

# Lo siniestro en la era de las consolidaciones anímicas

Adela Pineda Franco<sup>1</sup>

## I

“Casa tomada”, el clásico cuento de Julio Cortázar (1914-1984), publicado por primera vez gracias a la intermediación de Jorge Luis Borges en 1946, es sin duda emblemático de las problemáticas literarias del siglo veinte.<sup>2</sup> En ese siglo, se abordaron los textos literarios en conexión con la estructura formal de los mismos, así como con diversos modos de conocimiento, modalidades de poder y formas de la subjetividad. La capacidad de la literatura moderna de propiciar el extrañamiento de sus lectores se consideró no sólo el fundamento de su especificidad en tanto discurso ajeno a la comunicación referencial, sino también síntoma y diagnóstico de las aporías de la modernidad y, en el caso de América Latina, vehículo idóneo para diagnosticar el sentido histórico y la peculiar identidad de la región. El discurso crítico que propició la literatura tuvo, por ende, un papel estelar en el llamado pensamiento latinoamericano.

“Casa tomada” es un cuento emblemático de dicho *ethos*. Con enfoques diversos, desde la narratología hasta el psicoanálisis pasando por la mitopoética y la sociocrítica, el enigma narrativo que propone

---

<sup>1</sup> The University of Texas at Austin.

<sup>2</sup> J. Cortázar, “Casa tomada”, *Los Anales de Buenos Aires*, 11, (1946), pp. 13-18. Archivo Histórico de Revistas Argentinas. <https://ahira.com.ar/ejemplares/los-anales-de-buenos-aires-no-11/> El cuento fue después compilado en su primer libro de cuentos, *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951. Se consultó la versión compilada en *Los relatos*, 3. Pasajes, Madrid: Alianza Editorial, 2001, pp. 7-13.

el relato se ha interpretado bajo el trasfondo histórico de Argentina.<sup>3</sup> La introyección de esa realidad histórica se manifiesta, según ciertas interpretaciones, en las alusiones vedadas al incesto que la voz narrativa proyecta, una voz coincidente con el sujeto solipsista de la modernidad. Si bien el mito del incesto interviene en el cuento con la función de lenguaje-intérprete de la historia, también adquiere un carácter ominoso: la disrupción de ese “simple y silencioso matrimonio de hermanos” por unas fuerzas extrañas que invaden el espacio del hogar.<sup>4</sup> La imagen de los hermanos abandonando la casa, proponen ciertas lecturas interesadas en el simbolismo bíblico, constituye una alusión a la expulsión del paraíso.<sup>5</sup> Algunas interpretaciones asocian las fuerzas que toman la casa con el terror letrado de Cortázar ante la irrupción de las masas peronistas; otras, en un sentido opuesto, con su crítica a la anquilosada clase terrateniente.<sup>6</sup> Independientemente de las asociaciones ideológicas que la crítica ha establecido para interpretar el enigma de las fuerzas extrañas, se ha hecho notar, como rasgo distintivo, la capacidad de dichas fuerzas para desposeer a los hermanos no sólo de su casa, sino también de su voluntad.<sup>7</sup>

Propongo retomar esa imagen de desposesión de la voluntad como punto de partida para relacionar “Casa tomada” de Cortázar con su homónimo, el cuento del mexicano Yuri Herrera, y de otros relatos de la colección *Diez planetas* (2019).<sup>8</sup> Sitúo mis reflexiones sobre el libro de Herrera en el contexto mundial de los rápidos avances

<sup>3</sup> Una visión general de las lecturas más representativas del cuento en J. Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 57-72.

<sup>4</sup> Entre las múltiples lecturas que abordan el incesto y lo fantástico valga citar la de A. Planells, “‘Casa tomada’ o la parábola del limbo”, *Revista Iberoamericana*, vol. 52, núms. 135-136, (1986), pp. 591-603; y la de V. Pérez Venzalá, “Incesto y espacialización del psiquismo en ‘Casa tomada’ de Cortázar”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. [https://webs.ucm.es/info/especulo/numero10/cort\\_poe.html](https://webs.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.html)

