

Prótesis tecnológicas y cuerpos enfermos en *Literatura y Otros Cuentos* de
Martín Rejtman

Atilio Raúl Rubino - IdIHCS (FaHCE-UNLP) – CONICET

Palabras clave: Martín Rejtman – Prótesis – Biopolítica

Prótesis tecnológicas en la literatura de Martín Rejtman

Martín Rejtman es uno de los realizadores más importantes del Nuevo Cine Argentino de los años noventa. Su producción tanto literaria como cinematográfica no se proyecta particularmente como sexo-disidente. Sin embargo, en ella cobra un enorme protagonismo la representación del cuerpo. Esta ponencia es un primer acercamiento al tema y, por eso, constituye un primer esbozo de algunas de las líneas que pueden seguir siendo trabajadas. Me interesa analizar esta cuestión en los relatos que componen el volumen *Literatura y otros cuentos* de 2005 tomando como marco de análisis producciones teóricas sobre cuerpo y técnica así como algunas vinculadas a la disidencia sexo-genérica, particularmente las conceptualizaciones de Paul B. Preciado sobre prótesis y régimen farmacopornográfico. En los cuentos que componen este volumen los cuerpos aparecen atravesados por discursos mayormente científicos y tecnológicos. Pero también en su materialidad son cuerpos que difuminan los límites entre lo orgánico o natural y lo artificial o tecnológico. Se trata de cuerpos tecnologizados, cuerpos protésicos, tecnocuerpos *cyborgs*, atravesados por discursos, por la ciencia y por la información. De esta forma, en los cuentos las enfermedades antes que orgánicas son discursivas, prótesis verbales o tecnologías farmacológicas a nivel micro, que se materializan en cuerpos particulares y se constituyen en un modo de la subjetivación biopolítica. Muchas veces, las subjetividades de los personajes de Rejtman se subsumen a las sustancias farmacológicas que consumen, a las enfermedades que tienen, que comparten e intercambian, como ocurre con la información en las sociedades de control. Se trata de poderosos dispositivos de subjetivación sexuada y genderizada que podemos pensar como parte del régimen farmacopornográfico.

Es Paul B. Preciado quien más desarrolla desde los Estudios *Queer* la idea de cuerpo y tecnología. Tomando el antecedente del *Manifiesto cyborg* de Donna Haraway (1995), Preciado considera al cuerpo como protésico: “El género no es simplemente performativo (...) es ante todo protésico, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico” (Preciado, 2002, p. 25). En el *Manifiesto contrasexual* le dará una importancia al dildo para deconstruir la idea del falo como el centro del placer heterosexual. En *Testo Yonqui* se centrará en las prótesis a nivel más micro, prótesis tecnológicas y farmacológicas, “ni cuerpo organismo ni máquina: tecnocuerpo”, ya que las tecnologías de la comunicación desde la posguerra funcionan como “extensiones del cuerpo”: “Hoy la situación parece mucho más compleja: el cuerpo individual funciona como una extensión de las tecnologías globales de comunicación. Dicho con la feminista americana Donna Haraway, el cuerpo del siglo XXI es una plataforma tecnoviva, el resultado de una implosión irreversible de sujeto y objeto, de lo natural y lo artificial” (Preciado, 2014, p. 42). Asimismo, en vez de biopoder, siguiendo a Haraway (1995), prefiere hablar de tecnobiopoder, “puesto que ya no se trata de poder sobre la vida, de poder de gestionar y maximizar la vida, como quería Foucault, sino de poder y control sobre un todo tecnovivo conectado (Preciado, 2014, pp. 42-3). A partir del pensamiento biopolítico Preciado da cuenta de la “producción biotecnopolítica del cuerpo como prótesis sexual” (Preciado, 2007, p. 382) en el marco ya no de una sociedad disciplinaria sino de un régimen que denomina farmacopornográfico. El control de la subjetividad se lleva adelante por un mecanismo microprotésico que es a la vez material (fármaco) y simbólico-mediático (porno). Según Preciado, Foucault no atiende a los cambios en las tecnologías de subjetivación después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se vuelven más micro: “El contexto somatopolítico (de producción tecnopolítica del cuerpo) posterior a la Segunda Guerra Mundial parece estar dominado por un conjunto de nuevas tecnologías del cuerpo (biotecnologías, cirugía, endocrinología, etc.) y de la representación (fotografía, cine, televisión, cibernética, etc.) que infiltran y penetran la vida cotidiana como nunca habían hecho” (Preciado, 2014, pp. 70-72).¹ El capitalismo actual toma el modelo del porno y del fármaco que Preciado explica como una lógica de excitación-frustración. Se venden fantasmas, se crean necesidades cuya satisfacción es

