



Las pasiones alegres de Pablo Farrés. Contigüidad de Kafka

Las pasiones alegres by Pablo Farrés. Kafka's contiguity

Recibido: 30-11-2023 Aceptado: 14-10-2024 Publicado: 30-10-2025

Nicolás García

Universidad Nacional del Sur (UNS)
gnicolas.88@gmail.com

 0000-0001-6158-3631

Resumen: En los últimos años, la obra del escritor argentino, Pablo Farrés, ha recibido una especial atención por parte de la crítica. Aprovechando el contexto de recepción establecido, es preciso revisar algunas de las principales características de una estética volcada al deleuzianismo, no menos que a la reversión del cyberpunk, que para la crítica no han pasado inadvertidas. El objetivo del siguiente trabajo consiste en reponer las marcas teóricas del régimen transtextual y, en particular, el rasgo metadiscursivo del kafkismo evocado en la novela *Las pasiones alegres*. Para esto, se sopesarán las implicancias y contradicciones de la reescritura de una escritura menor.

Palabras claves: Deleuze y Guattari- literatura menor- cyberpunk- Farrés- Kafka

Abstract: In recent years the work of the Argentinian writer, Pablo Farrés, has received special attention from critics. Taking advantage of the established reception context, it is necessary to review some of the main characteristics of an aesthetic devoted to Deleuzianism, no less than to the reversion of cyberpunk, which have not gone unnoticed by literary criticism. The aim of the following research is to replace the theoretical marks of the transtextual regime and, in particular, the metadiscursive feature of Kafkism evoked in the novel *Las pasiones alegres*. For this, the implications and contradictions of the rewriting of a minor writing will be weighed.

Keywords: Deleuze and Guattari- Minor Literature- Cyberpunk- Farrés- Kafka

Kafka: primero como literatura menor, después como lengua paranoica

¿Es posible minorizar una literatura menor, o retener aquello, al menos, que despojó a la expresión literaria de sus atributos dominantes? *Las pasiones alegres* (2020), novela en bloques de Pablo Farrés, parece proceder como una continuación bastante explícita de la literatura de Kafka. En la deriva desindividualizante del protagonista de “La memoria del desierto”, novela dentro de la novela, asistimos al desmontaje de un dispositivo de control bajo tutela gubernamental, de nombre URANO,¹ cuyo efecto es la desfamiliarización del mundo tecnocrático del futuro inmediato (2036). Dos deseos, para esto, se acoplan: el de descodificación de la máquina abstracta que encarna URANO y el de recomposición subjetiva en un plano exterior indivisible. Como consecuencia, la pesquisa desvaría en el tránsito entre la búsqueda de una ley trascendente que otorgue sentido a lo incomprensible del movimiento desterritorializante continuo de la identidad de Roy, el protagonista pseudoindividual de esta trama no progresiva, y la asunción del carácter puramente formal del mecanismo. La pasión del desmontaje que domina los desplazamientos de Roy entre laberintos mentales, que no cesan de producir pliegues de apariencia ilimitada, es movilizadora por una intensidad fundamental: el miedo al encierro. La búsqueda de un afuera, lo otro de la trampa del dispositivo, inmune a la reproducción, cristaliza en el absurdo de una demanda de ser nunca satisfecha.² A razón de esto, nos preguntamos si la pesadilla de la desustancialización, la pérdida sistemática del ser, responde al deseo edípico o es, por el contrario, un “Edipo demasiado grande”, en palabras de Deleuze y Guattari (1990). La utilización voluntaria del complejo de castración por parte de Kafka, como vía de amplificación desmesurada de la sumisión al padre, supondría un efecto cómico y transgresor, que contradice en apariencia la invocación de lo trágico. Esta es la hipótesis que sostienen Deleuze y Guattari (1990) respecto del Edipo mal entendido en Kafka, que buscamos extender a la obra de Farrés, con una particularidad: no aseguramos que la tendencia desterritorializante de la culpa kafkiana engendre los mismos resultados que en la obra estudiada por los filósofos franceses. La codificación de Kafka en kafkismo, como ejercicio de territorialización posible, es la hipótesis a indagar en este estudio.

Las pasiones alegres es la novela de un paranoico, que se desdobla ilimitadamente en individuos contiguos y planos pseudo-individuales, desprovistos de un fondo estable desde el cual desposeer a la desposesión de su poder. Asimismo, es una novela paranoica, que aspira a la formalización a nivel enunciativo e institucional, en términos literarios, a partir de la adhesión a ciertos nombres fuertes de la literatura argentina y universal (Arlt, Kafka, Lamborghini, Philip K. Dick, los principales) y a códigos culturales también definibles, entre estos, el psicoanálisis y la filosofía del deseo. Codificación múltiple que, a pesar de la acumulación barroca por exceso de citas indirectas, no termina de saturarse ni desprenderse de una “cadena significativa” (1990, p. 15) en posición trascendente que proponemos llamar: el modelo del encierro. Es lícito pensar que dicho modelo es de carácter teórico, por cierto, ya que sostenemos que Farrés deleuzianiza (con perdón del neologismo) conscientemente a Kafka. Esta filiación bifronte (filosófico-literaria) de su obra ya ha sido advertida (Arce, 2020). Conde de Boeck va más lejos que Arce, ya que considera la estética lamborghiniiana de Farrés como “resolución simbólica” (2023, p. 81) del pensamiento deleuziano. En virtud de esto, nos proponemos jugar el juego de la teoría que el texto procesa, y prolongar inmanentemente un mismo

¹ URANO es acrónimo de “Universal Relations Artificial Network Ontologic”, (Farrés, 2020, p. 388), -nótese que este inglés no es muy ortodoxo- traducido como “Ontología de la Red Universal de Relaciones Artificiales”. Y, en su dimensión simbólica, remite al dios mitológico que devora a sus hijos.

² La cuestión del Afuera, ya sea entendido como abismo extra-humano, motivo de horror cósmico, o espacio absoluto desde el cual se emiten las órdenes de un “poder abstracto” (Conde de Boeck, 2023, p. 83), es percibida como núcleo fundamental de la poética de Farrés por el propio Conde de Boeck, quien -junto con Rafael Arce- es el principal impulsor de su obra a nivel académico.

recorrido deseante, sin abandonar la distancia escéptica que requiere interpretar una obra por demás reverenciada.

