

Desplegar el tacto, cultivar la memoria.
Las metáforas animales y vegetales en *El sistema del tacto*
de Alejandra Costamagna¹

Deploy tact, cultivate memory.
The animal and vegetable metaphors in *El sistema del tacto*
by Alejandra Costamagna

MARCELO IGNACIO NAVARRO MORALES^a

^aUniversidad de la Frontera. Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación Chile.
Correo electrónico: marcelo.navarro@ufrontera.cl

La narradora autoficcional de *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna, trabaja en su memoria familiar conforme a una preocupación vitalista, ética y estética, por su propia existencia, a través de la cual nos invita a pensar el proceso de subjetivación individual y colectivo fuera del tratamiento pastoral de las subjetividades. El reino animal y vegetal provee a la narradora de un reservorio de imágenes que le permiten concebir y realizar un tratamiento hortícola de su memoria, es decir, un trabajo indirecto y negativo sobre el contenido de la misma, en virtud del propósito de problematizar la relación pastoral entre padres e hijos, profesores y estudiantes, pero también entre el ser humano y la naturaleza.

Palabras clave: pastoral, memoria, tacto, animales, plantas.

The autofictional narrator of *El sistema del tacto* by Alejandra Costamagna works on her family memory according to a vitalistic, ethical and aesthetic concern for her own existence, through which she invites us to think about the process of individual and collective subjectivation outside of the pastoral treatment of subjectivities. The animal and plant kingdom provides the narrator with a reservoir of images that allow her to conceive and carry out a horticultural treatment of her memory, that is, an indirect

¹ Este artículo forma parte de los resultados de la tesis doctoral para optar al grado de Doctor en Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona, titulada *Subjetivación y fuga en la narrativa chilena contemporánea (2009-2019)*, cuya redacción fue posible gracias al financiamiento de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación de Chile, a través del Programa de Formación de Capital Humano Avanzado, Becas Chile. Una versión más acotada de esta investigación fue presentada en la *7th Chicago Graduate Conference in Hispanic, Luso-Brazilian, and Latinx Studies* organizada por los estudiantes de posgrado de la Universidad de Illinois, la Universidad del Noroeste y la Universidad de Chicago.

and negative work on its content, by virtue of the purpose of problematizing the pastoral relationship between parents and children, teachers and students, but also between human beings and nature.

Key words: pastoral, memory, touch, animals, plants.

1. INTRODUCCIÓN

El sistema del tacto (2018) de Alejandra Costamagna es una novela autoficcional y multimodal que se estructura integrando dos relatos o niveles narrativos, dispuestos paralelamente y de modo fragmentado: un primer relato marco, situado temporalmente en el presente, en el que la profesora chilena Ania Coletti viaja, en nombre de su padre, hasta Campana, Argentina, para ayudar en el funeral de su primo, Agustín, y gestionar el patrimonio familiar; y, un segundo relato enmarcado, narrado desde la perspectiva de Agustín, y que recupera diversas imágenes del pasado relacionadas con los viajes que la pequeña Ania y su padre realizaban cada verano para visitar a su familia de origen italiano radicada en Campana, Argentina. Estos dos relatos, el del presente, donde prevalece el motivo del retorno al origen, y el del pasado, donde predomina el anhelo de la huida, debido a su disposición paralela y a que comparten ciertos elementos comunes, producen un efecto especular. Siguiendo la lógica del montaje narrativo, estos relatos se intercalan con diversos materiales de un archivo familiar que integra tipologías textuales y géneros discursivos, extractos de panfletos, novelas y enciclopedias, cartas y ensayos de dactilografía, además de imágenes y tipografías que desempeñan diversas funciones comunicativas y estéticas.

Debido a la muerte de Agustín, la narradora desarrolla un trabajo sobre su memoria familiar, que se encuentra marcada por diversos desplazamientos geográficos forzosos y fronteras simbólicas infranqueables, que *enraízan* las subjetividades a antiguas heridas que la memoria no cesa de activar involuntariamente. Si bien el argumento de esta novela gira en torno al motivo homérico y platónico del retorno a los orígenes, lejos de hacer de la memoria una expresión de la fidelidad a este anhelo, la narradora argumenta a favor de la necesaria desvinculación a los mismos. Nuestra hipótesis es que la novela nos invita a pensar el proceso de subjetivación fuera del tratamiento pastoral de la subjetividad, presentándonos, por un lado, una memoria que se confunde con el cuerpo, en el sentido de que esta tiende a funcionar con independencia de la conciencia y la voluntad del sujeto soberano y unificado; y, por otro lado, un conjunto de imágenes metafóricas extraídas del reino animal y vegetal, que le permiten disolver la identidad de los cuerpos para revelar su *conatus*, y concebir una concepción alternativa de la memoria y de los procesos de subjetivación individuales y colectivos. El reino animal y vegetal provee a la narradora de un reservorio de imágenes que le permiten realizar un *tratamiento hortícola* de su memoria, es decir, un trabajo indirecto y negativo sobre el contenido de la misma, en virtud del propósito de problematizar la relación pastoral entre padres e hijos, profesores y estudiantes, pero también entre el ser humano y la naturaleza.

2. SOBRE LA PASTORAL O LA CIRCULARIDAD DE LA VIOLENCIA

Ania no solo manifiesta su rechazo a la posibilidad de labrar relaciones de descendencia y filiación, sino que también se rehúsa a ser un instrumento del arte político de la transmisión de los condicionamientos, patrones y códigos culturales y simbólicos a las nuevas generaciones, y que, con Sloterdijk (2002) podemos llamar *arte de la repetición*.

La primera vez que la inspectora de la escuela la llamó a su oficina y la sermoneó durante varios minutos acerca de la disciplina, de la necesidad de formar seres rectos (*esa palabra usó, 'rectos', y Ania imaginó un ejército de niños marchando con las espaldas muy erguidas, rectos de cuerpo y de espíritu, rectos de habla, tiesos e inquebrantables como un paredón*). Que fuera más estricta, le exigió la inspectora. Que controlara las escrituras de los estudiantes (18; énfasis añadido).

Esta cita subraya la violencia intrínseca que conlleva el proceso formativo al que están sujetos los niños y cuestiona la exigencia que recae sobre los profesores de ejercer un juicio sobre sus producciones lingüísticas, ya que estos neutralizan la creatividad infantil. A través de estos planteamientos, que sirven como preámbulo al resto de la trama, la narradora nos introduce en el problema del tratamiento pastoral de las subjetividades.

