

Amir Hamed: ensayar el final

✉ MARIANA CATALIN / Universidad Nacional de Rosario – CONICET / marianacatalin@gmail.com

Resumen

El presente trabajo se propone explorar las visiones del final y el lugar que la literatura ocupa en las mismas en la ensayística del escritor uruguayo Amir Hamed. Para esto, se realizará un acercamiento a la visión apocalíptica que se expone en *Mal y Neomal* (2007) y, luego, se extenderá la investigación a una serie de textos reunidos en *Henciclopedia*, para observar cómo el asedio al final de los tiempos se convierte en un impulso para la propia escritura, en el marco de una reflexión en torno a los modos de otorgar valor a las prácticas artísticas en un contexto que se presenta marcado por el agotamiento.

Palabras clave: final • Apocalipsis • ensayo literario • valor • Amir Hamed

Abstract

This paper will explore the visions of the end and the place of literature occupies on them in the Amir Hamed' essays, to reflect on the modes of give value to artistic practices in a context that is marked by exhaustion. For this, we make an approach to the apocalyptic vision set out in *Mal y Neomal* (2007) and, then, we extend the research to a series of texts collected in *Henciclopedia*, to see how it becomes an impulse for the own writing.

Key words: end • Apocalypses • literary essay • value • Amir Hamed

En *Artigas Blues Band* (1994) el escritor uruguayo Amir Hamed narra, a través de la mirada de un profesor de literatura, el advenimiento de un final del mundo que oscilaba entre la apelación casi mística a la figura de Artigas, en conexión con la obvia referencia a la violencia dictatorial, y la aparición de un virus cibernético que parecía ligar lo ocurrido y sus medios de transmisión a lógicas que se desprenden de ese tipo de relación alegórica.¹ Afuera, nos advertía el protagonista, «hace un frío apocalíptico» (20), descripción climática que apenas unas páginas

Fecha de recepción:

13/10/2015

Fecha de aceptación:

16/04/2016

después se convertirá en el contexto del comienzo de un final que, a pesar de ser anunciado en tono irónico, se certificará luego como profecía: «Ya no se puede vivir. El fin del mundo llega con virus y apagones. Hay un complot. Hay un complot. Soltaron al lobo y se comió la General Electric» (56). Siete años después, en *Semidios* (2001), la referencia a la tecnología parece haber prevalecido: un hombre conectado a una computadora debe narrar algo, cualquier cosa, para evitar que la máquina lo torture mediante descargas eléctricas. Sin embargo, la temporalidad sobre la que se sostiene la novela supone también una tensión: la narración se mueve entre las referencias propias a modos anteriores de entender la relación con las máquinas y la apelación a un mundo en el que se vuelve difícil definir lo no humano como maquínico y que pone en jaque la posibilidad de localizar el origen del simulacro.

En esta serie, luego de *Semidios*, Hamed publica *Mal y neomal. Rudimentos de una geoidiocracia* (2007), un pequeño libro de ensayos que juega alrededor de las tensiones que han planteado las novelas y desarrolla en torno a ellas su ímpetu explicativo. En él se vuelve a dar cuenta de una catástrofe, ligada esta vez explícitamente a la violencia que ejerce el flujo incontenible del «neocapital»; catástrofe en la que las nuevas tecnologías audiovisuales y la proliferación de las imágenes adquieren un papel fundamental. De la primera novela se mantiene la referencia a un final con rasgos apocalípticos: el mal, propio de la modernidad, ha mutado en neomal y sus ejecutores, muy similares a los anticristos, son los Idiotas, tanto ficcionales (Forrest Gump) como reales (George Bush, aquel «que en el verbo gangrenado ha hecho carne» —37—), que «emputececen hasta el delirio a la incontable prostituta de Babilonia que nos prometieron los últimos días» (35). Los diversos ensayos que componen el libro de Hamed conjugan así la formulación de este final con la postulación de un lugar de resistencia a lo que parece estar terminando; lugar que, sin embargo, busca no anular la posibilidad de relación con eso que se define como lo actual. Una posición que, si bien sabe, tal como lo explicita Jaques Ranciere, que «el arte de la era estética» no ha cesado de jugar «en torno a los medios que las nuevas técnicas y soportes pueden vehiculizar para despertar posibilidades sensibles agotadas» (127) *insiste* (Deleuze), sin embargo, en lo inédito de los riesgos actuales (y, paradójicamente, experimenta las potencialidades). Posicionamiento e insistencia que, además, ponen en juego una práctica ensayística que en el caso de Hamed no se reduce a la explicitación de los presupuestos de la propia poética sino que se constituye como un espacio en donde explorar los límites de aquel sector de su producción que tradicionalmente consideraríamos bajo la etiqueta de «ficción», pero no sólo mediante la reflexión sino fundamentalmente mediante la puesta en juego de diversas estrategias de apertura (que conllevan también un cuestionamiento de los límites de la práctica ensayística como tal).

