
“HAY UN AFUERA QUE NOS LLAMA”: PESADILLAS FAMILIARES Y ABISMOS POSHUMANOS EN *LAS PASIONES ALEGRES* (2020) DE PABLO FARRÉS

*‘THERE IS AN OUTSIDE THAT IS CALLING US’:
FAMILY NIGHTMARES AND POST-HUMAN ABYSSES
IN PABLO FARRÉS’S LAS PASIONES ALEGRES (2020)*

Agustín Conde De Boeck
CONICET
Universidad Nacional de Córdoba
josecondeboeck@hotmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Afuera
Horror abstracto
Poshumanismo

*La obra narrativa del argentino Pablo Farrés configura probablemente uno de los fenómenos más extraños y complejos de la literatura latinoamericana del siglo XXI. Este trabajo propone la lectura de su extensa novela *Las pasiones alegres*, publicada en 2020. Buscamos reflexionar en torno a ciertos interrogantes que conciernen al denso entramado filosófico que da forma al sustrato de sus ficciones.*

*Tomamos como punto de partida una conjetura sugerida por el propio sistema de motivos obsesivos de la escritura del autor, particularmente expresado en *Las pasiones alegres*. En nuestra lectura hipotetizamos la posibilidad de leer esta novela a partir de determinadas nociones clave del pensamiento deleuzo-guattariano, así como del denominado “realismo especulativo”. Leer el proyecto farresco como una literatura esquizoanalítica y como una ficción de “horror abstracto” (tomando aquí la categoría propuesta por Nick Land) nos permite abordar la anómala circulación que en su escritura se produce entre el horror familiar y el horror cósmico, entre el adentro y el afuera como construcciones topológicas y, finalmente, entre lo humano y lo no-humano (poshumano, inhumano, extrahumano).*



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Outside

Abstract horror

Post-Humanism

*The narrative work of the Argentine author Pablo Farrés probably configures one of the strangest and most complex phenomena of the 21st century Latin American literature. This article proposes a reading of his long novel *Las pasiones alegres* (The Joyful Passions), published in 2020. We seek to reflect on certain questions concerning the dense philosophical framework that shapes the substrate of his fictions.*

*As a starting point, we take a conjecture suggested by the author's own system of motifs and recurring ideas, particularly expressed in *Las pasiones alegres*. We hypothesize about the possibility of reading this novel based on certain key notions of Deleuzo-Guattarian thought, as well as the so-called Speculative Realism. Reading the Farresian project as schizoanalytical literature and as "abstract horror" fiction (using here the category proposed by Nick Land) allows us to approach the anomalous circulation that occurs in his writing from family horror to cosmic horror, from the Inside to the Outside as an inside-out topological construction and, finally, from the Human to the Non-Human (post-human, in-human, extra-human).*

Recibido: 15/08/2022

Aceptado: 14/11/2022

El abismo llama. El llamado no dice nada.
Pablo Farrés, *Las pasiones alegres*

Hay un afuera que nos llama, no podemos quedarnos acá.
Pablo Farrés, *El libro del Buen Oído*

[...] sí, pero siempre hay un modo de correr el límite y encontrar que el
Afuera no es sino un modo border de estar Dentro.
Pablo Farrés, *Las series infinitas*

Proyecto matancero

En la última década, el escritor argentino Pablo Farrés ha desplegado un proyecto de escritura desmesurado desde el cual se plantea, entre otras cosas, una reposición de las condiciones de posibilidad (o imposibilidad) de una literatura de vanguardia, de una literatura política y, en última instancia, de una literatura nacional.¹ Producto de la elaboración distorsiva de una suerte de

¹ La problematización de ambos nodos es cardinal en el pensamiento de Farrés, tal como se deja ver en entrevistas y en algunos de sus textos críticos. El problema de la vanguardia como etiqueta vacía y conservadora que obtura la posibilidad de una vía verdaderamente alternativa y la noción de una literatura que encuentra su fuerza política no ya en la tematización de “lo político”, sino en una máquina de guerra hecha de escritura pueden rastrearse como proyecciones en su propia ficción. Baste contrastar, por ejemplo, su lectura de *¡Paraguay!* de Ariel Luppino (Farrés 2021a), su reseña sobre *Los extraestatales* de José Retik (2021b), donde se explora en torno a los delirios de la política; su intervención en la encuesta de Pablo Chacón sobre la vanguardia (2014) o cierta entrevista donde formula una compleja relación entre transgresión y política (Chacón 2017), con el modo en que, en su literatura logra descentrar ciertos discursos ideológicos hegemónicos y lleva hasta su límite determinadas supersticiones colectivas a partir del instrumental imaginario de un esperpento abyecto. Este contrapunto por donde circulan las dos grandes tensiones, vanguardia y política (frente a cuyas versiones simplificadas Farrés se desmarca), plantea quizás también una posible

mitología de origen en constante revisión, su escritura acaso podría resumirse en un proyecto global implícitamente titulado *La Matanza*, por permutación significativa entre el lugar de origen (y militada residencia) del autor y la amplificación arquetípica del siniestro sentido literal de ese topónimo (Farrés 2020: 119-120).² Su obra se escande hasta ahora en una serie de ocho novelas publicadas en la última década: *El punto idiota* (2010), *Literatura argentina* (2012), *El desmadre* (2013), *El reglamento* (2013), *Mi pequeña guerra inútil* (2016), *Las pasiones alegres* (2020), *El libro del buen olvido* (2021) y *Las series infinitas* (2022). La segunda, *Literatura argentina*, es considerada por la crítica como el clásico que inaugura el sistema, como la crisis originaria que despliega todo el instrumental de su proyecto: una novela que, entre el juego metaliterario borgeano y la abyección lamborghineana, logra erigir un apocalipsis conceptual que formula una extravagante desconstrucción de la posibilidad misma de una literatura nacional.

Todo este caudal de escritura prácticamente podría definirse, en términos del pensamiento de Nick Land, como una gran “teoría-ficción” que, al igual que la obra del propio Land, encuentra en la filosofía deleuziana una suerte de marca de origen.

El proyecto de Farrés, desde *El punto idiota* hasta la descomunal *Las series infinitas*, oscila entre los recursos de la ciencia ficción y un cierto más allá del género: una desgnerización que encuentra en determinados elementos de distorsión expresionista un modo discursivo para formular una escritura *otra*, enrarecida, abyecta, paranoica, “mutante” (como la llama Quintín, 2020), obsesionada con la “esquizofrenización” de la realidad o con el develamiento de su núcleo irreal. De hecho, si hay una ciencia ficción que resuena en Farrés, es precisamente aquella línea de autores emergentes durante los años de la Guerra Fría –Philip K. Dick, J.G. Ballard, Kurt Vonnegut, cierto Thomas Pynchon, cierto William S. Burroughs–, fascinados por las conspiraciones paranoicas y cultores de una interpretación entrópica de la realidad social. Esta tradición se interesa particularmente por una alteración o degradación de las convenciones y formatos del género de la ciencia ficción, pero una fuerte persistencia en el potencial especulativo del género. Asimismo, la rareza radical y el régimen de singularidad de la obra de Farrés permiten localizarla en una constelación latinoamericana que se disemina desde Mario Levrero, Felipe Polleri y Mario Bellatin hacia Rafael Pinedo, Carlos Ríos y Ariel Luppino, y que admite un diálogo con poéticas emparentadas, como las de Mark Z. Danielewski, Thomas Ligotti, Michael Cisco o el australiano Greg Egan. Así, *Las pasiones alegres* o *Las series infinitas*, sus obras más extensas y ambiciosas, se inscriben claramente en un registro de transtextualidad donde se hacen pensables, por reciprocidades internas, escrituras paranoicas como las de *House of Leaves*, *My Work Is Not Yet Done*, *Animal Money* o *Axiomatic*.

A lo largo de toda su obra, Farrés ha llevado al extremo esa “cuestión de lo exterior” que Mark Fisher define como uno de los núcleos perversos de la fascinación por “lo raro y lo espeluznante” (2018): “retroinhumación”, “xenomorfía”, “alteridad sublime”, “paramnesia histórica”, “repetición compulsiva”, “lo oceánico psicodélico” “devenir animal”, todas nociones extravagantes con las que Fisher sintomatiza las espectrológicas ficciones del siglo XXI y que resuenan connotativamente en los bucles paranoicos y las heterotopías psicotrópicas de novelas como *Literatura Argentina*, *Mi pequeña guerra inútil* o *Las pasiones alegres*, donde encuentran un nodo de

línea de lectura en la cual un pensamiento crítico de corte fundamentalmente deleuziano encuentra su resolución simbólica en una estética asociable, al menos en primera instancia, con la escritura de Osvaldo Lamborghini.

² En su génesis escrituraria, Farrés sería entonces autor de un “Ulises conurbano” originario, un impublicable de más de mil páginas titulado *La Matanza* –como cuenta Omar Genovese (2019)– que luego sería convertido en “una catarata de novelas”.

despliegue extraordinario. Consideramos que esta cuestión del Afuera (se trata de esa idea de un Real no representable, exterior al lenguaje y apenas posible de entrever en determinadas experiencias del límite, que obsesionó al pensamiento posestructuralista)³ es uno de los núcleos que, como veremos, atraviesa todo el sistema de representación de la escritura farresca.

Sería posible percibir cómo, a partir de una configuración topológica del espacio narrativo, Farrés despliega una suerte de horror cósmico habilitado por la amenaza de un afuera no-humano cuyo crecimiento exponencial se canaliza en la forma de grandes ficciones alucinatorias sobre un control a escala global, ejercido por los grandes sistemas civilizatorios (la tecnología, el capitalismo, el estado, la ley, etc.) sobre la frágil subjetividad humana. Erigidos en una gran entidad abstracta de opresión tácita, en la narrativa de Farrés estos sistemas son caracterizados por operar una degradación (o, en todo caso, un desenmascaramiento) de “lo familiar”, cuyos valores se dispersan hacia el abismo de lo no-humano (los poshumano, lo inhumano, lo extrahumano).

