

452°F

452°F	Original	Year	01 - 2023
	Issue	Año	
	Versión	Any	
	original	15	
	Versió		
	original		

#28

orgnl-

Direction Direcció Direcció
María Teresa Vera-Rojas

Monographic coordination
Coordinació del monogràfic
Coordinació
del monogràfic
María Pape
Universidade de São Paulo

Editorial board Consejo de redacción
Consell de redacció
José Cano Martínez, Víctor
Escudero, Marta Font Espriu,
Violeta Garrido, Max Hidalgo
Nácher, María Isern Ordeig,
Albert Jornet Somoza, María
Pape, Ester Pino Estivill, Marta
Puxan-Oliva, Dolores Resano,
Andrea Ruthven, David Torrella
Hoyos, María Teresa Vera-
Rojas, Yasmina Yousfi López.

International Advisory Board
Comité científico Comité
científico
Tomás Albaladejo Mayordomo,
Iñaki Aldekoa Beitia,
Francesco Ardolino, Ana
Luisa Baquero Escudero, Luis
Beltrán Almería, Josu Bijuesca
Basterrechea, Túa Blesa
Lalinde, Miguel Cabanas, Vera
Castigline, Francisco Chico
Rico, Isabel Clúa, Perfecto
Cuadrado Fernández, Javier
Guerrero, Germán Gullón
Palacio, Adriana López-
Labourdette, Antoni Martí
Monterde, Alfonso Martín
Jiménez, Manuel Martínez
Arnaldos, Mara Negrón
Marrero †, Annalisa Mirizio,
Rafael Núñez Ramos, Manel
Ollé Rodríguez, Xavier
Ortells-Nicolau, Bernat Padró
Nieto, Katarzyna Paszkiewicz,
José Antonio Pérez Bowie,
Jaume Peris, Genara Mujer
PulidoTirado, David Roas
Deus, Rosa Romojaro
Montero, Hugo Salcedo, María
Eugenia Steinberg, Enric Sullà
Álvarez, Meri Torras, Pablo
Valdivia, Darío Villanueva.

Layout Maquetación Maquetació
Sergio Martín Herreros

Publishers Entidad editora
Entitat editora
Asociación Cultural 452° F
Universitat de Barcelona

Email address Direcció
electrónica Correu electrònic
revista@452f.com

Postal address Direcció
postal Direcció postal
Universitat de Barcelona
Facultad de Filología
Gran Via de les Corts
Catalanes, 585 08007
Barcelona

ISSN
2013-3294

Legal Legala
Licencia Atribución-No Comercial-Sin
Derivadas 4.0 Internacional de Creative
Commons



EDITORIAL es-

Cultura populista: respuestas estéticas al populismo desde una perspectiva global

Las imágenes, como las palabras, se blanden como armas y se disponen como campos de conflictos. Reconocerlo, criticarlo, intentar conocerlo con la mayor precisión posible: esa sea tal vez una primera responsabilidad política cuyos riesgos deben asumir con paciencia el historiador, el filósofo o el artista.

Georges Didi-Huberman,
Pueblos expuestos, pueblos figurantes (2014: 19)

El panorama político contemporáneo y su historia reciente están en gran parte marcados por el populismo. Basta pensar en México gobernado por Andrés Manuel López Obrador; Argentina con Cristina Fernández de Kirchner como vicepresidenta; Brasil dividido entre el actual presidente, Luiz Inácio Lula da Silva, y el presidente saliente, Jair Messias Bolsonaro; España con Podemos en el gobierno y Vox en el congreso; Italia bajo el mando de Giorgia Meloni; Francia, donde Rassemblement national es el mayor grupo parlamentario de oposición y Reconquête ya entró en el Senado; Turquía bajo Recep Tayyip Erdoğan; los EE. UU., que continúan asombrados por las dinámicas trumpistas junto con los protegidos del expresidente, etcétera. Todos estos movimientos comparten características fundamentales que nos hacen denominarlos populistas, pero sus proyectos políticos pueden diferenciarse radicalmente entre sí. Por ejemplo, en el contexto brasileño, el proyecto de Lula —tanto el anterior de izquierda como el actual de la frente amplia— se caracteriza por una gran inclusión socioeconómica y se opone frontalmente al proyecto de Bolsonaro, el cual está marcado por un fuerte impulso excluyente tanto en términos de economía como de raza, género, orientación sexual y religión. Para el electorado, Lula es el no-Bolsonaro y Bolsonaro es el no-Lula. Si queremos acercarnos al populismo, entonces es necesario pensarlo en singular y plural a la vez: examinar las características comunes de los movimientos populistas junto con las diferencias abismales entre ellos.

Esta variación ideológica de los movimientos populistas es una de las razones por las cuales el populismo como fenómeno es polémico y como concepto es altamente resbaladizo. En la lengua cotidiana unos usan el término como un insulto para menospreciar a políticos que apelan de forma efectista a los electores, mientras otros políticos lo asumen y se lo cuelgan en el pecho como una medalla de honor que exalta su amplio apoyo popular. Históricamente, no ha sido muy diferente en la academia, donde estudios han tendido a posicionarse explícitamente a favor o en contra. La renovada urgencia de pensar el populismo en nuestra actualidad se manifiesta en una serie de libros recientes que buscan acercarse a él para presentarlo a un público académico más amplio y, a la vez, ofrecer un punto de partida para un debate más matizado. Podemos mencionar *Populism. A Very Short Introduction* (Oxford UP, 2017), *The Oxford Handbook of Populism* (Oxford UP, 2017), *Populism. An Introduction* (Routledge, 2018) y *Routledge Handbook of Global Populism* (Routledge, 2019). Asimismo, si bien no cabe mencionarlos aquí, también conforman una extensa lista los estudios más específicos que han visto la luz recientemente.

Aunque este amplio interés global por el populismo sea reciente, no lo es su existencia. Los primeros movimientos aparecieron en el siglo XIX con el Partido del Pueblo en los EE. UU., los *narodniki* en Rusia y el *boulangisme* en Francia. En términos generales, podemos decir que el populismo surge como posibilidad junto con la democracia moderna y la idea del Pueblo soberano. Es decir, cuando el Pueblo ya no solo brinda autoridad al gobierno, sino que también puede unirse como grupo para hacerle frente al gobierno y sacarle el poder. Como Rovira Kaltwasser y otros notan: «this popular ground legitimizes democratic politics, but also paves the way for populism» (2017: 2). En América Latina, los primeros protopopulismos surgen al principio del siglo XX con Hipólito Yrigoyen en Argentina y Alessandri en Chile, antecediendo los populismos clásicos de, por ejemplo, Juan Domingo Perón en Argentina, Getúlio Vargas en Brasil, Lázaro Cárdenas en México y José María Velasco de Ibarra en Ecuador. En Europa, si exceptuamos los fascismos, el primer populismo moderno quizá sea el Poujadismo francés de los años 1950 (*ibid.*). Ahora bien, aunque es importante trazar las continuidades históricas de las expresiones populistas, es igualmente esencial operar con una periodización del populismo que sea sensible a las transformaciones por las cuales ha pasado en la transición de la modernidad a la posmodernidad, del liberalismo al neoliberalismo, y del siglo XIX al XX y al XXI.

Más que una ideología clara y específica, lo que caracterizaría a los movimientos populistas sería la articulación de una «razón populista» (Laclau, 2005), una cierta lógica según la cual funcionan. Los movimientos populistas surgen cuando hay una crisis de representación generalizada en el sistema político y una parte de la población siente que sus demandas no son respondidas por el Estado. Entonces esta comienza a aglutinarse, a concebirse como el Pueblo —considerado la expresión auténtica de los intereses de la sociedad— y a oponerse al Poder —típicamente entendido como la oligarquía, la elite política o el mundo financiero—, polarizando así el campo político y, por extensión, la sociedad como tal. Generalmente, este Pueblo populista no se articula solo, sino en relación con un líder carismático que funciona como su vocero o hasta como su encarnación simbólica, transfiriendo su nombre al movimiento —el trumpismo, el peronismo, el getulismo, etc.—. Debido a estas características, la razón populista tiene una relación ambigua con la democracia liberal. Si el populismo, por un lado, radicaliza la promesa de la representación política de la democracia, incluyendo grupos que no se sienten escuchados, por el otro, tiende a socavar la naturaleza pluripartidista de la democracia liberal, debilitando la representatividad de los partidos, al polarizar el campo político, o incluso dividirlo en dos. Es decir, inspira la democracia, pero, a la vez, la mina.

En este sentido, la cultura nos ofrece una lente privilegiada para considerar el populismo en sus diversas articulaciones porque es una parte integral de este. «Si el populismo busca una hegemonía política, sabe que la primera batalla es la hegemonía cultural», sostiene José Luis Villacañas (2015: 19). A su vez, Laclau (2005: 26-27) va más allá y propone que «Lejos de ser

un parásito de la ideología, la retórica sería de hecho la anatomía del mundo ideológico» del populismo. La idea es que la polarización, que el populismo crea y de la cual se nutre, excede la oposición entre ideas políticas, articulándose como una guerra cultural o, incluso, un enfrentamiento entre formas de vida. Podríamos decir que el populismo pone en escena la lucha por definir el contorno de nuestra realidad compartida, «el reparto de lo sensible» en la terminología de Jacques Rancière. Quiere delimitar los «tiempos y espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido» para determinar «el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia» (Rancière, 2009: 10).

Conscientes de eso, los movimientos populistas intervienen en el ámbito cultural intentando controlar la narrativa de la sociedad para volver hegemónica su visión y, así, legitimar y fortalecer su posición política. Por ejemplo, como respuesta al *1619 Project* de *The New York Times*, que enfatiza el carácter fundacional de la esclavitud para la historia de los EE. UU., Donald Trump creó la *1776 Commission* para fomentar una historia nacional que, según él, sería más patriótica. En la misma línea, el bolsonarismo brasileño intervino en la Fundação Cultural Palmares, institución dedicada a promover la cultura afrobrasileña, buscando depurar la lista que esta institución tiene de personalidades afrobrasileñas y aun su biblioteca. Asimismo, perpetuamente interfería en la vida cultural con gestos simbólicos como no firmar el diploma del Prêmio Camões de Literatura que el opositor Chico Buarque había ganado para que el premio no se le fuera entregado.

Sin embargo, los escritores, los cineastas y los artistas también participan en la lucha política desde el arte, ofreciendo sus reflexiones e intervenciones estéticas. Algunos como parte del aparato político con posicionamientos ideológicos claros; otros desde el borde de las dinámicas populistas, una especie de «zona ciega», como lo llama Graciela Montaldo (2010: 13), donde los experimentos estéticos «no intentan clausurar la conflictividad [populista] sino trabajar a costa de ella». En el presente monográfico son estas respuestas estéticas al populismo las que nos interesa examinar. Abarcando el populismo en momentos históricos diferentes, con corpus diferentes y desde perspectivas diferentes, los artículos reunidos se encuentran y se complementan en sus reflexiones sobre factores claves: la representación estético-política de la población, la relación entre el pueblo de subalternos y el Pueblo como sujeto político por excelencia, el papel del afecto en la articulación de subjetividades, la ambigüedad política y el recurrente uso de la dicotomía binaria utopía/distopía como lente para entender el populismo como fenómeno.

La sección monográfica empieza en la Argentina del bicentenario con el artículo de Matías Beverinotti. En «**Del origen a la encarnación: la estrategia teo-carno-política en Eva de la Argentina de María Seoane como representante de la cinematografía populista de la “marea rosada”**», Beverinotti estudia como el cine ha sido empleado en la narración del kirchnerismo como la continuación del proyecto político del primer peronismo. Analizando la película de Seoane como un estudio de caso, se detiene en la representación de Eva como líder político/símbolo y propone el concepto teo-carne-política como una forma de captar este uso de figuras históricas en la creación de continuidad entre los populismos clásicos y los del siglo XXI. Como reencarnación mesiánica de Eva, Kirchner se legitima como líder y el kirchnerismo como movimiento. Beverinotti argumenta que esta operación, característica de la marea rosada en general, es progresista en la medida que reanuda teleologías políticas originarias y sus demandas sociales, pero conservador ya que sutura las estructuras clásicas de poder y el lazo afectivo entre líderes y pueblo.

A continuación, Roberto Chuit Roganovich desplaza el enfoque del cine expresamente político a la política implícita del cine de ciencia ficción. En «**Notas para el estudio del cine de ciencia ficción contemporánea (2008-2022). Política: distopía, organización, revolución**» analiza un extenso corpus de películas y sostiene que la ciencia ficción lleva a la práctica la pregunta acerca de los *mundos posibles* al tomar como materia prima el pulso de las fugas ideológicas del capitalismo contemporáneo. Enfocándose en la organización política representada en las

cintas, argumenta que la ciencia ficción contemporánea, contrariamente a la clásica, pone en escena el deseo de romper con el orden político establecido, pero sin conseguir proponer un orden alternativo. La revolución es, a la vez, la culminación y el fin. Hay una imposibilidad de pensar el futuro, y por extensión, de organizarlo. Con estas reflexiones, Chuit Roganovich nos ayuda a pensar nuestro momento histórico marcado por el populismo.

Iván Gómez sigue la línea de estudio sobre la política de la ciencia ficción contemporáneo en **«Populismo y contrarrevolución en la saga cinematografía *Los juegos del hambre*: La respuesta política ambigua»**. Entablando un diálogo con nuestro momento de crisis neoliberal, Gómez examina el papel y la política de la heroína mesiánica Katniss Everdeen que impulsa una revolución contra el poder político, pero termina ejecutando al líder de la revolución para empezar todo otra vez. Gómez sostiene que las diferentes propuestas políticas que articulan los grupos de interés en *Los juegos del hambre* están teñidas de una ambigüedad que las aproxima mucho al universo del populismo político. Dentro de esta dinámica populista, las alternativas políticas reales se vuelven inimaginables, y la única opción parece ser reiniciar el ciclo populista una y otra vez.

Después, Jorge Quintana Navarrete deja nuestra actualidad y vuelve a la primera parte del siglo XX para examinar la ambivalencia de la articulación de la masa popular como Pueblo populista durante el gobierno Lázaro Cárdenas (1934-1940) en México. En **«La utopía cardenista: la construcción del pueblo durante el gobierno de Lázaro Cárdenas»**, estudia el libro propagandístico *Despertar lagunero* (1937) donde se narra y legitima el reparto agrario efectuado en 1936 por el gobierno de Cárdenas en la región conocida como la Comarca Lagunera. Sostiene que el libro, mediante su representación de la población, pone en escena la tensión constitutiva del cardenismo entre, por un lado, la autonomía y agencia de las movilizaciones populares y, por el otro, la capacidad institucional, tecnológica y cultural del Estado para unificar esas movilizaciones en la idea de Pueblo a través de máquinas, infraestructura e instituciones. De esta forma, *Despertar lagunero* nos ofrece una comprensión mejor tanto de la lógica política del cardenismo mismo como de su posterior evaluación histórica que tiende a oscilar entre considerarlo como una utopía o una distopía.

Finalmente, en **«Economías simbólicas del costumbrismo español: pintoresquismo y tipos del “hablador/observador”»**, Jesús Manuel Fernández Cano regresa hasta el siglo XIX. Sostiene que el costumbrismo español es la respuesta estética al estado de transición de la sociedad española —ya burgués, pero todavía con vestigios feudales; ya positivista, pero todavía marcado por el organicismo barroco—. A través de un análisis de las obras de Mariano José de Larra y Ramón de Mesonero Romanos propone que el costumbrismo es una nueva representación ideológica de la realidad que, a través de su examinación de las costumbres, típicamente de los de abajo, abarca la cuestión de la representación de la masa. Argumenta que hay una correlación entre el costumbrismo y el populismo que ilumina una cuestión concreta: la integración política e ideológica de las masas en los procesos de modernización españoles.

En su nota crítica, Gabriel Giorgi reflexiona sobre los afectos del populismo de la ultraderecha en nuestra actualidad. En **«Dar el salto. Odio y mutación»** propone que la polarización política no existe en nuestro momento actual. En cambio, lo que sucede es que el odio impulsa las derechas hacia las ultraderechas y el odio movilizadísimo remapea las cartografías de la inclusión política. Giorgi desarrolla dos dimensiones en las cuales el odio impulsa esta mutación de la derecha. Primero, señala el odio como una pulsión privatizadora que busca «liberar» el espacio público de ciertos cuerpos —feministas, trans, racializados, pobres, etc.— y devolverlos a los espacios de subalternidad de donde supuestamente nunca deberían haber salido. Segundo, señala la creación de un anudamiento de tiempos heterogéneos que se opone al pacto de memoria de la democracia. Es decir, el odio no borra la memoria, sino que, de forma paradójica, une un retorno de formas previas y arcaicas de subjetivaciones con un salto temporal hacia un futuro prometido:

un neoliberalismo aún más salvaje, permitiendo salidas individuales para el bloqueo del presente. Si bien estas dos dimensiones son pensadas desde la Argentina, son realmente pertinentes para pensar otras sociedades marcadas por la ultraderecha como la brasileña o la estadounidense.

La sección miscelánea se abre con **«Una nació que es (des)dibuixa: aproximació al problema de “l’austricitat” a través de *Heldenplatz*, de Thomas Bernhard»** en el que David Aguilar-Sanjosé explora la existencia y la especificidad de una literatura austriaca al analizar la pieza de Bernhard en relación con *Antiheimatsliteratur*. A continuación, en **«“¿Qué más iba a hacer la pobre?” Del Martín Fierro a la China Iron, reescribir los discursos que fundaron la Nación Argentina»**, Daniela Dorfman analiza las formas en las que *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, desafía las narraciones canónicas de la fundación de la nación argentina, enfocándose en cómo las epistemologías se constituyen social y políticamente. Le sigue Juan José Guerra con **«Ficción conjetural y ciudad en ruinas: sobre *El aire de Sergio Chejfec*»**, donde estudia la configuración del espacio en la novela que construye una ciudad futura por medio de un imaginario de las ruinas. Después, en **«La negación de la identidad en contextos biopolíticos: acerca de los personajes de *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé»**, Natalia Candorcio Rodríguez analiza la constitución de los personajes de la novela como respuesta al contexto biopolítico de la posguerra. Cierran el número Valeria Agustina Noguera y Lucía Caminada Rossetti con **«Osvaldo Lamborghini visual: corporalidad y escritura»** en el que analizan una selección de dibujos y bocetos del escritor, estudiando la relación con su escritura, específicamente las políticas corporales signadas por la pornografía, la obscenidad y los ritos vinculados con la violencia.

María Pape (coord.)

Universidade de São Paulo

Bibliografía citada

DIDI-HUBERMAN, G. (2014): *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial

LACLAU, E. (2005): *La razón populista*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MONTALDO, G. (2010): *Populismos y experimentos culturales en Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

RANCIÈRE, J. (2009): *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile: LOM.

ROVIRA KALTWASSER, C. et al. (2017): «Populism: An Overview of the Concept and the State of Art» en *The Oxford Handbook of Populism*, Oxford: Oxford University Press.

VILLACAÑAS, J. L. (2015): *Populism*, Madrid: La Huerta grande.

EDITORIAL ca-

Cultura populista: respostes estètiques al populisme des d'una perspectiva global

Las imágenes, como las palabras, se blanden como armas y se disponen como campos de conflictos. Reconocerlo, criticarlo, intentar conocerlo con la mayor precisión posible: esa sea tal vez una primera responsabilidad política cuyos riesgos deben asumir con paciencia el historiador, el filósofo o el artista.

Georges Didi-Huberman,
Pueblos expuestos, pueblos figurantes (2014: 19)

El panorama polític contemporani i la seva història recent estan en gran part marcats pel populisme. Només cal pensar en Mèxic, governat per Andrés Manuel López Obrador; l'Argentina amb Cristina Fernández de Kirchner com a vicepresidenta; el Brasil dividit entre el president actual, Luiz Inácio Lula da Silva, i el president sortint, Jair Messias Bolsonaro; Espanya amb Podemos al govern i Vox en el congrés; Itàlia sota el comandament de Giorgia Meloni; França, on Rassemblement national és el major grup parlamentari d'oposició i Reconquête ja va entrar al Senat; Turquia baix Recep Tayyip Erdoğan; els EUA, que continuen sorpresos per les dinàmiques trumpistas juntament amb els protegits de l'expresident, etcètera. Tots aquests moviments comparteixen característiques fonamentals que ens fan denominar-los populistes, però els seus projectes polítics poden diferenciar-se radicalment. Per exemple, en el context brasiler, el projecte de Lula —tant l'anterior d'esquerra com l'actual del front ampli— es caracteritza per una gran inclusió socioeconòmica i s'oposa frontalment al projecte de Bolsonaro, el qual està marcat per un fort impuls excloent tant en termes d'economia com de raça, gènere, orientació sexual i religió. Per a l'electorat, Lula és el no-Bolsonaro i Bolsonaro és el no-Lula. Si volem acostar-nos al populisme, llavors és necessari pensar-lo en singular i plural alhora: examinar les característiques comunes dels moviments populistes juntament amb les diferències abismals entre ells.

Aquesta variació ideològica dels moviments populistes és una de les raons per les quals el populisme com a fenomen és polèmic i com a concepte és altament relliscós. En la llengua

quotidiana uns fan servir el terme com a un insult per a menysprear polítics que apel·len de manera efectista als electors, mentre altres polítics ho assumeixen i s'ho pengen en el pit com una medalla d'honor que exalta el seu ampli suport popular. Històricament, no ha estat molt diferent en l'acadèmia, on estudis han tendit a posicionar-se explícitament a favor o en contra. La renovada urgència de pensar el populisme en la nostra actualitat es manifesta en una sèrie de llibres recents que busquen acostar-se a ell per a presentar-lo a un públic acadèmic més ampli i, alhora, oferir un punt de partida per a un debat més matissat. Podem citar *Populism. A very Short Introduction* (Oxford UP, 2017), *The Oxford Handbook of Populism* (Oxford UP, 2017), *Populism. An Introduction* (Routledge, 2018) i *Routledge Handbook of Global Populism* (Routledge, 2019). Així mateix, si bé no cal esmentar-los aquí, també conformen una extensa llista altres estudis més específics que han vist la llum recentment.

Encara que aquest ampli interès global pel populisme sigui recent, no ho és la seva existència. Els primers moviments van aparèixer al segle XIX amb el Partit del Poble als EUA, els *narodniki* a Rússia i el *boulangisme* a França. En termes generals podem dir que el populisme sorgeix com a possibilitat juntament amb la democràcia moderna i la idea del Poble sobirà. És a dir, quan el Poble ja no només brinda autoritat al govern, sinó que també pot unir-se com a grup per a fer-li front al govern i treure-li el poder. Com Rovira Kaltwasser i altres noten: «this popular ground legitimizes democratic politics, but also paves the way for populism» (2017: 2). A Amèrica Llatina, els primers protopopulismes sorgeixen al principi del segle XX amb Hipòlit Yrigoyen a l'Argentina i Alessandri a Xile, antecedint els populismes clàssics de, per exemple, Juan Domingo Perón a l'Argentina, Getúlio Vargas al Brasil, Lázaro Cárdenas a Mèxic i José María Velasco de Ibarra a l'Equador. A Europa, si exceptuem els feixismes, el primer populisme modern potser és el Poujadisme francès dels anys 1950 (*ibid.*). Ara bé, tot i que és important traçar les continuïtats històriques de les expressions populistes, és igualment essencial operar amb una periodització del populisme que sigui sensible a les transformacions per les quals ha passat en la transició de la modernitat a la postmodernitat, del liberalisme al neoliberalisme, i del segle XIX al XX i al XXI.

Més que una ideologia clara i específica, el que caracteritzaria els moviments populistes seria l'articulació d'una «raó populista» (Laclau, 2005), una certa lògica segons la qual funcionen. Els moviments populistes sorgeixen quan hi ha una crisi de representació generalitzada en el sistema polític i una part de la població sent que les seves demandes no són respostes per l'Estat. Aleshores, aquesta comença a aglutinar-se, a concebre's com el Poble —considerat l'expressió autèntica dels interessos de la societat— i a oposar-se al Poder —típicament entès com a oligarquia, elit política o món financer—, polaritzant així el camp polític i, per extensió, la societat com a tal. Generalment, aquest Poble populista no s'articula tot sol, sinó en relació amb un líder carismàtic que funciona com el seu portaveu o fins i tots com la seva encarnació simbòlica, tot transferint el seu nom al moviment —el trumpisme, el peronisme, el getulisme, etc.—. A causa d'aquestes característiques, la raó populista té una relació ambigua amb la democràcia liberal. Si el populisme, d'una banda, radicalitza la promesa de la representació política de la democràcia, incloent-hi grups que no se senten escoltats, d'altra, tendeix a soscavar la naturalesa pluripartidista de la democràcia liberal, afeblint la representativitat dels partits, quan polaritza el camp polític, o fins i tot dividint-lo en dos. És a dir, inspira la democràcia, però, alhora, la mina.

En aquest sentit, la cultura ens ofereix una lent privilegiada per tal de considerar el populisme en les seves diverses articulacions perquè és una part integral d'aquest. «Si el populisme busca una hegemonia política, sap que la primera batalla és l'hegemonia cultural», sosté José Luis Villacañas (2015: 19), Laclau (2005: 26-27) va més enllà i proposa que «Lluny de ser un paràsit de la ideologia, la retòrica seria de fet l'anatomia del món ideològic» del populisme. La idea és que la polarització, que el populisme crea i de la qual es nodreix, excedeix l'oposició entre idees polítiques, articulant-se com una guerra cultural o, fins i tot, un enfrontament entre formes de vida. Podríem dir que el populisme posa en escena la lluita per definir el contorn de la nostra realitat

compartida, «el repartiment del sensible» en la terminologia de Jacques Rancière. Vol delimitar els «temps i espais, d'allò visible i invisible, de la paraula i del soroll» per tal de determinar «el lloc i la problemàtica de la política com a forma d'experiència» (Rancière, 2009: 10).

Conscients d'això, els moviments populistes intervenen en l'àmbit cultural intentant controlar la narrativa de la societat per a tornar hegemònica la seva visió i, així, legitimar i enfortir la seva posició política. Per exemple, com a resposta al *1619 Project* de *The New York Times*, que emfatitza el caràcter fundacional de l'esclavitud per a la història dels EUA, Donald Trump va crear la *1776 Commission* per a fomentar una història nacional que, segons ell, seria més patriòtica. En la mateixa línia, el bolsonarisme brasiler va intervindre en la Fundação Cultural Palmares, institució dedicada a promoure la cultura afrobrasilerera, buscant depurar la llista que aquesta institució té de personalitats afrobrasileres i fins i tot la seva biblioteca. Així mateix, perpètuament interferia en la vida cultural amb gestos simbòlics com no signar el diploma del Prêmio Camões de Literatura que l'opositor Chico Buarque havia guanyat perquè el premi no se li fos lliurat.

No obstant això, els escriptors, els cineastes i els artistes també participen en la lluita política des de l'art, oferint les seves reflexions i intervencions estètiques. Alguns com a part de l'aparell polític amb posicionaments ideològics clars; uns altres des de la vora de les dinàmiques populistes, una espècie de «zona cega», com ho anomena Graciela Montaldo (2010: 13), on els experiments estètics «no intenten clausurar la conflictivitat [populista] sinó treballar a costa d'ella». En el present monogràfic són aquestes respostes estètiques al populisme les que ens interessa examinar. Tractant el populisme en moments històrics diferents, amb corpus diferents i des de perspectives diferents, els articles reunits es troben i es complementen en les seves reflexions sobre factors claus: la representació estètica-política de la població, la relació entre el poble de subalterns i el Poble com a subjecte polític per excel·lència, el paper de l'afecte en l'articulació de subjectivitats, l'ambigüitat política i el recurrent ús de la dicotomia binària utopia/distòpia com a lent per a entendre el populisme com a fenomen.

La secció monogràfica comença a l'Argentina del bicentenari amb l'article de Matías Beverinotti. A «**Del origen a la encarnación: la estrategia teo-carno-política en Eva de la Argentina de María Seoane como representante de la cinematografía populista de la “marea rosada”**», Beverinotti estudia com el cinema ha estat emprat en la narració del kirchnerisme com la continuació del projecte polític del primer peronisme. Analitzant la pel·lícula de Seoane com un estudi de cas, es deté en la representació d'Eva com a líder polític/símbol i proposa el concepte teo-carno-política com una manera de captar aquest ús de figures històriques en la creació de continuïtat entre els populismes clàssics i els del segle XXI. Com a reencarnació messiànica d'Eva, Kirchner es legitima com a líder i el kirchnerisme com a moviment. Beverinotti argumenta que aquesta operació, característica de la marea rosada en general, és progressista en la mesura que reprèn teleologies polítiques originàries i les seves demandes socials, però conservadora ja que sutura les estructures clàssiques de poder i el llaç afectiu entre líders i poble.

A continuació, Roberto Chuit Roganovich desplaça l'enfocament del cinema expressament polític a la política implícita del cinema de ciència-ficció. En «**Notas para el estudio del cine de ciencia ficción contemporánea (2008-2022). Política: distopía, organización, revolución**» analitza un extens corpus de pel·lícules i sosté que la ciència-ficció porta a la pràctica la pregunta sobre els mons possibles quan pren com a matèria primera el pols de les fugues ideològiques del capitalisme contemporani. Centrant-se en l'organització política representada en les cintes, argumenta que la ciència-ficció contemporània, contràriament a la clàssica, posa en escena el desig de trencar amb l'ordre polític establert, però sense aconseguir proposar un ordre alternatiu. La revolució és, alhora, la culminació i la fi. Hi ha una impossibilitat de pensar el futur, i per extensió, d'organitzar-lo. Amb aquestes reflexions, Chuit Roganovich ens ajuda a pensar el nostre moment històric marcat pel populisme.

Iván Gómez segueix la línia d'estudi sobre la política de la ciència-ficció contemporani en **«Populismo y contrarrevolución en la saga cinematográfica *Los juegos del hambre: La respuesta política ambigua*»**. Entaulant un diàleg amb el nostre moment de crisi neoliberal, Gómez examina el paper i la política de l'heroïna messiànica Katniss Everdeen que impulsa una revolució contra el poder polític, però acaba executant al líder de la revolució per tal de començar-ho tot una altra vegada. Gómez sosté que les diferents propostes polítiques que articulen els grups d'interès en *Los juegos del hambre* estan tenyides d'una ambigüïtat que les aproxima molt a l'univers del populisme polític. Dins d'aquesta dinàmica populista, les alternatives polítiques reals es tornen inimaginables, i l'única opció sembla ser reiniciar el cicle populista una vegada i una altra.

Després, Jorge Quintana Navarrete deixa la nostra actualitat i torna a la primera part del segle XX per tal d'examinar l'ambivalència de l'articulació de la massa popular com a Poble populista durant el govern de Lázaro Cárdenas (1934-1940) a Mèxic. En **«La utopía cardenista: la construcción del pueblo durante el gobierno de Lázaro Cárdenas»**, estudia el llibre propagandístic *Despertar lagunero* (1937) on es narra i legitima el repartiment agrari efectuat en 1936 pel govern de Cárdenas a la regió coneguda com la Comarca Lagunera. Sosté que el llibre, mitjançant la seva representació de la població, posa en escena la tensió constitutiva del cardenisme entre, d'una banda, l'autonomia i agència de les mobilitzacions populars i, d'altra, la capacitat institucional, tecnològica i cultural de l'Estat per a unificar aquestes mobilitzacions en la idea de Poble a través de màquines, infraestructura i institucions. D'aquesta manera, *Despertar lagunero* ens ofereix una comprensió millor tant de la lògica política del cardenisme mateix com de la seva posterior avaluació històrica que tendeix a oscil·lar entre considerar-ho com una utopia o una distòpia.

Finalment, a **«Economías simbólicas del costumbrismo español: pintoresquismo y tipos del “hablador/observador”»**, Jesús Manuel Fernández Cano torna fins al segle XIX. Sosté que el costumisme espanyol és la resposta estètica a l'estat de transició de la societat espanyola —ja burgesa, però encara amb vestigis feudals; ja positivista, però encara marcada per l'organicisme barroc—. A través d'una anàlisi de les obres de Mariano José de Larra i Ramón de Mesonero Romanos proposa que el costumisme és una nova representació ideològica de la realitat que, a través de l'examinació dels costums, típicament dels de baix, tracta la qüestió de la representació de la massa. Argumenta que hi ha una correlació entre el costumisme i el populisme que il·lumina una qüestió concreta: la integració política i ideològica de les masses en els processos de modernització espanyols. En la seva nota crítica, Gabriel Giorgi reflexiona sobre els afectes del populisme de la ultradreta en la nostra actualitat. A **«Dar el salto. Odio y mutación»** proposa que la polarització política no existeix en el nostre moment actual. En canvi, el que succeeix és que l'odi impulsa les dretes cap a les ultradretes i l'odi mobilitzat remapeja les cartografies de la inclusió política. Giorgi desenvolupa dues dimensions en les quals l'odi impulsa aquesta mutació de la dreta. Primer, assenyala l'odi com una pulsio privatitzadora que busca «alliberar» l'espai públic d'uns certs cossos —feministes, trans, racialitzats, pobres, etc.— i retornar-los als espais de subalternitat d'on suposadament mai haurien d'haver sortit. Segon, assenyala la creació d'un nuament de temps heterogenis que s'oposa al pacte de memòria de la democràcia. És a dir, l'odi no esborra la memòria, sinó que, de manera paradoxal, uneix un retorn de formes prèvies i arcaïques de subjectivacions amb un salt temporal cap a un futur promès: un neoliberalisme encara més salvatge, que permet sortides individuals per al bloqueig del present. Tot i que aquestes dues dimensions són pensades des de l'Argentina, són realment pertinents per a pensar altres societats marcades per l'ultradreta com ara la brasilera o l'estatunidenca.

La secció miscel·lània s'obre amb **«Una nació que es (des)dibuixa: aproximació al problema de “l'austriçitat” a través de *Heldenplatz*, de Thomas Bernhard»**, on David Aguilar-Sanjosé explora l'existència i l'especificitat d'una literatura austríaca quan analitza la peça de Bernhard en relació amb *Antiheimatsliteratur*. A continuació, a **«“¿Qué más iba a hacer la pobre?” Del Martín Fierro a la China Iron, reescriure els discursos que van fundar la Nació Argentina»**,

Daniela Dorfman analitza les formes en les quals *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, desafia les narracions canòniques de la fundació de la nació argentina, tot enfocant-se en com les epistemologies es constitueixen social i políticament. Li segueix Juan José Guerra amb «**Ficción conjetural y ciudad en ruinas: sobre *El aire de Sergio Chejfec***», on estudia la configuració de l'espai en la novel·la que construeix una ciutat futura mitjançant un imaginari de les ruïnes. Després, en «**La negació de la identitat en contextos biopolítics: sobre els personatges de *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé**», Natalia Candorcio Rodríguez analitza la constitució dels personatges de la novel·la com a resposta al context biopolític de la postguerra. Tanquen el número Valeria Agustina Noguera i Lucía Caminada Rossetti amb «**Oswaldo Lamborghini visual: corporalidad y escritura**» on analitzen una selecció de dibuixos i esbossos de l'escriptor, estudiant la relació amb la seva escriptura, específicament les polítiques corporals marcades per la pornografia, l'obscenitat i els ritus vinculats amb la violència.

María Pape (coord.)

Universidade de São Paulo

Bibliografía citada

DIDI-HUBERMAN, G. (2014): *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial

LACLAU, E. (2005): *La razón populista*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MONTALDO, G. (2010): *Populismos y experimentos culturales en Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

RANCIÈRE, J. (2009): *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile: LOM.

ROVIRA KALTWASSER, C. et al. (2017): «Populism: An Overview of the Concept and the State of Art» en *The Oxford Handbook of Populism*, Oxford: Oxford University Press.

VILLACAÑAS, J. L. (2015): *Populism*, Madrid: La Huerta grande.

ÍNDICE

MONOGRÁFICO

15

Matías Beverinotti

Del origen a la encarnación: la estrategia *teo-carno-política* en *Eva de la Argentina* de María Seoane como representante de la cinematografía populista de la «marea rosada»

36

Roberto Chuit Roganovich

Notas para el estudio del cine de ciencia ficción contemporáneo (2008-2022). Política: distopía, organización, revolución

56

Iván Gómez

Populismo y contrarrevolución en la saga cinematográfica *Los juegos del hambre*: la respuesta política ambigua

78

Jorge Quintana Navarrete

La utopía cardenista: la construcción del pueblo durante el gobierno de Lázaro Cárdenas

91

Jesús Fernández Cano

Economías simbólicas del costumbrismo español: pintoresquismo y tipos del «hablador/observador»

MISCELÁNEA

117

David Aguilar-Sanjosé

Una nació que es (des) dibuixa: aproximació al problema de «l'austriçitat» a través de *Heldenplatz*, de Thomas Bernhard

138

Daniela Dorfman

«¿Qué más iba a hacer la pobre?» Del Martín Fierro a la China Iron, reescribir los discursos que fundaron la Nación Argentina

158

Juan José Guerra

Ficción conjetural y ciudad en ruinas: sobre *El aire* de Sergio Chejfec

176

Natalia Candorcio Rodríguez

La negación de la identidad en contextos biopolíticos: acerca de los personajes de *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé

193

Valeria Agustina Noguera y Lucía Caminada Rossetti

Oswaldo Lamborghini visual: corporalidad y escritura

NOTAS CRÍTICAS

210

Gabriel Giorgi

Dar el salto. Odio y mutación

RESEÑAS

220

Daniela Fumis

«Aprender de nuevo a leer». Reseña de *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura* de Max Hidalgo Náchter

225

Roberto Mejías

«Fenómeno estético y problema global. Sobre *Basura. Usos culturales de los desechos*» de Maite Zubiaurre

228

Cristina Alsina Ríos

«Reflexions psicoanalítiques sobre la dificultat d'esdevenir un subjecte deslligat del sistema capitalista». Reseña de *Calla i paga: encontres entre política i psicoanàlisi* de Inés García López

232

Max Hidalgo Náchter

«Ética y política del archivo». Reseña de *El libro de la vieja (tiempo de archivo)* de Graciela Goldchluk

237

Gabriel Sevilla

«La contextualización de lo humano». Reseña de *El teatro de Shakespeare en el seu context* de Jordi Coca



María Teresa Vera-Rojas

#28

DEL ORIGEN A LA ENCARNACIÓN: LA ESTRATEGIA *TEO-CARNO-POLÍTICA* EN *EVA DE LA ARGENTINA* DE MARÍA SEOANE COMO REPRESENTANTE DE LA CINEMATOGRAFÍA POPULISTA DE LA «MAREA ROSADA»

Matías Beverinotti
San Diego State University

Artículo || Recibido: 28/06/2022 | Aceptado: 22/11/2022 | Publicado: 01/2023
DOI 10.1344/452f.2023.28.2
mbeverinotti@sdsu.edu

Ilustración || © Isela Leduc – Todos los derechos reservados

Texto || © Matías Beverinotti – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || El artículo analizará la estrategia de legitimación cinematográfica de los nuevos populismos sudamericanos del siglo XXI o «marea rosada» focalizándose en el análisis en la película *Eva de la Argentina* de María Seoane (2010). Sostendremos que el cine es una herramienta crucial de la «marea rosada» para crear, aumentar y/o sostener su popularidad que, al narrar la historia de héroes nacionales, muestra al presente liderazgo como el retorno de una figura histórica y de su agenda política. Esto conforma una articulación populista *teo-carno-política*. La película de Seoane hace esto utilizando a Eva Perón y las mismas técnicas cinematográficas de la propaganda peronista de mitad de siglo XX, para legitimar la aparición mesiánica de la nueva líder o «modelo de la llegada» que retoma una teleología interrumpida.

Palabras clave || Marea Rosada | Peronismo | Kirchnerismo | Eva Perón | Cristina Kirchner | Encarnación

From Origin to Encarnation: The *Teo-carno-politics* Strategy in *Eva de la Argentina* by María Seoane as Representative of the “Pink Tide” Cinematographic Populism

Abstract || This article analyzes the process of cinematographic legitimation of the new 21st century South American populisms or “Pink Tide”, focusing on Marías Seoane’s movie *Eva de la Argentina* (2010). This article will show how cinema became a fundamental tool to create, increase, and/or sustain these governments’ popularity through historical narratives that tell the stories of figures of the past, to present the current political leaders as the return of the national hero and its political agenda, creating *teo-incar-politics*. Seoane’s movie does this by using Eva Perón and the same cinematographic techniques that the first Peronist propaganda employed, to legitimize the messianic appearance of the new leader or an “arriving model” as if it was resuming an interrupted teleology.

Keywords || Pink Tide | Peronism | Kirchnerism | Eva Perón | Cristina Kirchner | Incarnation

De l'origen a l'encarnació: l'estratègia *teo-carno-política* a *Eva de la Argentina* de María Seoane com a representant de la cinematografia populista de la «marea rosada»

Resum || L'article analitzarà l'estratègia de legitimació cinematogràfica dels nous populismes sud-americans del segle XXI o «marea rosada» focalitzant-se en l'anàlisi de la pel·lícula *Eva de la Argentina* de María Seoane (2010). Sostindrem que el cinema és una eina crucial de la «marea rosada» per a crear, augmentar i/o sostenir la seva popularitat que, quan narra la història d'herois nacionals, mostra el present lideratge com el retorn d'una figura històrica i de la seva agenda política. Això conforma una articulació populista *teo-carno-política*. La pel·lícula de Seoane ho fa utilitzant Eva Perón i les mateixes tècniques cinematogràfiques de la propaganda peronista de meitat del segle XX per tal de legitimar l'aparició messiànica de la nova líder o «model de l'arribada», que reprèn una teleologia interrompuda.

Paraules clau || Marea Rosada | Peronisme | Kirchnerisme | Eva Perón | Cristina Kirchner | Encarnació

El Hombre no vive solo de pan, sino también de comedias mediante las cuales voluntariamente se engaña

Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*

The one duty we owe to history is to rewrite it

Oscar Wilde, *The critic as artist*

<1> La «marea rosada» compone, pero no se limita a las experiencias políticas de Argentina, Brasil, Chile, Bolivia, Brasil, Uruguay, Ecuador y Paraguay durante las dos primeras décadas del siglo XXI.

0. Introducción

A finales del siglo pasado, Sudamérica experimentó el inicio de un «giro a la izquierda» por los nuevos populismos de la «marea rosada»¹. Según Fernando Coronil y Claudio Lomnitz, estos nuevos gobiernos progresistas (Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay, Venezuela, etc.) responden a las crisis creadas por las políticas neoliberales de la última década del siglo XX, proponiéndose como nueva alternativa al capitalismo reinante posderrota del socialismo a nivel global. Para Coronil, la «marea rosada» hace subsistir la idea de progreso y futuro imaginado, haciendo a un horizonte de expectativas que limita el campo de lo posible (2011: 232). Ello sucede porque se produce un nuevo discurso histórico que concibe al siglo XXI como tiempo de refundación de la nación (Lomnitz) para satisfacer objetivos políticos originales de una teleología interrumpida. La «marea rosada» se posiciona entonces como heredera de un proyecto nacional original pero inconcluso (Lomnitz). Esta teleología identifica a estos gobiernos como quienes continúan el proyecto fundacional, haciendo que la ansiedad por un futuro incierto sea articulada al anclar su política en el pasado y en su continuidad en el presente (Coronil, 2011: 249). Por lo tanto, su nuevo discurso histórico forma y articula al pueblo como lo explica Ernesto Laclau al comprender que el presente liderazgo político es la reencarnación de líderes de antaño y que su «modelo de la llegada» implica la reanudación de la teleología fundacional de la nación. Nos enfocaremos específicamente en el caso argentino y en la película *Eva Perón: de una bandera a la victoria* (2010) de María Seoane. La primera razón de por qué basar nuestro análisis en esta película será porque en ella se observa el uso y actualización de técnicas cinematográficas creadas por el primer peronismo para articular un pueblo en pleno siglo XXI. La segunda es que si entendemos al primer peronismo como el mejor ejemplo para entender la estrategia populista (como dijo el mismo Laclau), la película de Seoane nos muestra cómo esas estrategias sobreviven en el siglo XXI, aunque ello no descarta que también se repitan en contenidos culturales de otros países de la «marea rosada» como por ejemplo la relación Artigas-Mujica en Uruguay o Bolívar-Chávez en Venezuela.

