la atención sobre el hecho de que una cosa cualquiera es la cosa que es». Un abismo se abre: a partir de la tautología, las posibilidades de la enunciación existen al infinito porque aquí el extrañamiento del enunciado (tautológico, recursivo) se parece menos a la negación que a la emergencia de la predicación. «Decir de una cosa que es idéntica consigo misma no es decir nada», afirmaba Rosset (1997:

13). El habla tautológica es infinita en este sentido, ya que siempre puede decirse de una cosa (cualquiera sea esa cosa) que es ella misma; y quizá por esto es que podría afirmarse que la tautología se vincula con la *deixis*, con el *esto* de toda indicación. La cantidad de precisiones y disquisiciones filosóficas sobre la aserción y la negatividad que habría que hacer en este punto son incontables. Algunas páginas de *Lo Neutro* de Roland Barthes (cf. 2002) podrían ayudarnos. Pero sigamos.

Ahí vamos, otra vez: el río habla, el río no habla. ¿De quién sería la voz, esa voz? ¿Radicalizamos la sospecha y luego la abandonamos? ¿Es así? ¿Estará bien así? Tenemos un destello ínfimo ante nosotras, un poema, y no sabemos cómo leerlo: si en la *deixis* (*estoy aquí*, voz del río); si en la *epideixis* (la cosa-río está hecha de la palabra-río y, solo así, habla). Estamos cansadas del signo, sí. Pero si hoy se trata de prestar atención, de cultivar las artes de la observación y la escucha (como leemos insistentemente en Isabelle Stengers, en Anna Tsing, en Eduardo Kohn, en Jane Bennet) no podemos sino poner el oído a nuestro pequeño destello —el poema— en su polifonía, en su vibrancia, en su red. Vean: lo difícil no es aprenderse las categorías, lo difícil es hacer que el pequeño destello se oiga. Y que su sonido pueda ser escuchado tanto en su especificidad cuanto en su inespecificidad. Lo difícil no es seguir el recorrido de los conceptos viajeros, la fluidez entre las disciplinas, sino creer que ese movimiento —para nosotras que leemos un poema— nos haría olvidar o nos aliviaría del cansancio de lo lingüístico. Lo entendemos: nuestro pequeño drama es *no escalable* y los rasgos de la escena actual de la teoría (la distancia ante el giro lingüístico, la crítica a los dualismos y la cuestión de las escalas) están perfectamente delimitados (cf. Emmanuel Biset e Isabel Naranjo, 2022). Pero en el mapeo de las teorías actuales se esquematiza lo que nosotras queremos perturbar (per-turbar dicho no en un sentido disfórico, sino eufórico). No quisiera para mí —repito— ese momento de gloriosa parábasis deconstructiva donde se reconoce que el problema siempre estuvo ahí solo que no lo sabíamos ver, o peor: que una enorme y silenciosa maquinaria antropocéntrica no nos lo dejaba ver. No tenemos un problema de ese tipo en el poema. Digo que si leo *bien*, *a la letra*, con un oído justo y afinado —con una escucha que enseñe a calibrar el lenguaje y las cosas, como nos enseñó Ursula K. Le Guin—, lo que necesitamos no son más categorías (con sus respuestas), sino más contradicciones (con sus preguntas, otra vez). Y esto, creo, lo encontramos leyendo las teorías al ras de sus conceptos, en oblicuo a sus métodos. En las insistencias. En las respuestas siempre *locales* que destaca Stengers (cf. 2017). En ese método díscolo que está implicado en el escuchar y contar una *avalancha de historias* que revaloriza Anna Tsing (cf. 2021).