¹ Paul B. Preciado retoma la teorización de las sociedades de control de Deleuze pero prefiere denominar farmacopornográfico al régimen actual de control de cuerpos y subjetividades, ya que en él ya no se controla a los sujetos mediante la disciplina externa sino que las tecnologías de subjetivación son internas, micro y protésicas, es decir, se convierten en cuerpo.

momentánea o trae nuevas necesidades. Preciado ve al porno y la industria farmacológica como modelos utópicos de toda empresa: la lógica excitación/frustración del porno y la lógica de la medicina ya no para curar enfermedades sino para concebirlas, crearlas o, en realidad, construir lo humano, delimitar lo normal. Si el modelo ahora es la empresa, como afirma Deleuze, Preciado va más lejos: se trata de acciones "microprotésicas". El modelo de la empresa ya no es la producción sino la venta, pero se trata también de venta, producción y circulación de información mediática, que se hace carne, de información genética, biotecnológica, hormonal. Es por eso que el sujeto actual es el hombre postorgánico, porque en él ya resulta imposible disociar la técnica de lo orgánico. Porque no quedaría nada. Es lo que Paula Sibilia llama "hombre postorgánico", el hombre actual, aquel en el que ya no se puede seguir insistiendo con la distinción tradicional de occidente entre "*physis* y *techné*" (en términos griegos) o entre *natura* y *ars* (en términos latinos); lo natural y lo artificial." (Sibilia, 2005, p. 69).

El poder en la sociedad actual se vuelve no sólo cada vez más micro y más generalizado, sino que también está autoregulado por los individuos. Es un poder que parte más de la imagen, de lo visual, que de un humanismo letrado, que se ramifica y se vuelve cuerpo en sustancias farmacológicas, en códigos genéticos. Así, me interesa, justamente, analizar la concepción de los cuerpos y la corporalidad en los cuatro relatos que componen *Literatura y otros cuentos* de Martín Rejtman, para pensar la relación de los cuerpos posmodernos con el porno y la medicina y sus procesos de subjetivación. El cuerpo puede ser considerado como producto de las modernas biopolíticas que lo domesticar, administran la vida y normalizan las subjetividades, determinando a su vez lo humano y escindiendo lo no humano, entonces éste surge como consecuencia de una serie de técnicas. Desde este punto de vista la redefinición de lo humano es ahora claramente una redefinición técnica.

Los personajes de Rejtman han sido leídos como "muertos-vivos", zombies (Speranza, 2005), fantasmas (Drucaroff, 2011), como seres apáticos (Bernini, 2008) y a partir de su inercia (Gordon, 2001), pero en el sentido del vacío que significaron las vidas para la generación de jóvenes en los años noventa. Es Beatriz Sarlo quien en 2003 insta una lectura en clave realista de la literatura de Rejtman al considerar que da cuenta de una época de vaciamiento ideológico y político, de "un mundo sin cualidades, un mundo del postrabajo, de identidades planas, sin volúmenes" (2003, p. 142). Sin embargo, considerar la materialidad de los cuerpos permite otra reflexión sobre esos personajes de

Rejtman. El muerto-vivo también indica ese lugar liminal entre la vida y la muerte, esa zona fronteriza delineada biopolíticamente que permite la docilización y domesticación de lo humano (Sloterdijk, 2000). Pero, al mismo tiempo, posibilita algún tipo de agenciamiento, una resistencia al capitalismo que impregna todos los órdenes de la vida (Guattari, 2004).