La estructura temporal del “bucle paranoico” (Conde de Boeck, 2023) que buscaremos leer a la luz de la teoría deleuziana, comprendida en el mismo procedimiento escriturario, es afín, en su radicalidad, a la patología insignia de la *cf cyberpunk*, que ha sido descrita como “metástasis de los simulacros” (López-Pellisa, 2013 y 2015). El concepto alude a la pérdida de una realidad referencial fundante, causada por la proliferación esquizofrénica de mundos virtuales. Al verse alterados los niveles de representación por el constante desplazamiento del plano diegético que provoca la alucinación paranoica en sucesivas realizaciones, las metalepsis disuelven el límite entre ficción y realidad. La confusión deliberada y proliferante entre los niveles extradiegético, intradiegético y metadiegético, por obra de una tecnología de realidad virtual, es conceptualizada por López-Pellisa como metadiégesis digital o metástasis de los simulacros; reconceptualización del procedimiento de la metalepsis (Genette, 1989), aplicada a entornos digitales, que coincide efectivamente con el tipo particular de patología que desrealiza el mundo de Roy Benavídez. Este rasgo genérico que la novela de Farrés convoca no debe pasar inadvertido, teniendo en cuenta la singular convivencia de la dialéctica entre territorialización y desterritorialización que se despliega no sólo en clave antropológica sino también narrativa. La metaliteriedad de carácter explícito a la que *Las pasiones alegres* da lugar, y podría sintetizarse como uso expresionista de las invariantes genéricas de la *CF cyberpunk* de tendencia conspirativa (cfr. Conde de Boeck, 2023, p. 81), se compone de mezclas cuya procedencia, aun así, es rastreable. La lógica del control y el horror corporativo son atribuibles al diálogo hipertextual que la poética de Farrés mantendría con autores como Dick, Burroughs y Gibson, señala reiteradamente Conde De Boeck (pp. 81, 88, 90, 94, 95). Son Borges y Dick quienes habrían sentado las bases de la metalepsis digital como convención tardía de la *CF* anglosajona de los 80 y 90 (López-Pellisa, 2015). Simultáneamente, en el mapa de la transtextualidad que compone Conde De Boeck –minucioso y hasta excesivo en la voluntad filiatoria-, sobresale el hecho de que apenas es mencionado Kafka una única vez, en referencia al segundo segmento de *Las pasiones alegres*. Sin embargo, entendemos que el kafkismo es mucho más importante, en el plano de la composición, que lo que el crítico reconoce.

Cabe aclarar que es menos la reelaboración del hipotexto kafkiano en la novela *Las pasiones alegres* lo que será objeto de conjetura en este estudio, que la metabolización de Kafka como producto del discurso de la teoría. Si bien asumimos la dificultad de delimitar qué corresponde a Kafka y qué al metadiscurso sobre la escritura kafkiana, en calidad de sustrato de una ficción que reúne múltiples marcadores teóricos, no pretendemos deponer ese obstáculo epistémico sino asumirlo como un rasgo inherente a la hipertextualidad literario-filosófica de Farrés.

¡La Condena!: Agrandamiento de Edipo y bloqueo del deseo

El enigma es el lenguaje de la paranoia. “La memoria del desierto”, bloque inicial de *Las pasiones alegres*, es la narración enigmática de Roy, un individuo que experimenta el duelo por la muerte de su esposa y su hijo, a pesar de que no es seguro que hayan muerto. Aun así, de modo ominoso, recibe los llamados insistentes de su mujer. Roy es un obsesivo que cree escuchar la voz de Marian y, a modo de compensación por el desorden que esto le provoca, construye un relato de tipo conspirativo, aunque de ninguna forma podría asegurarse el carácter meramente imaginario de este complot, que difiere del planteo idealista promedio. El enigma acerca de las redes de poder que yacen bajo la superficie del sistema mundial de consumo atrapa la atención de la novelística heredera de William Gibson. Por tal motivo, lo que se impone en el *cyberpunk* es la idea del “orden global como conspiración” (De Rosso, 2012, p. 320).

La temática eugenésica, afín al problema de la creación de vida por medios artificiales, abunda hoy en la narrativa de *CF* argentina. “El ‘hacer vivir’ selectivo y jerárquico” (Rodríguez, 2016, p. 25),

propio de las nuevas formas de control social entrevisto en novelas realistas de la década del 90, reaparece metaforizado bajo el tópico de la clonación o, como en esta novela, de la virtualización forzada. La esposa del protagonista habría contratado un “servicio de acompañamiento post-mortem” (p. 18), consistente en la recopilación de chats y conversaciones telefónicas íntimas, con el objeto de que, después de muerta, este le permitiera construir un simulacro de sí misma. ¿Qué tienen en común el simulacro y el fantasma? Su pérdida de mismidad, aquello que fija el ser en un proyecto y una conciencia autónoma. La confusión y desidentificación de Laura/Marian y Roy vivo/Roy muerto son idénticas en lo relativo a sus efectos ontológicos. El desdoblamiento de sujetos es un préstamo, sin duda, de la literatura de Kafka. Pero los dobles en esta suelen adquirir un carácter burocrático en lugar de erótico, asociado a personajes femeninos (Deleuze y Guattari, 1990, p. 81).

El retorno del fantasma o, más bien, el retorno de lo Real por caída del “fantasma” (p. 16)³ es la intuición que asola la conciencia defensiva del sujeto. Este reacciona desenchufando los artefactos electrónicos que demandan esa comunicación siniestra. Mientras tanto, fantasea con el “demiurgo”, término platónico vuelto omnisciencia malvada, que habría compilado viejas grabaciones con las que construir el pastiche pseudosubjetivo de su esposa muerta, considerando incluso que esa persona pudo haber sido él. El motivo cienciaficcional del ser antropoide, producido artificialmente por vía de las tecnologías de realidad virtual, se contamina así del código fantástico y el clásico problema de los límites naturales. La muerte, exterioridad por antonomasia, amenaza con irrumpir en el territorio estable de la vida, y desorganizar la experiencia de lo real: “estaba perdiendo el mundo” (Farrés, 2020, p. 23). Esa voz humana, aunque no con certeza, a medias reconocible y a su vez artificial, producto de un artefacto de grabación presumiblemente, que se mimetiza o se hacer pasar por real, es una singularidad que se percibe, sin duda, como amenazante para la integridad subjetiva.

