

García, Ismael. "Aproximaciones a una estética de la desapropiación en *Caja de fractales*, de Luis Othoniel Rosa". *Anclajes*, vol. XXIX, n.º 2, mayo-agosto 2025, pp. 121-134.

<https://doi.org/10.19137/anclajes-2025-2929>

APROXIMACIONES A UNA ESTÉTICA DE LA DESAPROPIACIÓN EN CAJA DE FRACTALES, DE LUIS OTHONIEL ROSA

Ismael García

Universidad Nacional de Rosario- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina

ismacrr@gmail.com

ORCID: [0009-0006-5788-8794](https://orcid.org/0009-0006-5788-8794)

Fecha de recepción: 08/12/2023 | **Fecha de aceptación:** 02/07/2024

Resumen: Pensar la relación entre lo Común y lo Singular en los trabajos literarios es una actividad compleja. Para estudiarla se analizará la novela del escritor puertorriqueño Luis Othoniel Rosa *Caja de fractales*, publicada en el año 2017, con el propósito de identificar procedimientos que den cuenta de una doble naturaleza común de la literatura: al mismo tiempo un uso colectivo sobre una tradición, que pertenece a todos y a nadie, y el producto transindividual que resulta del trabajo singular de un "individuo de grupo". En el caso de Rosa, se presta especial atención a procedimientos ligados a los problemas de la propiedad intelectual y a su trasgresión, en el contexto de lo que el escritor denomina una "estética anarquista" y que la escritora mexicana Cristina Rivera Garza llama "poéticas de la desapropiación".

Palabras clave: Luis Othoniel Rosa; Literatura del Caribe; Novela; Anarquismo; Siglo XXI.



Abstract: To think about relationship between the Common and the Singular in literary works is a complex activity. To study it, this article analyzes the 2017 novel *Caja de fractales*, by Puerto Rican writer Luis Othoniel Rosa, in order to identify the procedures that account for literature's double common nature: at the same time, a collective use of a tradition, which belongs to everyone and no one, and the transindividual product resulting from the singular work of a "group individual". In Rosa's case, special attention will be paid to procedures linked to the problems of intellectual property and its transgression, in the context of what the writer calls an "anarchist aesthetic" and what the Mexican writer Cristina Rivera Garza calls "poetics of disappropriation".

Keywords: Luis Othoniel Rosa; Caribbean Literature; Novel; Anarchism; 21st Century.

*Abordagens para uma estética da desapropriação
em Caja de fractales, de Luis Othoniel Rosa*

Resumo: Pensar sobre a relação entre o Comum e o Singular em obras literárias é uma atividade complexa. Para estudá-la, analisaremos o romance do escritor porto-riquenho Luis Othoniel Rosa *Caja de fractales*, publicado em 2017, como objetivo de identificar os procedimentos que dão conta de uma dupla natureza comum da literatura: ao mesmo tempo, o uso coletivo de uma tradição que pertence a todos e a ninguém, e o produto transindividual que resulta do trabalho singular de um "indivíduo de grupo". No caso de Rosa, será dada atenção especial aos procedimentos ligados aos problemas de propriedade intelectual e sua transgressão, no contexto do que o escritor chama de "estética anarquista" e do que a escritora mexicana Cristina Rivera Garza chama de "poéticas da desapropriação".

Palavras chave: Luis Othoniel Rosa; Literatura caribenha; Romance; Anarquismo; Século 21.

 **A**un si partimos de la hipótesis de que, en literatura, al igual que sucede con el lenguaje, todo producto es creación en común, el análisis de las obras de autores nos obliga a problematizar la singularidad de la creación artística. En este trabajo me propongo analizar la relación compleja entre lo Singular y lo Común¹ a partir de la novela *Caja de fractales*, publicada en 2017 por el escritor puertorriqueño Luis Othoniel Rosa. Para esto, me ayudaré de los postulados teóricos de Paolo Virno. Según el filósofo italiano, el error de los estudios sobre lo común es pensarlo como un predicado posterior a los individuos singulares. Para él, por el contrario, a partir de las teorías de Gilbert Simondon y Duns Scoto, lo Común es el lugar desde el cual procede la individuación². A esta naturaleza común anterior a los individuos la llama Preindividual, cuya definición no puede prescindir de lo Singular y de la relación que existe entre potencia y acto. Esto tiene dos corolarios que pueden parecer contradictorios: primero, el individuo agrega algo positivo a la naturaleza común preindividual; segundo, el individuo no agota en sí la perfección de la naturaleza común (Virno 185). Pensadas en conjunto, estas afirmaciones sostienen que un individuo es, al mismo tiempo, más y menos que la especie, pero nunca su totalidad. El individuo agrega a la "naturaleza común" el modo de ser de la "actualidad última"; esta singularidad contingente, por

¹ Aquí utilizo los términos Común y Singular, así como Preindividual, Transindividual y Universal, con mayúsculas, pues así aparecen en la teoría filosófica de Paolo Virno, a quien retomo para el desarrollo de este trabajo.

² En ese sentido se diferencia de lo Universal, que sí es posterior al proceso de individuación.

ende, es más que la “naturaleza común”. Pero lo Singular, al ser una “actualidad última”, permanece también por debajo de lo Común. Por otra parte, lo Singular no compendia en sí la perfección contenida en la “naturaleza común” porque no es más que una de sus tantas posibles determinaciones.

