

# EL “GRAN AFUERA” DEL HOMBRE MUERTO: EL REALISMO MÁGICO Y LA MAGIA DE LO REAL

Laureano Ralón  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

## Resumen/*Abstract*

El presente artículo propone una exégesis especulativa de “El hombre muerto” de Horacio Quiroga desde una perspectiva afín al nuevo realismo y la ontología orientada a objetos. Parte del supuesto de que dicho cuento es un importante precursor del realismo mágico en la literatura y busca identificar en su textura las condiciones concretas de actualización del género en cuanto tal. Plantea que “El hombre muerto” nos brinda acceso a una suerte de “gran afuera” no correlativo al pensamiento antropocéntrico: un ultramundo sin donación en el que la vida y la muerte parecen superponerse en un plano de inmanencia perfecta, un “reino de este mundo” en el que los objetos se imponen. Contrasta asimismo esta dimensión absoluta con el relativismo infinito de la posmodernidad y su fascinación con la “muerte del hombre”, a la vez que caracteriza el género mágicorrealista no desde la consabida oposición entre realidad y magia, sino a partir de la emergencia de lo real que impone su propia magia.

**Palabras clave:** Quiroga, realismo mágico, nuevo realismo.

## A dead man’s “great exterior”: from magical realism to the magic of the real

This article proposes a speculative exegesis of Horacio Quiroga’s “The dead man” from a perspective akin to new realism and object-oriented ontology. It sets out from

the general premise that this tale is an important precursor of magical realism in literature, and seeks to identify –in its texture– the concrete conditions of the actualization of this genre as such. It posits that “The dead man” grants us access to a kind of “great exterior” that is non-correlative to anthropocentric thought: an ultra-world without givenness where life and death seem to be superimposed on a plane of perfect immanence, a “kingdom of this world” in which objects rule. Thus, it contrasts this absolute dimension with postmodernity’s endless relativism and fascination with “the death of man”, while characterizing the magical realist genre, not through the well-known opposition of reality/magic, but on the basis of the emergence of a real that imposes its own magic.

**Keywords:** Quiroga, magical realism, new realism.

### **Laureano Ralón**

(Buenos Aires, 1977) es licenciado y magíster en Ciencias de la Comunicación por la Simon Fraser University de Canadá, donde se desempeñó como asistente de cátedra (Center for Online and Distance Education) e investigación (Center for Policy-Research on Science and Technology, New Media Innovation Center). Trabajó asimismo como intérprete (The Provincial Language Service of British Columbia) y fundó el portal de difusión académica Figure/Ground ([www.figureground.org](http://www.figureground.org)). En Buenos Aires, dirigió el Observatorio de Canadá del Centro Argentino de Estudios Internacionales. Actualmente es becario CONACYT y doctorando en Filosofía por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

## Introducción

En su *Historia verdadera del realismo mágico* (1998), Seymour Menton traza un sugestivo paralelo entre la técnica pictórica de los post-expresionistas alemanes que, a diferencia de los expresionistas, "ocultaban sus pinceladas para crear la ilusión de una fotografía", y el lenguaje "aparentemente sencillo, cotidiano y desprovisto de adornos" que se encuentra en "El hombre muerto" (1920), celebrado cuento de Horacio Quiroga (28). La comparación es un momento fugaz de un análisis más general cuyo objetivo central es destrabar un largo debate en torno del realismo mágico en literatura. Por un lado, Menton señala que la falta de una definición uniforme del término preocupa desde hace varias décadas a los críticos. Recuerda que, ya en el congreso llevado a cabo en agosto de 1973 por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, se trató exclusivamente esta problemática: "Se leyeron muchas ponencias, se discutió con vehemencia y Emir Rodríguez Monegal, en su conferencia inaugural, hasta abogó por la eliminación total del término debido al 'diálogo de sordos' entre los colegas" (15). Sin embargo, Menton también observa que "...desde 1973 se ha utilizado el término con mayor frecuencia cada día, a pesar de la falta de uniformidad, por críticos no sólo en América Latina sino también en Europa, Estados Unidos, Canadá y otras partes del mundo" (15). Así, entre la solución salomónica propiciada por Monegal y un sinnúmero de interpretaciones que buscan clausurar la discusión desde una perspectiva analítico-categorica del fenómeno mágicorrealista, Menton propone regresar a las enseñanzas de Franz Roh, crítico alemán que introdujo el término "realismo mágico" en su libro *Postexpresionismo, realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea* (1925). "[L]a manera más lógica de proceder", señala Menton, "sería tratar de aplicar los rasgos señalados por Roh de la pintura mágicorrealista a la literatura" (15).

En el plano metodológico, el abordaje propuesto contrasta fuertemente con los decálogos básicos del nuevo historicismo y los estudios culturales, muy en boga al momento de la publicación de *Historia verdadera...* (1998). Como señala Menton, estos dos paradigmas “se interesan más en las relaciones entre el arte y la sociedad que en las relaciones entre las artes” (17). Atraído en cambio por una alternativa interdisciplinaria que le brinde una mayor amplitud, Menton apela al principio de “afinidad generacional” de Ortega y Gasset argumentando que,

Aunque los paralelismos entre las artes son un tema polémico desde hace siglos, no cabe ninguna duda sobre la existencia de ciertas semejanzas entre artistas, literatos y hasta legos que pertenecen a la misma generación. Estas semejanzas provienen de experiencias que comparten y que ejercen una gran influencia sobre su actitud hacia la vida (15).

Esta estrategia conduce a Menton a “El hombre muerto”, relato que define como “el primer cuento mágicorrealista de América Latina” (28); sin embargo, no desarrolla una comparación estilística con el post-expresionismo. ¿Qué es exactamente lo que el estilo sencillo de Quiroga nos devela acerca del realismo mágico?

El presente artículo se propone investigar más a fondo que el propio Menton la tesis de que “El hombre muerto” es un texto precursor del realismo mágico. En ciencias naturales, un precursor es una sustancia indispensable o necesaria para producir otra mediante una reacción química. En cuanto precursor, el cuento parece cumplir la función de pre-delinear el género mágicorrealista: se trataría de una *contracción* que atrapa en su singularidad universal los componentes básicos del género en cuanto tal. Sin embargo, su función precursora solo puede ser indispensable y necesaria en la medida en que se auto-trasciende, pues un precursor también es más que sus efectos sobre otras cosas. De hecho, nuestra hipótesis de trabajo es que la realidad de “El hombre muerto” no se agota en su *abrirle-el-paso* a una tradición literaria para posteriormente ser reabsorbido estéticamente por ella, pues, en última instancia, creemos que el cuento

alberga en forma virtual las condiciones concretas de actualización del género mismo: esto que llamaremos "la magia de lo real"<sup>1</sup> y que definiremos provisionalmente no como una negación de lo real, sino como la negación de una realidad ingenua y excesivamente antropocéntrica. Dicho de otro modo, lo que nos interesa es explorar el cuento en su condición de medio refractario para atisbar el ser propio de lo real y facilitar una comprensión filosófica del realismo mágico como género literario. En este sentido, "El hombre muerto" parece plantear una dimensión metafísica que nos obliga a adentrarnos en su textura e identificar allí un espacio trascendental que, más allá de su contenido temático, nos permita poner en perspectiva la transformación literaria del realismo ingenuo que opera en sus líneas. Ahora bien, este espacio trascendental no es una visión desde ningún lugar ni una serie de condiciones formales de posibilidad de la experiencia literaria, sino un reservorio de potencialidades que residen virtualmente en la obra misma. Nuestro trabajo consistirá en localizar en las entrañas del texto ciertas líneas de fuga que nos remitan más allá de su inmediatez, permitiendo movilizar y reorientar su potencial hacia una investigación filosófica en torno a *la magia de lo real*. Dicha investigación se apoyará teóricamente en el debate actual en relación con el nuevo realismo filosófico (también conocido como realismo especulativo o realismo ontológico).<sup>2</sup>