1. Populismo histórico: «modelo de la llegada»

Para Laclau el populismo es sinónimo de la democracia representativa. Ello sucede porque la política crea narrativas que forman a un pueblo articulado por una lista de demandas sociales o «cadena equivalencial» (2005: 95-97). Dicha cadena se centra en un significativo vacío —por ejemplo, libertad, democracia, progreso, etc.— que cobra sentido cuando acumula las demandas que componen la cadena. Satisfacer todas las demandas de la cadena equivalencial equivaldría a llenar plenamente de sentido al significativo vacío, adquiriendo una imposible «plenitud mítica» que Laclau equipara con el retorno al vientre materno: se apunta a ello, aunque sea estructuralmente inalcanzable (2005: 148). Las demandas sociales de los gobiernos de la «marea rosada» vendrán de un pasado olvidado y/o destruido por el avance de las políticas neoliberales en la región. Sin embargo, lo que enlaza a esa cadena no será un significativo vacío como los mencionados anteriormente, sino una *persona ficta* que, según Ernst Kantorowicz, representa a una *universitas* sin cuerpo (1981: 306). Esta *persona ficta* representa una lista de demandas sociales que estructura y organiza el poder. La «marea rosada» toma figuras históricas traídos al presente que actúan como trascendente político a la espera de ser encarnado por alguien cuya naturaleza (*natura et gratia*) sea legítimo/a representante del pueblo. En otras palabras, la «marea rosada» produce un sentido histórico cuya representación democrática se legitima cuando esa *persona ficta* es encarnada por un/a líder actual, ya que les une una dinastía secreta. La narrativa histórica de la «marea rosada», especialmente en torno a los festejos de los diferentes bicentenarios, refuerza la idea encarnativa porque ello continuaría un derrotero político, articulando a la nación al hacerla una en-car-nación.

Laclau toma al primer peronismo como uno de los mejores ejemplos de la construcción de un pueblo hegemónico, ya que articula a las masas descartadas del ámbito del poder haciéndolas participar en una nueva nación populista y democrática que supera a la nación oligarca. Pero el populismo de la «marea rosada» (incluido el Kirchnerismo como peronismo del siglo XXI) construye narrativas históricas temporalmente diferentes de los populismos latinoamericanos de mitad de siglo XX, las cuales apuntaban a las promesas del futuro mediante revoluciones científico-técnicas y un regenerado sentimiento patriótico. La «marea rosada» centra su narrativa de legitimación en un revisionismo histórico que homologa el liderazgo actual con el del pasado, haciendo que uno y otro sean también homólogos en su cadena de demandas sociales. Esto reproduce lo que Silvia Sigal y Eliseo Verón llamaron «modelo de la llegada» peronista (2003: 29), pero que ahora es común a los nuevos populismos sudamericanos del siglo XXI.

Según Sigal y Verón, el «modelo de la llegada» peronista se produce siguiendo pasos específicos. Primero, debe existir un múltiple «vaciamiento» de lo político (deslegitimación, credibilidad, efectividad,

etc.) en diferentes áreas, entre ellas, la histórica (2003: 53). Frente a esto, la aparición del/de la líder peronista se presenta como un retorno mesiánico desde un afuera estructural. Es decir, el/la líder no es responsable del presente vaciamiento de lo político² y su llegada tiene la función mesiánica de poner las cosas en orden y llevar a cabo una cadena de demandas sociales que se presenta como trascendental al accionar político, haciendo análogas la teología peronista y la de la nación (41, 58). Por lo tanto, la aparición del nuevo líder llena una estructura abstracta de poder simbólico que construye un nosotros inclusivo y sin fisuras que se presenta como quien genera una «recuperación de la historia [...] mostrando líneas de continuidad en el interior de una lógica histórica» (195-196). En suma, esto subsume lo político a un juego hegemónico-populista de estructura melodramática donde el pueblo se divide entre amigos y enemigos del proyecto nacional que depende de la aparición de un/a nuevo/a líder que «no llega proponiendo un nuevo proyecto político; viene, simplemente, a *hacer lo que hay que hacer, lo que desde siempre habría que haber hecho*» (61). Aquí la cadena equivalencial de demandas sociales es el proyecto redentor, pero «*la redención no es un proyecto político, es un proyecto patriótico*» (58). En suma, la presencia del/de la nuevo/a líder recupera una teleología interrumpida que se presenta como trascendente a la práctica política. La aparición reanuda una política que legitima un orden y una teleología del progreso, es decir, es una teo-carno-política (Karmy Bolton, 2013: 7). Este modelo se pondrá en práctica por todos los populismos de la «marea rosada», donde la aparición del nuevo líder se presenta como la recuperación de una teleología patriótica. Para ello, se producen contenidos histórico-culturales que se despliegan holísticamente³, aunque el contenido audiovisual toma un rol crucial durante las celebraciones de los bicentenarios, como veremos a continuación.

2. Del origen al bicentenario: cine histórico y articulación Eva-Peronista

El peronismo nace el 17 de octubre de 1945, luego de que Perón sea obligado a renunciar al cargo de secretario de Trabajo y Previsión, y fuese enviado preso a la isla Martín García, porque su creciente popularidad por satisfacer demandas sociales ponía en riesgo la legitimidad del gobierno de facto del coronel Farrell⁴. En respuesta, el pueblo organiza una huelga general y espera su liberación en Plaza de Mayo (centro político desde entonces). Se espera el cuerpo que ocupe un rol vacante hasta que aparece Perón en el balcón de la Casa Rosada, produciendo un quiebre con el pasado al originarse una nueva nación (Plotkin, 2002: 116) que enlaza al pueblo (homogéneo) con el líder. Perón verticaliza el poder por la promesa de un avance teleológico, satisfaciendo la estructura teo-carno-política. La aparición mesiánica del líder responde al «*tiempo mítico de la patria*» proveniente de un afuera a-temporal (Sigal y Verón, 2003: 41). El

<2> Para Sigal y Verón esto se inicia en el retorno de Perón el 17 de octubre de 1945, cuando el pueblo en huelga pide que lo liberen de la isla Martín García donde había sido apresado. Luego ello se reanuda cuando retorna Perón de su exilio en España (1972) o cuando asumen los dos posteriores presidentes peronistas, Carlos Menem (1989-99) y Néstor Kirchner (2003-7). Los dos provenían del interior del país donde habían sido gobernadores en La Rioja y Santa Cruz respectivamente, pero que no habían sido parte de la mala administración política que sucedía en Buenos Aires.

<3> Museos, películas, mausoleos, libros de historia, novelas históricas, series de televisión, cuadros, eventos de conmemoración de fechas, estatuas, murales, etc.

<4> Extensión de la red sindical, derechos laborales, salud pública, la ley de alquileres, etc.

líder llega como cuerpo desde otro tiempo, ocupando un rol en una estructura abstracta, responsabilizándose de reordenar la nación para reencausarla en su *telos* político e histórico: «[el líder] viene [...] a hacer lo que hay que hacer, lo que desde siempre habría que haber hecho» (196-197). Su presencia articula una relación específica bajo la promesa de la materialización de demandas sociales que hacen al avance de la (única) teleología de la nación.

La huelga del 17 de octubre de 1945 crea un nuevo modelo de nación que centra el poder en el pueblo relegado por la política oligarca. Esto estructura el poder de manera parental o edípica (Rozitchner, 2012: 91) creado por una prolífica producción cultural que articula al pueblo de forma populista (Plotkin, 2003: 201). Como símbolo, Eva Perón es quien vela por los intereses del pueblo, lo que la convierte en su madre protectora que «prolonga la línea del padre» (Rozitchner, 2012: 418). Entonces, la articulación hegemónica del pueblo peronista depende de la creación de contenidos culturales que suturen la relación parental entre pueblo y líderes vía el símbolo más importante del peronismo: Eva Perón. En otras palabras, el populismo peronista depende de lo que John Kraniauskas llamó contenidos «Eva-peronistas», que tienen la función de encausar el deseo del pueblo organizándolo en una estructura parental para crear un Estado bonapartista (1996: 131, 127)⁵. La industria cinematográfica es prolífica productora de la propaganda peronista, cuya estructura melodramática anula la discusión estética en pos de la imposición de un mensaje político enfáticamente vigilado por el Estado (Kriger, 2009: 70, 100-101)⁶. Los contenidos cinematográficos acerca de, o que hacen alusión a Eva Perón, abundan en la primera etapa peronista⁷.

Cuando Perón fue derrocado en 1955 por la *Revolución Libertadora* liderada por el General Lonardi, se aprueban los decretos 3855/55 y el 4161/56, que disuelven al Partido y prohíben cualquier simbología peronista respectivamente. Hasta 1972 el peronismo queda proscrito y su simbología opacada durante los dieciocho años de movimientos pendulares entre dictaduras y democracias. Eva como símbolo es recuperado por los jóvenes que veían en el peronismo el camino al socialismo. Durante los años del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) la dictadura iguala la simbología peronista con la guerrilla cubana y a Eva con el «Che» Guevara, por lo que es nuevamente prohibida. Llegada la nueva democracia, comienzan a proliferar los nuevos contenidos culturales de corte hagiográfico sobre Eva Perón, pero nunca con la presencia que tuvieron durante llegado el bicentenario.

Los bicentenarios sudamericanos dieron la excusa para combinar capitales públicos y privados para crear contenidos audiovisuales que refuerzan la narrativa histórica de la «marea rosada». Por un lado, se aprovechaba el momento patriótico para reforzar la continuidad del momento histórico entre presente y pasado; por el otro, el bicentenario garantizaba el éxito comercial además de propagar

<5> Por ejemplo, la autobiografía de Eva Perón coescrita con el periodista Panella Da Silva titulada *La razón de mi vida* (1951). En ella, Eva cuenta que la razón de su vida era la del pueblo y, por ello, la de Perón. El libro fue aprobado por la Ley Nacional 14126 y el Decreto 2915/1952 que obligaba a su enseñanza en algún momento de la educación del estudiante (Art. 1), era material obligatorio de cuarto grado de primaria (Art. 2) y material de lectura obligatoria donde se enseñe idiomas extranjeros (Art. 3).

<6> Los contenidos culturales tenían una estricta vigilancia de parte de la Secretaría de Prensa y Difusión liderada por Raúl Apold (1947-1955), a quien se lo apodó el Joseph Goebbels argentino.

<7> Después de su muerte, la Secretaría de Prensa y Difusión produjo los cortometrajes *Eva Perón inmortal* (1952) de Luis César Amadori y *Y la Argentina detuvo su corazón* (1952) de Edward Cronjager. Otros como *Su obra de amor* (1953) u *Horas inolvidables* (1953), quedaron inconclusos. También se alude a Eva en contenidos de entretenimiento como *El grito sagrado* (1954) de Luis Amadori, que cuenta la historia de Mariquita Sánchez de Thompson como alter ego de Eva (Kriger 2009: 244).

el mensaje histórico. Por ello, los diferentes gobiernos y entidades cinematográficas gubernamentales se unen a capitales privados internacionales como la TVE española y Canal+ francés para crear filmes épicos y hagiográficos de marcado corte sacrificial, sobre figuras patrióticas en las que se basa la narrativa de la continuidad histórica. Por ejemplo, *La Redota* (2011) de César Charlone sobre el pintor Juan Manuel de Blanes y el mito de José Artigas, *El Libertador* (2013) de Alberto Arvelo sobre la independencia venezolana liderada por Simón Bolívar o *Revolución: el cruce de Los Andes* (2010) de Leandro Ipiña sobre el cruce de Argentina a Chile de José de San Martín. Lo que vemos es que existe en la «marea rosada» una utilización del cine como refuerzo de una narrativa histórica donde se reencarna el pasado en el presente para retomar y continuar el proyecto que fundó la nación⁸. Sin embargo, el peronismo-kirchnerista (2003-2015) no retorna a la fundación de la nación para legitimar su presente, sino a la refundación con la aparición del primer peronismo y su símbolo predilecto: Eva Perón. Por ello durante el bicentenario argentino, proliferan los contenidos Eva-peronistas⁹ que apuntan a legitimar la continuidad del liderazgo político como una continuación teo-carno-política. No debemos descartar que el horizonte práctico en el contexto del bicentenario argentino también se centra en la articulación populista de cara a las futuras elecciones presidenciales¹⁰, para lo que la película de Seoane y sus renovadas técnicas cinematográficas de la propaganda del primer peronismo son de gran utilidad para satisfacer la narrativa teo-carno-política y su «modelo de la llegada».

3. Del «modelo de la llegada» al «efecto cinemático»

El eterno retorno del movimiento peronista a la macropolítica argentina remueve estructuras sentimentales de prescripción sin caducidad al reanudar celebraciones y crear contenidos culturales que glorifican el origen (*archê*) del movimiento. La producción cinematográfica es la que logra comunicar su mensaje a más público y de forma más efectiva después de los actos presenciales: de ahí su importancia. Su función será la de suturar una relación emocional (líder-pueblo), lo que limita lo político a una política del origen o *archipolítica*: el origen funda (míticamente) una unión que se impone también como proyecto a futuro (Rancière, 1996: 88). La recreación de la relación original forma una identidad común y un proyecto político a desarrollarse en nombre del progreso. La llegada del mesías peronista reanuda una teleología porque reordena el desorden, ocupando los roles predeterminados y eliminando lo que obstaculiza el progreso. Al llegar para «*hacer lo que hay que hacer, lo que desde siempre habría que haber hecho*» (Sigal y Verón, 2003: 61) necesita limitar la política entendida como disenso (Plotkin, 2002: 45), para cumplir con las demandas adeudadas al pueblo: el líder no puede «darse el lujo» de hacer política (Sigal y Verón, 2003: 53). Su presencia «mecaniza la libido» (Rozitchner, 2012: 430) de la multitud trans-

<8> *La redota* es la más clara en ello, cuando al final se clava una lanza como límite territorial donde comienza Uruguay, que tiene la letra U. Esa letra puede referir simultáneamente al nombre del país como a la Utopía que Artigas deseaba, pero para que esto suceda, debe satisfacerse el «modelo de la llegada». La película abre el debate de cómo materializar los objetivos políticos que fundan el país y quién podrá hacerlo. En otras palabras, queda claro que el proyecto patriótico del Artigas se iguala al político y que la administración presente del país (José Mujica) es quien puede materializarlo.

<9> Se le pone el nombre de Eva Perón a: dos campeonatos de fútbol profesionales, dos muestras en la Biblioteca Nacional, cuatro nuevos museos en el interior del país y un nuevo billete de cien pesos y se relanza el musical *Eva, el gran musical argentino* de Pedro Orgambide, con apoyo del Estado. Se realizan dos películas producidas por el Estado nacional: *Juan y Eva* (2011) de Paula de Luque y *Eva de la Argentina* (2011) de María Seoane. El Decreto 329/2010 nombra a Eva Perón «mujer del bicentenario», siendo la imagen central de los festejos de los doscientos años de independencia del país y el artista Alejandro Marmo crea dos retratos de hierro en el edificio del Ministerio de Salud y Desarrollo, inaugurados el 26 de Julio del 2011 para conmemorar el 59 aniversario de su muerte.

<10> Cristina Fernández ganó holgadamente las elecciones presidenciales de octubre del 2011, sacándole casi cuarenta puntos a su competidor directo.

formándolo en pueblo. La reanudación de esta «ecuación parental» (42), donde Eva Perón toma el rol de la madre que sigue la «ley del padre» (Lacan), termina siendo la materialización de una estructura abstracta que organiza el poder cuando el cuerpo del líder se hace presente. El peronismo intentará entonces reanudar esta relación original *ad infinitum* reforzando de dos maneras. Primero por celebraciones que son «rituales de refuerzo» (Plotkin, 2002: 56): celebraciones públicas el aniversario del 17 de octubre y el 1 de mayo —día del trabajador¹¹—. Estos ritos tienen la finalidad de anular el hiato entre pasado y presente al reanudar relación original entre pueblo y líder, y su condición *teo-carno-política*. La segunda será la producción de un mensaje explícito de la presencia ausente del líder vía la producción cultural.

La producción cinematográfica del peronismo se concentraba en la creación de películas y noticieros como *Sucesos Argentinos*¹² que difunden los logros del régimen, homologando la gloria del movimiento a la de sus líderes. Según Jon Beasley-Murray, este cine, refuerza la verticalidad parental por un «efecto cinemático»: una técnica de montaje de plano y contraplano entre pueblo y líder que figura la transferencia de poder de uno a otro (2010: 243). El «efecto cinemático» sutura la relación afectiva entre multitud y líder al transferir el poder del primero al segundo, transformando el poder constituyente de la multitud en poder constituido del pueblo al homogeneizarlo (244). Beasley-Murray muestra esta transferencia en la película de Juan Schroeder *Eva Perón* (1971)¹³. Para Murray, Eva funciona como una «luz cegadora», ya que absorbe la energía de la multitud generando una luz que crea un pueblo homogéneo (2002: 54). «Efecto cinemático» y «luz cegadora» legitiman los roles políticos y, con ello, un sentido del progreso histórico. Al usar estas dos técnicas y al explotar la figura de Eva Perón, la producción cultural del peronismo logra articular fuerzas y disciplinar al convertir a la líder en madre (Kraniauskas, 2001: 48-49). En breve, la presencia de Eva homogeniza a su público convirtiéndolo en pueblo (ver Figura 1), pero ello también manifiesta un sentido *teo-carno-político* de una misión histórica que tiene una visión progresiva del tiempo. El kirchnerismo (y la «marea rosada») le dan una vuelta de tuerca al «modelo de la llegada» vía los contenidos hagiográficos de Eva Perón para la construcción de un nuevo discurso histórico que relaciona origen, orden y progreso. *Eva de la Argentina, de una bandera a la victoria* (2011), estrenada durante los festejos del bicentenario argentino, materializa la *teo-carno-política* peronista del siglo XXI.

<11> Mariano Plotkin explica que existen rituales de inversión y de refuerzo. Los segundos son hechos para reforzar la narrativa histórica y la relación carismática entre líder y pueblo que, no por casualidad, se produce en fechas patrias o fechas partidarias que se igualan a fechas patrias. En el caso del peronismo eso sucede por igual en la fecha de independencia (25 de mayo) como en el Día del trabajador (1 de mayo) y «el día de la lealtad» que conmemora la huelga general que puso de Perón en el poder (17 de octubre) (Plotkin, 2003: 56, 64). Nótese que la distancia entre rituales es exactamente seis meses.

<12> Noticiero proyectado en salas de cine antes de las películas que comienza en 1938 hasta 1972. A partir de 1948 sigue la línea del secretario de prensa Raúl Apold, confundiendo noticias con propaganda del régimen peronista. Para más ver de Carla Kriger *Cine y Peronismo* (2009).

<13> Las imágenes de la película de Schroeder también se pueden ver en *Evita: otra mirada* de Manuel Gómez (2010), también publicada en el año del bicentenario argentino.



Figura 1: Eva y Juan Perón festejando el 1 de mayo en 1952¹⁴.

<14> Extraída de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peron_y_Eva_-_Acto_en_Plaza_de_Mayo_bis-1MAY1952.jpg

<15> Rodolfo Walsh fue periodista, escritor y militante de izquierda y su libro más popular fue *Operación Masacre* (1957), libro con el que inventó la novela periodística de no ficción al contar la historia de lo que se conoció como «los fusilamientos de José León Suárez». También escribió el cuento «Esa mujer» (1966) que es la investigación de Walsh sobre las vicisitudes del cuerpo embalsamado de Eva Perón luego de ser secuestrado por la *Revolución Libertadora* (1955-1958).

4. *Eva de la Argentina* o la nación hecha carne

Del colapso económico-financiero de diciembre del 2001 hasta las elecciones presidenciales del 2003, el país entra en una convulsionada etapa institucional en la que casi una decena de presidentes toman el poder. El candidato más popular de las elecciones del 2003 era el expresidente Carlos Menem (1989-1999), quien, a pesar de que con sus políticas neoliberales había generado la crisis, también era visto como el que volvería a traer la estabilidad cambiaria y el orden. Luego de ganar la primera vuelta, Menem renunció a competir en la segunda porque el electorado votaría masivamente en su contra. Así, asume la presidencia un exgobernador de la provincia de Santa Cruz, Néstor Kirchner (2003-2007), quien al ganar la elección sin el apoyo popular se vuelca en crear popularidad al satisfacer demandas sociales provenientes de los sectores populares que, por lo general, se materializaban en protestas públicas. Sin embargo, a pesar de la masiva popularidad con la que termina su presidencia, decide no presentarse en las elecciones del 2007, tomando su lugar la senadora Cristina Fernández de Kirchner. Será al asumir su presidencia que el aparato cultural crea una narrativa histórica que asocia a la presidenta con la figura de Eva Perón, reanudando técnicas ya usuales de creación de popularidad desde entrada la última democracia: «Al performar a Evita construyen una teleología y vinculan su pasado, entre presente y el futuro, de ellas y de *su gente*» (Auyero, 2001: 159). La producción hagiográfica de Eva Perón da un sentido histórico y organiza la estructura del poder de forma *teo-carno-política*, que se intensifica durante los festejos del bicentenario.

En este contexto se produce la película *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria* (2011) de María Seoane, una hagiografía de narrativa «docuficcional» (Grinberg Pla, 2018: 67) que combina dos registros narrativos: la animación y el documental de archivo. La primera controla una puesta en escena y un mensaje histórico (Trombetta, 2017: 369) al utilizar la estética del policial negro que coincide con el tono de la voz en off de Rodolfo Walsh¹⁵, dándole también un sentido moral a la continuidad entre pasado y presente

(Grinberg Pla, 2018: 66, 70). La animación cuenta en montaje paralelo la historia de Rodolfo Walsh y la de Eva Perón, en el año en que el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) toma el poder y Walsh escribe la «Carta abierta de un escritor a la Junta Militar»¹⁶. La narrativa animada devela un progreso histórico marcado por la justicia social que inaugura el primer peronismo, continuado por la Juventud Peronista y el Peronismo Revolucionario de las décadas de los sesenta y setenta a la que pertenecen Néstor y Cristina Kirchner, la cual toma como símbolo representativo a Eva Perón¹⁷. Por otro lado, la narrativa documental, compuesta por fotografías, discursos, recortes de periódicos y filmes de archivo, es la que prueba esta mirada histórica: lo documental constata lo animado. Por lo tanto, la película devela la historia privada de Eva Perón porque resuelve el secreto de un patrón histórico que, al ser reencarnado, retoma «patrones modélicos del desarrollo interrumpido en 1976» (Seoane, 2005: 117). En suma, la película se pregunta cómo reencausar esa teleología: la respuesta la tiene Eva Perón.

La película comienza con dos funerales. Primero, el de Juan Duarte (padre de Eva) en Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires. El segundo, al que volveremos, es del cuerpo embalsamado de Eva Perón que es enterrado clandestinamente por la última dictadura militar, lo que impulsa la pregunta (pedagógica) por su historia personal a la que el narrador Walsh responde. Ambos funerales demuestran su lugar relegado y bastardo¹⁸ que funciona como sinécdoque del pueblo postergado por la oligarquía nacional, y como motor político¹⁹. Es esta tensión lo que está en juego en la primera y segunda escena de la película.

Luego de experimentar la humillación de la bastardía, la película gira a Los Toldos en Provincia de Buenos Aires, donde Eva nace y pasa su infancia. Ambientada en 1926, cuando pierde a su padre con solo seis años, la segunda escena organiza la estructura simbólica de la película. Una Eva niña persigue un ferrocarril mientras es acosada por un grupo de cuervos, con un fondo casi fundido a negro. El montaje es de plano y contraplano subjetivos: uno desde el punto de vista de una persona anónima desde el último vagón del ferrocarril y otro contrapicado de la niña que observa sin poder alcanzar al ferrocarril. Melodramáticamente, los cuervos representan la política oligárquica de la que Eva quiere escapar y es considerada una bastarda, y el ferrocarril que representa la inclusión del progreso que se traduce como la fuga de su bastardía. El plano y contraplano muestran un antagonismo entre quedarse en Los Toldos y vivir como bastarda o tomar el tren para buscar un destino más justo: cuervos y trenes se oponen melodramáticamente durante toda la película. Mientras los cuervos acechan a Eva (y a Walsh), el tren es siempre la máquina del progreso que ayuda al movimiento peronista a materializar demandas sociales: es el que conecta Junín (localidad donde Eva pasa su temprana adolescencia) con Buenos Aires, es el que hace llegar la ayuda social recaudada por la Secretaría de Trabajo

<16> El 24 de marzo de 1977 Walsh envía a periódicos locales su «Carta abierta a la Junta Militar», donde denuncia las acciones políticas, militares y económicas del Proceso. Ese día, como representante de *Montoneros*, va a negociar la liberación de un militante secuestrado, en lo que al final fue una emboscada. Luego de un breve tiroteo fue herido, lo secuestran y desde entonces está desaparecido.

<17> El caso más claro, es el lema que tenía la agrupación *Montoneros*: «Si Evita viviera, sería montonera».

<18> El velorio de Juan Duarte es un lugar común en las hagiografías de Eva Perón porque demuestra su condición de bastarda, ya que pertenecía a la segunda familia de su padre.

<19> A raíz de esto, el peronismo se encarga de sanar los nacimientos ilegítimos, incluso, jurídicamente. Para más, ver de Isabella Cosse *Estigmas de Nacimiento* (2006) e «Ilegitimidades de origen y vulnerabilidad en la Argentina de mediados del siglo XX»: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/12502>

y Previsión a San Juan luego del terremoto de 1945 (por el que se conocen Eva y Juan), es su transporte cuando recorren el país en la gira para la reelección de Perón, etc. El ferrocarril como símbolo de la modernización del país en manos del peronismo materializa la función sarmientina que promete ser el «nivelador de las clases sociales» (Sarmiento, cit. en Ferrer, 2006: 70). Los cuervos representan su opuesto, asociados a las muertes de Eva y de Walsh. Este antagonismo entre trenes y cuervos también se representa con los contrastes lumínico, que explican todas las escenas de la narración hagiográfica contadas por Walsh. La escena de la niña persiguiendo el ferrocarril termina develando que el plano que la enfoca desde el último vagón era también subjetivo pero anónimo, cuando vemos una mano extraña que toma la de la niña haciéndola ingresar en el tren, salvándola de los cuervos. El tacto entre ambas manos hace a un veloz fundido a blanco y la aparición de los créditos de apertura. Volveremos más tarde a esta escena ya que es también la última de la película.

Luego de los créditos de apertura donde se hace un resumen de la película, vemos el segundo funeral cuando los militares del Proceso entierran clandestinamente a Eva²⁰, lo que impulsa la investigación secreta del periodista. Al enterrar el cuerpo en el Cementerio de la Recoleta de forma clandestina y sin los honores que merecía, ella queda como presencia a la espera de ser redimida. Esto abre la pregunta por la historia personal del personaje histórico en el que se oculta un enigma cuya solución resolvería también el secreto de la política argentina, como dice Walsh intercalando líneas del cuento «Esa mujer»: «¿Y ella? Ella no había significado nada para mí, y sin embargo fui tras los secretos de su vida y de su muerte. Como si describiera un enigma en una novela policial, que aún estoy escribiendo» (Seoane, 2011). El secreto que devela la figura de Eva Perón es un patrón histórico que, al ser reencarnado, retoma el derrotero histórico suspendido por la última dictadura militar.

En la película, Walsh y su escritura están al servicio de la solución de este enigma que es al mismo tiempo el de la política del país. Él legitima su narración por ser testigo y narrador²¹, que actúa como voz de la conciencia que organiza lo acontecido melodramáticamente. La matriz histórica dice desde el comienzo de la película que siempre sucedió lo mismo, como dice la primera frase de Walsh: «La historia se repite con la sinuosidad de la tragedia» (Seoane, 2011). Es decir, una fuerza puja por el avance en el derrotero del progreso metaforizado en el ferrocarril, y otra por su interrupción o la conservación del régimen oligarca, asociada a los cuervos. La solución del enigma de la patria es el de la vida de Eva Perón. Si la pregunta de Walsh cuando escribe «Esa mujer» es: ¿Qué le sucedió al cadáver de Eva Perón?, el personaje de la película la cambia a la pregunta hagiográfica (¿Quién fue Eva Perón?) para develar cómo el mito y su agenda política pueden hacerse presentes. Al develar su historia personal, se revela también el entramado histórico del país, su derrotero del

<20> Esta escena muestra a la primera Junta Militar del Proceso de Reorganización Nacional (Teniente Videla, el Brigadier Agosti y el Almirante Massera) discutiendo qué hacer con el cadáver de Eva Perón en Junio de 1976. Las opciones son las mismas que ya Walsh había dado en el cuento «Esa mujer» publicado nueve años antes: sacarlo del país, disolverlo en ácido, tirarla al río, etc. Luego de ser embalsamado, el cadáver fue secuestrado cuando asumió el poder la dictadura militar autodenominada *Revolución Libertadora* (1955-1958). Después de ser oculto en casa de diferentes militares y hasta en un cine, se lo envía a Italia donde se lo entierra en Milán bajo el nombre de María de Magistris. Luego de ser devuelto a Perón en Madrid y de repatriarlo en 1974, en 1976 el Proceso decide enterrarlo definitivamente en el Cementerio de Recoleta, bajo ocho metros de cemento.

<21> «Yo estuve ahí» repite constantemente este personaje a través de la historia.

progreso y quién puede encarnar su espíritu en el presente para así redimirlo. En otras palabras, si el Walsh militante busca rastros de la desaparición del cadáver, la clave *teo-carno-política* de la película responde a quién va a encarnar el espíritu que solía estar en ese cuerpo, para así reordenar el derrotero del progreso del pueblo.

Un salto temporal nos lleva en la tercera escena a Junín (provincia de Buenos Aires) cuando en 1934 Eva parte en tren a Buenos Aires para ser actriz. Los planos opacos y luz tenue marcan que los tiempos narrados por la voz de Walsh hacen eco a la intensidad lumínica donde aparecen los cuervos. Como dice el periodista cuando Eva llega a la capital: «Eran tiempos oscuros, oscuros... El viejo régimen no terminaba de morir... lo nuevo pujaba por nacer de aquellas ruinas» (Seoane, 2011). El arribo de Eva anticipa una nueva política para suplantar la oligárquica asociada a la baja intensidad lumínica de los cuervos. Para esto, se debe refundar la nación por una unión matrimonial de dos descartados de la narrativa oligarca de la patria. Como dice Walsh, «Un país bastardo necesitaba, tal vez, a dos amantes bastardos dispuestos a desafiar a esa Argentina vieja y despiadada» (Seoane, 2011). Por lo tanto, la unión bastarda necesita de una demanda multitudinaria para crear una nueva política popular. Esto sucede el 17 de octubre de 1945 que da origen al movimiento peronista y a una nueva nación, que organiza el poder en su estructura parental. Este evento según la película es gestado por Eva desde las sombras y actúa como nacimiento del nuevo régimen que incluye a aquellos provenientes de un «subsuelo de la patria sublevado» que hasta el momento habían estado relegados al «fondo de la historia» como dice Walsh, haciéndolos actores políticos al convertirse en pueblo (Seoane, 2011). Aquí la barbarie sarmientina como la bastardía impuesta por la oligarquía es quien compone una nueva nación. Su origen es representado por el «efecto cinematográfico» y la «luz cegadora» como dice Murray, aunque ahora dividido en dos secuencias de planos continuas y no en uno solo.

Primero, cuando la multitud congregada en Plaza de Mayo demanda la excarcelación de Perón, somos testigos de la transferencia de poder que da origen al movimiento peronista. El «efecto cinematográfico» muestra cómo se «mecaniza la libido» según Rozitchner (2012: 430), que conduce el poder de la multitud a su representante, lo que la transforma en pueblo (ver Figuras 2 y 3). El plano y contraplano funcionan creando una estructura afectiva de poder que responde al «modelo de la llegada». El plano es la multitud aglomerada que refiere al cuadro *Manifestación* (1934) de Antonio Berni. Pero, a diferencia de esta obra, en la película ese pueblo no se encuentra desarticulado manifestándose por alimento y trabajo, sino que él ya ha sido articulado y se encuentra a la espera del líder. En el contraplano Perón se presenta como cuerpo (iluminado) que articula al pueblo al ubicar su agenda de demandas sociales como proyecto

nacional, lo que aminora el desacuerdo político y refuerza la tesis que el 17 de octubre es el origen (*arché*) de una nueva nación y una nueva teleología.



Figuras 2 y 3: Perón le habla al pueblo el 17 de octubre de 1945.

La escena concluye con la unión entre Juan Pueblo o «El Descamisado» (trabajador anónimo y símbolo del pueblo peronista) con la Justicia Social imitando a *La creación de Adán* de Miguel Ángel (ver Figuras 4 y 5), en la que vemos un doble mensaje. Por un lado, al emular la pintura que representa al «Génesis», se enfatiza el acto originario (*arché*) de una nueva política que tiene por vez primera al pueblo como actor y beneficiario. Por otro, el tacto produce una «luz cegadora» que hace a un fundido a blanco como lo había hecho el encuentro entre la mano anónima que toma a la pequeña Eva para introducirla en el ferrocarril en la segunda escena de la película. Este fundido es una luz en la oscuridad (*lux in tenebris*) del viejo régimen que no termina de morir como dice Walsh. Por lo tanto, la presencia corporal del líder —como en la película de Schroeder que analiza Murray— funciona como una «luz cegadora» que descubre un sentido del progreso histórico de estructura *teo-carno-política*. Ella hace a la inclusión del pueblo vía la Justicia Social, convirtiendo a este evento en origen y derrotero histórico, que progresa al materializar determinadas demandas sociales. De ahí la unión entre Juan Pueblo como representante de la clase obrera y la Justicia Social como la representante de las demandas sociales satisfechas por el peronismo. Esto último se muestra en la escena siguiente con una secuencia de fotografías y periódicos de archivo donde, como dijimos anteriormente, las pruebas constatan la narrativa histórica.



<22> Tomada de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n_\(Miguel_%C3%81ngel\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n_(Miguel_%C3%81ngel).jpg)



Figura 4: Juan Pueblo y la Justicia Social dan nacimiento al peronismo y a una nación.

Figura 5: *La creación de Adán* de Miguel Ángel²².

El 17 de octubre de 1945 es el origen (*archê*) de una nueva nación e inaugura una «democracia formal» (Rozitchner, 2012: 156) que instaura la relación entre líder y pueblo y crea una política que hace un corte con el pasado oligárquico (Plotkin, 2002; 116, 195-196) al incluir al pueblo vía la Justicia Social. Como dice Walsh: «Yo estuve allí... cuando en verdad comenzó todo... Habían comenzado todo, pero al mismo tiempo todo continuaba... todos juntos desafiando este modelo que los desafiaba» (Seoane, 2011). Pero la pregunta de la película no es por la relación vertical entre pueblo y líder, sino cómo redimir este proyecto continuado en los años sesenta y setenta que fue interrumpido por la fuerza. La redención de este *telos* demanda la reanudación de la organización de poder entre líder y pueblo que organiza las relaciones sociales y políticas como *teo-carno-política*. Las conquistas sociales dependen de su presencia que fija roles, reduciendo lo político a una *performance* satisfactoria, es decir, a una cuestión administrativa. En este juego parental, el pueblo queda a la espera de la presencia de un *cuerpo* que redima este proyecto reanudando el derrotero del progreso iniciado por el primer peronismo. La pregunta histórica de la película es entender cómo continuar esa teleología interrumpida por el neoliberalismo, ayudado por las dictaduras militares. Esto se devela en las últimas dos escenas de la película, cuando se enfatiza el vacío de ese liderazgo político de un pueblo a la espera de un líder como «modelo de la llegada», pero demostrando también quién puede llenar ese vacío para reencausar la marcha del tren del progreso. La película termina con la muerte simultánea de los dos personajes principales. Por un lado, Eva muere de cáncer de útero en 1952. Por otro, el asesinato del escritor representa la persecución política y el impedimento del proyecto de país que sufrió la generación de la década del setenta, en manos de la última dictadura militar. Ambas

muertes muestran el enclave entre sangre y tiempo que suspende el progreso de este espíritu inaugurado por el peronismo. En ambos casos el progreso del espíritu expresado en el peronismo liderado por Eva es interrumpido por el liberalismo oligárquico y la complicidad militar. En palabras de Walsh, ni la muerte de Eva ni la represión militar silencian a los peronistas de continuar su legado. De ahí la metamorfosis del periodista durante su investigación. Si el enigma de Eva Perón era para Walsh al principio de la película saber dónde estaba su cadáver —«comenzó con un enigma ¿Qué habían hecho con ella?»—, su hagiografía demuestra que en realidad ella es, como él dice, es «la clave del tiempo pasado y el tiempo por venir» (Seoane, 2011). Por lo tanto, la consumación del progreso de la teleología política iniciada por el primer peronismo depende de la presencia corpórea de un nuevo líder. Vemos en la anteúltima escena de la película a un pueblo huérfano en duelo por la pérdida de su líder (ver Figuras 6 y 7) en la «marcha de las antorchas»²³. Se intercalan aquí imágenes de archivo con escenas animadas en donde somos el ojo de cámara, cuya posición contrapicada demuestra ausencia y admiración por la líder. Ya no es necesario el «efecto cinematográfico» porque el lazo entre pueblo y líder ya fue efectuado. El pueblo llora a Eva porque prometía su salvación, lo que deja un vacío y a su pueblo a la espera de quien ocupe su lugar²⁴. El hecho de que la líder sea representada por una gigantografía iluminada que articula al pueblo sin líderes, enfatiza una crisis de representatividad. La interrupción de ese duelo sucede en la siguiente escena que vuelve a utilizar estrategias narrativas de la estética cinematográfica peronista para consolidar la misma estructura de poder.



Figuras 6 y 7: imagen real²⁵ y ficticia de la «marcha de las antorchas»

<23> Congregación espontánea luego de la muerte de Eva Perón el 29 de Julio de 1952. Fue hecha con antorchas en duelo en Plaza Miserere, donde había una gigantografía de un retrato de Eva.

<24> La escena anterior es la del funeral masivo que tuvo Eva Perón: el más popular de la historia del país. Luego de mostrar imágenes de archivo, hay un *impasse* de menos de tres segundos donde aparece por segunda vez Juan Pueblo, pero ahora solo (huérfano) afuera del velorio de Eva Perón.

<25> https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Funeral_de_Evita.jpg

La última escena vuelve a la primera en su narrativa circular, ya que como había dicho Walsh en su primera intervención: «La historia se repite con la sinuosidad de la tragedia» (Seoane, 2011). Eva es acechada por los cuervos a la salida del sepelio de su padre. En su fuga, se encuentra entre ser atrapada por el viejo régimen o alcanzar el ferrocarril del progreso, lo que no puede hacer sola. Volvemos a ver el «efecto cinematográfico», pero no de transferencia de pueblo a líder: eso ya es constitutivo del peronismo desde su origen, como hemos analizado anteriormente. Lo que hay que develar es quién tomará ese rol vacante encarnando a la líder ausente, que en la película se materializa por un «efecto cinematográfico» del «efecto cinematográfico». De otro modo, el «efecto cinematográfico» original en el peronismo es el que transfiere poder de la multitud al líder y en ello, se articula el pueblo con el líder. El segundo «efecto cinematográfico» es que transfiere ese poder entre líderes. Es decir, la transferencia de poder ya no es entre multitud y líderes, sino entre una Eva niña que quiere alcanzar el ferrocarril y otra Eva adulta que es la que la incluye en él. El plano y contraplano (ver Figuras 8 y 9) es ahora utilizado entre ex y futura líder, lo que hace a la transferencia de poder constituido de una a otra ya que la segunda (¿Cristina Kirchner?) ocupa el lugar de la primera haciéndose cuerpo de este espíritu.



Figuras 8 y 9: Eva Perón ayuda a otra Eva niña a subir al ferrocarril.

La segunda estrategia en la última escena es la «luz cegadora» que homogeniza con su brillo a la multitud convirtiéndola en pueblo (Beasley-Murray, 2002: 54). Al igual que sucede entre Juan Pueblo y la Justicia Social en la escena del 17 de octubre de 1945, esta luz aparece cuando una Eva toma la mano de la otra para incluirla en el tren (ver Figura 4 del 17 de octubre y Figura 10). Esto muestra la transferencia de poder de una Eva a otra, junto con un fundido a blanco que como «luz cegadora» que aparece en tiempos oscuros (*lux in tenebris*), homogeniza a la multitud de espectadores del otro

lado de la pantalla, convirtiéndonos en un pueblo ahora dirigido por la nueva líder que ocupa el lugar de la anterior para redimir su proyecto político.



Figura 10: Eva toma la mano de la Eva niña y la incluye en el ferrocarril.

Al ser ingresada en el ferrocarril, la niña Eva promete materializar la deuda no cumplida del progreso. El ferrocarril como símbolo del progreso industrializado y «nivelador de las clases sociales» (Ferrer, 2006: 70), reencausa las fantasías de progreso de inclusión indefinida sin excedentes al hacerse presente la nueva líder. La llegada de esa nueva líder promete la redención del proyecto político de la juventud peronista y el peronismo revolucionario, interrumpido desde la última dictadura militar. Esto queda aún más claro cuando asociamos la última escena de *Eva de la Argentina* con la película *Tire dié* (1960) de Fernando Birri y a su apropiación en *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino. El documental de Birri sigue a niños pobres de las ranchadas de Santa Fe que esperan el paso del tren para pedirle monedas del diez centavos a los pasajeros. En esta escena, somos el ojo de cámara que, desde el tren, regala monedas. Si el tren es la metáfora del progreso, Birri lo critica por no ser total ni «nivelador de clases», sino lo contrario. Más tarde Getino y Solanas muestran esta escena en *La hora* en la primera parte («Neocolonialismo y violencia»)²⁶. Esta parte muestra un avance histórico resumido en trece capítulos que va desde la colonización a la revolución, mientras que la segunda y tercera parte explican cómo organizarse —reanudado el «modelo de la llegada»— para la vuelta de Perón del exilio y así resolver los problemas neocoloniales, entre ellos, la escena de *Tire dié*²⁷. La última escena de *Eva de la Argentina* homenajea a Birri, tomando la postura de Getino y Solanas al poner el énfasis en la necesidad de la presencia del (nuevo) liderazgo peronista para sacar a esa niña de una bastardía estructural que se iguala a la humillante pobreza de los niños de Birri. La toma de la mano denota la idea de un modelo de inclusión infinita del peronismo vía la materialización de demandas sociales. Sin embargo, esto demuestra una marcada dependencia con el/la líder ya que la niña no puede ingresar al tren por sus propios medios. En otras palabras, el proyecto de una inclusión social sin excedentes depende por completo de la líder que llegue para «simplemente, a hacer lo que hay que hacer, lo que desde siempre habría que haber hecho» (Sigal y Verón, 2003: 61). Por lo tanto, la

<26> I: «Neocolonialismo y violencia». II: «Acto para la liberación». III: «Violencia y liberación».