Ahora bien, de lo Común en cuanto naturaleza Preindividual surge la experiencia colectiva, que no consiste en una convergencia entre muchos individuos individuados —lo que Simondon llama sujetos—, sino en los diversos modos en que se exterioriza lo que en cada mente no es pasible de individuación. Simondon dice: “no es en tanto individuos que los seres están ligados los unos a los otros en el colectivo, pero en tanto sujetos, es decir, en tanto seres que contienen lo pre-individual” (Simondon 204-205). La perfección de la naturaleza común Preindividual se manifiesta únicamente en la interacción *entre* Singularidades, o lo que es lo mismo, entre sujetos, sin pertenecer a ninguna de ellas en particular. El *entre* designa el ámbito de la cooperación productiva y del conflicto político. En el *entre* lo Común muestra su segunda cara: además de preindividual, lo Común es Transindividualidad. No solo fondo indiferenciado, sino también esfera pública de la multitud.

A partir de esta doble naturaleza de lo Común, pretendo pensar la producción literaria en general, y la novela de Rosa en particular. La relación no es arbitraria: para Virno, la experiencia preindividual por excelencia es la facultad del lenguaje, ya que, en tanto hablantes, los sujetos se reconocen como individuos de un grupo; en otras palabras, individuos que comparten una naturaleza común que les antecede³. Se trata, además, de la condición que posibilita el *entre* de la experiencia colectiva. Por un lado, entonces, la naturaleza Preindividual del objeto literario, su funcionamiento descentrado como una memoria impersonal hecha de citas, una tradición que antecede toda obra singular y que comparten todos los sujetos, en cuanto es de todos y de nadie. Por el otro, la literatura como objeto Transindividual, un producto de las conexiones *entre* individuos de grupo que, como dijimos respecto a lo Común, es al mismo tiempo más y menos que la tradición. Más porque agrega al conjunto una actualización última, una de las tantas posibles, de lo Preindividual; menos, porque en tanto Común en acto no agota por completo su potencia, y porque pasa además a formar parte desde entonces y para siempre de esa naturaleza común.

Desde este marco de pensamiento, propongo como hipótesis leer lo Común en *Caja de fractales*: se trata, en definitiva, del producto del trabajo singular de un individuo de grupo, de un sujeto-artista que construye, sobre la base de lo Preindividual (esa tradición impersonal) un objeto literario Transindividual resultado de un conjunto de relaciones e interconexiones con la experiencia colectiva que es todo lenguaje.

Caja de fractales, la segunda novela de Luis Othoniel Rosa, es un texto de respiración corta, pero contiene una cantidad de referencias, procedimientos e historias que habilitan un gran número de lecturas posibles. Desde el comienzo, la densidad de citas nos orienta en una ramificación de recorridos de lectura que potencian cualquier análisis. La novela está precedida por dos epígrafes. El primero es una cita de *El camino de Ida*, la última novela de Ricardo Piglia del año 2013. En realidad, se trata del

³ La idea de “individuo de grupo” debe pensarse aquí tan solo como una inversión del concepto de “grupo de individuos”: en lugar de definir al grupo por los individuos que lo componen, definir al individuo a partir del grupo con el que compone una naturaleza común.

“Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico” de Thomas Munk⁴, quien se apropia a su vez de la cita atribuida a Fredric Jameson, ligeramente alterada: “somos capaces de aceptar el fin del mundo, pero nadie parece capaz de concebir el fin del capitalismo. Hemos terminado por confundir el sistema capitalista con el sistema solar”⁵. Si bien Rosa construye con la tradición literaria argentina una red de lecturas críticas⁶, compone más a menudo con la figura de Piglia en sus obras, que funciona a veces como reverso de sus propios relatos. La centralidad de Piglia en este autor no es casual por dos motivos: en primer lugar, el escritor argentino fue profesor de Rosa en Princeton cuando cursaba su doctorado, y estableció con él una relación académica cercana. Rosa, de esta manera, transmite en sus trabajos teóricos y literarios las enseñanzas del maestro. En segundo lugar, su interés por un modo común de la producción literaria encuentra en las teorías críticas de Piglia sobre el plagio, la traducción y la tradición el lugar propicio para manifestarse, crecer y tomar forma. Para Piglia, el lenguaje es siempre colectivo y anónimo, un campo donde todo es de todos y de nadie (148). En literatura, entonces, los robos son no solo frecuentes, sino necesarios, porque constituyen la naturaleza misma del lenguaje, basada en la repetición y el uso en comunidad.

El segundo epígrafe de *Caja de fractales* que mencioné anteriormente está tomado de la *Exégesis* de Horselover Fat, el alter-ego de Philip Dick, en la cual ensaya un análisis de la relación entre el lenguaje y lo privado —otro tema que preocupaba con frecuencia a Piglia—. En este epígrafe, recurre al significado etimológico de la palabra “idiota”, referido a aquel que se apartaba de la vida pública. Al dejar de compartir “los pensamientos comunes del Cerebro” y mantener un nivel mínimo de conexión con otros nos hemos vuelto “privados”. Por último, en el brevísimo prólogo que antecede a la novela, incluye una cita del comienzo de la *Metamorfosis* de Ovidio, en cuyo comienzo el autor latino afirma que va a hablar de “las figuras transformadas en cuerpos nuevos”. En menos de dos páginas, entonces, Rosa nos introduce en un universo de citas y conexiones, en una red de afectos literarios que enseñan mucho sobre los presupuestos del autor, tanto sobre la literatura, como sobre sus modos de leerla.