En este contexto, el presente trabajo busca reflexionar en torno a los movimientos de la escritura ensayística de Hamed tomando como eje las tensiones que surgen cuando, a través de la crítica despiadada del hoy que realiza el autor, se observa la aparición subrepticia y paradójica de una fascinación con lo actual.

Fascinación que, pervirtiendo levemente la distinción de Giorgio Agamben, no excluye la posibilidad de atisbar lo singular de este presente que muestra en cambio. Movimiento que obliga a reflexionar sobre los modos de otorgar valor a las prácticas artísticas en un contexto que se presenta marcado por el agotamiento: si la literatura es proyectada por Hamed como el lugar de la resistencia, en ciertas ocasiones la distancia de la cultura, a pesar de proponerse como refugio, no logra ser un lugar totalmente seguro para la propia palabra crítica; inseguridad que parece redundar en potencialidades para la propia escritura.

1. Los tiempos fascinantes del final y las (im)potencias de la resistencias

El final apocalíptico supone, en una primera instancia y cuando se sigue la vertiente de interpretación histórica no sólo espiritual (Cf. Bull:14), una temporalidad lineal: implica una visión del mundo rectilínea y pone el énfasis en la idea de la revelación profética y en el enfrentamiento de las fuerzas del mal con las del bien que llevaría hasta el fin de los tiempos (la estructura básica es perturbación, revelación y transformación). Como lo sostenía Frank Kermode, volviendo ya central la tensión entre inminencia e inmanencia del fin, «el pensamiento apocalíptico es más propio de las visiones del mundo rectilíneas que de las cíclicas» (16). En su versión ingenua, que a pesar de haber sido complejizada continúa subyaciendo:

El Apocalipsis depende de la concordancia entre el pasado imaginativamente registrado y el futuro imaginativamente predicho, alcanzada en nombre de nosotros, los que permanecemos en el «mismo medio» (...) La gran mayoría de las interpretaciones del Apocalipsis presuponen que el Fin está bastante próximo. En consecuencia es necesario revisar continuamente la alegoría histórica, por cuanto el tiempo le resta credibilidad. Y esto tiene importancia. Es posible no confirmar el Apocalipsis sin restarle credibilidad, lo cual explica su extraordinaria longevidad. (19)

En *Mal y neomal* la modernidad se retira infartada de glosolalia en el contexto de la furunculosis del logo. Para Hamed, el fin es inminente: «Aquí no hay héroe ni falla trágica; solo un cáncer amenazando no retroceder hasta haberse zampado, como una morcilla colosal, el cadáver del mundo» (2007:43). El neomal está, entonces, «demandando el advenimiento de lo último»; y a diferencia de las diversas manifestaciones del mal en tiempos de la iluminación, supone el padecimiento del mismo «en su doblez de ridículo y horror, en su infabilidad y ominosidad extrema o abyección», en la medida en que se sufre «en su imposible comparecencia en el sistema de nuestra lengua» (62). La cadena enlaza sus eslabones: paleomal, mal, neomal; reclamando la instalación de este último una escritura urgente.²

Sin embargo, al mismo tiempo que se elabora esta linealidad catastrofista, se denuncia la lógica del final como una de las armas predilectas para la expansión del neomal:

Para multitud de estadounidenses (...) existe la magia apocalíptica y cumple a los fieles apresurar, con pases de guerra y cataclismo, el tinglado para que ese monumental actor en retiro, el Hijo, abandone su comensalía con el Padre y reingrese a escena, no vaya a ser que pierda el acto inaugural de su Milenio. (67)

En el contexto de esta denuncia, los desarrollos en torno a las referencias bíblicas (con sus consecuentes alusiones a Roma) y, particularmente, la apelación constante a las doctrinas agustiniana, gnóstica y milenarista generan, paradójicamente, una proliferación de las temporalidades. Obligan a imaginar un tiempo de la repetición, en el que los diferentes prefijos del mal, antes que exponer la singularidad del último muestran cómo cada uno ha sido anunciado con similar radicalidad.³ La figura en que Hamed cifra la imbecilidad, Yaltabaoth, ha apenas ya a los seguidores de Valentín, volviéndose ahora coartada de los «presurosos doctrinarios» (12). Una larga nota al pie sobre los milenarismos, no sólo nos advierte sobre el uso que de estos hacen los agentes del neomal, sino que también nos recuerda que ya ha habido otros anuncios acuciantes del final. Esta complejización de la temporalidad se condensa en la segunda parte del ensayo «Mal y neomal». Allí, se realiza un recorrido por diferentes visiones apocalípticas (al que luego se sumará el último ensayo del libro, «Fin y monedas», en donde se articulan diferentes usos filosóficos y literarios de las mismas) que muestra cómo otros han padecido su propio fin con similar radicalidad, enfatizando la tensión entre la operación que supone sostener la legitimidad del final a pesar de su reprogramación, que tan bien describía Kermode, y la relativización de la propia urgencia.

