



La bolsa de ficción de *Miles de ojos* de Maximiliano Barrientos: una lectura desde Ursula K. Le Guin

Valentina Goldrajij*

Mariana Moretto Fraga**

El relato del asesino es aquel que se origina a partir de un elemento punzante, una flecha o una lanza que se dirige directamente hacia un objetivo. Así piensa Ursula K. Le Guin (2022) la narración del Hombre-Héroe, como el relato que se gesta en las hazañas de los cazadores en el comienzo de la civilización. Se trata de un relato de *Acción* donde un poderoso Héroe repone sus aventuras de dominación de lo salvaje. Por su parte, quienes no cazaban, recolectaban las semillas silvestres; para trasladarlas y conservarlas inventaron contenedores. A raíz de este imaginario, la *bolsa de la ficción* es una figura propuesta para pensar la narrativa como un recipiente, como una cosa que contiene otras para el presente y el futuro. El recipiente, en cuanto primer dispositivo cultural –como recupera Le Guin (2022) de Elizabeth Fisher¹–, se vuelve una materialidad para pensar un tipo de narración marginal, una historia no contada, pero a su vez antigua y ancestral.

Este relato, poco oído, nada tiene que ver con cortar, golpear, matar, en fin, dominar, sino con la propia vida y la posibilidad de guardar-atesorar. Contrario al recorrido rectilíneo e inflexible de la flecha que se clava en su blanco, el relato como saco, bolsa o recipiente no tiene en su centro un único conflicto en torno al cual la narración se tensa y libera, ni éxtasis ni resolución (Le Guin, 2022, p. 38); este relato es el de un proceso

1 La periodista feminista norteamericana, Elizabeth Fisher, expresa esta idea en *Woman's Creation: Sexual Evolution and the Shaping of Society*. Le Guin (2022) suscribe a lo que Fisher denomina allí la “Teoría de la Bolsa de la evolución humana” (p. 32).

*Universidad Nacional de Córdoba | valentina.goldrajij@gmail.com

** Universidad Nacional de Córdoba | marianamorettotofraga@gmail.com

sin un punto de inicio determinado o, en todo caso, con muchos comienzos y finales.

Transformaciones, ciclos, bucles, retornos. Junto con Le Guin, podemos suponer que aquí, en esta narración-bolsa, el *Héroe* no tiene un lugar primordial, no encuentra allí pedestal sobre el cual erigirse y conducir el desarrollo de la acción, pues esta es la historia de otros seres de la tierra.

La ciencia ficción, en cuanto herramienta artefactual, es un medio privilegiado para contar otras historias que involucran a seres de la tierra en conexiones inesperadas,

es una forma de intentar describir lo que de hecho está sucediendo [...], cómo la gente se relaciona con todo lo demás en este vasto saco, en este vientre del universo, en este útero de cosas por ser y en esta tumba de cosas que ya fueron, en este relato sin final (Le Guin, 2022, p. 40).

Es, sumando la voz de Donna Haraway (2019), un “método de rastro”, a modo de dispositivo de fabulación y especulación que posibilita indagaciones audaces.

A la luz de estas consideraciones releemos y repensamos *Miles de ojos*,² una novela especulativa contemporánea escrita por el autor boliviano Maximiliano Barrientos. De acuerdo con nuestra lectura, la novela abre un espacio especulativo y epistemológico que invita a repensar el entramado de lo real al cual está anudada, en la medida en que asume la tarea política y estética de reflexionar sobre el presente y el futuro. En este sentido, suscribimos aquí a la idea de Juan Mattio (2023), que entiende la ciencia ficción como un dispositivo (uno de los pocos que disponemos, dice el autor) para examinar el futuro. Como nos proponemos explorar aquí, *Miles de ojos*, lejos de articularse como una mera advertencia moralizante, habilita un campo vasto de conexiones insospechadas o, en palabras de Le Guin (2022), “... es un atado que mantiene las cosas en una relación particular y poderosa, las unas con las otras y con nosotras” (p. 38).