Siguiendo a Haudricourt (2019) y a Foucault (2018), denominamos *tratamiento pastoral* a un modo de gobierno de la vida, ampliamente difundido en occidente, que piensa este arte de la repetición en función del ideograma del *pastor de hombres*, según el cual el proceso formativo de los niños, hijos o estudiantes requiere de la intervención de adultos, padres o maestros, que ejerzan una acción directa y positiva sobre estos y, en específico, sobre la relación que sostienen consigo mismos, con sus cuerpos y mentes. El sometimiento naturalizado de los niños a la voluntad de los adultos, en virtud del juicio que considera que, siempre y sin excepción, estos últimos saben mejor que los primeros lo que es adecuado o no para su formación, deriva de este ideograma. Desde la perspectiva del tratamiento pastoral, la subjetividad es una sustancia que se labra en el pliegue que articula y jerarquiza la relación del individuo con su cuerpo y el contenido de su mente o memoria. Este concepto es idóneo porque la propia narradora pone de relieve que la escuela extrae de la línea que separa y jerarquiza la relación entre humanos y animales, la retórica necesaria para fundamentar la actividad pedagógica: “Que no debía poner tantas notas 7, porque los alumnos después se cebaban. La inspectora, tan vigilante del lenguaje, había usado la palabra ‘cebar’. Como si los estudiantes fueran cerdos que hubiera que alimentar con porciones controladas” (112).

Extrayendo del lenguaje geométrico las metáforas necesarias para expresar sus fundamentos, la escuela se plantea la meta pedagógica de la rectitud, la necesidad de enderezar lo oblicuo, de sujetar lo suelto, de labrar una firmeza respecto de sí en el cuerpo intemperante de los niños. A contrapelo de tal objetivo, la narradora atiende a la soltura intrínseca de la lengua infantil, afirmando su carácter oblicuo: “no se le pasaba por la cabeza

corregirlos ni coserles la boca: volver rectas esas lenguas sueltas, tan vivas, aún sin la espuma de la adultez” (19). Por el contrario, Ania opone a las bases conceptuales de la práctica pedagógica, la necesidad de recuperar la dimensión musical y creativa del lenguaje y del error, abriendo la pregunta por la posibilidad de labrar otro tipo de relación entre adultos y niños, entre profesores y estudiantes. Junto con poner en entredicho la retórica de la práctica pedagógica y su concepción normativa del lenguaje, esta nos comunica su propia concepción de este último: para la narradora “las palabras tenían pliegues y estaban siempre en la frontera entre la carne y el mundo” (18).

En esta última cita se plantea que el lenguaje y el cuerpo no se encuentran en una relación de correspondencia sustancial, porque el lenguaje, que pliega y repliega el mundo en un conjunto de articulaciones o clivajes que lo ordenan volviéndolo asimilable, es como una bisagra que media las relaciones entre los cuerpos y de estos con el mundo. En esta línea, más avanzada la novela, la narradora sostiene que “las palabras son pertrechos” (160), es decir, que estas no son un fin en sí mismas, sino que medios, instrumentos o herramientas capaces de expresar los diversos grados de potencias de las sustancias en constante devenir. La narradora destaca la posición liminar e instrumental del lenguaje, porque se apronta a enfrentar, precisamente, el uso o propiedad trascendental de este, es decir, la capacidad del lenguaje de ceñirse a los cuerpos de un modo tan fundamental que los determina y constituye.

Apenas arriba a la ciudad de Campana, Ania describe el estado calamitoso en el que se encuentra su primo internado en un hospital: Agustín era “una figura esquelética y a la vez hinchada, con la piel semejante a una bolsa de agua, los pómulos marcados como un dibujo mal hecho (...). Lo que ve no es exactamente una persona: una mudanza, una evaporación” (40-41). A la luz de lo planteado hasta este punto, resalta el modo en que es descrito el cuerpo de Agustín, ya que este, muy lejos de aquella firmeza respecto de sí a la que aspira la disciplina escolar, parece encontrarse en un proceso vertiginoso de disipación que, borrando sus rasgos físicos distintivos, deja al descubierto la naturaleza líquida del cuerpo. La muerte de Agustín evoca un “área resbaladiza en la ruta de sus recuerdos” (70), catalizando un trabajo con la memoria familiar, que emplea como soporte y referente los múltiples materiales hallados en la casa de la calle 9 de julio, donde este vivía con sus padres. Estos materiales, que construyen múltiples concatenaciones con la trama narrativa, según Johansson (2019) y Amaro (2020), cumplen la función de ser *huellas mnémicas* que median o activan la memoria, provocando que las imágenes del pasado y del presente se superpongan.

Si bien, como plantean Amaro (2020) y Johansson (2019), el archivo es un disparador de la memoria, de esto no se ha de deducir que la relación entre Ania y estas materialidades, se enmarque en la relación epistemológica entre el sujeto y el objeto de conocimiento, sino que, por el contrario, por un diferimiento de su conciencia y su identidad. La pastoral concibe el espacio psíquico como un campo de entrenamientos, donde el contenido de la conciencia es objeto de una acción directa y positiva, que es aquello que Foucault (2018) llama, en relación al sujeto gnoseológico, *hermenéutica de sí*. A contrapelo de esta perspectiva, la narradora efectúa una acción indirecta y negativa sobre su memoria, que consiste en una entrega a la superposición de imágenes del presente y el pasado que su

memoria activa espontáneamente en contacto con el archivo. Para la narradora, el archivo familiar comparece en lugar de los muertos: “Ania piensa en ese momento que la caja ha estado esperándola desde la muerte misma de Nélide, y que ha decidido comparecer frente a ella ahora que partió también Agustín” (108). El verbo *comparecer* es idóneo para describir las condiciones en las que se da la enunciación narrativa, debido a su afinidad etimológica con otro verbo, *aparecer*.

La narradora cruza “al otro lado, al espacio de Nélide y Agustín” (150), que es también “el reino de los bichos y los espectros” (152) y de una “vegetación salvaje” (56), donde es asaltada por una vorágine de “imágenes involuntarias” (88) que *aparecen* ante ella. Si bien, al ingresar en este espacio, ella entra en un diálogo con todas sus edades, esta conversación que desarrolla consigo misma no ha de entenderse como una objetivación del contenido de su conciencia o memoria, ya que esta, más bien, es asaltada por un conjunto de perceptos y afectos, que adoptan la forma de diversas imágenes que suscitan una experiencia de desemejanza radical: lejos de la subjetividad consumada, idéntica sí misma, la narradora tiene la certeza de que “hay algo que se mueve sin su voluntad ahí adentro, en su cráneo, y que no alcanza a captar” (119). Hablamos de *afectos* y *perceptos*, porque en el sistema filosófico de Deleuze y Guattari (1997), estos conceptos remiten, respectivamente, a la liberación del ser de su forma sustancial en provecho de sus potencias, y a la liberación de la percepción del sujeto llamado a objetivar las sensaciones que experimenta.