“Mi yeso” y “Alplax”: cuerpos enfermos, psicoanalizados, homeopáticos

Si bien el narrador protagonista de “Mi yeso” no utiliza un yeso hasta casi el final de la narración (a partir de un accidente que tiene con sus hijos), cuando se lo saca, al final del cuento, siente que le falta una parte de su cuerpo:

“El brazo sin yeso ahora lo siento más liviano, es como si ya no existiera la gravedad. Lo raro es que en lugar de haber ganado un brazo siento una pérdida. Algo se fue para siempre, algo irre recuperable. Toda la fuerza que desarrollé ya no tiene por dónde canalizarse, tengo más de la que necesito. Mi brazo pesa tan poco, está tan pálido, tan delgado... Es como si hubiera perdido todas las cualidades, ya no lo reconozco, dejó de ser mío, es el brazo de otro” (p. 43).²

En el cuerpo del protagonista no hay separación entre lo natural y lo artificial. El yeso es parte de su cuerpo, es prótesis cultural tanto como su cuerpo orgánico. Pero en este cuento también se trata de cuerpos enfermos, psicoanalizados, homeopatizados. Así, el narrador va tres veces por semana al psicoanalista (p. 39) pero antes de eso hace hacia yoga y aclara:

“Después cambié el yoga por el psicoanálisis. Mi miedo es ahora cambiar el psicoanálisis por el autoanálisis, con este asunto del micrófono del equipo. O por la televisión. Pasé demasiado tiempo ignorándola y eso es peligroso, me dice mi psicoanalista; tanta indiferencia no puede provocar más que deseo” (p. 39).

Se produce un desplazamiento por distintos dispositivos farmacopornográficos, el yoga, el psicoanálisis y la televisión. Si se trata de una forma de conocerse a sí mismo, reemplazarlo por la televisión es también pensar cómo nuestras identidades y cuerpos están constituidos por dispositivos disciplinadores propios de la era farmacopornográfica. A su vez, la opción del autoanálisis surge a partir de un dispositivo tecnológico: un quipo musical con micrófono incorporado. Por otra parte,

² Pero ya desde antes, el narrador se sentía otro, un fantasma, sólo veía su reflejo, principalmente en la televisión: “Acostado en la cama me veo reflejado en la pantalla de mi segundo televisor. Soy un fantasma adentro y afuera del aparato; no participo de ninguno de los dos mundos” (p. 19). “Vuelvo a casa y enciendo el televisor para dejar de ver mi fantasma” (p. 21). “...Veo otra vez mi fantasma, ahora en el vidrio de la ventana” (p. 24). Y en la plaza también: “Me doy cuenta de que el que ven no soy yo” (p. 25). Cecilia lo mira “como si yo fuera un fantasma, un cuerpo sin materia, una caparazón vacía que toma café” (p. 32). Sus padres no tenían televisores y por eso él tiene tres.

sus padres intelectuales no le dejaban ver televisión y es por eso que él ahora tiene tres. En este caso, la imagen (porno) reemplaza el tratamiento psicológico. La otra cara es la de Cecilia. En “Mi yeso”, ella comienza una relación con su homeópata. Cuando el narrador le pregunta de dónde viene

“_ Del homeópata –me contesta, y se le ilumina la cara le cambia el humor-. No sabés lo bien que me hizo.

Le pregunto si ya tomó los remedios.

_ No, pero la charla sola me hizo bien. Al despedirnos le pregunté: “Doctore, ¿usted cuándo cree que voy a cambiar?”. “Tal vez mañana mismo”, me contestó.” (p. 32)

Pero, como la Cecilia de *Los guantes mágicos*, la de “Mi yeso” no tenía ningún padecimiento. El consumo de medicación homeopática es parte del control farmacopornográfico del capitalismo. Se trata de subjetividades reguladas por los medicamentos, la información medicamentosa y microprotésica. Sin embargo, como un acto de rebeldía (quizá inconsciente) Cecilia toma todo el frasco con los remedios homeopáticos juntos (p. 33). Y lo hace porque sí.

Paula Sibilía se refiere al auge de los psicofármacos que reemplazan en parte al psicoanálisis: "Una serie de drogas surgidas en las últimas décadas, con gran éxito publicitario, mercadotécnico, terapéutico y subjetivante en todo el mundo, constituyen buenos ejemplos de esa transición: Prozac, Lexotanil, Vallum, Citalopran y Ritalina forman parte de ese grupo." (Sibilía, 2005, p. 235). Se trata de prótesis farmacológicas, internas, que delimitan y administran las subjetividades y las vidas:

"El éxito de la tecnociencia contemporánea es transformar nuestra depresión en Prozac, nuestra masculinidad en testosterona, nuestra erección en Viagra, nuestra fertilidad/esterilidad en píldora, nuestro sida en triterapia. Sin que sea posible saber quién viene antes, si la depresión o el Prozac, si el Viagra o la erección, si la testosterona o la masculinidad, si la triterapia o el sida. Esta producción en auto-feedback es la propia del poder farmacopornográfico" (Preciado, 2014, pp.36-7).

