

Sobre la ontología orientada a objetos Una introducción a la filosofía de Graham Harman

Rodrigo Baraglia

The interior of an object, its molten core,
becomes the sole subject matter for
philosophy. More than this, it turns out to be
the only theme of life as a whole.

Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*: 254.

En este número de *Luthor*, Claudio Iglesias nos trae una traducción inédita de una conferencia de Graham Harman. Los lectores habituales de la revista quizás recuerden el nombre de Harman por mi reseña sobre *H.P. Lovecraft. La disyunción en el ser*, de Fabián Ludueña Romandini, algunos incluso habrán llegado a través de ella a su blog (<http://doctorzamalek2.wordpress.com/>), y otros posiblemente se habrán encontrado con su nombre navegando a través de Wikipedia, ya que todas las entradas de Wikipedia remiten en última instancia a la entrada de "Filosofía", y una vez allí es sólo cuestión de hacer algunos clics hasta dar con alguna entrada sobre algo llamado "realismo especulativo". Mi intención aquí es presentar de modo sucinto los principales rasgos del pensamiento de Harman y atender a su relación con la teoría literaria, así como a su faceta de crítico literario. Pero antes, algunos de ustedes se deben estar preguntando a qué se refiere "realismo especulativo", y aunque a esta altura ya deben tener abierta una o más pestañas en Google y Wikipedia, sino acaso en blogs pertinentes, juguemos a la ficción de que no están conectados a internet o a que su pereza (o su capacidad de concentración) es mayor que su curiosidad y su deseo de acaparar información a la mano.

Realismo especulativo (de ahora en más RE) es el nombre que se utiliza para agrupar determinada tendencia de la producción filosófica del siglo XXI, cuyo

rasgo teórico saliente es la voluntad de pensar las cosas en-sí, lo cual implica tener que vérselas de algún modo con Kant y con casi todas las grandes figuras subsiguientes. El origen del término se remonta a una conferencia homónima del año 2007 en el Goldsmith College de la Universidad de Londres. La conferencia estuvo moderada por Alberto Toscano y fue protagonizada por Graham Harman, Quentin Meillassoux, Iain Hamilton Grant y Ray Brassier. Se dice que fue este último quien acuñó el término (inspirado en el "materialismo especulativo" de Meillassoux) como una manera de englobar las posiciones heterogéneas de los cuatro, sin embargo poco tiempo después renegó de él. Todos ellos comenzaron publicando en la revista inglesa de vanguardia *Collapse*, dirigida por Robin McKay, la cual en la actualidad ha cedido su preeminencia a publicaciones de tenor más académico como *Speculations* y *Parrhesia*. En general, los exponentes de RE se han formado en la tradición filosófica continental pero mantienen también cierto diálogo con la tradición analítica (Harman con Kripke, Black y Davidson, Brassier con los Churchland y Sellars, por ejemplo). En el año 2011 se editó la compilación *The Speculative Turn*, donde teóricos noveles vinculados al RE se dieron cita con intelectuales consagrados como Alain Badiou, Bruno Latour, Francois Laruelle y Slavoj Žižek.

Sin embargo, es importante destacar que no se trata de un movimiento homogéneo. Se supone que todos los exponentes del RE comparten los mismos adversarios aquellas formas de hacer filosofía que han llamado "correlacionismo" (Meillassoux) y "filosofías del acceso" (Harman): perspectivas que se circunscriben a la pregunta por la relación entre el sujeto y el mundo, aun cuando pretenden desprenderse del primero de estos dos términos, y que básicamente constituyen las perspectivas filosóficas hegemónicas después de Kant. Pero entre las figuras del RE hay fuertes discrepancias acerca de cómo construir el panteón rival y acerca de quiénes de ellos verdaderamente dan el paso más allá de las aporías de sus adversarios y quienes se quedan en puro palabrerío. Slavoj Žižek ha intentado caracterizar al RE haciendo un cuadro greimasiano (muy criticado por Harman) con los rasgos [+/-naturalismo científico] y [+/-teísmo], otros intentos de caracterizar al RE han puesto de relieve la relación con la matemática y la estética de los diferentes exponentes.¹

