

Materia prima e historia en *Muñecas*

Raw Material and History in *Muñecas*

Matéria-prima e história em *Muñecas* (Bonecas)

Héctor Hoyos

STANFORD UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

Profesor Asociado del Departamento de Culturas Iberoamericanas de

la Universidad de Stanford y PhD de la Universidad de Cornell, ambas en Estados Unidos. Es autor del libro *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel* (Columbia University Press, 2015), y coeditor del dossier “Theories of the Contemporary in South America” para la *Revista de Estudios Hispánicos* (2014). Otros artículos suyos aparecen en *Third Text*, *Novel*, *Chasqui*, y *Revista de Estudios Sociales*. Correo electrónico: hoyos@stanford.edu

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl20-40.mphm



Resumen

El presente artículo muestra cómo confluyen la historia del extractivismo cauchero y la del holocausto en *Muñecas* (2008), de Ariel Magnus. En un primer momento se sitúa la novela en su doble trayectoria de narrativa del caucho y del trauma. A continuación se especula que un deseo de control absoluto define la relación de los humanos con el caucho; a su vez, ese deseo influiría en el lenguaje literario que representa y, eventualmente, repara tal relación. Por último, se propone una interpretación transcultural del rol de la así llamada materia “prima” en el materialismo histórico.

Palabras clave: materialismo y literatura; Ariel Magnus; marxismo; trauma

Abstract

The essay shows how rubber extractivism and the Holocaust converge in *Muñecas* (2008) by Ariel Magnus. First, it situates the novel within the double trajectory of narratives of rubber and of trauma. It then speculates that a desire for absolute control defines human relationship with rubber; such a desire, in turn, would impact the literary language that represents and eventually repairs that relationship. Lastly, the article proposes a transcultural interpretation of the role of so-called “raw” material within historical materialism.

Keywords: materialism and literature; Ariel Magnus; marxism; trauma

Resumo

O presente artigo mostra como é que confluem a história do extrativismo borracheiro e a do holocausto em *Muñecas* (2008), de Ariel Magnus. Em um primeiro momento o romance é situado na sua trajetória dupla de narrativa da borracha e do trauma. Após, especula-se que um desejo de controle absoluto define a relação dos humanos com a borracha; por sua vez, esse desejo influenciaria na linguagem literária que representa e, eventualmente, repara tal relação. Por fim, propõe-se uma interpretação transcultural do papel da assim chamada de “matéria-prima” no materialismo histórico.

Palavras-chave: materialismo e literatura; Ariel Magnus; marxismo; trauma

RECIBIDO: 11 DE OCTUBRE DE 2015. ACEPTADO: 25 DE NOVIEMBRE DE 2015. DISPONIBLE EN LÍNEA: 1 DE JULIO DE 2016

Cómo citar este artículo:

Hoyos, Héctor. “Materia prima e historia en *Muñecas*”. *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 465-476. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.mphm>

HAY DOS ATROCIDADES históricas en el trasfondo de *Muñecas* (2008), del argentino Ariel Magnus: el exterminio y el extractivismo. El primero es evidente, por cuanto sus personajes son, a la manera de los chistes ramplones, un judío y una “nazi”. Para ser más precisos: un innombrado bibliotecario inmigrante en Alemania, cuyo padre era un obrero socialista en un lugar distante del que sabemos pocas cosas, y Selin Sürginson, usuaria de la biblioteca e hija de un soldado nazi que estuvo destacado en Auschwitz. Sin reparar mucho en ello, Selin invita al bibliotecario, a quien no conoce, a la fiesta de su trigésimo cumpleaños. Casi nadie llega a la fiesta. Ebria y decepcionada, ofrece llevarlo de regreso a su casa. En el camino tienen un encontronazo con la policía; al llegar terminan conversando, se revela un secreto sobre él, va ascendiendo cierta tensión sexual entre ellos y Selin termina en su cama, entregándosele, sin que él, al término de la narración, parezca que vaya a corresponderle.

El extractivismo viene a cuento a propósito del secreto del bibliotecario, que no es secreto porque lo oculte, sino porque apenas se hace evidente cuando llegan a su apartamento: vive con seis muñecas de silicona inflables, que colecciona, explica, “como alguien podría coleccionar caballos, o autos. O sea los tengo en el establo o en el [garaje] pero también...” (90). Me gustaría proponer que la larga historia del extractivismo cauchero, precedente histórico de las muñecas, guarda con la narración la misma relación que el exterminio guarda con ella. Me interesa elucidar cómo, en la doble borradura de estas atrocidades históricas y de sus correspondientes tradiciones literarias, Magnus plantea su escritura.