En suma, la narración no se presenta como el producto de una objetivación de la memoria, sino que como el efecto de un extrañamiento que la pone fuera de sí, deshaciendo la forma de su identidad e incapacitándola de experimentarse como una fuente autónoma y libre de sus acciones y enunciaciones. Confirmamos esta impresión en el estado de somnolencia en que vive Ania, dependiente de sus fármacos, así como en el sueño “espeso, viscoso” (114) que la embarga en la casa y que le hace perder las referencias temporales y espaciales. Pero también en la intensa despersonalización que experimenta una vez se ha entregado a estas imágenes: “De un minuto a otro se desconoce completamente. Es como si fuera una doble de sí misma (...). Puede escuchar su respiración, pensar sus pensamientos, observarse desde afuera. Desde otra galaxia. Su conciencia figura a kilómetros de su materia corporal, por así decirlo” (101). Asimismo, el estado de somnolencia y la sensación de “estar a punto de desintegrarse” (*idem*), de que “sus pensamientos no son enteramente suyos, que esa historia de terror que está brotando de improviso no es suya” (42), nos hablan de la afinidad entre la caída del yo y el trabajo de memoria que se encuentra desplegando.

Esta experiencia, donde la narradora da cuenta de una inversión de su estatus epistemológico de sujeto, como si en lugar de ser ella quien objetiva el archivo familiar, fuera este último quien la toma a ella como un objeto o vehículo de sus designios, la podemos explicar combinando las dos objetivaciones del mal descritas por Félix Duque (2020), a saber, la *posesión fantasmal*. Por un lado, la presencia fantasmagórica de Nélide es la exteriorización de un recuerdo, como si la conciencia mostrase “fuera de sí su ser en sí” (Duque, 130) bajo la forma de una existencia aparente, desprovista de sustancia, mero reflejo de su existencia real. Por otro lado, Ania se deja poseer por Nélide, “para prestar

sentido a una vida de lo contrario inane y estéril (...) quedando en cambio el sujeto vaciado de su propia sustancia para ser llenado por una Voluntad ajena” (Duque 131).

En un intento por hacer causa común con Agustín, la narradora recrea su pensamiento y voz recurriendo a este archivo que agrupa un conjunto de objetos, materialidades, y escrituras que, según destaca Johansson (2019), perviven en un estado de obsolescencia o degradación. A partir de este ejercicio, y a través de la propia voz de Agustín, descubrimos que el estado calamitoso de su cuerpo es la expresión somática del emparedamiento de sus potencias vitales. El relato enmarcado discurre fundamentalmente en torno al desasosiego de Agustín, quien, por decisión de sus padres, queda enclaustrado en la casa familiar, incapaz construir una vida independiente. Agustín se debate a lo largo de la narración enmarcada entre la fidelidad absoluta y la traición imperdonable, entre mantenerse al lado de sus padres para siempre, o bien, fugarse con su primo y su hija, la *chilenita*, y cruzar la frontera hasta Chile para labrarse una nueva vida.

La centralidad de Nélide, la madre de Agustín, en este relato, cuya imagen burlona ocupa la portada de la novela, radica en el modo en que su trayectoria vital determina la de su descendencia, quienes, como ha destacado Amaro (2020), parecen seguir sus pasos: “Agustín intenta ser dactilógrafo, como su madre; Ania emprende un viaje de retorno a la infancia perdida, como cuando Nélide regresa a Italia de visita por unos meses” (Amaro, 70). En una situación imaginada por la narradora, Agustín ensaya la redacción de una carta de despedida para su madre, escrita en la misma máquina de escribir que ha heredado de ella, en la que, en un intento por explicar su vida, pero también su muerte, se describe a sí mismo como una figura de porcelana que se rompe aún siendo protegida de todas las fuerzas exteriores: “Podría escribir una carta de despedida a su madre; tomar la máquina que ella misma le regaló para decirle que basta, Nélide, que se rompió el cristal, que ya no soy más la figurita de porcelana. *Hijos, maleza, relámpago*. Que yo mismo estoy roto, Nélide, pero que ninguna fuerza exterior me dio alcance. Que me rompí solo y ahora los dejo” (36). Con esta metáfora, la figura de porcelana íntima y familiar, la narración pone de relieve que Agustín muere bajo la forma del plegamiento mortificante al que es conminado por su familia y, en especial, por su madre, agrietándose y de forma definitiva, no por efecto de una fuerza exógena que le haya dado alcance, sino que por acción de sus propias fuerzas constitutivas que, plegadas sobre sí mismas, manteniéndolo en un estado de represión autoimpuesta, acabaron por romperlo desde adentro hacia fuera.

En este sentido, la narradora explica la enfermedad y la muerte de Agustín, como una respuesta a los afectos negativos que le transmitió su familia, la cual hizo de su existencia un signo ambivalente, situado entre la voluntad de sus padres de construir una nueva vida en América, y el enraizamiento de los mismos a la frustración de verse envueltos en unas circunstancias vitales deplorables. Aroldo le sindicó a Agustín la responsabilidad de la locura de su madre (“¿Qué carajo había hecho a Nélide desde que había nacido?” [50]), haciendo que este asimile una culpa más ponzoñosa que la culpabilidad cristiana, ya que mientras esta última responde a un narcisismo negativo que propende hacia la redención, los afectos tristes que su familia le transmite hacen que este se vuelque en contra de sí mismo, haciendo de

su existencia un apéndice de Nélide, de su memoria y de sus “pensamientos endemoniados y briosos, como tornados asolando la pampa” (152). A la manera de un dique arrasado por la presión del agua, la relación que labra consigo mismo bajo el influjo de sus vínculos genealógicos, conlleva a largo plazo la transformación vertiginosa de su cuerpo producto del desencadenamiento de la enfermedad, como si su cuerpo, en cuanto correlato de su alma, efectuara la misma negación de sí que esta última se ve conminada a realizar.