Si releemos el poema, podremos experimentar que lo arcaico de su polifonía (los decires, la *deixis*, la luz vegetal del hilo de sol que vemos flotar con el camalote, la voz del río ahí, *aquí*) dan cuenta

de lo no escalable de la lectura de este poema. No obstante: ¿está bien lo que estoy haciendo? Si somos muy amigxs de la literalidad, diríamos simplemente: ¡el poema no es el matsutake! ¿Pero no es la literalidad acaso hoy nuestro norte (iba a decir nuestra *doxa*)? O dicho menos controversialmente: ¿no es la literalidad, hoy, nuestra *aspiración*? Si la miseria del signo nos distancia del lenguaje como eje del problema (aunque su uso es obvio y su abandono, acaso imposible): ¿no es entonces, jugando con nuestrxs hijxs adolescentes, eso que decimos «literal» nuestro grado cero más deseado? ¿Pero no es lo literal un «ir a la letra», repito, «a la letra»? O quizá lo literal se dé, como Zourabichvili (cf. 2023) pensaba con y desde Deleuze, no como un sentido supuestamente previo a otro figurado (o sea, no como una duplicación del sentido), sino como una experiencia o protocolo de lectura. En ese sentido, la literalidad como deseo o aspiración evidencia su pose de supuesta protección ante las antropocentradas funciones metafóricas o figurativas del lenguaje. La literalidad como protocolo supone un método específico de lectura ante la materia de los signos, sin distinción. ¿Será entonces la literalidad la función que habremos de activar para creer que corremos el eje del problema?

Hay cosas que nosotras aprendimos por la literatura, por la poesía. La polifonía temporal de los hongos, la escuchamos en el linaje díscolo de la poeta uruguaya Marosa di Giorgio. A la pregunta por cómo piensan los bosques, la oímos en la extensión vegetal de la escritura del poeta argentino Juan Lauretino Ortiz. El tiempo profundo de las piedras, su crujir en los estratos de la voz contra el tiempo, lo experimentamos en los poemas del argentino Juan Carlos Bustriazo Ortiz. Los ensamblajes vibrantes, la vitalidad corriendo como electricidad por la materia de todas las cosas, lo entrevimos en ya citada poeta argentina Beatriz Vallejos. Hoy nombramos así lo que antes decíamos «lirismo del paisaje», «configuración sinestésica del poema», «drama del tiempo en las cosas convocadas por la poética». Menos mal que cambiamos de lengua. Pero el problema —para nosotras, insisto, que estamos ante el destello mínimo de un poema— sigue. Para *seguir con nuestro problema* no deberíamos —creo— adoptar el gesto medio bobo de hacer tabula rasa. Tampoco el gesto medio paranoico de intentar traducir sin resto desde la lengua del signo hacia la lengua de la materia, para decirlo rápido. Si queremos que *la cosa chirrie, que resista, que proteste*, como decía Stengers (cf. 2017), estamos llamadas a evitar las traducciones automáticas.

Pero dónde está la teoría literaria, o lo que solemos llamar con esa etiqueta, bien podríamos preguntarnos. Nosotras, acá, en esta escena, no lo sabemos. Porque si tenemos que repetir la idea que está en el aire de que la literatura no puede narrar el desastre, no sé de qué estaríamos hablando cuando decimos «literatura». Nunca se sabe, es cierto. Pero que, por caso, Amitav Goshs (cf. 2016) no haya podido narrar su desconcierto ante lo imprevisible de un ciclón (experiencia que sí narra, de hecho, aunque la forma de la novela no



le salga al encuentro) no implica —creo— poner en crisis la potencia literal de la literatura; esto es: que efectivamente sí puede hacer esa cosa que es narrar el desastre con palabras. ¿Es una obviedad lo que digo? Sí lo es por un gesto de constatación, pero no lo es por un acto performativo.

Asumir la *contradicción performática* de la que nos advierte Bennet vuelve obtuso lo obvio. Recordemos la cuestión: es ese tipo de contradicción que se produce cuando el contenido proposicional de una declaración contradice los presupuestos de afirmarla. Aquí, está ligada al problema del antropomorfismo que Bennet define del siguiente modo: «la agencia humana tiene ecos en la naturaleza no-humana» (2022: 22). Este problema, propio de la tercera dimensión del lenguaje, conlleva esta pregunta: «¿No es un humano autoconciente y dotado de lenguaje el que articula esta filosofía de la materia vibrante?» (2022: 254). La posible salida, una especie de colectora —porque quizá haya que asumir que no hay solución para este problema— es la cuestión de la «pizca»: «una pizca de antropomorfismo puede servir para catalizar una sensibilidad que encuentra un mundo habitado [...] por materialidades» (Bennet, 2022: 218). Tengamos a mano, así, una pizca de antropomorfismo que (siempre en buenas dosis) resulta un antídoto para el antropocentrismo, para advertir los isomorfismos, las resonancias, las semejanzas que vibran en la materia.