Desde el título, *Caja de fractales* muestra sus cartas. La novela cuenta con un elenco coral: uno de los personajes centrales, Alfred, delira en el año 2028 con unos pequeños pitufos azules que le hablan, le dicen cosas que no entiende. También le llenan la cabeza de imágenes que Alfred tiene que dibujar. Una de ellas es la imagen del conjunto de Mandelbröt, el más conocido de los fractales. Esta figura ocupará un lugar central en la estructura de la novela, que intentará replicar la recursividad y la autosimilitud del fractal, de modo que siempre que miremos acercándonos al objeto podremos observar que la historia que se está contando es, en principio, la misma,

⁴ Como propone Guadalupe Silva en su artículo titulado “Una rebelión fractal”, se trata de un juego muy borgeano con el apócrifo, ya que toma el manifiesto de Munk como un texto real (263).

⁵ Rosa realiza un análisis crítico de la novela en un artículo titulado “Traiciones en *El camino de Ida*”, del año 2019, en el cual propone pensar esa novela como una traición a uno de los elementos centrales de la narrativa de Piglia: el culto al autor. *El camino de Ida* abre la posibilidad de abandonar al lector que funciona desligado de otros, individualmente, “para dar lugar a un verdadero anarquismo literario en el cual un autor colectivo, un ‘cualquiera’... logrará articular una forma que finalmente tomará el sol, y nos mostrará una forma en donde, como deseaba Macedonio, el amor no será interrumpido por la muerte” (12-13).

⁶ Sin ir más lejos, en 2016 publica un libro de crítica titulado *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio*.

salvo ligeras mutaciones. Alice, otro de los personajes principales de *Caja de fractales*, se apiada de la desolación de Alfred ante los embates de la esquizofrenia e intenta tranquilizarlo diciéndole que “lo que él está viendo son fractales, que son muchos los que están viendo fractales estos días, que el mundo muestra sus fractales cuando muta, sus costuras cuando se metamorfosea, cuando se reinventa”. Más adelante, agrega: “solo lo que muta provee continuidades” (Rosa 28)⁷.

En efecto, una de las características de los objetos fractales es su compleja estructura formal, irregular e interrumpida. No existen puntos o ideas centrales, solo líneas; dimensiones que cambian constantemente su naturaleza a medida que aumentan sus relaciones con otros (en particular con el observador). Su estructura se asemeja a un mapa siempre conectable, modificable, con entradas y salidas múltiples, un entramado de redes de sentidos conectándose hacia el infinito. Ahora bien, el mundo muestra sus fractales cuando muta; esto es, nos enseña en sus momentos de crisis el detrás de escena de un funcionamiento complejo. Piglia, en su ensayo “Teoría del complot”, afirma que “solo en tiempos de crisis el sistema dice de sí mismo lo que es realmente” (118). Y estamos, sin lugar a dudas, en un momento de crisis. En el presente, a medida que se vuelve cada vez más evidente la gravedad de la crisis ambiental y humana, reaparecen y se actualizan antiguas ideas acerca del “fin del mundo” (Danowski y Viveiros de Castro 22). Esto lleva al florecimiento de discursos distópicos, opuestos al optimismo humanista de los siglos marcados por la modernidad, que anuncian el ocaso de nuestra civilización. Vivimos un tiempo caracterizado por su aceleración descontrolada, un tiempo fuera de eje. Así, todo lo que puede decirse acerca de la crisis ambiental, social o política se vuelve rápidamente anacrónico, y las respuestas llegan siempre tarde. Esta inestabilidad lleva, según los autores, a una experiencia de insuficiencia de mundo, de una “descomposición del tiempo (el fin) y del espacio (el mundo)” (34). En este contexto de imaginación social tienen lugar los acontecimientos de la novela de Rosa. Quizás sea momento de prestar atención a las costuras que sostienen el mundo, sin desconocer el hecho de que esa forma varía según la proximidad desde la cual observemos. Por otra parte, las formas fractales, con sus múltiples conexiones y su naturaleza irregular, parecen propicias también para pensar la literatura y sus procedimientos. De esta manera, la figura del fractal puede resultar útil para pensar un modo de acercarse a las lecturas de textos literarios contemporáneos con la intención de encontrar las costuras que le dan forma, para poder echar luz acerca del modo en que construyen un aparato formal e ideológico distinto al de la novela clásica, con su tiempo cronológico y su culto a ciertos valores burgueses entre los que se encuentra, en un lugar central, la trinidad autor-originalidad-propiedad. Acaso de este modo se puedan encontrar causas posibles a ese desvío formal, surgidas de un cierto espíritu de época caracterizado por la crisis de la noción moderna de mundo.

Por otra parte, podría pensarse que la novela se inscribe en los nuevos debates sobre el cosmopolitismo y la literatura mundial al preguntarse acerca de una cuestión que, según Cheah Pheng, a menudo, queda fuera de los planteos desde los centros académicos: qué clase de mundo se está imaginando y quiénes quedan fuera de ese reparto (141). Además, y esto es central, por *mundo* entendemos, siguiendo el texto

⁷ Para este trabajo utilizo la edición de Entropía del año 2017.

de Pheng, el resultado de una interconexión inmanente e indecible de relaciones entre sujetos y no una mera disposición geográfica. Por eso, la literatura, al compartir ese modo de funcionamiento, puede abrir nuevas formas de pensar el mundo.