2 Las reflexiones aquí ensayadas son una continuación del proceso analítico-interpretativo desarrollado en nuestro Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas –“La emergencia de cuerpos mutantes en la novela *Miles de ojos* de Maximiliano Barrientos”–, defendido en julio del 2024.

En contra de la narración como flecha o línea

Sí, podríamos decir que *Miles de ojos* comienza con unas palabras iniciales y termina con un punto final. Sin embargo, la narración nos propone una mayor complejidad para pensar el inicio y el final de la historia. Dividida en cuatro partes, explora cuatro escenarios diferentes: el primero, situado en los años setenta, en clave *Mad Max* – persecuciones en el desierto en autos de carrera–; el segundo, en los noventa, en Bolivia, un grupo de adolescentes amantes del *black metal* se embarca en una cruzada contra una secta de adoradores de la velocidad; el tercero, cien años después, en 2100 aproximadamente, el mundo es un territorio desértico donde pocos humanos han sobrevivido; en el cuarto, sin una concreta coordenada espaciotemporal, una voz mutante entre lo animal, lo vegetal, lo humano y lo maquínico enuncia desde la liminalidad. La última parte remite a otros capítulos de la novela. Allí, la voz narrativa ingresa, a la vez que se fuga, de la conciencia de otros personajes.

Ciertas escenas de la novela son narradas más de una vez desde distintas perspectivas. Incluso, una escena de la tercera parte, luego se repite desde otra voz narrativa en la cuarta, por ejemplo. En consonancia, la propuesta estética de *Miles de ojos*, construida en el marco del género *weird fiction*, permite el despliegue de un vasto entramado de lo raro: umbrales y portales manifiestan la noción del *entre*, lo que desnaturaliza y expone la inestabilidad de todos los mundos (Fisher, 2018), al mismo tiempo que, mediante “una conciencia de la crisis absoluta” (Miéville, 2009, p. 514)³, propone figuraciones que producen asombro y horror por la falta de reconocimiento. Las presencias fantasmagóricas a lo largo de la novela, más que monstruos tradicionales del fantástico⁴, son presencias de otros tiempos y espacios.

3 En el original: “there is in *Weird* an awareness of total crisis”.

4 En una breve historización del género, China Miéville (2009) se remonta al fantástico para señalar que, tras la Primera Guerra Mundial, período en el que estallan los preceptos de la racionalidad burguesa del progreso, el *weird*, mediante “una conciencia de la crisis absoluta” (p. 514), propone, en cambio, figuraciones que producen asombro y horror por la falta de reconocimiento. Por ende, los

Volvamos a la división de partes. El salto temporal que se da entre la segunda y la tercera ocurre por y tras el choque de un automóvil, conducido por Fede (protagonista de la segunda parte) y el árbol –el árbol, ya que es un portal que comunica mundos–. Este es el sacrificio donde carne, cromo, venas y acero, junto con lo vegetal, se funden en una sola cosa; una cosa monstruosa, que ya no tiene líneas de separación que permitan discernir entre materialidades. De allí, emerge una entidad mutante, sublime, llamada el Sueño, que trasciende todos los marcos de inteligibilidad humana: un pez gigante de miles de ojos pulveriza todo lo existente con un fuego azul. La tercera parte de la novela, entonces, especula y ficcionaliza ese mundo desértico y devastado en donde rostros se funden en pájaros, árboles entregan frutos metálicos y cuerpos mutantes son venerados. Y, aun así, la historia no acaba allí. El desenlace de la tercera parte, desencadenado nuevamente por rituales del orden del *weird* –es decir, portales que liberan las inconsistencias del mundo–, transfigura el paisaje desértico postapocalíptico en una nueva imagen del mundo. Aquí es donde se profundiza una perspectiva cíclica de los acontecimientos, previamente sugerida en la novela, desde nuestra lectura. “¿Acaso todo esto era cíclico? ¿El sueño destruía mundos en una especie de espiral eterno?” (Barrientos, 2022, p. 234), se pregunta el personaje de Eli (protagonista de la tercera parte). Aquel *mundo viejo*, que desapareció cuando el pez surcó los cielos, parece haber permanecido en un estado de latencia, de potencia que vuelve a emerger. De este modo, la imagen que *Miles de ojos* nos provee del tiempo y del mundo es la del “espiral eterno”, una curva que da infinitas vueltas en torno a un centro, es decir, que en su trayectoria nunca pasa por el mismo punto, pues siempre está deslizándose, alejándose del centro. En la novela, la imagen del mundo que parece anterior se percibe como regreso, pero también como novedad. Esto contribuye a la idea de que lo que vuelve no lo hace exactamente del mismo modo, así como la noción nietzscheana de *Eterno Retorno*⁵ contradice la concepción –tanto científica