El dilema es, entonces, abandonarse al juego de la pantomima desindividualizante o, por el contrario, poner límites al acontecimiento anómalo y cortar toda comunicación con lo otro enajenante. Roy decide, de improviso, dar lugar al “goce de hablar y sentirse escuchado” (p. 21) sin aclarar si por su mujer o por el artefacto de realidad virtual que la suple. El hecho es que comienzan a interactuar con habitualidad telefónicamente, de tal manera que se extiende en el tiempo el enlace paradójico entre dos personas separadas por el accidente de la muerte de una de ellas, y que “disfrutaban de encontrarse en la distancia sin dar el paso del reencuentro” (p. 21); así como tampoco indagan en el valor ontológico de la relación (si real o ficticio). La sospecha de la artificialidad, sinónimo de falsedad en sentido platónico, no es un obstáculo para el encuentro, y por ende no lo vuelve impermeable a Roy a ese devenir. La neurosis por la falta de Marian/Laura, sin embargo, no desaparece completamente, ya que “haberla devuelto” (p. 21) parece ser el logro principal del artificio. “Los zapatos, los vestidos, las cartas, las fotos” (p. 22) son los objetos-fetichismo que se lamenta el melancólico haber quemado, a la par que encuentra fotos prohibidas (bajo llave) que atestiguan la relación extramarital de Marian con Spakov, su jefe. Una típica escena paranoica se suscita aquí. Roy cree reconocer (anagnórisis mediante) la verdad de una situación que se mantenía oculta: la persona que lo llevó a trabajar consigo a la Compañía, con la sola intención de vigilarlo para “quedarse con su esposa”, además “juega” (p. 23) con él, mediante imágenes simuladas de ella por medios tecnológicos. El deseo de “humillación” (p. 24) es el móvil de este titiritero que controla las “respuestas del mundo” (p. 25).

La foto es el significante edípico por excelencia, entienden Deleuze y Guattari (1990) en referencia a la obra de Kafka. El retrato de la mujer es aquello que Gregor Samsa intenta conservar a cualquier precio cuando vacían su cuarto. En simultáneo, la efectuación del movimiento de agachar la cabeza respondería al deseo de sumisión original. En este caso, el descubrimiento de las fotos prohibidas de Marian y Boris induce un bloqueo del deseo similar al de Samsa, ya que estas imágenes juzgan y

³ “Fantasma” es un término propio del psicoanálisis lacaniano que se repite en dos oportunidades en *Kafka. Por una literatura menor* como antónimo de plano intensivo. El fantasma es representación o “escena figurada” (p. 36). Por el contrario, las líneas de fuga no compondrían escenas extensivas, sino continuos de intensidades.

someten a Roy al “anonadamiento” (p. 25), estado de máxima impotencia. El teléfono es otra figura del deseo edípico: la voz controladora de la esposa muerta amenaza a Roy con terminar el vínculo, a causa de la transgresión cometida; que, por otra parte, revela como un contacto forzado por el propio Roy. En un giro argumental de proporciones kafkianas, es Marian quien resulta ser víctima del acoso telefónico de su esposo, que además comprueba que murió: “Miró a su alrededor y sintió el peso muerto de las cosas, escuchó vibrar el silencio glacial de su propio encierro (p. 25).

En consecuencia, el encierro parece ser la “forma” que corresponde a los “contenidos” de índole edípica: foto y teléfono (sonando). Ambos demandan sumisión a un llamado, aunque es tal el grado de su desmesura que edipizan todo el universo. Las fotos sexuales de Marian y sus llamados también obscenos disparan la desrealización completa del mundo conocido. El hallazgo imprevisto del mobiliario familiar del cual este juraba haberse desprendido y la carta del hijo (vivo ahora) lamentando la muerte del padre parecen “trampas” (p. 29) perfectamente montadas y hechas a medida para torturarlo por algún motivo desconocido. Alguien es responsable del montaje. Alguien opera detrás de la ficción de los simulacros que lo tiene atrapado.⁴ Así razona el paranoico, que busca un culpable a la vez que no deja de culpabilizarse a sí mismo por medio de otros. ¿Cuál es la Compañía que “trabaja detrás” de la Compañía? (p. 78). ¿Quién proyecta trascendentalmente el cúmulo de alucinaciones que componen una vida? ¿Quién opera la Máquina, doble terrible del Padre? A estas preguntas debe oponérseles otras tantas de índole esquizo: ¿Si la máquina estuviera fuera de control, y el campo de inmanencia hubiera reemplazado la ley del Padre? A pesar de tratarse de una ley abstracta e inapelable, con un nombre igual de abstracto (“el dispositivo”), esta carece de un déspota, de una “unidad escondida” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 105). Sin embargo, existen la carta, las fotos y el teléfono llamando. Su inercia desposeedora no cesa.

Resta pensar otra hipótesis, la más procedente dada su afinidad con el hipotexto paterno que edipiza el conjunto de la obra: el agrandamiento intencional de la castración, entendida como sumisión a una voluntad inescrutable y todopoderosa. Ya sea como inocente o culpable, Roy se ofrece sistemáticamente a la reedipización. La culpabilidad del padre por el crimen del hijo, sin transiciones, deviene culpabilización de Spakov por su destino de caída irreversible. Se acumulan los significantes del encierro ontológico; y en esa acumulación estos fraguan el simulacro, asimismo, de Edipo. Desterritorializar a Edipo implica, según Deleuze y Guattari (1990), usarlo perversamente como resultado de su amplificación hasta el absurdo. El regodeo masoquista que implica considerarse unívocamente víctima de una voluntad superior (Boris, la empresa, el fantasma de su mujer), que inadvertidamente planea su psicosis, por su carácter excesivo e inverosímil, se transforma en “absurdo” (p. 30). La reversión de la tragedia de Edipo en comedia tendría esta característica precisamente. El colmo de la fantasía persecutoria es volverse consciente de que “el intruso era él” (p. 30). Él es la presencia incorpórea que acecha a sus familiares y ha sido capaz incluso de matarlos. Los recuerdos, implantados o no, sobre el asesinato del hijo por Roy, o crimen cometido por encargo –las versiones se yuxtaponen alucinatoriamente en los pliegues de la memoria- desgarran hasta lo intolerable las representaciones del sujeto. Entonces, un nuevo préstamo entre textos se infiere aquí; contagio que no se limita, claro, al kaskismo. El retorno de lo real traumático, por vía de la desintegración permanente del marco de representaciones que confiere unidad al individuo (una historia personal, un relato de vida), acerca la obra al “gesto de Lamborghini de despertarnos de la realidad” (Rodríguez, 2008, p. 160), es decir, de las fantasías que ofician de sostén simbólico.