## Consideraciones teórico-metodológicas

Nuestra hipótesis de trabajo requiere una serie de consideraciones teórico-metodológicas previas. En sintonía con el nuevo realismo o realismo especulativo, una tendencia filosófica especulativa que desde hace algunos años se presenta como una alternativa al posmodernismo (Ferraris, 2012; Figal, 2010; Harman, 2002, 2005, 2011; Morton, 2013; Meillasoux, 2015; Shaviri, 2014), partimos aquí del supuesto de que un texto es un agenciamiento que no se agota en sus accidentes o relaciones, sean estas inmanentes o trascendentes, simbólicas, materiales o históricas,

pues de no preservar algo en exceso de sus manifestaciones inmediatas, no habría razón para que su condición fuese a modificarse; su existencia se disolvería en la accesibilidad sincrónica por parte de otros elementos o entes, en un calidoscopio de imágenes internas o en una tapicería de perspectivas externas. A diferencia del formalismo, la fenomenología, el historicismo y los estructuralismos, con sus tendencias a reducir un texto a su contenido literal, a las intenciones del autor, a una serie de interpretaciones por parte de un lector situado o a un simulacro de elementos sociales, políticos o ideológicos, afirmamos aquí la autonomía del texto. Decir que un texto tiene vida propia, que posee una determinada textura, que opone resistencia y desborda con creces sus estructuras ordenadoras no significa apelar a una suerte de vitalismo, mucho menos a una identidad elusiva que siempre difiere de sí misma. Lejos de ser el producto de su tiempo o de una genialidad solitaria y estéril, un texto es una “realidad ejecutante” (Harman, 2002) capaz de auto-regenerarse y proyectarse hacia nuevas relaciones con otros textos y contextos, en virtud de su realidad excesiva: un reservorio de potencialidades en expansión que supera toda tentativa de literalización explícita.

“El hombre muerto” (1920) es un claro ejemplo de un texto cuya autonomía es irreductible a un contexto específico. Su singular potencia reside en su realidad autónoma, su trayectoria y despliegue, que le permite enmarcarse en el debate filosófico actual en torno al nuevo realismo y facilitar una comprensión metafísica del realismo mágico como género literario. Algunos lectores seguramente objetarán que nuestro abordaje incurre en una suerte de anacronismo, pues recoge un elemento perteneciente a un periodo histórico y lo moviliza arbitrariamente hacia una realidad de otro tiempo y otra índole. Se aducirá que la historia no se repite; que aun si “El hombre muerto” pudiese ser leído en clave del nuevo realismo del siglo XXI, estaríamos incurriendo en un acto de violencia hermenéutica. En realidad, partimos del supuesto de que un texto solo puede ser “interpretado” en la medida en que hay algo en él que reclama una interpretación. Como señala el filósofo alemán Gunter

Figal (2010), el hecho de que un texto esté acompañado de una historia que uno puede contar o reconstruir no significa que sea interpretable, pues lo que es interpretable es aquello que se ha desprendido del flujo de la vida (58). Este desprendimiento que solicita una interpretación no es otra cosa que la dimensión absoluta del texto. Pero el término absoluto debe ser tomado en su significado etimológico estricto: como aquello que ronda suelto y está libre de toda determinación. No el absoluto, sino un absoluto. Analicemos más de cerca esta cuestión.

Nuestra exégesis, por ende, no debe quedarse en un mero análisis de contenido o una explicitación del contexto histórico/cultural que acompaña la obra; de hecho, una interpretación que concierne aquello que "ronda suelto" también debe ser más que una mera apreciación subjetiva. ¿Por dónde principiar? Figal (2010) nos ofrece una redefinición muy útil del concepto de interpretación cuya dimensión ontológica nos permitirá encauzar nuestra investigación por la senda correcta: para el filósofo alemán, una interpretación especulativa es una apropiación que presupone un traslado [*carrying over*] (49). La noción de traslado presupone un fuerte anclaje en lo real, aunque solo se trate de una realidad accesible por vía de la especulación. A diferencia del relacionismo nietzscheano, para el que no hay hechos sino apenas interpretaciones (e interpretaciones de interpretaciones), Figal afirma que el punto de extracción de un traslado posee una dimensión sustantiva identificable, aunque solo se trate de un momento del traslado. Con otras palabras, en la medida en que algo debe ser trasladado no es en sí mismo un traslado, sino algo *en* el traslado; esto implica que una idea puede ser trasladada de un contexto a otro, pero lo que se traslada es la idea (52). Con otras palabras, solo esta dimensión absoluta del texto puede ser trasladada en una interpretación que no resulte caprichosa y arbitraria. Por contraste, lo que llamamos "violencia hermenéutica" es mucho más plausible en lecturas que no toman como punto de apoyo aquello que ronda suelto —el *absolutus* del texto en cuanto estilo—, recurriendo en cambio a un movimiento fragmentario, oportunista y parasitario de ciertos rasgos

accesorios, periféricos o de superficie. Partiendo de esta base, introducimos a continuación los decálogos básicos del nuevo realismo con miras a mostrar, por su intermedio, que “El hombre muerto” de Quiroga comprende, en cuanto contracción precursora, las condiciones concretas de la actualización del género mágicorrealista en cuanto tal.

## Hacia un pensamiento no correlativo

El célebre dictamen posmoderno de Michael Foucault acerca de “la muerte del hombre” parece estar dirigido al destronamiento de un sujeto ahistórico, entendido como el ente soberano de todo sentido y significación. Sin embargo, más allá del eslogan, esta desarticulación del sujeto moderno (cartesiano) no se produce por arte de magia: sólo es posible a partir de una operación muy concreta, a saber, el colapso de la correlación entre el pensamiento y el ser que es la condición necesaria de la subjetividad moderna al menos desde Kant. En esta sección preparemos el terreno para una indagación especulativa de “El hombre muerto”, cuyo carácter singular coloca al cuento en sintonía con el nuevo realismo, posicionándolo como una alternativa literaria al relato posmoderno en torno a “la muerte del hombre”. Para ilustrar esto, el anclaje de “El hombre muerto” en lo real debe ser contrastado con el anclaje de “la muerte del hombre” en la finitud radical y demás técnicas fragmentarias —el *pastiche*, la ironía, la parodia, la intertextualidad, la auto-referencialidad, la irreverencia, etcétera— de un posmodernismo parasitario (Ferraris, 2012). Para comprender mejor lo que está en juego necesitamos rever, en primer lugar, de qué manera el proyecto posmoderno plantea una “superación” de las distintas formas de correlación entre el ser humano y el mundo, y en segundo lugar, de qué modo el nuevo realismo que refleja poéticamente “El hombre muerto” va más allá de dicha superación.

Para poner todo esto en perspectiva, recurrimos al pensamiento de uno de los filósofos especulativos más importantes: Quentin Meillassoux.



En un artículo titulado, “Devenir inmortal: La crítica de Quentin Meillassoux a la filosofía de la inmanencia de Gilles Deleuze” (2016), Mario Teodoro Ramírez, uno de los primeros académicos en introducir el nuevo realismo en Latinoamérica, sintetiza en los siguientes términos el pensamiento del filósofo francés:

El ‘realismo especulativo’, tal como lo expone Meillassoux en su libro *Après la finitude*, plantea en primer lugar un regreso a la filosofía de lo “absoluto”, a la posibilidad de establecer ‘verdades absolutas’ o ‘eternas’. Se trata de un giro verdaderamente radical respecto a todo lo que habíamos tenido por aceptado en el pensamiento moderno y posmoderno. El filósofo francés se pronuncia contra el escepticismo, agnosticismo y relativismo dominantes en la filosofía desde el kantismo, según el cual nuestra razón tiene límites y está incapacitada para aprehender la cosa en sí o la realidad tal cual, de lo que se sigue indefectiblemente que no tenemos un criterio fuerte de verdad y que, en última instancia, cualquier cosa puede decirse y cualquier posición legitimarse (38).