En “Alplax” lo natural es artificial y lo artificial es natural. Así, cuando los personajes van al campo se describe la naturaleza como si fuera mecánica: “Al ver a Federico el pájaro pega unos alaridos que parecen mecánicos, como si vinieran de algún aparato y no de un animal” (p. 14). “Alplax” es el cuento que da inicio al libro y comienza, justamente, con la referencia a la ingesta de medicamentos sin sentido (aparente) o por lo menos sin que obedezca a la cura o tratamiento de una enfermedad o dolencia. Todo el cuento está atravesado por el consumo de alplax por parte de la protagonista. Lo hace no porque lo tenga recetado o porque se evidencia algún padecimiento sino simplemente porque sí.

Hay una escena que nos remite a la película de Almodóvar *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. En ella Ana, la protagonista, hace licuados para tomar con sus amigas y le pone alplax: “Con el martillo de aplastar milanesas muele seis alplax y mete el polvillo en la licuadora junto con la leche y las bananas” (p. 17). Sólo que en la película de Almodóvar se trataba de somníferos y éstos tenían una razón de ser, dormir a quienes lo tomaran. En “Alplax”, no hay ninguna razón para el consumo de este medicamento.

Si el cuerpo es un bien de mercado, en este caso, se trata de intercambio hormonal, toxicológico, medicamentoso, etc. Lo que queda claro es que ya no hay una separación entre lo natural y lo artificial, ya no hay una concepción de lo humano que deje de lado la técnica. Estos cuerpos, las subjetividades, identidades, son *cyborgs*, compuestos por parte humana y técnica y podríamos preguntarnos en dónde reside la vida, la existencia, el cuerpo, la subjetividad. Si los medicamentos son sólo intrusos en los cuerpos considerados naturales y biológicos de los personajes resulta sencillo. Pero estos medicamentos son los que les dan lugar a sus subjetividades, los que organizan sus intercambios, sus relaciones interpersonales. Resulta, entonces, imposible disociar la técnica de lo orgánico.

Sexualidades apáticas

Quiero retomar un detalle de “Mi yeso” que no mencioné antes. Se trata de la relación de Ezequiel (el hermano del narrador) con Lipo, un supuesto amigo. Esta relación aparece como en el trasfondo de la del narrador con Ezequiel. Mucho no se dice pero podríamos también considerarla sexo-afectiva, como ocurría con otros textos en la obra literaria y cinematográfica de Rejtman. Ezequiel y Lipo viven juntos desde hace tres meses, luego se pelean y Ezequiel vuelve a casa del narrador, hasta que se reconcilian y vuelve con Lipo. Así relata el narrador cuando se conocen:

“Un día Ezequiel me pidió que le deje el departamento para él solo porque tenía una cita con un ceroseiscientos. Los ceroseiscientos son esos servicios en los que se conoce gente por teléfono. Esa noche dormí en casa de un amigo y cuando volví a las nueve de la mañana, Lipo y Ezequiel estaban instalados en el living con las persianas bajas y las luces encendidas, completamente despiertos. Sobre mi mesita ratona había tres botellas de whisky y dos de tequila.” (Rejtman, 2005, p. 22). Luego, cuando va a una fiesta con ellos dos y dos amigas supone que las conocen porque “son también ceroseiscientos” (p. 23).