¹ V. <http://doctorzamalek2.wordpress.com/2012/05/11/zizek-on-speculative-realism/> y http://www.speculations-journal.org/storage/14_Halsall_Art_and_Guerrilla_Metaphysics.pdf

Dentro de este panorama nada homogéneo se destaca por su cuenta lo que se ha dado a llamar Ontología Orientada a Objetos (OOO), cuya figura fundadora es Graham Harman. Otras figuras de OOO son el filósofo Levy Briant, el ecologista Timothy Morton y el diseñador y teórico de videojuegos Ian Bogost (probablemente la figura más interesante de OOO junto con Harman).² Una de las características distintivas de la corriente de OOO es que todos sus exponentes escriben en blogs, y escriben mucho. Ciertamente, en Internet abundan blogs sobre RE en general, pero los bloggers de OOO ganan por prepotencia de trabajo. Hecha esta introducción, es tiempo de hablar de Harman.

El país de OOO

La filosofía de Harman parte de dos premisas fundamentales. La primera es que su ontología sólo contiene un tipo de entidad: los objetos. Todo aquello que es, es un objeto. La segunda premisa es que todo objeto se sustrae a sus relaciones (que también son objetos). La implicación obvia de esta segunda premisa es que los seres humanos nunca podemos conocer las cosas en sí, ni siquiera a nosotros mismos: nada que Kant no haya dicho. La implicación no tan obvia es que todas las demás cosas en el mundo tampoco tienen jamás acceso a las cosas en sí, ni siquiera a ellas mismas: el hacha que corta la madera no tiene relación con el color de la madera y viceversa, pero al mismo tiempo el hacha, no tiene relación con las peculiaridades de su mango o de su hoja, salvo que dichas peculiaridades impliquen su destrucción (la del hacha). El planteo inicial de esta tesis le ocupa a Harman su primer libro, titulado *Tool object*, a donde llega tras una exégesis pormenorizada del análisis del modo de ser del útil de Heidegger.

Ahora bien, esta premisa implica el subsiguiente problema: si todos los objetos se sustraen a sus relaciones, ¿cómo es que hay relaciones? Su siguiente libro, *Guerrilla Metaphysics*, estará dedicado al problema de las relaciones. Este problema tiene cuatro aspectos. En primer lugar, ¿cómo son posibles las relaciones causales? En segundo, ¿cómo es posible la relación de identidad entre un objeto y sus partes, si las partes se sustraen a la relación con el "todo" que conforman? En tercero, ¿en dónde tienen lugar las relaciones si cada

² En realidad, la especialidad académica de Timothy Morton es la historia literaria, pero su relación con OOO se debe principalmente a sus ensayos sobre ecología.

objeto ocupa un espacio autónomo e inviolable (un "vacío" en términos de Harman)? En cuarto y último, si hay relaciones y las relaciones son objetos, ¿cómo es que todas las relaciones no conforman un único objeto? ¿cómo es posible demarcar los límites de un objeto?

Harman reformulará estos problemas como la tensión entre un objeto y sus relaciones y la tensión entre un objeto y sus partes (a las que llamará vínculo sensual y vínculo causal). La respuesta a todos estos problemas en el concepto de causalidad vicaria. Esto significa que para que haya cualquier relación entre dos objetos va a ser necesario (a) que esos objetos posean un "representante" (un vicario) que será llamado "objeto sensual" y, (b) que haya de fondo un medio comunicante entre ambos objetos sensuales, este medio será el interior de otro objeto (de allí la cita con la que abre este artículo). El objeto sensual estará siempre presente, con todos sus rasgos (que se llamarán "notas"), para la percepción de otro objeto sensual, con todos sus rasgos; el objeto real, que se identificará con la única nota de ser tal cual es, estará siempre ausente, junto con todas sus partes cuyas notas exceden su relación con el objeto del que forman parte (el color y el sabor del cobre de un cable en un circuito electrónico no tiene relación con el circuito electrónico); las notas esenciales del objeto sensual serán una función del excedente de las notas de las partes del objeto real.