La trampa se replica al infinito. Siempre un nuevo artífice viene a ocupar el lugar fijado por el anterior. Roy, siguiendo las instrucciones de Dafoe, colega del trabajo, arriba a una dirección en la villa del Bajo Flores. Teiler, empleado y supuesto amigo de Spakov, y Dafoe, se habrían complotado para

⁴ Un equivalente conceptual a la lógica del simulacro que Farrés emplea como procedimiento constructivo de su novela es el “sensorium simulacional” que describe Montoya Juárez (2008), inherente a la estructura de sentimiento y a la textualidad rioplatense que descende de Aira.

guiar a Roy hacia la “Clínica” (p. 31) de experimentos biotecnológicos donde lo esperaban (las mayúsculas de las locaciones pertenecen, por supuesto, a Kafka). Un mismo triángulo, con distintos verdugos. A continuación, el significado concentracionario se desplaza en otro más reconocible en términos históricos: a Roy lo depositan en el baúl de un Falcon en posición fetal para ir a un lugar de donde no se vuelve. Repetición histórica que repite la infancia desviándola de su significado convencional. El devenir ocurre al traspasar el umbral de lo reconocible: la inmersión en el baúl-vientre le devuelve a Roy las ganas de chuparse el dedo gordo (p. 36). El devenir-niño del arquetipo del detenido-desaparecido en un contexto de autoritarismo transtemporal abre una línea de fuga que deshace, aunque sea momentáneamente, las formas y significados históricos. Aclaremos que la apertura de una línea de fuga, a criterio de Deleuze y Guattari (1990), no es sinónimo de libertad, ya que esta no se dirige a nada. No admite un propósito y por ende es ateleológica. Indefenso y a merced de captores cuyas razones son opacas, la salida para Roy es chuparse el dedo y mearse íntegro. La Clínica de implantes cerebrales, a razón de nuevas interferencias en el código, muta luego en cuarto semi-oscuro con aspecto de “escenario de película gore” (p. 39) y, una segunda vez, en cueva hurtada a un rancho-tapera en el campo. De tal modo, el espacio se vuelve poco reconocible por su escasa formalización y coopera con la atmósfera general de desorientación.

Sin embargo, el deseo de verdad se sobrepone al devenir-molecular. El código hermenéutico avanza según la lógica reversible del enigma. Haciendo del desvío aplazamiento, la mecánica de la resolución del caso propende a su natural desarrollo. Aunque sean poco confiables las informaciones provistas, la verdad del proyecto URANO comienza a salir a la luz en lo profundo de la cueva-prisión. El proyecto gubernamental de implantación de memorias artificiales, con el objeto de sustraer los recuerdos de un genocidio pasado y reemplazarlos por otros inocuos, habría dado lugar a la comercialización de estos dispositivos a gran escala. El trasplante forzado para quienes no cedieron a la seducción publicitaria es planteado por el ideólogo, Teiler, como etapa última en el programa de control poblacional, volcado a la uniformización de la vida. Llegados a este punto, el pastiche o simulación del estilo *cyberpunk* territorializa la narración en un código identificable. En estas zonas del texto, las reminiscencias de los argumentos sobre virtualización de la personalidad por medio de tecnologías de control, emblemáticos de la CF de Philip K. Dick (“Podemos recordarlo todo por usted”) y sus derivaciones, se hacen evidentes y dan anclaje simbólico al relato.

El sistema de representación del cual participa *Las pasiones alegres* atestigua la presencia ubicua de la abstracción, propia del mundo digital. La CF latinoamericana escrita en las últimas décadas se ha visto influida notoriamente por el *cyberpunk* estadounidense. Dos características distintivas suelen remarcar los críticos referidas a la primera: la politicidad de la variante latinoamericana, es decir, la frecuencia del empleo de ideologemas genéricos con el fin de alegorizar cierta situación histórica, caracterizada por el dominio de las corporaciones transnacionales y la existencia de un poder abstracto que emulan el ciberespacio y las tecnologías de realidad virtual (Maguire, 2009; Steimberg, 2021 y García, 2012, 2017). En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, la desdiferenciación entre mundo real y mundo virtual en el futuro hipotético de las sociedades globalizadas de la región. La expansión de un tipo de territorialidad “sin sustancia” (Maguire, 2009, p. 512), habitada por sujetos que carecen de realidad corpórea, sería un síntoma de la experiencia de la posmodernidad en el continente. El verosímil sociológico de la CF, en tal sentido, se encuentra una y otra vez emulado por la novela de Farrés. Las descripciones abundantes sobre el funcionamiento de este enigmático “dispositivo informático-computacional” (p. 45) y los comportamientos predecibles de sus usuarios (acomodamiento a estímulos externos, p. 49) desirrealizan la novedad ominosa; idéntico procedimiento emplea el género.

En lo que concierne al planteo antropológico, la paradoja de la personalidad genérica, o subjetividad despojada de su centro subjetivo, se explora a lo largo de toda la novela y va adquiriendo diferentes modulaciones, sin una transformación sustancial del planteo. En este caso, la “memoria genérica” (p. 47), hipóbole de la unidimensionalidad, se conecta con la forma del encierro, que es ejemplar de un

estado de pérdida de voluntad y deseo, cooptados por un poder enajenante. La conclusión del despojo de Roy es que, para subjetivarse, necesita su ficción: “un lugar a donde regresar a mí mismo aun cuando eso no sea más que una farsa” (p. 79). Un último plano de realidad pareciera contenerlo. Al darse el emerger de la conciencia, confirma que ha sido desconectado de la memoria artificial de Roy y puede ver su cuerpo tal cual es. Aunque nada es permanente, excepto la deriva desidentificante, acontece una última transformación: el despertar del cuerpo-ciborg. La sustancia de la que ahora está compuesto Roy (toy) es chatarra. El despertar a la existencia irónicamente ocurre en la oficina de la gerencia de la Compañía, su lugar de trabajo, y trae la revelación de que su cuerpo y el de Boris están desmembrados y lo poco que queda de ellos son prótesis metálicas. La desposesión no cesa. En algún momento de la historia, los organismos biónicos han sido convertidos en reserva de alimento por clanes hambrientos. Un grupo de “carniceros” irrumpe en las ruinas de su antigua oficina y toma los despojos de ambos humanoides, sin que experimenten dolor. El fin de la humanidad no es, porque persiste el instinto, aunque no en el personaje protagónico, que vive postrado en un limbo, residuo de una virtualidad posthumana también perdida,⁵ mientras es testigo de cómo su compañero sigue conectado. Ugolino y su enemigo insuprimible, en otro plano de vida, encerrados también en su torre, son víctimas de nuevos victimarios. Y así por siempre, parece dictar esta alegoría sobre el castigo eterno.