<27> Lo mismo sucede en la película de Leonardo Favio, *Crónica de un niño solo* (1965), que sigue a un niño pobre excluido de la sociedad, cuya implícita inclusión depende de la vuelta de Perón al país. La devoción peronista de Favio queda aún más clara en el documental *Perón, sinfonía de un sentimiento* (1999).

película de Seoane redime en un mismo movimiento a la juventud peronista y a sus políticas fundacionales, al mismo tiempo que reconoce al actual liderazgo como su legítima continuidad.

En suma, lo que vemos en la última escena de *Eva de la Argentina* es la reanudación del «modelo de la llegada» de una nueva líder para ocupar un espacio a la espera de ser ocupado. La narrativa melodramática (representado entre cuervos y ferrocarriles) propone una continuidad que en el presente redime un origen (*arché*) que hace nacer al peronismo, que limita lo político a una estructura populista del poder, que al homologarse con el de la nación, no deja espacios para excedentes ni alternativas. Para ello, se utiliza la voz y escritura (ahora) historicista de Rodolfo Walsh, quien devela en la investigación hagiográfica de Eva Perón, la solución al enigma de la política nacional tanto en su pasado como en su porvenir. Ese origen común refunda a la nación y le da dirección a la comunidad, que solo se puede llevar a cabo con la llegada de una nueva líder que tome el lugar de la ausente. El devenir del derrotero del progreso se sostiene por un nosotros común descrito por el «yo» del relato (Walsh) que habla por el pueblo. El arribo mesiánico se justifica por el origen político del peronismo y por la investigación del periodista que actúa como pedagogo, probándolo con material de archivo. Por lo tanto, el nuevo discurso histórico justifica al bloque hegemónico de contexto (el peronismo kirchnerista) como redención por la encarnación, del espíritu de la nación. Al igual que el resto de los países de la «marea rosada», se construye un nuevo discurso del pasado que construye popularidad vía una presencia mesiánica del/de la líder actual como si fuera la encarnación de líderes y proyectos políticos originarios de la nación. En el caso del nuevo discurso histórico del Kirchnerismo no es original al crear nuevos contenidos culturales «Eva-peronistas», ya que recicla técnicas cinematográficas originales del primer peronismo. Para ello debe crear un pueblo que demande la conducción de una líder, cuyo lazo afectivo entre líder y pueblo impida cualquier otro. Esto hace del discurso histórico una herramienta útil para la subjetivación política que reduce la discusión a la calidad del líder en pos de la redención de un origen asociado a un progreso historicista, anulando la posibilidad de juzgar o repensar la estructura de poder y su relación entre sujetos.

En suma, la película de Seoane puede ser vista a la luz de las discusiones internas al peronismo o a la interpretación de Eva Perón como símbolo, como también como uno entre diferentes ejemplos de la construcción de un nuevo discurso histórico de la «marea rosada» para construir popularidad mesiánicamente. En otras palabras, la creación de un nuevo discurso histórico-populista de la «marea rosada» se presenta como progresista al reanudar teleologías políticas originarias y sus demandas sociales, pero al mismo tiempo es un populismo conservador ya que sutura las estructuras clásicas de poder y el lazo afectivo entre líderes y pueblo. En breve, la llegada del nuevo mesías impide el mesianismo en pos de un progreso histórico

teo-carno-político. El nuevo discurso histórico tiene el objetivo de legitimar la recreación de una teleología del pasado como la relación de estructura populista dependiente de la presencia del líder, lo que también renueva una subjetividad política cuya voz propia es muchas veces sacrificada a fuerza de satisfacción de demandas sociales.

Bibliografía citada

AUYERO, J. (2001): *Poor People's Politics: Peronist Survival networks and the Legacy of Evita*, Durham: Duke UP.

BEASLEY-MURRAY, J. (2010): *Posthegemony: Political Theory and Latin America*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

BEASLEY-MURRAY, J. (2002): «La Luz Cegadora: populismo y teoría del estrellato», *Revista Crítica Cultural*, 24, 50-57.

CORONIL, F. (2011): «The Future in Question: History and Utopia in Latin America (1989-2010)» en Calhoun, C. y Derlugian, G. (eds.), *Business as Usual: The Roots of the Global Financial Meltdown*, Nueva York: New York UP, 231-263.

FERRER, C. (2006): «Progreso, ilusión y ruina», *La curva pornográfica*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 67-84.

GRINBERG PLA, G. (2018): «¿Qué pasa con *Eva de la Argentina*? Contando una vez más la vida de Eva Perón entre historiografía, política y cultura popular» en Carrillo Zeiter, K. y Müller, C. (eds.), *Historias e historietas: representaciones de la historia en el cómic latinoamericano actual*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 59-80.

KANTOROWICZ, E. H. (1981): *The King's Two Bodies*, Princeton: Princeton UP.

KARMY BOLTON, R. (2013): *Políticas de la excarnación: para una genealogía teológica de la biopolítica*, Buenos Aires: Editorial UNIPE.

KRANIAUSKAS, J. (1996): «Political Puig: Eva Perón and the Populist Negotiation of Modernity», *New Formations*, 28, 121-131.

KRANIAUSKAS, J. (2001): «Porno-Revolutions: *El fiord* and the Eva-peronist state», *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, vol. 6, 1, 145-153.

KRIGER, C. (2009): *Cine y Peronismo*, Buenos Aires: Siglo XXI.

LACLAU, E. (2005): *La razón populista*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

LOMNITZ, C. (2006): «The Latin American Rebellion: Will the New Left Set a New Agenda?», *Boston Review*, September–October. <https://bostonreview.net/articles/claudio-lomnitz-latin-america-leftist-new-agenda/>, [27/05/2022]

PLOTKIN, M. (2002): *Mañana es San Perón: a Cultural History of Peron's Argentina*, Wilmington: Scholarly Resources.

ROZITCHNER, L. (2012): *Perón: entre la sangre y el tiempo, inconsciente y política*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

RANCIÈRE, J. (1996): *El desacuerdo: política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión.

SEOANE, M. (2011): *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria*, Buenos Aires: Emerald.

SEOANE, M. (2005): «Las marcas de la política argentina: un siglo de acción y excepción» en Gutman, M. (ed.), *Construir Bicentenarios*, Buenos Aires: Caras y Careta-New School, 2005, 109-118.

SIGAL S. y VERÓN E. (2003): *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires: Eudeba.

TROMBETTA, J. C. (2017): «El lenguaje de animación como herramienta poética para mitificar la historia de Eva Perón», *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 14, 365-378.

#28

NOTAS PARA EL ESTUDIO DEL CINE DE CIENCIA FICCIÓN CONTEMPORÁNEO (2008-2022). POLÍTICA: DISTOPÍA, ORGANIZACIÓN, REVOLUCIÓN

Roberto Chuit Roganovich

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Instituto de Humanidades (IDH)

Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

<https://orcid.org/0000-0001-9691-9932>

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2023

DOI 10.1344/452f.2023.28.3

r.chuitroganovich@gmail.com

Ilustración || © Andrés Müller – Todos los derechos reservados

Texto || © Roberto Chuit Roganovich – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || El cine contemporáneo de ciencia ficción se nos muestra hoy como un género que parecería poner en tela de juicio el relato de la irrevocabilidad del capitalismo, del capitalismo que se narra a sí mismo como *fin de la historia* y como episodio necesario de una historia natural y teleologizada del hombre en comunidad. Así, la ciencia ficción, como tal vez en ningún otro género, hace práctica la pregunta acerca de los *mundos posibles* al tomar como materia prima, y a veces de forma inconsciente, *el pulso de las fugas ideológicas del capitalismo contemporáneo*. Las preguntas que nos interesa resolver a lo largo de este trabajo son, pues, ¿en qué se reconocen estas crisis políticas «reales» en las expresiones de la ciencia ficción contemporánea? ¿De qué manera se encuentran modelizadas y de qué formas, de haberlas, se resuelven narrativamente?

Palabras clave || Ciencia | Ficción | Cine | Política | Distopía | Utopía

Notes for the Study of Contemporary Science Fiction Cinema (2008-2022)

Abstract || Contemporary science fiction cinema appears as a genre that would seem to call into question the story of the irrevocability of capitalism, a capitalism that narrates itself as the *end of history* and as a necessary episode of a natural and teleologized history of man in community. Thus, science fiction, as perhaps in no other genre, makes practical the question about *possible worlds* by taking as raw material, and sometimes unconsciously, *the pulse of the ideological vanishing points of contemporary capitalism*. The questions that we are interested in resolving throughout this work are, then, how are these “real” political crises recognized in the expressions of contemporary science fiction? In what way are they modeled and in what ways, if any, are they resolved narratively?

Keywords || Science | Fiction | Cinema | Politics | Dystopia | Utopia

Notes per a l'estudi del cinema de ciència-ficció contemporani (2008-2022)

Resum || El cinema contemporani de ciència-ficció se'ns mostra avui com un gènere que semblaria posar en dubte el relat de la irrevocabilitat del capitalisme, del capitalisme que es narra a si mateix com a fi de la història i com a episodi necessari d'una història natural i teologitzada de l'home en

comunitat. Així, la ciència-ficció, com potser en cap altre gènere, fa pràctica la pregunta sobre els *mons possibles* pel fet de prendre com a matèria primera, i a vegades de manera inconscient, *el pols de les fugides ideològiques del capitalisme contemporani*. Les preguntes que ens interessa resoldre al llarg d'aquest treball són, doncs, en què es reconeixen aquestes crisis polítiques «reals» en les expressions de la ciència-ficció contemporània? De quina manera es troben modelitzades i de quines formes, si n'hi hagués, es resolen narrativament?

Paraules clau || Ciència | Ficció | Cinema | Política | Distopia | Utopia

0. Introducción: problema y diagnóstico

La teoría literaria se encuentra sin lugar a duda en una crisis. Crisis que se extiende al plano epistemológico y metodológico, pero también al objeto mismo de la disciplina: la literatura (Todorov, 2009). Con todavía ideas nuevas y a veces contradictorias respecto de qué entendemos por lo literario y cómo deberíamos trabajarlo (primera crisis), tenemos en claro que la literatura hoy no es un bien de circulación masiva (segunda crisis), como sí podría haber sido en otro momento, ni mucho menos un producto que funcione como punta de lanza del amplio espectro de los consumos culturales (2009). ¿Qué hacer, pues? Al menos en principio, un diagnóstico que nos permita sopesar de manera aislada las dos crisis a las que nos enfrentamos. De un lado, el diagnóstico de la crisis histórica de nuestro objeto (crisis de su consumo y circulación, etcétera), respecto de la cual podríamos tener poco que ver, para luego preguntarnos: en qué todavía nos compete el estudio de la literatura, con qué fines, con una práctica de escritura dirigida hacia quiénes, y de qué tipo de *insistencias* —intentando no caer en el anacronismo—, todavía seríamos responsables. Del otro, el diagnóstico y revisión de los fundamentos epistemológicos de nuestra propia disciplina (su alcance, sus límites, su *aggiornamento*, su redefinición), sin perder de vista que estas crisis no socavan el valor y la relevancia histórica de la disciplina (como, por ejemplo, al reconocer que la teoría literaria nos ha brindado herramientas lo suficientemente rigurosas y sistemáticas para volcarnos a producciones culturales diversas independientes de la literatura). Este aporte no pretende profundizar en los diagnósticos posibles. Pretende, por el contrario, *operativizar* la teoría literaria en nuevos mapas de consumos culturales; esto es, *continuar* con el gesto de apertura de la teoría literaria hacia formas otras de las narrativas de consumo masivo.

Dijimos que la literatura se encontraba a la baja. Este no es el caso de otras experiencias culturales que —aun siendo masivas, pero todavía injustamente fuera de los planes de estudio de los sistemas educativos secundarios, terciarios y universitarios— se alejan de la mera palabra para incorporar otros mecanismos artísticos (ya sean visuales, sonoros, pictográficos). De las expresiones culturales alternativas a la literatura, encontramos que el cine contemporáneo de ciencia ficción es, por mucho, el género que hoy en día tiene mayores niveles de recaudación, influencia, pregnancia discursiva y continuidad empresarial¹.

El éxito comercial de estos productos ya es razón suficiente para que desde las humanidades se les dedique tiempo reflexivo. Las causas de este *revival* son, sin dudas, multifactoriales, pero creemos que pueden ser reconocidas con mayor facilidad en el «malestar generalizado» de la cultura capitalista contemporánea y en el agotamiento del modelo del Estado de bienestar cuanto en reformulaciones drásticas del género en tanto que tal (Fisher, 2018).

<1> Según Box Office Mojo de las diez películas más taquilleras de la historia solo tres no pertenecen al género de ciencia ficción/fantasy (https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW). La maravilla recaudatoria del cine de ciencia ficción contemporáneo se entiende incluso más cuando se contemplan otras variables igualmente determinantes: merchandising (desde remeras y medias a tazas y cortinas de baño), spin-offs en plataformas de streaming, libros, cómics, juegos (de PC, de consola, de mesa, de RPG Pen&Paper), entre muchas otras. En el caso de la década 2010-2020, y también según Box Office Mojo (<https://screenrant.com/the-highest-grossing-movies-of-the-2010s-ranked-according-to-box-office-mojo/>), solo tres de las diez películas más taquilleras (Frozen II, Furious 7 y The Lion King) no pertenecen al género ciencia ficción.

No hace mucho tiempo, en el año 2005, Fredric Jameson afirmaba:

Lo devastador no es la presencia de un enemigo sino la creencia universal no solo de que esta tendencia es irreversible, sino de que las alternativas históricas al capitalismo se han demostrado inviables e imposibles, y que ningún otro sistema socioeconómico es concebible, y mucho menos disponible en la práctica (8).

Esta «creencia universal» se encuentra hoy en estado tambaleante. Entendemos que las crisis económicas y sus coletazos, que la disminución de la calidad de vida de la población general, que las crisis de representatividad política, las crisis pandémicas y las crisis bélicas del siglo XXI (Przeworski, 2022) han contribuido al desgaste de los «cordones sanitarios» de la ideología capitalista contemporánea. En este contexto, vemos delinear un conjunto de puntos ciegos y de límites —todavía imposibles de franquear por nuestra imaginación, aun y siempre rehén de nuestro modo de producción (Jameson, 2009: 10)— que están siendo explorados por diferentes tradiciones políticas, desde las derechas alternativas y el neofascismo al socialismo y el comunismo.

En este marco, y como no sucedía en bastante tiempo, la ciencia ficción vuelve a aparecer como un género que pone en tela de juicio el relato de la irrevocabilidad del capitalismo, del capitalismo que se narra a sí mismo como *fin de la historia* según la tesis fukuyamista y como episodio necesario de una historia natural y teleologizada del hombre en comunidad. Así, la ciencia ficción, como tal vez en ningún otro género, hace práctica la pregunta acerca de los *mundos posibles* al tomar como materia prima, y a veces de forma inconsciente, *el pulso de las fugas ideológicas del capitalismo contemporáneo*. Las preguntas que nos interesan son, pues, ¿en qué se reconocen estas crisis «reales» en las expresiones de la ciencia ficción contemporánea? ¿De qué manera se encuentran modelizadas y de qué formas, de haberlas, se resuelven narrativamente?

1. Programa y corpus

Con el eco de este diagnóstico, nos hemos abocado a desarrollar una base de datos de películas de ciencia ficción producidas entre el año 2008 y 2022².

El recorte temporal, por ahora y en esta instancia exploratoria, es a la vez arbitrario y necesario. Lo relativamente arbitrario: el año 2008 funciona como punto de partida menos porque haya representado un corte o acontecimiento de magnitud en el campo de la producción cultural o del cine de ciencia ficción cuanto porque apunta al comienzo y desarrollo de una crisis económica financiera —la crisis más relevante del capital en el siglo XXI— y cuyas especificidades sociales, culturales y políticas fueron tematizadas por el cine de ciencia ficción. Lo necesario: porque sería una tarea monumental pensar el género de la ciencia ficción en su generalidad habida cuenta de sus mutaciones y variables a lo largo del tiempo. No es

<2> La base de datos es abierta y puede encontrarse en el siguiente enlace: <https://docs.google.com/spreadsheets/>

nuestra intención, pues, llevar a cabo una historia comparada del género; nuestro objetivo, por el contrario, es tanto más modesto: no nos interesa el género en su especificidad formal, de tenerla, sino más bien observar qué tiene para decirnos hoy, respecto de nuestra propia industria imaginaria y respecto del modo en cómo nuestros productos culturales se encuentran modelizando —por decirlo de algún modo— las fugas ideológicas de lo real histórico.

Pretender subsumir el corpus bajo una o dos directrices hermenéuticas o interpretativas —más allá de algunas marcas históricas del género— sería una generalización abusiva. Por ello, en este trabajo nos interesan menos aquellas obras de nuestro corpus que toman elementos de la ciencia ficción para la mera construcción del *setting* de la acción (indexadas en nuestra base de datos bajo el rótulo «narrativa estrecha»), que aquellas obras que incorporan o modelizan en su propuesta narrativa diferentes tipos de crisis generalizadas (indexadas bajo el rótulo «narrativa ampliada»), y que trabajan con diversas formas de la distopía/utopía (ya sea ambiental, biológica, bélica, política, tecnológica o temporal).

A un nivel más específico, y al menos para esta entrega, nuestro interés es observar de qué manera(s) estas crisis empujan a los personajes a desarrollar articulaciones políticas y dinámicas organizativas, y bajo qué reglas el desarrollo mismo de la acción se encuentra supeditado a la ventura de la organización política.

Estas inquietudes nos permiten, incluso antes de empezar nuestro análisis, realizar distinciones concretas respecto de ciertas categorías reconocidas de la teoría literaria de factura formal-estructuralista. Diremos que nos interesa la *organización política* por sobre las categorías de tiempo, de espacio, de personajes y narradores; diremos, también, que nos interesa la *organización política* en cuanto que figura colectiva que adquiere su estatuto actancial por negatividad respecto de las crisis que le dan nacimiento o que contribuyen a su formación.

Siguiendo los aportes y definiciones de cierta militancia marxista (Lenin, Gramsci, Althusser), nuestro interés se centra en observar: en primera instancia, el juego entre la *organización* propiamente dicha y su siempre precedente *orientación* (su línea); en segunda instancia, el modo en cómo tanto la *organización* como la *orientación* se definen, se estructuran y se reformulan dialécticamente en relación con la *crisis* tematizada.

Nuestro corpus es vasto. En la actualidad cuenta con una cantidad de 432 películas largometrajes *live-action*, es decir, no animados, y producidos en Occidente. Del total de 432 películas de ciencia ficción indexadas, cerca del 35% tematiza diferentes expresiones de distopías políticas. Este 35% se encuentra compuesto de 149 piezas cinematográficas. Esta pequeña muestra es nuestro corpus. Ahora bien, no todas las películas en nuestro corpus, por redundante que resulte aclararlo, trabajan del mismo modo la distopía/utopía políti-

ca. Por ello, y sin intenciones de realizar por ahora una taxonomía exhaustiva del modo en cómo las diferentes variables de la distopía política se muestran, trabajamos en una distinción general, binómica, y que allanó el camino de nuestro trabajo: mientras que en algunas de las obras las dinámicas organizativas de intervención política son parte constitutiva y esencial del desarrollo del arco narrativo (centralidad del tema político), para muchas otras la distopía/utopía política funciona como mero *setting* (escenario, marco) del desarrollo de la acción, y no como su principio articulador (no centralidad del tema político).

El diseño mismo de la base de datos nos permitió de forma anticipada comprender esta variable. Así, se previó que cada película fuera tabulada a partir de dos temáticas generales («Tema 1» y «Tema 2» en nuestro sistema de notación, respondiendo a las dos variables del binomio explicado más arriba: centralidad o no centralidad del tema político). Esto permite, por un lado, que cada cinta pueda pertenecer a una o más problemáticas tematizadas, ampliando su capacidad de expresión analítica; por otro, que los temas tratados en cada cinta puedan ser, al menos de forma vaga, jerarquizados.

De este modo, el corpus con el que trabajamos finalmente se conforma por: 89 (ochenta y nueve) películas en las cuales la distopía política es una tematización primaria, y 60 (sesenta) películas en las que, si bien de relevancia, la tematización sobre la distopía política no tiene grandes influencias sobre el desarrollo narrativo de la trama.

Para comenzar, resta realizar dos comentarios organizativos y metodológicos.

El primero: no todas las variables indexadas serán utilizadas a lo largo de este trabajo. Por ello, antes de comenzar nuestro análisis, quisiéramos —con la esperanza de que puedan ser de utilidad para futuras investigaciones— pasar breve revista de las otras variables que estructuran el corpus:

- el *setting* espacial (intergaláctico, galáctico, otro planeta, planetario o terráqueo)
- la localización temporal (futuro cercano, lejano o remoto; pasado cercano, lejano o remoto; ucronía futura cercana, lejana o remota; ucronía pasada cercana, lejana o remota)
- la estética general (ciberpunk, dieselpunk, nanopunk, realista, seapunk, solarpunk, steampunk o tecnomedieval)
- el trasfondo explicativo/metafísico del mundo ficcional (científico, mítico, mágico o mixto)
- la especie y género del protagonista/grupo protagonista y del antagonista/grupo antagonista (humano, no humano o ciborg; masculino, femenino o no binario).

El segundo servirá para alivianar la carga sintáctica y sortear confusiones: cada vez que digamos «ciencia ficción», al menos en este trabajo, nos estaremos refiriendo, al mismo tiempo, al cine

de ciencia ficción contemporáneo (producido entre el 2008 y el 2022) y al conjunto de películas que conforman nuestra muestra y que tematizan de algún modo la realidad política de los universos imaginarios.

2. Líneas de lectura

2.1. Utopía muda

Hemos descubierto que el cine contemporáneo de ciencia ficción termina a menudo cuando la utopía está a punto de comenzar. La utopía en estas expresiones se encuentra a menudo modelizada como un espacio neutro que supone simultáneamente: 1) la suspensión indefinida del mal provocado por una formación social específica y anterior, y 2) un vacío a futuro que, por su propia inespecificidad, posibilita una reflexión abierta —casi siempre extradiegética— acerca de qué mundo puede o está a punto de ser construido.

Nuestro corpus parecería estructurarse, pues, y a excepción de algunos casos ejemplares —*Beyond the Black Rainbow* (2010), *The Zero Theorem* (2013)—, como una narrativa de *hasta la acefalía* (política, económica, explotadora), *hasta el fin de la crisis* (ambiental, bélica, biológica), y poco más. Es poco el resto que queda después de la inversión del orden, después de la revolución o del trastocamiento radical de los regímenes de explotación. Aun cuando la acción política es restitutiva (es decir, cuando se organiza respecto de un regreso a un estado anterior al estado «del mal») la información que las obras cinematográficas nos dan es más bien difusa y breve.

Al respecto, nuestro corpus brinda información interesante. Fuera de aquellas «narrativas estrechas», para las cuales, como dijimos, el *setting* distópico es poco más que un color de ambiente, encontramos una constante. Más del 90 (noventa) por ciento de las cintas que no tienen un final abierto cierran el arco narrativo con la destrucción del orden imperante anterior o con la victoria del movimiento revolucionario: así, después de la muerte del líder antagonista, después de la desarticulación de los aparatos represivos dominantes, después de la suspensión de las normativas leoninas, los filmes cierran de manera abrupta bajo la figura de la esperanza y de la confianza de un nuevo mundo por construirse.

Así, encontramos que el estado final la nueva narrativa de ciencia ficción es una versión *aggiornada* del «*happily ever after*» (del «vivieron felices para siempre»).

2.2. El objeto del deseo

Las diferencias con los relatos clásicos y narrativas populares y de consumo masivo (Propp, 1998) son, sin embargo, de gran valor analítico. La disputa por el objeto o bien deseado, como bien sabemos a partir de los aportes de la narratología, movilizaba y dinamizaba

el camino del héroe a la vez que los arcos de los ayudantes y los antagonistas. En el esquema clásico, el objeto o bien deseado se encontraba modelizado en, valga la redundancia, un objeto o un bien —la espada sagrada, la enamorada, la corona del reino, la tierra prometida—. Así, el cierre idílico funcionaba como correlato de la satisfacción última de los deseos del héroe: de este modo, el relato llegaba a su fin cuando el actante principal entraba en conjunción con el objeto o bien deseado. Sin embargo, en una especie de metáfora energética, es reconocido que en estas formas narrativas la «carga» del mundo —aquello que el mundo contiene— es idéntica al comienzo y al final del relato, aunque su posición (su «pertenencia») esté trastocada; en otras palabras, que la obtención del objeto maravilloso —la restitución del reino, la llegada a la tierra prometida, el asesinato del dragón, el rescate y amor de la doncella— suponía una *combinatoria nueva* del orden de las cosas pero no una *creación ex nihilo* de un orden radicalmente otro.

En el corpus que hemos construido, sin embargo, y en aquellas obras que nos interesan (aquellas con «narrativas ampliadas» en las que se tematizan crisis generalizadas, como ser las políticas, ambientales o biológicas) estos dos elementos son trabajados de forma diferente. Lo primero que llama la atención es que aquí el objeto de deseo no se encuentra tematizado como un *objeto*. Lo que en la narrativa clásica de los relatos populares aparece como un objeto concreto, por más representativo o simbólico que pudiera ser (la amada representa el amor, la corona al reino, el cáliz la cristiandad, etcétera), aquí aparece como mero *medio* o herramienta de trabajo para la concreción de un deseo ulterior. Este deseo ulterior apunta, más bien, a una idea abstracta de futuro, a la construcción de un orden nuevo o a la recomposición de un orden anterior, si bien no idílico, al menos tolerable; por consiguiente, parecería ordenarse no en relación con un estado volitivo, deseante o fiduciario objetualmente *localizado*, sino con un estado específico del orden general de las cosas. Lo segundo que llama la atención es que la realización de este *deseo* supone un trastocamiento del orden «energéticamente equivalente», esto es, del resultado «comparado igual a cero» (prerrealización/ posrealización), y por consiguiente, un trastocamiento del orden en clave radical, por más que no se encuentre desarrollado. Ahora bien, esta segunda novedad tiene un valor especial para nosotros. El *deseo*, aquí, si bien vehiculiza, moviliza y estructura el movimiento del héroe —y de los ayudantes y los antagonistas—, nunca se narra como plenitud; su concreción, por el contrario, se narra más bien como suspensión, como incógnita, como cesación o aplazamiento. Lo que tenemos pues es una *fuga hacia adelante*: esto es, frente a la imposibilidad de figurar una utopía —tanto por parte de los protagonistas como por parte del aparato narrativo mismo—, los relatos finalizan abruptos antes de su comienzo.

2.3. Táctica > Estrategia

Tenemos pues que la utopía, invisible y no lexicalizada, no es necesariamente creativa, sino, por el contrario, opositiva; no imaginativa sino reactiva; que se instituye como tal no por su propio valor ideante, por su propia capacidad resolutive (en el plano de la acción, pero también en el plano de la creación), sino por su contrario: la superación del estado coyuntural de las cosas. En este marco, el utopismo contemporáneo en el cine de ciencia ficción es menos principista cuanto táctico: esto es, menos movilizado por consideraciones generales acerca de la forma esperable o deseada de vivir (el programa de una ética o de un «programa de transición») cuanto por paliativos coyunturales del desastre que se vive (la negación en fuga de una coyuntura).

Esto nos pone frente a varios problemas. El trabajo sobre todos ellos nos permitirá, por una parte, establecer puntos de contacto y alejamiento respecto de otros estudios capitales del cine de ciencia ficción; por otra parte, contribuir al desarrollo de la «estructura modelo» del cine de ciencia ficción contemporáneo que trabaja con «narrativas ampliadas» y distopías políticas; y, además, contribuir al diseño de categorías organizativas a partir de las cuales se haga posible acercarse a nuevos corpus.

En primer lugar, encontramos que toda actividad política se estructura en el cine de ciencia ficción contemporáneo a partir de un presente doliente y no de un ideario de futuro pleno. Como se ha dicho, la actividad política aquí es, muchas de las veces, reactiva y opositiva y, por tanto, enfocada más en los programas de acción *táctica* que en cualquier *estrategia*. Abundan, pues, en nuestro corpus las dinámicas guerrilleras y terroristas —similares a lo que entendemos como foquismo y atentados—, sin ser nosotros, como espectadores, concedores del plan estratégico que los comprende, de existir alguno. La máxima, en todo caso —cosa que no nos permite considerarla una estrategia—, se orienta a *frenar* el avance o *remover* de cuajo una dinámica de opresión establecida.

De este modo, vemos que en casi la totalidad de nuestro corpus la acción estratégica se encuentra ausente. No encontramos aquí programas de acción prolongados en el tiempo, ni críticas estructurales al orden imperante ni reivindicaciones ideológicamente unificadas opuestas al *statu quo*. Por el contrario, toda aparición de una visión de conjunto es solapada y minimizada por dinámicas de respuesta pragmática de «acción directa»: así, la política subalterna en el cine contemporáneo de ciencia ficción es una política coyunturalista, propia de la *realpolitik*, a caballo de múltiples experiencias ideológicas, por incongruentes o contradictorias que puedan parecer.

Un caso representativo es la saga *The Purge*, que a día de hoy cuenta con cuatro películas. Esta saga plantea una ucronía contemporánea de estética realista en la que la clase política estadounidense decide, con el fin de purgar las pasiones bajas de sus ciudadanos

—y producidas por la crisis ambiental, económica, habitacional que aquejan el país—, operativizar un juego bastante particular. El juego consiste en que, durante una única noche al año, todo ciudadano tiene el derecho de asesinar a quien considere necesario o justo, sin ser posteriormente penado por la ley. En las diferentes entregas de la saga nos encontramos con protagonistas que, independientemente de su pertenencia de clase, se encuentran más preocupados por sobrevivir a la noche de «la purga» que a combatir el sistema político que lo instauro. Así, por fuera de algunas críticas y referencias a la constitución y el diseño de la estrategia política del juego (*The Forever Purge*), tenemos que los diferentes arcos planteados dan por supuesta la reproducción y estabilidad del *statu quo* y la continuidad indefinida de la costumbre de la purga en los años venideros. Este planteo se repite en muchas de las películas de nuestro corpus: la implementación de una norma refrendada por diferentes aparatos políticos ha borrado de manera tal la huella de su imposición que la disputa narrativa se desarrolla entre personajes subalternos sometidos a un orden específico y no entre personajes subalternos pero aliados para combatir un orden político adverso a sus propias vidas.

La serie cinematográfica *The Hunger Games* tiene una premisa similar a *The Purge*. Esta saga (basadas en la saga literaria homónima escrita por Suzanne Collins) plantea un futuro distópico en donde el centro político y dirigencial de la comunidad —el Capitolio—, y debido a la falta de recursos para satisfacer las necesidades ciudadanas básicas, divide a sus habitantes en «Distritos» acorde con sus quehaceres productivos. Las diferencias sanitarias, habitacionales, alimentarias y policiales entre los Distritos y el Capitolio es remarcable. En esta misma línea, y con la intención de generar cierta cohesión ideológica y coerción policial, el Capitolio organiza anualmente, a la forma de un coliseo, un juego a muerte. En este juego, que ofrece al victorioso poco más que honor o mero reconocimiento social, cada Distrito ofrece «voluntarios» para combatir televisadamente en un predio.

El viraje narrativo ocurre hacia finales de la segunda entrega (*Catching Fire*) y principios de la tercera (*Mocking Jay: Part I*). Aquí descubrimos a las fuerzas de la resistencia con quienes los protagonistas entran en contacto. De allí en adelante, veremos cómo la resistencia intenta derrocar al gobierno imperante. Lo curioso es que, a pesar de la existencia del debate y la discusión eminentemente política, no encontramos aquí un programa de transición desarrollado, ni figuraciones específicas acerca de cómo debería ser el mundo pos-revolucionario; por el contrario, encontramos debates tácticos y, por lo general, cercanos al campo militar y bélico.

2.4. Experiencias de organización

En las películas de nuestro corpus en donde la distopía política no es un mero *setting*, un mero marco de acción, sino el polo semántico alrededor del cual gira el desarrollo de la trama, esta estructura se repite. En todas ellas, el debate táctico, militar, estratégico y arma-

mentístico solapa, oblitera o invisibiliza el debate ideológico, moral, programático o estrictamente político. Algunos ejemplos destacables son: *9* (2009), *Terminator Salvation* (2009), *Rise of the Planet of the Apes* (2011), *Elysium* (2013), *Snowpiercer* (2013), *Mindgames* (2015), *Star Wars: The Force Awakens* (2015), *Rogue One* (2016), *Midnight Special* (2016), *The Humanity Bureau* (2018), *How It Ends* (2018), *Captive State* (2019), *Chaos Walking* (2021).

En segundo lugar, el dinamismo casi exclusivamente táctico de esta forma de intervención (es decir, no estratégica) nos pone frente a una representación *espontaneísta* de la política subalterna. Tenemos aquí que la intervención directa siempre nace y se articula no tanto por consideraciones ampliadas sobre un régimen político y económico específico sino a partir de sus *efectos* concretos y palpables, como puede ser el hambre, el castigo físico, y otras expresiones de la violencia referidas al cuerpo. Aquí los héroes y protagonistas (individuos o grupos), que no pueden destacar más que en abstracto la injusticia de la formación social bajo la que viven, intervienen sobre el mundo de forma «desorganizada», es decir, carente de «línea» y de dirección. En este universo táctico, pues, de la intervención espontaneísta, es entendible que los aliados —muchas veces tematizados como sujetos colectivos despersonalizados— establezcan con los héroes o con el grupo protagonista un vínculo empático, comunitario, identitario, pero sin la presencia de una sobreunificación filosófica, ideológica o programático-política. Esta falta de organización (si se quiere, una falta de verticalidad organizativa y programática o, como en *The Hunger Games* o un despotismo dirigencial que aun vertical es carente de todo polo democrático) trastoca la figura histórica del intelectual revolucionario: aquí, los protagonistas, sin conocimiento profundo de las estructuras invisibilizadas y dominantes de la formación social en la que viven, y solo por estar imbuidos de una *destinación exógena* o de un *saber hacer* específico (saber, por lo general, no político, sino más bien físico/intelectual/metódico) provocan *como por arte de magia* la adhesión de los sectores populares y explotados.

La saga *The Divergent Series*, basada en los libros de Veronica Roth, tematiza a lo largo de sus tres películas los siguientes conflictos: una sociedad distópica jerarquizada por valores genéticos en donde la división social del trabajo es inflexible —*Divergent* (2014)—, una guerra civil al interior de la comunidad de Chicago —*Insurgent* (2015)— y una guerra abierta entre la comunidad de Chicago y el poder central de «más allá del muro» —*Allegiant* (2016)—. Con similitudes destacables con las sagas *The Hunger Games* y *Maze Runner* encontramos aquí una organización social distópica organizada y dirigida por los «adversarios» del relato, y que se oponen a un «enemigo interno» que busca subvertir el orden establecido.

En las cintas de nuestro corpus, la lucha por la dirección de la sociedad se dirime siempre a través del uso de la fuerza y de la batalla armada. Así, el elemento democrático —al menos por fuera de los dos grupos adversarios— se encuentra siempre desplazado.

Al interior de los espacios revolucionarios, sin embargo, sucede algo diferente. El debate táctico acontece —estrategias ideológicas de cooptación, de ataque y asedio, de repliegue y defensa—, como así también el estudio de la especificidad del adversario (el secreto de su gubernamentalidad, de su funcionamiento interno; el reconocimiento de sus dispositivos de control, la comprensión de las estrategias cohesivas y coercitivas del poder central, etcétera). Los diagnósticos, las caracterizaciones y los rumbos de acción e intervención armada son, por lo general, debatidos. Los resultados de estos debates, sin embargo, pueden diferir. Por un lado, tenemos aquellos grupos que, por acalorados que sean los debates, llegan a espacios de común acuerdo respecto de las líneas de acción a tomar —*District 9* (2009), *The Crazies* (2010), *The Colony* (2013), *Independence Day: Resurgence* (2016)—. Por otro lado, tenemos grupos, por lo general más reducidos, que no llegan a un acuerdo político, lo que provoca una partición al interior del espacio: de ahí que tengamos experiencias de intervención política espontaneístas, autonomistas, individualistas, sectarias o no dialogantes —*Robo-Geisha* (2009), *The Book of Eli* (2010), *Riddick* (2013), *Mad Max: Fury Road* (2015), *Captain America: Civil War* (2016), *Logan* (2017), *X-Men Apocalypse* (2019).

2.5. Experiencia única del fin

A pesar de estas diferencias —es decir, independientemente del nivel de consenso obtenido y del trabajo sobre el disenso—, sí encontramos ciertas constantes. La primera, ya figurada: la dirección política es siempre una dirección militar vaciada de línea política en el sentido más estandarizado del término. La segunda: la utopía se figura —ya en diálogos, ya en ensoñaciones— únicamente como la suspensión del orden establecido, como la destrucción de los fundamentos reproductivos del sistema vigente, y no como un programa político de reconstrucción, de redefinición y de reorganización productiva, vital, ociosa o afectiva.

Como ya dijimos, la figuración utópica en el cine de ciencia ficción contemporáneo no es programática sino exclusivamente contestataria; así, las reflexiones sobre las posibles vidas plenas, las «vidas dignas de ser vividas», tienen en los protagonistas menos de programa de acción o transición cuanto de localización de la «injusticia», de identificación directa de la injusticia y de las «vidas tristes» con el orden imperante.

Como ya se anticipó, en la ciencia ficción contemporánea el fin del relato es el fin del desastre. Como en un finalismo medianero, la supresión del orden imperante —su inversión, reconversión, destrucción o escape— supone simultáneamente la supresión de cualquier forma de explotación, lo que marca el comienzo de una vida feliz. Así, todo fin es una promesa: la promesa de una inversión total del modo de vida, una reconversión total de la experiencia humana que, sin embargo, no se intuye ni se prefigura: es muda. Aquí la diferencia con

los relatos clásicos de ciencia ficción o de fantasía es remarcable: mientras que en los relatos clásicos —dentro de los cuales podríamos colocar a los trabajados por Propp— muchos de ellos desarrollados en una «narrativa estrecha», es decir, con problemas «localizados» incluso en el marco de una polifonía actancial, el conflicto se resuelve en sin provocar un cambio sustancial en el ordenamiento del mundo, aquí, en el nuevo cine de ciencia ficción —con problemas de más amplio calibre y con personajes colectivos— aparece un vacío y un silencio, el síntoma de una imposibilidad: la imposibilidad de pensar el futuro y, por extensión, de organizarlo.

2.6. El heroísmo bajo

En gran parte del corpus trabajado por Jameson, los héroes y protagonistas suelen ser hombres y mujeres de gran relevancia en los diagramas políticos de los universos ficcionales; esto es, hombres y mujeres —incluso a veces organizados, bien en partidos, en empresas o en instituciones— encargados de estructurar, definir y operativizar complejos totales de actividad política real (como puede ser el caso de *Utopía*, de Moro, en donde Raphael Hythlodæus es un mero viajante independiente que lleva a Europa las buenas nuevas de una región extraña; o *La mano izquierda de la oscuridad*, de Ursula K. LeGuin, en donde un enviado terrestre se limita a presentar una sociedad interestelar más que sorprendente). Esto no sucede a menudo en el cine contemporáneo de ciencia ficción; por el contrario, el inventariado general con el que nos encontramos es de personajes «bajos», objetos directos de las dinámicas de explotación, subalternos respecto de un orden que los comanda o meros sobrevivientes de un reparto político que los invisibiliza y excluye como sujetos políticos.

Más del 90 (noventa) por ciento de nuestra muestra presenta protagonistas «bajos», esto es, personajes explotados, de algún modo excluidos, subalternos respecto del orden imperante, y con empleos a menudo manuales que prescinden de formación académica o técnica alguna —por ejemplo, *Snowpiercer* (2013), *Kin* (2018), *Quarantine* (2020)—. Así, la gran mayoría de los protagonistas o grupo protagonistas son meros ciudadanos o sobrevivientes en un contexto de crisis ambiental o bélica. Incluso cuando los protagonistas sí tienen algún tipo de formación académica o técnica (todas las veces que nos encontramos con científicos, agentes de las fuerzas de seguridad, militares, médicos, etcétera) su posición en la jerarquía general de la empresa o institución en la que son explotados es de subordinación.

La homogeneidad de esta tipología es sorprendente. A pesar de esto, existen algunos casos muy puntuales en donde los personajes protagonistas sí tienen una posición jerarquizada en el entramado social —como *Dune* (2021), en donde el protagonista, Paul, es el heredero del ducado de la casa Atreides, y las dos entregas *Iron Sky* (2012) y *Iron Sky: The Coming Race* (2019), en donde el protagonista es el presidente de los Estados Unidos de América.

Ahora bien, el lugar subalterno que ocupan respecto de, y por decirlo de forma apresurada, las relaciones generales de la producción, no indica que los personajes o grupos protagonistas estén vaciados de valor: las más de las veces es un saber específico o un «don» (atlético, genético o intelectual) lo que los vuelve relevantes para los procesos de desobediencia civil, guerra interna, terrorismo o revolución.

3. Conclusiones y trabajos futuros

3.1. *Cismalogética*

Hasta aquí hemos realizado una tipología veloz del modo en cómo el nuevo cine de ciencia ficción tematiza la política. Ahora bien, afirmar que hemos logrado identificar algunas constantes del género sería apresurado, por mucho que puedan estar refrendada en el corpus realizado. En un caso u otro pudimos constatar:

1. Cierta imposibilidad de pensar la posteridad posrevolucionaria.
2. Cierta ponderación del momento táctico por sobre el momento estratégico.
3. Cierta similitud en las estructuras organizativas revolucionarias (agrupaciones políticas antisistema imperante).
4. Ciertos mecanismos regulatorios compartidos de intervención política (pensamiento táctico, ausencia de pensamiento programático o estratégico, espontaneísmo, sectarismo, individualismo).
5. Cierta similitud entre la tipología de actantes protagonistas
6. Cierta similitud entre la forma en la que el deseo se estructura para los protagonistas y grupos protagonistas y sus diferencias respecto de las narrativas clásicas.

Estos avances, por el momento nada perentorios, nos permiten definir las líneas generales de trabajos posteriores.

Sobre los dos primeros puntos arriesgaríamos, en principio, que los estudios posibles acerca de la ciencia ficción contemporánea deberían tener carácter *cismalogético*, al estar obligados a pensar la separación y su proceso, no el *después de la ruptura* sino el *mediante*, no la *posteridad* sino el *proceso del corte*. Este registro de la temporalidad es interesante aquí —es decir, en este trabajo y con esta muestra— menos por su relevancia como categoría narrativa cuanto por su caracterización política. Así, fuera de aquellas películas de ciencia ficción para las cuales la temporalidad sí es un elemento narrativo fundamental (viajes en el tiempo, por ejemplo) encontramos dos ejes de envergadura: el del corte y el de la no-posteridad.