Mi objetivo ulterior es mostrar cómo *Muñecas*, al entreverar materialismo histórico e historia material, ejemplifica un modo narrativo que he dado en llamar materialismo transcultural, en homenaje a Fernando Ortiz: un narrar que atraviesa el orden de lo humano y de lo no humano (sea vegetal, mineral o animal) para ofrecer una visión postantropocéntrica de la historia.¹ Le da a los objetos la agencia e importancia que les corresponde sin, por ello, restar importancia a temas esencialmente humanos, políticos y sociales, como la justicia y el trabajo. Al revisar el *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940), me di cuenta de una veta distinta de lectura, en la que los dos cultivos no son se dejan reducir a alegorías sobre el socialismo y el capitalismo o a representantes de culturas cuya unión desesencializada Ortiz se dedique a celebrar. Esas aproximaciones, de las cuales Ángel Rama, Mary Pratt y Fernando Coronil han dado sobrada cuenta, no agotan el sentido literal, incluso botánico, del que está hecho el contrapunteo: importa

1 A este tema se dedica mi manuscrito en curso, del cual la presente publicación es un adelanto: Héctor Hoyos, *Things with a History: Transcultural Materialism in Latin America*.

lo que le pasa a esas dos plantas, desde su germinación hasta su incorporación a los pulmones y el torrente sanguíneo de los hombres, y desde su domesticación como cultivo hasta su explotación protoindustrial, cada etapa asociada a órdenes sociales; importan también los efectos que tienen sobre el mundo, lo que dan y lo que reciben. Narrar el desarrollo paratáctico de lo que Latour llamaría *naturaleza-cultura* es el gran aporte de Ortiz para la crítica contemporánea.

Pues bien: una serie de escritores contemporáneos también se proponen un narrar semejante, que sabe hablar a la vez de cosas y de humanos, y que nos permite replantear la historia vegetal-humana dentro de un continuo. En adelante me enfoco en *Muñecas* y, hacia el final del ensayo, en algunas posibles consecuencias para nuestro quehacer como críticos en el cruce entre literatura hispánica y literatura mundial.

Viaje al fondo de la noche

El caucho proviene originalmente del árbol amazónico *Hevea brasiliensis*, que los indígenas tupí-guaraní, embera, entre otras etnias, emplearon durante siglos antes de su explotación comercial. Halperín Dongui y otros periodizaron la primera bonanza cauchera entre 1870 y 1910, cuando la Casa Arana y otros colonos esclavizaron y asesinaron a miles de indígenas: un evento insuficientemente estudiado y memorializado que fue, en un sentido estricto, un genocidio, de escala comparable a los pogrom que venían dándose en Europa. El exterminio de seis millones de judíos a mediados de siglo XX, único en su escala, fue el primer fenómeno en recibir el nombre de “genocidio”. A un evento lo acompañan obras de Rivera, Uribe Piedrahita y Da Cunha; al otro, de Céline, Celan y muchos otros. Como reporta Tully en su *Historia social del caucho*, fue en la Alemania nazi donde se desarrolló el caucho sintético, como parte de la carrera armamentista y en reacción al embargo. El caucho natural lo habían llevado los ingleses al Asia, donde se daba en plantaciones y no ya en medio de la jungla. Como puede verse, la trayectoria de ese grupo de sustancias, primero naturales, luego artificiales y luego sintéticas (gutapercha, caucho, plástico o silicona), es riquísima en sentido: la historia del siglo XX, con su neocolonialismo y sus guerras, está cifrada en este.