<sup>5</sup> Antonio Planells, *op. cit.*

<sup>6</sup> La publicación del cuento coincide con el ascenso de J. Domingo Perón a la presidencia, en 1946. Sobre una interpretación del cuento en relación con el peronismo, véase, R. A. Borello, *El peronismo en la narrativa argentina (1943-1955)*, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies, Dovehouse Editions, 1991, pp. 151-158. Un recuento panorámico de las lecturas que abordan aspectos políticos asociados a la emergencia de nuevas clases sociales, en S. Hernaíz, “Peronismo ... ¿y lo otro? La lucidez narrativa de Cortázar”, Sitio web del *Programa Interuniversitario de Historia Política: historiapolitica.com/datos/biblioteca/literatura\_hernaiz.pdf*

<sup>7</sup> M. Gabriela Mizraje, “‘Casa tomada’ de Cortázar: políticas de la lengua”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 34, núm. 68, (2008), pp. 143-163.

<sup>8</sup> Y. Herrera, *Diez planetas*, Cáceres, Periférica, 2019.

tecnológicos de la era digital y de la crisis perpetua que subyace a la globalización económica que ha desplazado el papel de la literatura y su corpus crítico como discurso intérprete de la historia e identidad latinoamericanas, sin por eso negar la necesidad de repensar el lugar de lo latinoamericano (y en el caso de Herrera, de lo mexicano) en dicho contexto. Considero, como trasfondo teórico, la eclosión de debates sobre lo posthumano, en los que concurren las críticas al pensamiento humanista occidental centrado en el Hombre como emblema de la humanidad, y aquellas que cuestionan la jerarquía de las especies desde una perspectiva de justicia ecológica.<sup>9</sup> No obstante, me abstengo de disertar sobre dichas teorías. Opto por situar mi reflexión en torno a Cortázar y a Herrera en términos de la transición entre dos tipos de sociedades: las disciplinarias (Foucault) y las de control (Deleuze). En esa transición se perciben dos estilos narrativos, el que encierra, tras los muros de una casa señorial, la hondura psicológica que le da forma a su enigma lingüístico y el que hace del adelgazamiento radical de la interioridad, el punto neurálgico de la impenetrabilidad (post)humana. Con el horizonte literario de Cortázar como telón de fondo, la discusión de los cuentos de Herrera posibilita repensar la subjetividad humana más allá de la tradición latinoamericanista y antropocentrista en la era de control digital.

## II

Bien conocidas son las teorías de Foucault sobre las sociedades disciplinarias que tuvieron en la fábrica el emblema de su sistema económico (capitalismo de concentración de la producción) y en el panóptico de Bentham, el modelo de su sistema de vigilancia (una tecnología de aislamiento y monitoreo visual constante).<sup>10</sup> A través de sus espacios

<sup>9</sup> Cf. para una perspectiva panorámica de este campo a R. Braidotti, "Posthuman Critical Theory", en D. Banerji y M. R. Paranajpe (coords.), *Critical Posthumanism and Planetary Futures*, Nueva York, Springer, 2016, pp. 13-32.

<sup>10</sup> Para Foucault, el panóptico de Bentham aísla a los prisioneros mediante un sistema de compartimentalización de celdas; por el otro, induce el buen comportamiento de los reclusos por medio del monitoreo de una torre central. De esta manera, la sociedad disciplinaria genera cuerpos dóciles

cerrados y discontinuos (fábrica, prisión, hospital, escuela), estas sociedades optimizaron mecanismos que, además de organizar el espacio, el tiempo y la rutina, generaron cuerpos eficientes y sobre todo dóciles. En el caso del cuento de Cortázar, la fácil sumisión de los hermanos ante las fuerzas extrañas que toman su casa no puede, sin embargo, explicarse en términos de una disposición espacial panóptica. El panóptico ejerce una vigilancia constante desde la torre-ojo que abarca la totalidad del recinto; por el contrario, la casa tomada, con sus dos secciones separadas por un largo corredor central y una maciza puerta de roble (a la cual antecede un segundo corredor más angosto que conduce a otra sección) imposibilita las certezas de la visibilidad totalizante del panóptico. Particularmente la parte trasera de la casa, donde se manifiestan las fuerzas extrañas por primera vez, y que alberga la biblioteca, la sala de gobelinos, el comedor y tres dormitorios, es prácticamente una región in-hóspita. Salvo por la limpieza, esta parte no es vista ni frecuentada por los hermanos, permaneciendo ajena a su rutina. Esta disposición espacial se ha caracterizado como una estructura propicia al ocultamiento y a un registro mnemónico: “Un espacio exasperado que llega a hablar emitiendo ‘ruidos’, hasta hacer insoportable su ‘profundidad’ [...] su distribución que se va diluyendo en el fondo, el aire contenedor sólo de polvo [...]”.<sup>11</sup>