Agustín vivió deseando ser alcanzado por una fuerza que lo movilizara y arranque fuera de las relaciones de parentesco que lo constituyeron únicamente como “el hijo de Nélide y Aroldo” (36). Este anhelo se deja entrever en el relato enmarcado a través de las imágenes contenidas en las novelas de terror que su amigo Gariglio le conseguía y que este, a su vez, prestaba a Ania para alejarla de la influencia de su madre. *Los niños diabólicos*, *La herencia maldita* y *Pánico en el paraiso* son algunos de los títulos de estas novelas, cuyas tramas narrativas, contenidas entre los materiales del archivo, discurren en torno a circunstancias apocalípticas o paranormales, o bien, acerca de la entrega a la inmolación o el suicidio, develando la estrecha contigüidad de esta novela con la tradición gótica. Para la narradora, estas novelas parecen albergar el deseo de Agustín de hacer irrumpir, en aquel infierno de lo igual que es la casa de sus padres, el accidente o la catástrofe que remueva sus potencias. Así, en el relato enmarcado, Agustín se imagina en compañía de la chilena, convertidos en los niños diabólicos de aquella novela, “sin padres de acá ni de allá (...) quemando la ciudad sin que nadie sepa quién está detrás del fuego” (96).

Sin embargo, la muerte de Agustín es la expresión más reciente de una violencia que forma círculos en el tiempo a través de las cadenas de continuidad genealógicas. Porque “el origen de la desgracia” (51) que aqueja a la familia de Ania, se extiende hasta el desplazamiento forzoso que debió efectuar Nélide, conminada por sus padres a casarse con su primo, Aroldo, y a abandonar su patria, Italia, para radicarse en Campana. Pero esta violencia también involucra a las trayectorias vitales de la narradora y su padre: tal como este último debió abandonar Argentina producto de un ataque que recibe por su militancia política, Ania, cuando era una niña, fue objeto de un ataque xenófobo animado por el conflicto bélico en ciernes entre Chile y Argentina. El clímax del relato enmarcado coincide con el deseo de Agustín de proteger a Ania de esta violencia.

Agustín lo ha escuchado cuando venía de vuelta de clases. A la pendeja [Ania] hay que cagarla a palos (...). A lo mejor los chicos bromeaban y él se lo está tomando demasiado en serio. Pero debería advertírselo a alguien (...). A sus padres no, de ninguna manera. Lo aislarían aún más, le prohibirían acercarse a los muchachos de la escuela. A lo mejor lo alejarían de la niña, incluso. (...) A Agustín le cuesta distinguir cuando la gente habla en serio y cuando bromea. Pero no son naciones amigas estos días [Chile y Argentina]. *Que deberían llevarla a un rincón y manosearla de pies a cabeza, de orilla a orilla, para que aprenda lo que es meterse con la patria. Él percibe la mayúscula que usan al decir Patria. Que la tierra de los otros no se manosea gratis, qué se cree la pendeja.* Eso escuchó en la puerta de la escuela (83-84; énfasis añadido)

Además de su impotencia, en esta cita se advierte la inquietud de Agustín relativa a la capacidad de los valores de la familia y la patria de efectuar una distribución jerárquica de las potencias y los derechos de los seres para obrar en tal o cual circunstancia. En este sentido, la narradora atiende a un punto de contacto en las trayectorias vitales de los integrantes de su familia: todos experimentaron, de modo directo o indirecto, una forma de violencia que es tributaria del modo en que se concibe la identidad individual y colectiva.

Para Ania, el vínculo genealógico parece estar definido por un trato ambivalente que se debate entre la intercesión y la negligencia, entre la salvación y la condena. Esta se resiste a abandonar a su padre, quien se ha labrado una nueva vida en la que no hay un lugar para ella, tal como Agustín sigue los pasos de Nélide y esta última se muestra indiferente al destino del hijo: “¿Se da cuenta la madre de que el hijo se pone en sus manos, en sus dedos, para continuar el oficio que ella abandonó [la dactilografía], para seguir tal vez su genealogía defectuosa?” (113). Del mismo modo, los padres de Nélide tampoco fueron conscientes de las consecuencias que tendrían las decisiones que tomaron por su hija: “Haberla mandado a la fuerza a estas tierras cuando apenas pasaba los veinte años, haberla obligado prácticamente a casarse con Aroldo, su primo en segundo grado, el único soltero de su familia. *Haber querido salvarla y, en cambio, haberla condenado*” (51; énfasis añadido). Este concepto, salvación, es empleado por Ania al principio de la novela, cuando rechaza la posibilidad de reproducirse argumentando que no aspira a salvar a nadie, como si la salvación, la reproducción y la crianza fueran nociones equivalentes (41).

Aquí el concepto de la salvación tiende a coincidir con su opuesto complementario, la condena. Estas dos nociones apelan a la acción directa y positiva que se ejerce sobre la subjetividad en el tratamiento pastoral, y que, en este caso, opera a través de las cadenas de continuidad genealógicas, donde los padres, sobre la base de su autoridad natural, toman a cargo la relación que establecen consigo mismos sus hijos. En virtud de su memoria familiar, Ania impugna la relación pastoral, cuya misión principal es, precisamente, “cuidar de la salvación de todos ocupándose de cada uno en particular, de cada cordero del rebaño, de cada individuo, no solamente para apremiarle a actuar de tal o cual manera, sino también para conocerle, descubrirle, para hacer emerger su subjetividad y estructurar la relación consigo mismo y con su conciencia” (Foucault, *Estética* 125). A partir de esta violencia contenida en el tratamiento pastoral de la subjetividad, Ania afirma que considera “mucho más llevadero [relacionarse con] un animal o una planta que un ser humano” (19).

3. SOBRE EL ARTE DE VIVIR, ENTRE ANIMALES Y PLANTAS

El motivo gótico de la posesión fantasmal, que invierte el estatus epistemológico del sujeto de conocimiento, allana las condiciones necesarias para el desarrollo de un trabajo de la memoria que opera de un modo indirecto y negativo sobre la misma. Para describir este trabajo, la narradora recurre a un conjunto de metáforas animales y vegetales. Pese a que estas referencias aparentan ser complementarias a la trama narrativa, creo que desempeñan

una importante función, ya que los reinos animal y vegetal proveen a la narradora de un reservorio de imágenes que le permiten pensar el trabajo de la memoria y el proceso de subjetivación fuera del tratamiento pastoral. Así, esta emplea como referente los nidos que fabrican los tilonorrincos y las mariposas para explicar el deseo que la embarga de habitar transitoriamente los aposentos abandonados de sus familiares. En lugar de plantearlo en los términos de una investigación de sus orígenes genealógicos, la narradora afirma que desea quedarse en aquella casa como un tilonorrinco o una mariposa construirían sus nidos, esto es, como una *obra de arte*:

Respirar, eso necesita. Descansar, poner la mente en blanco. Aunque a lo mejor la palabra no es un respiro o un descanso, sino un arraigo. (...) *Si las circunstancias se dan, incluso, podría hacerse un nido de tilonorrinco, producido como una obra de arte, y habitarlo hasta que llegue la primavera.* Desplegar sus plumas y ensayar algún vuelo en esta latitud adoptada. Es cierto que, a juzgar por lo que dice la enciclopedia, esos pájaros se esmeran con el nido casi exclusivamente para conquistar a la pájara. Pero no tienes que leer todo al pie de la letra, Ani, se recrimina. (...) *Puedes hacer un nido de mariposa y ya* (90-91; énfasis añadido).