En nuestro corpus, lo relevante del *corte* es, paradójicamente, el modo en cómo se encuentra tematizado su contrario, es decir, cómo se encuentra narrado el orden «natural» de las cosas y las garantías de su existencia; la reproducción, por decirlo de algún modo, de las

relaciones de producción, y con ello, el eterno retorno de lo mismo: el tiempo como recursividad circular que se presenta en las diferentes formaciones sociales representadas como el «fin de la historia», por fuera de toda singularidad y régimen acontecimental.

Respecto de la *no-posteridad* también hay mucho por decir. Hasta aquí, este cine de ciencia ficción parecería modelizar siempre *el proceso de saturación y ruptura de una formación social específica*. El trabajo incisivo y exhaustivo sobre este proceso del corte —la caracterización de la distopía, del descontento popular, de la acción revolucionaria, de la organización militante, etcétera— parecería limitar, incluso en obras de más larga duración (como las sagas), el tratamiento sobre las diversas formas de la posteridad.

Ahora bien, de nuestra parte, trabajar de manera insistente sobre lo no dicho, lo no tematizado, al menos en este caso, no nos parece una buena estrategia metodológica, sería, creemos, pervertir las obras, torcerlas hasta obligarlas a decir aquello que no dicen. Lo que sí tenemos, por la negativa, es una incipiente historia del género, que nos muestra que esta imposibilidad de narrar la posteridad no es un rasgo estructural o formal de la ciencia ficción, cuanto un color o rasgo epocal. Hasta entonces, encontrábamos que la supresión del mal, tematizado como mera violencia destructiva, recomponía de forma automática los lazos sociales destruidos: así, toda intención de hurgar por una nueva reestructuración de las condiciones de sociabilidad era desestimada por la fuerza del nuevo bienestar que funcionaba como eco del estado de las cosas previo a la aparición de los antagonistas. Por el contrario, en el cine contemporáneo de ciencia ficción, el mal no es abiertamente amoral, esquizo, desenfrenado o dislocado; ofrece, de hecho, un plan «superador» (el fascismo gubernamental de Loki y el ecofascismo de Thanos en la saga *Avengers*, el autoritarismo y decrecionismo de Coin en *The Hunger Games*) y muestra una intención específica en la reformulación de las relaciones sociales sobre la consideración de un pasado ya interpretado por los antagonistas como *injusto*, insostenible, necesario de ser cambiado. Así, al no haber regreso posible al pasado, toda ciencia ficción contemporánea es, a la vez, una pregunta por el futuro organizativo de las sociedades imaginarias. Aquí, tal vez, encontraremos diferencias analíticas con algunas zonas del trabajo de Jameson, Allen (2002) y Kaveney (2005), lo que nos ofrece cierta vacancia investigativa, debido a algunas diferencias acerca de las *respuestas* que nos han ofrecido y ofrecen nuestros respectivos corpus. El utopismo clásico (Moro, Fourier), pero también sus versiones más sutiles del siglo XX, propone una vía de escape al mundo real-histórico, a nuestras propias formaciones sociales, al propio capitalismo como dinámica reguladora de deseos, sujetos y objetos, a la propia dinámica del valor como «forma social total» (Jappe) y, con ella, un conjunto de alternativas palpables, un conjunto de directivas organizativas concretas que abrirían el paso a una utopía política/ambiental/tecnológica.

La ciencia ficción contemporánea, por el contrario, no parecería operar bajo este esquema. La ciencia ficción contemporánea no trabaja sobre una formación social «otra», abstracta y *naciente* (la posibilidad de una terraformación *ex nihilo*, de una colonización de planetas vírgenes, de la posibilidad de un diseño civil nacido de una tabula rasa, del punto cero de desarrollo del contrato social); por el contrario, trabaja sobre una formación social ya construida, ya específica, con su «propia historia» mostrada, expuesta y con las condiciones de su propia reproducción ya aseguradas. La ciencia ficción contemporánea parecería construir el plano de la política a partir de una caracterización negativizada de la realidad imaginaria en tanto que tal; a su vez, y aquí la diferencia con la forma clásica, esta caracterización y constatación es tan vasta y extensa (en sus mecanismos descriptivos, en su especificidad, en sus detalles) que los arcos narrativos suelen arreglarse con fines a su destrucción y no a su reformación o superación.

De esto deducimos que puede resultar de gran valor pensar *no las variedades de lo utópico sino las variedades de lo distópico*, en cuanto en cada una de ellas aparece el eco de problemas políticos contemporáneos acuciantes y de gran relevancia que todavía no han encontrado respuesta en el debate político internacional.

3.2. La no-totalidad

Sobre los puntos siguientes quisiéramos constatar que, a la forma de una anamnesis invertida, cualquier forma de representación del futuro es obligatoriamente fragmentaria y celular, incapaz de ser —por el mismo aparato que la configura— total o totalizante. Esta obviedad nos dispensa de una disyuntiva fundamental: el estudio de los discursos utópicos no puede desarrollarse evaluando su capacidad computacional de procesamiento de datos y variables, como tampoco su profundidad «cuantitativa» respecto de la figuración de futuros posibles.

En el campo cinematográfico, entendemos que la figuración del futuro es, a la vez, *parcial* (puesto que se articula a través de un singular, un particular, o un conjunto más bien cerrado de singularidades), *parcializada* (puesto que el aparato artístico mismo constituye, construye, define ese particular o esa singularidad mediante mecanismos estéticos específicos) y *parcializante* (puesto que lo particular imaginado configura el espacio general o universal en donde se enmarca, fuera del cual otras singularidades no nombradas y no designadas se presentan como un mero invisible o un imposible).

Así, a pesar de nuestra capacidad imaginativa, el futuro utópico tiene vedada cualquier forma de representación *total*. De esta manera, la figuración del futuro no puede ser sino siempre fragmentaria, parcial, a caballo simultáneo de irregularidades, inconsistencias e

incongruencias, *id est*: siempre deficiente respecto a otras capacidades computacionales o tabulares que pudiesen producir punto a punto un futuro ignoto.

Esto nos invita, pues, a abordar el cine contemporáneo de ciencia ficción en su misma *parcialización* para observar cómo se encuentran tematizadas las diversas fugas ideológicas del capitalismo contemporáneo, desde la aún insistente tradición socialista y comunista, pasando por las propuestas aceleracionistas y decrecionistas, hasta los pivotes ideológicos de las derechas alternativas, radicales o neofascistas (como el ecofascismo, el «Gran Reemplazo», el supremacismo blanco, etcétera).

Con estos avances modestos, y desde una perspectiva a la vez *cismalógetica* y antitotalizante, podremos abordar el nuevo cine de ciencia ficción, menos para entender su especificidad en tanto género, su novedad respecto de su propia historia narrativa, cuanto para entender algo más acerca de nuestro propio futuro político.

Bibliografía citada

ALLEN, L. D. (2002): *Science Fiction: Notes*, New York: John Wiley & Sons.

CALDER WILLIAMS, E. (2011): *Combined and Uneven Apocalypse*, Winchester: Zero Books.

FISHER, Mark (2018): *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.

JAMES, E. y MENDLESOHN, F. (eds.) (2003): *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.

JAMESON, F. (2009): *Arqueologías Del Futuro: El Deseo Llamado Utopía y Otras Aproximaciones de Ciencia Ficción*, Barcelona: Ediciones Akal.

JAMESON, F. (2010): *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo: 1983-1998*, Buenos Aires, Argentina: Manantial.

KAVENEY, R (2005): *From Alien to The Matrix: Reading Science Fiction Film*, Londres y Nueva York: I.B. Tauris.

KERSLAKE, P. (2007): *Science Fiction and Empire*, Liverpool: Liverpool University Press.

MAY, T. (ed.) (2013): *Emerging Trends in Continental Philosophy*, Londres y Nueva York: Routledge.

PROPP, V. J. (1998): *Morfología Del Cuento*, Madrid: Akal.

PRZEWORSKI, A. y ODRIOZOLA, E. (2022): *Las Crisis de la Democracia: ¿Adónde Pueden Llevarnos el Desgaste Institucional y la Polarización?*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

ROBERTS, A. (2006): *Science Fiction*, Londres y Nueva York: Routledge

SANDERS, S. M. (ed.) (2008): *The Philosophy of Science Fiction Film*, Lexington, KY: University Press of Kentucky.

STABLEFORD, B. (2003): *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*, Nueva York: Routledge.

TODOROV, T (2009): *La literatura en peligro*. Sobregués, N. (trad.), Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Lista de largometrajes citados (por orden alfabético de los directores)

ABRAMS, J. J. (Dir.) (2015): *Star Wars: The Force Awakens* [Film]

ACKER, S. (Dir.) (2009): *9* [Film]

BAKER, J. (Dir.) (2018): *Kin* [Film]

BLOMKAMP, N. (Dir.) (2009): *District 9* [Film]

BLOMKAMP, N. (Dir.) (2013): *Elysium* [Film]

COSMATOS, P. (Dir.) (2010): *Beyond the Black Rainbow* [Film]

DEMONACO, J. (Dir.) (2013): *The Purge* [Film]

DEMONACO, J. (Dir.) (2016): *The Purge: Election Year* [Film]

EDWARDS, G. (Dir.) (2016): *Rogue One* [Film]

EISNER, B. (Dir.) (2010): *The Crazies* [Film]

EMMERICH, R. (Dir.) (2016): *Independence Day: Resurgence* [Film]

GILLIAM, T. (Dir.) (2013): *The Zero Theorem* [Film]

GOTH, A. (Dir.) (2015): *Mindgamers* [Film]

GOUT, E. (Dir.) (2021): *The Forever Purge* [Film]

HUGHES Bros. (Dires.) (2010): *The Book of Eli* [Film]

IGUCHI, N. (Dir.) (2009): *RoboGeisha* [Film]

JOON-HO, B. (Dir.) (2013): *Snowpiercer* [Film]

KING, R. W. (Dir.) (2018): *The Humanity Bureau* [Film]

LAWRENCE, F. (Dir.) (2013): *The Hunger Games: Catching Fire* [Film]

LAWRENCE, F. (Dir.) (2014): *The Hunger Games: Mockingjay – Part 2* [Film]

LAWRENCE, F. (Dir.) (2015): *The Hunger Games: Mockingjay – Part 2* [Film]

LIMAN, D. (Dir.) (2021): *Chaos Walking* [Film]

MANGOLD, J. (Dir.) (2017): *Logan* [Film]

MCGINTY, J. (Dir.) (2009): *Terminator Salvation* [Film]

MCMURRAY, G. (Dir.) (2018): *The First Purge* [Film]
MILLER, G. (Dir.) (2015): *Mad Max: Fury Road* [Film]
NICHOLS, J. (Dir.) (2016): *Midnight Special* [Film]
RENFROE, J. (Dir.) (2013): *The Colony* [Film]
RINGO, D. (Dir.) (2020): *Quarantine* [Film]
ROSENTHAL, D. (Dir.) (2018): *How It Ends* [Film]
ROSS, G. (Dir.) (2012): *The Hunger Games* [Film]
RUSSO Bros. (Dir.) (2016): *Captain America: Civil War* [Film]
SCHWENTKE, R. (Dir.) (2015): *The Divergent Series: Insurgent* [Film]
SCHWENTKE, R. (Dir.) (2016): *The Divergent Series: Allegiant* [Film]
TWOHY, D. (Dir.) (2013): *Riddick* [Film]
VAUGHN, M. (Dir.) (2019): *X-Men Apocalypse* [Film]
VILLENEUVE, D. (Dir.) (2021): *Dune* [Film]
VUERENSUOLA, T. (Dir.) (2012): *Iron Sky* [Film]
VUERENSUOLA, T. (Dir.) (2019): *Iron Sky: The Coming Race* [Film]
WAYTT, R. (Dir.) (2011): *Rise of the Planet of the Apes* [Film]
WYATT, R. (Dir.) (2019) *Captive State* [Film]

#28

POPULISMO Y CONTRARREVOLUCIÓN EN LA SAGA CINEMATOGRAFICA LOS *JUEGOS* *DEL HAMBRE*: LA RESPUESTA POLÍTICA AMBIGUA

Iván Gómez

Universidad Ramon Llull / Grupo GlobalCodes
<https://orcid.org/0000-0003-0393-7117>

Artículo || Recibido: 21/07/2022 | Aceptado: 18/11/2022 | Publicado: 01/2023
DOI 10.1344/452f.2023.28.4
ivangg@blanquerna.url.edu

Ilustración || © Raquel Pardo Álvarez – Todos los derechos reservados
Texto || © Iván Gómez – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || *Los juegos del hambre* es una de las sagas cinematográficas más conocidas y rentables de los últimos años. Se trata de un producto abiertamente intertextual que mezcla hábilmente la tradición de la ciencia ficción distópica con los tópicos de las novelas románticas para adolescentes. Su éxito ha generado atención por parte de la academia, que lleva tiempo examinando su universo narrativo, su factura estética y también su propuesta política. En este último terreno se ha destacado mucho el papel de Katniss Everdeen como heroína y, como consecuencia de ello, se ha analizado también el valor de la rebelión llevada a cabo contra el orden político totalitario expuesto en este universo distópico. El objetivo del presente artículo es examinar el sentido y significado de dicho gesto de rebeldía y analizar las conexiones que mantiene con el populismo político. Destacaremos la profunda ambigüedad de la propuesta política inserta en *Los juegos del hambre*, el papel jugado por una heroína mesiánica como Katniss, y nos preguntaremos por el verdadero sentido de su mediática revolución.

Palabras clave || Ciencia ficción | Distopía | Populismo | Política

Populism and Counter-Revolution in the Cinematographic Saga *The Hunger Games*: An Ambiguous Political Response

Abstract || *The Hunger Games* is one of the best-known and most profitable film sagas of recent years. It is an openly intertextual product that mixes the tradition of dystopian science fiction with some clichés of teen romance novels. Its success has generated academic attention, which has discussed the narrative details, visual universe and the political proposal. In latter, the role of Katniss Everdeen as a heroine has been frequently highlighted and, as a consequence, many writers further analyze the value of the rebellion carried out by Katniss against the totalitarian political order. The purpose of this article is to examine the meaning of this gesture of rebellion and to analyze the connections it maintains with political populism. We will highlight the deep ambiguity of the political proposal presented in *The Hunger Games*, the role played by a messianic heroine like Katniss and we will interrogate the true meaning of her media revolution.

Keywords || Science Fiction | Dystopia | Populism | Politics

Populisme i contrarevolució en la saga cinematogràfica *Los juegos del hambre*: la resposta política ambigua

Resum || *Los juegos del hambre* és una de les sagues cinematogràfiques més conegudes i rendibles dels últims anys. Es tracta d'un producte obertament intertextual que barreja hàbilment la tradició de la ciència-ficció distòpica amb els tòpics de les novel·les romàntiques per a adolescents. El seu èxit ha generat atenció per part de l'acadèmia, que porta temps examinant el seu univers narratiu, la seva factura estètica i també la seva proposta política. En aquest últim terreny s'ha destacat molt el paper de Katniss Everdeen com a heroïna i, conseqüentment, s'ha analitzat també el valor de la rebel·lió duta a terme contra l'ordre polític totalitari exposat en aquest univers distòpic. L'objectiu del present article és examinar el sentit i significat d'aquest gest de rebel·lia i analitzar les connexions que manté amb el populisme polític. Destacarem la profunda ambigüitat de la proposta política inserida en *Los juegos del hambre*, el paper que juga una heroïna messiànica com Katniss, i ens preguntarem pel vertader sentit de la seva mediàtica revolució.

Paraules clau || Ciència ficció | Distopia | Populisme | Política

La primera de todas las fuerzas que gobiernan el mundo es la mentira.

Jean-François Rével¹

1. La política de las distopías cinematográficas

El filósofo Slavoj Žižek calificó el año 2011 como el «año en que soñamos peligrosamente» en dos direcciones contrarias. De un lado, en esas fechas explotaron las primaveras árabes y se formó el movimiento Occupy Wall Street; de otro, también fue el año de la matanza llevada a cabo por Anders Breivik. Una suerte de tensión fundamental dio forma, en opinión de Žižek, a los siguientes años de nuestro siglo. La esperanza y las acciones que buscaban un cambio efectivo en el modelo económico y social toparon con reacciones populistas y neutralizadoras que desarticulaban el potencial emancipatorio de movimientos de protesta como los citados (Žižek, 2012: 7). Pero esos movimientos por el cambio, que Žižek ha seguido explorando en textos posteriores, han ayudado a resucitar ciertos debates políticos en torno a las formas de vida en occidente y el (posible) agotamiento de un modelo económico abocado a cambios estructurales profundos, y que todavía hoy sufre los efectos de la crisis de deuda iniciada en 2008 (véase Mason, 2015). Al mismo tiempo, los debates académicos sobre el fenómeno político del populismo (tanto de derechas como de izquierdas) han proliferado. Esto es fruto del éxito que los movimientos populistas han ido cosechando en diversos países del mundo y que puede ser entendido como el resultado del agotamiento de un modelo de democracia liberal incapaz ya de gestionar los intereses y las demandas de nuevos grupos que han entrado en el escenario político (Žižek, 2021: 153). El populismo se ha integrado de manera continuada en estos debates, ya sea entendido como una teoría ontológica, una ideología, una estrategia, un estilo o un discurso. Y uno de los teóricos de referencia del populismo es Ernesto Laclau. Sus ideas sobre discurso, poder, hegemonía, clase o sujeto político nos permitirán realizar una lectura política de los discursos contenidos en la saga cinematográfica de *Los juegos del hambre*.

Un examen del mercado cinematográfico estadounidense de los últimos veinte años muestra que el género distópico ha crecido en importancia respecto a los años 1980-2000, los de la consolidación del *blockbuster* como fórmula industrial privilegiada. Es más, las distopías no solo ocupan un espacio apreciable en las taquillas sino también en el imaginario del espectador, que ha visto cómo un puñado de sagas cinematográficas ambientadas en futuros distópicos, bien financiadas y de cuidada factura fílmica, acumulaban éxito y moldeaban, de maneras diversas, inquietudes sobre nuestro inmediato futuro². Las explicaciones al fenómeno pueden ser muchas, pero como dice Francisco Martorell Campos, el triunfo del capitalismo global ha debilitado las formulaciones utópicas, ha reforzado las

<1> En su ensayo *El conocimiento inútil* se adelanta varios años a la reflexión sobre la posverdad y las fake news. Su interés por la mentira política y el uso mediático de la misma convierten su ensayo en una herramienta de gran interés para el análisis de las distopías actuales. La cita es de *El conocimiento inútil* (2021: 11).

<2> Existen varios estudios sobre la producción de blockbusters en el Hollywood actual que destacan y analizan la presencia de distopías desde diferentes perspectivas, que van de lo estético a lo político. Muchos de ellos destacan la relación que existe entre los avances tecnológicos de los últimos años y las representaciones distópicas. Para un estado de la cuestión véase Riambau (2011).

distópicas y ha aumentado incluso el interés por las mismas (2021: 41-42). Nuestra incapacidad para pensar artísticamente en futuros mejores nos ha llevado a aumentar la obsesión por el mal funcionamiento del presente que, a través de la distopía, se nos muestra con todo su potencial destructivo.

Las exitosas sagas *Divergente* (2014-2016), *El corredor del laberinto* (2014-2018) y *Los juegos del hambre* (2012-2015) han marcado el paso comercial durante varios años. Una primera aproximación superficial a todas estas películas nos muestra un planteamiento parecido, esencialmente identificable como parte del pensamiento distópico: en un mundo futuro, más o menos próximo a nuestro presente cronológico, el poder político ha caído en manos de una élite dominante que, mediante los mecanismos propios del totalitarismo de partido único, mantiene sometida a una gran parte de la población. Las formas que utiliza esa élite para mantener su posición y someter al pueblo varían de una saga a otra, pero existen puntos evidentes de conexión, que son especialmente fuertes entre la saga *Divergente* y la de *Los juegos del hambre*. La fuerte estratificación social que resulta de la dictadura de partido único puede disfrazarse de varias maneras, pero lo cierto es que, en esas sociedades futuras, la libertad es un lujo que ya casi nadie puede permitirse. La tendencia a convertirlo todo en un espectáculo mediático sería otra de las características compartidas, que en el caso de *Los juegos del hambre* y de *El corredor del laberinto* adquiere una enfermiza formulación. Difícilmente estos mundos futuros administrados por una burocracia policial pueden mantener el orden social sin recurrir a la construcción discursiva de enemigos, sean estos reales o imaginarios³.

Superficialmente las tres sagas contienen una crítica decidida, y en apariencia muy explícita, contra esos mundos sin libertad, siempre al borde del caos social absoluto, asistidos por respiración artificial y deudores de pasados previos a la invención de los derechos políticos individuales. Pero las cosas son algo más complicadas cuando miramos de cerca ciertas propuestas. Martorell Campos apunta en *Contra la distopía* que muchos textos adscritos a este género expresan propuestas políticas muy ambiguas y que, bajo una apariencia de llamada a la resistencia contra la opresión, ocultan en su seno respuestas políticas que, en función del contexto sociopolítico del receptor, puede llevarnos a lecturas contrapuestas. Para este autor, es evidente que en contextos democráticos el visionado de productos distópicos no nos llevaría, necesariamente, a agrandar nuestro descontento con el sistema, más bien lo contrario, mientras que en contextos no democráticos estas películas sí podrían servir para despertar algún tipo de conciencia política en los espectadores; ello es así, a juicio de Martorell Campos, porque nuestro sistema político democrático sería el ideal implícito de los revolucionarios distópicos de, pongamos por caso, *Los juegos del hambre* (2021: 129). No obstante, este problema derivaría de la descodificación y

<3> Para una caracterización reciente de las distopías puede acudirse a Pineda (2021).

del contexto de recepción, por lo que quedaría todavía por responder la pregunta sobre el contenido de las distopías, sobre la propuesta política implícita en sus desarrollos narrativos.

La cuestión, como veremos, no es pacífica. Por su propia naturaleza como imaginaciones desviadas del futuro, pero con un permanente anclaje en nuestro presente sincrónico, las distopías son productos tensionados, que plantean numerosas preguntas, zonas oscuras y no pocas ambigüedades interpretativas. Una ambigüedad esencial reside en la forma propuesta para operar la liberación del sistema totalitario que rige las sociedades de referencia de dichas sagas. Y la forma preferida es la revolución violenta liderada por un líder, un elegido o elegida, que conducirá a las masas hacia la anhelada libertad. Una libertad que, lejos de constituir una propuesta alejada de nuestro presente sincrónico, es leída como la instauración de un orden democrático superficialmente parecido al nuestro. Los métodos violentos del elegido irían de la mano de una serie de actitudes populistas que han generado, precisamente, muchas divergencias en la interpretación de las obras⁴. En este punto clave, como veremos más adelante, la teoría política de Laclau nos puede ayudar a formular una interpretación de la saga de *Los juegos del hambre*⁵.

2. La conciencia política de Katniss Everdeen

El punto de partida de la saga fílmica es conocido: en un país llamado Panem (indisimulado trasunto de los EE. UU.) una élite política ubicada en el Capitolio tiene sometidos a doce territorios, llamados distritos. Estos distritos tienen que suministrar cada año, obligatoriamente, dos chicos jóvenes (de entre 12 y 18 años) al Capitolio, centro único de poder de toda la estructura política del país, para que participen en los llamados «Juegos del hambre», un espectáculo televisado en el que los jóvenes escogidos luchan entre ellos, a muerte, hasta que solo queda uno vivo. La razón última de semejante olimpiada de sangre adolescente hay que buscarla decenios atrás, cuando un distrito decidió rebelarse, sin éxito, contra el Capitolio. La élite política decidió entonces instituir los juegos como suerte de catarsis colectiva televisada en donde, a cambio de la sangre de los tributos, estaba dispuesta a ofrecer una gloria pasajera a los participantes, y mucho más duradera a los diferentes vencedores anuales (que quedaban así integrados en la élite que domina el país).

Este planteamiento, muy atractivo como motor narrativo, entremezcla hábilmente elementos vistos en otras distopías, que ayudan a definir ante qué tipo de producto nos encontramos: a) dislocación espacial (Panem) que no impide un cierto reconocimiento del territorio con algo existente en el mundo del espectador (EE. UU.); b) dislocación temporal (futuro indeterminado pero no excesivamente remoto o inalcanzable; incluso existe la posibilidad de lectura del mundo como un presente alternativo); c) control político totalitario por parte de una autoridad central o partido único; d) existencia de un líder autoritario

<4> Sobre esta cuestión hay mucha controversia. No han sido pocos los estudios que han apuntado hacia el potencial crítico de las distopías. Pero dicho potencial crítico no es un automatismo y no solo depende del contexto de descodificación de la obra, sino también de los planteamientos narrativos de la misma.

<5> Nuestro propósito es centrarnos en la saga de películas de *Los juegos del hambre*, por lo que nos ceñiremos a lo que ofrecen los textos cinematográficos, sin acudir a las novelas para completar los huecos informativos que, en su caso, puedan existir en ellos. Y lo hacemos así, por cuanto los textos fílmicos han gozado de enorme popularidad, llegando a muchos más espectadores (y de más amplio espectro) que lectores ha tenido la serie de novelas juveniles escritas por Suzanne Collins.

identificable, carismático y mediático; e) profunda estratificación social; f) falta de libertad a todos los niveles imaginables, tanto individuales como colectivos; g) espectacularización o mediatización de una parte de la vida social, que se ofrece como producto de consumo para las masas supuestamente adocenadas. Estos rasgos definen diversas distopías y, sin duda, sirven para caracterizar el punto de partida de la saga cinematográfica que nos ocupa⁶.

La primera cuestión para comentar es la elección del término «capitolio» como lugar de residencia permanente del poder totalitario. Las resonancias en el espectador de semejante vocablo son inmediatas e indudables. Con un presidente llamado Coriolanus Snow (interpretado por Donald Sutherland), que domina un perfecto inglés y elabora anodinos discursos para los habitantes de los distritos, la primera clave de lectura está servida: un poder político elitista y plutocrático es el responsable de la esclavitud indisimulada de una gran población compuesta por gentes sin poder que son tratadas únicamente como fuerza explotada de trabajo, careciendo de voz y de voto, y sin capacidad de decisión sobre aspecto alguno relacionado con su desarrollo vital⁷. En *Los juegos del hambre* la vida y la muerte están reglamentadas, y el capricho disfrazado de razón estatal es lo que determina el tránsito de un estado a otro. ¿Qué cabe hacer ante semejante situación injusta? Otras distopías han planteado escenarios más o menos parecidos a lo largo del tiempo. Una de las propuestas más interesantes está en *V de Vendetta* (James McTeigue, 2005), con todas las citas y guiños intertextuales que contienen cómic y película a la fundacional *1984* (novela y posterior adaptación firmada por Michael Radford). A propósito de *V de Vendetta* Slavoj Žižek preguntaba qué pasaría tras la victoria final de los enmascarados (del pueblo liderado por V). El filósofo aseguraba, con tono humorístico, que vendería a su madre en un mercado de esclavos si eso le permitiese ver la continuación de *V de Vendetta*⁸. Žižek, como buen estudioso de Lenin, sabe que lo esencial de las revoluciones ocurre durante el primer día tras la conquista del poder. Es el mítico «¿y ahora qué?» que cerraba la estupenda película *El candidato* (Michael Ritchie, 1972). Esta pregunta es recurrente en numerosas distopías. Hasta *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) contiene una versión particular de esta cuestión, solo que en ese caso eran los replicantes quienes vivían bajo un régimen de terror político y deciden finalmente rebelarse.

El conflicto se plantea cuando, tras muchos años de dominio indiscutido del Capitolio, aparece una figura capaz de aglutinar las diversas reivindicaciones y demandas de un pueblo sometido pero cansado de esperar. Esa figura, la de Katniss Everdeen (interpretada por Jennifer Lawrence) se construye con el tiempo. La respuesta que encontraremos una vez que Katniss se decida a liderar una rebelión es que la única alternativa posible para destruir el sistema es la conquista del poder por cualquier medio, gesto que antes de Katniss era imposible porque la ausencia de ese elemento cataliza-

<6> Para una descripción detallada del funcionamiento propagandístico de Panem debe consultarse Calvo Moreno (2021).

<7> Coriolanus remite al personaje trágico de Shakespeare y, a su vez, al general romano Cayo Marcio Coriolano, personaje despótico que se vio forzado a exiliarse de Roma pero cuya existencia real está hoy discutida por varios historiadores.

<8> Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=qOhTuaDTEsg>

dor abocaba cualquier intento al fracaso. El uso de la violencia, la tecnología militar más avanzada, la imagen y la propaganda, entre otros medios, está justificado por la bondad del objetivo final, si bien los detalles sobre qué objetivo u objetivos políticos persiguen los rebeldes no son muy exactos.

Preguntábamos sobre qué hacer en estos casos de dominación. Y es ahí donde se activa una segunda clave interpretativa que marcará la totalidad de la saga cinematográfica: la respuesta de *Los juegos del hambre* es compleja, por cuanto habla de la construcción de un colectivo que se opone al Capitolio (un pueblo) pero que no puede actuar hasta que un líder como Katniss adquiere la suficiente fuerza simbólica para liderar la rebelión y guiar al pueblo hacia la conquista del poder. El ungido o elegido, figura de indudables resonancias bíblicas, implica la asunción de una verdad esencial: no hay solución colectiva posible sin un catalizador. El grupo solo tiene fuerza si alguien cataliza esa fuerza interior no explorada. Como bien dice Laclau: «una situación social en la cual las demandas tienden a reagruparse sobre la base negativa de que todas permanecen insatisfechas, es la primera precondition (pero de ninguna manera la única) de ese modo de articulación política que denominamos populismo» (2009: 56). En *Los juegos del hambre* vemos bien reflejada esta idea. La construcción de diferencias produce antagonismos necesarios para articular discursos que sean capaces de forzar momentos clave en la conquista del poder. El líder es necesario en este caso porque, en un proceso populista, podrá ocupar el lugar de significantes como «democracia», «pueblo» o «justicia» (Retamozo, 2017: 165). Esto le permite a Katniss actuar como elemento aglutinador y catalizador de la rebelión sin necesidad de que exponga más objetivo que la destrucción del Capitolio. El personaje más consciente de esta cuestión es la presidenta Alma Coin, líder del Distrito 13 (interpretada por Julianne Moore).

En cualquier caso, hay que recordar que Katniss es una heroína del pueblo a su pesar. Katniss no es reclutada forzosamente para los juegos, sino que se presenta voluntaria para ocupar el lugar de su hermana, que sí es elegida por sorteo como tributo del Distrito 12, donde vive la familia. El camino de Katniss es conocido y puede resultar innecesariamente repetitivo describirlo al detalle, puesto que los incidentes de las cuatro películas son muchos y variados, y han sido bien explicados en otros textos (véase, entre otros, Méndez-Rubio y Rey-Segovia, 2018). Lo que más nos interesa es centrarnos en la resolución final de una larga rebelión que concluye en la cuarta película de la saga y analizar su sentido.

Para ello necesitamos destacar algunos rasgos de Katniss: a) su voluntad de rebelarse contra el sistema político es el resultado de una serie de azares varios más que de la presencia de una conciencia política inequívoca y decidida; b) su primer instinto es sobrevivir, sin más, y para ello es consciente de que debe mimetizarse con el entorno de los juegos y aceptar las normas impuestas (la sombra

de los posibles castigos contra su hermana o contra su propio distrito también juegan un papel en esa decisión, sin duda); c) durante la larga historia, y con ciertos vaivenes y dudas, Katniss se mueve también por amor hacia otro contendiente, Peeta, y no únicamente por su ansia de justicia; d) como buena elegida (pensemos en las resonancias crísticas de la figura) Katniss duda de su papel, y lo hace no por albergar pocas expectativas sobre su propia capacidad combativa o de supervivencia, sino porque se da cuenta de que el movimiento rebelde (muy bien organizado ya en la cuarta entrega de la saga) necesita un rostro visible y un símbolo que aglutine sensibilidades y voluntades (y que está siendo usada como tal); e) el momento máximo de su conciencia política se produce al final de la historia, cuando se ve obligada a reconocer que ha ayudado a destruir un régimen totalitario para que el poder acabe en manos de un movimiento político que, en su seno, contiene la misma potencialidad antidemocrática que el anterior. Sobre esto último volveremos.

Así que Katniss no es el Winston de *1984*, ni la Defred de *El cuento de la criada*, tampoco el Guy Montag de *Fahrenheit 451*, y aunque sea una elegida, como Neo, tampoco se parece a él. Digamos que Katniss es una chica de su tiempo, es decir, del tiempo del espectador. Chica de conciencia política adormecida en un principio, pero no por habitar una realidad virtual perfecta como en *Matrix*, o por permanecer aislada en una granja en medio de ningún lugar como Luke Skywalker, sino porque su objetivo es sobrevivir y pasar desapercibida. Katniss es consciente de que habita en un mundo injusto, malvado y devastador, pero sobrevive, sin más. Tampoco recuerda cómo era un mundo libre, que nunca ha conocido de primera mano. Hasta que la injusticia no se ceba con ella no aparece la Katniss guerrera dispuesta a casi todo. Y esta es una característica interesante: su descreimiento es muy contemporáneo, propio de una sociedad que ha ido perdiendo certezas, arrinconando los grandes discursos explicativos y fragmentándose en un haz de posibles soluciones individuales para casi cualquier problema de calado ético que se plantee. Katniss no es libre en un sentido absoluto del término, porque no puede abandonar el Distrito 12. Es tan esclava como todos sus conciudadanos porque está condenada a trabajar en el distrito minero sin expectativa alguna de cambio o mejora. Pero en un sentido relativo Katniss es libre porque antes de que todo comience se aísla del núcleo urbano, lejos de la vigilancia panóptica del Capitolio, y allí es la reina del bosque con su arco, sin necesidad de tener que fingir ni bajar la cabeza. Katniss no cree en el sistema, simplemente lo tolera. El sistema no ha penetrado su epidermis para instalarse en su cerebro. Por el contrario, Winston vive engañado durante un tiempo, Neo también, Luke Skywalker es un ignorante, más por inexperiencia que por otra cosa, y Defred es, a diferencia de casi todos ellos, una criatura política desde el primer momento que logra liderar una revuelta populista con éxito.

3. El populismo en el universo de *Los juegos del hambre*

Los discursos políticos se infiltran en las películas de múltiples maneras. Si bien los objetivos de este tipo de productos son, en primer lugar, comerciales, ello no impide una lectura política a partir de los dilemas y soluciones narrativas planteados en dichas obras⁹. Hecha esta puntualización, las preguntas pertinentes una vez examinado el contenido narrativo de la saga filmica serían: ¿por qué Katniss acaba rechazando la solución política que ella misma ha ayudado a instaurar? ¿Qué solución era ésa? ¿Qué defiende realmente Katniss si su gesto último es matar a quien ha logrado aglutinar fuerzas suficientes para derrocar el sistema político capitolino? La centralidad del personaje de Katniss nos obliga a realizar un análisis detallado de las consecuencias de sus acciones e interacciones con otros personajes de la trama. El contenido narrativo de la saga se despliega enteramente en función de la posición discursiva que ocupa Katniss en cada momento. El resto de personajes se define en función de los movimientos de la protagonista.

Katniss Everdeen evolucionará desde una actitud apolítica a líder de una revolución violenta, pero dicho tránsito será gradual y estará marcado por la progresiva adquisición de un estatus simbólico específico. La revolución que acaba liderando presenta una serie de características que permiten calificarla de populista¹⁰. Puede resultar paradójico que no sea ella la principal organizadora de la conquista del poder y que ni siquiera sea totalmente consciente de los motivos reales de los rebeldes, pero Katniss es sometida a un alto grado de manipulación por ambos bandos. Tanto el presidente Snow como la líder de los rebeldes, Alma Coin, la usan para sus propios fines propagandísticos. La promesa de Snow es convertir a Katniss en un miembro privilegiado dentro de ese orden social ciberfeudal (Fischer, 2013: 28), alejarla de las privaciones de su distrito de origen y encerrarla en una jaula de oro en el Capitolio. La «chica en llamas» será el resultado de una puesta en escena televisiva retransmitida a todo Panem. Pero ese personaje creado para las masas sometidas se convertirá en el «sinsajo», el símbolo de la revuelta populista operada por los ejércitos de Coin. Algunas de las personas que ayudan a Snow a construir a la Katniss televisiva se suman luego a la rebelión y, de hecho, llevan tiempo trabajando desde dentro del sistema para destruirlo: es el caso de Plutarch (Philip Seymour Hoffman) o el de Haymitch (Woody Harrelson). La revuelta acaba siendo un fenómeno interclasista. Laclau definió el pueblo como un conjunto sintético-antagónico respecto a la ideología dominante (1978: 201). En textos posteriores Laclau reflexionó sobre la posición de las clases sociales, hasta definir las, como nos recuerda Retamozo, como «un polo ubicado en las relaciones sociales de producción que no tienen un correlato necesario en el nivel ideológico-político» (2017: 161). Las clases sociales ya no quedan reducidas a una posición estructural, sino que lo esencial es la construcción de un sujeto-pueblo sobre la base del «agrupamiento

<9> Existen numerosos estudios que explican de manera convincente cómo los discursos políticos se infiltran en la cultura popular cinematográfica. Nos hemos basado en Deleyto (2003), Panagia (2013), Fraser (2018) y McNally (2022).

<10> No se trataría aquí, desde un punto de vista metodológico, de ilustrar la teoría populista de Ernesto Laclau o de otros teóricos próximos a sus postulados, a partir de los enunciados y situaciones que encontrásemos en las películas, sino de identificar, dentro de sus dinámicas narrativas y el universo diegético de *Los juegos del hambre*, algún tipo de conexión con la teoría. Las películas no serían así meros objetos para ilustración de las teorías filosóficas, sino objetos filosóficos necesitados de análisis. A través de sus formulaciones narrativas, las películas ofrecerían así diferentes discursos y posicionamientos políticos.

equivalencial de una pluralidad de demandas democráticas» (Laclau, 2005: 57). Es lo que permite formar un grupo contrario a Snow y a la política del Capitolio en donde encontraremos a Plutarch, Haymitch, Alma Coin (miembros de una élite) y a Katniss (una chica del Distrito 12). O, dicho de otra manera: la línea divisoria entre clases sociales por razón de las relaciones de producción puede borrarse cuando diversos grupos comparten reivindicaciones equivalentes.

La teoría de Laclau ha generado muchas controversias y no es el objetivo de este texto explorarlas. Nos interesa, eso sí, lograr una caracterización básica de la teoría y la identificación de aquellos elementos que jueguen algún tipo de papel dentro de *Los juegos del hambre*.

La teoría de Ernesto Laclau es, en primer lugar, una teoría sobre el discurso desarrollada a la sombra del posestructuralismo, y elaborada en un momento en el que la izquierda pospolítica trataba de armar un discurso efectivo contra el exitoso resurgir de un cierto sustancialismo político, encarnado en figuras teóricas como Leo Strauss y en políticos de una derecha neoconservadora, que se había convertido en hegemónica durante los años ochenta en el mundo anglosajón (Cusset, 2005: 194-195).

El populismo de Laclau asume, desde un punto de vista epistemológico, que la realidad es un problema, en primer término, de producción discursiva. Ello encaja bien con la filiación intelectual de su teoría, que liga las posiciones de Jacques Derrida, Michel Foucault y Deleuze, con las de Wittgenstein y Heidegger (Laclau, 2003). A partir de ahí, Laclau se preocupa por superar las interpretaciones básicas del marxismo y el posmarxismo en lo referente a la definición y acotación de las clases sociales. Esto ocurre igualmente cuando se enfrenta a conceptos básicos como superestructura. Laclau apuesta por una interpretación discursiva que parte del giro lingüístico. Como bien dice Retamozo: «la ruptura del isomorfismo entre significado y significante permite que un significante pueda exceder un contenido particular y amalgamar otros que le son heterogéneos, constituyendo una cadena de equivalencias y constituyéndose como una representación de la cadena» (2017: 164). Esta afirmación, que presenta una formulación compleja y de difícil explicación si no tenemos en cuenta la filiación intelectual que hemos comentado, se relaciona con un elemento esencial para Laclau: la posibilidad de articular un movimiento de conquista del poder político que pueda superar las diferencias de clase, amalgamando intereses de diversos colectivos que, por una vez, asumirán un objetivo común.

Para lograr la revolución populista hay que partir de una pluralidad de situaciones de subordinación. Una vez que esta subordinación se concreta en demandas equivalentes (contra el poder instituido, sin necesidad de que sean la misma ni, superficialmente, persigan lo mismo) podemos lograr una expansión del imaginario democrático-igualitario que ayude a consolidar una subjetividad popular.

Aquí es donde el significante se vuelve clave: se instituye en una representación que aglutina todas las demandas. Es el «sinsajo» de *Los juegos del hambre*. Katniss es un símbolo, un significante que todos los grupos participantes en la revolución pueden hacer suyo. No es posible diferenciar mucho las reivindicaciones que puedan tener personajes como Plutarch de las que planteen la propia Katniss o Alma Coin. Bajo el yugo de una tiranía distópica de partido único como la de *Los juegos del hambre* se logra una constricción social tan grande que el imaginario democrático-igualitario que pueda surgir se centra en la recuperación de la libertad a través del derrocamiento del líder tiránico, lo que hace difícil perfilar las diferencias entre reivindicaciones que, no obstante, sí son equivalentes.

La teoría de Laclau debe entenderse a partir de un contexto político complejo que se define por el triunfo del neoliberalismo económico, la derrota de muchos movimientos de la izquierda revolucionaria (de los años sesenta y setenta), la fuerte represión debida a los golpes militares en Latinoamérica y la domesticación de los partidos socialistas en la Europa continental. Se trata de un tiempo también en el que los neoconservadores anglosajones ganan posiciones y fuerza simbólica tras el descontento vivido en los años setenta. Por su parte, la saga literaria de Suzanne Collins se estrena en septiembre de 2008, coincidiendo con el inicio de una larga crisis económica cuyo detonante simbólico, más que real, fue la caída del banco de inversiones Lehman Brothers. Las adaptaciones cinematográficas inician su andadura poco después del estallido de las primaveras árabes y del nacimiento del movimiento Occupy Wall Street. El contexto de la teoría y del producto de ficción que nos ocupan son igualmente complejos y problemáticos. Los problemas políticos y económicos detonados por la crisis del 2008 no se han cerrado aún, y han llevado a algunos autores a analizar la situación actual de la democracia liberal y concluir que se enfrenta a desafíos no vistos hasta la fecha (así se pronuncian, entre otros: Kakutani, 2019; Applefeld, 2021; Žižek, 2021). Podemos resumir esos riesgos en: a) El daño que suponen para el sistema democrático las mentiras orquestadas y organizadas para provocar en los ciudadanos dudas, odio y desinformación; b) La explotación partidista del desencanto y el malestar que provoca una brecha creciente entre ricos y pobres (especialmente en el interior de las democracias liberales); c) La devaluación constante de las instituciones democráticas y la creciente desconfianza de los administrados frente a cualquier tipo de autoridad.