Ahora bien, si lo que está en juego es «repoblar el desierto devastado de nuestras imaginaciones» (cf. Stengers, 2017), y asumir «el reto imaginativo» ante lo que brota (cf. Tsing, 2021), entonces la literatura —lo que sea que digamos cuando decimos *literatura*, *literalmente*— no puede ser un epígrafe (aunque queden divinos). Tomamos nota de los desplazamientos, sí. Tomamos nota del cansancio, sí. Tomamos nota de la pobreza de las nomenclaturas, sí. Tomamos nota de la distancia con el signo, sí. Tomamos nota —y vaya si no— de los nuevos vocabularios, sí. Tomamos nota de la necesidad de perspectivas novedosas que implican mucho más que palabras, sí. Pero ¿cómo vamos a narrar las nuevas historias si no es asumiendo la *ética de la pizca* de antropomorfismo de la que nos habla Bennet, asumiendo la contradicción performática?

Ahora bien, ¿una pizca de antropomorfismo basta(rá)? En este mundo de ecos y resonancias, hay algo que hace ruido, algo que quizá contempla la contradicción performática aunque metódicamente la excede. Creo que ese ruido o interferencia lo provoca la expresión *dar voz*, expresión común, podríamos decir, si nos quedáramos al margen de una serie de indicaciones teórico-políticas. Dar voz, pero a *qué*. No quiero para mí el gesto (arrogante, también, de algún modo) de hacerme la que descubre algo que no va, en una suerte de pequeña anagnórisis derridiana. Solo quiero mantenerme en esta inquietud: lo que me llama la atención es la pasividad que la frase *dar voz* supone. Dar voz (activo) a lo que necesariamente no la tiene (pasivo). ¿Esto es solo una cuestión retórica? ¿Qué

pre-supone decir que hay algo que no tiene voz? Si hablamos de ensamblajes vibrantes donde el sonido es una cosa con agencia y vitalidad, entonces: ¿qué es la voz, sino también un ensamblaje de aire, huesos, lengua, dientes, apertura, paladar, cuerdas vibrantes, saliva, fonemas, significados, mudez o canto, etc.? Bennet ayuda a pensar la voz como un ensamblaje material vibrante y, más aún, como extensión material fónica inespecífica: si hay algo que no sabemos de la voz es a quién le pertenece. Entonces: ¿a quién —y por qué— *dar voz*?

Volvamos al problema de la pizca. ¿Cómo se mide una pizca? No lo digo por el riesgo a intoxicarse con antropomorfismo en el pedido de que nos revele (a costa de tener que hacerlo) algo de las resonancias de la materia vital de la que formamos parte. Digo *qué hacer* cuando esto se vuelve un problema metódico: más precisamente, una interpretación contenidista (la palabra *interpretación* es de Bennet; *contenidista* no es una buena forma de decir, aunque espero se entienda). Y acá digo que ese tipo de interpretación es un *problema* aunque no lo sea estrictamente, solo que en determinados ámbitos se vuelve un tanto truculenta la manera en que se lee literatura (sobre todo), manera que puede ser muy reveladora de isomorfismos pero que —quizá por una pizca de más— opaca la vibrancia material misma de la escritura. Este opacamiento tal vez se produzca por las lecturas que *buscan* en la literatura la confirmación (a veces peor: la ilustración) del *contenido* de sus hipótesis materialistas. Yo misma me incluyo en este problema de la pizca y su sobre-dosis. Confieso que le temo a esa «pizca de antropomorfismo», menos por la propuesta misma que por la posibilidad que parece tener de (re)habilitar una interpretación pseudo-animista disfrazada de poshumanismo. Pero no queremos el miedo, sino la confianza (¡precisamente la confianza luego de largos años de aprender y enseñar la sospecha!). Los *ejemplos* de Bennet son hermosos (el viento y el padre, por ejemplo); no obstante, pienso: ¿no son acaso metáforas? (otra vez, el incontestable chip derridiano). Porque si sostienen —como lo hacen— la estructura retórica del *como si*, estos ejemplos de pizcas de antropomorfismo pueden leerse como predicaciones (menos desviadas que novedosas) que dan cuenta de la potencia heurística para conocer alguna relación no presupuesta, es decir: serían ejemplos de metáforas, entendiendo la metáfora como recurso cuyo funcionamiento retórico cumple con los rasgos estudiados, por ejemplo, por Paul Ricoeur en *La metáfora viva*. ¿Entonces? Entonces, sí: *descansar en las similitudes*, como sugiere Bennet. Pero si digo *el río habla* ¿qué digo?, ¿quién dice?, ¿le estoy dando voz al río, una voz que es mía, o que digo que es mía acaso solo por convención?