Por otro lado, la expulsión de los hermanos de la casa también se ha asociado a la vida parasitaria de la clase terrateniente que se negó a afrontar los cambios acarreados por el capitalismo industrial de la posguerra, incluyendo el inédito crecimiento de la clase media y del proletariado.<sup>12</sup> Más de una vez se han citado las siguientes oraciones del cuento en relación a tal lectura: “aparte de espaciosa y antigua (hoy

---

y productivos, sujetos a ser observados, examinados y reformados bajo las consignas de una sociedad regida por normas. Foucault caracteriza el panoptismo como: “un dispositivo funcional que debe mejorar el ejercicio del poder volviéndolo más rápido, más ligero, más eficaz, un diseño de las coerciones sutiles para una sociedad futura, M. Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1995, p. 194.

<sup>11</sup> F. Sánchez Peiró, “El espacio en ‘Casa tomada’ de Julio Cortázar”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 8, (2006), p. 200.

<sup>12</sup> S. Hernaiz, *op. cit.*, s.p. La expulsión de los hermanos, representantes de esa clase endogámica, tiene como escenario ese período de *shocks* macroeconómicos que testimonió el modelo de industrialización por sustitución de importaciones en América Latina.

que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales), guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia”.<sup>13</sup> El ostracismo de esta élite improductiva se quiebra en el contexto económico del medio siglo. Los hermanos, representantes de dicha élite, son impelidos a abandonar los muros que resguardan su rutina de ocio y la insularidad que los mantiene suspendidos en el tiempo, para ingresar a la apertura del espacio-tiempo de la calle, un espacio relacional,<sup>14</sup> donde se expande la actividad comercial, se enfrentan las clases sociales, se suceden los movimientos sindicales, y se perfeccionan los mecanismos de vigilancia vinculados a los encierros panópticos. Estos mecanismos habrían de regular el comportamiento de la masa, moldeando la individualidad de cada persona con métodos cada vez más coercitivos, hasta confluír en la necropolítica de la dictadura militar que acunó el neoliberalismo latinoamericano de los años setenta y ochenta. Si se continúa la premisa relacional del espacio, es posible augurar la desaparición física de la casa tras la imagen que congela a los hermanos abandonándola. Las transformaciones urbanísticas dictadas por mercados inmobiliarios globales habrían de dar lugar no sólo a “la más ventajosa liquidación de sus materiales,” sino a la proliferación de nuevas edificaciones aditivas, cada vez más ligeras, modulares, y estandarizadas, constitutivas de lo que Rem Koolhaas dio en llamar el espacio-basura (*junkspace*) de la era neoliberal.<sup>15</sup> De hecho, la casa de la calle Rodríguez Peña en que se inspiró Cortázar para escribir el cuento fue demolida en 1994, aunque ninguno de sus materiales fue reutilizado, salvo la puerta de

<sup>13</sup> J. Cortázar, “Casa tomada”, *Los relatos*, 3. Pasajes, Madrid. Alianza Editorial, 2001, p. 7.

<sup>14</sup> Según D. Harvey, pensar el espacio en términos relacionales implica considerar los procesos que lo definen. Desde esta perspectiva, el concepto de espacio es interno al proceso, por ello, es imposible desligar el espacio del tiempo. La noción relacional de espacio-tiempo supone que las influencias externas se internalizan en procesos específicos a través del tiempo. Una discusión sucinta de las elaboraciones de Harvey sobre el espacio, presentes en más de uno de sus libros, en “Space as a Keyword”, Paper for Marx and Philosophy Conference, 29 de mayo de 2004, Institute of Education, Londres, compilado en Noel Castree, Derek Gregor, eds., *David Harvey: A Critical Reader*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2006, pp. 270-294.