La saga de *Los juegos del hambre* no se despliega ante nosotros al margen de este contexto. De hecho, explora estas cuestiones de manera clara y nos obliga a preguntarnos por el origen de la brecha social y económica entre la capital y los distritos. La saga fílmica contiene una omisión consciente. En el Capitolio reina una casta plutocrática, sustentada en el control de la autorrepresentación y en el monopolio ideológico, muy visible a través de la actividad de los medios de comunicación. Esta casta es igualmente la organizadora

del aparato represivo estatal y detenta todos los medios productivos. ¿Cómo accedió esa casta al poder? ¿Se operó una revolución populista que degeneró en una dictadura de partido único? ¿Cómo llegó Snow a ser quien es? ¿Fue un golpe militar? Nos falta información para poder contestar adecuadamente estas preguntas¹¹. La segunda cuestión importante gira en torno a la construcción de un movimiento político y militar rebelde. Aquí disponemos de más datos. Sabemos que está compuesto por sujetos de los distritos que han organizado una resistencia armada y bien organizada. Estos cuentan, como ya hemos dicho, con la ayuda de algunos personajes que han trabajado para el régimen capitolino. Su voluntad es conquistar el poder a través de la lucha armada y llegar al mismo corazón del régimen para destruirlo. Llevan tiempo organizándose, pues el nivel de preparación del aparato rebelde no puede adquirirse fácilmente. Pero han esperado hasta encontrar al símbolo de la revolución, Katniss en este caso.

Este régimen rebelde plantea una cuestión, desde un punto de vista político, de gran interés. Es un grupo organizado y tienen una comandante única, Alma Coin. Utilizan las mismas armas que sus enemigos y saben bien que la batalla por la imagen y la opinión pública es esencial. Aquí es donde se plantea otro punto de conexión con la teoría de Laclau. Los rebeldes se ven en la necesidad de reconvertir ese ejército en un bando definido como pueblo, construido por directa oposición a las élites del Capitolio e investido de ciertos atributos morales que nos permiten posicionarnos y respaldar su objetivo básico: la conquista del poder. ¿Revela esta descripción una configuración discursiva esencialmente populista? Es muy posible que la respuesta sea afirmativa. La insistencia en esa visión dicotómica del problema del poder que obliga a todos, especialmente a Katniss, a posicionarse a favor o en contra de la corrupción moral de la élite capitolina, nos conduce de nuevo al terreno del populismo, en donde esa oposición binaria es casi condición necesaria para su posible articulación. Esta contraposición entre pueblo virtuoso y élite corrupta parece ser el único punto de auténtico acuerdo entre quienes tratan de definir y caracterizar el populismo, ya sea este descrito como ideología, lógica discursiva, estilo de comunicación o incluso estrategia organizativa (Barrio, 2022: 23). Así las cosas, tendríamos dos populismos en liza, contrapuestos, uno instalado en el poder y otro enfrente. Esto es perfectamente coherente con la concepción del populismo como una lógica política, pues ello impide «asociar populismo a un contenido ideológico particular» (Retamozo, 2017: 174).

La saga explora narrativamente esta dicotomía y nos enseña el derrocamiento del antiguo régimen de Panem. Pero no se detiene ahí. Como si quisiera dar una respuesta a la inquietud de Žižek, nos permite ver qué sucede el día después de la revolución (revolución consumada, en último término, a través de un acto terrorista de falsa bandera, orquestado por una Alma Coin que ordena lanzar explo-

<11> Actualmente se encuentra en producción una precuela de la saga que, posiblemente, dará algunas respuestas a estas preguntas. El estreno está previsto para noviembre del año 2023.

sivos contra gentes indefensas que habían acudido a las puertas del Capitolio en busca de protección frente a la guerra, provocando así la airada respuesta del pueblo). Lo que sucede después de la revolución y una vez conquistado el poder (o contrarrevolución, extremo a discutir) es que Alma Coin se autodesigna presidenta interina, pretende ejecutar a Snow en público (y que lo haga Katniss) y también quiere celebrar unos Juegos del Hambre, exactamente como se venía haciendo en Panem. Lo que ocurre tras la revolución es que un régimen sospechosamente parecido al anterior ocupa el lugar de los derrocados y se comporta de maneras parecidas o iguales (consumando el tránsito de revolución a contrarrevolución conservadora). Lo importante era conquistar el poder y, una vez logrado, nadie sabe qué hacer con él, porque los rebeldes carecían de programa político; tantos años de dictadura no pueden desmontarse a base de voluntarismo. Lo esencial es la repetición de los juegos. El nuevo gobierno reutiliza el capital simbólico de un acto de barbarie como elemento cauterizador y, a un tiempo, como elemento extremo de control social.

El gesto último de Katniss, que ejecuta públicamente a Alma Coin en lugar de a Snow es una solución individual a un problema colectivo. En último término el sentido moral (¿la venganza?) de Katniss prevalece sobre la articulación de los intereses del colectivo que ha conquistado el poder. Castiga a Alma por la muerte de su hermana Prim, que se encontraba a las puertas del Capitolio cuando cayeron las bombas lanzadas por orden de la presidenta. En esencia, los medios usados por la presidenta Coin para conquistar el poder fueron efectivos, si bien moralmente muy reprobables. Porque, ¿qué importa realmente en el desarrollo de una política populista? Aquí es donde el debate ha sido más encendido entre teóricos. Algunos autores consideran que el rasgo esencial del populismo es su concepción iliberal o antiliberal de la democracia, por lo que el aparato teórico descriptivo de Laclau solo podría derivar, al convertirse en acción, en una suerte de autocracia antidemocrática (Kriesi y Pappas, 2015; véase Barrio, 2022: 18). Estas concepciones siguen considerando la democracia liberal como un sistema valioso necesitado de nuevos defensores.

En una democracia liberal no hay espacio para la solución de Katniss. Pero ¿lo hay en una democracia populista? La muerte de Alma Coin es, en la mente de Katniss, un acto de justicia. ¿Qué castigo merece alguien que es capaz de sacrificar de manera inmoral las vidas de unos pocos por el bienestar del resto? Los más encendidos críticos del populismo, que lo identifican más con una práctica política que con una teoría del discurso político, darían una respuesta rápida: los populistas como Alma Coin no merecen gobernar. A estos nos les quedaría más remedio que celebrar el acto de Katniss, la ejecución de la líder que ha cometido crímenes contra su propio pueblo. Esto genera, por lo demás, otro problema, y es que seguimos dentro de

ese círculo de violencia sin fin, en donde toda acción genera una reacción igualmente comprometida. Y los partidarios del liberalismo no podrían, en modo alguno, aceptar esta situación.

Al final Katniss recupera su estatuto de heroína que desprecia el poder, a los poderosos y a los populistas como Coin. Su flecha es un disparo contra un orden político tan injusto como el anterior, construido sobre la mentira, el oportunismo y el control social. Lo que quede después de su caída ya no es asunto suyo (extremo que quedaría confirmado por su frustrado intento posterior de suicidio). Su solución es la tradicional respuesta individualista a un problema que, en esencia, es colectivo. Y puede que su solución solo tenga cabida en un sistema populista. He aquí otra de las grandes contradicciones del mundo de Katniss.

4. Sobre la falta de alternativas y la ambigüedad de la contrarrevolución

En *Los juegos del hambre* se cruzan dos ambigüedades esenciales: la propia del género distópico y la del populismo como lógica política. Sobre las dos hemos comentado algo en los apartados anteriores. No obstante, quedan todavía preguntas por hacer: ¿nos lleva necesariamente esa ambigüedad a una falta de alternativas políticas que dificultan el cambio? ¿Cómo se relaciona ese extremo con la proliferación de distopías en los últimos años?

A propósito de las utopías, el filósofo Fredric Jameson dice lo siguiente: «La utopía siempre ha sido una cuestión política, destino inusual para una forma literaria: pero al igual que el valor literario de la forma está sometido a duda permanente, también su prestigio político es estructuralmente ambiguo» (2009: 7)¹². Lo mismo podría decirse de la distopía, más allá de que la consideremos un género, un subgénero o una forma literaria. Y es estructuralmente ambiguo por cuanto siempre puede existir quien lea, o haya leído, textos como *Utopía* (1516) o *La ciudad del sol* (1602) como diseños sociales perfectamente realizables, aunque no sea muy sensato pensar que los autores escribieran estos textos como algo más que críticas sobre su presente sincrónico, y nunca como proyectos políticos deseables (véase Catalán, 2004)¹³.

Las distopías, como forma artística, contienen igualmente una ambigüedad propositiva que las hacen especialmente atractivas para los críticos, por cuanto las lecturas que puedan derivarse estarán muy marcadas por el contexto social e histórico que rodea el acto de interpretación, en esencial interacción con la secuencia histórica que sitúa al texto en un lugar concreto de una larga cadena de significantes que continúa sumando anualmente eslabones¹⁴. Y, como decíamos al principio, si por algo se ha caracterizado el cine de ciencia ficción de los últimos veinte años ha sido por la presencia de distopías, que han relegado la forma utópica a un segundo plano¹⁵. Estas películas comparten, además, la presencia de una

<12> Además, Jameson advierte de que esas fluctuaciones no pueden explicarse a partir de cambios del contexto histórico, o por cuestiones de gusto.

<13> El profesor Miguel Catalán comenta en su estudio sobre las utopías que el impulso utópico deriva, necesariamente, en un debilitamiento de la acción y que las utopías siempre han funcionado como una suerte de «fantaseo compensatorio» (2004: 210).

<14> La consecuencia práctica de esto es la posibilidad de articular interpretaciones reversibles y cambiantes con el tiempo. Uno de los ejemplos habitualmente citados, y que auxilian esta interpretación, es el de *1984* (George Orwell, 1949). La novela ha sido interpretada como una crítica contra el nazismo que había asolado Europa durante años, pero también como una andanada contra el comunismo soviético, del que Orwell renegaba, como es bien sabido. Valga el ejemplo de la crítica francesa como demostración de estos ejercicios interpretativos que, en ocasiones, llegan a la sobreinterpretación más o menos interesada: durante años tras su muerte, Orwell permaneció en Francia casi olvidado, para renacer como objeto de interés y estudio tras la caída del bloque del Este, momento a partir del cual ciertos críticos conservadores mostraron interés por la crítica que, a su juicio, contenía la novela *1984* contra el estalinismo y, por extensión, contra cualquier forma de colectivismo forzoso. Véase Thierry Discepolo: «El arte de desvirtuar a Orwell», *Le Monde Diplomatique*, julio 2019.

<15> Véase Moyland (1986) y Molinuevo (2004), entre otros.

figura única que, a modo de elegido con capacidades entre místicas y sobrehumanas, lucha contra el sistema tratando de abrir una brecha y una ventana de oportunidad para una revolución colectiva (cuestión que no siempre se logra). ¿Por qué este individualismo tan marcado que va de la mano de una evidente incapacidad para pensar soluciones colectivas? La explicación a este fenómeno debe buscarse, según el historiador Enzo Traverso (2022), en el fracaso de los movimientos políticos de los años sesenta, como expuso en su texto *Melancolía de izquierda*. De manera muy gráfica, comenta: «El pasado deja de engendrar imaginación utópica, puesto que su percepción viene estructurada por el consumo mercantil. Del mismo modo que privatiza las utopías —el futuro pensado como programa de triunfo individual— el neoliberalismo tiende a privatizar el pasado haciendo del yo su observatorio y su laboratorio a la vez» (2022: 194)¹⁶. Traverso está pensando sobre el cambio epistemológico ocurrido en los estudios historiográficos, pero el filósofo Alain Badiou realiza un diagnóstico similar al hablar de proyectos políticos emancipadores. A su juicio, quienes intentan revitalizar un proyecto global apelando a viejas consignas como «modernización», «progreso», «Occidente» o incluso «Derechos humanos» no hacen más que intentar rescatar un liberalismo caduco que se concreta en un diseño político regresivo, expresión evidente de una dolorosa incapacidad para imaginar un futuro mejor (Badiou, 2012: 4-5). Badiou parte de esa idea para explorar las diferencias entre ese liberalismo inefectivo y movimientos de protesta como Occupy Wall Street, que buscan menos la articulación de una propuesta política coherente y cerrada que provocar una revisión de los sistemas actuales. Estos movimientos son menos personalistas e individualistas y mucho más horizontales en su articulación.

En *Los juegos del hambre* el colectivo rebelde, como sabemos, conquista el poder sin tener un programa político claro. Este gesto, de por sí, nos lleva a una posición política ambigua, que, no obstante, encajaría con la indeterminación propositiva de las distopías. Dicha indefinición es vista, por Jameson (2009), como algo no necesariamente negativo, porque las distopías son reflexiones políticas sobre el presente, no manuales sobre cómo construir el futuro. Lo paradójico, y trágico a un mismo tiempo, es que Alma Coin y los rebeldes sí toman una decisión que convierte la ambigüedad en concreción política: y su única propuesta es reinstaurar los Juegos del Hambre como forma de control social y catarsis colectiva. Katniss reacciona matando a Coin en lugar de a Snow. La heroína reinstaura la ambigüedad propositiva que, en el fondo, es algo mucho más coherente que repetir los errores del pasado. Si Katniss hubiese permitido la vuelta de los mortales juegos no habría sido más que el catalizador de una contrarrevolución conservadora.

Katniss es, además, uno de los pocos personajes históricamente conscientes y responsables, como también lo es Snow. El dominio de un sistema dictatorial como el de Panem se basa, entre otros

<16> El historiador Enzo Traverso realiza un importante esfuerzo por caracterizar de manera sintética nuestro presente epistemológico en su ensayo *Pasados singulares*. A propósito de los estudios historiográficos, Traverso analiza el valor que la irrupción del subjetivismo ha tenido en su campo profesional. Tras una interesante reflexión sobre la distancia que media entre historia y ficción, Traverso asume que la presencia del yo en los estudios históricos es propia de una cultura que ha hecho de la exhibición de la intimidad una característica repetida y propia de nuestro mundo contemporáneo (2022: 184). A su vez, este tipo aproximación basada más en la individualidad, el retazo y el recuerdo de elementos ligados al historiador ha debilitado las visiones históricas de conjunto, más ligadas a la clase social y a la capacidad de acción política de las colectividades (2022: 194).

elementos, en el profundo desconocimiento que tienen los sujetos administrados sobre el pasado. Los personajes que son incapaces de recordar cómo era un mundo libre, si llegaron a conocerlo, son mucho más propensos a aceptar el presente como algo más o menos inevitable, por mucho que sea indeseable. Katniss no recuerda cómo era el mundo antes de Panem, es demasiado joven. Snow y Alma Coin, tienen un conocimiento más exacto sobre ese pasado, aunque Panem sea más antiguo que ellos¹⁷. Snow no quiere volver a un mundo caótico y convulso. Prefiere el orden totalitario a la anarquía. Tiene un sentido de la historia, aunque esté equivocado o sea un dictador. Pero Alma Coin pierde todo sentido sobre la historia cuando llena el vacío de poder posrevolucionario con una mera repetición de la dictadura anterior. Žižek la calificaría sin dudar como una líder populista contrarrevolucionaria de derechas (si seguimos su descripción sobre el populismo de derechas contenida en 2013: 60-62).

La decisión de Alma Coin, además, es populista en un sentido concreto: su apuesta por reinstaurar el ciclo de dominación está atravesada por una evidente ahistoricidad y un total presentismo. Desatender el pasado, romper con él para recuperarlo inmediatamente es una decisión que, hoy día, está asociada a los populismos de derechas. Katniss reacciona cuando se da cuenta de lo que ha ayudado a lograr. Y por mucho que ella no tenga una propuesta concreta más allá de la mera destrucción de Panem, sabe que no quiere una repetición sin fin de ese ciclo violento que supone el ritual de los juegos. Así que en *Los juegos del hambre* tenemos tres revoluciones diferentes o una revolución en tres tiempos, si se quiere, que responde a la tríada de personajes Snow-Coin-Katniss. Esto convierte a la tetralogía fílmica en algo muy diferente de las distopías clásicas como *1984* o *Fahrenheit 451*.

Dice Peris en un interesante artículo que *Los juegos del hambre* es algo más que el relato de un sometimiento (2018: 5). A renglón seguido comenta que ese mundo distópico pone en escena un «proceso revolucionario, que se abre con un gesto básico de rebeldía y solidaridad pero que desemboca en una revolución global. Una imaginación utópica, por tanto, que lejos de argumentar que nada puede ser cambiado se esfuerza en construir una imaginación y un marco narrativo creíble para un trayecto de transformación social radical» (2018: 5). El proceso revolucionario existe, pero solo puede entenderse si se examina como un largo continuo en tres fases diferentes perfectamente interrelacionadas. Así es como podemos concluir que los auténticos revolucionarios son Snow y Katniss, mientras que Alma Coin no es más que una oportunista. El movimiento rebelde se hace más visible hacia el final de la saga. No sabemos demasiado sobre su génesis, pero sí podemos deducir que llevan tiempo trabajando de manera coordinada con algunos infiltrados en el Capitolio, que han dado cobijo a muchos refugiados de los distritos y que funcionan como una guerrilla bien organizada. Tienen material de guerra,

<17> Eso explicaría que la Defred de El cuento de la criada sea la menos sumisa de casi todos ellos, mientras que Katniss, que no ha conocido un mundo diferente, necesita un hecho traumático para que se despierte su conciencia política, transmutada finalmente en sed de venganza. También explicaría por qué Defred traza múltiples alianzas e intenta que el colectivo se rebele como tal, mientras que Katniss contempla toda adhesión a su causa como algo que pone en riesgo, innecesariamente, la vida de quienes pretenden luchar contra Panem. Katniss es la perfecta líder mesiánica y carismática que parece decirle al mundo que pueden seguirla o no, sin que ello importe lo más mínimo, porque suya es la victoria al tener la justicia de su lado, si bien no es la perfecta líder populista.

usan los medios de comunicación con objetivos propagandísticos, mantienen un fuerte control sobre todos los refugiados y conocen perfectamente el valor simbólico del «sinsajo» (Katniss). Y todo esto no es más que un escenario para la instauración de la dictadura.

Peris destaca también que Katniss pretende socavar la lógica de los juegos durante su primera participación, y tiene toda la razón (2018: 6). La naturaleza del personaje está clara desde el principio. No quiere ser utilizada por nadie. Tarda en darse cuenta de que no ha sabido resistirse lo suficiente al uso que el movimiento rebelde ha hecho de ella. Pero finalmente despierta y su gesto último reinicia la historia, relanza la lucha política.

5. Conclusiones para el mundo del mañana

La saga *Los juegos del hambre* ha generado mucha literatura académica. Las aproximaciones han sido muy variadas, desde lecturas junguianas a ilustraciones de la teoría posfeminista que parten de la figura de Katniss. No entraremos a discutir estas aproximaciones que, en su mayoría, analizan la saga desde perspectivas de gran interés, pero no muy próximas a la aquí ensayada. Nos interesan más un grupo de textos que contextualizan *Los juegos del hambre* como una distopía, rescatan detalles intertextuales, posicionan la saga dentro de la larga tradición de la ciencia ficción y, como resultado, discuten sobre el potencial crítico de la misma (véase Simmons, 2012; González Vera, 2015; Márquez Duarte, 2021; Peris Blanes, 2018).

La capacidad del producto para suscitar algún tipo de conciencia crítica es, a nuestro entender, la gran cuestión que rodea la lectura e interpretación de la saga cinematográfica. Hemos intentado mostrar que una lectura tan positiva de la propuesta requiere, al menos, una serie de matices. Como hemos comentado, el principal problema de *Los juegos del hambre* reside en su incapacidad para pensar una solución colectiva, puesto que, en última instancia, todo depende de la figura mesiánica de Katniss. La otra cuestión que atenúa mucho su capacidad crítica es el conjunto de métodos usados por el ejército rebelde y su enfoque simplista de la conquista del poder.

No obstante, es justo decir que, a juzgar por el éxito de la saga fílmica, no parece que estos puntos tan discutibles de la propuesta política de *Los juegos del hambre* parezcan importar mucho al espectador. Incluso el giro final de la trama parece responder bien a las expectativas del público. La ejecución de la presidenta Coin es perdonada por el resto de rebeldes (y disculpado como un gesto de enajenación transitoria), como también lo es por el público que solo pueden ver en dicha ejecución un gesto último de justicia material contra una persona que, en la conquista del poder, no ha respetado regla alguna (como tampoco lo hace su temible adversario, Panem). Otro elemento añade, si cabe, más confusión a la lectura de esa ejecución. El presidente Snow, finalmente linchado por una turba incontrolada, es quien informa a Katniss de las malas artes de la

presidenta Coin y la hace responsable de la masacre ocurrida a las puertas del Capitolio. Snow refuerza su argumento diciéndole a Katniss que una vez le prometió que no le mentiría, y que él, a diferencia de otros que tiene tan cerca, ha cumplido su promesa (algo cierto, por otro lado). Aquí es donde, en esencia, Katniss se convierte en una partidaria individualista de la guerra justa mientras que la presidenta Coin siempre ha sido, aunque no lo hayamos comprobado hasta el último momento, una partidaria del realismo político (véase Melançon, 2012: 223). Ya sabemos que el realismo político puede justificar muchas acciones políticas éticamente discutibles, si bien la posición de Katniss es igualmente difícil de aceptar. Recordemos que para Hegel el mal no deriva de la supresión de la moralidad o de su subordinación a la razón instrumental (gestos que asumiría gustosamente la presidenta Coin) sino en la «elevación del punto de vista moral a una posición suprema en el sistema del derecho como un todo» (véase Fine, 2021: 103). Hegel habría condenado a Katniss sin dudarle mucho y habría absuelto a Alma Coin. No está claro qué habría hecho Laclau en este caso, pero posiblemente habría visto confirmada su descripción de los antagonismos esenciales que llevan a la conquista del poder y no habría tenido problema alguno con la ausencia de programa político inicial de los rebeldes del Distrito 13¹⁸.

Por otro lado, si estos productos proliferan y tienen éxito entre los jóvenes debe ser por más razones que las meramente comerciales, es decir, por cuestiones que excedan al mero diseño del producto. Con números tan buenos durante las cuatro entregas cinematográficas no puede deducirse otra cosa. El contenido narrativo, el envoltorio estético del producto y la propuesta política, por definirlo así, han satisfecho al espectador durante un lustro. Por ello cabría decir que el personaje de Katniss y su respuesta ante los problemas que se plantean en la saga satisfacen las expectativas de los seguidores de la saga.

En una valoración de conjunto de *Los juegos del hambre* habría que destacar algo que, en puridad, no sería un defecto atribuible al producto. La enorme proliferación de ficciones distópicas, leídas habitualmente como propuestas críticas frente a la realidad política sincrónica del lector/espectador, ha provocado una cierta familiaridad y aceptación de este tipo de críticas. Si a eso le añadimos que, actualmente, y como han advertido diversos autores como Fredric Jameson, un sistema político digiere y metaboliza con cierta facilidad las críticas articuladas en su contra, se entenderá que la pregunta por la actitud de Katniss sea todavía más necesaria. ¿Son las respuestas políticas populistas recetas que conectan con una parte de los aficionados a las distopías? ¿Sigue siendo la mística del elegido, con su mesiánica actitud frente al totalitarismo, la solución preferida por los autores de distopías? ¿Mejoran este tipo de soluciones las oportunidades comerciales del producto? No es sencillo dar una respuesta unívoca a estas preguntas, y puede que no sea posible. Lo que sí hemos podido

<18> Estas consideraciones complican mucho la posibilidad de realizar una lectura unívoca de la saga. A la hora de destacar el potencial crítico de *Los juegos del hambre* habría que considerar, a nuestro entender, estos extremos, e intentar dar cuenta de su ambigüedad política fundamental. En otro caso el producto se abriría, como ha sucedido, a apropiaciones más o menos malintencionadas, como ha ocurrido con partidarios del Tea Party, que han querido ver en el extremo individualismo de Katniss una validación de las propuestas filosóficas de la escritora Ayn Rand (véase Murnane, 2018: 288).

constatar es que las diferentes propuestas políticas que articulan los grupos de interés en *Los juegos del hambre* están teñidas de una ambigüedad que las aproxima mucho al universo del populismo político. La cuestión es si esa proximidad desactiva o no la supuesta radicalidad de la propuesta de Katniss Everdeen. La única opción que le queda al «sinsajo» es reiniciar la historia y reinstaurar la ambigüedad programática a la espera de que el colectivo encuentre una solución política viable. Katniss destruye la contrarrevolución y reinicia el ciclo populista, dejando la puerta abierta a que el pueblo (sujeto político) encuentre un nuevo camino (que ya no vemos en pantalla). Cuando las revoluciones triunfan en las distopías, cuesta mucho ver el día después. Katniss destruye el poder establecido y todas las instituciones represoras. Y cuando lo logra ve que su trabajo está incompleto, pues otra fuerza igual de tiránica ocupa el poder. Así que, por coherencia, debe acabar el trabajo. Tras su último gesto violento solo queda preguntarse: «¿y ahora qué hacemos?».

Bibliografía citada

APPLEBAUM, A. (2021): *El ocaso de la democracia. La seducción del autoritarismo*, Barcelona: Debate [Edición original: 2020].

BARRIO, A. (2022): «Democracia iliberal, populismo y estado de derecho», *Estudios de Deusto. Revista de Derecho Público*, vol. 70, 1, 15-33.

CALVO MORENO, J.M. (2021): «Propaganda como existencia: Articulación del poder a través de la comunicación en *Los juegos del hambre*» en Pineda, A. (coord.), *Poder, ideología y propaganda en la ficción distópica*, Valencia: Tirant lo Blanch.

CATALÁN, M. (2004): *El prestigio de la lejanía. Ilusión, autoengaño y utopía*, Barcelona: Ronsel.

CUSSET, F. (2005): *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cia. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Barcelona: Melusina.

DELEYTO, C. (2003): *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona: Paidós.

DUNN, G.A. y MICHAUD, N. (eds.) (2012): *The Hunger Games and Philosophy. A Critique of Pure Treason*, Nueva Jersey: John Willey & Sons.

FINE, R. (2021): *Investigaciones políticas. Hegel, Marx, Arendt*, Santiago de Chile: Metales Pesados.

FRASER, I. (2018): *Political Theory and Film: From Adorno to Zizek*, Londres: Rowman and Littlefield.

GONZÁLEZ VERA, P. (2016): «*Los juegos del hambre*: un mundo distópico, intertextual y simbólico», *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 14, 93-104.

- JAMESON, F. (2009): *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid: Akal.
- KAKUTANI, M. (2019): *La muerte de la verdad. Notas sobre la falsedad en la era Trump*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- KRIESI, H.; PAPPAS, T.S. (2015): *European Populism in the Shadow of the Great Recession*, Colchester: European Consortium for Political Research.
- LACLAU, E. (1978): *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo, populismo*, Madrid, Siglo XXI.
- LACLAU, E. (2005): *La razón populista*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LACLAU, E. (2014): *Los fundamentos retóricos de la sociedad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MÁRQUEZ DUARTE, F. (2021): «*The odds are in our favor*. conciencia crítica y los filmes de los juegos del hambre», *Lenguas Radicales*, 2, 41-54.
- MARTORELL CAMPOS, F. (2021): *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*, Valencia: La Caja Books.
- McNALLY, D. (2022): *Monstruos del mercado. Zombis, vampiros y capitalismo global*, Levanta Fuego.
- MELANÇON, L. (2012): «Starting Fires Can Get You Burned: The Just-War Tradition and the Rebellion Against the Capitol» en Dunn, G.A. y Michaud, N. (eds.), *The Hunger Games and Philosophy. A Critique of Pure Treason*, Nueva Jersey: John Willey & Sons, 222-234.
- MÉNDEZ-RUBIO, A.; REY-SEGOVIA, A.C (2018): «Distopía, eutopía y crisis social en el cine *mainstream* (los casos de *Los juegos del hambre* y *Del revés*)», *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 35, 83-98.
- MOLINUEVO, J.M. (2014): *Humanismo y nuevas tecnologías*, Madrid: Alianza.
- MOYLAND, T. (1986): *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*, Nueva York: Methuen.
- MURNANE, B. (2018): «Now is a Dystopia: Ayn Rand and the Right-Wing Appropriation of *The Hunger Games*», *Journal of Popular Culture*, vol. 51, 2, 280-301.
- PANAGIA, D. (2013): «Why Film Matters to Political Theory», *Contemporary Political Theory*, vol. 12, 1, 2-25.
- PERIS BLANES, J. (2018): «*Los juegos del hambre*: ¿será la revolución televisada?», *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, 1, 1-13.
- PINEDA, A. (coord.) (2021): *Poder, ideología y propaganda en la ficción distópica*, Valencia: Tirant lo Blanch.

- RETAMOZO, M. (2017): «La teoría del populismo de Ernesto Laclau: una introducción», *Estudios Políticos*, 41, 157-184.
- REVEL, J-F. (2021): *El conocimiento inútil*, Barcelona: Página Indómita.
- RIAMBAU, E. (2011): *Hollywood en la era digital. De Jurassic Park a Avatar*, Madrid: Cátedra.
- SIMMONS, A.M. (2012): «Class on Fire. Using *The Hunger Games* trilogy to encourage social action», *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, vol. 56, 22-34.
- TRAVERSO, E. (2019): *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*, Madrid: Galaxia Gutenberg.
- TRAVERSO, E. (2022): *Pasados singulares. El yo en la escritura de la historia*, Madrid: Alianza.
- ŽIŽEK, S. (2012): *El año que soñamos peligrosamente*, Madrid: Akal.
- ŽIŽEK, S. (2021): *Como un ladrón en pleno día*, Barcelona: Anagrama.

#28

LA UTOPIA CARDENISTA: LA CONSTRUCCIÓN DEL PUEBLO DURANTE EL GOBIERNO DE LÁZARO CÁRDENAS

Jorge Quintana Navarrete
Dartmouth College

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2023
DOI 10.1344/452f.2023.28.5
Jorge.I.Quintana-Navarrete@dartmouth.edu

Ilustración || © Felipe Raimondi Guidolin – Todos los derechos reservados
Texto || © Jorge Quintana Navarrete – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de
Creative Commons





Resumen || Este artículo analiza el potencial utópico del cardenismo en el México posrevolucionario y su relación con la construcción política del «pueblo». Partiendo de una distinción propuesta por Agamben entre el *Pueblo* como sujeto político hegemónico y el *pueblo* como multitud subalterna, el artículo argumenta que los intelectuales cercanos al gobierno proyectaron la creación del Pueblo cardenista como un sujeto unificado, sin conflictos ni fisuras. Según su perspectiva, antes de la llegada del cardenismo no existía un *Pueblo* propiamente dicho, sino apenas un *pueblo*, es decir, masas de campesinos subalternos sin la capacidad de generar una transformación política. La construcción del Pueblo sería entonces el producto de una maquinaria estatal conformada por aparatos tecnológicos, instituciones e infraestructura. Sin embargo, esta concepción de los intelectuales orgánicos cardenistas invisibiliza el hecho de que las movilizaciones populares no solo antecedieron y sentaron las bases para las reformas políticas cardenistas, sino que también permanecieron como una presencia subterránea que la maquinaria estatal buscaba orientar y canalizar. En esta posible irrupción de la multitud heterogénea del *pueblo* y su tensión con el *Pueblo* constituido reside el potencial utópico relacionado con el cardenismo como discurso político.

Palabras clave || Utopía | Pueblo | Cardenismo | Lázaro Cárdenas

The *Cardenista* utopia: The Construction of the “people” during Lázaro Cárdenas government

Abstract || This article analyzes the utopian potential of Cardenismo in postrevolutionary Mexico and its relationship with the political construction of the “people”. Drawing from a distinction proposed by Agamben between the People as a hegemonic political subject and the people as a subaltern multitude, I show that intellectuals linked to the government projected the creation of the Cardenista People as a unified subject, without conflicts or fissures. According to their perspective, before the arrival of Cardenismo, there was no People itself, but only a people, that is, masses of subaltern peasants with no capacity to generate political transformations. The construction of the People would then be the product of a state machinery comprising technological devices, institutions, and infrastructure. However, this conception of Cardenista organic intellectuals makes invisible the fact that popular

mobilizations not only preceded and laid the foundations for Cardenista radical reforms, but also remained as an underground presence that the state machinery sought to guide and channel. The potential irruption of the heterogeneous multitude of the people and its tension with the hegemonic People constitutes the utopian promise related to Cardenismo as a political discourse.

Keywords || Utopía | People | Cardenismo | Lázaro Cárdenas

La utopia cardenista: la construcció del poble durant el govern de Lázaro Cárdenas

Resum || Aquest article analitza el potencial utòpic del cardenismo al Mèxic postrevolucionari i la seva relació amb la construcció política del «poble». Partint d'una distinció proposada per Agamben entre el *Poble* com a subjecte polític hegemònic i el *poble* com a multitud subalterna, l'article argumenta que els intel·lectuals pròxims al govern van projectar la creació del Poble cardenista com un subjecte unificat, sense conflictes ni fissures. Segons la seva perspectiva, abans de l'arribada del cardenismo no existia un *Poble* pròpiament dit, sinó amb prou feines un *poble*, és a dir, masses de pagesos subalterns sense la capacitat de generar una transformació política. La construcció del Poble seria llavors el producte d'una maquinària estatal conformada per aparells tecnològics, institucions i infraestructura. No obstant això, aquesta concepció dels intel·lectuals orgànics cardenistas invisibilitza el fet que les mobilitzacions populars no sols van antecedir i van establir les bases per a les reformes polítiques cardenistas, sinó que també van romandre com una presència subterrània que la maquinària estatal buscava orientar i canalitzar. En aquesta possible irrupció de la multitud heterogènia del *poble* i la seva tensió amb el *Poble* constituït resideix el potencial utòpic relacionat amb el cardenismo com a discurs polític.

Paraules clau || Utopia | Poble | Cardenismo | Lázaro Cárdenas

El legado del gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) ha sido y sigue siendo objeto de debates y reinterpretaciones constantes. Como ha mostrado Alan Knight, la evaluación general del cardenismo depende de la respuesta que cada historiador ha dado a una serie de cuestiones recurrentes como: ¿representó el gobierno de Cárdenas una continuación o una ruptura radical de los propósitos de los gobiernos anteriores?, ¿hasta qué punto logró transformar la sociedad mexicana?, ¿cómo se puede definir la relación entre el gobierno cardenista y los grupos sociales movilizados?, ¿se trató en realidad de un gobierno autoritario que dictaba «desde arriba» un programa político o un gobierno que finalmente incorporó los anhelos populares surgidos en la Revolución de 1910? (Knight, 1994: 73-74). Estas preguntas han recibido respuestas divergentes e incluso diametralmente opuestas, lo cual nos habla del carácter radicalmente ambivalente del legado cardenista. Según sugiere Bruno Bosteels: «Toda la ambivalencia del cardenismo consiste en que lo que parecería ser una utopía de colectivización del Estado, desde otra perspectiva aparece como la distopía de una estatización integral de la sociedad. Mejor dicho, estas dos perspectivas, la utópica y la distópica, no son sino el anverso y reverso de una sola moneda» (Bosteels, 2017: 158).

En efecto, en términos esquemáticos, la historiografía sobre el cardenismo se ha debatido entre una perspectiva utópica y otra distópica. Por un lado, un conjunto de historiadores (por ejemplo: Gilly, 1994; Benítez, 1978) presentan al cardenismo como el momento cumbre del periodo revolucionario, porque intentó materializar el proyecto de socialización o colectivización del Estado que encarnaron figuras como Zapata y Villa. En palabras de Gilly, la utopía cardenista consistía en «un Estado paternal y protector que controlara y desarrollara la industria y alimentara así las necesidades y el progreso de una miríada de pequeñas comunidades rurales dueñas de sus tierras y de sus destinos, nutridas por las antiguas tradiciones comunales solidarias, educadas por la escuela y el trabajo en común» (Gilly, 1994: 405). Por otro lado, otro conjunto de historiadores llamados «revisiónistas» (por ejemplo: Córdova, 1974; Anguiano, 1975) afirmaron que en realidad el cardenismo sentó las bases para la consolidación de un Estado capitalista y autoritario que subordinó a las clases populares y originó un sistema político de un partido único. Como resume Arturo Anguiano: «Cárdenas encarnaba en ese contexto el desarrollo del Estado. Este buscaba conformar, aunque fuera transitoriamente, su base de apoyo social subordinando al pueblo trabajador que le serviría para impulsar la industrialización del país y atraerse el apoyo de aquella clase a la que de manera especial beneficiaba y promovía con su política: la burguesía» (Anguiano, 1975: 64).

Antes que apoyar una u otra de estas perspectivas, en este ensayo me interesa explorar qué aspectos del cardenismo permiten y justifican esta gran variedad de juicios sobre el gobierno de Cárdenas. En

otras palabras, mi objetivo es reflexionar sobre cuáles son las bases de esa ambivalencia radical para entender las tensiones constitutivas del cardenismo como discurso y lógica política. Como mostraré, las tensiones fundamentales entre autonomía y Estado, movilización y hegemonía, heterogeneidad y unificación marcaron al cardenismo como proyecto político y su posterior recepción historiográfica. Así pues, cada historiador ha tenido una perspectiva particular sobre cómo el cardenismo gestionó esas tensiones irresueltas y/o favoreció uno de sus polos. Gilly, por ejemplo, propone que la utopía cardenista buscaba una tercera vía que incorporara elementos de ambos polos de una manera armónica, sin anularlos completamente; es decir, construir un orden hegemónico unificado que respetara y al mismo tiempo incorporara armónicamente a una diversidad de comunidades heterogéneas y autónomas. Sin embargo, en un sentido inverso a Gilly y en consonancia con la propuesta de Ignacio Sánchez Prado (2016), en este artículo argumentaré que el potencial utópico del cardenismo —y la razón de su constante atractivo en la historia reciente de México— reside más bien en cómo el imaginario cardenista pone en juego una activa disrupción de cualquier concepción de la historia o modernidad mexicanas como una totalidad armónica y sin fisuras. El cardenismo, entonces, apunta a «mantener abierto el carácter utópico de la Revolución y resistir la totalización hegemónica del capital en México, siempre manifestado en términos de identidad y de progreso» (Sánchez Prado, 2016: 119).

Para ilustrar este punto, analizaré cómo las tensiones constitutivas del cardenismo y su potencial utópico se reflejan en la formación del «pueblo» durante el gobierno de Cárdenas. Ernesto Laclau ha dejado claro cómo el «pueblo» no es una realidad política transparente y siempre idéntica a sí misma, sino el producto de un proceso contingente de construcción discursiva o articulación de una pluralidad de demandas democráticas (Laclau 2003: 97-99). En la misma línea, Giorgio Agamben ha afirmado que el término «pueblo» contiene en sí mismo una ambivalencia esencial, pues ha sido empleado al mismo tiempo para referirse tanto al sujeto hegemónico del Estado como a la multitud subalterna que permanece marginalizada del orden político constituido: «Un mismo término (“pueblo”) designa, pues, tanto al sujeto político constitutivo como a la clase que, de hecho si no de derecho, está excluida de la política» (Agamben 2001: 31). Agamben propone, entonces, concebir al «pueblo» como «una oscilación dialéctica entre dos polos opuestos: por una parte el conjunto *Pueblo* como cuerpo político integral, por otra, el subconjunto *pueblo* como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos» (Agamben 2001: 32). En efecto, como mostraré a continuación, durante el cardenismo existía una oscilación entre la supuesta existencia de un *Pueblo* unificado, íntimamente ligado al Estado, y la aparición subterránea o negada del *pueblo* heterogéneo, marginalizado y altamente movilizad o en tiempos de efervescencia política. La irrupción de este *pueblo*, siempre en tensión con el *Pueblo* constituido, supone la promesa utópica del cardenismo.

1. La construcción del Pueblo cardenista

Una manera de acercarse a esta cuestión es analizar cómo los intelectuales y artistas vinculados al cardenismo representaron a los trabajadores rurales y urbanos a través de una gran variedad de medios, incluyendo novelas, murales, fotografías, revistas, posters y panfletos. Como ha mostrado John Lear, la representación visual de los trabajadores en publicaciones periódicas cercanas al cardenismo acentuaba tanto su unidad y agencia en la construcción de un orden socialista en México, como su carácter de víctimas ante fuerzas nacionales (la élite posrevolucionaria corrupta) e internacionales (capitalismo, imperialismo o fascismo) (Lear, 2017: 12-13). De manera similar, como ha sostenido Bertín Ortega, la llamada literatura proletaria que floreció gracias al apoyo del gobierno de Cárdenas se proponía ilustrar la asociación entre campesinos y obreros como base de una deseable «unidad nacional, la alianza de todos los sectores y clases para lograr sacar adelante al país después de la crisis generada por la Revolución y agravada por la crisis económica internacional» (Ortega, 2008: 21). De esta manera, la cultura política del cardenismo fomentaba la representación visual y literaria de los trabajadores como un conjunto caracterizado por su unidad y poder de transformación, convirtiéndose en los agentes principales de la hegemonía cardenista.

En este artículo, me enfocaré en el libro titulado *Despertar lagunero. Libro que relata la lucha y triunfo de la Revolución en la Comarca Lagunera* (1937), el cual comparte rasgos fundamentales con el discurso visual y literario delineado en el párrafo anterior. Se trata de un libro publicado sin autor por la editorial estatal Talleres Gráficos de la Nación en donde se narra el reparto agrario efectuado en 1936 por el gobierno de Cárdenas en la región conocida como la Comarca Lagunera, ubicada entre los estados norteños de Coahuila y Durango. Según afirma Amelia M. Kiddle, *Despertar lagunero* fue utilizado por el gobierno de Cárdenas como material propagandístico para promover y legitimar la reforma agraria (Kiddle, 2016: 142). La obra se compone de 5 partes: la primera es un reporte gráfico que incluye fotografías de Enrique Gutmann, fotógrafo de origen judío que emigró a México en la década de los treinta. La segunda parte titulada «Nociones geográficas» describe las principales características económicas, sociales y geográficas de la Comarca Lagunera con el objetivo de preparar el escenario en donde se desarrollará la gesta del cardenismo. La tercera parte se titula «El pasado» y analiza las penosas condiciones políticas y socioeconómicas de esta región antes del reparto agrario. Significativamente, el libro iguala las condiciones durante el Porfiriato y durante el periodo revolucionario anterior al cardenismo como si se tratara de dos momentos equivalentes que no transformaron esencialmente las circunstancias reales de las comunidades agrarias. La cuarta parte titulada «El despertar lagunero» inicia con la visita de Cárdenas a la región y su decisión de firmar el decreto presidencial que finalmente pondría

en marcha la renovación de la Comarca Lagunera, su «despertar» a una nueva vida alejada de su pasado letárgico. En esta parte se incluyen textualmente discursos de Cárdenas que delinear el programa de transformación radical de la Comarca Lagunera que comprendía no solo el cambio de régimen de propiedad territorial (pasando de un latifundio a un régimen compuesto por ejidos y pequeñas propiedades), sino también una transformación social y moral de las comunidades a través de la escuela rural, la higiene y salud, las nuevas costumbres como el deporte, los festivales patrióticos, etc. La última parte se titula «La nueva realidad» y describe cómo el plan de Cárdenas se ha convertido en una realidad indiscutible que ubica a la Comarca Lagunera como un ejemplo a seguir para otras regiones del país.