Para Harman, toda relación causal es vicaria e implica la constitución de un objeto, pero además tiene estructura de metáfora. Para explicar el modo en que los objetos reales se relacionan a través de sus vicarios para crear otro objeto y el modo en que la multitud de relaciones evita colapsar en un único objeto Harman recurre a los conceptos de metáfora y metonimia, pero no ya como tropos del lenguaje sino como estructuras de relaciones entre notas y objetos. Así, la metáfora será la estructura asimétrica según la cual, en virtud de una nota accidental (por ejemplo, la figura) las notas esenciales de un objeto sensual (por ejemplo, la llama) son separadas de éste para ser reasignadas a otro (por ejemplo, el ciprés), dando lugar así a un nuevo objeto real que es la relación-metáfora entre ambos ("el ciprés es una llama"). La metonimia, en cambio, será la estructura según la cual un objeto sensual es identificado con alguna de sus notas. Metáfora y metonimia serán circunscriptas por Harman como casos particulares de los fenómenos que denominará *allure*³ y

³ Obviamente, se podría traducir *allure* como "encanto", pero dado que es empleado como

ruido negro. El ruido negro será el fenómeno de contiguidad de los objetos en un mismo espacio, que hace posible el agrupamiento de notas no esenciales en torno a objetos sensoriales (a la multiplicidad de rasgos particularísimos que "flotan" en torno a un objeto los llamaré, "elementos", por ejemplo: mi visión de mi gato gris mirando a mi novia rompiendo una nuez con una espátula de pintura mientras escribo esto es uno de los elementos flotantes del objeto en el que yo estoy inmerso). El *allure* será el fenómeno mediante el cual las notas sensoriales adheridas a un objeto sensorial son separadas y convertidas en objetos por derecho propio, dejando al objeto sensorial desnudo y exponiendo así su condición de vicario de un objeto real. Algunas formas de *allure* además de la causalidad y la metáfora serán la belleza, el humor, la decepción y, fundamentalmente, la violencia: todo *allure*, y por lo tanto toda causalidad, implica para Harman una forma de violencia. Al separar a los objetos sensoriales de sus cualidades y exponer su condición de vicarios, el *allure* atraviesa la máxima distancia que puede ser traspuesta en dirección al objeto real e impone un nuevo régimen en la relación de los objetos, es decir, da lugar a un nuevo objeto (causalidad). Al superponer montones de cualidades en torno a los objetos sensoriales y entre ellos, el ruido negro difiere las consecución de relaciones causales y la generación de nuevos objetos. Atravesar las múltiples capas de ruido negro que envuelven a un objeto sensorial para que pueda entrar en una relación causal con otro implica un conjunto indeterminado de diversos regímenes de objetos previos: por ejemplo, para que Ezequiel "El Pocho" Lavezzi se convierta en un ícono sexual argentino es preciso que se concreten incontables relaciones causales: que se reasignen múltiples cualidades en el régimen de objetos del que forma parte hasta que tenga músculos, tenga barba, tenga el peinado de Tony Stark y sea visto semidesnudo por televisión por la mayoría de la población argentina mientras juega en la selección nacional. Escojo este ejemplo en particular porque permite ilustrar las siguientes dos facetas de la metáfora-causalidad-allure y de la metonimia-contiguidad-ruido negro: el *allure*, dice Harman, es igual al espacio, y el ruido negro, al tiempo. El espacio es la dimensión de los vínculos causales, de la generación de objetos, las notas o cualidades esenciales que conforman el tiempo es la dimensión de los vínculos sensoriales, de la coexistencia de objetos, de las notas o cua-

término técnico y que en otras ocasiones Harman utiliza también "*charm*" como otro término técnico (una variante específica del *allure* a la que no me referiré en este artículo), es mejor dejarlo en su idioma original.

lidades accidentales. Es a partir de esta lógica de lo esencial y lo accidental que se sigue el último truco del mago del Cairo [Harman es profesor en la American University of Cairo y a menudo utiliza la metáfora del circo y el parque de diversiones para ilustrar su ontología]: el tiempo no es irreversible, dice Harman, nunca lo fue; lo que no puede revertirse es el espacio.