<sup>15</sup> R. Koolhaas, “Junkspace” *ANY: Architecture*, Nueva York, 27, (2000), p. 7°. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/45049803>

entrada.<sup>16</sup> Estas transformaciones urbanísticas están asimismo vinculadas a la emergencia de un capitalismo disperso, modulante, abierto al constante flujo de información y que vendría a sustituir la fábrica por la empresa en décadas por venir. Gilles Deleuze detecta los primeros síntomas de dicho sistema precisamente en la temprana posguerra, momento de la publicación del cuento de Cortázar. “Incluso el arte”, escribe Deleuze en los años ochenta, “ha abandonado los círculos cerrados para introducirse en los circuitos abiertos de la banca”.<sup>17</sup> No es mi intención ahondar sobre estos cambios que dieron paso a la sociedad de control y que habrían de precipitarse tras la imagen suspendida de los hermanos abandonando la insularidad de su casa. Mi propuesta es más sencilla: reflexionar en torno a la relación que los personajes de los universos ficticios de ambos escritores establecen con el espacio-tiempo en que se mueven. Tomando como punto de partida el desenlace del cuento de Cortázar, propongo discutir la emergencia de nuevos encierros, aquellos que, ya desprovistos de muros, han transformado nuestra relación con el espacio y el tiempo. De estos encierros etéreos da cuenta Herrera en *Diez planetas*.

### III

Antes de abordar los relatos de *Diez planetas*, es necesario retomar el cuento de Cortázar una vez más, relacionando el comportamiento de los hermanos frente a las fuerzas extrañas con la experiencia de lo siniestro. Muchas de las características que Sigmund Freud le asignó a este fenómeno en su famoso ensayo de 1919 son constatables en el cuento de Cortázar.<sup>18</sup> Primero, la asociación de lo siniestro con el retorno de lo reprimido que Freud deduce de la literatura romántica alemana y de las observaciones de Schelling es claramente coincidente con ese

<sup>16</sup> La casa estaba ubicada en la calle Rodríguez Peña número 585 en Banfield, y ahí vivió entre 1918-1931. F. Sánchez Peiró, “El espacio en ‘Casa tomada’ de Julio Cortázar”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 8, (2006), pp. 195-232.

<sup>17</sup> G. Deleuze, “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, *Polis*, 13 | 2006, publicado el 14 agosto 2012. Consultado en <http://journals.openedition.org/polis/5509>

<sup>18</sup> S. Freud, “Lo siniestro”, *Obras Completas III*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.

parto espectral que lanza a los hermanos a la calle. Las fuerzas extrañas de sonidos mudos que invaden la casa, trastocan la realidad y empujan a los hermanos hacia el exterior, son un indicio de “aquello que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado”.<sup>19</sup> Segundo, del rastreo etimológico que lleva a Freud a concluir que lo siniestro no es otra cosa que lo familiar que se torna extraño, se deduce la premisa narrativa central del cuento: una casa de añejos vínculos familiares que se torna inhóspita.<sup>20</sup> La pesquisa de Freud sobre la ambigüedad del sentido etimológico de lo (un)heimlich también posibilita pensar la casa en conexión con las reflexiones de Heidegger sobre lo siniestro como aquello que saca a flote las operaciones encubiertas del hogar (heimlich).<sup>21</sup> Para Heidegger lo siniestro siempre ha estado en el rescoldo de la casa, de lo que es familiar, pero se manifiesta como un elemento extranjero que pertenece a otro dominio, y que lo presenta como extranjero. De ahí que el encubrimiento reprima la extrañeza que le es constitutiva a la casa (a lo familiar). Desde esta perspectiva, el cuento de Cortázar evoca ese sentido existencial de la desazón que produce lo familiar.<sup>22</sup>

La alusión que Freud hace de E. Jentsch sobre lo siniestro permite vincular a Cortázar con Herrera de manera más explícita: la relación de lo siniestro con la ambigüedad producida por un objeto inerte que parece animado, o de un ser vivo que parece inerte, y que equivale a “la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas ‘sabias’ y

<sup>19</sup> Cita textual de Schelling en Freud, *op. cit.*, p. 2487.

<sup>20</sup> “De modo que heimlich es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de sus antítesis, unheimlich. Unheimlich es, de una manera cualquiera, una especie de heimlich”. S. Freud, *op. cit.*, p. 2488. Las reflexiones de Freud en este ensayo, particularmente su lectura de “El hombre de la arena” de E. T. A. Hoffmann, conducen al tema recurrente de su obra, el de la castración, estas también llevan a la fenomenología.