Un padre para la horda

El “terror” (p. 85) por los desdoblamientos y el caos de los simulacros se traduce, como en Kafka, al modo de una “topografía de los obstáculos” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 50). Cada nuevo despertar conduce a un periplo de reconocimiento que incluye, como en una de las escenas finales, el desplazamiento por una estructura horizontal de cuartos separados por puertas contiguas, donde hombres de distintas edades deambulan mientras hablan solos y se llaman como él, Roy Benavídez. El triángulo Boris Spakov-Marian-Roy, y sus múltiples emanaciones, no deja de reterritorializarse en cada uno de los proyectos que Roy emprende contra la hipótesis de la falta de consistencia absoluta del mundo, propagando la sumisión *in aeternum*. La novela policial de Roy yendo detrás de su verdugo, Boris Spakov, a quien le atribuye haberle practicado una cirugía cerebral, para terminar encontrándose con las ruinas de la Compañía y descubrir el vaciamiento de la empresa, describe la circularidad de este tiempo sin afuera, dominado a ultranza por un otro inasible. El testigo, Dafoe, confirma –no confiar en las aseveraciones es, sin embargo, una condición necesaria de la enunciación incierta que la novela predetermina para sí– el complot que alienta la hipótesis paranoica: “Y el que se la llevó toda fue Boris, vació la empresa, transfirió los fondos al exterior, y desapareció. Nadie dio explicaciones de nada. En la sede central de la Compañía ni siquiera nos atienden. Nos dejaron en la calle” (Farrés, 2020, p. 34). El ideologema del desfalco y la estafa empresarial es evocado, como anzuelo sociológico o pseudo-causa social, para un tipo de desposesión cuyos efectos y vicisitudes transcurren en un campo distinto, más sustantivo, el ontológico. Es esta misma la razón del enjuiciamiento de Kafka como escritor antirrealista por parte de Lukács (1984) en sus famosos ensayos sobre la ideología vanguardista. La acusación de ontologismo referida al tipo de conflicto, cuya tendencia a un estatismo convenido deterministamente domina la acción narrativa de principio a fin, podría perfectamente ser replicado en alusión al kafkismo de Farrés.

La hipótesis de la culpabilidad absoluta del Padre tiránico por la pérdida del ser de Roy queda confirmada por la recurrencia de otros verdugos arquetípicos. La tríada opresora (Spakov-Teiler-Carniceros), una vez conformada, es convertida en un “aparato de condenación” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 22) irremovible. El efecto de multiplicación de las figuras de poder con idéntica superioridad sobre la víctima universal (Roy) es característico de una visión expresionista de las “potencias diabólicas” (p. 24) emparentadas con los fascismos modernos. La máquina de sumisión que imagina Farrés, sin discontinuidad ni fallas y en perpetua proliferación, ahoga cualquier intento de rebelión

⁵ Para una interpretación detallada de la cuestión post-humana en Farrés, léase Conde De Boeck (2023).

por la eternidad de los tiempos, pareciera predecir la cualidad determinista del *novum*. La hipótesis acerca del funcionamiento de este mecanismo que traspasa el pasado, el presente y el futuro mensurables, y se remonta al origen del Estado, tiene el acento y la coherencia de una alegoría del poder intemporal.

En definitiva, *Las pasiones alegres* (2020) es una fábula filosófica. ¿Es posible vivir sin apelar a una ficción que medie con lo real? ¿Qué queda del sujeto cuando, liberado del fantasma, se enfrenta con la verdad rotunda de la nada de su ser? El deseo de eliminar las apariencias y simulacros, que privan, supuestamente, al sujeto del acceso a su ser auténtico, es una tarea insatisfactoria. Es más bien una carga insoportable el reconocimiento de la “verdad”: “Ya no hay nada en tu cabeza que medie con lo real. Ahora sos vos y la verdad” (p. 79). La creencia de que existe una verdad y esta es del orden de lo intolerable para la psiquis es de raigambre nietzscheana. La teoría post-metafísica acerca de la “precedencia de los simulacros” (Baudrillard, 1978) cede su lugar, en ciertas zonas del relato, a otra de tipo metafísica, que asume la validez de una verdad universal, cuyo estatuto es presubjetivo. Farrés recrea la tesis de juventud de Nietzsche “acerca de una verdad desesperante y autoaniquiladora: la verdad de estar eternamente condenado a la no-verdad” (Barelli, 2020, p. 68) y la sobreimprime a la doctrina del eterno retorno. La acepción de la “verdad” en su aspecto aterrador y amenazante para la existencia parece prevalecer en el nietzscheanismo de la novela (Sánchez, 2008).

El antihumanismo también es una forma de devenir-filosófico en el que el texto asienta su semiosis al modo de un territorio estable, aunque esto no sea evidente para quien no esté familiarizado con el paradigma foucaultiano-deleuziano. Lo que se obtiene con la caída de las capas de múltiples pseudoidentidades es pura materia informe, cuerpo sin órganos: “Roy pretendió levantarse, pero enseguida cayó de costado contra el piso. Las manos amortiguaron el golpe. Había manos, había brazos. Eso era algo. Algo con lo que registrar todo lo que no había. No había piernas; se tocó el rostro, no tenía nariz, tampoco orejas” (p. 79). La ausencia de rostro expresa la desterritorialización absoluta del Hombre. A tal punto llega la desorganización del cuerpo conocido de Roy Benavídez, de su “sí mismo” (p. 79), que las manos temblorosas de eso que es o era –si es que alguna vez fue algo- se topan con tetas. La descripción de la disposición de estas es, de nuevo, inorgánica: *amontonadas* entre las costillas. Una leve impertinencia en el adjetivo da al signo convencional de lo femenino una nueva desproporción. Sin embargo, ante la manifestación de la insustancialidad de todo, Roy elige seguir pensando a Spakov como su adversario y verdugo fundamental, quien provocó su “condena” (p. 79). La recaída en la reedipización retoma su pulso usual. El regreso al “principio paternalista” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 27), que pone al comienzo y a fin del círculo de las repeticiones la figura omnipotente de un padre terrible, en este caso, Spakov, representaría el fracaso de la minorización.