La historia narrada en la novela comienza, entonces, en el año 2028, en el que la humanidad vive un apocalipsis postcapitalista. Se nos muestra, desde la perspectiva de un grupo de supervivientes puertorriqueños, la realidad del mundo en ese futuro distópico. Las desigualdades geopolíticas fueron llevadas al extremo, al punto de que la energía tan solo alcanza para iluminar barrios norteamericanos. En el resto del mundo, los apagones masivos son no solo eventos comunes, sino cotidianos y la humanidad se organiza en pequeñas comunidades colectivas, algunas de ellas más ocupadas en sobrevivir que en pensar alternativas sociales. Sin embargo, se dan a conocer algunas experiencias de grupos que tienen una suerte de economía sin dinero basada en sus recursos y que se organizan a través de un algoritmo que calcula las prioridades de sus habitantes. Curiosamente, el algoritmo aprobó dos proyectos extraños. El primero era la construcción de una catedral, que parece surgir de “esa idealización que hacen los anarquistas de las catedrales medievales” (Rosa *Caja* 26); el otro, más absurdo aún, consistía en la disposición de recursos mínimos para que, luego de seiscientos años, todos los miembros tuviesen derecho a morir entrando en un agujero negro. La computadora había detectado un “inequívoco deseo religioso entre sus constituyentes, en su mayoría autodescritos como ateos” (24), que consistía en una muerte por agujero negro y que le otorgaba al grupo cohesión y unidad.

La novela luego regresa al año 2017, cuando el profesor O, un amigo de los personajes que nos presentaron en el primer capítulo —quien, según nos enteramos al comienzo, muere antes del 2028—, encuentra obituarios firmados por Alice Mar. Pero no se trata de la Alice que ya conocemos, sino de un producto de su esquizofrenia que se le fue de las manos y que está escribiendo sin que O lo sepa. Haciendo uso de una cita de “Vivir del cuento”, del escritor puertorriqueño Manuel Ramos Otero, el narrador-personaje dice que “[t]odo lo que sucede, aún los pensamientos, deja indicios en la realidad para siempre ya” (Rosa *Caja* 38). Así, el profesor descubre que los obituarios escritos por Alice son cada vez más numerosos, firmados todos de la misma manera: “Tu ángel, A. M.”. No le extraña, sin embargo, la elección por escribir obituarios, ya que O y Alice se intercambian frecuentemente historias de vida, biografías resumidas. Son historias de individuos, en efecto, pero esas historias, decía Alice, tienen un ángel “porque simplifican una compleja realidad social en un relato individual” (42).

Quiero detenerme un momento en esa cita de Manuel Ramos Otero. Es decir, detenerme no en el contenido, sino en su uso como procedimiento escritural. No hace falta, creo, extenderme en la importancia, tanto creativa como histórica, que ha tenido el uso de las citas, las apropiaciones o las traducciones en el desarrollo de la literatura, particularmente en Latinoamérica (Rama; Gaspar). Lo que me interesa es la perspectiva de la cita en cuanto técnica, entendida como aquello que nos permite realizar un análisis social inmediato y, por lo tanto, materialista, al mismo tiempo que supera la oposición estéril entre forma y contenido. Siguiendo el análisis de Walter Benjamin en “El autor como productor”, podemos preguntarnos acerca de los modos de producción literaria a partir de las posibilidades técnicas que un determinado desarrollo de los medios ofrece. A Benjamin poco le interesa que un artista exprese su posición ideológica en términos discursivos si, al mismo tiempo, no propone un

modo alternativo de producción que no abastezca el aparato de producción del capital. El aparato burgués de producción ideológica tiene la capacidad de asimilar e incluso propagar cantidades inmensas de temas revolucionarios, sin poner en peligro ni su propia existencia ni la de su clase. Entonces, el autor en cuanto productor debe derribar junto a otros autores los límites levantados por la competencia. Esta idea nos lleva rápidamente a las prácticas apropiacionistas o citacionistas, definidas según la crítica estadounidense, Marjorie Perloff, como textos compuestos por la relación social, dinámica y colectiva que un autor establece con un lenguaje de uso constante. Si el lenguaje es colectivo, también lo son los textos producidos de esta manera. No se trata de un producto de un único autor, de un genio individual; el texto citacionista no es nunca *original*, en el sentido romántico. La apropiación de textos, que puede manifestarse a través de la copia, el reciclaje, el dialogismo o el plagio, es una de las estrategias más polémicas, pero también más abundantes, de la era digital en la que vivimos, que hace del “copiar y pegar” un ejercicio sencillo y cotidiano, generando reacciones que van desde el rechazo hasta el entusiasmo. Aquí resulta fundamental resaltar la importancia del análisis histórico de los modos de producción del arte, ya que podemos afirmar, siguiendo las teorías estéticas de Cristina Rivera Garza presentadas en su libro *Los muertos indóciles*, que la página literaria no salió ni debería salir indemne de su contacto con las tecnologías digitales.