monstruos folclóricos tradicionales del fantástico (como el vampiro, el fantasma o el hombre lobo) quedan obsoletos.

5 En el aforismo 341, Nietzsche (2007) enuncia al respecto: “¿Qué dirías si un día o una noche se introdujera furtivamente un demonio en tu más honda soledad y te dijera: «Esta vida, tal como la vives ahora y como la has vivido, deberás vivirla

como cristiana– del tiempo como proceso lineal y progresivo, originado ya sea por un *Big Bang* o por un Génesis. Desde estos lineamientos, la infinitud no está dada por la inmortalidad; por el contrario, radica en la sucesiva destrucción y creación del mundo, como pura afirmación.

Retomando el diálogo con la imagen de la *bolsa de ficción*, sugerimos que estos movimientos narrativos se fugan de un modo lineal y progresivo de concatenar los sucesos; su trayectoria no es la de la flecha que se dirige de manera rectilínea hacia un *Final*. En su lugar, *Miles de ojos* propone una exploración narrativa de devenires cíclicos, de conexiones entre tiempos y espacios que se actualizan unos a otros, puesto que indagar y especular en torno a la descentralización de lo humano, lo raro y lo mutante –como planteamos en nuestra investigación sobre la novela– exige abandonar una organización lineal o, en todo caso, subvertirla. Como dice Le Guin (2022):

si se evita el modo tecno-heroico-progresivo-lineal asesino del tiempo, [...] la ciencia ficción puede verse como un campo mucho menos rígido y estrecho, no prometeico ni apocalíptico, y de hecho un género menos mitológico que realista. La realidad es extraña (p. 40).

En contra del conflicto como preocupación central de la novela

Una narración como la descrita invita a una experiencia de lectura singular, que se aparta de la búsqueda por establecer relaciones lógicas de causa-consecuencia entre los sucesos. Y es que, en *Miles de ojos*, la idea de

una e innumerables veces más; y no habrá nada nuevo en ella, sino que habrán de volver a ti cada dolor y cada placer, cada pensamiento y cada gemido, todo lo que hay en la vida de inefablemente pequeño y de grande, todo en el mismo orden e idéntica sucesión, aun esa araña, y ese claro de luna entre los árboles, y ese instante y yo mismo. Al eterno reloj de arena de la existencia se lo da vuelta una y otra vez y a ti con él, ¡grano de polvo del polvo!» (p. 133). Desde nuestra lectura, que retoma la de Deleuze (2000), se trata de un retorno que nunca es un regreso a lo mismo, como la vuelta de un espiral: el Eterno Retorno es efectivamente la repetición, pero “es la Repetición que selecciona, la Repetición que salva” (Deleuze, 2000, p. 51). Es este el lente que nos resulta potente para pensar la obliteración de la linealidad en *Miles de ojos*.

un conflicto como centro y núcleo organizador de la narración no es fácilmente identificable. O, en todo caso, antes que forzar su determinación, preferimos explorar un *relato-bolsa* que carece de un centro al cual arraigar todo lo demás.