Esta estructura (nos vemos tentados a llamarla así) es invariable: a un devenir insignificante del cuerpo sub-humano se le opone, de manera sistemática, la reterritorialización de este en alguna práctica que lo sitúa en posición de objeto-víctima. Como si significados que apuntan a órdenes diversos en el plano del deseo se suplieran: a la experimentación de un proceso de sub-humanización, por mixtura de oposiciones binarias, le sigue la demostración de un caso deshumanizante, al modo de denuncia. El bloqueo de ese primer devenir y su reterritorialización en la idea del Hombre (y su dignidad vulnerada) es lo único que explica el tono dramático que alerta sobre el ultraje del cuerpo-ciborg. Esto último podría hallar su causa en la territorialización del planteamiento en el cuerpo formado de saberes, o architexto de la CF. Según se da a entender en *Kafka. Por una literatura menor* (p. 59), la CF describe simbólicamente los padecimientos en el mundo moderno. En cambio, no habría simbolismo en una literatura menor. Las escenas de brutalidad reiteradas, reprimidas -aunque fallidamente- por los injertos de realidad virtual, no pueden desligarse de una retórica que ha funcionado históricamente en el “repertorio de la cultura” (Giorgi, 2014, p. 179) como signo de deshumanización. El retorno de la horda en el futuro de la especie evoca el imaginario de la barbarie y de la humanidad negada (p. 180), entendida como ausente en este ciclo degradante y, por esa razón,

también, distópico. En correspondencia con esto, Giorgi concibe la función del instinto como antítesis de la administración biopolítica (2014, p. 185), en su análisis de la obra de Lamborghini; obra que, como ya hemos dicho, integra el cuerpo poroso de *Las pasiones alegres*. Sin embargo, la sexualidad sádica es una herramienta de disciplinamiento del Estado exterminador para Farrés. No reviste ningún componente utópico. La literatura de anticipación argentina actual (Farrés, Maggiori o Chernov) está atravesada por un impulso de advertencia acerca de la amenaza totalitaria. El temor al exterminio, al "hacer morir" (Rodríguez, 2016, p. 25), por parte del aparato de Estado, monopoliza, en estas, la visión siniestra de las relaciones de poder.

En cuanto a la lengua, y su modulación literaria, ciertas expresiones como “condena”, de ascendencia kafkiana, o la más consensuadamente metafórica, “infierno”, que se reiteran a lo largo de toda la novela, tienen un carácter semántico concluyente. En medio de la destitución general del sentido, actúan como órganos de este. Mientras que la multiplicación de las personalidades y los planos de existencia abolen la razón, la metaforicidad recurrente de una lengua convenida como literaria compensa lo anterior: “Cuando terminaron con Boris, el terror golpeó las puertas” (Farrés, 2020, p. 85). La lengua organizada de la literatura en una retórica llamativamente poco liminar no pierde consistencia en signos como “terror” (p. 85) o “destino” (p. 86), estilemas filosóficos (simulacro, dispositivo, paisaje falocéntrico, ontología, intensidades), psicoanalíticos (narcisismo, novela edípica, duelo histórico) o préstamos del código de la psiquiatría (paranoia, psicosis), que van urdiendo una malla de protección al desmembramiento de los contenidos narrativos. De tanto diagnosticar psicosis el delirio se vuelve “estado clínico” (Deleuze 1996b). Es tal el grado de anclaje en la filosofía deleuziano-guattariana, y el deseo de promover dicho contrato de lectura, que Conde De Boeck (2023) designa esta obra abiertamente como “literatura esquizoanalítica” (p. 94). El “uso intensivo asignificante” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 37) de la lengua no parece, en suma, converger con la norma estética del texto. La acumulación de significantes de distintas escenas de enunciación produce en su combinatoria un pastiche transtextual que no deserta del sentido propio. En definitiva, la lengua no hace lo que dice. La afección es indicada, pero la forma de expresión permanece en estado de equilibrio (Deleuze, 1996a).

La interrogación retórica es otro recurso del cual el sujeto de enunciación se vale, sin reparar en su extrema formalización:

¿Durante cuánto tiempo habían vivido así? [...] ¿Por qué, en todo caso, si Boris le había extirpado la memoria artificial no recordaba quién había sido antes del encierro, antes de la memoria artificial en su cerebro? ¿Había nacido en aquel lugar? ¿Ese era su origen y también su destino? (Farrés, 2020, p. 86).

La conjunción de palabras literarias como “destino” y formas que contienen este mismo significado, a fuerza de uso, pliega el enunciado menor en la enunciación mayor, edipizando la escritura por obediencia con el contrato de las Bellas Letras, en palabras de Barthes (2011). Si bien irrumpe un glosario subestándar, impropio de la lengua culta, en el tipo de frase “eran usadas como esclavas del deseo de un agujero más o menos humedecido donde meter una pija” (p. 86), el coloquialismo no desbarata la culpabilidad visible de un tono todavía demasiado enfático y metafórico (esclavas del deseo), característico de una literatura mayor. El uso pretendidamente menor de la lengua mítica de la cultura, por obra de una citación compulsiva o “puchero de lenguas” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 40), no alcanza a desfondar la territorialidad literaria. El “polvo” que le echan a Roy es visto por él desde una “lejanía interminable” (Farrés, 2020, p. 85). Dos lenguas copulan, la intensiva y la fosilizada. Pero la última contiene a la primera, y la exculpa del extravío.

Conclusiones (a pesar de la monotonía interminable)

En resumen, ha podido rastrearse el conflicto provocado por dos movimientos antitéticos entre los cuales oscila la escritura antirrepresentativa de Farrés, uno inmanente y otro metafórico, con el

agregado de que a medida que el relato transcurre va imponiéndose este segundo régimen. Por tal razón es complejo afirmar que acontezca un verdadero quiebre de la estructura simbólica, referido al hipotexto kafkiano. Un sistema o conjunto semiótico parece dominar la significación paranoica del relato. Si bien los significantes son migratorios y portan una identidad laxa, no deja de insinuar un determinado estado del deseo, unívocamente asociado a la sumisión, al encierro y la falta de ser. La serie ilimitada de interpretaciones paranoicas podría minorizar el texto policial y la mecánica del enigma, no así el otro gran hipotexto, el kafkiano-dickiano (bajo vigilancia de Deleuze) que se mantiene estable al nivel de sus planteos estético-ontológicos. La insistencia de términos como “dispositivo” o “intensidades” a lo largo de la novela da cuenta de una ficcionalización expresa de las tesis deleuzianas, más aún, tratándose de una obra deudora visiblemente de la estética de Kafka. La dependencia de la filosofía –en esto disintimos con Arce– es demasiado perceptible. No sólo Farrés da lugar al tráfico de conceptos filosóficos, con un evidente sentido de participación en los axiomas básicos de esas teorías, sino que favorece un estilo especulativo tendiente a limar la autonomía textual. Deleuze, a pesar de no nombrárselo, edipiza.