A partir de la lectura de su novela *Las pasiones alegres*, nos interesa aquí percibir cómo las construcciones topológicas que realiza Farrés de lo exterior y lo interior establecen un pliegue que circula entre dos grandes motivos: la desarticulación de la familia (o bien, la transgresión de ese gran relato familiar del psicoanálisis que Deleuze, para desestimarlos como artificio represivo, denomina “*catexis familiarista*”) y la proyección hacia un abismo cósmico donde lo humano se desontologiza y habilita vistazos de un afuera extra-humano.

Deseo maquínico

El título *Las pasiones alegres* retiene el enigma de su remisión spinoziana –las “pasiones alegres” que, opuestas a las “pasiones tristes”, configuran el fin último de la ética de Spinoza– y habilita, en primera instancia, una lectura irónica: el contraste entre la abyecta e inescapable pesadilla tecnocapitalista de su mundo narrativo y la luminosa transparencia de la noción filosófica a la que reenvía. Sin embargo, es posible encontrar en este título la salida hacia cierta ética de la literatura que subyace al propio proyecto creador de Farrés. En este mismo tren de pensamiento propone Rafael Arce su lectura del sentido paratextual: “solo la literatura puede seguir soportando la afirmación ética. Solo la imaginación inventa formas de vida nueva para una especie muerta” (2020).

Es indudable que las ficciones de Pablo Farrés poseen una firme relación transtextual con ciertos nodos de la filosofía contemporánea, al punto de poder definirse su poética en términos de una “teoría-ficción” (Mackay 2012 o Yaniz 2021)⁴ donde literatura y filosofía están

³ Baste citar como referencia de base el texto programático de Foucault en torno a Maurice Blanchot, “El pensamiento del afuera” (1966), que introdujo una tematización obsesiva de esa noción que adquirirá, en la filosofía contemporánea del realismo especulativo, una reinterpretación hacia lo Real no-humano que la cultura reprime por su potencial perturbador.

⁴ Noción asociada a la escritura de Nick Land y que han seguido otros escritores contemporáneos, como Reza Negarestani o Ben Woodard, la teoría-ficción, pese a ser una mera etiqueta circunstancial, vehiculiza quizás, por medio de una apertura lúdica y experimental, un complejo sistema de tensiones en torno a los límites institucionales entre literatura y filosofía. Puede definirse como “un género sin categorías cerradas [...]”. Esta forma de creación, que tiene su germen en libros como *Zarathustra* de Nietzsche o *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle, manifiesta una pregunta que también discutía Heidegger y Carnap, Wittgenstein y Russell: ¿Pueden los relatos supersticiosos explicar mejor la deriva del mundo que los tratados científicos? No importa en realidad la respuesta, dependerá de cada caso. Los conflictos

indisolublemente implicadas. Nos interesa plantear que la obra de Farrés puede leerse, por un lado, como una literatura esquizoanalítica, pero también como una escritura que puede adscribirse a las búsquedas del denominado realismo especulativo. En este artículo procuramos plantear una doble lectura de su novela *Las pasiones alegres*, tanto desde la antipsicoanalítica cuestión deleuziano-guattariana de la catexis familiarista, como desde la noción de “horror abstracto”, acuñada por el filósofo inglés Nick Land, una de las figuras más polémicas del pensamiento contemporáneo y referencia directriz del realismo especulativo. Proponemos formular este abordaje a partir de la compleja construcción de espacio que formula Farrés en la novela, donde, según consideramos, se plantea el contrapunto entre un *locus* puramente interior –una suerte de no-lugar y de tiempo-espacio alucinatorio– donde los personajes se encuentran sumidos en bucles oníricos de repetición, y la constante sugerencia de un afuera absoluto y siniestro que se filtra por medio de signos indiciales, y que pareciera representar una instancia de poder abstracto, acaso inhumano.

Indudablemente, la obra de Farrés podría adscribirse a la agenda de obsesiones de esa línea de la filosofía contemporánea denominada realismo especulativo, representada por Iain Hamilton Grant, Graham Harman, Quentin Meillassoux, Ray Brassier, entre otros. Estos pensadores, fuertemente influenciados por Nick Land, han encontrado en el horror cósmico lovecraftiano, el aceleracionismo, la teoría-ficción y la fenomenología oscura un medio expresivo para ejemplificar o directamente vehiculizar, a modo de *organon*, ese viejo objeto de deseo de la metafísica kantiana: la Cosa en sí, el Afuera, el Horror (Le 2020: 32-3). Como afirma el propio Land: “el horror anticipa a la filosofía, la insemina automáticamente y le provee de su objeto definitivo: la abstracción (en sí misma). Proviene del mismo no-lugar hacia el cual la filosofía tiende” (Land 2015: 119; la trad. es nuestra).⁵

La escritura de Farrés, en todo el sistema de remisiones filosóficas explícitas e implícitas, se aleja del modelo de “teoría-ficción” canonizado por *Respiración artificial* de Piglia (la ficción cruzada por una crítica literaria de alcances sociocríticos) para diseminarse hacia las formas anómalas de “teoría-ficción” postuladas por autores contemporáneos como Nick Land, Reza Negarestani, Mark Z. Danielewski o Ben Woodard, o bien a escritores actuales de *weird fiction* cuyo repertorio de ideas e imágenes está fuertemente agnado a un sustrato claramente científico o filosófico (Thomas Ligotti, Michael Cisco, Greg Egan, Cixin Liu o Ted Chiang).

Una obra que, distorsionando y optimizando las convenciones de la ciencia ficción y el terror, se coloca a sí misma como una suerte de respuesta siniestra y apofática a dos grandes obsesiones de la literatura nacional: la vanguardia y la literatura política. En su mundo, ambas búsquedas son innecesarias y autofágicas. Farrés se proyecta, en oposición a tales búsquedas banales, hacia un afuera de lo humano donde la idea de literatura o de política devuelven un reflejo grotesco en un espejo deformante.

Esta extensa distopía tecnológica titulada *Las pasiones alegres* está compuesta por cinco macrosegmentos aparentemente autónomos: “Las ausencias”, “Poema porno financiero”, “La memoria del desierto”, “El nombre del padre” y “Los hijos de Urano”, cada uno subtítulo con una elusiva clave cronológica de cortes históricos (respectivamente, los años 2036, 1996, 2016, 1986, 2066). Ahora bien, las partes están enhebradas entre sí por una misma intriga subyacente asociada a cierta Compañía que ha puesto en circulación un implante cerebral cuyos efectos en los

entre filósofos analíticos y continentales es defender una u otra. Pero si hay textos que con teoría-ficción te hacen dudar de tus convicciones y te desequilibran, quizá valga la pena el riesgo del juego” (Yaniz 2021).

⁵ “Horror anticipates philosophy, spawns it automatically, and provides its ultimate object – abstraction (in itself). It comes from the same non-place to which philosophy tends”.

usuarios consisten en un desmesurado declive psíquico. Ahora bien, en estos efectos secundarios indeseados, ¿el implante es disfuncional o, por el contrario, se revela como perturbadoramente eficaz? Las finalidades originalmente terapéuticas del implante terminan virando, por la siniestra lógica intrínseca de la mercancía, en dispositivo de control social. La fase psiquiátrica de la Compañía avanza hacia el control global:

Se trataba de aprovechar las posibilidades que la implantación del micro-procesador en el cerebro humano abría. Máquinas de máquinas, conectadas entre sí en una red informática global, aquello posibilitaba la transmisión inmediata de órdenes mentales a cualquier sistema computacional con el que la Compañía estuviera conectada (396).

Poder psiquiátrico y capitalismo funcionan bajo idénticas leyes no dichas de biopoder: su objetivo es la reificación de la libertad humana y la reterritorialización controlada de toda la experiencia posible. El implante, bautizado URANO por la Compañía, encuentra en su paradoja interior la base de un poder irrestricto: en la medida en que el objetivo de este microprocesador consiste en facilitar que las sinapsis neuronales funcionen bajo la lógica de una satisfacción alucinatoria, probablemente liberando hormonas de felicidad (endorfina, serotonina, dopamina y oxitocina), el cerebro escenifica la satisfacción de todo deseo incluso antes de que éste se vea realizado de hecho. Así, si sentimos hambre, el cerebro genera el efecto de ya haber saciado el apetito, entonces el individuo deja de comer; igualmente, si deseamos extirparnos el implante, el mismo implante produce la impresión de ya haber logrado ese objetivo, de modo que su extracción resulta imposible. “El deseo de la extirpación, el deseo de quitarnos a URANO se transformaba de inmediato en la certeza de ya haberlo hecho. Siempre íbamos a llegar tarde a la extirpación; URANO se anticipaba, reconocía el deseo y creaba la satisfacción alucinatoria” (400).