El uso del verbo “ser” a su vez indica identidad. Lo que identifica a estas personas y a su lugar en las relaciones es su valor de mercado. Hace pensar en la fragilidad de las relaciones humanas e interpersonales y en cómo también están atravesadas por la lógica del mercado. A pesar de que el narrador los denomina amigos,³ es significativo cómo se sugiere algo más en su relación. Así, por ejemplo, cuando se pelean, se narra esto: “El viernes viene Ezequiel de visita. Su amigo Lipo lo echó de la casa. Ezequiel hizo una fiesta y no le avisó. Lipo estaba trabajando pero decidió volverse antes. Lo encontró a Ezequiel con tres chicas en su cuarto, se enojó y lo echó” (p. 31). Pero luego, como se dijo, se reconcilian, “hacen las paces” (p. 35) y vuelven a vivir juntos. En los personajes de Retman parecería haber una sexualidad fluida. La apatía que caracteriza su accionar (Bernini, 2008, p. 36) también se puede pensar en sus relaciones sexo-afectivas y en su identidad. No sólo hay una sexualidad fluida y postidentitaria sino que esta sexualidad no heterosexual pasa como desapercibida tanto para el narrador como para el lector. Ya no importa porque los mecanismos de control ahora son micro. En la película *Rapado* (1992) puede leerse un subtexto homoerótico ausente en el cuento homónimo que la precede. A Lucio (Ezequiel Cavia), su protagonista, le roban la moto al inicio de la película. Lo llamativo es que, cuando se produce el robo, Lucio estaba llevando en su moto al ladrón. Esto nos puede permitir pensar que se trata de un encuentro sexual casual. Además de la moto, le roba la billetera y las zapatillas. Cuando intenta robarle el reloj, Lucio se da cuenta de que no lo tiene y recuerda dónde lo había dejado. Estos elementos que adquieren espesor simbólico son algunos de los agregados de la versión cinematográfica que se suman al pelo y el hecho de raptarse y al robo de la moto, centrales en el cuento. La ausencia del reloj dará comienzo, por un lado, a la relación con Gustavo (Gonzalo Córdoba), a quien le pregunta la hora y con quien se va a encontrar en varias oportunidades en la película, ya que se produce entre ambos una especie de flirteo que concluirá, hacia el final de la película, con Lucio yendo a dormir a la casa de Gustavo. Sin embargo, la primera vez que se ven, Gustavo está con una chica, probablemente su novia. Por otro lado, la escena en la que recupera su reloj también está marcada como un encuentro sexual. Lucio recuerda donde lo dejó y va a buscarlo, toca el portero eléctrico y dice “¿Ezequiel? Soy Lucio, ¿me ubicás?”, lo que puede indicar que no se conocen demasiado o que pudo haber sido un encuentro de una única noche. El arco narrativo se cierra con Lucio en la casa de Gustavo, lo que ocurre

³ Luego el narrador lo llama “amigo”: “Ezequiel después me presentó a su amigo” (p. 22).

después de su intento fallido de fuga. A su vez, Damián (Damián Dreizik) se acerca a la que era la novia de Gustavo. No sabemos qué pasa esa noche, pero cuando el hermanito entra en la habitación de Gustavo, Lucio y éste duermen en la misma cama. Cuando Lucio se va de la casa de Gustavo se da cuenta de que también se olvidó el reloj. Esta trama, si bien no constituye una clara relación homosexual, permite hacer una lectura que entienda las sexualidades de estos personajes en continuo movimiento. La errancia y la fuga típica de los personajes de Rejtman parecen también definir a la sexualidad en este filme. Asimismo, el límite entre la amistad entre hombres y la relación sexual aparece también difuso, así como la separación heterosexual/homosexual. Así como en la película *Rapado*, también en el relato “Algunas cosas importantes para mi generación” del libro de cuentos *Rapado*, se insinúa la homosexualidad de los personajes, pero con cierta apatía, como si diera lo mismo, o bien, una sexualidad en movimiento, no fijada ni sistematizada como un compartimento estanco. El narrador sale el sábado a la noche con su hermano Matías, Fabián, un amigo de éste, y el hermano de Fabián. Van a un cine porno a hacer tiempo antes de llevar al hermano de Fabián al aeropuerto para viajar a Río de Janeiro. Después de un rato, se produce un incidente y Matías y Fabián van a quejarse, buscan al acomodador y, enojados, deciden irse. Recién entonces el narrador se da cuenta de que estaban mirando una película gay: “Matías y Fabián se pararon y yo aproveché para hacer lo mismo. Recién entonces me di cuenta de que en la película que nos había tocado había sólo hombres” (Rejtman, 2007, p. 92). La expresión “la película que nos había tocado” puede ser una forma irónica de referirse a la película elegida por Matías y Fabián, pero también puede ser una forma de negar e invisibilizar el deseo sexual homoerótico de su hermano y su amigo, o el suyo propio en vistas a una reorientación del deseo hacia la heterosexualidad elucidable e inteligible. Empecé esta ponencia diciendo que la literatura y el cine de Rejtman no tematizaba relaciones sexo-disidentes. Sin embargo en la ambigüedad de ciertos personajes se pueden leer relaciones que exceden la estricta heterosexualidad. Es Albertina Carri quien con motivo del festival asterisco 2015 menciona en una entrevista esta posibilidad:

“El bromance es un género que viene del skate: lo inventaron los norteamericanos a partir del “brother”. Y es eso: esos hermanos medio pareja. No me refiero a hermanos de sangre, sino al par, al amigo, digamos. Por ejemplo, tenemos una película de Leonardo Favio: nosotros reinterpretemos *Soñar, soñar*. También están *Rapado*, de Martín Rejtman, y los cortos de Acuña. No quiero dejar de mencionar por supuesto a Marco Berger, que es un gran referente” (Carri y Ranzani, 2015, s/p).