El enigma es una de las formas que ha quedado atrapada en el bucle del procedimiento desterritorializador. El rol detectivesco delegado en Teiler, quien finalmente “desmonta” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 69), o simula desmontar, el funcionamiento de la máquina-fascista, URANO, y la insustancialidad de cada uno de los recuerdos de Roy y de los personajes del teatro de su vida, vuelve a revertirse hacia Roy. Habiendo este sometido a Teiler y habiendo extraído su memoria implantada, finalmente (el adverbio es más que impropio) descubre la existencia de una red de “tráfico de memorias artificiales” (Farrés, 2020, p. 57). Pero las nuevas hipótesis acerca de la verdad del caso son desquiciadas. Los asesinos de su hijo paralítico habrían buscado borrar su crimen (realizado por encargo de la propia madre) eliminándolo de los recuerdos de su padre, y para esto necesitaban operarlo. La rebelión de Roy, su salida del “guión” (p. 64), aquello que la memoria debía producir como su futuro, abre una pequeña brecha, o incisión, en la máquina tecnocrática, hasta la próxima captura.

El gran tema de Farrés, que se repite de un bloque a otro de su obra, es la “experiencia esquizofrénica” (Arce, 2020, p. 34), a causa de un impulso incesante que tiende destituir al sujeto de su ligazón con cualquier escena fantasmática siempre de tipo provisoria. En suma, es “el problema de la individuación” (p. 36). El drama de la apropiación de la voluntad está en un constante proceso de retorno, como si se tratara de una actividad programada y puesta a reproducirse por obra de una causalidad desconocida. Spakov, que es el actante más parecido a un garante de ese aparato de dominación total, ingresa por momentos a la reproducción en la cual habita Roy, simulacro de simulacros, con el fin de desarticular cualquier intento de fuga. Efectuada la operación, lo que sigue es el pasaje a un estado de total desubjetivación, que abarca hasta la pérdida del nombre propio: el fin del sujeto-Roy después de innumerables anuncios de esta condición inviolable. Lo que queda de la personalidad es un murmullo que imita la memoria de la rememoración. Es el encierro, antes metáfora, que ahora pasa a ser la condición física del incomunicado. El personaje despojado de su máscara, una vez retirada la ficción de su doble, no halla un fondo, por carecer de cualquier fijeza que remita a un pasado íntimo o al recuerdo de una presencia. No hay territorio en el que reterritorializar esa huida de aspecto definitivo que es la psicosis. La pérdida del yo induce a una errancia infinita por cuartos conectados y al encuentro con otros Roy genéricos, desertando de la posibilidad del “afuera” (p. 74). El círculo del dispositivo, que es el mundo, la totalidad de lo conocido por la experiencia, es imposible de desmontar dado que carece de trascendencia, o punto ciego desde donde dominar el mecanismo sin ser dominado.

El temor a la locura y a la pérdida del principio de realidad hacen que hasta el final Roy se aferre a una idea de sustancialidad del yo. Esto explica que se sienta agradecido con Boris por haberle relatado el estado de su cuerpo:

Con el solo hecho de que me digas que más allá de la película de mi cerebro estoy acá entre los restos que quedaron, que hay algo que todavía me sostiene, me alcanza para entender que todavía estoy vivo [...] Con que me asegures que al menos hay algo, cualquier cosa, aunque sea chatarra, aunque sea un pedazo de fierro, me basta para no volverme loco y saber al menos que soy yo el que está hablando (p. 83).

El deseo de territorializarse en una mismidad persiste en Roy hasta la escena del terror final, con el descubrimiento de su degradación a objeto sexual de la horda; a pesar de que el dispositivo sea el único sujeto en esta trama de desposiciones, y sus “ganas de hacer su fiesta psicótica” (p. 387). La lucha del protagonista está concluida (condenada) de antemano, porque desconoce el deseo de la máquina, dado que, al final de cuentas, es la máquina la que desea (cfr. *Kafka* 118). Los efectos desrealizantes de la ausencia de un más allá del plano de realidad-ficción que engulle toda actividad es explicada con claridad por Conde de Boeck: “En un encadenamiento de espejismos dentro de espejismos, nunca podemos estar seguros de estar dentro o fuera del simulacro, y el afuera desde el cual las mentes son controladas nunca es cabalmente develado” (p. 85).

La monotonía cruel con la que Farrés enviste la descripción del “derrumbe psíquico” (p. 389) de sus criaturas, y el juego de la dominación, responde a un goce también maquinal, como parte de un único plano inmanente que devora, a la manera de URANO, la totalidad de los contenidos y su envoltura expresiva.⁶ No hay exterioridad posible ya que el dispositivo es el sujeto, dice el saber teórico del propio texto. En conclusión, la fantasía del descentramiento por ausencia de distinción exterior-interior humanos, que expande el relato con insistencia maníaca, adquiere un carácter trágico, al inducir cierta imagen de un destino inquebrantable que pesa sobre la especie en su condena a la repetición. Dentro de este libreto ontológico pueden producirse líneas de fuga recurrentes, pero no decisivas para torcer el rumbo prefijado y destinal, que consiste en la repetición sin diferencia de lo Mismo. El uso perverso de Edipo no bastaría, en definitiva, para deponer un orden trágico (demasiado serio) que, deterministamente, condena al paciente circunstancial de relaciones de dominación biotecnológicas a ser víctima absoluta de Dominación, experimento perpetuo de un Otro sin fisuras. El absurdo del contenido inmediato, por insistencia de significantes graves, se invierte, entonces, en tragedia existencial. En paralelo, la alegoría del control total conveniente al imaginario distópico, en cuanto engranaje de enunciación, captura el texto en su mecanismo ilimitado, y va apresando otros discursos, como el filosófico principalmente: “Con aquello la Máquina representaba el fin de la historia y la desaparición del hombre” (p. 390). Contra el deleuzianismo explícito de la novela, cabe considerar que esta sí admite exégesis alegórica.