En esta cita, la narradora recupera una sección de la *Gran Enciclopedia del Mundo*, propiedad de su padre, donde se explica la morfología y conducta del tilonorrinco, así como su característica más distintiva: construir nidos que son “instalaciones de arte más que madrigueras” (27). Más relevante que esta especie en particular, como nos revela la traslación del referente metafórico en esta cita, del tilonorrinco a la mariposa, es la contigüidad que habría entre la concepción del trabajo de la memoria que concibe la narradora y la forma de arraigo, transitorio e inestable, que desarrollan estos animales. Esta reflexión metatextual concibe el trabajo de la memoria en función del modo en que estos animales habitan sus respectivos hábitats, a saber, haciendo de sus nidos una obra de arte, es decir, una expresión de lo que Spinoza llama *conatus*, y que Camps (2011) define como la tendencia de los seres a perseverar en su ser y afirmar su propia condición, y que corresponde al móvil fundamental de la existencia, coextensivo a todos los seres vivos. Dicho de otra manera, la forma de arraigo a la que aspira, no está basada en la virtud moral de los hijos tributarios de una genealogía, o de los ciudadanos de una nación, sino que en *el arte de vivir* que responde, más bien, a una preocupación ética y estética de sí por sí mismo.

De esta metáfora se deduce que, por un lado, Ania subordina el trabajo de memoria que se encuentra desplegando, a una preocupación vitalista, ética y estética, por su propia existencia; y, por otro, que esta novela se inscribe en una discusión de larga data, relativa al modo en que ha sido conceptualizada por la tradición del pensamiento occidental la relación que los individuos sostienen consigo mismos, con los movimientos incesantes del cuerpo y de la mente. Siguiendo los planteamientos de Foucault (2018), podemos afirmar que *El sistema del tacto* se inclina en favor de la *tekhne tou biou* o *arte de vivir*, que es una forma de ética que se sustenta únicamente en la voluntad de los seres de ocuparse de sí

mismos, en miras a desplegar al máximo sus potencias vitales; en desmedro del *gnoti seauton o conócete a ti mismo*, que es una forma de ascesis y un imperativo moral que conmina a los individuos a objetivar el contenido de su conciencia en función de unos fundamentos y en miras a la consecución de una forma sustancial.

Asimismo, estas metáforas animales apelan a lo que con Lapoujade (2016, 2017) podemos denominar como *las existencias menores*, es decir, el conjunto de los seres cuya existencia se encuentra desprovista de porvenir y, puesto que carecen de medios de expresión, son invisibles e inaudibles, por lo que sus muertes no revisten un problema para la comunidad. Cuando intenta contactarse con su padre por correo electrónico, la narradora se refiere a un artículo donde se expone la resiliencia de ciertas aves que cambian sus cantos para hacerse oír en medio del bullicio de las ciudades:

Algunas aves urbanas, como el chochín, están desarrollando canciones más complejas para evitar que el ruido de la ciudad tape su canto natural, dice la nota. Que el trino del pájaro, con el que cortejan y alertan, se ha vuelto más grave y más largo para hacerse oír. *Que han aprendido a hacerse otros*, piensa Ania. Que eso debería hacer cuando regrese: cambiar la voz, bajar un tono, volver más complejo su canto (144; énfasis añadido)

A través de este artículo, la narradora nos habla de la mutabilidad y los agenciamientos incesantes que construyen los seres vivos para perseverar en su ser en condiciones de adversidad. Esta misma capacidad de los animales de transformarse para *ser otros*, y adaptarse a las condiciones adversas del medio, la reconoce en la diáspora de inmigrantes italianos que llegaron a América, y que ante hostilidad y la miseria, “rápidamente debían aprender a ser otros” (89).

En esta línea, al principio de la novela, Ania recuerda haber presenciado en su infancia una masacre imperceptible. En los viajes a Campana que realizaba con su padre cuando era una niña, Ania se disponía en cada parada a salvar a los insectos atrapados en las rejillas delanteras de los autos y, especialmente, a las mariposas que “le parecía que eran pájaros en miniatura, pájaros sin canto ni plumas” (31). Poniendo un pañuelo en el suelo, Ania creaba un hospital improvisado para socorrer aquellas silenciosas y delicadas criaturas. Un par de capítulos después, cuando Ania, ya adulta, ingresa a ver el cuerpo desfalleciente de Agustín, la narración coordina este recuerdo del rescate improvisado de insectos, con las imágenes televisadas de los migrantes ahogados en el Mediterráneo (40). La narradora pone en paralelo estas imágenes, no porque intente sostener una equivalencia entre ellas, sino que para interrogarnos por las condiciones que hacen perceptible, posible y aceptable, la muerte de las existencias menores. Porque al igual que aquellos insectos, cuyas muertes resultaban imperceptibles para los conductores, los migrantes que atraviesan el Mediterráneo han sido relegados a un modo de existencia desprovista de porvenir.

La narradora presenta un conjunto de imágenes que ponen de relieve la fragilidad de las existencias menores, o bien, la estrecha contigüidad entre la salvación y la condenada,

entre procurar protección o cuidado y causar el daño o la muerte. Por ejemplo, Ania recuerda la ocasión en que, animada por la curiosidad, mientras trepaba los naranjos de Campana, sacó un huevo de un bulto de paja rompiéndolo en el acto, quedando registrado en su memoria la certeza de haber producido un daño. De igual modo, a propósito de aquel hospital improvisado de insectos, su padre “le había enseñado que no debía rasparles las alas, que por nada del mundo se le fuera a quedar pegado el polvito de las mariposas en los dedos. Que si les sacaba esa capa protectora, ese *polvo cósmico*, decía, les arrebatara la vida” (31-32). Esta misma fragilidad es adjudicada al propio Agustín, quien es descrito como un integrante de aquel mundo lateral poblado por estas existencias menores: “*Él no existe para el resto*, se da cuenta de eso. *La gente lo mira como un bicho* que va al vespertino, *una insignificancia, acaso menos que un hombre*” (84; énfasis añadido).