Justamente, el propio Marco Berger, uno de los directores de cine gay argentinos más prolíficos, menciona a *Rapado* y a la obra de Rejtman en general como una de sus más importantes influencias tempranas.

Algunas notas sobre “Literatura” y “Ornella”

En la misma línea se pueden pensar los dos cuentos restantes en los que por cuestiones de espacio no me detengo. En el cuento que cierra el volumen, “Ornella”, los protagonistas venden a Australia los derechos para instalar “TodoShow” en otros lugares. El primer intento es bastante distinto a la experiencia de Buenos Aires: se trata de carpas instaladas durante siete días. Y lo que ocurre es muy significativo:

“El lugar se llena de todo tipo de personajes: queers, skinheads, hippies, tatuados, granolas, ravers, bodybuilders, ecologistas, gente con piercings, punks, nuevos darks, anarquistas, Chicago boys, fanáticos de Mad Max, militantes antiglobalización, mods, new agers, beatniks, nerds, neonazis, skaters” (p. 112).

Lo que ocurre con la venta de “TodoShow” a Australia es un evento en carpas que ofrece de todo para todas las posibles identidades. Todas subsumidas por el mercado. Por eso, TodoShow es “la síntesis perfecta entre socialismo y capitalismo” (p. 99) que “convoca a gente de todos los credos y tendencias sexuales” (p. 97). Y por eso la Iglesia lo ve como una amenaza, pero no por una cuestión moral o ideológica, sino porque es una competencia. La Iglesia y la religión también son un bien del mercado.

Respecto del cuento restante, “Literatura”, Silvina Sánchez lee la tensión entre lo que Andrés, el protagonista, elige ser, y lo que el mercado intenta imponerle, que podríamos denominar como sentido. En esa lógica, Sánchez ve una visión individualista en la que el esfuerzo, la voluntad y el sacrificio adquieren importancia en relación al éxito o fracaso (Sánchez, 2014, p. 219): “ambos directamente relacionados con lo que la persona hace con su vida y no con lo que la sociedad le permite o le deniega” (Sánchez, 2014, pp. 219-20). En un diálogo con Mónica, esta le pregunta a Andrés respecto de los cuentos que éste escribió si a él le importan esos personajes y luego aclara “Son como robots, no tienen sentimientos, ni metas en la vida, nada... Nada que les importe”. Hacia el final de la charla, concluye: Yo creo que la vida de la gente tiene que tener sentido. Hay que tener objetivos, algo positivo que nos haga seguir adelante, desafíos para mejorar, ser mejores personas” (51). En este intercambio entre Mónica y Andrés se pone

de manifiesto el imperativo de que la vida o las acciones tengan un sentido “donde tener sentido y entrar en la vida no son otra cosa que asumir cierta posición determinada en el juego de roles e identidades sociales reconocidas” (Sánchez, 2014, p. 220).

A modo de ¿conclusión?: algunas otras notas sueltas

Graciela Speranza denomina “realismo idiota” al estilo de Rejtman, porque

“No hay significación oculta, promesa de un sentido lejano, sino apenas una significación inmediata, muda y anodina. Los personajes se entrecruzan como zombis en la confusión de caminos pero los narradores no los aventajan en la comprensión del mundo. (...) Si hay algo, en todo caso, en el fondo inasible de estos relatos, es la sospecha (...) de que también la realidad es idiota” (Speranza, 2005, p. 10).