Su primera aparición en la novela, que tiene 115 páginas, se da en la página 43, con profilácticos inflados que cuelgan del techo durante la fiesta fallida. En la 79, Selin se refiere a la “verga de plástico” que su exnovio, Günther, le pedía que le metiera. Recién en la página 85 figuran las muñecas: en la 87 y siguientes, el bibliotecario diserta sobre los avances en “materia de andróides”, en especial con la llegada de la silicona y, poniendo a prueba el pacto de verosimilitud en una obra que bordea cautelosamente el absurdo, señala: “La muñeca que ve ahí, por

ejemplo, respira, le late el corazón, se le calienta el cuerpo, menstrúa cada 28 días. Y es un modelo relativamente viejo, lo compré hace un año. Las nuevas hablan y traen cámaras de video en los ojos” (89). Al constatar que las plantas también son de plástico, Selin piensa que el bibliotecario, “perversamente ecológico”, es “más alemán que los alemanes” (102). Recién en la página 113, Selin besa al bibliotecario, impávido. Seguidamente, se echa en la cama junto a Lais, la muñeca, esperando que él “me la meta como se la mete a Lais [...] Su verga de látex en mi agujero de silicona” (114). En el desenlace, cuando Selin se queda dormida junto a las muñecas, se pregunta si “eso de que las mujeres se implanten silicona por todos lados no les vendrá de las muñecas” (115), pues la naturaleza imita al arte y viceversa.

Estos momentos muestran la trama de látex que recorre la novela. Como puede verse por los números de página que he enfatizado, el *récit* importa tanto o más que la *histoire*: la novela está hecha de lo que cuenta, pero es indispensable la manera en que lo cuenta. Recién en las páginas 58 y siguientes el bibliotecario menciona que es judío y Selin habla sobre su padre. Las primeras 50 páginas están en discurso indirecto libre focalizado en él, en una sección que, astutamente, se titula “Ella” y va hasta el final de la fiesta. La segunda sección, un poco más larga, se titula “Él” y corresponde al discurso indirecto libre de ella cuando emprenden el camino al apartamento del bibliotecario. Esa inversión de nombres señala compenetración, complementariedad y falsa simetría: los personajes son casi de chiste o de fábula, pero no terminan de serlo del todo. A la manera de César Aira, quien, como Mariano García ha demostrado, empieza sus novelitas en un género y lo va distorsionando hasta convertirlo en otro, Magnus empieza con una historia de amor y, a mi modo de ver, roza los confines de las novelas del exterminio y del caucho.

Interpreto como *ars poetica* un pasaje particularmente notable, durante la fiesta, cuando el bibliotecario, Selin y Ben, su casero, se resignan a sacar sillas donde sentarse, pues ya sospechan que nadie más va a llegar. En una obra donde la frontera entre objetos animados e inanimados es de gran importancia, el bibliotecario señala que otro nombre para la expresión *baile de las sillas* es *viaje a Jerusalén* [*Reise nach Jerusalem*] (32-33). Sin reparar en ello, como quien hace conversación, Selin supone que ha de ser “una fábula moderna”, “de esas que relegan la moraleja a la creatividad ética de sus oyentes” (32-33). Ello describe a la novela en su conjunto. La presente lectura acepta la invitación a buscar una moraleja y constata que no hay una sola (como tampoco hay moraleja en Ortiz, aunque lo del tabaco y el azúcar parezca fábula). El que va a Sevilla, pierde su silla, decimos en castellano. Viajar a Jerusalén y volver a no encontrar su puesto se relaciona con las cruzadas y el zionismo. Selin se pregunta si no habrá en la expresión algo antisemita, pues a lo largo de la novela alterna entre una exacerbada sensibilidad

a otras culturas y un desdén por ellas. Una silla siempre refiere a un humano, singulariza: recuérdese que la artista colombiana Doris Salcedo representó el así llamado Holocausto del Palacio de Justicia en Bogotá con un estallido de sillas, que hubiera ocupado la desaparecida Rama Judicial, en la fachada del nuevo edificio. Con un deslizamiento metonímico muy aireano, del baile pasa Selin a decir que no entiende los chistes, y él las películas de suspenso:

Nunca termino de aprehender cabalmente qué es lo que se espera que uno espere con tanta impaciencia.

—Al principio hay un cadáver y al final encuentran al asesino —razoné en voz alta—. Pero para mí el cadáver es el del suspenso y el asesino es el guionista, en el peor de los casos con la complicidad del director y los actores.