<sup>21</sup> “Dread can ‘befall’ us right in the midst of the most familiar environment. Oftentimes it does not even have to involve the phenomenon of darkness or of being alone which frequently accompanies dread. We then say: one feels uncanny. One no longer feels at home in his most familiar environment, the one closest to him; but this does not come about in such a way that a definite region in the hitherto known and familiar world breaks down in its orientation, nor such that one is not at home in the surroundings in which one now finds himself, but instead in other surroundings. On the contrary, in dread, being-in-the-world is totally transformed into a ‘not at home’ purely and simply”, en M. Heidegger, *History of the Concept of Time*, Bloomington, Indiana University Press, p. 289.

<sup>22</sup> Heidegger supone que lo siniestro (unheimlich) es un no-sentirse-en casa la alienación de experimentar la casa desde dentro de ella. Al descubrirlo, la familiaridad de lo cotidiano colapsa y ese fuera-de-casa que estaba encubierto por esa familiaridad, se manifiesta como el fenómeno primordial, según M. Heidegger, *op. cit.*, p. 189.

los autómatas”.<sup>23</sup> En el cuento de Cortázar, el sentimiento siniestro en estos términos debe pensarse no únicamente desde la diégesis, sino a partir del marco exterior que encuadra la historia. Desde esta perspectiva se presiente que no únicamente la casa, sino también los hermanos producen una sensación siniestra en los lectores al dar la impresión de ser muertos resurrectos: seres sin vitalidad y ni voluntad. A partir de estas ideas, es necesario preguntarse si es posible calificar de siniestro el universo aparentemente futurista de los relatos de *Diez planetas*, incluyendo la otra “Casa tomada”. Para reflexionar sobre esta pregunta, retomo la conexión de lo siniestro con el grado de parecido entre los autómatas y los seres humanos que establece Masahiro Mori en “The Uncanny Valley” (1970). Según este profesor de robótica, a medida que aumenta la semejanza del robot con nuestra especie, también crece la empatía de los seres humanos con los robots. Sin embargo, llega un punto en que el parecido suscita una súbita sensación de extrañeza y repulsión. Este es el momento en que el objeto-robot cae de la cima de la empatía al valle de lo siniestro. Según Mori, el parecido no radica únicamente en la forma y materialidad del objeto-robot, sino también en su motricidad y en las variaciones de velocidad de su movimiento.<sup>24</sup> Por ello lo siniestro se manifiesta no sólo cuando seres inertes adquieren movimiento, sino también cuando estos movimientos no tienen las velocidades adecuadas.<sup>25</sup> El propósito de Mori en este ensayo es pragmático: diseñar robots que no caigan en el valle siniestro evitando un grado de semejanza máxima. Asimismo, sus conclusiones sobre lo que produce la sensación de lo siniestro son limitadas, simplemente aduce a un instinto natural de autoconservación humana. A pesar de sus limitaciones argumentativas, este ensayo permite pensar lo siniestro en la trayectoria que va de las casas fantasma y los muertos resurrectos

---

<sup>23</sup> Freud, *op. cit.*, p. 2488.

<sup>24</sup> En uno de sus ejemplos, Mori resalta la conexión de animado-inanimado con lo siniestro. “Imagine a un artesano que se despierta repentinamente en la oscuridad de la noche. Busca algo [...] entre una multitud de maniqués en su taller. Si los maniqués comenzaran a moverse, sería como una historia de terror”. Traducción mía.

<sup>25</sup> Uno de los ejemplos de Mori alude al movimiento facial de un robot para emitir una sonrisa, entendida como una secuencia dinámica de deformaciones faciales. Cuando la velocidad se reduce, la expresión del robot se vuelve siniestra.



del imaginario romántico que alimentó la fantasía de Cortázar al de la estética de la desaparición (Virilio) de la era post-representacional del espacio espectral de Herrera.