La ontología de Harman parece entonces una ontología dominada por la dimensión del espacio. Pero esto no significa que el tiempo tenga menos importancia. Al contrario, el tiempo, o mejor dicho, los tiempos, son la condición necesaria para que haya multiplicidad de espacios y objetos. Todo espacio es el interior de un objeto y todo tiempo se extiende entre los límites interiores de un objeto-medio y los límites exteriores de un objeto localizado en dicho medio. Si no hubiera tiempo, el objeto-medio y los objetos localizados en su interior colapsarían, el resultado sería un universo enteramente monádico, una masa indivisible de relaciones sin límites, pero así mismo, indiferentes: quizás un rizoma o quizás el ser sin diferencias de Parménides. En fin, cabe preguntarse si la ontología de Harman está dominada por el espacio realmente o si se trata tan solo de una apariencia provocada por la perspectiva en que ha sido construida: comenzando a contar la historia del universo por los límites en vez de los umbrales, por los objetos en vez de los procesos o las relaciones.

Ahora bien, si afirmar que la causalidad (de hecho, que el universo) tiene estructura de metáfora y de estructurar toda una metafísica en torno a un fenómeno estético (el *allure*) no basta para preguntarnos qué tendrá este teórico para decir sobre la literatura, la ficción y las demás cosas que ocupan a la teoría literaria, basten para muestra tres botones. En primer lugar lo largo del primer tercio de *Guerrilla metaphysics*, antes de dar con los conceptos de causalidad vicaria y *allure* (que son lo mismo, pero percibido en 3era y 1ra persona respectivamente), Harman cree encontrar la clave para descifrar el misterio de la identidad de los objetos en el concepto de estilo (tomado de Merleau-Ponty), el cual hacia el final se revelará conmensurable con la multiplicidad inmanente al interior de cada objeto, con todo su ruido negro, con todos sus objetos sensoriales entrelazados en relaciones causales y todos sus objetos reales ejerciendo su influencia sutil en el medio como cuerpos celestes inalcanzables que alteran los campos gravitacionales. De hecho, el concepto de estilo es tan importante para Harman que llega a decir que los sistemas filosóficos son en verdad estilos, y que el estilo de escritura se

determina recíprocamente con el estilo de pensamiento.

En segundo lugar, Harman ha escrito un artículo para *New literary history* en donde esboza la propuesta de un método OOO para los estudios literarios.⁴ Y en tercero, su libro *Weird realism. Lovecraft and philosophy* es un estudio enteramente dedicado a la conjunción de la obra del bardo de Providence con la ontología orientada a objetos. En este libro, al realizar análisis sobre fragmentos concretos del corpus de Lovecraft, Harman pretende poner en práctica, al menos en parte, el método esbozado previamente. Ahora bien, si están esperando que su propuesta de un método para los estudios literarios sea tan complejo y sofisticado como su tratamiento de la causalidad (que me he visto obligado a resumir y a simplificar por razones de espacio) o tan excéntrica como su afirmación de que el tiempo es reversible y el espacio no, será mejor que templen sus expectativas. El método de lectura que propone Harman consiste en introducir sucesivas modificaciones en los textos estudiados para indagar hasta donde se mantiene su identidad.⁵ En verdad, investigar el concepto de identidad de los textos no es una labor nada desdeñable, pero se trata de una tarea que se viene llevando a cabo desde antes de que se recuperara la *Metafísica* de Aristóteles. Por otro lado el método de introducir modificaciones a los textos es la mitad de la metodología clásica de la lingüística moderna, en la cual se basaron los análisis estructuralistas: la sustitución y permutación de significantes. En el fondo recuerda bastante al argumento de "Pierre Menard", o a la estrategia de escritura de un engordar cuentos de