En efecto, la filosofía de Meillassoux se caracteriza por una crítica a la crítica, esto es, una crítica de las distintas vertientes del pensamiento moderno que, al menos desde Kant, han contribuido a exacerbar el círculo claustrofóbico de la correlación entre el pensamiento y el ser. Según Meillassoux (2015):

Por ‘correlación’ entendemos la idea según la cual no tenemos acceso más que a la correlación entre pensamiento y ser, y nunca a alguno de estos términos tomados aisladamente. En lo sucesivo denominaremos ‘correlacionismo’ a toda corriente de pensamiento que sostenga el carácter insuperable de la correlación así entendida (...) El correlacionismo consiste en descalificar toda pretensión de considerar las esferas de la subjetividad y de la objetividad independientemente una de la otra. No solo hay que decir que nunca aprehendemos un objeto “en sí”, aislado de su relación con el sujeto, sino que debemos sostener también que nunca aprehendemos un sujeto que no esté siempre-ya en relación con un objeto (29).

En el curso de su investigación, Meillassoux identifica dos vertientes del “correlacionismo”,<sup>3</sup> además de la posición posmoderna que propone el colapso de la correlación en favor de una finitud radical y del idealis-

mo subjetivista que absolutiza la correlación. Examinemos brevemente cada una de estas cuatro variantes a fin de delimitar el terreno para nuestra indagación de “El hombre muerto”.

En primer lugar, tenemos el correlacionismo “débil” (agnóstico) de Kant, quien sostiene que las cosas en sí son indecidibles (¿existen?, ¿no existen?) pero deben existir al menos formalmente como principio unificador en torno a la figura del sujeto trascendental, pues de lo contrario habría fenómenos sin nada que los fenomenalice. Meillassoux escribe:

Para Kant, si las representaciones que tenemos del mundo no estuvieran gobernadas por conexiones necesarias —lo que él denomina las categorías, y de las que forma parte el principio de causalidad—, el mundo no sería sino un amontonamiento sin orden de percepciones confusas, que no podrían en ningún caso constituir la experiencia de una conciencia unificada. La idea misma de conciencia y de experiencia exige entonces, según él, una estructuración de la representación capaz de hacer de nuestro mundo algo distinto de una sucesión puramente accidental de impresiones sin vínculo unas con otras (150).

Una consecuencia de esta posición, la cual pone de relieve el aparato conceptual del sujeto, es que lo *en sí* se transforma en un misterio incognoscible, apenas pensable desde la lógica mediante el principio de no-contradicción.

En segundo lugar, tenemos un correlacionismo “fuerte”, que Meillassoux vincula al pensamiento de las dos figuras más influyentes de las filosofías continental y analítica del siglo xx: Martin Heidegger y Ludwig Wittgenstein. Esta versión sostiene que las cosas mismas no son ni cognoscibles ni pensables, pues “del mismo modo en que no podemos más que describir las formas a priori de la sensibilidad y el entendimiento, no podemos más que describir los principios lógicos inherentes a toda proposición pensable, pero no deducir su verdad absoluta” (69). Esta posición desestima lo *en sí* en favor de la correlación misma, y en particular de una correlación más primaria cuyo carácter vinculante y holístico adquiere mayor precedencia (el estar-en-el-mundo, la estructura lógica del lenguaje, etcétera). No obstante, Meillassoux observa que

el correlacionismo fuerte no llega a plantear la inexistencia de lo nouménico, apenas su falta de sentido:

El modelo fuerte se resume entonces en la tesis siguiente: es impensable que lo impensable sea imposible. No puedo fundar en razón la imposibilidad absoluta de una realidad contradictoria o de la nada de todas las cosas, aunque no hay algo determinado que pueda entenderse por estos términos (72).

Cuando el correlacionismo fuerte apunta a una desabsolutización del principio de no-contradicción, deja entreabierto la posibilidad de que lo carente de sentido –lo impensado– pueda existir más allá de nuestra finitud. Porque si la cosa en sí solo es pensable a título de nuestra incapacidad esencial de acceder a un fundamento absoluto de lo que es, esto implica que “no puedo pensar lo impensable, pero puedo pensar que no es imposible que lo impensable sea” (74). Al permitir que las cosas en sí puedan existir más allá de nuestra capacidad de conocerlas o pensarlas, Meillassoux considera que el correlacionista fuerte evita convertirse en un idealista absoluto, pues no elimina los absolutos a partir de una absolutización de la correlación, sino que les otorga una suerte de licencia. Desde esa puerta entreabierto, Meillassoux planteará la posibilidad de una vía de acceso al “gran afuera” más allá de la jaula de cristal que conforma la correlación por medio de la conciencia, el lenguaje, la percepción, etcétera.

Además de los correlacionismos y el subjetivismo absoluto, Meillassoux considera el colapso de la correlación por parte del posmodernismo, posición que nos concierne más directamente. Se trata de una extensión del correlacionismo duro heideggeriano basada en el concepto de “facticidad” –la idea de una situación que es ella misma finita– que se aplica a la correlación misma:

Los filósofos que –como los partidarios de la “finitud radical” o de la “posmodernidad”– sostengan por el contrario que todo universal sigue siendo un resto mistificador de la antigua metafísica, pretenderán que hay que pensar la facticidad de nuestra relación con el mundo al modo de una situación ella misma finita, en

principio, y de la que sería ilusorio creer que podríamos sustraernos hasta alcanzar enunciados cuya validez fuera la misma para todo hombre, en toda época y lugar. Las correlaciones que determinan nuestro “mundo” se identificarán así con la situación inherente a una época determinada de la historia del ser, a una forma de vida dotada de sus propios juegos de lenguaje, a una comunidad cultural e interpretativa determinada, etcétera (75).

La fragmentación posmoderna que da lugar a una multiplicidad de creencias, interpretaciones y puntos de vista relativos e inconmensurables parece haber degenerado, según Meillassoux, en un retorno indiscriminado del fanatismo religioso, pues “...cuanto mejor armado está el pensamiento contra el dogmatismo, más desguarnecido parece estar contra el fanatismo” (84). Ante esta situación, el filósofo francés sostiene que es necesario “encontrar en el pensamiento un poco de absoluto, el suficiente, en todo caso, para oponerse a las pretensiones de aquellos que se querrían sus depositarios exclusivos, por el solo efecto de alguna revelación” (85). Para Meillassoux, lo absoluto no correlativo al pensamiento es alcanzable, en última instancia, a través de la matematización. En cambio, para la ontología orientada a objetos (Harman, 2002, 2005, 2011; Morton, 2013; Shaviri, 2014), lo absoluto reside en los objetos mismos. Veamos brevemente en qué consiste esta segunda vertiente del nuevo realismo.