Como se puede ver en esta breve descripción, este libro pone en escena el proceso de construcción del *Pueblo* cardenista desde un punto de vista ligado al gobierno de Cárdenas. Según el planteamiento del libro, antes del reparto agrario en la Comarca Lagunera no existía un *Pueblo* propiamente dicho, sino apenas un *pueblo*: masas de campesinos desamparados que no tenían una buena salud, alimentación, vestimenta o vivienda, además de que carecían de educación, cultura y costumbres sanas. Estas masas de campesinos eran víctimas tanto de un sistema económico injusto como de su propio desinterés e incapacidad de entender que debían unificarse y organizarse para luchar contra las élites que perpetuaban esas condiciones de existencia. El libro sostiene que sin el apoyo del presidente Cárdenas y de las instituciones del Estado las masas campesinas hubieran sido incapaces por sí mismas de transformar definitivamente las lamentables condiciones en las que vivían. Como mostraré a continuación, a pesar de que el libro intenta presentar la construcción del Pueblo cardenista como el resultado exclusivo de la influencia decisiva que tiene la maquinaria institucional y tecnológica proveída por el Estado, en realidad el Pueblo imaginado por el cardenismo siempre está sujeto a un proceso de «oscilación dialéctica» o tensión entre el Estado y las masas movilizadas. En esta imposibilidad de suturar el Pueblo y el pueblo, el Estado y las masas, se encuentra el potencial utópico del cardenismo.

En este sentido, es significativo que el libro menciona, pero inmediatamente después subestima y neutraliza, las movilizaciones populares que sucedieron justo antes del reparto agrario en la región. En 1936, diversas organizaciones sindicales se reunieron para organizar una huelga general que detuvo la cosecha del algodón con el objetivo de exigir mejores condiciones de trabajo a los dueños de las tierras. Según el libro, se trata de una «unificación momentánea, pero efectiva» (1937: 73) de la clase proletaria que preparó el camino para «el advenimiento de una resolución satisfactoria del problema tradicional de la producción algodonera» (1937: 74) que llegaría con el reparto agrario del cardenismo. En otras palabras, el libro concibe la huelga general como un mero antecedente de

la transformación verdadera llevada a cabo por el cardenismo. Es por esto que la huelga es descrita en la parte titulada «El pasado», antes de la llegada de Cárdenas a la región, para sugerir que esta movilización no pertenece propiamente al «despertar lagunero» que inició con el cardenismo. Según el libro, debido a que la huelga por sí misma no habría conseguido resultados duraderos, su verdadera importancia radica en que, al hacer escalar las tensiones entre las organizaciones de trabajadores y los propietarios de las tierras, hizo indispensable la intervención del gobierno de Cárdenas para solucionar definitivamente el problema agrario de la región.

El libro reconoce que la huelga general muestra la incipiente conciencia de los campesinos y su capacidad momentánea de organización, pero en todo caso sugiere que se trata de una excepción al comportamiento habitual de las masas campesinas, caracterizado presuntamente por conflictos y antagonismos entre las distintas organizaciones sindicales y al interior de ellas mismas. Esta falta de unificación y homogeneidad constituye el motivo por el que, según la perspectiva del libro, las movilizaciones populares estaban destinadas a fracasar si no hubieran recibido el apoyo del gobierno cardenista:

Desventuradamente, la todavía escasa experiencia que las clases proletarias tienen en la lucha diaria y las pasiones e intereses que de manera lamentable, pero natural, inficionan la conducta humana e intervienen en los problemas sociales, causaron en La Laguna, como en todo el país, numerosos incidentes intergremiales, pugnas enconadas y retardos en la consecución de los objetivos perseguidos (1937: 72).

Desde el punto de vista del libro, la falta de experiencia y los conflictos internos de las masas campesinas son los problemas que el cardenismo se propuso solucionar para construir un Pueblo unificado y homogéneo, con la cultura y el conocimiento necesarios para luchar contra un orden injusto. En otras palabras, el gobierno cardenista se dio a la tarea de perfeccionar y potenciar la efímera organización y conciencia política de los trabajadores para transformar el orden social.

Sin embargo, desde otra perspectiva, se puede decir que *Despertar lagunero* en realidad busca desestimar y neutralizar la capacidad de agencia y transformación de las movilizaciones populares al sugerir que solamente con el apoyo del Estado podían tener un impacto político real y duradero. Se podría argumentar que, antes que ser un mero antecedente al «despertar lagunero» o un intento deficiente de transformación, la huelga general de 1936 desplegó la potencia revolucionaria del pueblo que el Estado orientó más tarde por canales institucionales. Presumiblemente, sin la presencia del anhelo generalizado de transformación evidente en la huelga, hubiera sido imposible implementar la reforma agraria y otros cambios radicales en la Comarca Lagunera de la manera tan profunda y expedita como se realizaron. Lo anterior, como han sugerido historiadores como Mary

Kay Vaughan, demuestra que el proyecto político del cardenismo no debe ser concebido como una imposición «desde arriba», sino como una «negociación» o «proceso dialéctico» (Vaughan, 1997: 9) entre los objetivos políticos del Estado y las demandas de las masas en cada contexto local específico. En la Comarca lagunera, una región con una producción agrícola sobresaliente y una clase trabajadora organizada en sindicatos, se presentaban las condiciones adecuadas para que el proceso de negociación entre Estado y masas condujera a un cambio social radical.

2. La maquinaria del cardenismo

Si, según *Despertar lagunero*, el Pueblo cardenista está conformado en primer lugar por los campesinos y obreros organizados y unificados bajo la supervisión del gobierno, también está compuesto por otros actores claves que servirían como intermediarios entre las masas y el Estado. Dos actores fundamentales son el maestro rural y el ingeniero agrarista, quienes adquieren obligaciones no solamente en la impartición de conocimiento ya sea en el aula de clases o en el campo, sino que también deben ir más allá para servir como «guía, orientador moral, consejero técnico, impulsor de la productividad de los campos, propagandista, con la palabra y el ejemplo, de las ideas revolucionarias» (1937: 92). En particular, la figura del maestro rural (que había sido reanimada durante la década de 1920 por los gobiernos posrevolucionarios) cobró una importancia medular en el discurso político del cardenismo, pues representaba un instrumento de «negociación» del Estado que contribuiría tanto a la implementación de la reforma agraria como a la renovación cultural e incluso moral de las masas. Como afirma Gilly, el maestro rural se convirtió durante el cardenismo en un «organizador ilustrado de los campesinos», es decir, un «intelectual orgánico del campesinado» (Gilly, 1994: 420). En esta misma línea, *Despertar lagunero* sugiere que los campesinos no habrían podido elevar su nivel cultural y político sin la ayuda de los maestros imbuidos por el conocimiento y el ethos del cardenismo.

Así como el ingeniero agrarista y el maestro rural son instrumentos de la construcción del Pueblo cardenista, los soldados, las mujeres e incluso los niños tenían también responsabilidades como miembros del Pueblo que aseguran la cohesión y el bienestar de la comunidad con el apoyo y supervisión de las instituciones del Estado. El libro subraya en varias ocasiones que las mujeres deben ser «liberadas» de todas las circunstancias que las mantenían en un tipo de «esclavitud» en el pasado y deben tener voz en los asuntos de la comunidad. Sin embargo, el libro no le atribuye a las mujeres una libertad y una agencia política incondicionales, sino que por el contrario les asigna un papel específico maternal y doméstico. Es ahí, en la casa y con la familia, donde según la perspectiva del libro la mujer debía cumplir su rol fundamental como constructora del pueblo cardenista. Para

ello, las mujeres debían organizarse en Ligas que atenderían «los problemas de la natalidad, crecimiento y educación de los niños; la defensa de los ingresos familiares a través de las cooperativas de consumo y de la campaña contra el alcoholismo y los juegos de azar; la crianza de animales domésticos; la modernización del trabajo hogareño; la plantación de árboles y el ornato de hogares y poblaciones; finalmente, la organización de festivales y actos de cultura» (1937: 91). De esta manera, las mujeres están incluidas en el Pueblo cardenista, si bien en una posición claramente subordinada a los trabajadores varones, quienes casi exclusivamente aparecen como agentes principales de la transformación social (Lear, 2017: 14).

El libro presenta el pueblo cardenista conformado por «obreros, campesinos, soldados, maestros, niños y mujeres», todos organizados y unificados por mediación del gobierno. Según el libro, las masas campesinas jamás habrían logrado su emancipación completa sin apoyo del gobierno, porque no contaban con el conocimiento técnico y cultural representado por los maestros, los ingenieros, los médicos enviados por el Estado. Además del conocimiento, las masas campesinas no tenían los instrumentos institucionales ni el apoyo financiero para ser capaces de llevar una vida colectiva beneficiosa. Es por ello que el gobierno cardenista por medio del Banco Nacional de Crédito Ejidal se encargaba de financiar las siembras de los campesinos, además de que promovía la creación de Sociedades o Ligas de carácter semiautónomo que servían como apoyo institucional. Al mismo tiempo, el gobierno construía obras de infraestructura como la presa El Palmito y entregaba máquinas como arados y tractores para hacer más eficiente y productivo el proceso de la siembra y cosecha. En su conjunto, toda esta maquinaria tecnológica, institucional y cultural funcionaría como el método efectivo por medio del cual se construye el Pueblo cardenista a partir de masas campesinas que anteriormente no tenían la organización, ni la capacitación técnica, ni el apoyo financiero e institucional para emanciparse de un orden injusto.

Este énfasis en la maquinaria e instrumentos indispensables para crear el Pueblo cardenista está claramente expresado en las fotografías de Enrique Gutmann incluidas en el libro. Gutmann era un fotógrafo y editor que se convirtió en los años treinta en una figura prominente por su involucramiento en iniciativas y organizaciones culturales antifascistas y socialistas, incluyendo la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (Lear, 2017: 199). En su trabajo fotográfico, Gutmann desarrolló una estética modernista y políticamente comprometida que en México ya había tenido representantes como Tina Modotti. En consonancia con las ideas de los escritores de literatura proletaria cercanos al régimen cardenista, Gutmann consideraba que el fotógrafo «no debe perseguir únicamente efectos artísticos o trucos técnicos, sino la función social de la fotografía» (citado en Peña, 2022: 241). La función eminentemente social de

la fotografía residía en revelar valores políticos que tomaran partido ante las mayores amenazas de la época: el avance del fascismo y la consolidación del capitalismo salvaje.

El libro *Despertar lagunero* es uno de los diversos proyectos culturales en que Gutmann colaboró para respaldar al gobierno de Cárdenas como una alternativa política viable en el escenario mundial (Peña, 2022: 244-262). En la estela de Tina Modotti, las fotografías de Gutmann incluidas en este libro llaman la atención a las formas geométricas de los objetos que configuran imágenes estructuradas por líneas y figuras. Si bien hay algunas fotos que retratan a campesinos trabajando, la mayoría de las fotos en este libro enfatizan las obras de infraestructura (norias, acueductos, represas) y las máquinas (sistemas de riego, tractores, arados y otros aparatos) que fueron proporcionadas por el gobierno de Cárdenas. De este modo, las fotografías sugieren que hay una relación esencialmente inextricable entre el Pueblo cardenista y la modernidad socialista encarnada por los adelantos tecnológicos. En otras palabras, en el contexto del relato propagandístico de *Despertar lagunero*, las fotografías de Gutmann sugieren que el Pueblo cardenista es esencialmente un producto del progreso material y tecnológico (acompañado de otros avances institucionales, culturales, educativos, etc.) promovidos por el régimen cardenista. Sin embargo, detrás de esas máquinas, afuera del campo visual que simboliza el ámbito del Estado, se puede adivinar la presencia del *pueblo* que no tiene acceso a la maquinaria del orden constituido, ya que ha sido subalternizado por el nuevo orden hegemónico.

En este sentido, el libro insinúa qué tipo de procesos y sujetos (además de las élites capitalistas y latifundistas) debían ser excluidos para asegurar la cohesión del Pueblo. En un discurso incluido en el libro, Cárdenas advertía que la falta de unidad entre los trabajadores era un problema serio y recomendaba una manera simple de solucionarlo: «Hemos recibido informes en el sentido de que hay puntos de vista encontrados en este lugar entre el sector campesino [...]. Este problema debe evitarse haciendo que el campesino asalariado se incorpore *como un solo hombre* a participar en el ejido» (1937: 157). La expresión «como un solo hombre» (que Cárdenas repite en varias ocasiones) subrayaba la necesidad de neutralizar los antagonismos entre diferentes sectores de las masas y construir por todos los medios posibles un Pueblo homogéneo, sin conflictos o fisuras internas, que actuara con una voluntad indivisible y objetivos únicos. Los miembros de la comunidad debían tener, pues, una lealtad hacia el programa y los objetivos que guiaban al Pueblo cardenista. Por eso, el libro amonestaba a los trabajadores que mostraban una falta de lealtad preocupante: eran personas que «una vez que se capacitan y adquieren buenos conocimientos, se resisten a volver al seno de los suyos y en vez de ir al ejido o al sindicato a ser útiles a sus hermanos, prefieren disfrutar la molición de las ciudades, colocándose muchas veces hasta al servicio de la clase burguesa» (1937: 250).

La convicción de pertenecer al Pueblo cardenista debía, pues, ser alimentada y solidificada para evitar este tipo de deslealtades que dañaban el bienestar del pueblo.

El énfasis tanto en las posibles fracturas al interior del Pueblo cardenista como en la supuesta efectividad política de la maquinaria estatal deja entrever que el proceso de construcción del Pueblo es altamente precario y provisional, pues depende de la interacción abierta entre la heterogeneidad radical de la sociedad y la unificación hegemónica del Estado. Esta interacción, antes que ser un proceso abstracto e inalterable, se materializa en condiciones específicas en cada región a través de una negociación abierta e inestable entre los participantes. Como he argumentado en este artículo, *Despertar lagunero* ofrece una oportunidad inmejorable para analizar la ambivalencia del cardenismo, porque pone en escena la tensión constitutiva entre la autonomía o agencia de las movilizaciones populares, y la capacidad insitucional, tecnológica y cultural del Estado para unificar y consolidar esas movilizaciones por medio de máquinas, infraestructura, instituciones, etc. La «utopía cardenista», tal como la formuló Gilly, consistía en crear un balance perfecto entre autonomía y Estado, movilización y hegemonía, heterogeneidad y unificación. Sin embargo, siguiendo la propuesta de Sánchez Prado, se puede argumentar que el potencial utópico del cardenismo reside en realidad en que concibió la base de lo político como la tensión irresoluble entre pueblo y Pueblo, entre las masas y el Estado.

Bibliografía citada

AGAMBEN, G. (2001): *Medios sin fin. Notas sobre política*, Valencia: Pre-textos.

ANGUIANO, A. (1975): *El Estado y la política obrera del cardenismo*, México: Ediciones Era.

BENITEZ, F. (1978): *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana. III. El cardenismo*, México: FCE.

BOSTEELS, B. (2017): «Más allá del poder dual en México: la utopía del cardenismo» en Del Valle, I. y Palou, P. (eds.), *Cardenismo: auge y caída de un legado político y social*, Boston: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 139-163.

CORDOVA, A. (1974): *La política de masas del cardenismo*, México: Ediciones Era.

GILLY, A. (1994): *El cardenismo, una utopía mexicana*, México: Cal y Arena.

KIDDLE, A. (2016): *Mexico's Relations with Latin America During the Cárdenas Era*, Albuquerque: University of New Mexico Press.

KNIGHT, A. (1994): «Cardenismo: Juggernaut or Jalopy?», *Journal of Latin American Studies*, vol. 26, 1, 73-107.

LACLAU, E. (2003): *La razón populista*, México: Fondo de Cultura Económica.

LEAR, J. (2017): *Picturing the Proletariat. Artists and Labor in Revolutionary Mexico, 1908-1940*, Austin: University of Texas Press.

ORTEGA, B. (2008): *Utopías inquietantes. Narrativa proletaria en México en los años treinta*, Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura.

PEÑA, L. (2022): «Una iconografía transnacional: la búsqueda de Joseph Freeman y Enrique Gutmann» en Hadatty Mora, Y. y Mahieux, V. (eds.), *Las culturas de la prensa en México (1880-1940)*, México: Universidad Nacional de México, 235-264.

SANCHEZ PRADO, I. (2017): «Disparidad y el imaginario cardenista» en Del Valle, I. y Palou, P. (eds.), *Cardenismo: auge y caída de un legado político y social*, Boston: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 115-139.

S/A. (1937): *Despertar lagunero. Libro que relata la lucha y triunfo de la Revolución en la Comarca Lagunera*, México: Talleres Gráficos de la Nación.

VAUGHAN, M. K. (1997): *Cultural Politics in Revolution: Teachers, Peasants, and Schools in Mexico, 1930-1940*, Tucson: University of Arizona Press.

#28

ECONOMÍAS SIMBÓLICAS DEL COSTUMBRISMO ESPAÑOL: PINTORESQUISMO Y TIPOS DEL «HABLADOR/OBSERVADOR»

Jesús Manuel Fernández Cano

Temple University

<https://orcid.org/0000-0003-3319-7068>

Artículo || Recibido: 10/06/2022 | Aceptado: 05/12/2022 | Publicado: 01/2023

DOI 10.1344/452f.2023.28.6

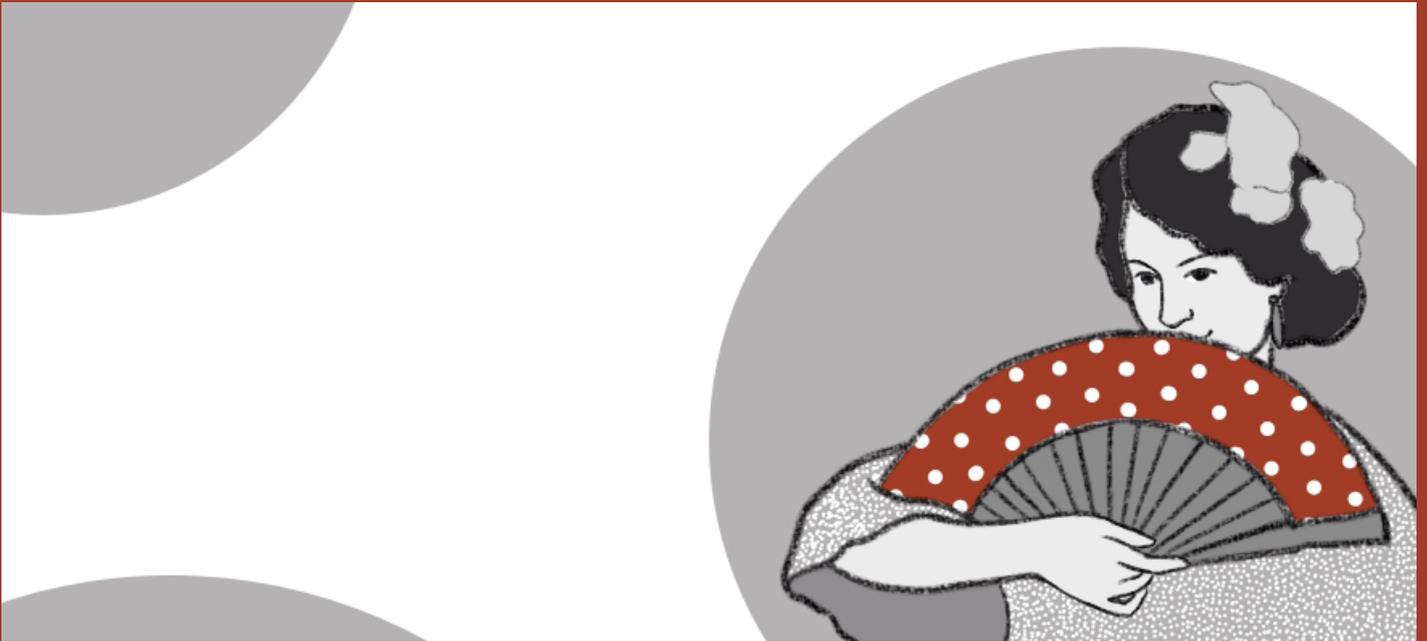
fernandezcano95@gmail.com

Ilustración || © Ana Rodríguez – Todos los derechos reservados

Texto || © Jesús Manuel Fernández Cano – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || Este artículo pretende problematizar con las nociones que la crítica ha entendido como centrales en el estudio del costumbrismo, a saber: si su origen se remonta o no al s. XVIII, si es un movimiento eminentemente conservador y si guarda una relación de tipo historicista con movimientos posteriores como el realismo. Desde una perspectiva marxista se defenderá que el costumbrismo responde a la emergencia de una clase media subsumida en los entramados ideológicos barrocos; y, por ende, incapaz de emanciparse de las prefiguraciones aristocráticas que tienen lugar en las formaciones sociales españolas durante el s. XIX. Analizando la obra de Larra y Mesonero Romanos se observará como los elementos ideológicos del Antiguo Régimen se filtran en las nuevas perspectivas pequeñoburguesas dando lugar a esta manifestación «típica» costumbrista; no solo de forma diacrónica sino sincrónica, es decir, no como evolución teleológica del estilo y el «espíritu» españoles sino como resultado de las contradicciones entre y dentro las distintas instancias que forman el todo social. Los retratos y los artículos de costumbres serán analizados como síntomas de un programa ideológico que requiere renovarse ante la modernización creciente de las estructuras que la sostienen, pero que, sin embargo, es incapaz de escapar de las raíces originaristas que la forman. Se argumentará, por lo tanto, que las estructuras sociales, económicas y políticas de la España decimonónica producen esta formulación estética concreta que es el costumbrismo.

Palabras clave || Costumbrismo | Ideología | Pintoresquismo | Pequeña burguesía | S. XIX

Symbolic Economies of Spanish *Costumbrismo*: The Pintoresco and Types of “Speaker/Observer”

Abstract || This article looks to problematize the notions that critics have understood as central in the study of *costumbrismo*, for example: if its origins can be traced back to the 18th century, if it is basically a conservative movement, and if it holds any historicist relation with posterior realist movements. From a Marxist point of view, I will argue that *costumbrismo* responds to the emergence of a subsumed middle class to Baroque ideological structures, unable to emancipate itself from the aristocratic prefiguration that took place in the Spanish social formations of the 19th century. Analyzing the works of Larra and Mesonero Romanos I will observe how the ideological instance

of the Ancient Regimen are filtered by the new petit-bourgeoise perspectives giving place to this “typical” *costumbrista* manifestation, not just in a diachronic but in a synchronic way, which means that they are not the teleological evolution of the Spanish style and “spirit” but the result of the diverse contradictions among the different instances that form the social whole. The “retratos” and “cuadros” *costumbristas* will be analyzed as symptoms of the ideological program that requires a renewal facing the growing modernization of the structures that sustain them, but it is unable to escape the organicist roots that form them. I will argue that the social, political, and economic structures of 19th century Spain produce this concrete aesthetic form of *costumbrismo*.

Keywords || Costumbrismo | Ideology | Picturesque | Petit-bourgeoise | 19th century

Economies simbòliques del costumista espanyol: pintoresquisme i tipus de l'«hablador/observador»

Resum || Aquest article pretén problematitzar les nocions que la crítica ha entès com a centrals en l'estudi del costumisme, per exemple: si el seu origen es remunta o no al S. XVIII, si és un moviment eminentment conservador i si guarda una relació de tipus historicista amb moviments posteriors com el realisme. Des d'una perspectiva marxista, es defensarà que el costumisme respon a l'emergència d'una classe mitjana subsumida en els entramats ideològics barrocs i, per tant, incapaç d'emancipar-se de les prefiguracions aristocràtiques que tenen lloc en les formacions socials espanyoles durant el S. XIX. Analitzant l'obra de Larra i Mesonero Romanos s'observarà com els elements ideològics de l'Antic Règim es filtren en les noves perspectives petitburgeses donant lloc a aquesta manifestació «típica» costumista; no sols de manera diacrònica sinó també sincrònica, és a dir, no com a evolució teleològica de l'estil i l'«esperit» espanyols sinó com a resultat de les contradiccions entre i dins les diferents instàncies que formen el tot social. Els retrats i els articles de costums seran analitzats com a símptomes d'un programa ideològic que requereix renovar-se davant la modernització creixent de les estructures que la sostenen, però que, no obstant això, és incapaç de fugir de les arrels orgànicistes que la conformen. S'argumentarà, per tant, que les estructures socials, econòmiques i polítiques de l'Espanya vuitcentista produeixen aquesta formulació estètica concreta que és el costumisme.

Paraules clau || Costumisme | Ideologia | Pintoresquisme | Petita burgesia | S. XIX

El concepto *costumbrismo* trae consigo una polémica en torno a su significación. Hay una tradición académica que lo constituye como un género literario circunscrito a las prácticas filoperiodísticas de principios del siglo XIX. Así Ramón Espejo-Saavedra lo instituye directamente como el precedente directo del realismo español (2015: 1). Esta noción se enfrenta a un uso «cotidiano» —a falta de un término mejor—, que aparece cuando, por ejemplo, Alex de la Iglesia habla de su serie de terror *30 monedas* como un producto «entrañablemente costumbrista». Estas dos nociones enraízan con el debate sobre la producción de diferencia y su institucionalización. El *costumbrismo* es una categoría que se bifurca de una manera parecida a como lo hace la de populismo; por un lado, cae el peso de la diferencia académica, insistiendo en que la vulgarización del concepto remite directamente a una imagen *kitsch* de la España actual. Por otro, el desplazamiento sinecdótico en el que la parte deviene en todo; así *costumbrismo* pasa a recoger la particularidad pintoresca que se universaliza en el pueblo¹. «Costumbres» es una forma más de decir «pueblo», esa categoría que políticamente implica una serie de desplazamientos de lo concreto a lo universal; en un caso basado en las exclusiones y la *differance* y en el otro, en una visión empirizante de la realidad.

El argumento que se va a desarrollar contiene varios apartados: 1) una problematización del concepto de costumbrismo, 2) la relación que esta problemática tiene con los procesos históricos de la primera mitad del siglo XIX en España, 3) una teorización de cómo estos procesos históricos se manifiestan simbólicamente, 4) la cristalización de una «mirada» costumbrista en relación con esta simbolización y 5) su relación con el populismo como forma política. El punto 1 tiene como objetivo el poner a la crítica frente a los problemas que se deducen de un concepto estrecho y ligado al historicismo, es decir, a la afirmación de que el costumbrismo es un protorealismo. El punto 2 trata de historizar la emergencia del costumbrismo y ligarla a los cambios en la formación social española en el siglo XIX —industrialización incipiente, aparición de las clases medias y las profesiones liberales, fracaso del constitucionalismo, etc.—. La tercera parte contiene la elaboración teórica que permite esta lectura histórica del costumbrismo, es decir, la teoría de las formaciones sociales y el modo de producción y cómo estos se expresan simbólicamente. La cuarta por su parte aborda la cuestión de la consolidación del costumbrismo como técnica literaria. La «mirada» costumbrista será analizada a través del psicoanálisis lacaniano para producir un concepto no subjetivista, o lo que es lo mismo, no dependiente del concepto de sujeto. Por último, se abordará una cuestión clave, como es la subsunción del costumbrismo a las nociones de lo popular y el populismo, si bien esto está presente en toda la reflexión se hablará de ello con detenimiento al final del trabajo.

<1> A mediados del s. XX, Evaristo Correa Calderón ya advierte que el costumbrismo es un «pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura, el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo» (cit. en Herrero, 1978: 343). La propia descripción del fenómeno costumbrista ya resulta sintomática. La «pequeñez» y el «colorismo» parecen deducirse del propio carácter pequeñoburgués y mesocrático del costumbrismo; es decir, la propia crítica del costumbrismo parece ser costumbrista a la hora de estudiarlo.

Abordar una cuestión como la del *costumbrismo* conduce necesariamente a dos callejones sin salida: el primero es el de pensar qué tiene esta forma estilística concreta para que se repita en diversas formaciones sociales a lo largo de la historia de España; el segundo, implica reconocer que el uso liberal del término *costumbrismo* acarrea ciertos problemas teóricos. La primera cuestión es la que trataré de resolver; la segunda, sin embargo, arroja una reflexión interesante a la hora de explicar la inicial. Pensando sobre los rasgos que caracterizan al costumbrismo —la medianía, el casticismo, el pintoresquismo²...— podemos observar cómo colapsan en más de un concepto a la vez. El uso «vulgar» de costumbrismo tiende a confundirse con otros como podrían ser el propio pintoresquismo o una cierta representación de lo «cañí». Se puede asumir que esto pone en riesgo la especialización del concepto, pero lo que resulta más interesante es entender que este colapso se produce en formas diversas cuando hablamos de la producción cultural española. Por ejemplo, Juan Egea, en su *Dark Laughter: Spanish Film, Comedy, and the Nation*, resalta como conceptos como «lo goyesco» o «es-perpento» han sido utilizados por la crítica para explicar la comedia franquista y su especial «españolidad» (2013: 4). La cuestión es que estas narrativas sobre el desarrollismo pueden ser explicadas a raíz de la producción cultural costumbrista y manierista. La falta de un concepto que establezca de forma clara qué es esa entelequia de la «españolidad» es lo que pretende abarcar esta noción de «costumbrismo». El costumbrismo aparece como una subsunción de lo popular —Goya, Valle-Inclán— a las formas representativas que surgen del desarrollo desigual de las formaciones sociales españolas. La Revolución Burguesa en España produce ciertos desajustes en la propia formación social; más allá del eterno debate de lo «tardía» e «incompleta» que es la modernidad española (Lewis, 1999: 7). Lo que resulta interesante es entender que esta se produce por desplazamientos políticos y económicos que aseguran el éxito burgués a través de su identificación con «el pueblo». No es ni mucho menos un movimiento único a la formación social española, pero sí presenta ciertas especificidades en su noción conservadora y esencialista del pueblo.

La combinación entre el erotismo ramplón al más puro estilo del *destape*, los retratos patéticos de la clase media-baja, la mesa que se convierte en un bodegón siempre aderezado con un alcoholismo que raya la crueldad en la representación de una enfermedad de tal carácter... En definitiva, una visión igualadora por lo bajo —¿hacia abajo?— que, mezclada con un sentimentalismo despolitizado, resulta en la pregunta que se quiere responder: ¿qué sucede en las formaciones sociales hispánicas para que se produzcan y triunfen este tipo de narrativas? Es evidente que las contradicciones que nacen de las formaciones sociales españolas se expresan de una manera similar porque de alguna forma «son las mismas». Sin embargo,

<2> Resulta imposible esquivar las nociones que el latinoamericanismo ha tratado sobre estas cuestiones. El propio Ángel Rama aboga en su Ciudad letrada por una comprensión de los proyectos literarios latinoamericanos en fuerte ligazón con la emergencia de las clases medias en el continente.

también es cierto que estas adoptan formas —que no son más que fondo cristalizado— muy diversas, pero que nos ayudan a situar un debate que necesariamente va más allá del «Spain is Different».

Pasar a explicar esta cuestión requiere hacer, en el caso de España, una parada obligatoria en la primera mitad del siglo diecinueve; las décadas de los años 30 y 40 resultarán esenciales para entender este fenómeno. Los cuadros de costumbres de Ramón de Mesonero Romanos y Mariano José de Larra forman parte del canon que continúa y da forma a todo un proceso político, social y estético cuyas estructuras prolongan un viejo adagio, aquel que reza que toda la literatura (en cierta medida la producción cultural española en general) es realista.

1. Costumbrismo/realismo: el hilo rojo del organicismo *cursi*

Susan Kirpatrick denota que una de las características más apreciables del costumbrismo es su dependencia de las publicaciones periódicas. La forma de publicarse pareciera resultar definitoria en la estructuración del fondo. Ambas, forma y fondo, se encuentran sobredeterminadas por las contradicciones que se producen en la instancia ideológica burguesa: entre individuo y sociedad, progreso y reacción, etc. El costumbrismo se constituye como «an indigenous tradition, [in] a foreign model» (1978: 28). La contradicción principal que sobredetermina la aparición del costumbrismo se basa en dos aspectos principales para la autora: la primera es la aparición de las publicaciones periódicas, la segunda, el conflicto dinástico desatado por la primera Guerra Carlista, el cual facilita la aparición del espacio nacional en disputa ideológica. Estos aspectos entran en contradicción en tanto que responden a dos lógicas distintas: la forma característica burguesa de la prensa y la lógica aristocrático-feudalizante a la que responde el conflicto dinástico. La aproximación histórica así hecha permite romper con la noción de que «el artículo periodístico de un Mesonero Romanos, por ejemplo, supone ya un primer paso en la trayectoria que luego culminan Galdós, Clarín o Pardo Bazán» (Dorca, 2004: 34).

Este «el realismo estaba ya ahí» de Dorca, esperando a poder ser desplegado en su totalidad cuando el sujeto burgués entendiera su propia inevitabilidad, es el argumento al que se denomina historicismo. Una teoría —espontánea o no expresada— de la historia que entiende la diacronía como un proceso ininterrumpido, transitivo en términos de Althusser (Jameson, 1981: 26-27). Así pasamos del «contar», actividad que podrá producirse dentro de cualquier otra formación social, a «novelar» como forma plenamente burguesa. Lo particular de este análisis es que insiste en que estas categorías se sostienen en torno al modo de producción capitalista. Lo que la crítica ha defendido como «“mímesis costumbrista” corresponde, entre los siglos XVIII y XIX, a una nueva representación ideológica

de la realidad que implica una concepción moderna de la literatura, entendida como forma mimética de lo local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y de comportamiento colectivo diferenciadores de una fisonomía social particularizada y en analogía con la verdad histórica» (Escobar, 2006). Sin embargo, la división entre contar y novelar, aunque en apariencia podría resultar suficiente para establecer la diferencia entre el costumbrismo y el realismo, colapsa cuando se enfrenta a la categoría de la mimesis. Es necesario adentrarse en otro tipo de historicidad para entender el costumbrismo desde una óptica que permita integrarlo dentro de las formaciones sociales que lo producen y que él mismo reproduce.

Como normal general, la descomposición de las formaciones sociales previas (cuya velocidad, en el caso de las formaciones temprano-capitalistas españolas, aumentaría de manera progresiva ante las presiones del nuevo capitalismo industrial) conduce a momentos irónicos. Esto implica que la distancia entre el productor intelectual y el objeto de crítica —sea este la sociedad española en su conjunto, las costumbres, etc.— aumenta. De la misma forma que la caída del muro de Berlín asienta las degluciones poshistóricas del pasado y el presente, de forma que la historia pasa a convertirse en una narrativa (Lyotard, 1987: 19), el romanticismo y el «realismo castizo» contribuyen a una disociación entre los escritores costumbristas y el propio artículo de costumbres. Esto viene a representar en el s. XIX una salida *irónica* que permite un movimiento pendular: hacia la crítica y hacia la apología en sus vertientes izquierda —Larra— y derecha —Mesonero Romanos— respectivamente³. La cuestión que se pretende resolver aquí es si la ironía romántica se puede enumerar en ese viaje hacia la autoconsciencia proclamado por la crítica positivista, o si, por el contrario, supone un síntoma de esta realidad histórica que es la Segunda Revolución Industrial.

Ahora bien, el costumbrismo posee un programa concreto. Este podría ser definido a través de la pretensión empirista de la observación. De hecho, el costumbrismo se sirve de la subjetividad para expresar la necesidad de este programa, como vemos en la siguiente cita:

Los franceses, los ingleses, alemanes y demás extranjeros han intentado describir moralmente la España; pero o bien se han creado un país ideal de romanticismo y quijotismo, o bien, desentendiéndose del trascurso del tiempo, la han descrito no como es, sino como pudo ser en tiempo de los Felipes (Mesonero Romanos 2000:3).

Diferencia Mesonero así entre lo percibido por los extranjeros y lo que los nacionales pueden llegar a divisar por lo cercano de su propia experiencia. Mesonero Romanos incide en este desliz subjetivo del observador cuando dice «dispuse, pues, de mi observatorio moral en la región de las nubes, aislado, independiente y libre de toda atmósfera viciada: preparé el telescopio de la experiencia; pedí una pluma a la Verdad; abrí los ojos; cerré los libros; dejé los estudios y me metí a predicador» (Mesonero Romanos, 2000: 4). El problema

<3> Los aspectos que les son propios a cada uno no dependen tanto de la matriz ideológica desde la que escriben y observan la realidad, sino de una posición de relativa identificación con la mirada del Gran Otro. Así, Larra, en sus artículos de costumbres como «Vuelva usted mañana» interpreta una costumbre española, la de no cumplir con los horarios requeridos por la burocracia «racional», y pone al extranjero en la posición de juzgar esta impronta como una característica española que lastra el progreso de la nación. Por su parte, Mesonero Romanos, advierte en «Los románticos» de la peligrosidad de las modas extranjerizantes, pero posiciona lo español en este interregno siempre dispuesto a automutilarse, ideológicamente hablando.

ante el que nos encontramos es este «afuera» al que Mesonero Romanos hace referencia. ¿Dónde se sitúa exactamente? Bueno, pues en la matriz ideológica del romanticismo encontramos que el afuera es más bien un alejamiento, un gesto que permite al retratista situarse por encima del «mundo sublunar» (Mesonero Romanos, 2000: 4). Este gesto es el que marca el carácter organicista del discurso costumbrista. No es solo la mención al mundo «sublunar» lo que arroja la pista; es el momento que marca que la subjetividad extranjera tan solo puede producir «ideales», que podrían llevar a engaño dado que «el “salvar los fenómenos” aristotélico supone precisamente toda la matriz organicista y únicamente tiene sentido dentro de ella» (Rodríguez: 2016, 54). O lo que es lo mismo, instituir una dialéctica del desvelar-ocultar como el *locus* privilegiado de la producción discursiva.

Resulta necesario realizar una breve digresión en el argumento para explicar de forma detenida una cuestión central en la producción cultural moderna: la división público/privado. Esta estructura que escinde la vida social en dos esferas claramente delimitadas y autoexcluyentes tiene un origen claramente histórico. Debemos acudir a la modernidad temprana —el período que va de mediados del s. XV al XVII— para hallar los inicios de esta división. Para Juan Carlos Rodríguez y Malcolm Read esta división se comienza a deducir en los albores del mercantilismo. Es por ello que no podemos hablar de «sujetos» propiamente dichos hasta que el capitalismo no se ha desatado por completo. El ascenso de las primeras burguesías y la resistencia de la nobleza da como resultado una instancia ideológica dominada por la relación entre las esferas pública y privada (Rodríguez, 2017: 32). Esto implica que la literatura moderna es deudora de estos primeros arranques privados; sin embargo, no será hasta bien adentrado el s. XVIII y, de manera definitiva, el s. XIX cuando esta división se institucionalice más allá de la instancia ideológica. La pregunta que arroja más luz sobre este fenómeno es la de ¿por qué los personajes de la literatura temprano-moderna no piensan? ¿Qué tienen los siglos XIX y XX que producen la forma literaria concreta de la corriente de conciencia? La apuesta que aquí se hace es la de la consolidación de las relaciones de producción capitalistas. Es decir, el esquema siervo/señor no podía sostener la idea de privacidad y publicidad tal y como se comprenden en la modernidad. A esto, sin embargo, hay que sumarle un hecho específico de las formaciones sociales españolas: el desarrollo desigual. Si bien esta división se produce, acaba siendo de forma incompleta, desequilibrada. El costumbrismo surge como una manifestación, entre otras cosas, de esta división público-privado que no alcanza a ser completa. Por eso, no tenemos personajes, con psicología, redondos, con «diálogo interno», sino tipos. Todas estas categorías narratológicas quedan inservibles cuando se las enfrenta al tipo. No es un personaje, dado que carece de la «interioridad» que da lugar al sujeto o, mejor dicho, a la representación del sujeto. Pero, a su vez, es omnipresente en la literatura española desde la modernidad temprana a nuestros días.

El costumbrismo aparece en la instancia ideológica decimonónica precisamente como producto de este «desarrollo» desigual, en el que la «mirada» del sujeto queda puesta en duda por su «empotramiento» en las estructuras ideológicas organicistas. El carácter «privado» de la mirada es lo que permite producir la observación costumbrista, pero, a su vez, esta mirada se encuentra intercalada por la presencia agobiante del organicismo. La cuestión es que el organicismo como matriz ideológica del Barroco no desaparece con este. La impronta aristocrática, burocrática y servil continúa marchando durante varios siglos como bien demuestra la existencia, tras la proclamación de la constitución de Cádiz en 1812, de la «Querrela Calderoniana». El organicismo continúa en el «vivan la caenas» y en su reverso liberal-empírico. Lo que encontramos es la cronificación de esta matriz productiva en un lugar que no le es propio: la formación social del capitalismo industrial. El costumbrismo parece que va un paso más allá con relación a sus propios descubrimientos: acepta el planteamiento ideológico de la subjetividad en concordancia con más de dos siglos de ideología burguesa, pero queda sujeto a la matriz organicista. Esto implica que el costumbrismo no es en ningún caso un realismo *avant la lettre*, sino que la naturaleza de la «transición» se manifiesta en su propia estructura discordante, esa suma entre empirismo y organicismo. Esta se encuentra mediada por el carácter propio que tienen las estructuras históricas de transición, es decir, por el reconocimiento de que son algo más que un «todavía no» —«todavía no es realismo»— y de que sus aspectos reconocibles forman parte de un desfase estructural que se produce dentro de las distintas instancias de la formación social. A este momento es a lo que llamamos organicismo *cursi*.

Lo *cursi* está asociado a «esa ansiedad y sentimiento de inadap-tación particular de la clase media baja» que «se desbordó hacia arriba, afectando a la clase media alta y alta» (Valis, 2010: 32). Esta «ansiedad» se manifestaría en las formas manieristas, afectadas y repetitivas. De nuevo es fácil observar cómo *cursilería* es otra de estas nociones en las que colapsa la medianía pequeñoburguesa con el costumbrismo. El organicismo queda así enquistado en la formación social del capitalismo industrial, dando lugar a ese *décalage* o desacoplamiento entre la matriz plenamente burguesa y el resto feudalizante. Resulta necesario aclarar que, como indicaremos más adelante, el primer tercio del s. XIX español es plenamente burgués. Sin embargo, el fenómeno que la crítica ha denominado como la «mímesis costumbrista» depende de la asunción plena y sin fisuras del positivismo como matriz ideológica. La tesis del organicismo *cursi* propone establecer que más que mímesis costumbrista estaríamos ante un costumbrismo mimético, en el que el pliegue barroco⁴ del universo pequeñoburgués constituye la forma privilegiada de la representación. No es la copia lo que forma el costumbrismo, sino las relaciones sociales capitalistas hegemónicas por el dominio aristocrático.

<4> Este concepto se toma prestado principalmente del ensayo de Guilles Deleuze El pliegue. Leibniz y el barroco que plantea cómo se constituye la relación entre el afuera y el adentro en la arquitectura y la metafísica barrocas a través de la forma del pliegue, diciendo así «entre el interior y el exterior, la espontaneidad del adentro y la determinación del afuera, se necesitará un modo de correspondencia que las arquitecturas prebarrocas reconocían [...] mientras que el interior se inclina de su lado, permanece cerrado, tiende a ofrecerse en su totalidad desde un solo punto de vista a la mirada que lo descubre» (Deleuze, 1989: 43).