—En cambio en las películas de amor —continuó Selin con mi razonamiento como si fuera ella quien lo venía exponiendo—, desde el principio uno quiere que se besen y sabe que se van a besar y así y todo uno no puede despegarse del televisor hasta que finalmente se besan; eso es lo que yo llamo suspenso. (33)

Este diálogo es a la vez el tipo de tonterías que se dicen en una fiesta para hacer conversación y una revelación diegética. Freud mostró cómo los chistes son exudaciones del inconsciente. La novela de Magnus, como su obra anterior *Un chino en bicicleta* (2007), es un chiste largo. Es fácil apreciar que el inconsciente político del texto, en la feliz expresión de Jameson, es la memoria del exterminio y del nazismo en un contexto poscolonial; yo añado la memoria del caucho y otras sustancias maleables, que tienen tanta importancia como las sillas y que refieren también a cuerpos humanos, hasta el punto de amoldárseles. El desenlace no es una revelación sobre la relación profunda entre caucho y nazismo, sino la realización de las posibilidades del planteamiento narrativo. A falta de moraleja, lo que sí consigue la novela es escenificar las contradicciones al seno de la memoria de esos eventos y hacerlos gravitar conjuntamente. Esto es, si se me concede que las cosas, como para Ortiz las plantas, guardan cierta memoria material y cultural, a la espera de ser narrativizada.

Hoy en día se modifica genéticamente a los gusanos de seda para producir hilo de telaraña con fines industriales. El látex fue la supersustancia original: la primera cosa que prometía convertirse en cualquier otra cosa. No hay ambición a la que no ronde la *hybris* y la tragedia, y esta no fue la excepción. El caucho, al aislar lo húmedo de lo seco, o en una palabra, impermeabilizar, proponía una nueva frontera efectiva entre naturaleza y cultura. Un espacio para superar lo humano. Como señala Latour, cuando se intenta acabar con los híbridos entre lo humano y lo no humano, que en realidad son norma y no excepción, tales híbridos proliferan, y no necesariamente con consecuencias favorables. Impermeabilizar supone

un nuevo pacto radical entre objetos. ¿No es acaso el racismo, que es principio ordenador del nacional socialismo, una fantasía de perfecta impermeabilidad? Y ¿no fue su implementación por la fuerza el detonante de un nuevo y lamentable trastocar en el orden de las cosas, que llevó incluso a la objetivación de millones de seres humanos?

Selin se acerca al nacional socialismo histórico de manera oblicua, a la manera de los personajes de Bolaño en *Literatura nazi en América* (1994), que he analizado en un estudio anterior. Las sillas vacías apenas si evocan víctimas. Sin embargo, esa lectura gana peso cuando se tiene en cuenta otras sutilezas. Está la iteración de la frase, dicha en la fiesta a propósito de la poca probabilidad de que Alemania y Francia participen en la guerra en Irak, de “imagínate que hay una guerra, y nadie va” (64) en la frase dicha al final de la noche, cuando el bibliotecario justifica su vida solitaria, de que “la vida es una fiesta a la que uno está invitado y va y no hay nadie” (92). Cuando pasa un carro, el apartamento de subsuelo se ilumina. Narra Selin: “De pronto el cuarto parece trinchera barrida por los faros del enemigo. ¿Estaremos debajo del nivel del mar?” (104). Nótese cómo la latente guerra se figura como permeabilidad. Antes, en la fiesta, el bibliotecario siente en su abrigo el peso de los muchos regalos que le lleva a la cumpleañera como piedras que lo arrastran al fondo del mar (17). Ello contrasta con la imagen brutal, impermeable y seca, de la verga de látex en el agujero de silicona. Selin, cuyo complejo de Edipo, recordemos, tendría por objeto a un perpetrador, busca aquí la fricción total, la violencia.

Visto de otro modo: quiere ser objetivizada. Ahora bien: en esta novela los humanos no son más que las cosas. El genocidio es horroroso, pero no por la cosificación de sus víctimas, sino porque es la definición misma de lo que es horroroso. No es *trágico*, sin embargo, como observa Hayden White a propósito del trabajo de Saul Friedlander (5). Si alguna vez la tuvo, Magnus se resiste a la tentación de darle *pathos*, agonía, destrucción y anagnóresis al genocidio, como si existiera un destino trágico o un plan cósmico. En cambio, *desplaza* esa narrativa a la trama del caucho y al drama acotado de una mala noche de copas entre un hombre tímido, o solitario, y una mujer que se recrimina. La fábula o el chiste pedirían que a partir de esos personajes discretos se hiciera una inferencia general, de la manera en que la liebre y la tortuga nos enseñan algo sobre la paciencia y los valores éticos, o que la risotada del chiste judío moviliza y disuelve (¿absuelve?), por decirlo con un concepto alemán, el dolor de mundo (Weltschmerz). White dice que Friedlander “desnarrativiza” (*de-narrativizes and de-storifies*) el exterminio, como Toni Morrison a la esclavitud, siguiendo un paradigma modernista presente en Proust, Woolf, Kafka y Joyce. Como Magnus, prefieren una técnica de presentación que, retomando el vocabulario que desplegué anteriormente,

es paratáctica. Es incomunicable el horror, pero no la búsqueda inacabable por comprenderlo, en especial cuando se prefiere la constelación al dato crudo.