#### IV

La arquitectura moderna inspirada en Le Corbusier trató de desembarazarse del abrumador peso de la tradición; también de los dramas familiares y de los traumas psicológicos mediante una disposición abierta y terapéutica del espacio: “La existencia al aire libre abordaría finalmente las causas de aquellas patologías tan minuciosamente tratadas en los divanes posfreudianos, purgando a la sociedad de sus tótems, tabúes y descontentos”.<sup>26</sup> La “Casa tomada” de Herrera carece de corredores oscuros y rescoldos silenciosos, propicios al ocultamiento. No es profunda ni enigmática, y bien podría ser heredera de las utopías luminosas del siglo veinte, particularmente en lo que respecta a la obstinada prolongación de una idea cartesiana del espacio en que se desvanecen las incertidumbres y florece el cálculo humano sin inhibiciones.<sup>27</sup> No obstante, esta casa guarda una relación hostil con los espacios al aire libre. Se trata de una casa en la que confluyen de manera problemática el perenne anhelo individualizante de la propiedad privada y la morfogénesis arquitectónica de la era cibernética, un concepto de propiedad hecho posible por la tecnología digital y la riqueza incalculable de las nuevas élites. Piénsese, por ejemplo, en la casa diseñada por Bill Gates en 1990, en Seattle, Washington, una propiedad valuada en 131 millones de dólares, hecha a la medida de la fantasía de su magnánimo dueño, con sistemas inteligentes de seguridad, de ambientación y de recreo, y con paredes-pantalla: pasajes instantáneos a cualquier realidad espacio-temporal.<sup>28</sup> En su deseo de transformar la idea convencional de interioridad del hogar, el propio

<sup>26</sup> A. Vidler en *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, MA, MIT Press, 1994, p. 64.

<sup>27</sup> S. Harvey, *op. cit.*, p. 272.

<sup>28</sup> S. McQuire, *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*, Londres, Sage, 2008, pp. 1-2.

Gates hizo explícito lo que significaba la casa para él cuando mandó inscribir en la cúpula de la biblioteca una cita de *El gran Gatsby* de Francis Scott Fitzgerald: “Había recorrido un largo camino hasta llegar a este césped azul, y su sueño le debió de parecer tan cercano que era imposible que no fuera a alcanzarlo”.<sup>29</sup> El relato “Casa tomada” de Herrera puede leerse como la caída que va de la cumbre que alcanza el clímax de la semejanza extrema entre la inconmensurabilidad de los sueños y la realidad cotidiana a la que aspira Gates, y el valle baldío de encierros etéreos, autoinfligidos, en la tierra precarizada de la ciudad sobreexpuesta.<sup>30</sup>

Si bien la casa del cuento de Herrera carece de paredes pantalla, cuenta con una animación inusitada, particularmente la de sus elásticos muros. Esta elasticidad responde a su programada obediencia, espejo de la irritabilidad de sus habitantes, una familia nuclear desprovista de traumas incestuosos:

&°°° no podía estar más feliz. @°°° no podía estar más feliz. Los gemelos \*~ y #~ no podían estar más felices. Roanoke, el perro, no estaba tan entusiasmado, pero aceptó echarse en un rincón del cuarto de la lavadora que se ahuecó elegantemente conforme él daba media docena de vueltas sobre sí mismo hasta encontrar la posición ideal.<sup>31</sup>

Programada para brindar insularidad y comodidad a sus dueños, la casa reproduce la irritabilidad de estos ante cualquier indicio que altere su confort: “Absorbía los malos olores, secaba los charcos, modulaba la luz para favorecer a quien se mirara al espejo”.<sup>32</sup> A medida que perfecciona su capacidad de aprender, la casa termina por encerrar a sus dueños, haciendo de sus elásticas paredes unos muros infranqueables. Se torna así en una casa-espía, muy consecuente con la era del aprendizaje profundo y del escrutinio consumista, era que Hito Steyer

<sup>29</sup> R. Folkers, “Bill Gates’s stately pleasure dome and futuristic home”, Xanadu 2.0, 23 de noviembre de 1997, consultado en <https://money.usnews.com/money/business-economy/articles/1997/11/23/xanadu-20>

<sup>30</sup> Cf. P. Virilio, *The Lost Dimension*, Cambridge, MIT, Semiotexte, 1991.