Hubo, entonces, otros anuncios del final (e incluso hablar del final puede no ser más que una afirmación de la geoidiocia que acepta la lógica del Idiota) pero esto no le impide al ensayista sostener, paradójicamente, su visión apocalíptica hoy. Inmanencia e inminencia se tensionan en la escritura de Hamed: se insiste en dar cuenta de múltiples finales, diluyendo el apremio en un tiempo de la sucesión de crisis, al mismo tiempo que, por un lado, se detiene la escritura en un presente de degradación que pierde sucesión y, por otro, se somete a la práctica ensayística a la urgencia de un final, luego del cual no cabría ninguna posibilidad de redención pero contra el que, todavía, parece ser posible actuar.

En este diagnóstico que elabora Hamed, los medios masivos de comunicación y las nuevas tecnologías de la información son ejes centrales: el mundo está desapareciendo y lo hace, en la Edad de la información, en favor del Entretenimiento. Si el neocapital es uno de «los peores prosistas», la propia escritura parece resistirse a este pasaje mediante una sintaxis compleja, en la que la multiplicidad de referencias cultas adquiere una segunda función: singularizar la propia rúbrica frente a la «cháchara neocapitalina (...) que supera a todos sus enunciantes y también a sus destinatarios» (15). En este contexto, los ejemplos centrales para dar cuenta de la catástrofe provienen de las formas en que esa industria pone a circular las imágenes. El «artefacto de dar pena» en el que se convierte Roby Williams en el videoclip que protagoniza junto a Nicole Kidman reversionando «Something stupid» «pa-

rece decirnos, con su sola presencia en el escenario, que finalmente han llegado los últimos tiempos; para el pobre de espíritu —ese bienaventurado del *Libro de Mateo*— parecen estar abriéndose, finalmente, los portones del firmamento» (21). Ahora bien, *Forrest Gump*, *Los idiotas* de Lars Von Triers, ciertos dibujos animados (*Los Simpson*, *Family Guy*, *American Dad*), el videoclip mencionado, se presentan en los ensayos, sin embargo, de manera paradójica: al mismo tiempo que son cifra del envilecimiento general del lenguaje y del azucaramiento genocida (ya sea porque lo exponen o porque lo efectúan), su mención abre una posibilidad en el barroquismo con que se tiñe aquello que se escribe. Pero no en función de alcanzar cierto grado de comunicabilidad que podría exigírsele al ensayo como forma, sino porque el contacto con eso otro podría llegar a evitar que la referencia constante a la cultura, el vocabulario que se arma para dar cuenta de ese fin, se convierta en un encadenamiento innecesario de abstracciones y tecnicismos que, aunque de otra índole, son también propios de la jerga que sostiene la «cháchara neocapitalina».⁴

El problema es, entonces, el de la cultura como refugio: en los desarrollos de Hamed, en una reformulación del Bien, la redención y la trascendencia, lo que nos salva es la cultura. Posibilidad de salvación de la cual la literatura forma parte. En la medida en que el final está acaeciendo, Hamed está lejos de articular una noción de cultura diversa de la de literatura (como, por ejemplo, la distinción que se puede realizar siguiendo a Roland Barthes).⁵ la sentimentalidad sobrecargada avanza a tal velocidad que el ensayista (y el escritor de novelas) parecería quedar subsumido al imperativo de volver a otorgarle sentido a un lenguaje lisiado «empotrado entre la jerga tecnocrática y lo políticamente correcto» (37). La «negatividad» de Hamed parece así privilegiar la distancia como separación antes que complejizar los espacios. Sin embargo, incluso a pesar de la reacción, la posición del ensayista es paradójica. Por una parte, esa distancia no es un lugar seguro: no sólo puede dejarlo encerrado en una hipercorrección del discurso cercana a la jerga tecnocrática, sino que la crítica a la verdad convertida en un *reality show* en contraposición a la verdad que el Evangelio prometía que nos haría libre que desarrolla en «Ridículo manifiesto», podría convertirlo en un apóstol de lo que estaba «antes» (un apóstol incluso de la épica patriarcal deudora del Logos). Algo a lo que el ensayista se arriesga cuando asocia la figura del Idiota al síndrome de Down a través de la «Divinidad con capacidades diferentes». Sin duda, de acuerdo a los propios imperativos, la asociación y el modo de congelarla en una fórmula desarmen lo políticamente correcto —además de que proporcionan una visión interesante sobre los modos de pensar la estandarización actual de ciertas figuras disruptivas para la modernidad (cf. Bauman)—. Pero, al mismo tiempo, las derivaciones de esta impugnación se enrarecen cuando se la utiliza en la crítica al poscolonialismo y a la diversidad cultural en relación con el colonialismo y el nazismo. Por un momento quedamos suspendidos en la pregunta por el tipo de inteligencia que defiende Hamed en su cruzada sin cuartel contra el final que encarna la expansión de la idiotéz y en su crítica a George Bush que, incluso a su pesar, podría quedar dentro de otra versión de lo que la corrección política esperaba:

Así, por siglos sabíamos de civilizaciones imbéciles (...) hasta que el furor nazi por catalogar de inferiores a razas europeas y aniquilarlas, en el siglo XX, volvió anatema toda consideración antropológica de la estupidez. De forma para nada azarosa, el fin del nazismo coincidiría con el colapso del colonialismo y, a la larga, con el comienzo de invisibilización de la estupidez, hoy recatalogada como «capacidad diferente». Con la plenitud del horror, Auschwitz, Mauthausen y Treblinka marcaron, a un tiempo, la desaparición de la raza imbecil o degenerada y un resignarse de las antiguas metrópolis a la autodeterminación de los pueblos. Así, a favor del culto a la diferencia y a la diversidad cultural, la estupidez ha renunciado a su disvalor, al tiempo que, por contrapartida, hoy se sospecha de la inteligencia, a la que se cree, como mínimo, sobrevaluada... (31)

Ahora bien, al mismo tiempo, a pesar de su escudo cultural, Hamed está demasiado cerca. Y, en cierta forma, lo sabe. Una cuestión metodológica que se explicita al final de «Ridículo manifiesto»: sólo se puede dar cuenta de la mutación del ridículo atravesándolo, sólo se puede «huir» *a través* de las mismas palabras estranguladas. ¿Cómo contar el final sin convertirse uno mismo en financista del Fin? El horror, a diferencia, del terror fascina:

el horror, palabra latina, barrocammente asociada al vacío, es una fascinación (a diferencia del terror, que es la catástrofe, voz dramática y militar griega que implica «retirada»), es Drácula paralizándolo y fascinándolo a su víctima en paños menores, igual al siervo que ya no siente que una manada de lobos lo están devorando pieza por pieza. Y en esa insensibilidad o fascinación, tú y yo, puzzle de vaya a saberse qué Cervato muerto. (44)

Estas explicitaciones parecen, simplemente, resaltar aquello que no se ha podido evitar: la escritura de Hamed se ha dejado, como puede observarse en la plasticidad de los escenarios y en la superposición de las descripciones que componen los ensayos, fascinar.

Entonces eso que se «denuncia» *insiste* de tal forma que deja de ser sólo un tema para convertirse en un punto de vista que se impone en la construcción de lo propio. Esto puede observarse no sólo en cómo ahora se difuminan los límites que separan la producción ensayística del autor de aquella que podríamos colocar bajo la etiqueta de «ficción», sino también en cómo el final que figura *Mal y neo-mal* lo excede y se constituye en uno de los ejes de los textos que Hamed escribe en la columna «El interruptor» de *Henciclopedia* (desde agosto del 2012 hasta hoy) y de la serie de ensayos que recopila en esa misma página.

2. El final como punto de vista

En lo reunido en la web el punto de vista se extrema: se insiste en dar cuenta de lo actual, en confrontar el final, pero el intento deriva invariablemente en su denigración. La edad del mensaje se opone a la edad del canal y el procedimiento que predomina para definir el valor de lo literario es, nuevamente, la oposición a las nuevas tecnologías de la información: «la literatura, o ese valor, lo literario

es in-twiteable», nos dice Hamed y, por lo tanto, la única forma que tiene el «hecho poético» de contraponerse a la «forunculosis del logos» es «a través de la ilustración, del diálogo con la cultura» («De lo poético...» 2010:s/p). Los textos intervienen también en un terreno más próximo y preciso: en «La Browning en el huerto...», el paso del malestar en la cultura a su liquidación se registra en las políticas culturales del gobierno uruguayo que pone en juego una noción de cultura en función del capital. Incluso, en este ensayo, la urgencia por rebatir la visión de Tarantino (la reflexión se pone en movimiento en función de la crítica a *Inglourious Basterd*) es tal que la cultura con la que se supone que habría que ponerse en diálogo queda asociada al «cultivo del espíritu», asociación que si bien el ensayista reconoce que puede ser denostada por «burguesa» o incluso por «degenerada» en función de la relación que entabla con lo popular, es necesario sostener porque «en un mundo entrampado en el sinsentido» es «todavía liberadora» (2013a:s/p).⁶