Según Harman (2011), uno de los fundadores de la ontología orientada a objetos, los objetos no son una cosa física ni una permanente presencia puesta frente a sí por el hombre, sino una realidad autónoma irreductible a sus accidentes y relaciones, una unidad estilística que solo es accesible de manera indirecta u oblicua, es decir, a través de una alusión. Esta definición sugiere que no solo son objetos los diamantes, las cuerdas y los neutrones, sino también los ejércitos, los monstruos, los círculos cuadrados y las comunidades internacionales. En efecto, para Harman, la ontología debe ser capaz de responder por todos ellos sin descalificarlos o reducirlos a una nulidad despreciable. Una consecuencia inmediata de esta ampliación horizontal (óptica) del universo es que “la carpintería de las cosas” (Harman, 2005), aquello que hace que los objetos se relacionen entre sí y hasta

consigo mismos, no puede ser un instrumento humano como el lenguaje o la percepción, tampoco un acontecimiento o un flujo primordial del devenir, sino parte integral de los objetos mismos. En este sentido, para Harman como para la fenomenología, no es posible construir el objeto a partir del agrupamiento de elementos básicos, simbólicos, materiales o históricos, pues el todo es más que la suma de las partes. Sin embargo, a diferencia de la fenomenología, Harman considera que tampoco es posible que las partes individuales emerjan de un todo trascendental (la conciencia), pues cada objeto es portador de una realidad autónoma singular. Siguiendo esta línea argumental, Harman (2005) concluye que la suma de las partes también es más que el todo que las aúna, pues una totalidad siempre es una simplificación de sus partes. Para ilustrar esto, cita el ejemplo de un molino que, como totalidad, transforma sus partes (sus aspas, su motor, sus engranajes, etcétera) en caricaturas de sí mismas al hacerlas cumplir una función específica (94). Si bien el molino necesita de sus partes para ser lo que es y en cierto modo las trasciende, ejerciendo una cierta influencia sobre ellas, nunca las utiliza en su realidad total; el molino como unidad nunca agota las posibilidades de sus partes.

Con estos recursos del nuevo realismo y la ontología orientada a objetos, intentaremos a continuación mostrar de qué manera “El hombre muerto” nos brinda acceso a una suerte de “gran afuera” que evita el colapso posmoderno de la correlación sin recaer en el dogmatismo, el escepticismo o el trascendentalismo. Esta dimensión absoluta es una suerte de orden estético –irregular pero coherente– en el que los objetos autónomos se imponen sin convertirse ellos mismos en entes necesarios.

### **El gran afuera de “El hombre muerto”**

El cuento de Quiroga describe los últimos momentos de un hombre que acaba de sufrir un accidente absurdo al terminar su trabajo y se muere: se está muriendo. Lo notable del cuento es que ni el accidente

ni la muerte responden a las concepciones más habituales de dichos términos. Comencemos por el accidente: lo primero que debemos destacar es que éste no resulta de un error de cálculo, sino de una sublevación de los objetos técnicos, los cuales, paradójicamente, el protagonista parece conocer demasiado bien: “Tras diez años de bosque”, se nos advierte, “él sabe muy bien cómo se maneja un machete de monte” (3). La realidad, sin embargo, contradice las apreciaciones de un narrador que a lo largo del relato irá perdiendo su condición omnipresente para transformarse en una figura vacilante y evanescente. En efecto, queda más que claro desde el inicio que el personaje no está situado kantianamente en el centro de su mundo, sino que convive en igualdad de condiciones con otros objetos no humanos: “El hombre y su machete acababan de limpiar la quinta calle del bananal” (2). Desde una perspectiva afín a la filosofía de la técnica, podemos afirmar que el machete no se presenta aquí como una herramienta neutra o un medio hacia un fin que el personaje utiliza a voluntad y sin efectos colaterales; se trata más bien de una suerte de “extensión del hombre” (McLuhan, 1964) que impone sus propias inclinaciones. Desde una perspectiva más afín a la ontología orientada a objetos, diremos que la herramienta es, en cuanto objeto, una unidad irreductible cuya realidad autónoma nos confronta y se empeña en persistir en su ser. El accidente es –justamente– producto de esta resistencia de los objetos, es decir, de su contingencia necesaria:

Mas al bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza desprendida del poste, a tiempo que el machete se le escapaba de la mano. Mientras caía, el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en el suelo (2).

Para Meillassoux, el término contingencia es el único rasgo necesario del ser. Por contingencia, el filósofo francés no se refiere a la precariedad empírico-fáctica de los entes intramundanos, es decir, a su eventual perecer, sino a la “irrazón” que gobierna su dinámica: al hecho singular de que un objeto puede ser esto o aquello o bien seguir siendo lo que es sin que esto

implique necesariamente una contradicción. De hecho, para Meillassoux, solo un ente necesario es en rigor contradictorio, dado que puede ser y no ser a la vez, estar y no estar al mismo tiempo; por el contrario, un ente contingente es esto, *luego* aquello, *después* esto otro. Este estado de situación parece remitirnos a una filosofía de procesos que pone el énfasis en un flujo primordial del devenir. Sin embargo, como veremos más adelante, Meillassoux va mucho más allá de la tradición inaugurada por Heráclito, pues plantea un devenir absoluto en el que la contingencia del ente presupone al ente contingente. Con otras palabras, la contingencia del ente se funda en la contingencia absoluta, es decir, en la posibilidad real que la facticidad del mundo (sus leyes, sus principios lógicos, sus condiciones de posibilidad) también puedan modificarse sin previo aviso. Esto supone que la realidad es una suerte de "híper-caos" que desborda las estructuras invariantes del mundo, pues no hay razón suficiente, ni leyes necesarias, ni principios trascendentes que establezcan dicho caos. Para Meillassoux, la normalización del caos debe emanar del caos mismo: de su persistencia en seguir siendo caos. En esta contextura, el fin del antropocentrismo parece ir acompañado de una antropomorfización de los objetos. A diferencia de la tesis newtoniana, para la cual toda causa genera un efecto proporcionalmente opuesto, estamos aquí ante una asimetría de contacto en la que la respuesta de los objetos a los estímulos externos parece superar toda expectativa: en la medida en que la realidad no responde a ninguna ley más que su irrazón, cualquier cosa puede suceder. La irrazón, sin embargo, no debe confundirse con una sinrazón en la que el universo degeneraría en una yuxtaposición incoherente, o en una suerte de holismo orgánico en el que todo conecta con todo sin criterio. Para Meillassoux, la irrazón del híper-caos viene a plantear su propio orden: un orden en el que la única necesidad real es la contingencia absoluta como posible absoluto.

Regresemos a "El hombre muerto". Otro aspecto de "la caída" del protagonista que pone en evidencia la autonomía de los objetos en un universo absolutamente contingente es el hecho singular de que el machete desaparece rápidamente del campo de percepción del protagonista:

este objeto parece adquirir sin previo aviso una constitución extraña que desafía el sentido común y cualquier tentativa de ordenamiento lógico. De hecho, hay un momento de estupefacción inmediatamente después de la caída, un encuentro con el carácter multiestable del machete que deja en suspenso el pensamiento correlativo por parte del sujeto:

Estaba como hubiera deseado estar, las rodillas dobladas y la mano izquierda sobre el pecho. Sólo que tras el antebrazo, e inmediatamente por debajo del cinto, surgían de su camisa el puño y la mitad de la hoja del machete, pero el resto no se veía (2).

Nótese que el hombre vencido debe contentarse con un perfil imperfecto y caricaturesco del machete real cuya realidad se oculta en lo profundo, a la vez que ejerce todo su poder sobre el protagonista como un agente capaz de matar a su modo:

Eché una mirada de reojo a la empuñadura del machete, húmeda aún del sudor de su mano. Apreció mentalmente la extensión y la trayectoria del machete dentro de su vientre, y adquirió fría, matemática e inexorable, la seguridad de que acababa de llegar al término de su existencia. La muerte (2).

Pasemos ahora a la manera peculiar en que el personaje experimenta su propia muerte. Lo primero que notamos es que la experiencia difiere significativamente de la concepción moderna (burguesa) de la muerte como acontecimiento trágico y ceremonial, pues la muerte no se presenta aquí como un hecho puntual que transcurre en un determinado momento y lugar en tiempo y espacio, separando el mundo de la vida de un más allá trascendente, sino que se manifiesta como una suerte de proceso continuo, un nexo entre la vida y la muerte, una zona gris donde el tiempo parece detenerse y la diferencia entre estar muerto y morir es una fina línea:

No han pasado dos segundos: el sol está exactamente a la misma altura; las sombras no han avanzado un milímetro. Bruscamente, acaban de resolverse para el hombre tendido las divagaciones a largo plazo: se está muriendo. Muerto. Puede considerarse muerto en su cómoda postura. Pero el hombre abre los ojos y mira. ¿Qué tiempo ha pasado? (2).