En una trama laberíntica y de múltiples realidades paralelas, una “compleja arquitectura [...] llena de duplicaciones y simulacros” (Quintín 2020), cada segmento de la novela (algunos con estilos muy contrastantes entre sí) se corresponde, precisamente, con un “caso” diferente de esta función/disfunción del implante instalado en los cerebros: un hombre que experimenta una creciente cantidad de episodios de “ausencia” o hiatos temporales en los que no sabe qué hizo o dónde estuvo; una familia que, en un mundo onírico y extraño, prostituye al padre con la finalidad de pagar un pasaje de tren a la anhelada y elusiva ciudad de Urstaat; un empleado de la Compañía que descubre que la mujer de su jefe es idéntica a su propia esposa fallecida; un padre de familia queda exiliado de su propia casa y, recluido como un animal en el attillo, se consagra a armar un modelo de avión a escala cuya construcción alcanza imposibles dimensiones, ora de gigantismo, ora de microscopía; finalmente, en un mundo baldío y posapocalíptico, tomado por tribus de vándalos, el cerebro de un hombre es invadido por el chip neuronal de su esposa recientemente fallecida, lo cual engendra un espiral alucinatorio que confluye en una absoluta conflagración que aniquila la individualidad y que culmina es una grotesca escena donde se exhibe un “gran pozo de carne” (89), una fosa común de materia orgánica, una tumba comunitaria y caníbal en cuyo interior se acumulan millares de cuerpos apelmazados e indiferenciados. URANO se convierte en toda la realidad y, ante el pleno triunfo del sistema frente al hombre, la obra concluye con un panorama del campo de devastación psíquica al que avanza lo humano por pura vocación de auto-opresión:

Con aquello, la Máquina representaba el fin de la historia y la desaparición del hombre, pero no se trató de una catástrofe cósmica, sino de una comedia de costumbres. No lo habíamos vivido sino como el tiempo del hombre feliz, el animal contento, el animal satisfecho (398).

Las preguntas finales formulan una radical fenomenología oscura en torno a la naturaleza misma del cogito humano como un flujo alucinatorio. El deseo maquínico obtura, con su xenomorfia, la dimensión antropomórfica de la realidad. La conciencia humana desarticulada encuentra, en el fondo de su imposibilidad, la plena identificación con la máquina opresora, ya que si la conciencia se define sólo por aparición fenoménica y los implantes producen alucinaciones sensoriales perfectas, nada hay fuera de ese funcionamiento, ni siquiera un yo que pueda distinguirse de esa unidad sincrética:

¿Pero qué otra cosa había sido URANO desde el comienzo, sino esta misma voz y con ello un modo de autoconciencia? Si mi existencia no era otra más que el registro de sus sinapsis neuronales, ¿a qué otra cosa llamar autoconciencia sino a ese mismo registro? [...]. Pero las cosas debían ser aún más radicales. ¿Qué era la conciencia de aquellos simios antropomorfos antes de URANO, antes de tener algún registro de esa misma conciencia?, ¿qué era la conciencia humana antes de mi propio registro autoconsciente? Nada, absolutamente nada. La pura vacuidad, el sin sentido mismo de suponerla como anterior al evento de mi propio registro. Yo misma, la Máquina, creaba el hambre y la conciencia de tener hambre, creaba para ellos el deseo de fecundar y el registro consciente de ese mismo deseo, creaba el deseo de matarse y a su vez tomaba conciencia de ello (431-2).

Ahora bien, al ubicarse narrativamente el nivel de la representación desde el punto de vista de los cerebros que padecen estos colapsos psicóticos artificialmente desencadenados, el efecto diegético de la novela es el de una sucesión de alucinaciones paranoicas, una más distorsiva que la otra, en cuyo onírico interior absoluto el lector es incapaz de distinguir entre niveles más o menos auténticos de realidad. Y cada caso de descenso es sólo una coartada para que el relato acumule deformaciones surrealistas (como una madre que tiene hijos con cabezas de pájaro), vejaciones abyectas (escenas cíclicas de violaciones que alcanzan un grado plástico de representación psicodélica), “amujeramientos” (hombres que, de una u otra manera, devienen mujeres) y sentencias de un nihilismo cósmico tal que por momentos alcanza la perfección autoparódica (como el estribillo eternamente repetido a lo largo de las muchas páginas del “Poema porno financiero”: “Nada es real, ni siquiera estas palabras son reales, ni siquiera yo soy real”). 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. Sólo al final de uno de los segmentos, “La memoria del desierto”, se nos permite un vistazo espeluznante: Roy y Boris, tras una odisea de realidades falsas, parecen finalmente desconectarse de la “mátrix” para despertarse en una extraña habitación ruïnosa y abandonada, y verse a sí mismos conectados a cables y tubos, convertidos en masas amorfas y mutiladas, rearmados con partes femeninas y partes maquínicas, “un puzzle bio-tecnológico –aparatos de metal incrustados entre los colgajos de carne” (303), “como los restos de un cadáver incrustado en chatarra” (305). Atestiguan, en una suerte de horror asordinado, cómo ciertos hombres ingresan a la habitación y, aparentemente acostumbrados a repetir esta faena, vejan sexualmente sus cuerpos monstruosos y carnean sus miembros para canibalizarlos. Detrás de los artificios mentales del implante de la Compañía, se oculta este reino inhumano y posapocalíptico, pero muy real, de carnicería atávica.

El implante cerebral de la Compañía no configura una imposición verticalista, un dominio evidente y abierto, sino una hegemonía furtiva, el resultado de una demanda social. La inteligencia

artificial es invocada por la humanidad como solución ante la saturación total causada por la aceleración tecnocapitalista y su infiltración en la constitución de la subjetividad humana. Oprimido por la máquina, el hombre pide más máquina, creyendo con ello liberarse, sólo para caer en un nivel más íntimo de control. Un poder tentacular cuyo avance mercantil consiste en producir un malestar frente al cual la demanda social reenvía paradójicamente a que ese mismo poder facilite la oferta de una solución destinada a optimizar y enraizar aún más las condiciones hegemónicas:

Al llegar el nuevo siglo ya estábamos todos rotos, cada hombre una empresa de sí mismo, cada empresa una empresa conectada con otra empresa que formaban entre todas una única empresa universal, el cerebro humano el lugar de la cadena de montaje en la organización del trabajo cognitivo, nada escapaba a la gran maquinaria de la producción. El único modo de estar a la altura de la demanda social y sostener los automatismos psíquicos-comunicativos eran los psicofármacos (2020: 16).

Es entonces la agencialidad misma de la Compañía la que acaba inevitablemente poniéndose en duda: ¿quién o qué controla la Compañía, qué mano invisible gobierna sus planes? La respuesta pareciera abrirse siniestramente hacia la nada. La novela sugiere que quizás cierta lógica maquínica, inhumana, utiliza a la Compañía como médium para oficiar su aceleración hacia el colapso. Lo que en principio pareciera responder a la lógica humana de la ambición corporativa, se revela luego como una cadena de obediencias cuyo eslabón final apunta a cierta exterioridad no-humana, xenomorfa.⁶ “La Compañía no es más que la posibilidad de hacer que la máquina abandonada siga funcionando. Comprendeme también a mí. Trabajamos para alguien que ordena y hay que obedecer” (92). Allí donde la Compañía parece estar en control, hay otros niveles más amplios de control. Si todo es una realidad virtual, maquínicamente fraguada, también los cabecillas humanos de la Compañía están sumidos en una ilusión de dominio, oprimidos ellos tanto o más que los usuarios del implante: “la memoria humana nunca fue ni humana ni natural. Existía una Compañía antes de la Compañía, una Compañía que funcionaba por debajo y por detrás de la Compañía” (300). Si la Compañía representa una “esquizotécnica” (Land 2021: 351) del control absoluto y reticular, instanciada por fases que van avanzando en un matadero de bloqueo neural de lo humano, cabe introducir, como frontispicio de todo el movimiento de aceleración y hundimiento que hace la escritura de Farrés, la noción de Nick Land: si el nivel 1 de la realidad (el espacio-mundo antropomórfico, definido por la percepción visual del hombre) se está agotando, está quedando obsoleto, ¿puede lo que nos domina llegar al nivel 2? (2021: 456).⁷ Precisamente, ¿puede lo que nos domina pasar al siguiente nivel, al nivel dos? Toda la escritura de Farrés pareciera ser la exploración de ese potencial segundo nivel de dominio, un dominio que ya no estará diseminado a escala de lo humano ni adaptado a nuestro rango de inteligibilidad. Ese

⁶ En este punto se vuelven interesantes las nociones previamente mencionadas con que Mark Fisher (2018) da forma a una definición múltiple de “lo espeluznante”: “xenomorfia”, “alteridad sublime”, “paramnesia histórica”, “repetición compulsiva”, “lo oceánico psicodélico”, “devenir animal”.

⁷ “Level 1, or world-space, is an anthropomorphically scaled, predominantly vision-configured, massively multi-slotted reality system that is obsolescing very rapidly. Garbage time is running out. Can what is playing you make it to Level 2?” (Land 2021: 456; “Nivel 1 o espacio mundial es un sistema de realidad a escala antropomórfica, predominantemente configurado según la visión, masivamente compartimentado que se está volviendo obsoleto rápidamente. El tiempo basura se está agotando. Lo que sea que te está comandando, ¿podrá pasar al nivel 2?” [la trad. es nuestra]).

dominio que siempre descubre estar dentro de una red de dominio más amplia, que la abarca: una Compañía que siempre es títere de una Archi-Compañía.

Estamos en el pleno “deseo maquínico” que define Nick Land (319 y ss.): un mundo donde lo humano está en retirada por la ciega agencialidad de la máquina. La propia escritura de Farrés, al desestabilizar los límites de la subjetividad individual y poner en constante duda la integridad del cogito, pareciera colocarse del lado de la máquina, tal como Land adjudica al esquizoanálisis deleuzo-guattariano. Al ser una crítica a la modernidad todavía kantiana del psicoanálisis, el esquizoanálisis desmantela la trascendencia del sujeto autónomo para dar paso al automatismo de un inconsciente maquínico, “una abstracta matrix maquínica” y una inteligencia artificial que invade la producción social desde el futuro, a modo de un “sistema de control metacientífico” (326).