⁴ "The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism"

⁵ In short, we cannot identify the literary work with the exact current form it happens to have. And while many of the literary methods recommended by object-oriented criticism might already exist, here I would like to propose one that has probably never been tried on as vast a scale as I would recommend. Namely, the critic might try to show how each text resists internal holism by attempting various modifications of these texts and seeing what happens. Instead of just writing about Moby-Dick, why not try shortening it to various degrees in order to discover the point at which it ceases to sound like Moby-Dick? Why not imagine it lengthened even further, or told by a third-person narrator rather than by Ishmael, or involving a cruise in the opposite direction around the globe? Why not consider a scenario under which *Pride and Prejudice* were set in upscale Parisian neighborhoods rather than rural England—could such a text plausibly still be *Pride and Prejudice*? Why not imagine that a letter by Shelley was actually written by Nietzsche, and consider the resulting consequences and lack of consequences? (Harman, Graham, *New Literary Review*: Vol 43, N° 2, pp. 201-202)

Borges o agregarle zombies a las novelas de Jane Austen .⁶

En cuanto a la práctica, Harman hace un ejercicio de *close-reading* sobre cien breves fragmentos de Lovecraft. Su objeto de lectura es el estilo de Lovecraft, y en relación con ello recurre en algunas ocasiones al método de paráfrasis y sustitución de los textos para intentar mostrar, por la vía negativa, dónde reside la eficacia, el *allure*, de la escritura lovecraftiana, y en ciertas ocasiones, para mostrar dónde residen sus debilidades. Hay algo admirable en esta operación y es que Harman hace lo que ya casi ningún crítico (o por lo menos ningún crítico académico salvo Harold Bloom) hace abiertamente, y que sólo algunas personas de confianza, y en privado, suelen hacer por los escribientes y escritores del mundo: ofrecer un juicio estético fundamentado con pruebas textuales y argumentos que remitan a criterios explícitos. Sin embargo, como en el caso anterior, el resultado no deja de ser un tanto decepcionante: para desarrollar una lectura cansina y escrupulosa del estilo de un autor no hace falta, jamás ha hecho falta, un fundamento teórico tan desarrollado como el de Harman; y si además toda la lectura está orientada a demostrar la afinidad entre el estilo del escritor y los conceptos del marco teórico, peor. En efecto, *Weird Realism, Lovecraft and Philosophy* es en parte una introducción a la filosofía de Harman, por medio de la excusa de la lectura del escritor de Providence, y una querrela contra el lugar común de que Lovecraft "imagina bien" pero "escribe mal".

Sin embargo, esto no significa que la filosofía de Harman sea irrelevante para los estudios literarios. Todo contrario, lo que se pone en evidencia es más bien es lo poco que Harman aprovecha su la potencia de su marco teórico para pensar no sólo la literatura, sino también la propia práctica de lectura crítica. El estatuto del texto crítico, su autonomía o heteronomía respecto de los textos comentados es uno de los problemas teóricos fundamentales

⁶ Me refiero, por supuesto, a los casos de *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian y a *Pride and prejudice and zombies* de Seth Grahame-Smith. Más allá de esto, hay cierta afinidad entre la literatura de Borges y Harman, dejando de lado las clásicas enumeraciones de objetos inconexos al estilo de la enciclopedia china de "El idioma analítico de John Wilkins" que Harman adopta de Latour y que abundan a lo largo de su obra y la de Bogost (quien las llama "letanías de Latour"), *Tlön Uqbar Orbis Tertius* puede ser leído como una *reductio ad absurdum* de las mismas filosofías de procesos (v. Whitehead) y de puras cualidades en forma de datos sensoriales "flotantes" (v. Russell) con las que Harman, fiel al linaje de Husserl, discute. O quizás habría que dejar de interpretar a Borges por dos años.