El trabajo de la memoria que desarrolla Ania, y a través del cual *hace hablar* a Agustín, está en continuidad con esta sensibilidad infantil que se ocupa de estos seres. En el relato enmarcado, Ania imagina a Agustín pidiéndole que lo salve: “A veces le dan ganas de subir a la citroneta del primo y partir con él y la niña hacia el otro lado. (...) Que la chilenuita lo salve. Que lo saque de ahí, que le abra las puertas, que lo haga cruzar el mar si es necesario, que le diga que esos libros son de mentira, que la vida es otra cosa” (15). La salvación que Ania puede conferirle está signada por la infinita fragilidad de las mariposas, como queda en evidencia en esta cita donde Agustín habla consigo mismo: “Conviértete en una de esas mariposas que le gusta salvar a la niña. *Entrégale tus patas y tus antenas, y deja que vaya borrando el polvo de tus alitas con sus dedos redentores*” (138; énfasis añadido). Si tomamos en consideración la equivalencia etimológica, señalada por Torras (2012), entre los términos alma y mariposa en el lenguaje griego, a saber, *psyché*, la sugerente imagen de Agustín convertido en una mariposa, nos confirma que esta novela se ocupa del problema de la salvación, pero de una salvación completamente diferente de la que puede proveer la pastoral.

Esta última cita es una referencia a las palabras del padre de Ania, las cuales, en la voz de Agustín, expresan simbólicamente dos acciones complementarias: por un lado, su anhelo indecible de dejar de existir, de cabalgar sobre el movimiento que realizan todos los seres vivos que se deslizan indefectiblemente hacia la muerte, y que, siguiendo a Deleuze y Guattari (2002), podemos llamar como *devenir imperceptible*; y, por otro lado, la entrega de Agustín a la forma de la redención futura que Ania puede proveerle y que, lejos de la promesa cristiana de la salvación, esto es, hacer volver “el cuerpo resucitado y el yo recobrado” (Deleuze 348), consiste en brindar un cuidado en el proceso de la muerte. Así, la novela contrapone la función salvífica del tratamiento pastoral, que se adjudica Nérida en calidad de madre de Agustín, con esta otra forma de salvación que le provee Ania.

Respecto de las referencias a especies vegetales, es elocuente el análisis de Johansson (2019), quien destaca la convergencia que elabora la novela, entre la degradación del espacio urbano y de los proyectos históricos y políticos de la provincia argentina, con la degradación de la naturaleza que convive con la vida social y urbana. Según Johansson (2019), las formas vegetales, en virtud de su convivencia con el espacio social, experimentan la misma degradación que Campana bajo el influjo de los procesos de modernización que

tuvieron lugar en la provincia argentina en el siglo XX, cuyos efectos medioambientales quedan patentes en la atmósfera de la ciudad. Campana, en la narración marco, es el locus de una crisis ambiental, vinculada a los procesos de industrialización que intervienen el paisaje natural, cuya degradación “metaforiza una particular convivencia vital entre lo vegetal y lo social que se proyectaba en un modelo de ciudad habitada por una naturaleza urbana que en el presente aparece descuidada, carente de las fuerzas vitales y productivas” (Johansson 263).

A propósito de la relación en crisis entre la naturaleza y los procesos de modernización, y de la contigüidad entre la salvación y la condena, la narradora recupera un hito histórico: el exterminio de los gorriones en China por parte del gobierno de Mao Zedong, que provocaría una de las hambrunas más mortales de la historia (180). Esta referencia histórica, donde el ser humano se arroga la potestad de eliminar otro ser vivo con consecuencias imprevisibles, es enunciada en el contexto de la descripción del carácter degradado de la vegetación de Campana, para exponer los efectos adversos que tiene la intercesión directa y positiva del ser humano sobre el ecosistema. La crisis ecológica que afecta el río Paraná, convertido en un “escenario apocalíptico en el cual la degradación, la caducidad y la finitud ya han tenido lugar” (Johansson 261), es el correlato espacial de la forma de violencia contenida en el tratamiento pastoral de la subjetividad, donde los padres y profesores realizan una intercesión directa y positiva en la vida de los hijos y niños. En este sentido, la narración pone de relieve un punto de contacto entre la destrucción del medio ambiente y la extinción y muerte de especies animales, con la enfermedad de Agustín, el suicidio de Nélide y los ataques que sufren la narradora y su padre; como si en el proceso de subjetivación individual se proyectara la misma violencia que la humanidad, embarcada en sus proyectos modernizadores, ejerce sobre la naturaleza.

Sin embargo, las metáforas vegetales no se restringen a las señaladas. En primer lugar, estas le permiten referirse a la fuerza territorializante de la patria y la familia. Por ejemplo, la narradora se reconoce a sí misma y a su prima, Claudia, como integrantes de “una nueva rama del árbol [familiar]” (22), más lejana respecto de aquella que experimentó el destierro directamente. Asimismo, en un intento por explicar lo que significa pertenecer a una familia separada por la cordillera, la narradora toma las montañas, no como accidentes geográficos o geológicos, sino que como “ramales biográficos” (121), es decir, como un marcador espacial y simbólico que señala las bifurcaciones que experimentan las trayectorias vitales. Del mismo modo, para referirse a la relación entre Agustín y Nélide, Ania afirma que “todo el mundo sabe que los padres se *plantan* en los cuerpos de los hijos y luego hay que sacarlos a la fuerza” (157; énfasis añadido). Esta también representa la transmisión genealógica de la memoria y de los condicionamientos simbólicos recurriendo al reino vegetal: Ania imagina a Agustín sentado bajo el parrón de la casa de 9 julio comiendo unas “uvas negras, de cáscara gruesa como la misma memoria, gelatinosas por dentro” (44). Esta imagen habla de la asimilación corporal de la memoria, en el sentido de que la alimentación, que mezcla y vuelve indisociable el cuerpo y el alimento, ilustra la asimilación que hace Agustín de la memoria de su madre.

Asimismo, ante la presencia fantasmagórica de Nélica, Ania afirma que aquella “mujer se le ha instalado y es como si ahora la tuviera *a flor de piel*” (90; énfasis añadido). Esta expresión, *a flor de piel*, explica la razón de ser de esas imágenes que aparecen ante ella involuntariamente, “como si los recuerdos brotaran desde los poros, crac, con tallos, pétalos y espinas” (ídem). Estas citas relacionan la autonomía del reino vegetal respecto de los seres humanos, con la memoria y el estatus epistemológico del sentido del tacto. Este último, a diferencia de los demás sentidos, no puede ser intencionado o dirigido desde la distancia por el sujeto de conocimiento sin conllevar, al mismo tiempo, un con-tacto. Del mismo modo, en con-tacto con el archivo familiar, su memoria deja de ser el atributo de un sujeto para funcionar a la manera de las plantas, que crecen y brotan con independencia de la voluntad de sus cultivadores.