Las pasiones alegres pareciera hacer efectiva esa premisa deleuziana según la cual no deseamos algo, sino que deseamos desear. El deseo que formula la narrativa farresca es precisamente ese “deseo maquínico” encarnado en una escritura autoprodutiva, una máquina de relatos, capaz de producirlos a partir de variaciones e iteraciones e intensificaciones. De hecho, al llegar a su novela *Las series infinitas*, se torna evidente que, de obra a obra, Farrés no ha hecho otra cosa que optimizar esa máquina aléfica capaz de albergar todos los relatos. La literatura moderna y su última formulación convencional, la literatura del yo, se basa precisamente en esa celebración de la subjetividad como recipiente pasivo de los clichés familiaristas del psicoanálisis. Creyendo liberarse, la literatura del yo sólo ciñe más y más la opresión que Deleuze y Guattari perciben en la tendencia social a identificarse con la saga estereotipada del funcionamiento familiar de la psiquis. Farrés, en cambio, en las antípodas de la literatura del yo, fascinado por los movimientos de lo no-humano, encuentra en esa inhumanidad y en el horror que representa para lo humano un motor narrativo infinito, aquello que Land define como “el perfil de un generador de ficción de horror o una máquina de pesadillas pulp”⁸ (2018: 24), ya que la intensificación de las amenazas abstractas del miedo (el avance hacia zonas cada vez más inexistentes de lo inhumano) “escribe terror automáticamente”⁹ (27). Para un mundo de “animales autómatas” (Farrés 2020, 111), se requiere una literatura autoengendradora, que imite y (como dice Land sobre la escritura de Deleuze) “movilice el vocabulario de la máquina, el mecanismo y el maquinismo”¹⁰ (2021: 323).

En *Mi pequeña guerra inútil*, los personajes se enfrentan a un vasto cerebro-isla que sumerge sus subjetividades en bucles alucinatorios, ante lo cual anhelan una explicación antropomórfica: “En el fondo de la máquina debe encontrarse el agente de la producción, el sujeto de estos pensamientos, algo, alguien, dios, el que fuere, que nos responda como hombres” (64). Pero no es posible, se trata de una máquina psicótica, ciega, que produce imágenes y paisajes de modo indeliberado. Este mismo plano es el que despliega la Compañía de *Las pasiones alegres*: no hay psiquis individual que explique esas distorsiones, sólo está la facticidad de vastos territorios alucinatorios. “Ni la psicología, ni la psiquiatría tienen que ver con esto. Es una cuestión ontológica, una cuestión neuro—geográfica: una geografía psíquica” (2017: 95). Fuera de la subjetividad moderna, estamos en el pleno dominio del esquizoanálisis.

Timothy Morton, al definir su noción de hiperobjeto (2018), afirma que hay cosas en el universo que, debido a su agencialidad amoral y desmesurada, producen la impresión de lo sublime aniquilatorio: un agujero negro, un macro-virus o el capitalismo constituyen entidades invisibles

⁸ “the profile of a horror-fiction generator or pulp-nightmare machine”.

⁹ “writes horror automatically”.

¹⁰ “mobilizes a vocabulary of the machine, the mechanic, and machinism”.

frente a las cuales ningún individuo puede intervenir exitosamente. Son objetos ciclópeos cuya realidad y efectos, por su inhumanidad radical y psicológicamente inasimilable, son permanentemente reprimidos por la civilización humana, puesto que pensar en ellos es ponderar la contingencia de nuestra fragilidad. Asimismo, en la medida en que la agencialidad de la Compañía en *Las pasiones alegres* se torna opaca y siniestra, también la propia naturaleza de la mente humana es puesta en duda:

Eso que llamamos vida es parte de un museo, un teatro que se monta en nuestros cerebros
[...]

Si luego de la extirpación del procesador tecnológico, el cerebro reproducía las mismas funciones, no faltaron quienes aseguraban que el mismo cerebro humano era un injerto bio-tecnológico implantando en el cráneo de los monos llamados hombres en el origen mismo de su historia por vaya uno a saber que civilización alienígena (2020: 267 y 400).

En el viraje del siglo XX al XXI, la inteligencia artificial ha remplazado, en la primacía del *phobos* tecnológico, al espectro de lo extraterrestre propio de la Guerra Fría. La alteridad absoluta de lo alienígena ha chocado, en el terreno de la ciencia, con la Paradoja de Fermi: la contradicción entre las altas probabilidades de existencia de vida extraterrestre y la falta absoluta de evidencia científica. Nick Land busca resolver esta paradoja a partir de la noción astronómica de Gran Filtro:

El Gran Filtro es una solución propuesta a la Paradoja de Fermi, que se puede resumir de la siguiente manera: el Universo es muy grande y muy antiguo, por lo que la vida debería ser lo suficientemente común como para que se note en todo: entonces, ¿dónde están los extraterrestres? ¿Por qué aún no hemos detectado evidencia de al menos una civilización interestelar? El Gran Filtro puede ser la respuesta a esa pregunta. El Gran Filtro es una fuerza desconocida que reduce radicalmente la probabilidad de vida creando una civilización interestelar. Puede aplicarse en una etapa temprana (es decir, cualquiera que sea el Filtro, puede simplemente reducir la posibilidad de que ocurra vida en primer lugar, o de que ocurra vida multicelular, o de que ocurra inteligencia, etc.) o puede aplicarse más adelante (reduciendo la posibilidad de una civilización agrícola, o de una civilización tecnológica, o de una civilización espacial, etc.). Si el filtro es temprano, probablemente estemos bien: lo pasamos hace mucho tiempo. Si es tarde, entonces hay una mayor probabilidad de que todavía lo tengamos por delante. Tal vez las civilizaciones tecnológicas simplemente no tienden a durar lo suficiente como para alcanzar el viaje espacial...¹¹ (s/autor 2016; la trad. es nuestra)

En este plano hipersticioso, resuenan la lógica del control propia de las ficciones de Burroughs y William Gibson, que llegan hasta las ficciones del australiano Greg Egan, y que representan la internalización de esa exterioridad absoluta: ese Gran Afuera monstruoso, ese

¹¹ “The Great Filter is a proposed solution to the Fermi Paradox, which can be summarised as follows – the Universe is very big and very old, thus life should be common enough to be noticeable throughout: so, where are the aliens? Why haven’t we spotted evidence of at least *one* interstellar civilisation yet? The Great Filter may be the answer to that question. The Great Filter is an unknown force that radically reduces the probability of life creating an interstellar civilisation. It may apply at an early stage (i.e. whatever the Filter is, it may simply reduce the chance of life occurring in the first place, or of multi-cellular life occurring, or of intelligence occurring, and so on) or it may apply later (reducing the chance of agricultural civilisation, or of technological civilisation, or of space-faring civilisation, and so on). If the Filter is early, then we’re probably ok: we passed it long ago. If it’s late, then there’s a greater chance that we still have it ahead of us. Maybe technological civilisations just don’t tend to last long enough to become space-faring...”.

horror cósmico que esperábamos adviniera desde las estrellas bajo la forma de lo extraterrestre, en realidad responde a una lógica general de lo xenomorfo cuya manifestación nos llegará, en cambio, desde adentro de nuestra propia tecnología, pero que no por ello será menos radicalmente una muestra del afuera no-humano.

Constelaciones malsanas

La atípica filosofía de Nick Land está consagrada a proclamar la aceleración tecnocapitalista hacia el colapso de lo humano.¹² No resulta extraño que, en esa creciente imbricación entre filosofía y literatura que se ha visto favorecida desde los años setenta por los grandes pensadores posestructuralistas, el estilo de su escritura anómala y hermética haya convertido su obra en un indiscutible objeto de culto (cfr. Le 2020). En los últimos años, Land ha orientado su pensamiento hacia un creciente interés por la ficción de horror, línea de identificación que, en sí misma, es uno de los nodos referenciales obsesivos de muchos pensadores del realismo especulativo: la conversión del horror cósmico lovecraftiano en un paradigma del cual puede desprenderse una vía alternativa y anti-anropocéntrica de la filosofía, un pensamiento que tome como eje la categoría de lo inhumano. En sus teorías-ficciones (*Phyl-Undbu* y *Chasm*, que en sí mismas componen ejemplos de *weird fiction*), así como también en su ensayo titulado “Neurosys”, Land ha planteado la categoría de “abstracción” como un modo para definir la naturaleza misma de la ficción. Las ficciones dan cuenta de lo inexistente, es decir, de lo abstracto: operan la vegetación extrema de aquellas nociones ausentes o perimidas, desechadas históricamente a la letrina de la esquizofrenia atávica (las supersticiones de la omnipotencia de la mente, del retorno de lo muerto o de la lógica propia de la magia simpatética definida por la antropología de Frazer). Todo aquello que la ciencia contemporánea va degradando ontológicamente, retorna, sin embargo, en las ficciones. Si esto es así, la ficción de horror vendría representar la cima de la naturaleza íntima de lo ficcional, su perfeccionamiento, la utopía de toda ficción, en la medida en que insistir en lo que para un paradigma científico contemporáneo *ya* no existe –por ejemplo, la supervivencia de la consciencia y la consiguiente fantasmogénesis– o *todavía* no existe –por ejemplo, los futuribles que anuncian el colapso del hombre por la máquina– engendrará inevitablemente el impulso emocional del miedo (ese miedo lovecraftiano a lo desconocido, el más antiguo y ancestral de los miedos [Lovecraft 2013: 21], que Land asocia completamente a la supervivencia biológica y darwiniana de la especie [2018: 26-7]). En una cadena de argumentaciones demasiado amplia y sutil como para reponer en estas páginas, Land establece una definición de la ficción de horror como *organon* ideal de los viejos sueños no cumplidos de la metafísica kantiana: acceder a la cosa en sí, a cierta exterioridad cognitivamente paradójica. Ese Real desconocido que, no existiendo, igualmente logra constituirse en causa tácita de todo el mundo fenoménico (lo cual confluiría en una anti-fenomenología biológica del terror [28]). Lo existente y lo humano, de este modo, serían entonces pliegue o síntoma de lo inexistente e inhumano. El deshuesadero de factoides atávicos provenientes de la esquizofrenia originaria de la especie, retornando al seno de la civilización a través del *morbus* obsesivo que produce lo inexistente, adquiriría un rango desmedido y se revelaría bajo la forma de elementos vestigiales, signos de un afuera que, dado que resulta inasimilable, también formula su vía hacia lo absoluto.