De este modo, los textos apropiacionistas o citacionistas son, en efecto, críticos del sistema de producción literaria (al menos gran parte de ellos). Sin embargo, cuentan con una limitación si nos detenemos en la hipótesis de Benjamin: un texto que se apropia de citas de otros textos (quiero decir, de manera consciente y crítica) ha dejado el sistema autoral intacto. Como sostiene Rivera Garza, tomar para sí una cosa, hacerse dueño de ella, “apropiarse”, es regresar al circuito de la autoridad y del capital, aunque por otros medios. Las estrategias de apropiación han resultado, al final, una confirmación de la autoría romántica: el autor como DJ o sampleador de textos ajenos. Pero ¿qué sucedería si en las portadas de los libros aparecieran los nombres de todos los involucrados? O mejor, ¿y si no apareciera ninguno? A esta pregunta, la autora mexicana responde con una propuesta poética: la desapropiación. La poética de una escritura en contextos de *necropolítica*⁸. “Desapropiar”, entonces, implicaría desposeerse del dominio de lo propio; no se trata de hacer propio lo ajeno, regresando así al circuito de la autoría y del capital, sino de volver ajeno tanto lo ajeno como lo propio. Escribir en la era digital, para Rivera Garza, se tratará cada vez más de una práctica de desapropiación intensiva y extensiva de la escritura, tal como promete la técnica del “copiar y pegar”. Los autores a los que les interese poner en

⁸ Retomando el texto de Achille Mbembe, “Necropolitics”, Rivera Garza llama *necroescritura* a las prácticas o trabajos con la escritura en contextos de *necropolítica*, entendida como la expresión última de la soberanía que reside en la capacidad de decidir quién puede vivir y quién puede morir. Creemos que la novela de Othoniel Rosa puede ser incluida en el conjunto de las *necroescrituras*, en cuanto reflexiona acerca de la práctica escrituraria en ese encuentro entre las máquinas digitales y las máquinas de guerra del neoliberalismo. En *Caja de fractales*, como sostiene Marta Aponte Alsina en la contratapa a la edición de La Secta de los Perros del año 2018, “la extinción de los recursos del planeta y el crecimiento demográfico de nuestra especie convoca oscuras y letales políticas neo maltusianas que no murieron en Auschwitz, y que las democracias y las tiranías se hermanan en esa doctrina de la supervivencia del más apto, es decir, en la crueldad y el abuso del poder de exterminar pueblos”. Como veremos más adelante, el funcionamiento de la literatura, así como el de la política, aparece en la novela como una posibilidad de arrancar a la muerte del olvido y la despersonalización de los números.

cuestión la jerarquía y el privilegio, tras la que se esconden nociones como las buenas maneras, el buen gusto o la literatura apropiada, deben practicar la desapropiación. Así, esta poética no consiste solo en volver ajeno lo ajeno, sino también en actuar inapropiadamente. Al igual que las prácticas apropiacionistas, la desapropiación pone al descubierto el andamiaje del trabajo común que es todo trabajo con el lenguaje, que la escritura es siempre reescritura, siempre ejercicio inacabado (el concepto de texto definitivo, decía Jorge Luis Borges, corresponde únicamente a la religión o al cansancio), pero debe ir más allá. Debe cuestionar el dominio que hace aparecer como individuales una serie de trabajos colectivos, que carecen de propiedad o que, a lo sumo, son de propiedad común, de un común Preindividual, y propiciar formas de circulación que subviertan los circuitos del capital basados en la autoría individual. Al fin de cuentas, como sostiene Roberto Espósito, lo que forma *communitas* “no es lo propio, sino lo impropio”, una desapropiación que fuerza al sujeto propietario a salir de sí mismo (31).

Volviendo, entonces, al uso que hace Rosa de la cita de Manuel Ramos Otero, podemos preguntarnos si debemos incluir *Caja de fractales* en el conjunto de los textos apropiacionistas o en el de los desapropiados. Si tan solo incluyera la cita podría tratarse de una apropiación, pero el cuerpo del texto incluye una nota. No una nota al pie, sino una nota que lleva al final del libro, en el cual encontramos una página con la siguiente aclaración: “Variaciones de párrafos de los siguientes textos fueron reapropiados y adaptados de manera creativa en esta novela”⁹ (Rosa *Caja* 99). Sin embargo, la página aparece como una nota de los editores, ante lo que podemos sospechar que se trata, al menos en parte, de una cautela legal. Dejaremos esta pregunta abierta, recordando siempre que la distinción entre cita y plagio es una distinción moral y no literaria. De cualquier modo, la novela incluye en el cuerpo textual —o cadáver textual, diría Rivera Garza— fragmentos alterados de textos ajenos que, incluidos en la novela, establecen nuevas relaciones de composición.