En relación con el tiempo, tenemos aquí otra indicación del destroamiento realista del sujeto moderno. Al respecto, debemos recordar que para Kant, a diferencia de Descartes, el tiempo no es algo externo al sujeto, sino una forma pura inherente a los esquemas conceptuales del aparato trascendental. Esto nos da la pauta que la aparente desincronización de "El hombre muerto" con su tiempo parece marcar el pulso de una transición del antropocentrismo a la planicidad ontológica que se impone a lo largo del relato. En efecto, el tiempo parece ser reapropiado gradualmente por los objetos, los cuales temporalizan a su manera la realidad del cuento: "Sabe bien la hora: las once y media... El muchacho de todos los días acaba de pasar el puente" (3).

El tratamiento de la muerte como acontecimiento primario ya de por sí posiciona a "El hombre muerto" como un precursor no solo del realismo mágico en literatura, sino también de toda una tradición ontológico-existencial en filosofía que se instala formalmente con la publicación de *El ser y el tiempo* (1927) de Martin Heidegger.<sup>4</sup> La noción ontológico-existencial de un ser humano extendido, esto es, arrojado al mundo, entre las cosas y proyectándose hacia sus posibilidades futuras, implica una descentralización considerable de la concepción atomística del sujeto como sustancia pensante. Plantea incluso una alternativa mucho más radical que el trascendentalismo kantiano, con su énfasis en una accesibilidad epistémica a la realidad fundada en la sensibilidad y el entendimiento. En Heidegger tenemos una subjetividad que no parece depender de las condiciones formales de posibilidad de un sujeto trascendental y sus facultades, sino de una comunión más primordial entre el *Dasein* y su mundo, un estar-en-el-mundo. Para Heidegger, la esencia del *Dasein* es el cuidado [*Sorge*] y la estructura del cuidado es la temporalidad [*Zeitlichkeit*], esto es, el horizonte de comprensión del ser. Según Heidegger, dicho *rappport* entre el *Dasein* y su mundo adquiere un carácter auténtico a partir de una toma de conciencia de la finitud radical, es decir, a partir del llamado de la conciencia y el ser-para-la-muerte.

Curiosamente, en los siguientes párrafos de “El hombre muerto” encontramos a un narrador que, en plena confusión, se permite filosofar acerca de la muerte tal como es concebida en la cotidianidad, es decir, desde la óptica del entendimiento medio:

La muerte. En el transcurso de la vida se piensa muchas veces en que un día, tras años, meses, semanas y días preparatorios, llegaremos a nuestro turno al umbral de la muerte. Es la ley fatal, aceptada y prevista; tanto, que solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese momento, supremo entre todos, en que lanzamos el último suspiro.

Pero entre el instante actual y esa postrera expiración, ¡qué de sueños, trastornos, esperanzas y dramas presumimos en nuestra vida! ¡Qué nos reserva aún esta existencia llena de vigor, antes de su eliminación del escenario humano!

Es éste el consuelo, el placer y la razón de nuestras divagaciones mortuorias: ¡Tan lejos está la muerte, y tan imprevisto lo que debemos vivir aún! (2).

Desde una perspectiva heideggeriana, esta reflexión puede ser tomada como una crítica a la medianía [*Durchschnittlichkeit*] en cuanto modo de ser de lo uno, o lo que Heidegger llama la publicidad [*die Öffentlichkeit*]. Desde una óptica más afín al nuevo realismo, parece remitirnos a la impotencia de un narrador que es incapaz de estar a la altura de las circunstancias: sus reflexiones no son una ficcionalización que busca darle sentido al impacto de una realidad objetual que lo supera. En efecto, con la debacle del protagonista y la gradual obsolescencia del narrador, accedemos a una aprehensión de la muerte que parece ir más allá del correlacionismo fuerte propiciado por el propio Heidegger, para quien la muerte es el horizonte último e infranqueable de posibilidad del *Da-sein*. Como sabemos, en *El ser y el tiempo*, Heidegger concibe la muerte como un fenómeno de vida, lo cual representa un gran avance respecto del dogmatismo (religioso y ateo); sin embargo, es incapaz de pensar la muerte más allá de la finitud radical, es decir, de la correlación pre-conceptual entre el *Dasein* y su mundo.

Por el contrario, “El hombre muerto” parece brindarnos acceso a una dimensión exterior al círculo correlacional entre el pensamiento y el ser: una suerte de “gran afuera” o “reino de este mundo” en el que la vida

toda del protagonista se pone en perspectiva no a partir de sí mismo, sino en función de los objetos circundantes que nos anclan al mundo. Se trata de un espacio "interobjetivo" (Morton, 2013: 26) en el que, a diferencia del mundo circundante [*Umwelt*] propiciado por Heidegger, cada cosa se destaca no en función de propósitos humanos específicos, sino a partir de su estilo propio y singular en el marco de una "democracia de objetos" (Bryant, 2011):

Por entre los bananos, allá arriba, el hombre ve desde el duro suelo el techo rojo de su casa. A la izquierda entrevé el monte y la capuera de canelas. No alcanza a ver más, pero sabe muy bien que a sus espaldas está el camino al puerto nuevo; y que en la dirección de su cabeza, allá abajo, yace en el fondo del valle el Paraná dormido como un lago. Todo, todo exactamente como siempre; el sol de fuego, el aire vibrante y solitario, los bananos inmóviles, el alambrado de postes muy gruesos y altos que pronto tendrá que cambiar... (3).

A diferencia de la concepción atea de la muerte, según la cual el ser humano y su mundo se disuelven en una suerte de *nada* que todo lo aniquila, y en contraposición también con la concepción religiosa que plantea un develamiento final del misterio humano en el reino de los cielos, "El hombre muerto" viene a plantear una realidad de otra índole: el humano deviene práctico-inerte, un objeto entre objetos. Esta posición no debe confundirse con la antropología estructural de Lévi-Strauss, que considera al ser humano como cosa entre cosas y trata de disolver al sujeto; tampoco guarda relación alguna con los dictámenes posmodernos de Roland Barthes y Michel Foucault acerca de la muerte del autor y del hombre. Se trata más bien de una ampliación horizontal (óptica) que incluye y contempla a todos los objetos por igual, incluido el ser humano. En palabras de Harman (2011), no todos los objetos son iguales, pero todos son igualmente objetos. Dichos objetos no son cosas físicas, sino realidades autónomas que ejercen su influencia en algún lugar del cosmos.

Ya hemos mencionado que a medida que el hombre muere, el narrador realista, empírico y positivista, también va perdiendo su certitud al verse poco a poco desbordado por las cosas:

¡Muerto! ¿Pero es posible? ¿No es éste uno de los tantos días en que ha salido al amanecer de su casa con el machete en la mano? ¿No está allí mismo con el machete en la mano? ¿No está allí mismo, a cuatro metros de él, su caballo, su malacara, oliendo parsimoniosamente el alambre de púa?  
¿Qué pasa, entonces? ¿Es ése o no un natural mediodía de los tantos en Misiones, en su monte, en su potrero, en el bananal ralo? (3).