¹² Para una lectura aceleracionista de la obra de Farrés, cfr. Conde De Boeck 2022.

La obra de Farrés, precisamente, amplifica y propaga esos mismos “pensamientos malsanos” (“unhealthy thoughts” [Land 2018: 24]) que el hombre tiende a desechar por pertenecer a instancias supersticiosas, empíricamente improbables, o por remitir a hiperobjetos demasiado perturbadores por su potencial destructivo. La sola idea de que exista una Compañía omnipresente –cuya ambición de control global capilariza su poder invisible al dominar la tecnología para penetrar en la mente humana a través de implantes neuronales capaces de liberar dopamina y desplegar una simulación perfecta, una interfaz digital absoluta, indiferenciable de la realidad, que, sin embargo, se degrada a pesadilla infernal– casi pareciera materia del folclore tecnocapitalista, leyendas urbanas posmodernas que expresan un sistema de miedos racionales-irracionales, versiones neurotizadas de los futuribles imaginarios en torno a la inteligencia artificial. Y es precisamente aquí donde la superstición (el miedo a lo no existente) se toca con lo que Land denomina hiperstición (el miedo a lo *todavía* no existente, pero que puede existir: un futuro negro del cual las ficciones que lo presagian son capaces también de favorecer su advenimiento).

Esta gran ficción expansiva y entrópica de Farrés, construida en torno a la noción de una Compañía y que pareciera emblematizar la “mano invisible” del mercado en los alcances más oscuros de la metáfora, resulta asociable a ese “horror corporativo”¹³ que Thomas Ligotti había practicado en *My Work Is Not Yet Done* (*Mi obra todavía no está terminada*):

La compañía que me había empleado se esforzaba solamente en ofrecer la tarifa más barata que sus clientes pudieran tolerar, largándola al mercado tan rápido como sea posible, y cobrar todo lo que pudieran llevarse. Si fuera posible hacerlo, la compañía vendería lo que todas las empresas de ese tipo sueñan con vender, creando lo que tácitamente se supone que todos nuestros esfuerzos intentan lograr: el producto definitivo – Nada. Y por este producto, ellos exigirían el precio definitivo- Todo. (2002: 39)

Asimismo, resulta imposible no vincular la novela a la agencia psíquica en *Ubik* de Philip K. Dick o al implante neural llamado La Joya, en los cuentos de *Axiomatic* de Greg Egan. Sólo que estas ideas constituyen sólo el punto de partida de Farrés: es el bucle narrativo y la construcción anómala del espacio y el tiempo lo que permite que las distorsiones paranoicas formulen su propia lógica de infinitos relatos. *Las pasiones alegres*, así, no se constituye como una obra cerrada, sino como la fórmula o procedimiento de base para elaborar infinitos relatos posibles, funcionalidad que adquirirá su expresión más acabada en la virotécnica de *Las series infinitas*: descubrir una lógica de colapso mental que serialice todos los posibles descensos distorsivos, una máquina posantropológica para narrar el mundo extra-humano y, a la vez, escribir una literatura poniéndose del lado del virus. En este sentido, por su obsesivo desarrollo de la categoría de lo inhumano como disparador para elaborar una literatura (como dirá en *Mi pequeña guerra inútil*, una literatura bítica o,

¹³ Este “horror corporativo”, que indudablemente tiene ecos en Dick y Burroughs (y, en última instancia, en Orwell, Zamiatin, etc.), encuentra su proyección en relatos ligottianos posteriores a *My Work Is Not Yet Done* como habilitadores de toda una distopía de control empresarial centrada en la Quine Organization (“My Case for Retributive Action” y “Our Temporary Supervisor”, ambos en *Teatro Grottesco*, o “The Nightmare Network” y “I Have a Special Plan for this World”) y, ulteriormente, las ficciones de Greg Egan o en la teoría-ficción de Nick Land, *Chasm*, donde la corporación Qasm fabrica una interfaz digital capaz de desarticular las funciones cerebrales. Se trata de un horror derivado de la anticipación del futuro tecnológico que las corporaciones capitalistas ya están creando. Corporaciones capaces de “ahogar la experiencia humana en profundidades de distorsión ontológica sin precedentes” (Le, 2020: 40; “drown human experience in unprecedented ontological depths of distortion”).

como en *Literatura argentina*, una literatura hecha por nadie), la escritura de Farrés es quizás una de las exhibiciones más complejas y ambiciosas del realismo especulativo contemporáneo.

En *Las pasiones alegres*, la exuberancia paranoica –falsas realidades, infiernos alucinatorios, espejismos dentro de espejismos, memorias artificiales, degradaciones ideatorias, colapso de la identidad individual– es la manifestación siempre aplazada de ese Gran Filtro landiano puesto en impiadoso funcionamiento. Esa lógica maquina, xenomorfa e hiperobjetal adquiere, en las ficciones de Farrés, el rango de una gran máquina de narrar que, llevando al límite el dispositivo narrativo que Piglia había esbozado en *La ciudad ausente* (1992) a través de la máquina macedoniana, busca el extremo de ese *horror abstracto* que define Nick Land: una literatura que se coloca, en tanto experimento mental y verbal, en vías hacia lo inexistente y que se desentiende de esas lógicas interiores al campo cultural a las que todavía responde esa maquinaria pigliana que cree que las nociones de vanguardia y literatura política son algo posible (Farrés: 2021a). Ya Farrés, en *Literatura argentina*, había procurado desmontar el edificio endeble de la literatura nacional para proponer, en cambio, una literatura capaz de huir de la autofagia cultural y penetrar en el terreno de una reversibilidad donde la mitología privada se deja atravesar por la colectiva y viceversa.

Topologías esquizo

En la obra de Farrés se producen cruces anómalos: el *horror abstracto* (tal como Nick Land reinterpreta el horror cósmico de clave lovecraftiana), el *New Weird* (en esa línea de exploración y desterritorialización de los géneros que practica M. John Harrison, pero también, en cierto modo, autores como Thomas Ligotti, Michael Cisco y Greg Egan) y ciertos modos de extrañamiento y distorsión asociables a las estéticas del expresionismo y el surrealismo (especialmente en sus derivas rioplatenses, desde el *Ferdydurke* argentino hasta Lamborghini y desde Mario Levrero hasta Felipe Polleri).

Lo orgánico como pliegue de lo inorgánico y un obsesivo “rebobinado antropológico” (noción que tomamos de la filosofía de Germán Prósperi [2020], con la que la escritura de Farrés entra en un productivo diálogo) confluyen, dentro del proyecto farresco, en un problema iterativo que reemerge una y otra vez en el imaginario que posibilita: el soporte físico de la consciencia (el cerebro, la cerebralidad) como umbral para ritualizar el pasaje de lo humano a lo poshumano, de lo humano a lo in-humano. Sus ficciones abundan en escenas de canibalismo donde la ingesta del cerebro (la neurofagia) literaliza todo el sistema metafórico y antropológicamente atávico asociado a esta práctica.

Asimismo, la construcción del espacio adquiere un rango cardinal en la poética de Farrés. El mobiliario emocional y la intimidad doméstica extrañada, elementos de la casa embrujada que constituyen el *locus* gótico por antonomasia, se derraman, en la ciudad de Urstaat del “Poema porno financiero”, hacia un *haunting* total y psicoactivante del tiempo y el espacio. Como una ampliación de la noción de Anthony Vidler (1992) de “architectural uncanny” (“siniestro arquitectónico”), consideramos que todo el colapso psíquico escenificado en *Las pasiones alegres* podría leerse desde una noción de “anarquitectura” (una arquitectura mental que obedece las articulaciones anarquizadas y disfuncionales de una psiquis quebrada) y de “siniestro cronotopológico” para pensar los pliegues espaciales y temporales que configuran el instrumental por medio del cual Farrés pone en escena el horror de una interioridad mental absoluta, subordinada al control de un afuera inhumano e incognoscible. Una topología y una cronología alteradas que son,

siguiendo categorías utilizadas por Mark Fisher, una “geometría onírica” y un “tiempo aeónico” (2016), y, a la vez, que formulan una ficción hipersticiosa y avanzan hacia un “semiovirus retrocronal” (por usar una expresión de Istvan Csicsery-Ronay cara a Land [2021: 453]): un futuro que infecta el presente bajo una lógica viral (lógica ésta que, implícita en todas las ficciones de Farrés, finalmente se revelará explícitamente identificada como una entidad viral/virósica en *Las series infinitas*).

En este sentido, la topología del afuera y el adentro como recurrencias en la escritura de Farrés, fuertemente agnadas a una reposición de la fascinación foucaultiana por las categorías de “afuera” de Blanchot y de “transgresión” de Bataille, funciona como catalizador para formular un horror abyecto de corte poslamborghiniano que, asimismo, se disemina hacia figuraciones de representación política que buscan superar el alegorismo lineal de la narrativa argentina de posdictadura.