En este contexto de final y decadencia singularmente exacerbado, se critican, sin embargo, las repeticiones en que caen ciertos intentos de dar cuenta de lo actual a partir de una mutación radical. En «Yo bailo el tweet», reeditando la estrategia de elegir oponentes específicos y episodios que adquieren trascendencia sólo en función del desarrollo de la propia argumentación, Hamed critica *La civilización del espectáculo* de Mario Vargas Llosa. Allí, a propósito de las obvias analogías con el título de Guy Debord, Hamed sostiene:

se corre severo riesgo de pelandrunada cuando se repite casi letra por letra, medio siglo más tarde, un título de otro, y lo cierto es que, por más que en declaraciones Vargas Llosa diga estar homenajeando a Debord, esto no ocurre allí donde debería ocurrir, en el cuerpo del libro. En ningún momento el texto discute al predecesor, no explicita en qué se aparta o en qué coincide; por el contrario, desde las primeras líneas, parece querernos decir que es él, en estos momentos, quien acaba de descubrir el fenómeno. (2012c:s/p)

Sin embargo, el estar demasiado cerca de Hamed, parece, antes que evitarla, jugar con la omisión, con la pelandrunada. Si en *Mal y neomal* denunciaba el «Hit parade necrológico de la modernidad» y las teorías que sostenían el acabamiento del Todo, al mismo tiempo que configuraba, casi descubriéndolo, un final marcado de glosolalia, en este ensayo va a insistir en la denominación de lo actual como civilización del espectáculo (algo que reaparece en otras intervenciones, por ejemplo, al consignar «la sospecha de estar siendo paso a paso filmados» («Bienvenido, Job» s/p) al mismo tiempo que declarará el final de lo espectacular. Es que el problema son los lugares comunes: la definición de lo literario en contraposición al tweet, la cultura por contraposición a la exaltación del canal, nos hace, por lo repetido, rozar el hartazgo. Ahora bien, también es cierto que para Hamed el ensayo obliga, tal como lo sostiene en «El duende y los lugares comunes...», para construirse, a «verificar lugares comunes». Incluso es el uso de los mismos el que distingue, anacrónicamente, a los buenos escritores de los malos. Los malos, «acumulan clisés»; los buenos los retuercen para percibir «lo que todavía es abyecto o innombrable» (2001b:s/p). La

radicalidad del final pervierte entonces la metodología: ante un agotamiento que presenta como inminente, el ensayista no retuerce sino que acumula, se arriesga a la fascinación de la acumulación (y podríamos pensar que en ese exceso se salva de ser sólo el que repite letra por letra un final preanunciado por otros).

En este contexto, la mención del Apocalipsis reaparece significativamente en «Zombis: elegía por el hombre penúltimo». El ensayo, elaborado a propósito del recuerdo de Mario Levrero, concentra las tensiones en torno a la figura del sobreviviente y, consecuentemente, lee las zombies walk como signo de que estamos atravesando los «inequívocos callejones del Apocalipsis». Una transposición metonímica que se vuelve sin duda excesiva pero que habilita dos movimientos: la posibilidad de regodearse en la descripción de las singularidades del zombi actual y, al mismo tiempo, la fascinación con la figura del sobreviviente que sólo se vuelve posible si se afirma la concreción de ese final que se denosta. «Para que existan zombis debe quedar, por alguna parte, esa última mujer o ese último hombre, aquella delgadísima línea de lenguaje que, como una lumbre mínima, estimule su hambre» (2012d:s/p), sostiene Hamed, para, paso seguido, colocar a Levrero en el lugar, no del último, que parece reservar para sí, sino del penúltimo hombre; abriendo así un espacio paradójico para la escritura de un yo que plantea en «Autor y verdad» que la sobrevida es un «tópico televisivo» y de libros malos por excelencia.