Las cuatro partes de *Miles de ojos* proponen conexiones difusas entre sí. Si bien en la segunda se continúa una misión de transformación radical de todo lo existente, iniciada en la primera, la presencia de entidades mutantes que van produciendo transgresiones en los binomios que organizan lo humano –a saber, vida/muerte, sueño/vigilia, yo/otros– propone solapamientos que obliteran la posibilidad de identificar un único centro narrativo. Por otro lado, el salto narrativo de la tercera parte nos abre, como dijimos, a un mundo desértico donde lo humano lucha por sobrevivir, a la vez que presenta un entorno propicio para el florecimiento de otras especies. Un mundo árido donde las ciudades y los autos, tan presentes en la segunda parte, han quedado bajo el dominio de una naturaleza arrasadora. Aquí una nueva protagonista tiene la misión de salvar a su tribu; un nuevo núcleo conflictivo.

Asimismo, nos interesa detenernos en un singular dispositivo narrativo de la novela. La narración de las partes dos y tres es intercalada con una serie de, como los hemos llamado, *capítulos alternos*, que sugieren conexiones paradiegéticas o aperturas respecto a la diégesis principal y que vinculan a esta con un *afuera*.⁶Diferenciados en letra itálica, cortos –no superan las dos carillas–, sin signos de puntuación –salvo el punto final del párrafo–, y narrados en primera persona, estos doce capítulos alternos despliegan la violenta materialidad del significante a merced de la velocidad. En clave de escritura automática, cada uno de ellos es narrado por una voz particular, posibilitando expresar verbalmente el funcionamiento real del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón –así como imaginaba André Breton al surrealismo en su manifiesto–.

De este modo, nos encontramos ante una narración que se fuga constantemente de un centro, porque hace ingresar de manera dispersa una serie de relatos que guardan en común el hecho de contar accidentes automovilísticos. En estas historias, donde se prescinde de aquellas pausas, si-

6 El *afuera* es esa exterioridad irreductiblemente extraña a lo humano. Como enuncia De Vries (2006, citado en Bennett, 2022, p. 35), “aquello que tiende a liberarse de sus nexos con los contextos existentes”.

lencios y marcas de digresión que, precisamente, organizan y estructuran el puro fluir de la conciencia, la velocidad de la escritura no nos permite detenernos en algún signo de puntuación, así como tampoco la muerte producida por los accidentes es un punto final que detiene la vida, sino que constituye un pasaje hacia un escenario conocido; como podemos ver en el siguiente fragmento:

le dije a mi mujer que cuando la niña durmiera íbamos a poder ir a donde juaco dijo que no quería dejarla solita [...] aceleré la máquina y cuando di la curva un camión se materializó en el aire y ya solo escuché la voz de la Gladys pero no la veía a ella era su voz mucho antes de que nos casáramos [...] en el principio de la experiencia un charco de luz en el hueco al que quedó reducida mi conciencia porque lo único que existía después del golpe era la velocidad. (Barrientos, 2022, p. 68)⁷

Entonces, como venimos sugiriendo, en la novela *Miles de ojos*, con sus cuatro partes y sus capítulos alternos, existe un pulso que marca la yuxtaposición de hechos, de espacios, de temporalidades y de personajes –como veremos en el siguiente apartado–. En esta clave, proponemos pensar que la novela se rehúsa a postular el conflicto como preocupación central a raíz de la cual todo lo demás se ordena. Y, retomando los planteos de Le Guin (2022), cabe pensar que, así como no hay un conflicto central, tampoco existe su resolución o distensión: “su propósito [de la novela] no es el de la resolución ni el del éxtasis, sino del proceso continuo” (p. 38). En este sentido, los finales, de cada una de las partes y de la novela en su totalidad, antes que cierres conclusivos, son pensados aquí como aperturas y retornos en clave espiralada hacia nuevos mundos; hacen estallar la linealidad de sentido que se constituye tímidamente, obstruyen la posibilidad de identificar un punto final en función de uno inicial; así lo enuncia aquella voz mutante de la cuarta parte: “He nacido. No tengo historia, soy el desierto cósmico: respírenme” (Barrientos, 2022, p. 242).