Por otra parte, la novela de Rosa incluye una huella que prefigura su propio funcionamiento. Por los días en que descubre que su esquizofrenia ha tomado vida propia, el profesor O encuentra, en su oficina de la universidad, un libro artesanal, casi un fanzine, con un gran círculo en la portada. El libro se titula *La dignidad* y no tiene autor, año de publicación ni editorial. Sin embargo, rápidamente se entera de que no es el único y que cientos de personas están recibiendo en ese mismo momento versiones de ese libro en distintos idiomas; “[n]o copias. Versiones” (43). Cada uno de esos libros está personalizado. El título y la portada, al igual que la estructura, se mantienen, pero el contenido cambia según el lector. Está conformado por tres partes, que en realidad son listados. La primera parte es una lista de obituarios de personas muertas o asesinadas por causas de violencia estructural, historias que simplifican una compleja realidad social en un relato individual en tanto esos muertos podrían ser cualquiera. La segunda parte es una serie de manifiestos breves que proponen modos de organización social que hubieran evitado esas muertes. La tercera parte es una lista de modos concretos de insurrección que suceden a lo largo del globo. A las tres partes las precede un prólogo, con el mismo título del libro, en contra de la alienación en el mundo moderno. Pero lo más curioso del libro es quizás una hoja suelta, en la que lo

⁹ Los autores “apropiados” van desde el historiador Georges Duby, hasta escritores y poetas como Borges o César Vallejo.

invitan a “escribir” el libro, es decir, redactar otra versión. Las instrucciones para tener acceso a la información del libro parecen innecesariamente complejas, con un secretismo exagerado que alimenta la sensación de paranoia, ya que toda la información que se transmite puede encontrarse sin demasiadas dificultades en internet. Pero esto no ha de extrañarnos, ya que Rosa recuerda las palabras de Piglia sobre la literatura y el complot. Las teorías del complot del escritor argentino se preocupan menos del contenido subversivo que de los modos de intercambio: “su amenaza implícita no debe atribuirse a la simple peligrosidad de sus métodos, sino al carácter clandestino de su organización” (Piglia *Teoría del complot* 99). Lo importante es la construcción de redes de intrigas colectivas que permiten prefigurar, de manera clandestina, una realidad alternativa en contra de la maquinaria de intercambio del capitalismo. Un complot clandestino, una trama colectiva contra el complot del Estado. Lo clandestino del libro *La dignidad* no es el contenido crítico de la violencia estructural y las muertes causadas por el neoliberalismo, ni la invitación a apoyar modos de resistencia alternativos, sino el modo ilegal de distribución. Como dije más arriba, el aparato de producción ideológica del capitalismo tiene la capacidad de asimilar e incluso propagar cantidades inmensas de temas revolucionarios, sin poner en ningún momento en peligro su propia existencia. Lo que muestra el libro, rodeado de paranoia e intrigas, no es que hay manifiestos o experiencias colectivas, sino que existen otros modos de intercambio alternativos al del mercado. Finalmente, O comprende que, “en el fondo, poco importa el contenido del libro: una suerte de caja o de lienzo anarquista. Lo importante es el modo de difusión, el medio anónimo y secreto” (Rosa 47). Aunque el contenido sea de acceso público, al actuar *como si* contuviera el secreto de una insurgencia revolucionaria contra las muertes que desencadena el capitalismo —con las que el lector se identifica porque fueron seleccionadas para él—, el libro “contagia con su paranoia prefabricada a los centros de poder global” (Rosa 47). Como sostiene Miguel Ángel Albújar-Escuredo,

la cooperación en la autoría del libro se erige como una fuerza democratizadora que es herramienta de liberación, de denuncia anticapitalista y de prácticas anarquistas, toda en una. Con esta fantasía, Othoniel Rosa reactualiza en la época del Antropoceno las tesis de Marshall McLuhan (1964): en nuestra época el medio, el libro, es el mensaje, el libro infinito que es símbolo de todos los individuos. (15)

De ese modo, el profesor O logra acceder a una base de datos clandestina que va creciendo a medida que los usuarios de todo el mundo agregan y comparten información. También puede ingresar a un *template*, un modelo descargable a partir del cual se pueden crear versiones infinitas del libro, apropiándose de su selección personal de obituarios, manifiestos y reseñas. Existen, sin embargo, tres reglas: la primera es que no pueden existir dos copias iguales de la misma versión del libro; la segunda, cada versión tiene que tener exactamente cien páginas —las versiones de *La dignidad* apuestan, al igual que *Caja de fractales* que tiene 99 páginas, por la brevedad—; por último, el destinatario de cada versión no puede enterarse de quién preparó la suya. De esta manera “el libro siempre cambia y se actualiza en cada versión, es un libro vivo. No tiene autores, ni números, ni imprenta, ni un solo idioma;

es siempre el mismo libro, pero sus contenidos varían según la circulación” (Rosa 46). *La dignidad* es una metáfora borgeana de la literatura, para quien, como ya dijimos, la idea de texto definitivo solo podía corresponderse a la religión o al cansancio. Al irse a dormir esa noche, el profesor O sueña con un pitufo que le dice que quienes afirman que no hay un afuera del capitalismo lo dicen porque no acaban de entender la terrible interconexión a un colectivismo inmenso. El funcionamiento de *La dignidad* se conecta a partir de este momento de la novela con el funcionamiento del mundo, pero en magnitudes espaciales y temporales radicalmente distintas. Como un fractal.