2. Catacresis-capital: el desfase pequeñoburgués

Habiendo aclarado que el costumbrismo es algo más que el germen del que provendrán los discursos realistas de la segunda década del s. XIX, resulta necesario elevar la cuestión costumbrista hacia la posición que juega dentro de este panorama organicista. Urge romper así la noción manejada por la crítica (Dorca, 2004; Espejo-Saavedra, 2015; Escobar, 2006) de que podemos simplemente hablar de un progreso teleológico hacia la resolución literaria final: la literatura del Yo como expresión última de la naturaleza humana. El realismo y, en cierta medida, el naturalismo y sus máximos exponentes (Galdós, Pardo Bazán) deben ser entendidos desde una posición de ruptura con el mero hecho empirista⁵. Resulta evidente que el costumbrismo se constituye dentro de «la tensión dialéctica entre discurso ideologizado y escritura placentera, entre investigación científica y observación libre, entre los presupuestos poéticos que, desde Aristóteles, habían contrapuesto la “mimesis” de lo colectivo y la de lo individual subyace en la actitud de partida y en los logros del costumbrismo decimonónico» (Escobar, 2006: 18). Pero a su vez, esta concepción arrastra ciertas dosis de «autonomía». Esto implicaría que la observación y la mimesis no se producirían dentro de una determinada formación social, sino que se corresponderían con expresiones inherentes a la propia naturaleza humana. La «tensión dialéctica» se produce en el propio seno de la formación social decimonónica, entre una modernidad que subsume la visión a una forma concreta de literalidad, y el resto organicista que imprime ese carácter desequilibrado a la división público/privado.

La modernidad se constituye en torno a la representación como operación simbólica básica. En el costumbrismo de Mesonero Romanos se puede adivinar la representación a través de la intervención que hace sobre el romanticismo: «y corrió toda la Europa, y vino en fin a España, y llegó a Madrid (de donde había salido puro), y de una en otra pluma, de una en otra cabeza, vino a dar en la cabeza y en la pluma de mi sobrino» (Mesonero Romanos, 2000). Aquí las sinécdoques viajan de lo geográfico, a lo orgánico y lo material, haciendo de la operación representativa y de sustitución la base de un argumento que imita la forma en que se constituye una formación social. El capitalismo industrial naciente imprime en las formaciones sociales formas muy concretas de expresar varias cuestiones; la temporalidad, el espacio, la subjetividad...

Al plantear que «esta idea [el romanticismo según Mesonero Romanos] ayuda a explicar el mecanismo de unas colecciones que tienden a la exposición nostálgica de profesiones y costumbres que peligran debido a los avances tecnológicos o la influencia extranjera, mientras la clase burguesa que produce y consume estas obras se deja llevar por los adelantos y atractivos de la modernidad» (Cerezo, 2012: 83), se produce una lectura incompleta del proceso, provocando una

<5> Juan Carlos Rodríguez liga la existencia de la cursilería pequeñoburguesa y «mediocridad del buen gusto» (2000: 281) a los mismos procesos que dieron lugar al ferrocarril y la fábrica. Introducirlos como una reacción liberalizante a las presiones del Congreso de Viena procede en tanto que la propia instancia ideológica se postra ante una instancia económica cada vez más poderosa.

quietud pasmosa. El «miedo al cambio» tan solo se «refleja» en el costumbrismo, en ningún caso constituye un elemento ideológico que lo forme.

Este proceso de formulación social puede comprenderse si se atiende a la propuesta que Louis Althusser ya introduce al afirmar que una formación social es «la totalidad de sus instancias articuladas en torno a un modo de producción determinado» (Althusser y Balibar, 2004: 225). Hay mucho que desgranar de esta cita. Lo más relevante es que la formación social se constituye en base a instancias, cuyo carácter es heurístico y no cerrado; pero, en pro de facilitar las cosas, se aceptarán las tres propuestas por Althusser: la política, la económica y la ideológica. En ellas se producen las diversas prácticas que constituyen el todo social; «Economic practice refers to the transformation of nature into socially useful products, political practice to the reproduction and administration of collective social relations and their institutional forms, and ideological practice to the constitution of social subjects and their consciousness» (Resch, 1992: 37).

Estas instancias constituyen de forma relativamente autónoma este todo que Althusser denomina formación social o histórica. Sin embargo, para que tengan sentido, hemos de acudir a esa segunda parte de la cita, es decir, deben estar articuladas en torno a un modo de producción. Como bien es sabido, el modo de producción en Althusser no se presenta en ningún caso como el esquema cargado de hegelianismo de la «infraestructura» que dejaría el resto de las instancias en mera «superestructura», es decir, como reflejo mecánico de la instancia económica. Sin embargo, la instancia económica no es el modo de producción. A pesar de que Althusser afirma que las formaciones sociales están determinadas por la economía «en última instancia», habría que considerar que «economic determination in the last instance—for all practical purposes synonymous with the primacy of a mode of production—cannot be justifiably criticized for reducing the social formation to a mere reflection of the economy or for eliminating the dynamic effect of contradictory development in favor of some form of static functionalist equilibrium» (Resch, 1992: 40).

Dicho esto, es posible arribar a algunas conclusiones sobre el tipo de formación social que se halla en la España de los 30 y 40 del siglo XIX. Encontramos que el fulgurante fracaso del liberalismo constitucional conduce a una década de retorno al absolutismo de Fernando VII. El final de esta década ve al rey pivotar desde el tradicionalismo al liberalismo más conservador para asegurar la sucesión de su hija. Este giro desde el Estado da lugar a toda una serie de reformas tanto económicas como sociales encaminadas a liberalizar la economía del país, entre las cuales la más conocida es la desamortización de Mendizábal, que aseguró una estructura de propiedad de los bienes inmuebles concentrada en pocas manos. Este paso dejó una Iglesia católica con enorme influencia ideológica, pero con una capacidad política y económica en retroceso, si bien conservaba aun

gran parte de esta. A su vez, las ciudades van acumulando cada vez más población, a la par que los primeros proletarios industriales aparecen como consecuencia de las migraciones más tempranas del campo a la ciudad. Estas están íntimamente relacionadas con la desamortización, dado que la enajenación de inmuebles «en manos muertas» —concepto preñado de ideología— provoca una nueva estructura de la extracción del valor que requerirá menos mano de obra en el campo. Aun así, España sigue siendo un país eminentemente agrícola durante todo este proceso⁶.

Poseyendo un retrato más certero de la caracterización de las formaciones sociales, se puede afirmar que la entrada del costumbrismo en estas no marca la existencia de una moral reaccionaria, ni es tampoco el eterno retorno del topos del *temps perdu*. Recoge algo más relevante a la formación histórica decimonónica. Cuando Jo Labanyi dice que «la modernidad se constituye por medio de la representación» (2011: 20), sus palabras pueden ser llevadas hasta sus últimas consecuencias: ¿qué representación? La modernidad se constituye como una *equivalencia general* (Goux, 1973) que permite a su vez varios desplazamientos: los que sintetizan la oposición entre costumbrismo y realismo (la tensión particular-universal), y los que metaforizan la economía para transformarla en la aporía thatcheriana —«no existe la sociedad, solo individuos y familias»— que reconstituye todas las economías —la simbólica, la política y la doméstica— en una. La forma en la que el costumbrismo engarza con la formación social decimonónica en España es a través de la relación que se puede establecer entre la escritura —y las formas de representación en general— y el modo de producción de la Segunda Revolución Industrial. Para Jean Joseph Goux esta relación queda dominada por el isomorfismo que se establece entre las diversas formas de representación que condensan las instancias política, ideológica y económica, donde el dinero como equivalente general gobierna el intercambio de mercancías, el falo gobierna las economías libidinales y la metáfora las simbólicas. Esta división quedaría dominada por la lógica de «reemplazar lo que está prohibido, lo que falta, lo oculto, lo perdido, lo deteriorado, en una palabra, reemplazar por algo *equivalente* lo que no es, como tal, en sí mismo, *presentable*» (Goux, 1973: 13; énfasis en el original). Las economías simbólicas de Goux aparecen como una forma de entender la estructura del significante de forma histórica. Son, además, una forma de ligar el inconsciente con estas formas de significación y representación. El argumento toma a los lectores estructuralistas de Marx y Freud —Althusser y Lacan, respectivamente— para construir una teoría histórica del significante y el inconsciente. A la hora de historizar el inconsciente, la tarea de Goux resulta similar a la de Juan Carlos Rodríguez; en el caso del primero, se opta por una solución de tipo formalista, es decir, el falo, el oro y la metáfora se convierten en formas privilegiadas de simbolización en el capitalismo. Siguiendo una misma lógica: la de la centralización. Para Rodríguez la salida estaría en lo que llama «el inconsciente ideológico», es decir, el efecto matriz del modo de

<6> Uno de los principales asuntos que la historiografía ha tratado de exponer sobre el período de crisis del Antiguo Régimen y la consolidación de las opciones liberales es la diferencia constitutiva con la que España entra en este proceso. Josep Fontana, en un estudio seminal sobre el tema, introduce toda una serie de datos que demostrarían que, aunque la economía española de principios del XIX aún muestra serias señales feudalizantes, se encontraría en un período de modernización que arrastraría durante todo el siglo. La interpretación que esto facilita es la de presentar España como un país que pretende adentrarse en la modernidad, pero al que se le expone ante diversas dificultades de tipo estructural. Teorizar este espacio es lo que nos permite hablar de desfase entre las instancias ideológicas y económicas, a la par que se pueden resaltar las contradicciones existentes en la propia instancia ideológica.

producción expresado en las ideologías de la individualidad. Estas suponen dos aproximaciones distintas, pero a la hora de explicar el costumbrismo creemos que son útiles en cierta medida. Goux permite historizar la forma en la que la simbolización decimonónica expresa una cierta tendencia «unitarista» —la nación, el pueblo, la metáfora, el tipo—. Rodríguez permite establecer cuáles son las fuerzas ideológicas que colisionan en la modernidad española —el empirismo burgués por un lado y el organicismo aristocrático por el otro—.

Ahora bien, teorizar el señorío que la metáfora tiene con respecto a otras formas literarias y políticas requiere ligar formas retóricas al establecimiento de determinadas formaciones sociales. La «radical historicidad» de la literatura permite avanzar en esta respuesta. No se trata, como en Laclau, de retorizar lo social, sino de establecer conceptos que permitan comprender los desplazamientos ideológicos en las formaciones sociales. Para Laclau las diferencias entre Sorel y Lenin pueden ser comprendidas a través de la contraposición metáfora/metonimia (Laclau, 2014: 92-93). Esta primera supondría una significación por sustitución, mientras que la segunda implica que el significado se «contagia» por yuxtaposición. Esto sirve al pensador argentino para diferenciar entre la huelga general revolucionaria, como un significante que sustituye a todo lo demás, mientras que la estrategia bolchevique estaría marcada por la contigüidad de las diversas luchas, pero no su desaparición. Lo que nos interesa de esto es que, efectivamente, Laclau comprende, que la metáfora implica una sustitución efectiva de un signo por otro —los cabellos son oro y los dientes perlas en la poesía de Garcilaso—, y que esta sustitución puede tener efectos políticos. Ahora bien, donde nuestro análisis diverge de forma absoluta es en el empeño posestructuralista, es decir, en la afirmación tajante de la autonomía del discurso. Sé que lo que Laclau plantea es la autonomía «de lo político», pero seamos completamente honestos, eso solo implica que los conflictos que se dan en una determinada formación social pueden ser «presentados» como constitutivos de un nuevo orden político. Esto no desjerarquiza «las luchas», lo único que hace es convertirlas en un batiburrillo en el que las teorías conspiranoicas y la lucha de clases forman una sociedad de igual manera. Esta digresión nos devuelve a la discusión central: ¿por qué el costumbrismo es una sustitución metafórica? ¿Esto lo convierte en populismo?

Es en esta operación de reemplazo de donde Goux deduce la estructura de circulación del significado de la modernidad: el intercambio que se produce en la transmutación de unos signos por otros es lo que produce «valor» en sí. En el costumbrismo, el tipo y el retrato agrupan esta pulsión unificadora. El costumbrismo no nombra una nueva economía simbólica, sino que sirve de engarce entre las que provienen de la modernidad temprana y aquellas plenamente modernas. La equivalencia permite sustituir los procesos políticos, económicos e ideológicos, a la vez que bascula entre la modernidad y

el resto feudalizante; el Estado, el dinero y el falo pasan a ocupar un afuera que los caracteriza como signos privilegiados cuya creación proviene de procesos de abstracción. Ahí coinciden con la metáfora como forma de abstracción que imprime el carácter representativo de la modernidad. El costumbrismo no deja de resultar un desplazamiento metafórico o, mejor dicho, catacrético.

Esta operación de corte metafórico requiere de una explicación, dado que la postura de Labanyi no entra en contradicción con la propuesta del costumbrismo como «metaforización», pero sí se encontraría ante un *impasse* claro. Para Labanyi la nación sería capaz de metaforizar el proceso representativo. Esto es correcto, pero hay que añadir que la metaforización va un paso más allá. Se convierte en catacresis en el momento en el que nombra por sí misma esta «visión del realismo crítico [que] implica [...] una dinámica de la vida colectiva que tiene en cuenta los sacudimientos profundos de las capas geológicas que constituyen el organismo social» (Correa, 2006: 18). Es decir, la nación pasaría a *incluir* en ella los nombres de todo aquello a lo que el positivismo se refiere como «sociedad española» (Labanyi, 2011: 22). La operación se constituiría de la siguiente manera: la sociedad española es incluida en la nación como metáfora. Esta tesis es más que conocida y ha sido expuesta de forma clara por Benedict Anderson en su *Comunidades imaginadas*, pero este proceso no acaba ahí. Lo que encontramos en el caso español es la profundización de esta metáfora en la que el propio concepto de «sociedad» desaparece. Es por eso por lo que la catacresis se torna en la forma apropiada de comprender este proceso; se nombra la sociedad, mediante su tachado. El «tipo» costumbrista guarda relación con este proceso como se puede observar, pero no es el único aspecto del costumbrismo que mantiene una relación con el proceso de simbolización general.

Como se viene planteando, la formación social decimonónica se encuentra dentro de un proceso de desarrollo desigual. Esto no implica una modernidad «con fallas» en España, sino que la especificidad del proceso de modernización se encuentra con ciertas dificultades. Puesto de modo más sencillo, es lo que un siglo y medio más tarde Manolo Escobar cantaría en la película *En un lugar de la Manga*: «moderno, pero español». Dentro de esta tensión es donde la simbolización se expresa de forma concreta. Que el Estado contenga a la sociedad, y nunca viceversa, reafirma esta economía simbólica de que la representación catacrética es isomorfa con respecto a la producción de mercados internos y a la domesticidad que sostiene la institucionalidad política y económica decimonónica. Lo que implica la nación como topos de representación literaria es la presunción de un régimen ideológico en el que prima la importancia de las clases medias, cuya representación y captura sígnica se produce a raíz del desfase estructural que experimentan la medianía subsumida en las lógicas estatales, nacionales y aristocráticas pasadas por el filtro de este organicismo *cursi* o manierista. Dicho de otro modo, la escisión

de los espacios público y privado ocurre en España exactamente igual que en el resto de las formaciones sociales occidentales. Las formas literarias que acompañan a esta escisión —el realismo, el naturalismo, etc.— cuentan con tanta difusión como en las formaciones históricas «plenamente» burguesas. Pero es cierto que esta escisión se encuentra en España «coja», «rota», atravesada por la necesidad de lo público de imponerse constantemente. Hablaremos más de esto en el siguiente apartado.

Este carácter mesocrático se encuentra a su vez sobredeterminado por la relevancia política de la aristocracia y por la debilidad histórica de la pequeña burguesía para emprender la labor de reforma que se le presupondría. En esta tensión es donde se desarrolla el pliegue barroco que la medianía española reconoce como propio: el hortera, el abogado, el soldado son a su vez *tipos* y expresiones de lo que «Galdós destaca [como] una fórmula de novela en la cual predomina la dialéctica entre lo antiguo y lo nuevo, lo estacionario y lo dinámico, lo falso y lo auténtico» (Correa, 2006: 18).

3. Observador/hablador: el patetismo del yo pequeñoburgués

Una vez se ha situado la cuestión del costumbrismo desde la perspectiva de una cierta continuidad de las formas de la ideología organicista, y a su vez se ha subsumido esta al carácter estructural que el modo de producción capitalista posee; una vez se ha especificado cómo este sobredetermina los aspectos sógnicos relacionados con la representación, es necesario aclarar cómo el costumbrismo se constituye en forma y fondo como discurso. La cuestión, como se ha venido explicitando, radica en el «desde dónde» y «cómo» se emite el discurso. La primera cuestión es relativamente sencilla de aclarar, en tanto que se ha demostrado que el organicismo sigue ocupando un lugar privilegiado como matriz productiva de la ideología española.

Los aspectos introducidos en los epígrafes anteriores permiten situar el costumbrismo como un efecto de la especificidad española nacida del *décalage* o desfase que aparece en la formación social decimonónica. Entre la matriz ideológica barroca —el organicismo— y el empirismo burgués surge una contradicción, un *impasse* que conduce a la formación social española a hacia un callejón sin salida. Es en este momento estructural donde surgen los discursos costumbristas. Es a raíz del desfase, que introduce formas barrocas en las prácticas de la burguesía nacional, que observamos la evolución de las literaturas del «yo pobre/libre» (Rodríguez, 2001: 26) hacia el «observador/hablador». «Evolución» es un concepto engañoso en este caso, dado que la «radical historicidad» en la que se viene insistiendo queda puesta en duda. Sin embargo, resulta importante remarcar que lo que en el Renacimiento aparece como una expresión de las nuevas relaciones de producción; el trabajador libre pero pobre frente al siervo feudal, sigue teniendo relevancia en

el s. XIX. Al fin y al cabo, la naturaleza del trabajo en el capitalismo sigue siendo la misma: vender la fuerza de trabajo liberada a cambio de una ínfima parte de lo producido que denominamos salario. El observador/hablador forma parte de esta relación, pero a su vez introduce un cambio sustantivo tanto en la percepción como en la naturaleza del intercambio. Esta categoría sirve para fijar, aunque sea de forma tentativa, un nuevo espacio «subjetivo». Si en la modernidad temprana este espacio no ha sido delimitado y eso deja un «yo» constantemente atravesado por el espacio público, en el s. XIX el «sujeto» es la expresión clara de la individualidad en la formación social capitalista. Sin embargo, depende de una categoría que lo ancla al afuera, como es la de observar, para poder producir ese espacio de interioridad. Aclaremos esto un poco más adelante al analizar la categoría de la mirada.

La mirada sirve para agrupar dos nociones que fijan la escritura en un régimen ideológico concreto. Así, el concepto pretende recoger la naturaleza empirista del costumbrismo; la «mímesis» según la crítica tradicional, a la vez que su «artificialidad» (Espejo-Saavedra, 2015). Es decir, se acepta que el costumbrismo requiere de un esfuerzo representativo. No basta con la «copia» de la realidad, sino que se requiere «trabajo». Lo sintomático del «artificio» es que es el mismo concepto elegido por John Beverly para describir la poesía gongorina. «Artificio», ya sea en el siglo XVII o en el XIX, hace referencia a lo trabajoso de la escritura, a la labor consciente de la producción cultural. Vemos cómo en el costumbrismo se renuevan las categorías organicistas que diferencian al artista del artesano (Beech: 2019, 33-34). Rodríguez en *Historia y Teoría de la producción ideológica* plantea que en el s. XVI esta división en el campo específicamente literario se daría a través del concepto de mérito. En el siglo XIX tenemos el ejemplo de *La noche buena de 1836* en el que Larra ya incide sobre la diferencia que existe entre él y su criado. El artificio de la escritura aparece en el XIX no ya como la distinción entre el «mérito» del escritor cuya «alma bella» produce, sino como el esfuerzo casi asocial de la producción intimista. Esto, a su vez, se ve amenazado por el exceso organicista. De nuevo, en el pliegue barroco es donde se manifiesta el límite de la interpretación. No se trata de «esconder» el trabajo, sino de no fetichizar la labor del escritor y comprenderla dentro de la matriz histórica desde la que se produce. Es por eso que el «observador/hablador» constituye la expresión privilegiada de este momento de dislocación. Es el sujeto que puede encarnar las equivalencias generales en un momento de desfase; las neurosis ideológicas del liberalismo conservador decimonónico convergen en los «tipos» como «la caracterización de sus personajes como tipos populares, a través de su ocupación» (Labrador, 2003:19). Sin embargo, a pesar de que la contradicción capital-trabajo es en última instancia lo que estructura las relaciones sociales, argüir que el «tipo» es una caracterización resulta insuficiente. Sí, el soldado, el hortera, el estudiante... componen el abanico de personajes que el costumbrismo

produce, pero «Los calavera», «Los románticos», el «Vuelva usted mañana» (citado en González Blanco: 1910), también. Es decir, la sobredeterminación de la contradicción central capital-trabajo debe ser leída en los mismos términos catacréticos que el resto de la representación simbólica. Esto implica que el tipo costumbrista no viene a «caracterizar», como dice Labrador, la división del trabajo. El trabajo desaparece en el costumbrismo de la misma forma que lo hace la sociedad. El isomorfismo general de la modernidad es el de la referencia que se come a su referente. Es por ello por lo que los retratos de costumbres producen y reproducen *la estructura* de las formaciones capitalistas en España.

Ahora bien, a esto le sigue una tendencia general de secesión de las referencias de sus referentes. El aspecto que realza el empirismo burgués es el del observador privilegiado. Ahí Larra y Mesonero Romanos trazan una línea diferencial particular con otras formaciones históricas previas. El observador escribe desde el Yo, es decir, es un sujeto en toda la expresión que la formación social capitalista da a esta realidad, pero la cuestión es que este sujeto se inscribe de la misma manera en el desfase organicista que se ha mencionado previamente. Esta posición queda mediada entonces por varias condiciones, siendo la primera que «the progress of civilization, leaving beneath and behind in the signifying modes of production which it outmodes and interdicts, produces a neurotic *succession*. Neurosis indicates how investments of the magical, mythological, religious kind persist, but unconsciously, in an ideology of the philosophical type» (Goux, 1990: 83). Es así como el organicismo precede a y constituye un elemento fundamental de la instancia ideológica «costumbrista»: los elementos clásicos no se exteriorizan en una continuidad esencial a «lo español», sino que se presentan estructurados en torno al modo de producción de forma muy concreta. Esta fórmula es lo que permite al «observador» costumbrista emerger y situarse en este «afuera» desde el que escribir. Pero esta exterioridad no es fruto del desarrollo pleno de las potencialidades del Yo como entidad separada del resto de la realidad. El Yo costumbrista tiende a la identificación con su propio análisis, siempre son los españoles pintados por sí mismos. La cercanía de esta «mímesis» es lo que permite al escritor costumbrista situar al objeto. Por eso Larra es un personaje de sus propios cuadros, al igual que Mesonero Romanos.

La cuestión es que el afuera del que hablaba Mesonero Romanos y que hemos relacionado con el momento de derrota de las opciones liberales más progresistas es, más que un «afuera», el producto de un alejamiento irónico, un juego de espejos que permite al sujeto costumbrista liberarse y someterse al mismo tiempo. El propio Mesonero Romanos los describe en la introducción a su obra *Memorias de un setentón*:

su ya oxidada pluma solo puede brindar hoy con prosaica y descarnada narración de hechos ciertos y positivos, con retratos fotográficos de hombres *de verdad*, que le fue dado observar en su larga vida

contemplativa, cómodamente sentado en su luneta (o sea butaca) de segunda fila, o bien alternando en amigable correspondencia con los personajes de la acción, escondido tras los bastidores de la escena (Mesonero Romanos, 2003: 9).

Por una parte, muestra «a los hombres de verdad» con «su conexión con la vida íntima y privada, no caben en el cuadro general de la historia, pero que suelen ser, sin embargo, no poco conducentes para imprimirla carácter y darla colorido» (*Ibid.*: 10). Pero necesita de «esta obligada descripción del escenario en que la suerte me colocó al nacer» (Mesonero Romanos, 2003:11). Es decir, para mostrar el tipo —la verdad costumbrista— se requiere de un escenario que ponga el yo en contexto. En la operación resuena el eco de la filosofía naturalista, sin embargo, esta se debe enfrentar a la naturaleza del tipismo como técnica. Así, este «mostrar» se encuentra encerrado en la dialéctica entre la liberación y el sometimiento, que se produce por la relación concreta que puede establecerse con «la mirada».

Como es bien sabido, para Jacques Lacan la cuestión de la mirada trasciende la operación fisiológica de la visión. Pero, a la par, no es meramente un agregado subjetivo que podría ser explicado a través de la operación neokantiana de la percepción. No; la mirada es la mirada del objeto que se mira, la mirada-muestra (Lacan, 2011: 78). El costumbrista, en efecto, identifica su mirada con la de un Gran Otro y, en este sentido, su mirada parece que sobra. En este caso particular el Gran Otro queda identificado con la matriz ideológica costumbrista, es decir, con el conflicto entre el organicismo y el liberalismo, aquello que se denominó «organicismo cursi». Este proceso que se ha descrito, y que va desde el desfase estructural hasta los equivalentes generales, *excreta* al costumbrista. La suya es una mirada aristocrática que funciona desde la lógica del Gran Otro, la estructura simbólica que cierra y da sentido a este proceso.

Para comprender el costumbrismo en toda su extensión es necesario entender que la «observación» sagaz de Mesonero Romanos y Larra está a su vez mediada por las limitaciones que las dos matrices ideológicas en disputa (organicismo y liberalismo burgués) imponen. Los observadores no solo producen tipos y tipologías como representación del sector medio de la sociedad civil; son, a su vez, introducidos en estas a través de su labor como periodistas y cronistas. Asumir la división de las esferas pública y privada e incidir en la relevancia de la segunda es lo que dota a las sociedades costumbristas de su especificidad. Encontramos un exceso abyecto, un «mostrar lo que no se debe mostrar» que choca de forma frontal con la labor histórica que la burguesía está llevando a cabo en estos momentos. Larra lo expresa de forma muy eficaz en *La noche buena de 1836*: «esta palabra me sacó de mi estupor, e involuntariamente iba a exclamar como don Quijote: “Come, Sancho hijo, come, tú que no eres caballero andante y que naciste para comer”; porque al fin los filósofos, es decir, los desgraciados, podemos no comer, pero ¡los criados de los filósofos!» (Larra, 2002a). Observar *muestra*, muestra

que la medianía está engarzada en los fundamentos ideológicos del organicismo; pero, al mismo tiempo, Larra se resiste al populismo irredento. No mezcla: la diferencia con el criado sigue presente.

Resta solo un punto: pasar del observador al «hablador». Es obvio que ambos autores hacen referencia a esta figura en los títulos elegidos para sus revistas y firmas. *El pobrecito hablador* de Larra y *El curioso parlante* de Mesonero Romanos ya nos guían en esta dialéctica que existe entre el observar y el hablar. El costumbrista, como ya se ha indicado, no solo mira, sino que es mostrado y, por lo tanto, está sujeto a la «norma del padre» aristocrática y organicista. Sin embargo, el producir discurso, y el hecho de producir un tipo de discurso que es capaz de conectar con una sutura naciente de las nuevas sociedades de consumo, abre otra línea de fuga por que la escapar. El costumbrismo habla «ideología» exactamente igual que el resto de los procesos y productos literarios, por supuesto, pero en este juego de «autoconsciencia reflejada» es incapaz de prescindir de una distancia que lo arrastra hacia las posiciones «medianas». Esta relación con la clase media como «hablante», como «pobrecito hablador», se produce dentro de esta matriz ideológica específicamente española. Es una forma de establecer una preponderancia ficticia, de la misma manera que el observador «empírico» no puede posicionarse en un afuera, ya que las ideologías burguesa u organicista no lo permiten. Así escribe Larra sobre *El día de los difuntos de 1836*:

¿Y este mausoleo a la izquierda? «La armería.» Leamos:
«Aquí yace el valor castellano, con todos sus pertrechos».
Los Ministerios: «Aquí yace media España; murió de la otra media».
Doña María de Aragón: «Aquí yacen los tres años»

Y podía haberse añadido: aquí callan los tres años. Pero el cuerpo no estaba en el sarcófago; una nota al pie decía: «El cuerpo del santo se trasladó a Cádiz en el año 23, y allí por descuido cayó al mar». Y otra añadía, más moderna sin duda: «Y resucitó al tercer día» (2002b).

La lección de Larra va más allá del pesimismo romántico. El yacimiento de todos los movimientos liberales y progresistas, siempre sujetos por el organicismo al «valor castellano», lanza directamente la cuestión del «desde dónde» se observa y habla. Solo existe un lugar en el que la combinación de liberalismo y organicismo se puede ofrecer: ese engendro de la modernidad al que se ha denominado *costumbrismo*. Larra no ha condenado a España a que «una mitad mate a la otra media». No es su poder el de vaticinar el terrible destino que corren los españoles en sus propias manos; dejemos ese rol para los filólogos y militaristas alemanes, ya sean del siglo XIX o del XX. No; Larra conecta en su costumbrismo liberal o progresista con un sustrato mucho más profundo: el de una nación construida en base a la cooptación aristocrática de sus clases medias. Mientras que, por el otro carril, Mesonero Romanos propone una mirada que en la distancia se reconoce como la del «gran otro» lacaniano. La diferencia entre un *costumbrismo* y el otro parece que alcanza una relevancia cuasi ahistórica, difuminándose en esa «media España

que mata a la otra media». Pero no hay nada más lejos de la realidad. Lo que nos topamos es una contradicción constitutiva de la instancia ideológica del liberalismo español, que encontrará acomodo en diversas formaciones sociales a lo largo y ancho de la historia gracias a la intervención de la catacresis.

El significante que hace desaparecer el significado permite pensar la historicidad del costumbrismo español escapando de las nociones esencialistas que limpian, fijan y dan esplendor a los conatos contestatarios de los estratos más bajos de las formaciones sociales españolas. Para Mesonero Romanos, la impronta populista de su costumbrismo queda eclipsada por el aristocratismo practicante, mientras que en Larra el liberalismo se constituye como estructura básica de la significación populista. En ambos casos, el costumbrismo se come al personaje. Esto no quiere decir que no existan diferencias. Formalmente, el «yo pobre/libre» del «pobrecito hablador» denota, en los excesos burocráticos de una revolución burguesa hecha «desde arriba», las fallas de un diseño político y económico que condena a la neurosis a los elementos críticos. Por su parte, el «curioso parlante» Mesonero Romanos, identificado en su plenitud con la mirada aristocrática, produce un tipo de ironía más disperso, una ironía que en su doblez se entiende solo como privada. Los elementos formales en los que ambos coinciden permiten reconocer la impronta aristocrática del régimen simbólico, al tiempo que requieren de los trasuntos irónicos para poder resultar legibles a posteriori. Sin embargo, es en su diferencia donde es posible observar que la interacción entre lo público y lo privado queda puesta en cuestión y donde la ironía resulta insuficiente como instancia donde reconocer el conflicto o la contradicción. Ambas corrientes pueden reconocerse en la doblez engañosa del lenguaje, en la que las apariencias son eclipsadas por los elementos performáticos que muestra la mirada. Es decir, la ironía costumbrista nacida del desfase estructural es una necesidad para entender el costumbrismo, sí, pero en sus dos vertientes juega un rol distinto, que a lo mejor quedaría más claramente explicitado en aquella dicotomía presentada por Franco «Bifo» Berardi entre «irónicos» y «cínicos» para describir las aptitudes militantes en las postrimerías del autonomismo italiano de las décadas de los 60 y 70 (Deseriis, 2012).

Es posible identificar a los irónicos y a los cínicos con esa imagen de las «dos Españas» eternas sin que medie mucha interpretación por nuestra parte. Parece fácil situar en este conflicto a las dos Españas que mencionaba Machado, que no son solo las de Larra y Mesoneros, sino también las que habitan Berlanga y Garci, José Luis Cuerda y Almodóvar, Ibáñez y Víctor Mora... A pesar de ello, esta tentación historicista debe ser puesta en cuestión. Urge comprender que el costumbrismo, a pesar de constituirse como una corriente histórica que produce narrativas e imágenes desde y sobre España,

Los españoles pintados por sí mismos, es además un lugar en el que habitan cómodamente las contradicciones de una modernidad «incompleta» que excede los límites peninsulares.

Las miradas costumbristas proceden a identificar el pueblo. Este salto teórico del costumbrismo al populismo no es tan amplio como pueda parecer a primera vista. ¿Acaso no es el populismo la lógica equivalencial sobre la que descansa la formación de ese «nosotros»? Qué es sino aquel *Los españoles pintados por sí mismos*. Introducir a estas alturas del artículo una cuestión como la del populismo merece otra de las digresiones que se vienen realizando. La relación entre costumbrismo y populismo puede resultar, a simple vista, como algo demasiado dispar como para ser puesto en conversación. Nada más lejos de la realidad. El costumbrismo se sostiene con «a populist championing of the “ordinary” has always been at its heart. This embrace of the everyday has gone hand in hand with a characteristically populist suspicion of academic institutions» (Beasley-Murray: 2010, 19). Lo que Beasley-Murray plantea en relación con la dinámica que han creado los estudios culturales puede ser sostenido hacia la propia escritura costumbrista. La obsesión con lo ordinario depende de una lectura concreta de «lo social»; para que pueda existir, se deben producir ciertos desplazamientos en la instancia ideológica: primero, debe ser posible dibujar «el pueblo» como categoría; segundo, debe ligarse a este con una cierta idea de autenticidad; y tercero, ambas cuestiones deben permitir un delineamiento identitario. Ahora bien, estas operaciones parecen más típicas de un movimiento literario del siglo XX que del XIX. Es esta una apreciación necesaria. Pero el pueblo es una realidad política y literaria ya en el s. XIX. El proyecto liberal reconoce que la soberanía nacional descansa en una porción de la masa que viene a denominar «pueblo». El costumbrismo no es solo deudor de este proyecto, sino que lo reifica en su forma particular de generar equivalencias.

Volvamos por un instante a Laclau. Su particular aproximación al populismo hace converger dos tradiciones teóricas: el marxismo occidental y su reencuentro con Antonio Gramsci, y el posestructuralismo francés. Estas dos tendencias, antagónicas por seguir la propia nomenclatura laclausiana, convergen en la aproximación discursivista que Laclau tiene de la sociedad. En pocas palabras, la sociedad se compone de demandas que deben ser articuladas en torno a un «significante vacío». Este significante no es otra cosa que la catacreción, es decir, la metáfora que pierde su referente —el propio Laclau da el ejemplo de «la pata de una mesa»—. Esto se sucede gracias a una operación discursiva que «ve» que, bajo determinadas condiciones, se pueden agrupar demandas en un solo movimiento político. Lo que los regímenes liberales tratan como una secuencia divisible de expresiones políticas, la lógica institucional, el populismo las trata como equivalentes. La economía simbólica de la propuesta laclausiana y la lectura que se ha hecho del costumbrismo es muy similar; son equivalencias que transmutan en metáforas. Es

cierto que podemos argüir que el populismo requiere siempre de un «afuera». Toda la teoría de Laclau descansa en una lectura que, deducida de la diferencia entre lo óntico y lo ontológico, en la que lo político es fundacional de la comunidad y la política es el orden que se presenta como natural (Franzé, 2014). Esto implica que el momento cero de lo político es el de la creación de equivalencias, más allá o no de que estas dependan de un afuera constitutivo. El populismo, muy a su pesar, no es una teoría del conflicto, dado que lo entiende no como un elemento constitutivo de la formación social —las contradicciones que le son inherentes—, sino como la forma «política» que toman las demandas cuando se las articula. El costumbrismo es el populismo español.

El tipo costumbrista es este particular que se convierte en universal sobre el que pivota la construcción de ese sujeto «político» que es el pueblo. El costumbrismo es una variante populista, es decir, es la forma concreta que el liberalismo español tiene de asumir el problema de la masa. De la misma forma en la que el absolutismo había creado la imagen heroica del pueblo⁷, el costumbrismo requiere de su positivación dentro de la lógica empirista de la burguesía decimonónica. La cuestión es si las tendencias más conservadoras del costumbrismo podrían calificarse también de populistas. Este debate trasciende el propósito de este trabajo, pero es útil indicar que la naturaleza del populismo como una apuesta abiertamente emancipadora o bien una forma de construir la comunidad, ya sea conservadora o progresista, se encuentran abiertas dentro del ámbito de la teoría política y estética. La correlación populismo/costumbrismo parece iluminar una cuestión concreta: la de la integración política e ideológica de las masas en los procesos de modernización españoles.

4. Conclusiones

La labor llevada a cabo en este trabajo está incompleta. Quedan muchas preguntas aun por responder sobre el costumbrismo como vertiente específica de la modernidad española. Asomarse a él implica necesariamente entender las economías simbólicas que se ponen en funcionamiento en el s. XIX, pero también cabe hacerse la pregunta que constantemente nos lanza Juan Carlos Rodríguez en su *Teoría e historia* sobre la radical historicidad de la literatura; ¿por qué continuamos observando fenómenos y procesos que continuamente reflexionan sobre este tipo de prácticas? ¿Qué ha sucedido desde el s. XIX para que *Españoles por el mundo* siga siendo un programa que trata de mostrarnos «las costumbres» de la nueva medianía española en el exilio? Desde *Mortadelo y Filemón* hasta *La casa de papel* parece que la ficción española es incapaz de romper con estas tendencias históricas.

El alcance de este trabajo era más modesto. Se ha demostrado que las décadas de los años 30 y 40 del s. XIX son esenciales a la hora de entender el pliegue barroco que la pequeña burguesía provoca

<7> En su clásico *La cultura del barroco*, Maravall ya habla de este momento artístico como una cultura de masas conservadora. No es este el lugar de discutir los límites de esta afirmación, pero sí es remarcable como el período que va del siglo XVII al XVIII se enfrenta de una forma parecida a la cuestión política de la masa. El largo barroco español (siglos XVI, XVII y XVIII) necesita reafirmar y destruir constantemente esta figuración tanto ideológica como políticamente.

en España. Relacionándolo con la matriz ideológica del barroco como epítome de la ideología aristocrática, se ha podido vincular a las formas de simbolización que la modernidad y el capital ofrecen, arrojando así este producto que sería como el Marqués de Bradomín: «feo, católico y sentimental»; el costumbrismo.

La «especificidad» de la formación histórica de la primera mitad del XIX español pasa por lo tanto por percatarse de que las contradicciones que la habitan se presentan como las equivalencias entre las economías simbólicas que el discurso pequeño burgués, plegado a las economías simbólicas del barroco, presenta como totalidades. La nación, la casa y la fábrica son los espacios que se deberían superponer para que esta operación fuera exitosa.

Bibliografía citada

- ALTHUSSER, L. y E. BALIBAR. (2004): *Para leer El Capital*, Madrid: Siglo XXI.
- BEECH, D. (2019): *Art and Postcapitalism: Aesthetic Labour, Automation and Value Production*, Londres: Pluto Press.
- CEREZO, A. (2002): «De Mesonero Romanos a *España directa* o la fantasía costumbrista de lo que podría ser», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 13, 1, 83-98.
- CORREA, G. (2006): «Calderón y la novela realista española», *Biblioteca Virtual Cervantes*.
- DELEUZE, G. (1989): *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona: Paidós Básica.
- DESERIIS, M. (2012): «Irony and the Politics of Composition in the Philosophy of Franco “Bifo” Berardi», *Theory and Event*, vol. 15, 4.
- DORCA, T. (2004): *Volverás a la región: el cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- EGEA, J. (2013): *Dark Laughter: Spanish Film, Comedy, and the Nation*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- ESCOBAR, J. (2006): «La mimesis costumbrista», *Cervantes Virtual*.
- ESPEJO-SAAVEDRA, R. (2015): *Autenticidad y artificio en el costumbrismo español*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- FONTANA, J. (1971): *La quiebra de la monarquía absoluta (1814-1820). La crisis del Antiguo Régimen en España*, Barcelona: Ariel.
- FRANZÉ, J. (ed.) (2014): *Democracia: ¿Consenso o conflicto? Agonismo y teoría deliberativa en la política contemporánea*, Madrid: Catarata.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (1910): *Ideario Español. Larra (Fígaro)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- GOUX, JJ. (1973): *Los equivalentes generales en el marxismo y el psicoanálisis*, Buenos Aires: Caldén.

- GOUX, J.J. (1990): *Symbolic Economies: After Marx and Freud*, Ithaca: Cornell UP.
- HERRERO, J. (1978): «El naranjo romántico: esencia del costumbrismo», *Hispanic Review*, vol. 3, 46, 343-354.
- JAMESON, F. (1981): *The Political Unconscious*, Ithaca: Cornell UP.
- KIRPATRICK, S. (1978): «The Ideology of Costumbrismo», *Ideology and Literature*, vol. 2, 7, 28-44.
- LABANYI, J. (2011): *Género y modernización en la novela realista española*, Madrid: Cátedra.
- LABRADOR, G. (2003): «El costumbrismo: una mirada desde el género», *Scherzo*, junio, 118-121.
- LACAN, J. (2011): *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Londres: Taylor and Francis.
- LACLAU, E. (2014): *Los fundamentos retóricos de la sociedad*, Buenos Aires: FCE.
- LARRA, M. (2003): *El pobrecito hablador*, Madrid: Biblioteca Nacional.
- LARRA, M. (2002a): *La noche buena de 1836. Delirios filosóficos*, Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- LARRA, M. (2002b): *El día de difuntos de 1836*, Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- LEWIS, T. (1999): «Structures and Agents: The Concept of “Bourgeois Revolution” in Spain», *Arizona Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 3, 7-16.
- LYOTARD, J. F. (1987): *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra.
- MESONERO ROMANOS, R. (2000): *Escenas y tipos matritenses*, Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- MESONERO ROMANOS, R. (2003): *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- MARAVALL, J. A. (2012): *La cultura del Barroco*, Madrid: Ariel.
- READ, M. K. (2020): «British Marxism and Juan Carlos Rodríguez: The Ideological Unconscious Revisited», *Rethinking Marxism*, vol. 32, 4, 467-495.
- RAMA, A. (2004): *La ciudad letrada*, Providencia: Tajamar Editores.
- RESCH, R. P. (1992): *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory*, Berkeley: California UP.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2000): «La escritura del otro fin de siglo o en principio era la mano. (Positivismo y naturalismo con Zola, Sawa y Valle al fondo del paisaje)», *El Príncipe de Viana*, 18, 279-96.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2001): *La literatura del pobre*, Granada: Comares.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2017): *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid: Akal.

THION SORIANO-MOLLÁ, D. (ed.) (2013): *El costumbrismo, nuevas luces*, Pau: Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.

VALIS, N. (2010): *La cultura de la cursilería: mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, Madrid: A. Machado Libros.