La asociación deleuziana entre sistema y máquina, elaborada de forma plástica por el pliegue entre relato familiar y opresión capitalista, se proyecta en Nick Land hacia un imaginario intoxicado de ciencia ficción. Así, cuando introduce su extraño concepto de “neurosys”, lo define como “una máquina nocional que abarca todo el tráfico nervioso terrestre” (“a notional machine encompassing all terrestrial nerve traffic”; 2018: 16), es decir, una gran red que interpreta lo global como un único flujo de circulación neuronal, el planeta como un organismo cerebral, tal como proyectaba Stanislaw Lem en *Solaris*, idea que Farrés disemina en *Mi pequeña guerra inútil* —las Malvinas como un gran archipiélago-cerebro que retiene a los soldados de ambos bandos en una guerra que se repite una y otra vez en un eterno loop lisérgico— para reponer la pesadilla esquizofrénica de la historia y de sus absurdas gestas ideológicas: “la guerra terminó hace ya más de treinta años. Se trata de un trauma tan enquistado en nuestros cerebros que la isla lo aprovecha tomando nuestros recuerdos para materializarlos como un presente inacabado” (2017: 57-8).

A su vez, vale la pena detenerse particularmente en el segundo segmento de *Las pasiones alegres*, el “Poema porno financiero hecho con la nada que mi madre ha parido”, subtítulo “Una hetero-Bio-Tanato-Grafía” y enigmáticamente fechado en 1996. Este capítulo es quizás el más ambicioso de la novela en su modo discursivo de construir una tensión territorial entre un puro interior alucinatorio y un afuera esquizofrénico.

En esta pieza donde se cruzan ecos de Kafka y Lamborghini, así como de las anómalas topologías leverrianas, resulta un misterio a qué afuera se corresponde la interioridad alucinatoria de ese mundo, de ese no-lugar parecido a un eterno pueblo pampeano, rodeado de desierto,¹⁴

¹⁴ De hecho, el desierto es un espacio recurrente en la poética farfresca como una suerte de iteración de ese desierto de lo nacional que atraviesa la literatura argentina en tanto “pampa gótica” (Ansolabehere 2011) y baldío contracivilizatorio. En la obra de Farrés, el desierto adquiere el rango de símbolo ontológico. La imposibilidad de lo nacional y la imposibilidad de un correlacionismo entre mente y mundo se escenifican en grandes peregrinaciones absurdas por el desierto: el desierto de la memoria, el desierto de lo nacional o el desierto de lo Real, superpuestos en una topología desfasada que formula su propia doctrina anti-Cogito sobre la irrealidad ontológica de la realidad empírica. El desierto, un desierto circular, como no-lugar, como ausencia de génesis y final y, a la vez, como único afuera donde puede habitar honestamente lo humano: “En el desierto nunca será posible encontrar el grano de arena con el que todo comenzó” (Farrés 2022: 104); “atravesando desiertos en trenes que abrían la nada y prometían ir a ninguna parte” (2020; 129); “El desierto de Ninguna Parte quedaba más o menos en ninguna parte” (259). El desierto, en Farrés, formula el emblema de un pesimismo integral que podría sintetizarse en la frase de Thomas Ligotti: “There is nothing to do and there is nowhere to go. There is nothing to be and there is no-one to know” (2008: 225; “No hay nada que se pueda hacer y no hay lugar a donde ir. No hay nada que llegar a ser y no hay nadie a quien conocer” [la trad. es nuestra]).

donde la familia se consagra a ahorrar, prostituyendo al padre, para cumplir el sueño de comprar los pasajes de un tren que parte cada cuarenta y cinco años a Urstaat, ciudad inalcanzable, onírico objeto elusivo al que los personajes parece que jamás alcanzarán, condenados a una eterna repetición deceptiva en la que Urstaat siempre está más allá. Finalmente, al llegar a Urstaat, encuentran una urbe artificial cuyo núcleo perverso, el Banco Central de Urstaat, es un edificio del cual su arquitectura imposible materializa una suerte de teatro grotesco y laberíntico de humillaciones personalizadas, reescenificaciones de traumas y espectros. Un lugar en permanente colapso y reconstrucción. Una interioridad perenne de la cual no hay salida posible:

En todo caso, valían por la promesa de que detrás de ellas el edificio encontraría un límite y finalmente la posibilidad de salir de allí. Pero el límite nunca llegaba. Cuando todo parecía mostrar que ya nada podía quedar del edificio sino aquella devastación, de pronto, de nuevo la continuación: escaleras que desde la nada me llevaban a otros pisos, nuevos pasillos por donde andar, puertas que traían otros recuerdos [...]. Urstaat, el Poema Porno Financiero, el edificio de mis memorias no podía tener final (2020: 189, 191).

La arquitectura del trauma que representa ese núcleo ciego de Urstaat, el gran Banco, configura una topología probablemente erigida por la inteligencia artificial del implante cerebral. Debemos comprender que, en cierto modo y fundamento, estamos dentro de una de las pesadillas que el chip Urano produce en la mente luxada de sus usuarios. El banco representa esa abyección excrementicia del dinero, su inutilidad como significante vacío:

toda esa Nada que nos rodeaba era el valor mismo de aquel dinero. Pero no hay poesía sino la que hace de la Nada toda su realidad. Aquel dinero entonces era poesía, toda la poesía del mundo, la única poesía que al mundo le era dado. El Poema era todo ese dinero reproduciéndose como el deseo, como las ilusiones, como el hambre, porque el dinero mismo era el deseo, las ilusiones, el hambre, extendiéndose siempre un poco más allá, borrando a cada instante la posibilidad de un afuera, clausurando toda salida (186).

No hay que olvidar, al decir de Deluze, que “el capitalismo produce al esquizo como produce dinero” (2005: 30). El edificio del banco adquiere ese rango que el *architectural uncanny* alcanza en los relatos de Thomas Ligotti (pensemos en “La torre roja” o en “El manicomio del doctor Locrian”): un edificio maligno y banalmente simbólico, un no-lugar distorsivo que, en su vaga identificación con una forma de autoridad funcional, emana una plena interioridad nihilista y disfuncional, un dominio cíclico y esquizofrénico en cuya composición no hay afuera posible: “No había más respuesta que la decepción. No había afuera posible porque el afuera mismo ya estaba dentro del Poema. El edificio entero dentro del mismo edificio. La ciudad dentro del edificio que estaba dentro del edificio” (Farrés 2020: 195).

Infierno poshumano

Aunque, como correlato inevitable de una recepción de nicho, la crítica en torno a la obra de Farrés es todavía escasa, resulta una tentación recurrente, como ya hemos visto, la asociación conceptual con cierto imaginario propio del poshumanismo, de la filosofía del realismo especulativo o del pensamiento contemporáneo en general. Este vínculo conceptual se refuerza en

lo tocante a *Las pasiones alegres*, en la medida en que la propia obra y las entrevistas al autor formulan, por medio de toda una serie de guiños, un anclaje interpretativo en nociones cardinales del pensamiento deleuziano. Puede retomarse en este sentido el modo en que el “Poema porno financiero” concentra el armado de su topología onírica y des/reterritorializada en una remisión a la ciudad de Urstaat, un no-lugar al que los personajes se desplazan en un cíclico itinerario alucinatorio, y que reenvía claramente a la teoría deleuzo-guattariana del Urstaat o Estado Eterno, noción ambivalente que permite invocar la idea de un Estado originario y ante-histórico, una especie de entidad abstracta y espeluznante en su invisibilidad inexplicable. Un Estado como hiperobjeto inabarcable para la mirada, que existe y existió desde siempre como perenne horizonte histórico: incluso en las sociedades más primitivas, hubo un Estado de fondo controlándolo todo de manera rizomática, sujetando al sujeto. Las sociedades, en su origen antropológico, buscan conjurar el poder de ese Estado. El *socius* primitivo rechaza el aparato de Estado, pero éste igualmente logra imponerse, como si su existencia no proviniera de los hombres, sino de una especie de exterioridad, de un Afuera. Y el Estado se extiende reticularmente a todos los ángulos de la vida. “No solo la escritura supone el Estado, también los supone la palabra, la lengua y el lenguaje” (Deleuze y Guattari 2006: 438). En *Las pasiones alegres*, la omnipresencia de la Compañía viene a representar este Urstaat misterioso y demiúrgico en su etapa poscapitalista como una utopía interiorizada en la mente: un Estado espiritual que es capaz incluso de introyectarse, como una inteligencia artificial en exponencial crecimiento maquínico, en el interior de la psiquis, desmontando el principio de identidad del individuo, pero también desarticulando el pliegue que divide el adentro del afuera.

Este infierno poshumano e inhumano, en cuyo imaginario abrevan recurrentemente las ficciones de Farrés, coincide plenamente con el repertorio de obsesiones del australiano Greg Egan (modificaciones cerebrales, implantes neuronales, pesadillas nanotecnológicas, mentes subidas a una interfaz digital y el escaneo total del cerebro como primer paso del advenimiento de la tecnosingularidad), o bien con las de Nick Land. En cierto modo, los paralelismos entre *Las pasiones alegres*, *Axiomatic* y *Luminous*, y *Fanged Noumena* trascienden la mera réplica intertextual de códigos e ingresa quizás en un terreno donde el parentesco de discursividades nos permite concebir más bien una constelación de ideas y un imaginario en expansión, una compleja red de porosidades y expansiones rizomáticas: en cierto modo, por ejemplo, *Fanged Noumena* y *Las pasiones alegres* arriban a cierto imaginario en común en la medida en que tanto Land como Farrés han nutrido su obra con los grandes núcleos que resuenan en la tradición selectiva del realismo especulativo contemporáneo: William S. Burroughs, H.P. Lovecraft, *Blade Runner*, *Neuromante*, el cine de Cronenberg, la propia filosofía deleuziana y toda una línea de la ciencia ficción que avanza sobre la cuestión del fin de lo humano y el advenimiento de una singularidad técnica (como la profetizada por el ingeniero y futurólogo Ray Kurzweil) en la que el cerebro del homo sapiens se fusione con la máquina. Sin embargo, esta biblioteca aceleracionista se ve filtrada, en el caso de Farrés, por un sistema de lecturas –fundamentalmente Borges, Levrero y Lamborghini– que permite que la cuestión poshumana se vea intervenida por elementos que conciernen al campo de tensiones de la literatura rioplatense, en especial las cuestiones vinculadas a la posibilidad o imposibilidad de una literatura de vanguardia o de una literatura política.