Poco después, el profesor O recorre la montaña en un viaje signado por los alucinógenos, y se “piensa/sabe” tan animal como vegetal. Piensa en los vínculos genéticos entre las cosas: “si nos centráramos tan sólo en los movimientos, la única diferencia entre las ratas y los zapallos son sus velocidades opuestas; unas se mueven muy rápido, los otros son muy lentos” (48). Diferencia de velocidades. Los movimientos, el “desbunde” de colores, las formas; eso lo comparten todas las cosas. Lo que cambia es su metabolismo:

si uno acelera la temporalidad del crecimiento de una orquídea lo suficiente, seguro que vuela como una mariposa (...), si aceleras el movimiento de millones de años de la tierra sólida en el planeta y lo comprimes en dos minutos, puedes ver cómo los continentes se mueven, la tierra sólida parece líquida, la piedra es gota, espuma, las montañas son olas. (49-50)

En una mayéutica psicótica, O dialoga con Alice —a contratiempo porque anochece en la montaña y el camino se vuelve peligroso— para deducir que es el tiempo lo que nos hace creer que hay diferencias entre las cosas: a la velocidad precisa, las cosas se igualan. El crecimiento de una ciudad durante tres siglos acelerado a dos minutos se parece al movimiento de una ameba o de una flor que se abre:

¿Con qué organismo hace rizoma la ciudad cuando tornamos su temporalidad compatible con la nuestra?

Se mueve, crece, interactúa, se alegra, esguinza, contorsiona, devora, metaboliza y caga, copula y se reproduce, tiene una personalidad, se preocupa y socializa. Qué triste no poder ver estas cosas. Qué triste no poder saltarnos este cajón temporal para ver los organismos más grandes y lentos que nosotros, titanes, dioses, nosotros sólo bacterias en sus intestinos, tal vez genes. (50)

Si quitamos el tiempo como factor, todos los cuerpos pueden pensarse como prótesis o partes de otros cuerpos. El cosmos como prótesis de nosotros; Alice como prótesis de otros cuerpos y que existe entonces fuera de O. Los obituarios que fueron escritos por Alice indican que ella y su afán por escribir biografías concentradas existe también en otros. Si se quita el factor tiempo, Alice no es un “alguien”, es un movimiento, una experiencia común tal vez, que se repite en distintos cuerpos.

A la novela le siguen luego una serie de desplazamientos temporales. Primero, a los años comprendidos entre 2037 y 2040. Luego, al año 2701, en el que unos hongos azules (pitufo), con cualidades de conexión colectivas, luchan contra unos ángeles individuados que cantan obituarios en forma de boleros; lo común

versus lo individual, el ingenio colectivo contra el genio autónomo. En una cita muy sugerente, tomada del ensayo de Borges “Nueva refutación del tiempo”, Rosa reemplaza el tiempo por los pitufos, que son

la sustancia de la que estamos hechos. Los pitufos son un río que nos arrebata, pero nosotros somos el río; son un tigre que nos destroza, pero nosotros somos el tigre; son una droga que nos consume, pero nosotros somos la droga. Los pitufos son alegremente reales; nosotros, alegremente, no (Rosa *Caja* 76).

A la alteración del tiempo por los pitufos y la inclusión de la comparación con la droga, se suma otra transformación: la del “yo” borgeano por este “nosotros” ambiguo. En esta imaginación sobre el futuro, el universo es entendido como un solo organismo, múltiple y dinámico, en el que cada organismo actúa como una neurona de una mente gigante, o tal vez como material genético que permite la reproducción del mundo. Estos pitufos-hongos, con sus cualidades psicotrópicas, nos permitirían reconectarnos con el universo biológico de nuestros cuerpos, entendernos como universos en miniatura, al mismo tiempo que nos comprendemos como material genético de una mente-universo gigante; se trata de organismos que, regresando al epígrafe del comienzo, ya no son privados.

Luego, la novela regresa al año 2033. Los tres protagonistas sobreviven en un moridero, aprendiendo la práctica de la *muerte feliz*. Conocemos, finalmente, *La Catedral*¹⁰ que se menciona al comienzo. Se trata de una comunidad utópica, construida en los acantilados, debajo de las ruinas del mundo que desaparece a causa de políticas diseñadas para asesinarlos; una ciudad habitada por niños y adolescentes que construyen un futuro que ya no necesita a los protagonistas. *La Catedral* tiene dos misiones: la primera es construir un mundo que funcione, con una economía basada en los recursos y no en el dinero, ayudados por un *software* que analiza y organiza las prioridades. Allí, todos son ingenieros o programadores, y las máquinas hacen el trabajo, alimentadas por la energía de la marea que choca contra las rocas. La segunda misión es asistir a la gente que se está muriendo, ayudarlos a morir con la práctica que los protagonistas aprendieron, basada en el consumo de drogas y la compañía amistosa. Su función es crear un espacio para que los que sufren tengan dignidad —como el título del libro— y, de esa manera, se enseña compasión, que es la clave del mundo que están creando. En la transición a un mundo que funcione, mucha gente va a morir; el objetivo de esta nueva experiencia es darle sentido a esa muerte, arrebatarla del anonimato de la estadística, y para esta ciudad utópica solo hay sentido en la felicidad.