El último bloque narrativo, “Los hijos de Urano”, el menos interesante de la serie, funciona como un segmento explicativo que descifra las claves del experimento social, a pesar del recurso del punto de vista intradiegtico. El uso de narradores mayormente intradiegticos es una estrategia narrativa afín al deseo de inmanencia del texto que, no obstante, no alcanza a deponer, por insistencia semántica, el mensaje. Lo que sabíamos por experiencia encuentra un lenguaje referencial: “el problema con URANO era otro: lo que se había perdido no era el mensaje sino el mundo [...] El afuera como tal, el afuera de la satisfacción cerebral y del mundo virtual creado por URANO, el afuera de nosotros mismos había sido anulado” (p. 391). Monótono y machacón, asegurado por toda un armazón de jergas (médica, psicoanalítica, científico-especulativa), el énfasis existencialista en la “condena” (pp. 397, 401, 412, 424, 426), como estado irreversible de la humanidad, y la descripción tremebunda de tormentos y vejaciones, ofrecen una estructura significativa al “juego interminable de ocultamientos y disfraces” (p. 411). La “puesta en escena naturalista” (Rodríguez, 2008, p. 162) de las torturas que atestiguan los “condenados” a la virtualidad, Roy y sus dobles, admite un claro linaje lamborghiniiano;

⁶ En la ontología deleuziana hay una insistencia en el Uno, como advierte Badiou (2002). La máquina técnica, la enunciación social y el deseo conectivo en Kafka procederían idénticamente, dado que “forman parte del mismo y único dispositivo” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 119).

retórica comprensible, dada a la comunicación por obra de la costumbre. “Laberinto”, infierno”, “náusea” (p. 412): la retahíla de metáforas disfóricas determina lo indeterminado del flujo ya no tan psicótico del dispositivo. La sobresaturación de patogemas (“Lo que para mí había sido la *catástrofe* de mi propia existencia, mi *pérdida* y *ruina*, para ellos no era nada. Pero esa *nada* era algo, esa *nada* era yo mismo”, p. 414, énfasis agregado) conduce paradójicamente la angustia existencialista a su punto de menor intensidad, el cliché. Eso que se dice derrumbe simbólico, pero repite “condena”, “condena”, enfática y ampulosamente, lleva al fracaso la insignificancia.

Ya sea leída como fábula filosófica o política sobre los efectos corrosivos del “eros fascista” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 86), *Las pasiones alegres* adopta la expresión de la conjetura científico-futurista y, en tal sentido, convoca el verosímil de la ficción especulativa. Permanece compuesto el relato anticipatorio sobre opresores y oprimidos disputándose sus roles, en última instancia, prisioneros de la máquina tecnocrática venidera. En consecuencia, no parece certero afirmar que la novela “distorsiona” (Conde de Boeck, 2023, p. 83) las convenciones de la CF. Al contrario, parasita una temática por demás consabida y recreada por otras escrituras de su tiempo, la virtualización de lo real, bajo las condiciones de enunciación de la distopía tecnológica -que Conde de Boeck reconoce como principio genérico-, y la proyecta en el marco de las filosofías post-humanistas del presente. Que “el sistema de remisiones filosóficas explícitas y no explícitas” (p. 83) acapare de tal modo la atención de la crítica es un síntoma de la complejidad testística de la obra. No es tan diferente esta conclusión a la que define como “simbolización ficcional” (p. 97) la reescritura de los principios filosóficos del poshumanismo deleuziano por parte de las novelas de Farrés, a pesar de la contradicción que implica considerar, en simultáneo, “inasimilable” dicho proyecto estético. “El movimiento de desterritorialización del hombre” es un asunto propio de las “grandes máquinas” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 88), de “aparatos de Estado” (Farrés, 2020, p. 43) que arrastran a jefes y a subalternos, a experimentadores sociales y a objetos de experimentación, a una masiva existencia homogénea. La escritura de Farrés lo prueba.

Referencias bibliográficas

- Arce, R. (2020). “Memorias de un niño-perro. La inhumanidad de lo humano en la narrativa de Pablo Farrés”. *Terra rouxa e outras terras. Revista de Estudos Literários*, 42 (1), pp. 33-45.
- Badiou, A. (2002). *Deleuze, el clamor del ser*. Buenos Aires: Manantial.
- Barelli, C. (2020). El ensayo de una “*neue Aufklärung*” como prelude de la “filosofía experimental” futura en Nietzsche. *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 37 (1), 59-71. <https://dx.doi.org/10.5209/ashf.61485>
- Barthes, R. (2011). “El grado cero de la escritura”. En *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos* (pp. 9-64). Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós.
- Conde De Boeck, A. (2023). “Hay un afuera que nos llama”: pesadillas familiares y abismos poshumanos en *Las pasiones alegres* (2020) de Pablo Farrés”. *Exlibris*, 12, 79-99.
- Deleuze, G. (1996a). “Balbució...”. En *Crítica y clínica* (pp. 150-159). Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1996b). “La literatura y la vida”. En *Crítica y clínica* (pp. 11-18). Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.

- De Rosso, E. (2012). “La línea de sombra: literatura latinoamericana y ciencia ficción en tres novelas contemporáneas”. *Revista Iberoamericana*, 78 (238-239), 311-328.
- Farrés, P. (2020). *Las pasiones alegres*. Río tercero: Nudista.
- García, H. (2012). “Tecnociencia y cibercultura en México: *hackers* en el cuento *cyberpunk* mexicano”. *Revista Iberoamericana*, 78 (238-239), 329-348
- García, H. (2017). “Hacia una poética de la tecnología periférica: *post-cyberpunk* y picaresca 2.0 en *Sleep dealer* de Alex Rivera”. *Revista Iberoamericana*, 83 (259-260), 327-344
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Giorgi, G. (2014). “Ese pueblo que nunca dejará de ser animal: Osvaldo Lamborghini”. En *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica* (pp. 169-194). Buenos Aires: Eterna Cadencia
- López-Pellisa, T. (2013). “Metástasis de los simulacros y metadiégesis digital en *La novela perfecta* de Carmen Boullosa”. *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 1 (2), 283-296. <https://doi.org/10.37536/preh.2013.1.2.640>
- López-Pellisa, T. (2015). *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, G. (1984). “¿Franz Kafka o Thomas Mann?”. En *Significación actual del realismo crítico*. México: Era.
- Maguire, E. A. (2009). “El hombre lobo en el espacio: el *hacker* como monstruo en el *cyberpunk* cubano”. *Revista Iberoamericana*, 75 (227), 505-521.
- Montoya Juárez, J. (2008). *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. Universidad de Granada.
- Rodríguez, F. (2008). “Escribir afuera: literatura y política en Walsh y Lamborghini”. En J. P. Dabove y N. Brizuela (Comp.). *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona.
- Rodríguez, F. (2016). “Hacer vivir afuera. En la frontera de la vida”. *Badebec*, 6 (11), 22-41. <https://doi.org/10.35305/b.v6i11.207>
- Sánchez, S. (2008). *Lógica, verdad y creencia: consideraciones sobre la relación Nietzsche-Spir*. Córdoba: Universitas.
- Steimberg, A. (2021). “Fictional Universes in Science Fiction: The Latin American Case”. En Silvia G. Kurlat de Ares and Ezequiel de Rosso (Ed.). *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction* (pp. 215-225). Oxford: Peter Lang.