Máquina narrativa

“Obra sólida y rara”, como la define Maximiliano Crespi (2020), caracterizada por lo que Rafael Arce define como un “barroco frío” (2020), la obra de Farrés, donde resuenan ecos de cierta ciencia ficción en torno a lo poshumano, enrarecida por distorsiones surrealistas y expresionistas, va formulando un riguroso dispositivo crítico en torno a los grandes sistemas reticulares de coacción social, desde la educación, el estado y la literatura hasta la guerra, la tecnología y las epidemias globales. Como fondo a esa aparente variación temática subyace un complejo entramado simbólico donde se escenifica, por medio de todo un repertorio de imágenes abyectas, los grandes nodos perturbadores del relato que el psicoanálisis construye en torno a la familia: el incesto edípico, la ley paterna, el complejo de castración, la envidia materna del falo del hijo. En sus novelas, por ejemplo, resulta un motivo recurrente la ficción del padre transgredido: figuras paternas vejadas sexualmente, feminizadas, enloquecidas, canibalizadas. Ahora bien, en la medida en que la obra de Farrés mantiene un diálogo profuso con la filosofía deleuzo-guattariana, toda su filiación con la mitología familiar del psicoanálisis aparece atravesada por una ostensible autoconsciencia de los vínculos entre esquizofrenia y capitalismo, entre ley paterna y ley del Estado. En este sentido, es indudable que resulta muy productiva la lectura de la escritura farresca como una literatura esquizoanalítica:¹⁵

El esquizoanálisis procederá a la inversa del psicoanálisis. Cada vez que el sujeto cuente algo que se relacione de cerca o de lejos con Edipo o la castración, el esquizoanálisis dirá; «¡Váyase a la mierda!». [...]El padre no aporta una función estructural, sino un sistema político. Y la libido pasa por ese sistema, no por papá y mamá. [...] Seguramente que el padre está ahí para hacer pasar algo del delirio. Pero ya no se trata de la función paterna. El padre actúa aquí como agente de transmisión en relación a un campo que ya no es el familiar, es un campo político e histórico, los nombres de la historia y no el nombre del padre. (Deleuze 2005: 29)

Como si su punto de partida fuera una cruz entre las paranoias entrópicas del poder de Philip K. Dick y el nihilismo absurdista de Samuel Beckett, Farrés construye minuciosas sátiras esquizofrénicas donde se representa un descenso acelerado y crecientemente distorsivo hacia el abismo de la identidad humana y la aniquilación de toda representación antropocéntrica de la realidad. Relatos donde la disolución de la subjetividad habilita escenificaciones pesadillescas y alucinatorias. Máquinas narrativas que, asimismo, conciben el poder humano que denuncian en términos maquínicos, como sistemas no-humanos autorregulados de forma inmanente. La desventura de los personajes farrescos consiste siempre en descender en el funcionamiento de un sistema hasta una *reductio ad absurdum* donde lo que se devela es el trasfondo inhumano de tales sistemas de opresión: “No hay sistema sin máquinas. Un sistema es en rigor una unidad estructural de máquinas, aún si hay que hacerlo estallar para llegar hasta ellas” (Deleuze y Guattari 2006: 29). En *Las pasiones alegres*, el dispositivo de implante neuronal bautizado URANO devuelve obsesivamente escenas en las que el sujeto ve desmontado el relato familiar: los grandes tabúes de la catexis familiarista con que el psicoanálisis define y limita el deseo¹⁶ (incesto, castración,

¹⁵ Fórmula que ya propone Rafael Arce al leer *Las pasiones alegres* y la deriva de su título de referencia spinoziana como una “ética demostrada esquizo-analíticamente” (2020).

¹⁶ “El drama del psicoanálisis, en cambio, es el eterno familiarismo que consiste en referir la libido –y con ella toda la sexualidad– a la máquina familiar. Y será en vano estructuralizarlos, no cambiará nada. Permaneceremos en el estrecho círculo de: castración simbólica, función familiar estructurante, personajes parentales. Continuamos aplastando todo el

parricidio, amujeramiento del padre, etc.) son escenificados repetitivamente, como si bajo el sustrato civilizatorio de la psiquis moderna vegetaran, a modo de un *phobos* atávico (Prósperi 2020), todo un repertorio esquizofrénico de conductas amorales que reafirman una primacía de lo animal (que en *Literatura argentina* se encauza hacia el motivo recurrente del devenir perro). Desde el momento en que Farrés escenifica en sus ficciones una serie de rupturas abyectas del orden familiar, se produce ese “diluvio” esquizofrénico y descodificado de flujos libidinales que configuran el miedo último de la sociedad¹⁷ (Deleuze 2005: 24 y 46), lo que queda desarticulado es la novela familiar del neurótico (59-60), para dar paso a una novela de lo Otro, de lo extra-familiar, de lo no-humano, en cuyo trasfondo está la aprehensión empírica y social, y que se expresa en una “esquizia” obsesiva (61), representada por ese significante polisémico que circula, explícita e implícitamente, en su obra a modo de generador de discursividad: La Matanza (nombre de un lugar que, como marca de origen, amplifica cósmicamente ciertos semas de degradación social).

El sistema maquínico revela en esa ductilidad para definir perturbadoramente al hombre y desmentir su separación del animal, un nivel de penetración que quizás explique el origen mismo de la mente orgánica como un subproducto de la máquina, la química del carbono como un engendro de la química del silicio:

Siempre lo había pensado como un mero sistema informático que ponía en conexión flujos de datos, descargas eléctricas, sinapsis cerebrales, y su única tarea era la del registro, recombinación y transmisión. Tan sólo una actividad de análisis y síntesis que respondían a una energía que le era ajena, es decir, dependía del cerebro para funcionar. Pero si tenía vida propia -al menos movimientos autónomos- era porque no necesitaba del hombre para hacerlo. Ella misma creaba o era su propia energía; y el cerebro humano sólo una cueva donde habitar. Aquello podía significar que URANO no sólo combinaba datos de nuestro cerebro sino que ella misma los creaba. En ese tablero imaginario se jugaba la memoria, la percepción, la imaginación. (413)

“No es casual que ‘la mano invisible’” –sea la del mercado capitalista, sea la del inconsciente, sea la del afuera no-humano– “suene a título de historia de terror pulp”¹⁸ (Land 2018: 24; la traducción es nuestra). Esta mano invisible, la de los grandes sistemas globales de control, es la gran entidad abstracta que, bajo diferentes nombres y adscripciones sociales, aparece como trasfondo del horror farresco: sea la Compañía de *Las pasiones alegres*, las islas Malvinas de *Mi pequeña guerra inútil*, el virus del Sida de *Las series infinitas* o el metasueño en la todavía inédita *El país de los sueños*, la entidad agencial que subyace a ese control capilar y omnisciente nunca se agota en una causa final humana, nunca es la mano humana la que rige esa hegemonía, sino más bien un

afuera. Blanchot plantea «un nuevo tipo de relación con el afuera». Ahora bien, y este es el drama, el psicoanálisis tiende a suprimir toda relación de sí mismo y del sujeto que viene a hacerse analizar con el afuera. Pretende reterritorializarnos sólo en él, sobre la territorialidad o la tierra más mediocre, la más mezquina: la territorialidad edípica. O peor: sobre el diván” (Deleuze 2005: 30).

¹⁷ “Un flujo no codificado es, propiamente hablando, la cosa o lo innombrable. [...] El terror de una sociedad es el diluvio: el diluvio es el flujo que rompe la barrera de los códigos. Si las sociedades no tienen tal temor es porque todo está codificado: la familia, la muerte. Aquello que trae pánico es que algo se desplome sobre los códigos haciéndolos crujir” (Deleuze 2005: 46). Precisamente, en la medida en que Farrés lleva al extremo los grandes nodos del familismo psicoanalítico, partiendo, en *El desmadre*, con la madre a la que literalmente le crece el falo de su hijo desaparecido, la catexis familiarista (la psiquis femenina constituida por la envidia del falo) queda enrarecida, saturada y descodificada por la proyección histórico-social (el relato de los desaparecidos de la dictadura), habilitando un diluvio de códigos que Farrés, a partir de una serie de variaciones y amplificaciones lamborghinianas, denomina “ontología deforme” (2013).

¹⁸ “It’s no coincidence that ‘the invisible hand’ sounds like the title of a pulp-horror story”.

sistema de aceleración amoral y ciega, una entidad de funcionalidad maquina que avanza como las grandes entidades primigenias de Lovecraft, absorbiendo y asimilando lo humano de forma automática y sin tener en consideración las modestas escalas antropomórficas.

Literatura y aceleración

Consideramos que Farrés ha llevado a un nivel de desmesurada simbolización ficcional y de extrema autoexigencia compositiva esos principios filosóficos contemporáneos que hoy podemos encontrar en el poshumanismo, en el realismo especulativo y en el llamado “aceleracionismo”. La recepción crítica ha percibido una cierta naturaleza mutante en la escritura de Farrés, la exhibición de un proyecto tan atípico como inasimilable y en cuyas coordenadas de extrañamiento parecieran querer agotarse tanto la posibilidad de una literatura política como la posibilidad de una escritura de vanguardia. En este sentido Farrés pareciera posicionar su escritura como parte de una poética post-*todo*.