3. Sobre vueltas y zombis

En un ensayo reciente, «Lexicón para los días malos», escrito a propósito de la presentación de *Breve diccionario para tiempos estúpidos* de Sandino Núñez, Hamed vuelve sobre *Mal y neomal*. Allí, reflexiona sobre la temporalidad que suponía su descripción del neomal. Por una parte, explicita la conexión con la lógica de un final catastrófico: «enancado en el flujo incontenible del capital, el mundo podrá llegar, por fin, a su tan anunciado fin» (2014a:s/p). Por otra, da cuenta de la duplicación en torno a los usos de ese final en la manera en que expone la bifurcación de la teleología moderna: «lo teleológico, es decir, el combate contra el mal en nombre de la salud social, se convertía en la conmemoración del mal como indicador celestial del Fin de Todo» (s/p). Ahora bien, en el momento en que se vuelve sobre aquello que se ha escrito, mayo de 2014, el que se presentaba como el Anticristo, George Bush, ya no gobierna: es decir, no ha llevado al mundo a su tan anunciado fin. Esto no debería suponer un problema para una escritura que sin duda sabe, y nos ha dicho que sabe, que su juego en torno al final no era el de aquellos que están convencidos desde siempre que el mundo se termina ahora. Sin embargo, en el desarrollo del segundo punto del texto se constituye, a pesar de ese saber, un intento, similar a los que describía Kermode, de reformulación de la legitimidad del final. El escritor plantea como necesidad, externa, la de reemplazar a Bush por alguien/algo más. Y ahí aparece nuevamente el zombi:

A nadie puede extrañar que, salido de escena Bush, haya sido necesario representar este afán de cierre, de liquidación por clausura, y que el protagonista más emblemático de un lenguaje

que se contradice sistemático (...) [sea] el zombi, ontología regresada, como Cristo, de la muerte, si bien en su caso incapaz de articular lenguaje, deseo, o siquiera voluntad. (s/p)

Ahora bien, esta elección, que se presenta como articulada por otros, se va a volver, momentos después, justificación interna ya que el escritor no podrá evitar una comparación entre el zombie y el idiota, comparación que se utiliza para defender y reformular (aunque no sería necesario hacerlo) lo expuesto en *Mal y neomal*: «el idiota es el desentendido del bien común o político; el zombi o el que aguarda el Apocalipsis están desentendidos del mundo» (s/p).

Lejos de constreñirse a este ensayo, la figura del zombi se vuelve central en el texto que Hamed publica en su columna inmediatamente después, «Póstumo y viral», en donde es utilizada para reflexionar en torno a la lógica de la viralización informática. Y si en «Zombis: elegía para el hombre penúltimo» su aparición dejaba al escritor, en tanto último sobreviviente, en un lugar paradójico, aquí intensifica la tensión entre los diversos ordenes temporales que sostienen la argumentación. El zombi supone que el final ya ha advenido, es decir, introduce un tiempo «post-apocalíptico»; paradójicamente, Hamed tanto en «Elegía...» como en «Lexicón...», lo coloca justo antes del final, preanunciando o esperando impávido el advenimiento. En «Póstumo y viral», al mismo tiempo que se reconoce que el tiempo que abre esta figura sería el «post-apocalíptico», el zombi es utilizado para dar cuenta del estado actual de degradación; degradación que entabla conexiones con la modernidad a través del lugar que el virus ya ocupaba en la misma (instalando el tiempo de la inmanencia, de la iteración de las crisis) pero que, a la vez, se singulariza hoy, en el modo en que se desplaza la lógica rizomática:

Hoy, sin embargo, lo rizomático ha sido relegado por lo viral. Lo que se lleva es viralizarse, aunque no se sepa para qué. En el rizoma somos máquinas deseantes, en devenires tal vez amorales, pero lo cierto es que en la imaginación del virus impera el mal. Somos zombis, heterodirigidos, impulsados a una inmolación sin deseo; no cesamos como organismo, pero mutamos, matamos lo que éramos para devenir otra cosa, salvo que no en cosa deseante sino en zombi. (2014b:s/p)

El zombi cifra, entonces, la escritura de la urgencia. El hecho de que su aparición e insistencia se vuelvan necesarias nos pone así en contacto con la potencia que ha adquirido en la escritura de Hamed la inminencia del fin como motor paradójico de la propia práctica artística; motor paradójico de una escritura que, al mismo tiempo que intenta construirse como escudo ante ese contexto de agotamiento que formula, escapa del aislamiento que propone para sí propulsada y obligada por esa urgencia, atravesando sin salir indemne aquello actual que irrita insistentemente el tono del ensayo.