Cabe considerar que esta experiencia, es semejante, pero no equivalente, a la forma de memoria que, según destaca Benjamin en *Sobre algunos temas de Baudelaire* (2018), descubrió Proust mientras intentaba elaborar un relato sobre su infancia: para Proust el pasado se encuentra fuera del dominio de la inteligencia y de la voluntad y, que alguien pueda adueñarse de su propia experiencia y obtener una imagen de sí mismo, depende, más bien, de la pasividad y el azar. Llorens (2018), quien también habla de “la *floración* de la memoria involuntaria” (312; énfasis añadido), destaca que, para Proust y Baudelaire, esta memoria despierta en la instancia del *spleen* o la melancolía, que allana las condiciones para la recuperación, por parte de la conciencia, del tiempo *perdido*. Esta memoria involuntaria responde al funcionamiento de lo que, tanto Llorens (2018) como Berardi (2017), llaman *memoria sensible*. Pero, mientras Llorens asocia esta experiencia a la melancolía y a las sensaciones corporales en general; Berardi, más próximo a nuestra perspectiva, releva la importancia de la piel en la misma.

El tacto no solo reviste la facultad sensitiva de percibir las cosas a través de la piel, sino que, como plantea Berardi (2017), a la *sensibilidad*, es decir, al conjunto de facultades cognitivas que les permite a los seres vivos crear conjunciones y percibir significados entre elementos sin implicación lógica, así como procesar signos y estímulos semióticos que no pueden ser verbalizados o codificados verbalmente. Siguiendo a Pagès, Berardi (2017) plantea que la memoria sensible corresponde a la captación y registro que el cuerpo realiza, fundamentalmente a través de la piel, de las experiencias de ternura y violencia, cuyos eventos psíquicos dejan huellas corporales, que se expresan como inhibiciones emocionales o problemas psicósomáticos. A contrapelo de la memoria centralizada del sujeto soberano, esta memoria se labra con independencia de la voluntad, porque obedece a los acontecimientos que remueven, liberan o bloquean las potencias de los seres, por lo que es posible equiparar su funcionamiento al del reino vegetal. El carácter falto de intencionalidad de esta memoria, hace del tacto el sentido más afín a la acción indirecta y negativa sobre la memoria que Ania se encuentra llevando a cabo “con el sistema del tacto desplegado al máximo” (161).

Más relevante que su función profesional, el aprendizaje de la técnica de dactilografía le permite a Agustín procesar la angustia que le causa la inercia de vivir en la provincia argentina. Cuando la narradora describe los materiales del archivo, entre los cuales se hallan

los ensayos y prácticas de dactilografía llevados a cabo por Agustín, Ania afirma que este último, a través de aquellos ejercicios llenos de erratas, se encuentra *cultivando las semillas de una lengua futura* que, sin embargo, nunca alcanza a dominar:

Lo que hay ahí son ejercicios: palabras, oraciones y frases de distintos usos, como si el aprendiz estuviera *cultivando las semillas de una lengua que nunca dominará por completo*, un alfabeto hecho de restos y pifias, aunque sea su lengua de nacimiento. Como si el piemontés de su madre y sus abuelos le abriera una grieta de dudas verbales y él necesitara, con urgencia, ejercitar los dedos y conectarlos con esa mente que va siendo invadida por un ejército de pelusas (110; énfasis añadido).

Donde otros solo verían error, deshecho y ruina, la narradora ve el cultivo de la lengua, de una *lengua menor*, podríamos decir con Deleuze y Guattari. Como plantea Amaro (2020), esta novela está atravesada por una reivindicación del error como creación, donde las faltas ortográficas son tomadas como “hitos creativos de la lengua” (Amaro 77). El error ortográfico y la agramaticalidad de la palabra, metaforiza una zona de excepción en las producciones lingüísticas, donde se evidencia la dimensión humana e imperfecta, pero también la singularidad y creatividad en el uso del lenguaje. A las fuerzas convergentes y homogeneizantes de la vida lingüística de los individuos, como la propia técnica de dactilografía, la narradora opone un uso literario de la lengua, mediado por la memoria sensible o el sistema del tacto, y en el que esta se encuentra tendida hacia su propio límite, es decir, hacia lo agramatical, en el que este, desprovisto de sentido, se constituye en símbolo del anhelo de una libertad inalcanzable.

El título de esta novela, *el sistema del tacto*, denotativamente, designa un manual de instrucciones relativo a la enseñanza de la dactilografía, que ciñe al individuo al uso de una “clave universal” (23), que dicta la postura del cuerpo y la distribución de los dedos en el teclado. Sin embargo, connotativamente, este concepto remite a las concatenaciones entre el código lingüístico y la memoria sensible que, aún siendo incompatibles, porque la sensibilidad escapa a la dimensión verbal, encuentran en la literatura un espacio de colaboración. El archivo recuperado en la novela es un testimonio del intento de Agustín de cultivar un lenguaje capaz de expresar el complejo de intensidades que experimentó, relacionadas con el emparedamiento de sus potencias vitales y el vínculo con su memoria familiar. El término empleado por la narradora, *cultivo*, es adecuado porque, a diferencia del pastoreo, que es una actividad centrada en los peligros que amenazan al rebaño en el presente, el cultivo de las plantas es una actividad que se proyecta en el futuro, porque sus resultados solo pueden ser apreciados tras un periodo de espera ineludible.

Si bien Agustín no encontró en vida estos medios de expresión necesarios para enunciar los dolores indecibles que lo agobiaban, como si de un cultivo se tratase, aquellas semillas de un lenguaje en formación, encontraron en Ania al agricultor que les diera continuidad.

De pronto se le ocurre que el origen de sus problemas es que no tiene jardín. Ania piensa que regar un jardín de noche debe ser como rescatar un pájaro sin canto o atravesar un océano o golpear frenéticamente las teclas de una máquina de escribir. Y que sin jardín, ni pájaros ni teclados ni mares abiertos donde poner la mente en remojo, todo se vuelve improbable. Pero está segura, segurísima, de que en el futuro cercano, después de que todo esto pase, tendrá un jardín y lo regará con esmero. *Como si fuera un pequeño campo del interior, un territorio liberado de los recuerdos y la sangre. Lo regará con el sistema del tacto, como si se tratara de un corazón desfalleciente, con celo de taquígrafo* (181; énfasis añadido).