7 El formato de itálicas pertenece al texto original.

En contra del Hombre-Héroe en el centro de la Historia

Para Le Guin, la novela, a pesar de querer ser apropiada insistentemente por la presencia deslumbrante del *Héroe* –estableciendo que la forma adecuada narrativa es la de la flecha que da en el blanco y mata, con un centro aglutinador–, es, en realidad, fundamentalmente antiheroica. Seguir pensando en la novela como una bolsa o saco inhabilita a colocar al *Héroe* en un podio dentro de ella. Este simplemente se mezcla con todo lo que la novela contiene: establece una conexión particular con el resto de los elementos y con nosotrxs. Aquí, en esta bolsa, ya no tiene un escenario en donde las luces se centren en él. *Miles de ojos*, al tener varios núcleos problemáticos, invita, desde su propia estructura, a desarticular la idea del *Héroe* en la cima. Incluso, los capítulos alternos punzan y erosionan la idea del *yo* como soberano de la experiencia, como *Héroe* que inicia y culmina su travesía. Las voces narrativas de estos capítulos funcionan como líneas de fuga a la racionalidad occidental moderna, se inmiscuyen en las historias de manera rizomática y desvían los atisbos de una posible estructura lineal galardonada con un *Héroe*.

En este sentido, la novela de Barrientos entrelaza historias, elabora un entramado de relatos, tiene un pulso que marca la yuxtaposición de hechos, descentralizando la idea de un *yo* que circunscribe la experiencia a un eje determinado: la subjetividad enunciativa puede ver su cuerpo desbordado de sus propios límites. Desde esta perspectiva, concebimos a los personajes como ensamblajes múltiples conectados con diferentes materialidades y tiempos, de forma tal que un personaje nunca es uno solo, sino muchos a la vez. Estos ensamblajes imbrican lo animal, lo vegetal y lo maquínico, y desarman la posición privilegiada y jerarquizada de lo humano frente a todo lo demás. Son, en términos de Haraway (2019), entidades que se involucran mutuamente de manera activa y que no preexisten a sus relaciones como unidades delimitadas⁸.

8 En *Seguir con el problema*, Haraway (2019) describe en profundidad estos enlaces simpoiéticos, proponiendo distintas figuraciones (holobiontes, chthónicos, simbiote) para pensarnos como un conjunto relacional de seres de la tierra. En su desarrollo, la idea del enlace está asociada a “generar-con” que alude a la compañía, al parentesco y, si articulamos esto con otras zonas de su pensamiento, al parentesco, al cuidado, al bien común. Sin embargo, en el marco de nuestro análisis de *Miles*

Mi cuerpo se fundía con el metal del auto. Podía ver los desplazamientos, experimentaba las uniones. Una ampliación del espacio. Mi cráneo estaba hecho de una sustancia que no se diferenciaba de la carcasa que cobijó los despojos de mi hermano tras el choque (Barrientos, 2022, p. 75).

Más adelante, el mismo personaje de la cita anterior también enuncia: “[siento] voces de fantasmas circulando en mi cráneo” (p. 109); y agrega: “Siento como si yo los invadiera, no al revés. Como si me abriera paso en sus mundos” (p. 118). Entonces, nos preguntamos: ¿quién habla a través de unx?, ¿qué opera a través de unx? Recuperando lo observado con respecto a los capítulos alternos, la siguiente cita de la novela nos aporta un nuevo cariz; Fede, o la conciencia mutante que enuncia, declara: “Lo comprendo: soy uno de sus miles de ojos, estoy en el vientre del pez, en el vientre de mi madre. Me desplazo por el cielo e incinero al mundo con mi amor” (p. 241). El pez de miles de ojos pulveriza todo a su paso, a la vez que integra, entonces, a partir de esto; entendemos que la multiplicidad de ojos que tiene en su abdomen se corresponde con las múltiples materialidades que lo constituyen. En este marco, la figura del *Héroe* como personaje principal resulta no solo desestabilizada, sino activamente desactivada: su centralidad queda desplazada por una multiplicidad de voces y fragmentos que no lo sostienen como eje de la narración.