Notas

¹ En este punto uso el término «alegórica» tomando como referencia los desarrollos de Idelver Avelar en torno a la narrativa posdictatorial. Tal como sostienen Ilse Logie y Geneviève Fabry en el prólogo que escriben a *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, el imaginario apocalíptico funcionó en el período dictatorial y posdictatorial en América Latina, como una forma de hacer justicia a la violencia del contexto. *Artigas Blues Band* se pone en contacto con ese intento de «hacer justicia» pero, al mismo tiempo, se abre a otros imaginarios que se desprenden de esa referencia y en donde las lógicas del ejercicio de la violencia no obedecen a la existencia de un poder central. Sobre el pasaje entre diferentes lógicas y temas de la imaginación catastrófica. Cf. además, Jameson.

² Hamed introduce la noción de «urgencia» al caracteriza las voces que desde el Nuevo Testamento se encargaron de anunciar el final: «Pablo, Juan, Lucas o Mateo cantaban *la urgencia del cese...*» (2007:70) [el subrayado es nuestro].

³ El modo en que estas referencias cultas complejizan las temporalidades en torno al final, puede observarse ya desde *Artigas Blues Band*. En la cita que comenté en la introducción al presente trabajo el personaje menciona, a propósito del advenimiento del final, un lobo. En el contexto de la novela, este lobo supone la referencia a la figura nórdica de Fenris, protagonista de un final que no ha tenido lugar y que sin embargo la novela reactualiza con similar urgencia: «Fenris será nuestro hijo nórdico que nacerá con el milenio para exterminarlo, es un lobo que los nórdicos para combatir la popularidad del cristianismo tremendista en la antesala del año 1000, declararon atrapado por una espada, Fenris, pero que andaba suelto, se había liberado del hierro cuando las abadías de entonces, que son nuestras universidades hoy, convocaban a los leídos a darle la espalda al siglo, a estudiar y a rezar, pero esos nórdicos devotos de la espada pensaron que se había soltado precisamente porque era la hora de Ragnarok, el crepúsculo del mundo en danés arcaico, y en esa hora Fenris se había liberado, y ahora te das cuenta que quinientos años más tarde, cuando nació América, Fenris se hizo llamar mi Lope de Aguirre, el lobo que

en muchas creencias anuncia el fin, Fenris, un pequeño feto nuestro sobre la tierra recalentada» (19). Sobre los usos de las menciones del Apocalipsis y las críticas que éstas vuelven imperativas, cf. Derrida y Deleuze (1996).

⁴ Este riesgo se complejiza en la medida en que literatura e imágenes cumplen el mismo papel ejemplificador, lo que se puede observar en la manera en que funcionan las apelaciones a Felisberto Hernández, Horacio Quiroga y Julio Cortázar en «Sobre la divinidad con capacidades diferentes» (23–24). En *Modos de ensayo*, Alberto Giordano reflexiona sobre las demandas que suelen, desde ciertos sectores de la crítica literaria, hacérsele al ensayo en tanto género retórico, cifrando en esta forma la posibilidad de encontrar «un recurso apropiado para resolver los problemas de inteligibilidad de la crítica (...) un instrumento adecuado para que el crítico recupere su rol de “portador de la mediación” (...) entre el autor y el público» (1995:253). Cuando me refiero, entonces, al problema de lo «incomunicable» en la escritura de Hamed, no me estoy haciendo eco de las demandas de las morales de esa crítica que impugna Giordano. Intento, por el contrario, entrar en contacto con las tensiones sobre las que se construye la escritura de Hamed —en este caso, por una parte, la que se plantea entre la crítica a la jerga tecnocrática como elemento central de una retórica que se quiere, debe, desarmar y la necesidad de sostener la propia lengua ensayística sobre una jerga difícil de descifrar y, por otra, la que se genera en torno a la potencia que adquieren esas imágenes que se critican poniendo en jaque el recurso de la abstracción—. Tensiones que no quedan bajo la lógica de la contradicción sino que ponen de manifiesto que el autor articula a través del ensayo una búsqueda que se somete al azar y que pone en el centro su carácter provisorio sin que por esto su efecto de verdad se desestime, modo político y ético de entender la forma que, según Giordano supone la «asimilación del ensayo (...) con el despliegue de un pensamiento cuya lógica es, no sólo distinta, sino también contraria, a la del pragmatismo de la funcionalidad y la eficacia» (254).

⁵ Si bien esta distinción es compleja en la obra del autor francés puede consultarse, en una primera instan-

cia, *El placer del texto seguido por Lección inaugural* y «La respuesta a Kafka». Para una análisis de dicha relación, y su puesta en conexión con las perspectivas de Gilles Deleuze, cf. Giordano (2005).