Son varias las trazas de la literatura del exterminio. En la fiesta, el bibliotecario es “testigo de una tragedia” (43); más aún, “el único sobreviviente de una tragedia personal que de otra forma seguiría ocurriendo en el recuerdo de Selin, invisible para el resto y con el correr del tiempo también para ella” (47). Este no es el lenguaje habitual para hablar de un bochorno trivial, a saber, que todo el círculo social de Selin se lo haya quedado su exnovio; recuerda la discusión del dar testimonio en Primo Levi como algo tanto necesario como imposible. También el rol del escritor frente el trauma en Dominick LaCapra, para quien habría escrituras de la repetición compulsiva y otras de la sanación, sin que sea posible distinguir las *a priori*. De más está decir que el nombre Selin alude a Louis-Fernand Céline, nihilista y nazi. El bibliotecario se refiere a sí mismo como un idiota “en el sentido etimológico” del término (47), que es precisamente la manera en que Hannah Arendt critica a quienes, como en la raíz griega, son “para sí”: si cada hombre se fija solo en sus asuntos, no es posible una acción política y un espacio para lo común (107). Por supuesto, esta última posición coincide cabalmente con el monólogo final del bibliotecario, a quienes las muñecas parecen haber emancipado, como diría Rimbaud, de ese infierno que son los demás.

¿Qué interés podría tener Magnus en colapsar en una figura a testigo, víctima, idiota e incluso, potencialmente, victimario? A mi modo de ver, la última línea de la novela da espacio para pensar que, cuando el bibliotecario se retira del cuarto para dejarla a Selin dormir su borrachera, espera la oportunidad para poseerla. A lo largo de la novela, conspicuamente, varias veces ha dicho que las mujeres le gustan sentadas (como muñecas). A diferencia de la primera parte, no tenemos acceso al discurso interior del bibliotecario, aunque podemos imaginar cuán excitado y atemorizado y enfurecido ha debido estar, extrapolando a partir de su comportamiento anterior, con la llegada de la mujer a su espacio. Con todo, su discurso de idiota ético, que no busca hacerle mal o bien a nadie, solo que lo dejen tranquilo, podría ser una fachada. Ya antes ha mentido para agradar. El epígrafe de la novela es de Ovidio, del episodio de Pigmalión y Galatea, en el que la escultura amada se convierte en mujer. *Muñecas* podría invertir esa trayectoria, con lo cual la velada, no queda claro, podría terminar en sexo consensual o en la violación de una mujer inconsciente:

Me pregunto si esto de que las mujeres se implanten siliconas por todos lados no les vendrá de las muñecas. La naturaleza imita al arte, Lais. Dame tu mano. Primero el arte a la naturaleza y después al revés. Así. Y cuando te puedas embarazar, de nuevo al revés. Ida y vuelta idayvuelta idayvuelta. (115)

La última línea, donde la sintaxis se quiebra, marca un ritmo como de coito, que ha sido, a fin de cuentas, un motivo central a lo largo del libro. Sofisticación y chabacanería van de la mano: Lais es nombre de los octosílabos medievales de amor cortés; la palabra trunca *id* podría ser el comienzo del sueño, y es también el ello freudiano. La fantasía de la muñeca embarazada tiene ribetes de ciencia ficción, pero también podría aludir a la propia Selin, quien poco antes ha declarado no tener preservativos por haberlos usado todos para decorar la fiesta. Aquello de la naturaleza y el arte es fruto de haber interiorizado el discurso docto del bibliotecario: un momento de compenetración lingüística, si se quiere, tanto más porque una de las pocas cosas que sabemos sobre el pasado del bibliotecario es que en su lengua materna hay un mismo verbo para ir y venir. (También sabemos que la ruta de bus 36 le recuerda a una de su infancia, en un guiño autobiográfico que hermana la ruta Heidelberg-Handschuhsheim, literalmente de “la ciudad del brezal” a “el hogar de los guantes”, con la ruta Palermo-Caballito.) Ahora bien, en el espíritu del giro cultural al que Ortiz abrió paso, como ahora lo hace al giro materialista, podríamos remplazar “arte” por “cultura”. Apreciamos así esta escena final, de ambigua permeabilidad o impermeabilidad, como la desnarrativización última de las tramas entreveradas de exterminio y extracción. Para unos, la moraleja será que la Historia terminó, y de sus atrocidades no quedan sino los ecos más distantes. O que la tecnología hará posible la idiotéz ética, o la utopía poshumanista. O que, frente al embate de los androides, debemos volver a un estado de naturaleza.