de la práctica crítica. La decisión teórica que tome el crítico respecto de esa disyuntiva necesariamente tendrá consecuencias metodológicas. Roland Barthes, Josefina Ludmer, Brian McHale y Leonardo Funes, por mencionar tan solo algunos nombres más o menos ilustres, han reflexionado en diferentes épocas y lugares acerca de la problemática proximidad del discurso crítico al discurso literario y ficcional. Barthes (*Crítica y verdad*) y Ludmer ("El resto del texto") disolvieron la distinción entre lenguaje literario y metalenguaje crítico, llegando a la conclusión de que toda crítica es ya literatura, de donde se sigue que cada acto de escritura crítica se da sus propias reglas del mismo modo que cada acto de escritura literaria. McHale (*Postmodernist fiction*) y Funes (*Investigación literaria de textos medievales*) reconocieron que la historia literaria no deja de ser una forma de ficción, pero propusieron una serie de criterios para discriminar entre mejores y peores ficciones de dicho género. La ontología de Harman, con su principio de que toda relación crea (es) un objeto de pleno derecho (distinto a los objetos reales cuyas notas sensuales se ponen en juego) implica que toda escritura crítica es un objeto autónomo que no puede acceder jamás a los textos reales a los que intenta referirse. Pero esta es una condición de toda de todo discurso, de toda percepción y, en fin, de toda relación. Lo importante es considerar el medio, las variables espaciales y temporales, en que se inscriben estos nuevos objetos a los que llamamos crítica literaria, historia literaria y teoría literaria. Es decir, considerar el interior del objeto en el cual tiene lugar este nuevo objeto, considerar qué notas esenciales y que notas accidentales intervienen en su creación y, más importante, cómo, lo cual significa determinar la estructura específica del *allure* de la crítica, la historia y la teoría literaria. El resultado de tales indagaciones sería, él mismo, ya un objeto autónomo. La potencia de la OOO parecería radicar en la posibilidad de llevar a cabo indagaciones rigurosas como una forma de creación. Desde este punto de vista, la crítica, la historia y la teoría no se sustraerían a las determinaciones del arte. Y el criterio de juicio que Harman propone para las obras de arte, es que deben ser evaluadas en virtud de su trabajo consciente sobre su medio ("Greenberg, Duchamp, and the Next. Avant-Garde", en *Speculations V*⁷). *Weird Realism* fallaría en cuanto no lograría satisfacer los criterios que el propio Harman propone para juzgar las obras de arte (y de hecho, los criterios de juicio de Harman son

⁷ http://www.speculations-journal.org/storage/09_Harman_Greenberg_McLuhan_and_the_next_Avant_Garde.pdf

necesariamente parte del medio de sus textos), ni siquiera el estatuto de su lectura como nuevo objeto es problematizado. Harman suele manifestar desdén por los discursos autorreferenciales, sin embargo su ontología parece pedir a gritos que le pregunten acerca de sí misma en tanto discurso, es decir, en tanto objeto. Por otro lado, nuestro autor ha dicho ya incontables veces que para él la filosofía es algo más bien del orden del arte. Así pues, estas declaraciones también forman parte del medio en el que se inserta *Weird Realism*. No sólo eso, incluso el conjunto de textos filosóficos y críticos autorreferenciales forma parte de su medio. Esto significa que su reticencia a producir un discurso autorreferencial y su silencio acerca del estatuto de objeto de su propio discurso crítico sí son consistentes con su criterio de juicio para las obras de arte, puesto que ambos gestos implican la atención a los elementos del medio.