Francis Ponge dice una cosa preciosa: «no hay que plantear las cosas en su lógica extrema, es lo contrario de la inteligencia» (2000b: 242). Digamos que es la misma actitud de la pizca. Y sigue Ponge: «no creo que haga falta llevar demasiado lejos las metáforas. Tienen

de peligroso que se les puede trazar en todos los sentidos» (2000b: 242). «Tentativa oral» se llama el texto del poeta francés que traigo a colación, es una conferencia donde busca «tomar partido por las cosas» para salir del «artificio humano del yo» (2000a: 90), o sea: el aburrimiento total de las categorías, del ronroneo, de la noria del *hombre*. Y para eso, Ponge nos desafía a buscar algo más revolucionario que un objeto, si es que lo hay. Es lo inesperado, lo que se sale de lo conceptualizado del objeto (ante la piedra, por ejemplo, obviar el común rasgo de la dureza), lo que abre el mundo de las cosas; pero no sin olvidar que el único acceso a ellas no es por medio de otra cosa que no sea el lenguaje. Por eso pedía que la lengua tenga —cuando habla de un objeto— la misma configuración y densidad material que la cosa. La contradicción performática acá se vuelve un trabajo materialista: *una retórica por objeto*, pedía Ponge; y no se me ocurre hoy mejor forma de repensar el «tratamiento homeopático» de la *fórmula de la pizza* (Bennet, 2022: 52) que considerando en ella el ingreso porcentual de un ingrediente como el de la *tentativa oral*.

«Nuestro lenguaje metafórico a veces aporta ideas inesperadas», decía Tsing (2021: 198), en plena consonancia con Bennet. Pero insisto con nuestro problema: nosotras tenemos un poema, una cosa hecha con lenguaje, frente al cual puedo decidir —hoy— entre adoptar un método constatativo (el río habla ¡claro!) o uno performativo (la cosa-río que habla está hecha a su vez de lenguaje, hay un río que habla en la luz vegetal y eso es posible tanto por *epideixis* cuando por *deixis*: yo, acá, ahora, con una pizca de antropomorfismo, digo que el río habla y decirlo me hace asumir una contradicción performática). O sea, si constato *ensamblajes, vibrancias, pensamientos vivientes, perturbaciones*, nada habrá pasado más que una traducción automática a una lengua que hoy parece que hablamos todxs. Pero si per-formo mi lectura y no constato ni presupongo un *contenido* de una determinada proposición, sino que asumo una lectura en plena contradicción, lo que se expone es una suerte de tercera dimensión del lenguaje. Esto lo habíamos aprendido también con Ponge (sobre todo en *La fábrica del prado* (2006), donde proyecta un modo de hacer surgir en la página una escritura *del prado*, una escritura que tenga no solamente esa misma consistencia de crujidos, sino también que emerja en la página escrita *así como* crece un prado). No obstante, pensemos este punto ahora con Barbara Cassin: ni constatativo (hablar de) ni persuasivo (hablar a), sino performativo (hablar por hablar). Esta dimensión de la *Logología* (o sea: una duplicación de *logos*) indica que lo propio del lenguaje se da cuando no está ocupado más que de sí mismo. Entonces: leo ahora el poema, el río dice que está aquí y lo no lingüístico ha brotado, justamente, de las palabras. Como la respuesta tautológica que recibe Tsing, esta terceridad parece decirnos que ahora ya no dudamos de las cosas, solo que volvemos a confiar que las hacemos con palabras. ¿Está bien pensado *esto*? ¿*Esto* quiere decir que todo es lenguaje? Sí y no. Porque la literalidad —nuestro deseo, cansadas ya del

signo— parece que ahora brota no de la constatación, sino de la per-formación; y *per* aquí significa no *por medio de*, sino *cumplimiento de algo hasta el final*, como nos enseña Cassin.