Antes de estas palabras, la narradora se imagina animalizada, convertida en un pájaro armándose “un nido provisorio, muy lejos de la mansedumbre humana” (idem). Este nido es el jardín referido en esta cita, un símbolo que, siguiendo a Pau (2019), apela a la necesidad de refugio, de hallar un lugar donde sea posible huir del mundo, o bien, como plantea la narradora, donde sea posible huir de *los recuerdos y la sangre*. El jardín referido en esta cita opera como una metáfora espacial de la literatura, donde esta última se construye como fruto de la colaboración entre el código lingüístico y la memoria sensible, porque, como dice Ania, este jardín ha de ser regado por el sistema del tacto. Este conjunto de metáforas metatextuales, conciben el trabajo de la memoria mediante la palabra literaria como un trabajo de cultivo. Este *tratamiento hortícola de la memoria* hace de la literatura un espacio de autonomía creativa, una zona de excepción donde los cuerpos se deshacen de su pertenencia, para proyectarse al futuro y desplegar aquella preocupación por sus propias existencias, o bien, donde la pertenencia responde a la inclinación, coextensiva a todos los seres vivos, de vivir y de vivir bien.

4. CONCLUSIONES

En definitiva, son múltiples las funciones que desempeñan las metáforas animales y vegetales en esta novela. En primer lugar, sirven a la narradora para pensar el proceso de subjetivación fuera del tratamiento pastoral, que considera la memoria y los movimientos del pensamiento como el objeto de una hermenéutica de sí. Asimismo, a través de estas imágenes, impugna la intercesión activa y positiva que ejercen los padres sobre los hijos, los profesores sobre los estudiantes y la modernidad sobre la naturaleza. Este aspecto es muy importante, porque, por un lado, revela la violencia que se ejerce sobre la vida como un punto de contacto entre el proceso de subjetivación y el proceso modernizador de la nación, y, por el otro, permite crear una lectura crítica de este último, contraponiéndolo a la resiliencia muda de la vida frente a la contaminación y la destrucción del medio ambiente. De igual modo, a través de estas formas de vida, la narradora nos habla acerca de las des/territorializaciones incesantes que desarrollaron los diversos integrantes de su familia y el colectivo social al cual estos pertenecieron. Recurriendo a estas metáforas animales, la novela

hace ingresar a los cuerpos sujetos a los códigos sociales y lingüísticos en un estado de potencialidad y apertura. Por consiguiente, la animalización opera como devenir, es decir, como una involución creadora que avanza a través de la escritura hacia lo menos diferenciado para disolver las formas comunes, revelar el *conatus* y hacer causa común con los muertos.

En esta novela el trabajo de la memoria da cuenta de las secuelas del tratamiento pastoral de la subjetividad, en virtud de lo cual recurre a estas formas animales y vegetales que la dotan de otro marco de referencia interpretativo para abordar el pasado de su familia. Ania desea “enseñar al alma vivir su vida y no a salvarla” (Deleuze y Parnet 72), es decir, anhela descentrar tal función salvífica, que, por un principio moral, hace de los padres actores centrales en las vidas de sus hijos. En continuidad con este anhelo, la narradora realiza un *tratamiento hortícola* de su memoria familiar, es decir, trabaja sobre esta como haría el agricultor sobre su jardín y no como el pastor sobre su rebaño, puesto que aquello que hemos llamado *memoria sensible* y que la narradora llama *sistema del tacto*, se construye con independencia de la voluntad, a la manera de las plantas y las flores que crecen y brotan a su propio ritmo. Dejándose poseer por las presencias que pueblan aquella casa, entregada a los recuerdos que en ella hace florecer su piel, Ania vivifica la voz de Agustín para redimir su memoria, o bien, para hacer causa común con él, proveyéndole, a través de su escritura, de los medios de expresión que no alcanzó a desarrollar en vida.

Ahora bien, la imagen final del jardín como un refugio de los recuerdos y la sangre, hace de esta vivificación del pasado una expresión, no del enquistamiento del duelo o la melancolía, sino que de una preocupación vitalista por la propia existencia tendida hacia el futuro. En efecto, esta confronta la función salvífica del tratamiento pastoral de la subjetividad, con el arte de vivir, pero también, podemos agregar, con las filosofías orientales de la inmanencia, como el taoísmo, el cual postula, precisamente, la necesidad de no interferir en el curso de las cosas. *El libro del Tao* no puede ser más explícito: “Veo que el que quiere gobernar interfiriendo en el curso de las cosas no alcanzará nunca su objetivo. / El mundo es un utensilio recibido del cielo. / Nadie debe intervenir en él, /nadie debe apoderarse de él”. Asimismo, la combinación de un trabajo de memoria sustentado en la caída del yo y de un enfoque centrado en las secuelas del tratamiento pastoral, nos permite afirmar que esta novela se encuentra comprometida con problematizar uno de los fundamentos del mundo occidental, como es el ideologema del *pastor de hombres*, en el cual es posible identificar, no solo la fuente del círculo de violencia que padece la familia de Ania, sino que el germen de la crisis ecológica que asola el mundo contemporáneo.

OBRAS CITADAS

- Amaro, Lorena. 2020. *Cuando somos infelices: presente, pasado y futuro en El sistema del tacto de Alejandra Costamagna*. Mapocho. *Revista de humanidades*, 88: 66-80.
- Benjamin, Walter. 2018. “Sobre algunos temas de Baudelaire”. *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 269-306.

- Berardi, Franco. 2017. *Fenomenología del fin*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Camps, Victoria. 2011. *El gobierno de las emociones*. Barcelona: Herder.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. 1997. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- _____. 2002. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles. 2017. *Lógica del sentido*. Barcelona. Paidós.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. 1997. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Duque, Félix. 2020. *Las figuras del miedo. Derivas de la carne, el demonio y el mundo*. Madrid: Abada.
- Llorens, María. 2018. “La memoria involuntaria: Marcel Proust y el descubrimiento poético del interior. Un análisis desde la perspectiva filosófica de Walter Benjamin”. *Areté*, 30.2: 305-31. Disponible en: doi: 10.18800/arete.201802.006
- Foucault, Michel. 1999. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2018. *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal.
- Haudricourt, André. 2019. *El cultivo de los gestos. Entre planta, animales y humanos*. Buenos Aires: Cactus.
- Johansson, Teresa. 2019. “Viaje trasandino y memorias de migración: imaginarios geográficos del Cono Sur en *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna”. *Valenciana*, 24: 247-268. Disponible en: <http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/474>
- Lapoujade, David. 2016. *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus.
- _____. 2017. *Las existencias menores*. Buenos Aires: Cactus.
- Pau, Antonio. 2019. *Manual de escapología. Teoría y práctica de la huida de mundo*. Madrid: Trotta.
- Sloterdijk, Peter. 2002. *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*. Madrid: Siruela.
- Torras, Meri. 2012. “El cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente”. *Revista Estudios*, 27: 107-119. Disponible en: <https://doi.org/10.31050/re.v0i27.3153>