Sin embargo, este razonamiento no basta para que la ausencia de una reflexión acerca del estatuto del propio discurso como objeto se deje de notar. Esta carencia es evidente y, como tal, la deja picando para quien se anime a proseguir la indagación por ese rumbo, produciendo, en consecuencia, un nuevo objeto. Y esto no deja de ser consistente con la ontología de Harman. Lo que ocurre aquí es justamente un caso de disonancia entre el objeto y sus partes. Hay aspectos de OOO que no están involucrados en *Weird realism*, precisamente por eso, dichos aspectos saltan a la vista de inmediato. Esto no significa ninguna contradicción entre la práctica de Harman y su teoría. Pues según ésta, en la constitución de un objeto sólo algunas de las notas de sus partes entran en juego, dando lugar a que la suma de las notas de las partes sea mayor que las notas del todo.

Baste con lo dicho acerca de la potencia de OOO para referirse a la práctica crítica. Quiero referirme, por último, a su potencia para pensar la literatura, mejor dicho la ficción, que brilla por su ausencia. Es aquí donde, estimo, se encuentra el verdadero *encanto* de la ontología de Graham Harman. No se trata de intentar reinventar la rueda ofreciendo un método novísimo de "lectura crítica orientada a objetos".⁸ Al contrario, el valor de la OOO para los estudios literarios reside nada más ni nada menos que en la posibilidad de abrir nuevas perspectivas acerca de conceptos y prácticas con las que

⁸ El colmo de esta pretensión es el intento de Eileen Joy de redescubrir la materialidad del texto y la apertura del sentido.

ya estamos familiarizados, en otras palabras, en su potencial para provocar *extrañamiento* (ese fundamental concepto de Shklovsky que también brilla por su ausencia en los textos de Harman) respecto de nuestros conceptos teóricos.

Como dije anteriormente, la ontología de Harman es (o parece ser) una ontología espacial.⁹ El tiempo queda del lado de las cualidades accidentales y el espacio del lado de las cualidades esenciales. Sin embargo no se sigue de allí una negación de la historia. Al contrario, la historia es la sucesión de espacios-objetos mediada, diferida, por los tiempos.¹⁰ El tiempo es lo que hace posible que los múltiples objetos mantengan su relativa autonomía y que no se disuelvan en una masa idéntica de espacio donde todo está relacionado con todo. ¿Por qué no esbozar una narratología acorde con estos principios? ¿Por qué no ensayar una indagación sobre los mundos de la ficción a partir de esta ontología?

Parecería que para Harman todas esas cosas quedan del lado del contenido y una de sus principales preocupaciones en *Weird realism* es evitar leer a Lovecraft desde el contenido. Su principal razón para ello es "la inherente estupidez del contenido" (*Weird realism*: 17), consecuencia de que una lectura del contenido implicaría parafrasear el texto, y la paráfrasis siempre implicaría un reduccionismo trivializante.¹¹ Por otro lado, y aquí tenemos otra vez la atención al medio, la mayoría de los trabajos sobre Lovecraft, dice Harman, suelen estar basados en el análisis de contenido: el suyo sería el primero en desplegar un análisis estilístico pormenorizado.¹²

¿Pero por qué debemos aceptar estas premisas? En el fondo, el problema que tiene Harman con las lecturas que intentan parafrasear el contenido es

⁹ De hecho, sería interesante llevar a cabo una lectura de la ontología de Harman como una ontología de los cronotopos o una ontología de las heterotopías

¹⁰ All of this suggests a specific theory of how to read the passage of time: among other things, it obviously suggests some variant of a "monumental" form of history, if not quite in Nietzsche's sense. The mere flow of time changes nothing, and what we are measuring when we measure progression are changes in the actual regime of objects, also known as changes in space. (Graham Harman, *Guerrilla metaphysics*: 252)

¹¹ Harman desarrolla este argumento en analogía con el argumento de Žizek contra los proverbios, según el cual a todo proverbio es posible oponerle otro que diga exactamente lo contrario sin que ninguno de los dos pierda su aura de sabiduría.