Pero el poema dice «pero» y entre el *río que habla* y *la luz vegetal que flota* se condensa el misterio de una lengua que nos perturba y que hace que nuestra pregunta sea de una escala ínfima. Acaso, entonces, nuestro reto imaginativo esté cifrado en ese «pero» que no opone dos lenguas, sino que brota inesperadamente en su suelo (ese suelo inexplicable y perturbado de los signos). Sin embargo, sigue sonando el *ostinato* de una pregunta: ¿cómo calibrar la dosis para cumplir, como pide Bennet (2022: 52), con el «propósito ético» que sabe que atender a la materia y su vibrancia no resolverá la «explotación o la opresión humana, pero puede estimular una mayor conciencia acerca de hasta qué punto todos los cuerpos son parientes»; y que, por eso, «dañar un tramo de la red bien puede significar dañarse uno mismo»? Nosotras, a todo esto, lo aprendimos en *en el aura del sauce* del poeta argentino Juan L. Ortiz; y lo pudimos hacer fundamentalmente gracias al ensamblaje que supone el «canto» para esta escritura poética. Para hacer el ejercicio de escuchar estas resonancias, leamos el poema «Y déjanos pasar...» (Ortiz, 2020: 138):

Y déjanos pasar  
antes que vengan todas de la mano las flores  
estos silencios tensos y ya casi rítmicos.  
El canto viene, hermanos, y no sabemos esperarlo.  
Sería necesario un oído  
no ya solo sutil, sino sereno.  
¿Y hay un oído sereno  
ahora?  
Un oído que se abriese a la caída de la tarde  
y se inclinase sobre las hierbas y atendiera a los grillos  
y se volviese al resplandor inmediato de la luna  
en su diálogo con los húmedos tallos.  
Pero este oído sutil si lo fuera de veras  
percibiría también  
entre el secreto, casi íntimo, bisbiseo  
de las criaturas prontas a subir para el canto  
la resonancia profunda de la muerte brutal y ajena, oh Rilke,  
abatida en la noche sobre las mujeres y los niños...

Podemos afirmar que el poema aboga por la puesta en práctica de una táctica de la percepción (como pedía Bennet), esto es: por el aprendizaje de un oído tan sutil cuanto sereno, un oído que sepa tanto esperar cuanto efectivamente oír ese canto vibrante. La escucha no es una actividad pasiva: la escucha es una ética; porque el canto es un «ensamblaje vegetal-animal-mineral-sonoro» en el que (en orden de aparición en el poema) flores, grillos, agua, tarde, luna, mujeres y niños dan cuenta de una «resonancia profunda», de una co-per-

tenencia de materia vibrante. Ahora bien: con toda razón se puede objetar que lo que estoy intentado leer en el poema citado responde a un tipo de interpretación contenidista. Pero para contrarrestar esa posible objeción, hay que decir que el desarrollo de esa táctica del oído sutil que la escritura pide implica una fon/ética, es decir: una ética de los sonidos; una ética singular que entiende y atiende a la página como una confederación agencial donde la sintaxis estructura la materia fónica y asume su parte en la vibrancia material.

Descansemos en las similitudes, sí. Pero preguntemos otra vez, insistamos en una cosa más: ¿cómo llevar la pregunta de los ensamblajes, de las perturbaciones, de la materia vibrante al lugar específico y singular de la *materia de la escritura*? O incluso: ¿cómo hacer que mi lectura —por más vibrante que pretenda ser— no se vuelva totalmente *contenidista*, o peor, *impresionista*? ¿Qué nos toca hacer o qué nos queda por hacer? ¿Descansar sin más en las similitudes? No me olvido que Bennet termina su libro con una letanía, con un credo materialista, con un ruego por la escucha, por la atención, por la *interpenetración*. Quizá en ese credo se cifra el reto imaginativo, la potencia de una ficción que intenta dosificar los peligros de la interpretación, que se preocupa por calibrar la literalidad en la lectura de los signos y que, finalmente, busca abrir la imaginación a la vibrancia sutil que (nos) aguarda.