A pesar de esto, para Speranza, “dispersos aquí y allá, sin premeditación y sin énfasis, brillan leves destellos poéticos en los que todavía se reconocen las condensaciones sensibles de la figuración realista (...)” (Speranza, 2005, p. 9). Sin embargo, esa realidad idiota a la que hace mención Speranza no es más que el capitalismo diseñando todos nuestros pasos, nuestros deseos, nuestras motivaciones a tal punto que la “idiotéz” es el punto de fuga a esa lógica de mercado que dota de significación los cuerpos en la narrativa de Rejtman. Si la realidad es idiota, esa idiotéz (recordemos el significado etimológico de *ἴδιος/idios*: único, particular, personal) es el Capitalismo Mundial Integrado (Guattari, 2004) o la Farmacopornomegalópolis (Preciado, 2014) en donde a veces eso que puede leerse como idiotéz o “destello poético” no es más que una asombrosa lucidez: el sinsentido de la vida en la maquinaria farmacopornográfica.

En este sentido se pueden pensar tanto la ingesta de alplax por parte de Ana como la de los remedios homeopáticos por parte de Cecilia e, incluso, la literatura para Andrés –y, acaso, las relaciones sexo-afectivas innominadas como las de Ezequiel y Lipo. Se trata de tecnologías capitalistas de subjetivación –medicamentos farmacológicos, homeopáticos, literatura, familia, identidad sexual– pero usadas como resistencia y agenciamiento a partir del sinsentido. Como afirma Elsa Drucaroff, Rejtman encuentra gestos de rebeldía e inconformismo en la banalidad y el capricho de sus personajes (2011, p. 125). El cuerpo en los cuentos de Rejtman está fuertemente constituido por la técnica, farmacológica, médica, pornográfica, etc. Son tecnologías fuertemente subjetivantes que controlan la población y al individuo como modernísimas biopolíticas microprotésicas. Pero también ahí radica su fuerte valor transgresor y de rebeldía. Si, para Andrés, la literatura es prótesis, se trata entonces de un uso subversivo de la

prótesis, cooptado por el capitalismo mundial y la lógica del mercado que no sólo hace que un escritor sea equivalente a un escritor publicado sino también que persona sea equivalente a –o adquiera sentido sólo en el marco de– familia. Lo no-persona son los fantasmas que merodean las narrativas –fílmicas y literarias- de Rejtman en los intersticios de lo no dicho.

Por eso también Ana en “Alplax” toma el medicamento como una forma de resistencia abúlica al sistema farmacopornográfico. Esa dimensión del sinsentido no necesariamente es la falta de contexto, de significados, de valores o de ideología –como se ha leído la narrativa de Rejtman–, sino que también pueden constituir mecanismos de resistencia a los sentidos que son la producción capitalista y farmacopornográfica de subjetividad. En esta línea, podríamos preguntarnos si la apatía, el sinsentido y la improductividad no pueden ser también formas de habitar el mundo. Un mundo en donde todos los órdenes de la vida, quizá, estén delineados por el capitalismo.

Bibliografía

- Bernini, E. (2008). *Estudio Crítico sobre Silvia Prieto. Entrevista a Martín Rejtman*. Bs. As.: Picnic.
- Carri, A. y Ranzani, O. (2015). “Priorizamos lo disruptivo” [Entrevista a Albertina Carri]. *Página/12*, 8 de julio de 2015. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-36011-2015-07-08.html>
- Deleuze, G. (1991), Posdata sobre las sociedades de control. *El lenguaje literario Tº 2*. Ed. Ferrer, Ch. Montevideo: Nordan.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Bs. As.: Emecé.
- Gordon, R. (2011). Cine y literatura en Martín Rejtman: Estética de la inercia y contemporaneidad. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 37(73), pp. 289-305.
- Guattari, F. (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Haraway, D.. (1995). *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Preciado, P. B. (2014). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Preciado, P. B. (2007). “Entrevista com Beatriz Preciado” (por Jesús Carrillo). *cadernos pagu* (28), janeiro-junho de 2007, pp. 375-405.
- Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- Rejtman, M. (2005). *Literatura y otros cuentos*. Buenos Aires: Interzona.
- Rejtman, M. (2007). *Rapado*. Buenos Aires: Interzona.
- Sánchez, S. (2014). Repensar la cultura: Williams. *Cuadernos de teoría*. Dir. Chiani, M.. La Plata: Al margen, pp. 195-225.
- Sarlo, B. (2003). Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva. *Imágenes de los noventa*. Eds. Birgin, A. y Trímboli, J. Bs.As.: Libros del Zorzal, pp. 125-149.
- Sibilia, P. (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Sloterdijk, P. (2000). *Normas para un parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela.
- Speranza, G. (2005). Por un realismo idiota. *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, pp. 1-11.