<sup>31</sup> Y. Herrera, “Casa tomada”, *op. cit.*, p. 35.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 36.

ha descrito en términos de “la inteligencia meméticamente modificada que te observa en la forma del almuerzo que pondrás en Instagram en un segundo si no te ataca primero”.<sup>33</sup> La malignidad de la casa no es resultado de una inteligencia artificial vinculada con el poder panóptico de algún gobierno autoritario (topos recurrente en la ciencia ficción), sino de la estupidez de sus dueños. Estos han devenido esclavos del “animismo corporativo”, característico de un sistema de “quimeras franquiciadas”, en el que los humanos se han vuelto coextensivos a la constelación de datos que proyectan.<sup>34</sup> De ahí que estos personajes tengan nombres encriptados. Son seres “dividuales”, sintomáticos de la sociedad de control, en la que, al decir de Deleuze, lo esencial es la cifra que marca o prohíbe el acceso a la información.<sup>35</sup>

Lejos del producir un sentimiento siniestro y propiciar una lectura auscultadora de enigmas, la “Casa tomada” de Herrera peca de objetividad. Incluso cuando la intención narrativa supone una bifurcación de sentido, como es el uso lingüístico de la ironía,<sup>36</sup> la referencialidad evita cualquier reducto de opacidad, privilegiando los lugares comunes. La estructura y el lenguaje del cuento reflejan los modos contemporáneos de financiar el conocimiento y de transar con los afectos a través de algoritmos integrados al espacio público, donde la solidaridad humana se torna en placer instantáneo instagramificable. La siguiente escena del cuento en la que la familia decide comprarle un pastel de cumpleaños a un pordiosero a manera de gesto caritativo, es elocuente al respecto: “Tanto barullo se hizo que más gente se reunió en torno al pordiosero, y todos aplaudían, le tomaban fotos ahí en el suelo mientras él comía su pastel y luego se las mostraban unos a otros”.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> H. Steyerl, *Duty Free Art in the Age of Planetary Civil War*, Londres, Verso, 2017, p. 57. Traducción mía.

<sup>34</sup> H. Steyerl, *op. cit.*, p. 60.

<sup>35</sup> “La empresa, en cambio, instituye entre los individuos una rivalidad interminable a modo de sana competición, como una motivación excelente que contrapone unos individuos a otros y atraviesa a cada uno de ellos, dividiéndoles interiormente [...] Ya no estamos ante el dualismo ‘individuo-masa’. Los individuos han devenido ‘dividuales’ y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o ‘bancos’”, G. Deleuze, *op. cit.*

<sup>36</sup> Las repeticiones de enunciados, como, por ejemplo, “La casa sabía distinguir lo que era importante”, Y. Herrera, *op. cit.*, p. 37, es un ejemplo de estos sobrentendidos innecesarios que hacen explícita la ironía.

<sup>37</sup> Y. Herrera, *op. cit.*, p. 29.

A diferencia del cuento de Cortázar, donde se provee un indicador de lugar que permite ubicar la casa sobre la calle de Rodríguez Peña en Buenos Aires, Herrera se abstiene de dar esta suerte de marcadores. Esta ausencia de toponimia caracteriza este y los demás relatos de *Diez planetas* y en general de su estilo narrativo. A pesar de ello, el contexto urbano es harto palpable en la percepción sensorial y afectiva de los personajes. En “Casa tomada”, las características de ciudad afloran en la neurosis de &ººº, quien:

venía furiosa de la calle, por cualquiera o por todas las razones por las que eso en lo que se estaba convirtiendo el mundo podían enfurecer a alguien. El aire irrespirable, la gente irrespirable, las distancias, los pájaros muertos, las cucarachas vivas, las enumeraciones que hacía de todo esto camino a su casa.<sup>38</sup>

## V

En su comentario a la obra novelística de Herrera, Emilio Sauri sugiere que *Señales que precederán el fin del mundo* es una novela fronteriza, pero también una teoría de cómo funciona la frontera.<sup>39</sup> Siguiendo esta lógica, podría decirse que *Diez planetas* es una colección sobre la sociedad de control y una teoría sobre dicha sociedad, la cual puede ser aprehendida a partir de la espacialidad. En *Diez planetas*, la ciudad emblemática de la sociedad de control no se constituye únicamente por los circuitos abiertos de la banca y la tecnología digital. Más bien conjuga una multiplicidad de eventos en la actualidad de sus personajes que habitan otros planetas pero también los espacios precarizados de una zona reminiscente al Sur Global. Estos eventos incluyen la precariedad económica, la desaparición forzada, la avidez de la producción, la explotación sin fin, la tortura física, y una extensión sin límites que es la nada: un mundo de objetos animados y estridentes. “No había nadie allá afuera. El movimiento sin pulso de los objetos,