### ***Post scriptum: ficciones teóricas***

En *La gaya ciencia*, Friedrich Nietzsche advertía que con una voz fuerte no se logran pensar cosas sutiles. De modo que, pasada la instancia de exposición oral y discusión con colegas, las ideas cuajaron, las voces decantaron, los conceptos se ajustaron, las preguntas buscaron sutilizarse, es decir: el trabajo continuó su curso. Recuerdo aquella confesión de Georges Bataille cuando decía que todo lo que había escrito y pensado nunca podría haberlo hecho solo. También recuerdo que Deleuze aclaraba (para un *crítico severo*) que toda la legión de singularidades con la que escribía lo volvía necesariamente lo contrario de una vedette. Así, entonces, bajo este si(g)no de lo colectivo, de la pluralidad de las voces, el trabajo continúa: nunca en soledad, siempre evitando cualquier pose de vedettismo. En el marco de una constelación de singularidades con las que pienso y escribo (me refiero a un equipo de investigación —o mejor, a una investigación en equipo— que lleva diez años de trabajo ininterrumpido), estamos buscando formas de analizar y posicionarnos ante el diagnóstico actual del distanciamiento del giro lingüístico; distanciamiento que —como hemos visto— nos enfrenta a la más abierta de las contradicciones performativas. Es en este punto donde la necesidad de poner a prueba ese *reto imaginativo* que se mencionó más arriba se advierte en toda su potencia; y atendiendo a este desafío es que continuamos (grupalmente) la pregunta por el método en la actual escena de discusión, específicamente con el aporte de

un rasgo más en el diagnóstico: lo que llamamos *el despertar de la imaginación en la teoría*, rasgo o elemento que hallamos mencionado de múltiples maneras y con una insistencia inusitada. De aquí, derivamos una apuesta teórico-crítica: el estudio de la emergencia de lo que denominamos *ficciones teóricas*. Sostenemos que solo problematizando la insistencia en la necesidad de *imaginar* operadores para discutir la comprensión del lenguaje, de la interpretación y del hacer de la crítica —ante el desafío de atender a materialidades con capacidad de agencia— es como se podrán trazar desplazamientos entre disciplinas y así asumir un compromiso metodológico que *dosifique* el antropocentrismo. De este modo, recuperamos y reconfiguramos la categoría clave de la *ficción teórica*, noción que comenzamos pensando hace un tiempo desde el diagnóstico del agotamiento de las teorías y la crisis de las humanidades (Cf. Milone, Maccioni y Santucci, 2019, 2021). En la actualidad, como vimos, la escena teórica evidencia una proliferación de nuevas perspectivas, aparentes nuevos objetos y desafíos epistemológicos concretos. Es ahí donde nos interesa insistir con la noción de *ficción teórica* en la medida en que vemos que cobra una importancia renovada, tanto en el modo como funciona en las teorías cuanto al interior de nuestras propias preguntas y prácticas de investigación. Nombrada con diversos términos y operativizada en relación a distintos objetos, la imaginación o ficción teórica insiste, por ejemplo, en Eduardo Kohn (2021) y su propuesta de prestar atención para imaginar herramientas conceptuales que se ocupen de modos de pensamiento más allá de lo humano. O en la ya mencionada Bennet (2022) y la necesidad de postular técnicas para ejercitar la imaginación ante la materia. Del mismo modo, también se hace presente en la ya citada Tsing (2021) y su apuesta por un *método* de investigación de objetos indeterminados que implica escuchar y contar historias. Insiste, a su vez, en Stengers (2017) y la necesidad de la invención de *artificios* para prestar atención a la desesperada necesidad de resistir a la catástrofe. Asimismo, aparece en Jussi Parikka (2021) y el diagnóstico de la necesidad de nuevos vocabularios para el uso de perspectivas novedosas sobre conceptos cuya plasticidad habilite a desplazarse entre disciplinas.