Esta alienación del narrador omnisciente puede ser tomada como un desplazamiento del ego, parte de una transición hacia un pensamiento no correlativo en el que ya no se nos cuenta lo que sucede, sino que los objetos comienzan a presentarnos ellos mismos la historia sin mediaciones: “Ha sido arrancado bruscamente, naturalmente, por obra de una cáscara lustrosa y un machete en el vientre” (3). Los objetos ya no se rinden ante la manipulación práctica ni son accesibles desde la teoría; por el contrario, se muestran tal como son en sí mismos: “Gramilla corta, conos de hormigas, silencio, sol a plomo... Nada, nada ha cambiado” (3). En palabras de Shaviro (2014), los objetos parecen estallar en su singularidad, paralizándonos con su encanto y desbordando cualquier intento de estabilización, categorización o descripción analítica. El resultado es una suerte de experiencia estética en la que un sujeto desinteresado es atraído por un objeto indiferente: un orden bello que va más allá de la praxis, la epistemología, incluso la ética. Puesto de otro modo, la relación del hombre muerto con los objetos no se rige ya por una accesibilidad antropocéntrica:

Desde hace dos minutos su persona, su personalidad viviente, nada tiene ya que ver ni con el potrero, que formó él mismo a azada, durante cinco meses consecutivos, ni con el bananal, obras de sus solas manos. Ni con su familia (3).

Estamos ante una muerte sin mediaciones o, en términos de la filosofía de Meillassoux, en un “gran afuera” que no se corresponde con el “afuera claustal” del mundo humano, mucho menos con un mundo platónico de formas perfectas. Se trata más bien de una suerte de ultramundo donde la inmanencia sería completa y sin defecto. En este

ultramundo la muerte es un ejemplo paradójico y a la vez paradigmático de algo que se da pero que no se da al pensamiento contemplativo, pues para conocer algo es necesario estar en el mundo.

En relación con esto último, "El hombre muerto" ejemplifica lo que para Meillassoux es una dilatación y disipación del ser vivo en su entorno, esto es, un devenir *activo* que contrasta con un devenir *reactivo* centrado en la contracción y concentración del ser vivo sobre sí mismo. Ramírez (2016) elucida esta distinción en los siguientes términos:

Al contrario de lo que dicen estas palabras, el devenir reactivo es la posición en la que el ser viviente se apropia activamente del mayor número de recursos del entorno para su consolidación y, al fin, su cierre sobre sí mismo. El devenir activo, por su parte, consiste en una cierta "pasividad", en la que el viviente se abre a tal grado a su entorno que ya sólo recibe sin devolver y que termina disolviendo su unidad en el todo (44).

Y agrega:

Meillassoux da un paso más en su reflexión, un paso verdaderamente audaz: las dos formas de vida en realidad son, afirma, dos formas de *muerte*. No hay diferencia. La vida lleva el signo de la muerte, la vida está carcomida por el hado de la mortandad, de la finitud (44).

Según Ramírez, estamos ante un "más allá de este mundo", es decir, un mundo del "más allá" que, sin embargo, seguirá siendo parte de este mundo:

Se tratará de un nuevo mundo, o de un nuevo estadio del mundo, de absoluta novedad. Un estadio donde las leyes de la naturaleza actuales dejarán de operar y donde será posible acceder a la divinidad y a la inmortalidad, es decir, a la justicia absoluta (44-45).

El "reino de este mundo" es precisamente un más allá que sigue siendo un más acá. Un rasgo fundamental de este plano de inmanencia es el hecho de que, como señala Harman, todos los objetos son igualmente objetos. Esta simetría debe incluir también al propio dios, razón por la

cual Meillassoux habla de la necesidad de una “inexistencia divina”, de un “Dios virtual” que puede llegar, pero no necesariamente, pues nada es necesario en el universo. El hombre muerto tal vez espere a un “Dios por venir”, pero en ningún momento apela a un ente supremo para que clausure su existencia. En principio, la concreción de su muerte no tiene nada que ver con un ente supremo, sino con la actualización de un universo “interobjetivo” que, desde una reflexividad radical, pone toda su vida en perspectiva:

Ya es la hora... ¡Pero es uno de los tantos días, trivial como todos, claro está! Luz excesiva, sombras amarillentas, calor silencioso de horno sobre la carne, que hace sudar al malacara inmóvil ante el bananal prohibido (4).

Nótese que morir se parece ser una tarea más, como tantas otras de la vida cotidiana, un estar entre las cosas y reencontrarse con ellas en una configuración última de objetos:

...Muy cansado, mucho, pero nada más. ¡Cuántas veces, a mediodía como ahora, ha cruzado volviendo a casa ese potrero, que era capuera cuando él llegó, y antes había sido monte virgen! Volvía entonces, muy fatigado también, con su machete pendiente de la mano izquierda, a lentos pasos. Puede aún alejarse con la mente, si quiere; puede si quiere abandonar un instante su cuerpo y ver desde el tejamar por él construido, el trivial paisaje de siempre: el pedregullo volcánico con gramas rígidas; el bananal y su arena roja; el alambrado empequeñecido en la pendiente, que se acoda hacia el camino. Y más lejos aún ver el potrero, obra sola de sus manos (4).

Esta descripción parece desarrollarse a partir de lo que Meillassoux llama un modelo “sustractivo” que permite un acceso directo a la realidad y no un doblamiento subjetivo de la misma. En palabras de Ramírez, “[S]e trata, pues, de *sustraer* a la conciencia para mantenernos en el devenir puro” (41). No obstante, para evitar que esta situación degenera en un devenir indiferenciado, plano y empobrecido, Meillassoux introduce el concepto de “interceptores”, según el cual el devenir son los flujos y sus intercepciones. Ramírez esclarece este aspecto de la filosofía de Meillassoux en los siguientes términos:

El puro flujo, el puro movimiento, no es suficiente para formar un devenir, un dinamismo. Pero no es necesario introducir ninguna instancia trascendente, los cortes en el devenir son los efectos inmatriciales del propio devenir, los que, gracias a la memoria, abren una dimensión virtual en el devenir que es el devenir o el flujo de interceptores, constituyendo el tiempo del “Aion”, el tiempo eterno de lo “virtual”, como del que habla Deleuze en la *Lógica del sentido* (42).

A diferencia de la muerte del hombre, “El hombre muerto” va más allá del límite epistemológico en el que se sitúa la posmodernidad, y reconoce que la relatividad, la diversidad y la contingencia atañen no a una accesibilidad al mundo, sino al mundo en cuanto tal: un mundo caótico que, sin embargo, no se disuelve en un sinsentido.

En síntesis, “El hombre muerto” plantea la posibilidad de devenir inmortal, que no es otra cosa que el triunfo de un imanentismo absoluto en el que los “interceptores” que regulan el flujo no son más que los objetos mismos. El cuento termina con una escena muy sugestiva en el que hombre ya muerto –devenido inmortal– adquiere una visión totalizadora que le permite contemplarse a sí mismo a partir de la solidaridad de los demás objetos.

Sería errado confundir este escenario con la idea cristiana de la ascensión del alma, es decir, con un trascendentalismo religioso o espiritual. Nótese que el hombre abandona su cuerpo con la mente, no con el alma; y que la descripción, aunque universal, sigue siendo singular. No estamos ante una perspectiva aséptica ni ante una visión desde ningún lugar: se trata más bien de una perspectiva ubicua y a la vez anclada en el *tejamar*, objeto que cumple una función parecida al (aunque diferente del) *aleph* borgiano. En el cuento de Borges, un hombre de carne y hueso accede a una visión infinita del universo que en cierto modo lo desborda. Dicha visión consiste en un acceso epistémico que se ve coartado por la finitud del personaje, demasiado humano para estar a la altura de lo que descubre e incapaz de articular antropocéntricamente sus nuevos conocimientos de manera coherente. En “El hombre muerto”, en cambio, el tejamar es el punto de apoyo de un encuentro no correlativo con

el universo, es decir, de un acceso del pensamiento allí donde no hay pensamiento.