La Catedral es un mundo nuevo dentro del mundo que desaparece, que ya es poco más que un cascarón. Debajo, infatigables ingenieros sobreviven y construyen formas y mundos dentro de este. La referencia al discurso del subcomandante Marcos resuena fuerte. En *Autobiografía del algodón*, publicada en 2022, Rivera Garza retoma esta posibilidad devenida en demanda, destacando cómo descentra la posición del hombre sobre la tierra, “equiparándolo a la planta o a la roca, el mar o la nebulosa, y ligándolo a otras formas de vida, orgánica o inorgánica, en otros sistemas planetarios o en otras galaxias” (85). También destaca cómo este

¹⁰ La cursiva pertenece al texto.

problema se ha vuelto central en los nuevos materialismos que hoy atraviesan las discusiones de las humanidades; porque, en definitiva, esa es la teoría de los primeros fractalistas que, por esos años, comienzan a debatir sobre la naturaleza del mundo. El universo entendido como reflejo distante de nuestro propio mundo, pero en otro tiempo; los átomos como rebotes de nuestra galaxia. El mundo, por lo tanto, es como una caja de fractales: imágenes proyectadas que se multiplican infinitamente. Hay un solo universo repetido al infinito de su proyección y nosotros somos parte de esta red de conexiones infinita, afectando y siendo afectados por todo lo que forma parte de esa galaxia-mente, de esa suerte de sustancia spinoziana.

Caja de fractales es una novela breve, sí, pero que compone una gran cantidad de conexiones, aumentando su capacidad de afectar y ser afectada, es decir, aumentando su potencia. Exponerlas todas requeriría de otros trabajos, si acaso fuera posible, pero por el momento pretendo establecer algunos disparadores de lectura que evidencien una práctica de la escritura en común. Si bien la novela trata temas relacionados con la comunidad, lo común, la propiedad o lo colectivo, como expuse antes, la potencia de su escritura se centra en sus procedimientos formales, en su poética de la desapropiación, en su relación con la naturaleza Común de la literatura que es toda tradición. El funcionamiento de *La dignidad* resuena con la ética y la “estética anarquista” de Rosa, para quien, siguiendo los postulados de Pierre-Joseph Proudhon, la propiedad intelectual es el verdadero plagio, una apropiación del trabajo colectivo. Para Rosa, la literatura crece en comunidad, cambiando su forma y sus dimensiones según la distancia desde que se lea. *Caja de fractales*, al igual que *La dignidad*, “propone formas de conexión y de creación (formas de comunidad)” (Silva 268) que van más allá del paraíso postcapitalista de las catedrales. Rosa establece conexiones literarias, históricas y políticas con otros textos, discursos y escritores con los que construye una poética en red, por ejemplo, a partir de su trabajo como editor de *El roommate: colectivo de escritores* —una revista de reseñas de libros latinoamericanos por escritores latinoamericanos—. Esta conexión con lo Común en cuanto Preindividual establece las bases para pensar una literatura Común en cuanto Transindividual: una literatura que escape a las lógicas de intercambio y al circuito cerrado del capital. Como dice Alan Pauls en la contratapa de la novela editada por Entropía en 2017, a la pregunta de si hay un afuera del capitalismo, Rosa contesta que sí. Y no hay solo uno, sino cinco: el futuro, el espacio, la alucinación, la muerte y la literatura. En este trabajo, me propuse aproximarme al último de ellos, a un modo de la literatura como trabajo común que se encuentre, finalmente, fuera de las lógicas individualistas y competitivas del capitalismo.

Referencias bibliográficas

Albújar-Escuredo, Miguel Angel. "Caja de fractales (2017), una propuesta de humanismo antropocénico en tiempo de ecocidio". *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*, vol. 7, 2020, pp. 1-22. <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.7.2.2>

Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Itaca, 2004.

Borges, Jorge Luis. “Nueva refutación del tiempo”. *Obras completas. 1923-1972*.

Emecé, 1974, pp. 754-71.

Danowski, Déborah y Viveiros de Castro, Eduardo. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre Los miedos y los fines*. Caja Negra, 2019.

Espósito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Amorrortu, 2012.

Gaspar, Martín. *La condición traductora: sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*. Beatriz Viterbo, 2014.

Jameson, Fredric. *Las semillas del tiempo*. Trotta, 2000.

Perloff, Marjorie. *El genio no original. Poesía por otros medios en el nuevo siglo*. Greylock, 2019.

Pheng, Cheah. "What is a World?". *Routledge Handbook of Cosmopolitanism Studies*, 2012, pp. 138-49. <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780203837139.ch11>

Piglia, Ricardo. "La extradición". *Antología personal*. Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 147-55.

Piglia, Ricardo. "Teoría del complot". *Antología personal*, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 99-118.

Proudhon, Pierre-Joseph. *¿Qué es la propiedad?* Orbis, 1984.

Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Ángel Rama, 1985.

Ramos Otero, Manuel. "Vivir del cuento". *Página en blanco y stacatto*. Playor, 1998, pp. 49-68.

Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets, 2013.

Rivera Garza, Cristina. *Autobiografía del algodón*. Random House, 2022.

Rosa, Luis Othoniel. *Caja de fractales*. Entropía, 2017.

Rosa, Luis Othoniel. *Caja de fractales*. La secta de los perros, 2018.

Rosa, Luis Othoniel. "Traiciones en *El camino de Ida*". *Cuadernos LIRICO*, 2019, pp. 1-17. DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.7670>

Rosa, Luis Othoniel. *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio*.

Corregidor, 2020.

Silva, Guadalupe. “Una rebelión fractal. La distopía caribeña de Luis Othoniel Rosa”.
Revista Letral, n.º 27, 2021, pp. 260-69. <http://dx.doi.org/10.30827/RL.v0i27.20777>

Simondon, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Aubier, 1989.

Virno, Paolo. “Los ángeles y el general intellect: La individuación en Duns Scoto y Gilbert Simondon”. *Ambivalencia de la multitud*. Tinta limón, 2011, pp. 171-90.