⁶ Para observar el modo en que funciona esta oposición, véase también «La comunicación y sus fantasmas» e «Ilustración vs Información». En el primer ensayo se pone el énfasis en la existencia actual de una sobreabundancia de canales que no dicen nada. En función de este tópico, se diseña una línea con las diferentes dramatizaciones de este escándalo de la comunicación, desde Hamlet hasta la modernidad, con un el fin de criticar la impugnación del *Ulises* de Joyce realizada por Paulo Coelho. Si el mismo ensayo deja entrever, al presentar otras repercusiones, que la propia crítica no puede evadir la frivolidad, paradójicamente en ella se juega la defensa de la obra literaria y también del autor como emisor de los mensajes. En el segundo, a partir de la crítica de la apa-

rición de Julian Assange en un episodio de *Los Simpson*, se profundiza en torno a los modos de circulación de la información, mostrando cómo, con la colaboración de Twitter y Facebook, los mensajes se convierte en noticias evaporadas, oxidando «el tiempo a la velocidad de la luz». Dos movimientos son interesantes en este ensayo. En primer lugar, como en «La comunicación...», se diseña un línea para rastrear el problema a través de la modernidad pero con el fin de marcar la distancia entre esas manifestaciones, que al menos interrogaban el tiempo, y «el reino de sombras sobreinformadas en que vivimos hoy». En esa exacerbación actual, que supone en su base una «teoría de la ruptura» con la modernidad (Appadurai), un elemento propio de los relatos sobre el final de los que se desconfía puede ser aceptado: «es mera confirmación de que se puede ser fanático de teorías conspirativas y no haber perdido (al menos del todo) la cabeza» (s/p).

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (2010). «¿Qué es lo contemporáneo?». *Otra parte* 20, 77–80.
- APPADURAI, ARJUN (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires/Montevideo: Trilce/Fondo de Cultura Económica.
- AVELAR, IDELBER (2000) *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago: Cuarto Propio.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2006). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, ROLAND (1998). *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. México: Siglo XXI E.
- (2003). «La respuesta de Kafka». *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 187–194.
- DELEUZE, GILLES (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- (1996). «Nietzsche y San Pablo, Lawrence y Juan De Patmos». *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 58–84.
- DERRIDA, JACQUES (1994). *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. México: Siglo XXI.
- FABRY, GENEVIVE; ILSE LOGIE Y PABLO DECOCK (Eds.) (2010). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang.
- GIORDANO, ALBERTO (1995). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2005). *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- HAMED, AMIR (1994). *Artigas Blues Band*. Montevideo: H editores, 2004.
- (2001a). *Semidiós*. Montevideo: H Editores.
- (2001b). «El duende y los lugares comunes: observaciones sobre las virtudes políticas de la escritura». Consultado el 28 de mayo de 2015 en Henciclopedia.org.uy

- (2007). *Mal y neomal. Rudimentos de una geoidiocia*. Montevideo: Amuleto.
- (2010). «De lo poético en tiempos de neomal». Consultado el 28 de mayo de 2015 en Henciclopedia.org.uy
- «Bienvenido, Job». n.d. Consultado el 28 de mayo de 2015 en Henciclopedia.org.uy
- (2012a). «Ilustración versus información». *Interruptor*. Consultado el 28 de mayo de 2015 en Henciclopedia.org.uy
- (2012b). «La comunicación y sus fantasmas». Consultado el 28 de mayo de 2015 en Henciclopedia.org.uy
- (2012c). «Yo bailo el tweet. Estrategias de acicalado cultural». Consultado el 28 de mayo de 2015 en Henciclopedia.org.uy
- (2012d). «Zombis: elegía por el hombre penúltimo». *Interruptor*. Consultado el 28 de mayo de 2015 en Henciclopedia.org.uy
- (2013a). «La Browning en el huerto: la cultura y sus desvaríos». Consultado el 28 de mayo de 2015 en Henciclopedia.org.uy
- (2013b). «Autor y verdad». *Interruptor*. Consultado el 28 de mayo de 2015 en Henciclopedia.org.uy
- (2014a). «Lexicón para los días malos». *Interruptor*. Consultado el 28 de mayo de 2015 en Henciclopedia.org.uy
- (2014b). «Póstumo y viral». *Interruptor*. Consultado el 28 de mayo de 2015 en Henciclopedia.org.uy
- JAMESON, FREDRIC (2004). «Lo utópico, el cambio y lo histórico en la posmodernidad», en Nicolás Casullo, compilador. *El debate modernidad–posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica, 269–277.
- RANCIERE, JACQUES (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.