El colapso de victimarios, víctimas, testigos e idiotas podría configurar un argumento relativista, incluso peligrosamente negacionista. Me inclino a pensar que es más bien crítica por vía negativa y revolcón de los lugares comunes que reducen el pensamiento a la corrección política. En mi opinión, el gran mérito de la novela, hecha la salvedad importante de que en ella la misoginia termina siendo mecanismo de chivo expiatorio, es encontrar una solución narrativa, internamente coherente, para las contradicciones que la sitúan históricamente.

Plasticidad del historicismo

El aporte que le hace Magnus al materialismo transcultural tiene varios aspectos. A diferencia de la narración de Ortiz, no elucida, sino que ofusca. Ello puede ser, en su coyuntura, tanto un aporte como elucidar lo fue en la de aquel. Se aproxima más al cubano Antonio José Ponte, cuya tematización del alimento analizo en otro ensayo. Si entendemos el historicismo, en un sentido simple, como la creencia de que la historia es el mayor determinante del quehacer humano, notaremos que Magnus tiene una relación particular con dicha orientación. Las frecuentes trazas de nazismo y exterminio, unas más sutiles que otras, sugieren

una postura en últimas historicista, que se preocupa por las borraduras en el plano de la memoria histórica cotidiana, pero que no deja por ello de constatarlas. Al mismo tiempo, rechaza la orientación humanista del historicismo. *Muñecas*, evidentemente, no trata solo sobre la historia humana, sino sobre la evolución de los androides, que describe con fascinación y temor, en un registro gótico. La novela nos permite imaginar un neohistoricismo postantropocentrista, con lo cual revela nuevas posibilidades para el modo narrativo del que me ocupó.

Me he permitido extender la leyenda de origen de las muñecas hasta la domesticación y explotación del caucho amazónico. Están implícitas las transacciones de la globalización cuando el bibliotecario, concediéndose el más o menos precario lugar de enunciación del país donde reside hace diez años, afirma que, aunque las muñecas empezaron en California y se desarrollaron en Japón, “igual aquí en Alemania también estamos muy avanzados, no se crea” (60). Conviene reiterar: no habría muñecas sexuales, tampoco jeringas modernas en los hospitales, ni los vuelos trasatlánticos que hacen posible nuestra conferencia, sin el extractivismo del caucho amazónico ni su sintetización por el aparato industrial-bélico alemán. Las muñecas de ese sótano son ya, desde siempre, globales. También latinoamericanas, por supuesto, pues se inscriben en una tradición en la cual los bibliotecarios remiten a Borges, que escribió “El tema del traidor y del héroe” y “Deutsches Requiem”, fundando una temática que ya refundara Bolaño. Magnus escribe en un momento en que la extracción ya ha sido completada, y solo resta que las muñecas sean importadas a América Latina como mercancías de lujo, *mutatis mutandis*, como los autos de Ford llevaban en sus neumáticos, de vuelta a la Amazonia, el látex de sus árboles.

Sugiere también la novela que el trauma mora en las cosas mismas. No a la manera del discurso institucionalizante de Pierre Nora, quien habla de los *lieux de mémoire*, o del *boom* de producción memorialista de nuestros días. Si Ortiz fuera a escribir su contrapunteo hoy, tendría que llegar hasta el tabaco transgénico y el endulzante artificial. Podemos, por medio del materialismo transcultural que esta novela ejemplifica, revestir las cosas mismas, las sustancias en sentido más básico, de contenido histórico. Lo considero una tarea urgente en medio del giro material contemporáneo, cuando nuestra manera de relacionarnos con los objetos está cambiando a pasos agigantados y nos vendría bien disponer de pautas distintas a la mera acumulación de capital. Al contrafetichismo de la mercancía que, como bien describe Coronil, informa la escritura de Ortiz, Magnus contesta con una hiperfetichización que estimula la imaginación crítica —o bien la “creatividad ética”— del lector. *Muñecas* habla sobre los riesgos y placeres de la cosificación, y se plantea la pregunta por un nuevo morar entre cosas y humanos.