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>39</sup> E. Sauri, “The Abstract, the Concrete, and the Labor of the Novel”, *Novel*, vol. 51, núm. 2, (2018), p. 255. <https://doi.org/10.1215/00295132-6846102>

el trañín indiferente de los objetos, la estridencia imperturbable de los objetos: ningún cuerpo blando que lo amortiguara [...]”.<sup>40</sup>

He mencionado que la “Casa tomada” de Herrera es un cuento desprovisto de la sensación de lo siniestro. Este no es el caso de otros relatos en *Diez planetas*, en los que Herrera propone una variación de este fenómeno a partir del enrarecimiento de la experiencia de sus personajes con las formas globales e instantáneas de comunicación digital y con un mundo de objetos animados. La alienación de la experiencia cotidiana está condicionada por la presión fluctuante y discontinua que ejerce ese otro lugar generalizado, el de la tecnología y los objetos, sobre los personajes. En “Los objetos”, la anécdota de Velia en busca de su hija y de su pareja es reconocible en el contexto mexicano de la desaparición forzada. No obstante, Herrera se aleja del registro testimonial al centrarse en una preocupación fenomenológica y que ilustra con la divergencia entre el deambular físico de Velia por una ciudad ruïnosa y el seguimiento ocular que realiza sobre la pantalla de su localizador para ubicar a sus familiares. Lo siniestro se manifiesta en la profunda desorientación que Velia experimenta al obtener el resultado opuesto al esperado; en vez de conducirla al paradero de su hija y su pareja, la tecnología abisma la distancia que la separa física y afectivamente de ellos: “Velia pensó en su hija y en su hombre mientras veía los puntos: por un momento pudo verlos moverse no como puntos sino como se mueven los vivos: el cabello movedizo de su hija, las pequeñas grietas de sol en la nuca de su hombre”.<sup>41</sup>

Cabe resaltar la primera frase de este cuento, porque evoca un tiempo que se curva sobre sí mismo, clausurando el futuro y atrapando a los personajes en la virtualidad de la muerte: “La escuchó no llegar”.<sup>42</sup> Es desde esa condición espectral que Herrera reactualiza el sentido existencial de lo siniestro en *Diez planetas*, ya que, como indica Heidegger, existe la posibilidad de que el mundo y nuestra manera de estar-en-él, se muestren de manera pura y simple en el momento

---

<sup>40</sup> Y. Herrera, *op. cit.*, p. 47.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 47.

mismo de partir de él.<sup>43</sup> Así el mecanismo de develamiento del enigma que encierra lo siniestro no es otra cosa en estos cuentos que el vacío de un mundo de objetos, percibidos desde esa misma condición espectral y posthumana. El cuento que resalta este lugar de enunciación de manera más elocuente es “La consolidación anímica”, en que el espectro del escribano Bartleby (en el cuento Bartlebi), descubre que “lo que él pensaba que era un trabajo útil y necesario, el amansamiento de las ánimas, había sido tan sólo una concesión, porque las ánimas no necesitaban orden, ni horarios, ni convivencia racional”.<sup>44</sup>

Sin duda, *Diez planetas* es una crítica despiadada a la sociedad de control, al estancamiento perenne de su estado de crisis, al animismo corporativo que dicta la falta de voluntad de los humanos espectrales que se han olvidado de cómo ser terrícolas. Sin embargo, también es un llamado a favor del *continuum* naturaleza-cultura, una apuesta por la immanencia encarnada en el buen perro Roanoke que se tira de espaldas sobre el césped para rascarse la espalda con “gozo primordial” más allá de lo siniestro y de las consolidaciones anímicas de la era virtual.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> “There is thus the possibility, in the very moment of departing from the world, so to speak, when the world has nothing more to say to us and every other has nothing more to say, that the world and our being-in-it show themselves purely and simply”, M. Heidegger, *History of the Concept of Time Prolegomena*, Indianapolis, Indiana University Press, 2009, p. 291.

<sup>44</sup> Y. Herrera, *op. cit.*, p. 45.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 40.