Ahora bien, podríamos intuir que la heroína en *Miles de ojos* es Eli, el personaje de la tercera parte. Y, sin embargo, aun así, el relato no se rige en torno a su derrota o su victoria. Poco Eli entiende acerca de su misión,

de ojos, nos dirigimos más específicamente hacia el planteo de que estos enlaces están guiados por un “hambre insaciable”, una “curiosidad molecular”, por lógicas de supervivencia competitivas y cooperativas que antagonizan con la idea de un ensamblaje armonioso: “Los bichos se interpenetran unos a otros, se rodean en bucles y se atraviesan mutuamente, se comen entre sí, se indigestan, se diferencian y se asimilan parcialmente...” (p. 100). De este modo, considerando también que “Simbiosis no es sinónimo de ‘mutuamente beneficioso’” (p. 101), entendemos que las conexiones entre materialidades sugeridas en la novela implican movimientos impredecibles que las alejan, acercan, tensionan, estrechan.

poco ella comprende el propósito de los acontecimientos. Su madre le dice: "... la palabra propósito remite a una motivación humana. Lo que ocasionó todo eso no es humano. No se mueve bajo esos parámetros, por lo tanto, pedirle una razón es inútil" (p. 205). Hay algo que se escapa del raciocinio y del intelecto, que permanece velado para la conciencia humana. Es a través de los agenciamientos con materialidades disímiles (metales, brebajes, vegetación) que Eli conecta con otro tipo de saberes y tiempos. Pero ningún ensamblaje es tan significativo como aquel que ocurre con el pequeño pez indefenso que supo ser la bestia que devoró al mundo. El pescadito respira a través de ella; en el ensamblaje se sostiene la fuerza vital. Eli no quiere desprenderse de él: ese abrazo pulveriza sus dolorosos recuerdos y al fin siente en el cuerpo una ternura inusitada. En un mundo devastado, también hay espacio para la vulnerabilidad, para ensamblajes que escapan a la violencia. De cualquier manera, en consonancia con el entramado de Le Guin, los cuerpos en *Miles de ojos* se extienden más allá de los confines de la piel, habilitando lo múltiple, disolviendo la noción de un sujeto unificado dentro de la bolsa de ficción:

un cronómetro que funcionando imperturbable cuenta el tiempo de otro mundo, y el cráneo de un ratón. Mi bolsa llena de comienzos sin fin, de iniciaciones, de pérdidas, de transformaciones y traducciones, muchos más trucos que conflictos, muchos menos triunfos que trampas y delirios; llena de naves espaciales que se atascan, misiones que fracasan y personas que no entienden (Le Guin, 2022, p. 39).

Así, la novela de Barrientos, siguiendo lo que hasta aquí proponemos, se configura como aquel recipiente lleno de comienzos sin finales, de transformaciones continuas y mutantes, con héroes que se mezclan en la maraña de elementos que esta contiene.

A modo de cierre, entonces, subrayamos los movimientos de fuga que aquí hemos sugerido para una lectura de *Miles de ojos* desde el pensamiento de Le Guin en torno a la imagen de la *bolsa de ficción* –movimientos en contra de la narración como flecha o línea, en contra del conflicto como preocupación central y en contra de un Hombre- Héroe en el centro de la Historia-. Todos ellos componen una novela que, por extraña –*weird*– que sea, es una ficción que habla rotundamente sobre un presente invadido

por la catástrofe, con el apremio de pensar y entablar ensamblajes inter-especies.

Referencias

- Barrientos, Maximiliano (2022). *Miles de ojos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bennett, Jane (2022). *Materia vibrante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Deleuze, Gilles (2000). *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros.
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Fisher, Mark (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Le Guin, Ursula K. (2022). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Buenos Aires: Rara Avis.
- Mattio, Juan (2023). *La sombra de un jinete desesperado*. Buenos Aires: Godot.
- Miéville, China (2009). Weird Fiction. En M. Bould, A. Butler, A. Roberts y S. Vint (Eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction* (pp. 510-515). Nueva York: Routledge.
- Nietzsche, Friedrich (2007). *La gay ciencia* (A. Sánchez Pascual, trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Ficciones, escrituras y pedagogías del sur: conocimientos situados (La ed.)
María Angélica Vega, María Cielo Farias Kunz
y María de los Ángeles Molinengo (Coords.)
María Angélica Vega [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Mayo 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)