Si, como señala Pollan, en el dar y recibir de la relación de los humanos con la manzana se definió nuestro deseo de dulzura, con los tulipanes el de belleza, con la marihuana el de alucinación, y con la papa, que crece en tantos climas, el de control, considero que con el caucho se definió un deseo contradictorio, auto-cancelante e imperioso, *de control absoluto*. De ahí que obras como *La vorágine* o *Toá*, y décadas más tarde, *Muñecas*, se fascinen con ideas fascistas y sexistas. La posibilidad de crear algo que pueda tomar cualquier forma es casi una aspiración a la omnipotencia. Las invenciones en campos como la nanotecnología o la biología sintética, que no decir en la combinación de ambas, anuncian un futuro muy cercano en el que, lo que la silicona es a la gutapercha, nuevos compuestos sean a la silicona. Ello da prestancia a las ideas sobre la plasticidad de Catherine Malabou como figura de pensamiento histórico que replantea las relaciones entre lo universal y lo particular; el suyo sería un moldear antifascista. El giro material contemporáneo también realza el estatus de las escrituras, más que particulares, *singulares*, y ciertamente *plásticas*, de autores latinoamericanos como Magnus. Queda sobre la mesa la propuesta de que la literatura mundial se piense no solo en términos de espacio o de tiempo, sino de materialidad.

“Algo en la pureza del aire y en la quietud sobreexcitada del mobiliario”, dice el innombrado bibliotecario, contemplando la fiesta vacía, le recuerda a la biblioteca antes de abrir, antes de que los libros sean “manoseados” (22). En ambos hay más sillas que gente. Luego el apartamento, donde hay más muñecas que gente, es otro santuario. Termino con una pregunta: frente a esos tres espacios impermeables, curados en proximidad como en una instalación artística, ¿dónde nos paramos los críticos?

Obras citadas

- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin, 1994. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. Impreso.
- Celan, Paul. *Selected Poems and Prose of Paul Celan*. Trans. John Felstiner. New York: W. W. Norton & Company, 2001. Impreso.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 1952. Impreso.
- Coronil, Fernando. Introduction. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, de Fernando Ortiz. Trad. Harriet de Onís. Durham: Duke University Press, 1995. ix-lvi. Impreso.
- Cunha, Euclides da. *Trabalhos esparsos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. Impreso.

- García, Mariano. *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. Impreso.
- Halperín Donghi, Tulio. *The Contemporary History of Latin America*. Durham: Duke University Press, 1993. Impreso.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981. Impreso.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. Impreso.
- Latour, Bruno. "From Realpolitik to Dingpolitik – or How to Make Things Public". Web. 17 de mayo de 2010.
- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Cambridge: Harvard University Press, 1993. Impreso.
- Magnus, Ariel. *Muñecas*. Buenos Aires: Emecé, 2008. Impreso.
- Magnus, Ariel. *Un chino en bicicleta*. Bogotá: Norma, 2007. Impreso.
- Malabou, Catherine. *Plasticity at the Dusk of Writing: Dialectic, Destruction, Deconstruction*. Trad. Carolyn Shread. New York: Columbia University Press, 2010. Impreso.
- Nora, Pierre. "Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux". *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. xvii-xlii. Impreso.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. La Habana: J. Montero, 1940. Impreso.
- Pollan, Michael. *The Botany of Desire: A Plant's Eye View of the World*. New York: Random House, 2001. Impreso.
- Ponte, Antonio José. *Las comidas profundas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2010. Impreso.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992. Impreso.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1982. Impreso.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Madrid: Cátedra, 1990. Impreso.
- Tully, John. *The Devil's Milk: A Social History of Rubber*. New York: Monthly Review Press, 2011. Impreso.
- Uribe Piedrahíta, César. *Toá, narraciones de caucherías*. Buenos Aires, México: Espasa-Calpe, 1942. Impreso.
- White, Hayden. "Historical Truth, Estrangement, and Disbelief". Ensayo presentado en Stanford University, 26 de abril de 2012. Impreso.