Con una *pizca* de teoría y otra de ficción (pero *viceversa* también, sin jerarquización posible entre ambas) podremos problematizar qué presupuestos de *interpretación* se ponen en escena en la práctica actual de nuestras lecturas; presupuestos que necesitan ser discutidos abiertamente desde la cuestión central de la *pizca de antropomorfismo* y responder, en cada caso, si esa *ética de la pizca* no(s) basta(rá) para dar cuenta de la *contradicción performática* que conlleva. Y, en consecuencia, poder saber que si efectivamente basta(rá), entonces habrá que explorar cuáles son sus límites y sus peligros; y que si, por el contrario, no basta(rá), habrá que analizar pues sus impedimentos. Pero si prospera la vía afirmativa, tendremos que ir un poco más lejos aún y calcular cuáles podrán ser sus habilitaciones teóricas y sus proyecciones críticas. Imaginar métodos donde

no se resigne la potencia de la *ficción*: esa parece ser la vía para configurar dispositivos críticos de lectura singulares, para ensayar modos *otros* de *imaginar* y de *hacer* con las teorías.

## Bibliografía citada

- BARTHES, R. (2002): *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BARTHES, R. (2005) *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BENNET, J. (2022): *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*, Buenos Aires: Caja negra.
- BISSET, E. y NARANJO, I. (2022): «Presentación del Dossier Arqueologías Políticas del Futuro: De la Aceleración al Antropoceno», *MEDIAÇÕES*, Londrina, vol. 27, 1, 1-22 <<https://arqueologiasdelporvenir.com.ar/articulos/arqueologias-del-futuro/>>, [31/01/2023].
- BONNEFOY, I. (2013): *El territorio interior*, Madrid: Sexto Piso.
- CASSIN, B. (2022): *Cómo hacer de verdad cosas con palabras. Homero, Gorgias y el pueblo arco iris*, Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- GHOSH, A. (2016): *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Londres: Penguin Books.
- KOHN, E. (2021): *Cómo piensan los bosques*, Buenos Aires: Hekht.
- MILONE, G; MACCIONI, F.; y SANTUCCI, S. (2019): «Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas», *Landa*, vol. 8, 1. Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudios Literarios Latino-americanos, Universidade Federal de Santa Catarina. <<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/149392>>, [31/01/2023].
- MILONE, G.; MACCIONI, F. y SANTUCCI, S. (eds). (2021): *Imaginar, hacer. Ficciones y fricciones teórico-críticas de la literatura y las artes contemporáneas*, Córdoba: Colecciones del CIFYH-FFyH, Universidad Nacional de Córdoba. <<https://ffyh.unc.edu.ar/cifyh/nuevo-e-book-imaginar-hacer-ficciones-teoricas-para-la-literatura-y-las-artes-contemporaneas/>>, [31/01/2023].
- ORTIZ, J-L. (2020): *Obra Completa*, Santa Fe: Ediciones UNL.
- PARIKKA, J. (2021): *Una geología de los medios*, Buenos Aires: Caja negra.
- PONGE, F. (2000a): «Tentativa oral» en *El silencio de las cosas*. México: Universidad Iberoamericana.
- PONGE, F. (2000b): *Métodos. La práctica de la literatura, El vaso de agua y otros poemas-ensayos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- PONGE, F. (2006): «La fábrica del prado» en *La soñadora materia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ROSSET, C. (1997): *Le démon de la tautologie*, París: Édition de Minuit.
- STENGERS, I y DESPRET, V. (2011): *Les faiseuses d'histoires: que font les femmes à la pensée?*, París: La découverte.
- STENGERS, I. (2017). *En tiempos de catástrofes: Cómo resistir a*

*la barbarie que viene*, España-América Latina: Ned Ediciones.  
TSING, A. (2021): *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*, Barcelona: Capitán Swing.  
VALLEJOS, B (2012): *El collar de arena. Obra reunida*, Rosario: e(m)r, UNL.  
VIRNO, P. (2013): *Saggio sulla negazione. Per una antropología lingüística*, Turín: Bollati Boringhieri.  
ZOURABICHVILI, F. (2023): *La literalidad y otros ensayos sobre arte*, Buenos Aires: Cactus.