Las pasiones alegres, en su espiral de horror cósmico, configura una muestra de “horror abstracto”, e incluso, siguiendo a Land, podría hablarse de un *cybergothic* (los principios landianos según los cuales el cibergótico vampiriza el marxismo al formular que “la plusvalía antropomórfica es analíticamente inextricable de las máquinas transhumanas”¹⁹ y “los mercados, los deseos y la ciencia ficción son parte de la infraestructura”²⁰ (2021: 347). Escenifica un infierno nanotecnológico de control panóptico, aceleración y optimización última de las ambiciones capitalistas de las redes sociales, pero, asimismo, un impulso de dominio maquina cuyo origen quizás ni siquiera esté en el poder humano, sino en una entidad invisible, una cosa oscura e inabarcable, un hiperobjeto tan exterior como interior del cual nosotros no somos sino un desprendimiento microscópico: y aquí se compenetran tanto la noción lovecraftiana de ciclópeas entidades primigenias y amorales cuya demiurgia resulta tan sublime como espeluznante, como la categoría landiana del Gran Filtro, la mano invisible, lo maquina que tiende a la aceleración del colapso de lo humano.

Las ficciones de Farrés se concentran obsesivamente en ese territorio de supersticiones tecnocapitalistas: si tenemos miedo de lo que no existe (de lo que Land denomina “lo abstracto”), es quizás porque lo no existente tiene una agencialidad desmesurada sobre nosotros, e incluso esa no existencia acaso no sea sino un signo indicial de cierto vórtice inhumano y transhistórico que tiende a absorber toda la vida y que encuentra en la tecnología su vía para desrealizar la capacidad de la mente humana de inteligir una realidad exterior clara y distinta. La pesadilla última del cogito cartesiano: la tecnología llega del futuro para informarnos nuestra identidad más íntima, es decir, que no existimos.

“Mi parálisis cerebral era entonces un anclaje, un territorio propio que era cueva y sepulcro” (2020: 418). Los sujetos, atrapados en la pesadilla esquizofrénica de la realidad artificial fabricada por el microchip, buscan oficiar tácticas de resistencia psicológicas, anclas cognitivas que resultan del todo inútiles ante el poder desmesurado de un hipotético afuera (la Compañía y el incierto poder maquina que la gobierna), esa “mano invisible” que constantemente procura reterritorializar al individuo y reencauzarlo al flujo amniótico del mundo ilusorio.

¹⁹ “Anthropomorphic surplus-value is not analytically extricable from transhuman machineries”.

²⁰ “Markets, desire and science fiction are all parts of the infrastructure”.

Una aceleración maquínica frente a la cual la única táctica posible de resistencia (en una línea que hace pensar en los postulados de “Bifo” Berardi sobre la desconexión) estriba en la ralentización e incluso, en última instancia, el estatismo frente a la velocidad:

mi cerebro se defendía, lentificaba su existencia para detener la maquinaria de aceleración, buscaba congelarse, aspiraba a su propia parálisis [...]. Mi parálisis cerebral era entonces un anclaje, un territorio propio que era cueva y sepulcro. El orden mortuorio del cerebro frente al caos de la aceleración infinita de la Máquina que me violaba. (Farrés 2020: 418).

La propia novela –extensa, de gran exigencia receptiva, profundamente abstracta en su construcción de un *phobos* tecnológico–, representa un gesto último y desesperado por configurar una táctica de resistencia contra el mismo poder que recrea y, a la vez, restituir el sentido de lo humano en la vindicación de ese artefacto eternamente anacrónico que es la literatura.

AGUSTÍN CONDE DE BOECK es doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba y becario post-doctoral (CONICET–IDH). Ha publicado artículos especializados en revistas académicas nacionales e internacionales (Confluente, Pasavento, Acta Literaria, Badebec, entre otras). Entre sus libros figuran *El Monstruo del delirio. Trayectoria y proyecto creador de Alberto Laiseca* (2017), *Sinfonía para un Monstruo. Aproximaciones a la obra de Alberto Laiseca* (2019; compilado junto a María Celeste Aichino), *Vida, obra y milagros de Marcelo Fox* (2021; en co-autoría con Matías Raia y premio FNArtes 2021) y *Laiseca* (2022).

Bibliografía

- ANSOLABEHERE, Pablo. 2011. “Pampa gótica: el origen del terror en la literatura argentina”. En Domínguez, Nora *et al.* (comps.), *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 11-7.
- ARCE, Rafael. 2020. “El futuro humano según Farrés”. *Perfil*. Cultura, 16 de noviembre. <<https://www.perfil.com/noticias/cultura/el-futuro-humano-segun-farres.phtml>> [Consulta: 2 de abril de 2022].
- CHACÓN, Pablo. 2014. “¿Qué quedó de la vanguardia?”. *Télam*. Cultura, 11 de enero. <<https://www.telam.com.ar/notas/201401/47820-que-queda-de-la-vanguardia.html>> [Consulta: 2 de abril de 2022].
- _____. 2017. “No hay odio que en el extremo no se transforme en farsa” (entrevista a Pablo Farrés). *Lobo Suelto!*, 11 de octubre. <<https://lobosuelto.com/entrevista-a-pablo-farres-no-hay-odio-que-en-el-extremo-no-se-transforme-en-farsa/>> [Consulta: 2 de abril de 2022].
- CONDE DE BOECK, Agustín. 2022. “Acelerar hacia el abismo”. *Perfil*. Cultura, 16 de febrero. <<https://www.perfil.com/noticias/cultura/acelerar-hacia-el-abismo.phtml>> [Consulta: 2 de abril de 2022].
- CRESPI, Maximiliano. 2020. “Deseos de lo indeseable”. *Ñ. Revista de Cultura*, 10 de diciembre.
- DELEUZE, Gilles. 2005. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.

- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. 2006 [1980]. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- FARRÉS, Pablo. 2013. *El desmadre*. Buenos Aires: Pánico el Pánico.
- _____. 2017. *Mi pequeña guerra inútil*. Córdoba: Nudista.
- _____. 2020. *Las pasiones alegres*. Córdoba: Nudista.
- _____. 2020 [2011]. *Literatura argentina*. Córdoba: Nudista.
- _____. 2021a. “El secreto mejor guardado de la literatura argentina”. *Perfil*. Cultura, 14 de enero. <<https://www.perfil.com/noticias/cultura/el-secreto-mejor-guardado-de-la-literatura-argentina.phtml>> [Consulta: 20 de abril 2022].
- _____. 2021b. “Una política del delirio”. *Cuadernos Waldhüter*, 14 de julio. <<https://cuadernowhr.com/2021/07/14/una-politica-del-delirio/>> [Consulta: 20 de abril de 2022].
- _____. 2021c. *El libro del Buen Olvido*. Córdoba: Nudista.
- _____. 2022. *Las series infinitas*. Córdoba: Nudista.
- FISHER, Mark. 2018 [2016]. *Lo raro y lo espeluznante*. Buenos Aires: Alpha Decay.
- GENOVESE, Omar. 2019. “El margen y la incertidumbre”. *Perfil*. Cultura, 9 de junio. <<https://www.pressreader.com/argentina/perfil-domingo/20190609/283545157186856>> [Consulta: 27 de abril de 2022].
- LAND, Nick. 2015. *Chasm*. Time Spiral Press.
- _____. 2018. “Neurosys: On the Fictional Psychopathology of Abstract Horror”. *Parasol: Journal of the Centre for Experimental Ontology*. N° 1, pp. 16-36.
- _____. 2021 [2011]. *Fanged Noumena. Collected Writings 1987-2007*. Falmouth/NY: Urbanomic/Sequence Press.
- LE, Vincent. 2020. “Philosophy’s dark heir: On Nick Land’s abstract horror fiction”. *Horror Studies*. Vol. 11, N° 1, pp. 25-42.
- LERZO, Germán. 2017. “La invención de Farrés”. *Revista Invisibles*. N° 22. <<http://www.revistainvisibles.com/mi-pequena-guerra-inutil.html>> [Consulta: 2 de abril 2022].
- LIGOTTI, Thomas. 2008 [2006]. *Teatro Grottesco*. Londres: Virgin Books.
- LOVECRAFT, H.P. 2013. *Horror y ficción*. Buenos Aires: Prometeo.
- MACKAY, Robin. 2012. “Nick Land: An Experiment in Inhumanism”. *Umelec*. Vol. 16, N° 1. <<http://divus.cc/london/en/article/nick-land-ein-experiment-im-inhumanismus>> [Consulta: 2 de abril de 2022].
- MORTON, Timothy. 2018 [2013]. *Hiperobjetos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- PRÓSPERI, Germán. 2020. “El trauma antropogénico: La pesadilla como experiencia del horror desde una perspectiva psico-histórica”. *Heterotopías*. Vol. 3, N° 6, pp. 1-22.
- QUINTIN. 2020. “El escritor mutante”. *La Agenda*, 17 de noviembre. <<https://laagenda.buenosaires.gob.ar/contenido/3210-el-escriptor-mutante>> [Consulta: 25 de abril de 2022].
- S/AUTOR. 2016. “Replicant Futures: Nick Land and Alien Capitalism”. En *The Dark Fantastic: Literature, Philosophy, and Digital Arts*. <<https://socialecologies.wordpress.com/2016/01/27/replicant-futures-nick-land-and-alien-capitalism/>> [Consulta: 22 de agosto de 2022].
- VIDLER, Anthony. 1992. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomey*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- YANIZ, M.S. 2021. “Notas sobre Lovecraft de izquierda: Reza Negarestani”. *Tierra Adentro* <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/notas-sobre-lovecraft-de-izquierda-reza-negarestani/>> [Consulta: 2 de mayo de 2022].