A simple vista, resulta curioso que Quiroga haya elegido un objeto tan sencillo como punto nodal. Desde una perspectiva semiológica, se podría argumentar que el tejamar (una teja a base de tierra cruda estabilizada, adicionada con cementantes, ingredientes químicos y fibras naturales o sintéticas) simboliza el regreso del hombre muerto a la naturaleza. Pero el problema con una interpretación de esta índole es que confunde el objeto con lo que representa, reduciendo de paso el relato a un dogmatismo metafísico centrado en lo natural como totalidad de la que las cosas individuales emergen. Desde una perspectiva especulativa, lo que nos interesa es el principio de simetría presupuesto en la elección del tejamar, es decir, la idea que un objeto relativamente simple pueda ser el punto de apoyo de un encuentro no correlativo con el “gran afuera”. Podríamos ir incluso un poco más allá y argumentar que la perspectiva del tejamar se sitúa en un plano intermedio de realidad, justo entre una perspectiva divina y una perspectiva científica. De este modo, siguiendo el pensamiento de Harman (2011), es posible afirmar que estas dos perspectivas encarnan dos estrategias reductivas que violentan, cada una a su manera, la realidad objetual del universo: por un lado, la perspectiva divina recurre a una estrategia de “sepultamiento” (*overmining*) que entierra los objetos bajo un manto simbólico; por otro, la perspectiva científica acude a la “demolición” (*undermining*) de los objetos, transformándolos en una serie de elementos constitutivos básicos como átomos y moléculas. Por contraste, la perspectiva del tejamar es el punto más alto de un espacio interobjetivo absoluto. La diferencia con el *aleph* debería resultar ahora más clara: en el cuento de Borges, el punto de acceso al universo mantiene la división metafísica entre el sujeto y el mundo, el pensamiento y el ser (en el mejor de los casos representa una forma de accesibilidad antropocéntrica potenciada, infinita). Por contraste, “El hombre muerto” ha alcanzado un contacto íntimo sin mediaciones con las cosas mismas: su trascendencia no es una ascensión



al reino de los cielos, ni una disolución en el bajo-fondo de la nada, sino una reabsorción estética por parte de un orden objetual.

Para resumir nuestra exégesis hasta aquí, diremos que “El hombre muerto” nos brinda acceso a una suerte de “gran afuera” no correlativo al pensamiento antropocéntrico: un ultramundo contingente, irregular pero coherente, en el que la vida y la muerte parecen superponerse en un plano de inmanencia perfecta, un “reino de este mundo” en el que los objetos se imponen. El cuento es anti-dogmático en cuanto plantea una ontología plana donde no hay un ente necesario ni una razón suficiente que justifique todos lo que existe, o en palabras de Meillassoux, “[L]o absoluto es la imposibilidad absoluta de un ente necesario” (94). En consecuencia, todos los objetos parecen convivir en un mismo nivel intermedio de realidad en el que también están insertos el protagonista y el propio narrador. Con estos recursos estamos en condiciones, ahora sí, de esbozar una respuesta al interrogante implícito en la comparación fugaz pero reveladora de Menton: ¿qué es exactamente lo que el estilo sencillo de Quiroga nos devela acerca del realismo mágico?

## La magia de lo real

A diferencia de Menton, creemos que el estilo de “El hombre muerto” no consiste en captar desde una óptica fotográfica la mera presencia de las cosas, si por ello entendemos una descripción explícita de ciertos rasgos de superficie conforme a una epistemología objetivista, o bien una aparición fenomenológica ante la conciencia de un sujeto observador. Una alternativa ontológica a estas dos opciones consiste en plantear –a la manera de Heidegger– que el estilo no representa, sino que devela una realidad oculta en un trasfondo indiferenciado. Como hemos visto, el correlacionismo “fuerte” heideggeriano supera con creces la lógica de la representación. Sin embargo, como señala Meillassoux, no logra atravesar la facticidad de la correlación misma, pues solo nos ofrece un *rapport*

más primario –pre-reflexivo y pre-conceptual– entre el pensamiento y el ser. En rigor, dicho *rapport* mantiene el cara a cara de la correlación y confunde lo dado con lo real, lo *para sí* con lo *en sí*. En la medida en que el estilo continúe siendo pensado en términos instrumentales, es decir, como algo que el autor posee y proyecta a voluntad sobre el relato, seguiremos confinados a un esquema de accesibilidad antropocéntrica al mundo. Por contraste, lo que nuestra exégesis ha pretendido mostrar es que en “El hombre muerto” los objetos mismos son portadores de un estilo ontológico, esto es, el principio ordenador de un espacio interobjetivo. Ahora bien, ¿cuáles son las implicaciones de nuestra exégesis del cuento para una caracterización más general y amplia del género literario mágicorrealista?

Afirmar que un texto es una realidad autónoma irreductible; que el estilo es una “suerte de” que deriva de los objetos mismos y que la contracción precursora de “El hombre muerto” contiene las condiciones concretas de actualización del género mágicorrealista, significa ante todo oponerse a una serie de tentativas de definiciones contextuales fundada en perspectivas socioculturales o geopolíticas. Como bien señala Eva Aldea (2011), este tipo de definiciones relacionales abundan entre quienes encaran el género desde el posmodernismo o los estudios postcoloniales (recordemos que el propio Menton tuvo que circunnavegar la influencia del historicismo y los estudios culturales, optando en cambio por regresar a los principios pictóricos de Franz Roh). Por lo general, estos críticos “críticos” parten del supuesto incuestionado de que el realismo mágico implica la resolución de la antinomia entre la magia y lo real. Para ellos, lo real y lo mágico representan, respectivamente, culturas capitalistas y pre-capitalistas, coloniales y autóctonas, hegemónicas y periféricas, racionales e irracionales. Y la resolución de esta antinomia debe pasar por la sublevación de los segundos. Por su parte, Aldea identifica una importante contradicción en este abordaje, pues para que la hibridación ocurra en un texto mágicorrealista las dos culturas o niveles de realidad deben poder ser percibidos como separados y distintos. Sos-

tiene además que la relación entre lo real y lo mágico debe poder ser definida textualmente, pues la mera presencia contextual de dos culturas, visiones o niveles de realidad no son suficientes para distinguir el realismo mágico de cualquier otro tipo de escritura que atañe a dos culturas.

La crítica de Aldea al relacionismo contextual es compatible con la posición de los nuevos realistas y significa un gran avance en la tentativa de esclarecer el misterio del género que nos convoca. Apoyándose en un puñado de críticos que ha optado por acercamientos más bien formales al género (Chanady, 1985; Warnes, 2009), Aldea recurre al pensamiento de Gilles Deleuze a fin de explorar las propiedades ontológicas de lo real y lo mágico en lugar de sus conexiones antropológicas. Desde una perspectiva deleuziana que pone el énfasis en una realidad deseante, Aldea plantea que solo a partir de un entendimiento del funcionamiento maquínico del término se puede analizar el género en contexto. Ahora bien, también aclara que una definición no puede ser formulada a través de una resolución de la antinomia entre lo real y lo mágico, sino a través de las diferencias entre los dos niveles tomando como vía de acceso la perspectiva del narrador omnipresente, occidental, realista, empírico y positivista. Con pocas palabras, Aldea plantea un abordaje que consiste en identificar la manera en que la magia en el realismo mágico es percibida como diferente, aunque sea narrada en forma realista. Dicho abordaje debe ser capaz de articular las condiciones tanto de lo real como de lo mágico en el texto sin privilegiar el uno por sobre el otro, y centrarse en las diferencias entre ambos sin reducirlas a un *pastiche* posmoderno.