¹² En este sentido, el libro de Harman es radicalmente opuesto al de Ludueña Romandini.

que intentan alcanzar un objeto real inaprehensible, y en su camino lo único que consiguen es degradar la sensualidad del texto. Propongo aquí traer a colación la distinción de Hjelmslev entre forma y substancia de la expresión y forma y substancia del contenido, según la cual el signo lingüístico saussureano quedaba dividido ya no en dos, sino cuatro partes, de las cuales sólo dos correspondían al estudio de la lingüística: la forma de la expresión y la forma del contenido (mientras que la substancia de la expresión era entregada a la fonética y la substancia del contenido a la psicología). Justamente, el análisis del contenido de un texto es siempre el análisis de la forma de ese contenido. Ahora bien, en términos de Harman, toda lectura siempre operaría sobre el conjunto de notas de un objeto sensual sin poder alcanzar jamás el objeto real. Pero por más que el contenido sea parafraseable de muchas maneras, hay un límite para la paráfrasis. No se puede parafrasear "La llamada de Cthulhu" con la frase "para demostrar que es Napoleón, un joven debe asesinar a una vieja usurera" (paráfrasis que Osvaldo Lamborghini proponía para *Crimen y castigo*). Hay un límite a nuestras operaciones de lectura sobre ese contenido que está más allá de nuestra relación con él, del mismo modo que cualquier objeto real impone un límite a las notas esenciales del objeto sensual que remite a él. El problema que plantea esto es de dónde provienen las notas del objeto sensual que sería nuestro objeto de análisis, puesto que en la teoría de Harman, las notas de un objeto sensual provienen de la disonancia de las partes de un objeto real con dicho objeto como unidad. ¿Cómo podría pensarse el objeto real de cuyas partes provienen las notas del *relato* de "La llamada de Cthulhu"? ¿Cómo podría pensarse el objeto real de su mundo ficcional? Sea cual sea la respuesta que se le ocurra a cada uno para estas preguntas, podemos estar de acuerdo en que, desde la perspectiva de OOO, cualquier reconstrucción de un relato y cualquier reconstrucción de un mundo ficcional implica ya un nuevo objeto en pleno derecho. Lo que importa no es el estatuto ontológico del límite que nos impide parafrasear cualquier cosa de cualquier modo, lo que importa es la estructura interna de ese nuevo objeto que creamos cuando volvemos a presentar una historia de modo analítico o cuando desplegamos un mapa textual de un mundo ficcional: el interior del objeto, "su núcleo incandescente", como diría Harman. En la creación de este nuevo objeto, en la constitución de su estructura, entran en juego elementos teóricos de nuestros marcos de referencia y elementos textuales de nuestro objeto de indagación. En su análisis sobre la metáfora, Harman dice que la

expresión "el ciprés es una llama" da lugar a un nuevo ciprés sensual recubierto por las cualidades de la llama a partir de una nota accidental que el ciprés comparte con la llama. Cuando reconstruimos un mundo ficcional a partir de un texto narrativo, una fusión semejante ocurre entre las notas de la teoría y las notas del texto narrativo. El resultado es la creación de una historia fusionada con las cualidades de la teoría. En este sentido, las concepciones del tiempo y el espacio de OOO son material rico para desarrollar nuevas formas de comprender viejas historias.

Pero basta de dar vueltas ya. Léanlo por ustedes mismos.

Bibliografía de Graham Harman sobre OOO:

2002. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago. Open court.

2005. *Guerrilla metaphysics. Phenomenology and the carpentry of things*. Chicago. Open court.

2010. *Circus Philosophicus*. Winchester. Zero Books.

Harman, Graham. 2012. *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*. Winchester. Zero Books.

2011. *The Quadruple Object*. Winchester. Zero Books.

2013. *Bells and Whistles: More Speculative Realism*. Winchester. Zero Books.

Algunas publicaciones en línea del mismo autor:

<http://doctorzamalek2.wordpress.com/free-articles/>