Una discusión exhaustiva de la propuesta de Aldea excede los límites de este artículo, por lo que solo nos abocaremos aquí a una serie de reflexiones generales tendientes a diferenciar a grandes rasgos su estrategia deleuziana de nuestra estrategia especulativa. Para el nuevo realismo, la filosofía de Deleuze permanece dentro de los límites del correlacionismo. Como señala Ramírez, el filósofo francés da por supuesto el *dictum* kantiano de los "límites de la razón", pues aunque trató –al igual que Heidegger– de "pensar" más allá de la razón, ambos cedieron como sea

al supuesto de que la razón era incapaz de acceder a la cosa en sí y establecer verdades absolutas (38). En el análisis de Aldea esto queda de manifiesto en su dependencia del narrador, que presupone una accesibilidad antropocéntrica al texto. Por otro lado, su énfasis en la noción deleuziana de un “Ser unívoco”, es decir, un ser con dos caras, lleva a la autora a concluir que la fuerza del texto reside en una tensión irresuelta entre lo real y lo mágico. Según Aldea, lo real se correspondería con lo actual y lo mágico con lo virtual en la filosofía de Deleuze. Ambos niveles se complementarían sin fundirse del todo, contribuyendo así a una ampliación de lo real. Pues bien, aunque celebramos esta superación del *pastiche* y la hibridación, es decir, del colapso posmoderno de la correlación, creemos que lo virtual deleuziano no contempla la posibilidad de una dimensión absoluta como la que nos brinda “El hombre muerto”. Veamos por qué.

Para garantizar la posibilidad de novedades absolutas, Meillassoux radicaliza la noción del devenir deleuziano con su noción de la contingencia absoluta o “súper-caos”. Ramírez explica que

Del principio de la contingencia absoluta se sigue el reconocimiento del carácter innovador y creador del devenir, pero en un sentido extremo. Meillassoux retoma el concepto de “virtualidad” de Deleuze para caracterizar un devenir que va más allá de la “potencialidad” –referida a lo que “puede” darse conforme a las condiciones existentes– y habla de “virtualidad” para referir aquello que parece imposible pero que sin embargo puede surgir de forma explosivamente inesperada (45).

Sobre esta noción radicalizada de virtualidad, Meillassoux introduce su idea de un “dios virtual” que, en contraposición con el dios actual, no es un ente supremo necesario. Dice Ramírez:

El Dios virtual es la figura o el símbolo de lo que Meillassoux llama el “cuarto mundo”, el mundo “más allá”, mundo de la justicia absoluta, el mundo de la inmortalidad y la eternidad. Lo llama “cuarto mundo” en cuanto sucede a los tres mundos previos: el de la materia, el de la vida y el del pensamiento (46).

Para Meillassoux, solo la postulación de la posibilidad de una inmortalidad puede salvar a la inmanencia de su reducción a la finitud,

a la falta, a la insuficiencia y al fracaso. Al limitar la inmanencia a este mundo, Deleuze fue incapaz de pensar la inmortalidad y un análisis de-leuziano del realismo mágico es incapaz de contemplar lo que sucede en "El hombre muerto".

Conforme lo anterior, el problema con la interpretación de Aldea es que lo real sigue siendo lo dado: "la expresión de un campo territorial de la historia y la política" (149). Para nosotros, en cambio, el realismo mágico pasa por la descolocación antropocéntrica ante la emergencia de la magia de lo real: lo real que ya no se corresponde con lo dado a la conciencia, a la praxis o a la teoría; lo real como una experiencia estética que cancela la correlación desde el mismo momento que un sujeto desinteresado es atraído por un objeto indiferente, autónomo e irreductible. El verdadero carácter subversivo del género mágicorrealista estaría vinculado entonces a las siguientes condiciones concretas de actualización: 1) una ampliación horizontal (óptica) de la realidad en la que todos los objetos son igualmente objetos y conviven en igualdad de condiciones; y 2) una ampliación vertical (ontológica) en el que los objetos son irreducibles a una cosa física o permanente presencia, pues poseen una realidad inexplicable a través del acceso antropocéntrico. El resultado de este destronamiento del sujeto –de su devenir objeto– es una realidad extraña en la que los objetos nunca se muestran por completo y cualquier cosa puede suceder, sin que esto implique una total incoherencia. Lo que en última instancia caracteriza al género mágicorrealista no es una antinomia entre la magia y la realidad, sino la emergencia de lo real que viene a imponer su propia magia: la necesidad de la contingencia como absoluto posible.

## Notas

<sup>1</sup> El término se inspira en el libro *Realist magic: objects, ontology, causality* de Timothy Morton (2013), muy ligado al realismo especulativo y la ontología orientada a objetos. En su libro, Morton menciona pero no desarrolla (al igual que Menton) un sugestivo paralelo entre el realismo mágico en literatura y el nuevo realismo en filosofía (17).

<sup>2</sup> En líneas generales, los realistas especulativos son realistas en cuanto defienden una realidad extramental más allá de la experiencia humana, es decir, de la correlación entre el pensamiento y el ser; son especulativos en la medida en que no pretenden restaurar un realismo ingenuo o dogmático, sino un “realismo extraño” [*weird realism*] que no presupone una epistemología objetivista. En América Latina, el nuevo realismo ha sido introducido, entre otros, por Mario Teodoro Ramírez, profesor de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

<sup>3</sup> Una noción equivalente al correlacionismo en la ontología orientada a objetos —una vertiente del nuevo realismo— es “filosofías de acceso” humano al mundo (Harman, 2005). Ambas denominaciones (correlacionismo y filosofías de acceso) hacen referencia a una tendencia antirrealista presente en la mayoría de los pensadores vanguardistas al menos desde Immanuel Kant, cuyas filosofías han sido incapaces de pensar un mundo sin seres humanos o seres humanos sin mundo.

<sup>4</sup> Al respecto, vale señalar que “El hombre muerto” de Quiroga se adelanta siete años a la publicación de *El ser y el tiempo* de Heidegger.

## Bibliografía

- ALDEA, Eva, *Magical realism and Deleuze: the indiscernibility of difference in postcolonial literature*, London, Continuum International Publishing Group, 2011.
- CHANADY, Amaryll Beatrice, *Magical realism and the fantastic: resolved versus unresolved antimony*, New York, Garland, 1985.
- BRYANT, Levi R., *The democracy of objects*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011.
- FERRARIS, Maurizio, *Manifiesto del nuevo realismo*, Santiago de Chile, Ariadna Ediciones, 2012.
- FIGAL, Günter, *Objectivity: the hermeneutical and philosophy*, New York, State University of New York Press, 2010.
- HARMAN, Graham, *Tool being: Heidegger and the metaphysics of objects*, Chicago, Open Court Publishing Co, 2002.

- \_\_\_\_\_, *Guerrilla metaphysics: phenomenology and the carpentry of things*, Chicago, Open Court Publishing Co, 2005.
- \_\_\_\_\_, *The quadruple object*, London, Zero Books, 2011.
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo* (trad. Jorge Eduardo Rivera), Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1997.
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding media: the extensions of man*, Cambridge, The MIT Press, 1994.
- MEILLASSOUX, Quentin, *Después de la finitud*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2015.
- MENTON, Robert, *Historia verdadera del realismo mágico*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- MORTON, Timothy, *Realist magic: objects, ontology, causality*, Ann Arbor, Open Humanities Press, 2013.
- RAMÍREZ, Mario Teodoro, "Devenir inmortal: la crítica de Quentin Meillassoux a la filosofía de la inmanencia de Gilles Deleuze", *Signos Filosóficos*, vol. XVIII, núm. 35, 32-51, 2016.
- QUIROGA, Horacio, "El hombre muerto", Buenos Aires, La Nación, 1920. Recuperado el 10 de Noviembre de 2015 de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/1759.pdf>
- ROH, Franz, *Postexpresionismo, realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea*, (trad. Fernando Vela), Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1927.
- SHAVIRO, Steven, *The universe of things: on speculative realism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.
- WARNES, Christopher, *Magical realism and the postcolonial novel: between faith and Irreverence*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.



Recepción: 10 de octubre de 2016  
Aceptación: 12 de enero de 2017