María Teresa Vera-Rojas

#28

UNA NACIÓ QUE ES (DES)DIBUIXA: APROXIMACIÓ AL PROBLEMA DE «L'AUSTRICITAT» A TRAVÉS DE *HELDENPLATZ*, DE THOMAS BERNHARD*

David Aguilar-Sanjosé

Universitat de Barcelona

<https://orcid.org/0000-0003-3462-3284>

Artículo || Recibido: 16/02/2022 | 13/10/2022 | Publicado: 01/2023

DOI 10.1344/452f.2023.28.7

davidaguilar.sanjose@gmail.com

Ilustración || © María Pape – Todos los derechos reservados

Texto || © David Aguilar-Sanjosé – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resum || Aquest article pretén abordar el problema de «l'austriacitat» —és a dir, la pregunta per l'existència i l'especificitat d'una literatura austríaca— des d'una perspectiva comparatista, a partir del fenomen de la literatura antipatriòtica (o *Antiheimatsliteratur*) i, més concretament, a través de l'anàlisi de *Heldenplatz*, l'últim drama de Thomas Bernhard. Es parlarà una atenció especial al diàleg que aquesta obra manté amb la història i el territori nacionals, i s'intentarà posar en relleu tant les tensions que manté amb els relats crítics hegemònics que han provat d'elaborar l'especificitat d'allò austríac des d'un punt de vista literari i cultural (principalment, els de Claudio Magris i Ulrich Greiner) com les preguntes que pot suscitar per a la Literatura Comparada aquesta proposta, que consisteix en vincular-se negativament a la pròpia nació i que, en aquest sentit, se situa en una posició particularment fèrtil entre l'àmbit nacional i tot allò que el depassa.

Paraules clau || Literatura Comparada | Thomas Bernhard | *Heldenplatz* | Àustria | Història nacional

Una nación que se (des)dibuja: aproximación al problema de «la austriacidad» a través de *Heldenplatz*, de Thomas Bernhard

Resumen || Este artículo pretende abordar el problema de «el austriacidad» —es decir, la pregunta por la existencia y la especificidad de una literatura austríaca— desde una perspectiva comparatista, a partir del fenómeno de la literatura antipatriótica (o *Antiheimatsliteratur*) y, más concretamente, a través del análisis de *Heldenplatz*, el último drama de Thomas Bernhard. Se prestará especial atención al diálogo que esta obra mantiene con la historia y el territorio nacionales, y se intentará poner de relieve tanto las tensiones que mantiene con los relatos crítics hegemónicos que han elaborado la especificidad de aquello austríaco desde un punto de vista literario y cultural (principalmente, los de Claudio Magris y Ulrich Greiner) como las preguntas que puede suscitar esta propuesta para la Literatura Comparada, que consiste al vincularse negativamente a la propia nación y que, en este sentido, se sitúa en una posición particularmente fértil entre el ámbito nacional y todo aquello que lo rebasa.

Palabras clave || Literatura Comparada | Thomas Bernhard | *Heldenplatz* | Austria | Historia nacional

A Nation that (dis)appears: An Approach to the Question of “Austrianism” through Thomas Bernhard’s *Heldenplatz*

Abstract || This article intends to approach the debate around the existence and specificity of an Austrian literature from a comparative perspective, by taking into account the «unpatriotic literature» (or *Antiheimatsliteratur*) phenomenon, and, more specifically, by analyzing *Heldenplatz*, Thomas Bernhard’s last play. We will focus on the dialogue that the play establishes with national history and the local territory. Furthermore, we will try to underline, on the one hand, the tensions that arise between *Heldenplatz* and some of the most relevant approaches to the «Austrian literature» debate (mainly, those from Claudio Magris and Ulrich Greiner), and, on the other hand, the questions that can be posed to Comparative Literature regarding the position that the play holds between the national and the international, as well as the negative link that *Heldenplatz* builds with Austria as a nation.

Keywords || Comparative Literature | Thomas Bernhard | *Heldenplatz* | Austria | National History

0.

La pregunta per l'existència (i, consegüentment, per l'especificitat) d'una literatura austríaca dotada d'un grau d'autonomia suficient respecte de la seva homòloga alemanya ha estat el centre d'un debat sostingut no només per la germanística austríaca —en un intent, sempre problemàtic i mai no del tot definitiu, de fomentar la cohesió nacional que es remuntaria abans de la creació de la Primera República—, sinó també (i principalment, almenys en un inici) per la germanística forana (Schmidt-Dengler, 1984: 151), la qual cosa confirma la hipòtesi de Michel Espagne i Michael Werner respecte de la dimensió internacional inherent a qualsevol definició nacional de la literatura (1994: 7) i constata la pertinença de la problemàtica en qüestió a l'àmbit de les reflexions comparatístiques.

Jacques Le Rider —tot reprenent, en certa mesura, la pregunta que es formulava Pierre Bourdieu en relació a la literatura belga (2013: 73-75)— recull els termes i algunes de les aportacions més destacables d'aquest debat històric en un article significativament titulat *Es pot parlar d'una literatura austríaca?* (2013: 82-90), on conclou, d'avantmà, «que la qüestió és més aviat complexa i no ha tingut, d'ençà de la fi del segle XIX, respostes definitives i del tot satisfactòries¹» (2013: 82); no obstant això, també indica que «aquest problema identitari ha suscitat paradoxalment debats teòrics originals i inèdits» (2013: 89), esperonant, doncs, altra vegada la pregunta en emmarcar-la en un diàleg intel·lectual que acompanya no tant la cerca d'una hipotètica «essència» nacional diferenciada i omniabastadora, sinó la reflexió a partir de l'anàlisi d'una sèrie de produccions literàries que s'estenen fins als nostres dies i que no deixen de projectar problemàtiques susceptibles d'ésser tractades, per mitjà d'una multitud de perspectives crítiques, en el marc de la tensió que es genera entre allò local i allò internacional (en aquest cas, europeu o occidental) i, fins i tot —o sobretot— en la fricció amb la pròpia idea de nació, amb els fantasmes que la història o la literatura nacional —a través d'una pluralitat d'instàncies de valoració, documentació i consagració— conjuren, i amb els quals les obres concretes estan, d'una o altra manera, compel·lides a negociar.

En aquest sentit, Le Rider exposa diverses vies per mitjà de les quals s'ha anat elaborant el problema de «l'austriacitat», tot assenyalant-ne els seus pressupòsits crítics, així com els seus límits o les dificultats que han anat revelant: per una banda —profundament deutora de les tendències de la historiografia literària del segle XIX—, s'ha intentat definir, i resseguir, una continuïtat històrica (o una discontinuïtat respecte del «destí cultural alemany» [2013: 85]) que pogués cimentar la construcció d'un relat literari o artístic nacional homologable al dels grans Estats-nació europeus; per l'altra, s'ha provat de considerar el cas austríac des d'una perspectiva sociocultural més àmplia per destriar singularitats o problemàtiques específiques, com, per exemple, l'existència d'una llengua austríaca significativament diferent del *Hochdeutsch*, que depassaria l'estatut de mer dialecte

* La redacció d'aquest article ha comptat amb l'inestimable suport del Dr. Antoni Martí Monterde i de la Dra. Teresa Rosell Nicolás, que han esperonat i acompanyat de prop la recerca que aquí es mostra.

<1> Tot i que la pregunta inicial que es formula Le Rider està orientada, a mode de balanç crític, a exposar les complexitats i els eixos principals del debat (és a dir, a sostenir la pregunta com a pregunta més enllà de la voluntat de trobar algun tipus de consens o de resposta definitius), cal subratllar que, tot i això, acaba afirmant taxativament que «es pot, sense cap mena de dubte, parlar de l'especificitat d'un sistema literari propi d'Àustria» (2013: 89), amb la qual cosa avala indirectament, no només el propi àmbit d'estudi, sinó la pertinència de les diverses aportacions teòriques que ha anat recollint i desenvolupant durant l'article.

—com apunta Michael Billig, la qüestió de la creació i delimitació de llengües i dialectes, lluny d'ésser objectiva o neutral, està íntimament lligada a la constitució del sentiment nacional i de l'eventual Estat que suposaria la seva traducció política ideal i legítima (2006: 57-67)— o la configuració d'un sistema literari (en la terminologia de Bourdieu, d'un camp literari) aprehensible i distint².

Val a dir que l'«austriacitat» com a problema —al voltant del qual pivoten totes les perspectives crítiques anteriors— no només «ha obnubilat la germanística austríaca i el món sencer dels germanistes que es dediquen a un corpus de literatura dita austríaca» (Le Rider, 2013: 89), sinó que troba el seu correlat artístic en els propis escriptors, i està present, en major o menor mesura, en una gran quantitat de produccions literàries, especialment des de l'estabilització definitiva del territori austríac després de 1945: com infereix Wendelin Schmidt-Dengler a partir de les declaracions d'una sèrie d'autors sobre la seva relació amb el constructe nacional que suposa la idea «d'allò austríac» [das Österreichische], «daß man allen [österreichischer] Autoren nachsagen kann, daß ihnen das Vaterland [...] zum Problem

geworden ist» (1984: 150)³. Aquest lligam conflictiu entre la cerca d'una especificitat eminentment austríaca —sigui aquesta històrica, estructural, temàtica, formal o mitològica— i el descrèdit (o la posada en qüestió) de la pròpia nació —tant a nivell polític com cultural—, és a dir, el desenvolupament —tant en el camp crític com en el literari— del que hem anomenat «l'austriacitat com a problema», esdevé encara més evident i pren, en certa mesura, unes dimensions més agressives amb l'emergència d'un seguit de propostes literàries posteriors a la Segona Guerra Mundial (encapçalades per autors com Bernhard, Jelinek o Handke) que han estat posades en relació sota l'etiqueta de «literatura antipatriòtica» o «*Antiheimatsliteratur*» —configurant, així, un corrent literari radicat, principalment, a Àustria i caracteritzat, a grans trets, per una crítica mordaç i virulenta a la pròpia pàtria i al patriotisme en general (Castany Prado, 2012: 12; Ludewig, 1997: 240).

La fortuna d'aquests autors en l'esfera internacional rellança els debats apuntats anteriorment i els complica, endemés, en afegir, a les apories derivades de la cerca d'una certa cohesió nacional a la literatura produïda a Àustria en llengua alemanya, una dimensió paradoxal, on una coherència interna esdevé intel·ligible, justament, en la negativitat radical que suposa l'atac reiterat, sistemàtic i ferotge a les bases —polítiques, històriques i, fins i tot, lingüístiques— de l'Estat-nació austríac (i, per extensió, a qualsevol temptativa d'encarar el debat sobre la literatura nacional d'una manera acrítica o mecànica). Aquesta situació, que podria, aparentment, contribuir a liquidar definitivament la qüestió de «l'austriacitat» (si més no, en el panorama literari contemporani) en favor d'un enfocament «post-nacional» destinat a defugir les dificultats abans esmentades, suscita, en canvi, una sèrie de preguntes summament interessants que

<2> És interessant assenyalar, aquí, una de les peculiaritats del cas austríac pel que fa a aquest lligam gairebé indissoluble entre Estat i nació (que constitueix, segons Billig, una de les ideologies més hegemòniques del món modern i contemporani [2006: 43-45]), i que suposa, a la vegada, una de les dificultats més evidents a l'hora d'abordar tant la qüestió lingüística com la definició d'unes fronteres —espacials o temporals— que puguin establir aquella «continuitat històrica» de la nació austríaca anhelada per certs projectes d'història de la literatura nacional: i és que, com explica Claudio Magris en la seva tesi del mite habsburguès —que desenvoluparem més endavant—, l'imperi, en el moment que s'afiançaven els nacionalismes a bona part d'Europa, sempre es va recolzar en la idea d'un Estat supranacional emparat en la imatge del Vielvölkerstaat, on l'«universalisme mèdiaval et feòdal se transforme en une civilisation européenne moderne, en un harmonieux dépassement des oppositions nationales» (1991:29). Als incessants canvis històrics que va patir Àustria fins el 1945 hem de sumar, doncs, una mitologia cultural, l'especificitat de la qual radicaria, justament, en la negació de la idea de nació, en la lloança del decalatge entre instàncies polítiques o administratives i els sentiments de pertinença de cadascun dels seus ciutadans.

<3> «que es pot afirmar que, per a tots els autors [austríacs], [...] la pàtria ha esdevingut un problema» (traducció pròpia).

transformen aquests entrebancs en punts de partida epistemològics per continuar pensant, com plantejàvem, l'encaix del paradigma nacional en un context d'internacionalisme (o de globalització) creixent, així com les tibants relacions que aquestes obres revelen amb el patrimoni nacional —en aquest cas, amb la història o la llengua. I és que, lluny de situar-se en el marc de «l'aldea global» mcluhaniana, totes aquestes propostes profunditzen en el territori i en els relats que també el configuren, pressuposant (i configurant, així) una certa idea d'allò austríac per negar-la o foradar-la tot seguit: la conjuntura en què aquests autors situen Àustria —on sembla que un dels trets de la literatura nacional austríaca contemporània radicaria en la seva autodissolució— constitueix, doncs, una paradoxa fèrtil i específicament literària, bastida al voltant de la mediatització de certs aspectes de la realitat nacional que, en la seva concreció, revelen les problemàtiques d'un territori i de la seva pugna constant per a l'(auto)definició; per tant, se sostreu, forçosament, a l'abstracció derivada d'una supressió fictícia, instantània i acrítica de les fronteres.

A més, aquest corrent entronca, en certa manera, amb tota una tradició de pensament sobre el cas austríac —que ha estat considerablement preeminent a l'hora d'encarar el debat al voltant de «l'austriacitat»— representada, en primer terme, per Claudio Magris (1991) i ampliada posteriorment per Ulrich Greiner (1979), sobre la qual han retornat constantment gairebé tots els agents del debat (sigui per reforçar-la, per desenvolupar-la en determinades direccions o, directament, per discutir-la): la relació que la literatura antipatriòtica —especialment, en el cas de Bernhard— estableix amb el «mite habsburguès» i les seves diverses declinacions és, també, una relació antinòmica, de participació i de negació alhora, que contribueix a matisar la tesi omniabastadora de Magris/Greiner i a enriquir-la tot assenyalant els seus límits a l'hora d'abordar certs aspectes —sobretot, els més crítics o polítics— de la producció literària en qüestió.

És per l'interès que comporta la posició singular ostentada per la literatura antipatriòtica austríaca que emprendrem, aquí, l'anàlisi de *Heldenplatz*, l'últim drama de Thomas Bernhard, estrenat al Burgtheater l'any 1988, com a exemple paradigmàtic i un dels màxims exponents d'aquesta tendència, així com de les preguntes o contradiccions que genera en relació al debat sobre «l'austriacitat» des d'un punt de vista tant (intra)nacional com internacional: per una banda, l'autèntic escàndol que va suposar la seva estrena ens ajudarà a definir alguns aspectes del camp literari o cultural i la seva relació amb el camp del poder o de les polítiques culturals —restituint-li, així, al text, la doble condició de *document* i de *monument* que reclamava Susan S. Lanser per a un comparatisme compromès (1998:202); per l'altra, la proposta estètica i política de l'obra —que impregna tant els temes i les imatges recurrents com la seva estructura i, fins i tot, la qualitat del llenguatge— ens revelarà, a través del característic tractament que realitza de la història nacional, la seva capacitat d'intervenció crítica i, conseqüentment, la distància que adopta respecte

del formalisme escapist, juganer i socialment irrellevant (Schmidt-Dengler, 1984:152) que plana com un espectre suspicax sobre el conjunt de la literatura austríaca, i que les metàfores emprades per Magris i Greiner per qualificar-la —com el «désir d'évasion», del primer (1991:25), i la «politische Windstille», del darrer (1979:15)— contribueixen a accentuar.

1.

Tot i que, com alerta Michael Werner, la comparació entre dos sistemes culturals mai no pot ésser immediata —pel fet que «dans les différentes cultures les mêmes termes ne recourent pas les mêmes réalités» (1994:15)— l'homologia que Le Rider estableix entre els espais de la germanofonia i de la francofonia (2013:85) pot resultar profitosa com a punt de partida per entendre certes dinàmiques polítiques i culturals que conformen part del context en el qual —i contra el qual— Bernhard escriu la seva obra.

Així, podríem considerar Àustria (almenys, com a hipòtesi de treball) en el marc d'una comunitat literària més àmplia, agrupada entorn d'un substrat lingüístic comú i travessada per tensions fins a cert punt anàlogues a les dels territoris perifèrics pertanyents a l'espai francòfon, com Bèlgica, la Suïssa Romanda o el Quebec. La correspondència resulta productiva no tant per realitzar estudis de casos concrets —ja que, inclús si deixéssim de considerar tot l'entramat de relacions que el territori austríac estableix amb el conjunt de la *Mitteleuropa*, la distribució dels centres i les perifèries culturals en l'àmbit germànic és gairebé oposada a la del centralisme francès⁴—, sinó per rescatar certes elaboracions teòriques desenvolupades a propòsit dels territoris administrativament independents de França que continuen, emperò, en certa mesura condicionats per la metròpoli parisina a nivell cultural i que, per tant, ocupen posicions relativament perifèriques quan es considera l'espai de la francofonia en termes generals. Joseph Jurt adreça la qüestió a partir de les reflexions derivades d'estudis sobre els camps literaris en qüestió d'autors com Daniel Maggetti, Denis Saint-Jacques i Paul Aron, i observa que, en abordar les particularitats d'aquests espais, cal revisar la noció de «camp» tal i com Bourdieu la va descriure:

On ne peut décrire l'histoire d'un sous-champ dominé, conclut Paul Aron, dans les termes qui servent à décrire le champ central. [...] Selon Denis Saint-Jacques, le concept du champ comme un espace social clos ne peut être utilisé dans ce contexte que sous une forme modifiée (2009: 219).

Els matisos que cal afegir a les elaboracions teòriques de Bourdieu al considerar aquests «sous-champs» en l'espai més ampli de la francofonia (o, en aquest cas, de la germanofonia) tenen a veure, principalment, amb el fet que una de les seves especificitats rau en la doble direcció, contradictòria en si mateixa, que emprèn la cerca de l'autonomia: segons Bourdieu, l'autonomia es defineix per la (re-

<4> Pel que aquí ens ocupa, la diferència més significativa entre els camps culturals francès i alemany ha estat subratllada per Michael Werner, en un estudi que aborda aquestes oposicions estructurals des d'un punt de vista històric i polític: «En France [...] proposent [...] un modèle centralisateur, fortement structuré en fonction du rôle de la capitale. [...] En Allemagne au contraire, l'absence d'organisation politique centralisée [...] conforte l'existence de centres régionaux soucieux de leur rayonnement culturel» (1994: 18).

lativa) suspensió del principi de jerarquització dominant (econòmic o polític) en favor del grau de consagració específica atorgat pels semblants —que es constituïrien, en un moviment pròpiament circular, «como aquellos que sólo reconocen como criterio de legitimidad el reconocimiento de aquellos que ellos reconocen» (Bourdieu, 1989: 35); tanmateix, en els casos aquí considerats —especialment, el de la Suïssa Romanda i el Quebec—, la punya per aconseguir l'autonomia depassa el marc nacional en el qual opera, principalment, Bourdieu⁵, i s'estén, també, cap al «centre» literari i les lleis internes que el regeixen (París, en el cas de la francofonia i, segurament, la RFA en el cas de l'espai germanòfon abans de la reunificació alemanya). Així doncs, en constituir-se en una mena de «contra-camp» (Jurt, 2009: 215), l'espai perifèric verifica la seva dependència del camp central tot introduint estratègies per diferenciar-s'hi, i aquestes maniobres alteren, al seu torn, la relació primigènia entre autonomia i heteronomia que constituïa un dels pilars de l'anàlisi de les dinàmiques del camp. És per això que Paul Aron proposa el terme «independència» per designar aquell fenomen segons el qual la distància respecte del centre s'assoleix, justament, refermant criteris nacionals clàssicament heterònoms com la política, la moral o la religió (Jurt, 2009: 221). En introduir, doncs, aquesta variable en l'estudi de literatures que ostenten una posició relativament «medial» —resultat de l'ambivalència que es dona entre la independència política i una certa dependència a nivell cultural, sobretot pel que fa als mecanismes de consagració i a la circulació internacional de les obres— podem comprendre, més enllà de dirimir el grau de consolidació del camp en funció del seu grau d'autonomia, tota una sèrie de relacions controvertides, però íntimes, amb el camp del poder i les imatges nacionals que projecta, relacions que travessaran la producció literària i que, per tant, esdevindran forces productives amb les quals hauran de dialogar els escriptors (sigui per refermar-les en detriment del centre, sigui per oposar-s'hi o, finalment, per trobar alguna mena de via intermèdia).

En el cas d'Àustria després de la Segona Guerra Mundial, el centre respecte del qual es vol assolir la independència —tenint en compte, també, la configuració geopolítica de l'època i les tàctiques del govern austríac per privilegiar un determinat relat històric pel que fa a les seves implicacions en els horrors comesos sota el Tercer Reich— és, com apunta Schmidt-Dengler, la República Federal Alemanya: «Die österreichische Literatur scheint dadurch bestimmt, daß ihre Qualitäten [...], als Abweichungen von einer deutschen (derzeit genauer: bundesdeutschen) Norm verstanden werden» (1984: 152)⁶. En aquest sentit, si considerem les suspicàcies abans mencionades respecte de la capacitat d'intervenció crítica de la literatura austríaca a la llum d'aquests feixos de relacions que organitzen l'espai de la germanofonia, la qüestió esdevé considerablement més complexa. La pregunta que Ulrich Greiner —tot actualitzant i radicalitzant les observacions de Magris respecte del paper que juga l'immobilisme històric i polític en el mite habsburguès (1991: 30-31)— formula al comparar la literatura contemporània austríaca amb els corrents

<5> Tot i que la majoria de treballs de Pierre Bourdieu es recolzen, efectivament, en una perspectiva nacional del camp literari, cal esmentar que, al preguntar-se sobre l'existència d'una literatura belga, l'autor mostra un exemple de decalatge entre fronteres polítiques i camps literaris; a més, la situació esdevé força més complexa, ja que no es constata, simplement, la pertinença de la literatura belga al camp literari francès, sinó que s'apunta el fet que «les fronteres polítiques [...] determinen discontinuïtats en la continuïtat del camp de forces i la independència política [...] no deixa de tenir efectes» (Bourdieu, 2013: 74-75). En aquest estudi, doncs, Bourdieu ja intueix i incorpora les problemàtiques que desenvolupen els comparatistes de la francofonia a les quals ens referim aquí.

literaris més radicals de l'Alemanya Federal: «Wo wäre ein österreichischer Schriftsteller, der ähnliches [sich kritisch beschäftigen mit ihrer Wirklichkeit] für Österreich unternommen hätte?» (1979: 52)⁷, es pot entendre, així, no només com a constatació de la continuïtat i la persistència d'una mitologia històrica-cultural que resumiria part de l'especificitat austríaca, sinó, des d'una perspectiva més àmplia, com a resultat d'un mecanisme de distinció heterònom en la cerca d'independència respecte del centre germànic occidental. Tot i així, quan abordem amb més deteniment aquest immobilisme —o el desdeny per la realitat històrica immediata que constitueix un dels seus correlats— en *Heldenplatz*, haurem de posar en suspensió (almenys, provisionalment) ambdues perspectives, ja que, com veurem, Bernhard realitza un moviment singular pel que fa al tractament de la pròpia Història nacional, on la distinció respecte de les tendències alemanyes no és incompatible amb la denúncia dels excessos d'heteronomia en el camp literari, i on la relativa participació en el mite habsburguès contribueix, ben al contrari del que podria semblar en un primer moment, a la seva reformulació.

En tot cas, aquesta heteronomia contra la qual reacciona Bernhard no només condiona la mirada dels autors austríacs respecte de la seva realitat històrica immediata —que es tradueix tant en l'anhel de situar-se més enllà del temps (Hornig, 1987: 133) com en l'impuls de recuperar, sublimant-la, una època passada (Magris, 1991: 25-26)—, sinó que té efectes materials sobre el camp a través d'una sèrie de polítiques culturals beligerants que afavoreixen una determinada narrativa nacional:

o Estado austríaco irá se posicionar frente às forças vencedoras (os aliados) na condição de “primeira vítima” de Hitler, com o quê alcançava dois objetivos de uma só vez: por um lado, facilitava a aceitação de sua própria conduta na guerra e, por outro lado, fazia parte dos esforços para se reconquistar a autonomia política, alcançada apenas em 1955, com o Contrato de Estado (*Staatsvertrag*) (Flory, 2010: 93).

Al model polític immobiliista de la *Sozialpartnerschaft* —que consisteix en una calculada distribució del poder entre els partits polítics, la patronal i els sindicats per tal d'evitar qualsevol conflicte potencial (Hornig, 1987: 132)— li correspon una literatura harmoniosament conservadora i anticomunista, destinada a servir com a eina per a l'elaboració d'una «idea austríaca» —eminentment austríaca, és a dir, distinta culturalment de l'Alemanya nacional-socialista— que es recolza en l'omissió del passat recent per entroncar amb una tradició milenària i prestigiosa, que funciona com a símbol del patrimoni nacional i com a referència fundadora de la Segona República (Flory, 2010: 93,94; Hornig, 1987: 136). Aquesta línia política i literària, que ha estat anomenada «culturalisme representatiu» (Zeyringer, 1999: 119), va mantenir una posició dominant fins a la dècada dels 70, és a dir que, malgrat que als marges de la línia oficial es conreaven altres tipus de propostes literàries, els autors que representaven l'escapisme idealitzant propi de la *Heimatliteratur* rebien subvencions, càrrecs públics, premis nacionals i, «em suma, controlam a administração

<6> «La literatura austríaca sembla estar determinada pel fet que les seves qualitats [...] s'entenen com a desviacions d'una norma alemanya (més precisament: de l'Alemanya federal)» (traducció pròpia).

<7> «On es pot trobar un escriptor austríac que hagi fet alguna cosa semblant [criticar la seva realitat] respecte d'Àustria?» (traducció pròpia).

da cultura no país e têm influência decisiva sobre o sistema literário, onde atuavam com mão de ferro» (Zeyringer, a Flory, 2010: 96). La desaparició dels mecenes després de dues guerres successives i la manca d'un sistema editorial sòlid, d'unes instàncies crítiques independents o, fins i tot, d'un estatut professional que regulés els drets d'autor contribuïen a afeblir l'autonomia del camp literari en generar una forta dependència dels escriptors envers l'Estat i el seu sistema de subvencions (Hornig, 1987: 136-137). Durant els anys 70, tot i que el camp literari austríac pateix modificacions significatives —les subvencions comencen a dividir-se entre els autors tradicionalistes i altres grups més radicals, tant en el pla de la crítica social com en el de l'estètica (Flory, 2010: 98)—, les ingerències polítiques no minven, i no és fins a la dècada següent —marcada, políticament, per l'escàndol que va suposar la divulgació del passat feixista del president Kurt Waldheim— que comencen a afiançar-se definitivament una sèrie de propostes literàries assajades durant els anys anteriors, en les quals la cerca d'una nova articulació entre política i cultura —la cerca d'una autonomia veritable— comença a fer-se evident en termes de producció, circulació i recepció (Flory, 2010: 98).

És en aquest context que hem de situar l'estrena de *Heldenplatz* al Burgtheater, és a dir, al Teatre Nacional d'Àustria, uns anys després que Claus Peymann —justament, un dels renovadors teatrals de la RFA i un dels responsables de la difusió de dramaturgs joves austríacs, com Handke i Bernhard, a Alemanya — n'assumís la direcció. A més, l'estrena de l'obra, inicialment, havia de coincidir tant amb la celebració del centenari del nou Burgtheater com amb l'aniversari de l'*Anschluss*, l'annexió d'Àustria per part del Tercer Reich el 1938.

Per comprendre realment la magnitud del gest antipatriòtic de Bernhard —amb el qual culmina, en certa manera, una carrera literària marcada per les feroçes invectives contra el conjunt de la societat i la política austríaques⁸, i que, com observa Anne-Sophie Gomez, va inaugurar tota la tradició de l'*Österreichsbeschimpfung* (2010: 340)— cal tenir en consideració dues circumstàncies simbòliques que van contribuir, en gran manera, a acalorar els debats sostinguts al seu voltant: el fet que aquell any, precisament, estigués reservat a la «reflexió» sobre el període immediatament posterior a l'annexió —cosa que suposava, aparentment, la caiguda de la narrativa victimista, tot i que Waldheim continuava essent president de la República i que, a la pràctica, es continuava promovent la desaparició del context històric en favor d'un retorn a la «*alt Wien*» (Connolly, 2010: 38)— i la posició preeminent que, encara ara, ocupa el teatre dins de l'àmbit de la cultura oficial: «le théâtre à Vienne est en effet un des legs du josphinisme et il fait à ce titre figure d'institution d'État» (Gomez, 2010: 347). Stefan Zweig recordava, així, la importància —no només institucional, sinó també social i simbòlica— del Burgtheater on, mig segle més tard, Bernhard estrenaria el seu drama:

Pues el teatro imperial, el Burgtheater, era para los vieneses y los austríacos más que un simple escenario en que unos actores

interpretaban obras de teatro; era el microcosmos que reflejaba el macrocosmos [...]. El sueño supremo de todo escritor vienés era verse representado en el Burgtheater, porque eso significaba una especie de nobleza vitalicia y comprendía toda una serie de honores [...] de esta manera uno se convertía en huésped de la casa imperial (1968: 22).

Així doncs, *Heldenplatz* estava travessada per unes coordenades espai-temporals que apuntaven, directament, a la qüestió de la identitat austríaca: el gran escàndol públic que va provocar la filtració d'uns fragments de l'obra a la premsa —juntament amb unes polèmiques declaracions de Peymann a *Die Zeit*— demostra la importància i la primacia de la «situació comunicativa» (Fokkema, 1989: 15) en qüestió, que, anticipant-se a la pròpia estrena de l'obra, va prefigurar i condicionar la recepció d'un text, encara, inexistent, del qual només es disposaven alguns fragments provisionals i descontextualitzats⁹. Més enllà de si la controvertida filtració va ser deliberada o no, el que s'evidencia, aquí, és l'autoconsciència del dramaturg envers la conjuntura en la qual se situava la seva obra, així com l'eficàcia del gest antipatriòtic en clau nacional, posant en joc (dins i fora del teatre) les precàries narratives que sostenen la «idea austríaca» —sobretot, respecte del seu passat recent—, i exhibint, alhora, el grau d'heteronomia del propi camp cultural: el mateix Kurt Waldheim en va fer declaracions¹⁰, diverses associacions, mitjans de comunicació i polítics van demanar-ne la prohibició —entre ells, grups d'extrema dreta, socialistes o, fins i tot, col·lectius jueus que acusaven l'obra d'antisemitisme—, es van dur a terme accions de protesta davant del Burgtheater i el propi autor va rebre insults, amenaces i, inclús, intents d'agressió pel carrer (Sáenz, 1996: 196).

En suma, Thomas Bernhard va aconseguir, ostensiblement, generar una *performance* col·lectiva a mode de preludi (nacional) de l'obra, constatant, fins a dur-lo al paroxisme, un dels seus motius recurrents: el món com a teatre, i Àustria com aquella nació on la hipocresia social i política està al servei d'amagar (a Europa i al propi país) el substrat nacionalsocialista que resta a la seva base, i amb el qual s'ha evitat, sistemàticament, tota confrontació en favor d'un discurs nacional (també teatral) que se sostreu del passat recent i estableix una falsa discontinuïtat entre els successius règims. És, justament, aquesta discontinuïtat fal·laç la que Bernhard recusa en fer palès els íntims lligams que uneixen l'Àustria del 1938 i la del 1988, així com la continuïtat gairebé absoluta que es dona entre el drama representat a l'escenari i el drama que ha emergit a les portes —figuradament i de manera literal— del teatre, un drama pervers que, de fet, mai no ha deixat de (re)presentar-se i en el qual es xifra la versió grotesca de «l'austriacitat», amb els seus respectius actants —sigui el poble mateix, la classe política, l'Església, la premsa o, fins i tot, els jueus adinerats que van tornar de l'exili un cop es va consolidar la República—, la seva deriva autoritària i la violència que batega rere l'orgull nacional i els anhels d'ordre que cimenten un immobilisme exemplarment concretat en el model de la *Sozialpartnerschaft*:

<8> Veure, per exemple, Ante la jubilación (2000: 15-157), *El Presidente* (2005: 11-148) o *Le Déjeuner allemand* (1991: 9-131). Cal assenyalar, aquí, que, moltes vegades, Bernhard fa servir les mateixes estratègies per arremetre contra Àustria i contra Baviera, cosa que difumina la frontera que les separa. Una de les explicacions probables té a veure amb el substrat cultural d'ambdós territoris que, a ulls de Bernhard, és, en certa mesura, homologable: les invectives contra Àustria tenen a veure, principalment, amb la connivència del catolicisme i el nacionalsocialisme, un tret que compartiria amb la regió bavaresa, majoritàriament catòlica i conservadora.

<9> Per a una explicació exhaustiva i detallada de l'escàndol que va envoltar l'estrena de *Heldenplatz*, veure MILLNER, A. (1995): *Theater um das Burgtheater. Eine kleine Skandalogie*, dins de SCHMIDT-DENGLER, W. (ed.), *Konflikte — Skandale — Dichterfehden in der österreichischen Literatur*, Berlin: Erich Schmidt.

<10> «The freedom of literature and art is one of democracy's great achievements. But if this freedom is abused in the manner of *Heldenplatz*, then the Burgtheater is not the place for that sort of production. I consider this play a crude insult to the Austrian people and therefore reject it» (Waldheim, a Honegger, 2001: 289).

Profesor Robert: [...] Austria misma no es más que un escenario / en donde todo es desorden y putrefacción y degradación / un elenco que se odia a sí mismo / de seis millones y medio de abandonados / seis millones de débiles mentales y locos furiosos / que continuamente reclaman a voz en grito un director / El director vendrá y los hundirá definitivamente en el abismo (Bernhard, 1998: 84).

Des de la negació radicalment virulenta de la nació, des d'un antipatriotisme situat a l'espina dorsal mateixa de la pàtria —ja que la «plaça dels herois» [Heldenplatz] es troba envoltada d'una sèrie d'edificis històrics que constitueixen una mena de «cercle del poder» que es clou, justament, en el Burgtheater (Honegger, 2001: 283)—, Bernhard no només fa germinar la imatge d'Àustria, sinó que, abans i tot que aquesta esdevingui carn (o, més aviat, espectre) en la realització escènica, fa participar la nació mateixa *com a nació* del seu propi espectacle, és a dir, la instiga a representar-se a si mateixa, a esdevenir pura (auto)il·lustració d'un text que, consegüentment, obtindrà la legitimitat (sobretot, pel que fa a la recepció internacional) d'ésser una extensió, una conseqüència de «l'austriacitat» que presenta, de contenir una veritat sobre Àustria que la pròpia Àustria, com si es tractés d'un autèntic enunciat performatiu, ratifica empíricament. Si Claudio Magris tenia raó al definir allò austríac en relació a l'immobilisme personificat en la figura del buròcrata que es revesteix d'una mediocritat heroïca (1991: 31-32), Bernhard mostra la seva cara més sinistra i corrossiva, la d'una burocràcia, en l'immobilisme de la qual ressona, encara, la indústria de la mort.

2.

«Ahora todo es mucho peor aún / que hace cincuenta años decía» (Bernhard, 1998: 15). Un dels parlaments que inauguren l'obra —atribuït al difunt Professor Schuster per boca de la seva majordoma, la Senyora Zittel— anuncia la tesi principal del drama, al voltant de la qual orbitaran obsessivament uns personatges que, més aviat, figuren com el substrat necessari per a una eclosió lingüística paranoica que es va plegant concèntricament sobre la plaça que dona títol a la peça: l'única diferència —si és que realment n'hi ha alguna— entre l'Àustria feixista que va aclamar l'*Anschluss* i la República actual és que aquesta última interpreta cínicament la comèdia de l'elisió de l'altra, mentre que, en veritat, la manté, l'alimenta i la naturalitza de manera secreta en el conjunt de l'esfera social.

Aquesta comèdia, a la qual també assistíem a *Ante la jubilación* (2000: 15-157), adopta, aquí, un aire tràgic en motivar el suïcidi de Josef Schuster —un professor jueu que havia estat restituit com a catedràtic després del seu exili a Oxford—, antecedent directe de l'obra i pretext per a una reunió familiar que es clourà amb una altra imatge tragicòmica i considerablement crua: la mort de la seva dona, Hedwig, sobre un plat de sopa en patir un col·lapse a causa dels crits espectrals de les masses a Heldenplatz, que (encara ara) enalteixen el *Führer* i celebren l'annexió. Entremig d'aquests dos *finals*

(la qüestió del final i la seva relació amb la Història és un element important del drama), tres escenes es desenvolupen sense cap mena de progressió dramàtica, com per pura inèrcia: Herta i la Senyora Zittel, el servei de la casa, xerren del mort (o, més exactament, el mort xerra a través d'elles) mentre pleguen, rutinàriament, la seva roba; Anna i Olga, les filles de Josef, passegen amb Robert Schuster pel Volksgarten establint una mena de diàleg monològic que gira entorn del suïcida, Àustria i unes finques que seran destruïdes per una constructora; i, per acabar, una reunió de la família amb alguns amics —en què divaguen sobre la memòria de Josef i l'actualitat de la nació austríaca—, gradualment eclipsada pels crits provinents de la plaça, que condueixen l'escena fins al desenllaç abans esmentat. Durant tot el trajecte, cap avenç ni cap retrocés: com situada en un estadi pòstum —un final després del final o, en els termes d'Ulrich Greiner, «auf dieses Ende, das keine Anfang mehr bringt» (1979: 70-71)¹¹—, l'obra exhibeix una deriva homeostàtica en tots els seus nivells —des de l'estructura fins als enunciats lingüístics—, un discórrer continu dominat per la fatalitat i la repetició, interromput, només, per la cridòria fantasmal del poble austríac, l'ubiqüitat de la qual acaba precipitant un cop d'efecte tan ostensiblement teatral que l'arbitrarietat del final queda, en certa mesura, subratllada; assistim, doncs, simplement, a un intercanvi discursiu obstinat i inconnex que s'imposa sobre qualsevol acció —és a dir, sobre qualsevol possibilitat de transformar la situació en què es troben els personatges—, un pseudodiàleg que només s'orienta, de manera circular, a fer emergir la imatge d'una Àustria que apareix com un significat escapat, sense sentit, i que figura en els mateixos termes que l'estructura de la peça: entre l'estancament crònic i la sentència de mort, a aquesta Àustria fora-del-temps només se la pot imprecisar o plànyer.

En aquest sentit, allò que pot resultar més interessant de *Heldenplatz* —i, amb ella, el corrent de la literatura antipatriòtica contemporània— en relació a les possibles preguntes que pot suscitar en l'infinit debat sobre allò austríac radica, com havíem apuntat, en un tractament particular de la Història, que s'estén més enllà de la simple provocació que suposen els insults reiterats o la radicalitat de la bel·ligerància que va generar tanta reacció en la societat austríaca del moment. Efectivament, el que hi ha en joc, aquí —i el que es destaca per sobre dels diàlegs particulars dels personatges—, és una elaboració dramàtica i literària de la Història nacional, que dialoga críticament amb tota una tradició cultural eminentment austríaca, alhora que es distancia dels procediments més usats de les dramaturgies radicals de l'Alemanya Federal: si el drama aconsegueix, encara que sigui per una via negativa, modelar alguna idea d'Àustria, no ho fa sinó en la mesura en què aquesta es desprèn de la pròpia estructura de l'obra que, al seu torn, es construeix deliberadament a partir d'una sèrie de procediments que xifren modes de participar, de conceptualitzar i de relacionar-se amb el passat i, de manera més general, amb l'esdevenir històric.

<11> «En aquest final, que ja no porta cap més començament» (traducció pròpia).

Per tal d'entendre les repercussions que pot tenir aquesta proposta en l'esfera crítica, és útil que acabem de perfilar —tot i que ja ens hi hem referit diverses vegades— les hipòtesis contundents que, en un principi, Magris i, després, Greiner, han elaborat pel que fa a les relacions que la cultura austríaca estableix amb la Història i les (im)possibilitats crítiques que aquestes comporten, així com la seva reelaboració per part de Wendelin Schmidt-Dengler, en la qual ens basarem, aquí, per descriure el mecanisme que subjau a la homeòstasi que presenta *Heldenplatz* (i, en general, la gran majoria d'obres de Bernhard). A grans trets, la tesi de Magris planteja que, a principis del segle dinou es va forjar, a l'Imperi d'Àustria, el que ell anomena el «mite habsburguès» (1991: 39), un mite que tindria, com a funció principal, «la sublimation d'une société concrète en un monde de légende, pittoresque, sûr et ordonné» i del qual els escriptors contemporanis serien «le chapitre final en même temps que le plus exemplaire», en tant que «décrire cette société après sa disparition accentue le caractère de fuite de la réalité qui avait souvent distingué la vision des choses en Autriche» (1991: 26): la supranacionalitat, l'immobilisme representat per la burocràcia i l'hedonisme sensual conformarien els tres pilars del mite (1991: 34), i posteriorment esdevindrien, com apunta Schmidt-Dengler, les bases de la crítica de Greiner a la literatura austríaca contemporània: «Wirklichkeitsverweigerung, soziale "Handlungshemmung" und politische Passivität —das sind nach Greiner auch Merkmale der jüngsten österreichischen Literatur» (1984: 151-152)¹²; i, si bé és cert que tant Magris com Greiner contemplan una adhesió negativa al mite a mode de rebel·lió contra la tradició, ambdós consideren que aquest moviment acaba, no obstant, per confirmar-la i afiançar-la de manera exemplar (Magris, 1991: 12; Greiner, 1979: 52).

Enmig d'aquestes hipòtesis sobre «l'austriacitat» rau, implícitament, la Història com l'espectre de la contingència i la intel·ligibilitat que el mite ha de conjurar, i, de fet, quan Greiner llegeix a Bernhard, el que hi troba és, justament, «nichts Geringeres im Sinn als die Liquidation von Geschichte überhaupt» (1979: 70)¹³, ja que:

Wenn also überhaupt so etwas wie Glück möglich ist, dann nur außerhalb aller Geschichte. [...] Aus diesem radikalen Fortschrittszweifel erklärt sich die Struktur des Werks. Es zielt auf den völligen Stillstand. Da Geschichte sinnlos ist, sind auch Geschichten sinnlos (1979: 71)¹⁴.

És aquesta exposició de la relació bernhardiana amb la Història la que necessita, al nostre parer, una sèrie de matisos per sostreure-la de la narrativa de l'evasió i restituir-li el que té de confrontació amb el passat i, per tant, d'intervenció crítica en potència —que ja es pot entrellucar tenint en compte el context de l'estrena de *Heldenplatz*. Que les obres de Bernhard destil·lin un rebuig frontal de la idea de progrés no implica ni la voluntat de situar-se fora de la Història ni el desig de liquidar-la, sinó més aviat al contrari: lluny de constituir un intent d'escapisme de la realitat per mitjà de la destrucció de la Història, *Heldenplatz* posa en primer pla la Història com a destrucció,

<12> «Negació de la realitat, inhibició social i passivitat política —aquestes també són, segons Greiner, les característiques dels més joves de la literatura austríaca» (traducció pròpia).

<13> «[el que Bernhard] es proposa és, ni més ni menys, que la liquidació de la Història» (traducció pròpia).

<14> «Si alguna mena de felicitat és possible, només es trobarà fora de qualsevol Història. [...] Aquest dubte radical del progrés explica l'estructura de les obres. Tendeix a la quietud total. Allà on la Història no té sentit, les històries tampoc no en tenen» (traducció pròpia).

també del propi llenguatge i de la forma dramàtica; el silenci que s'imposa després de la mort teatral de Hedwig suposa, justament, l'emudiment forçós d'un llenguatge i d'un cos (també històrics) brutalment atropellats per la Història en tota la seva arbitrarietat, que s'encarna en «*el griterío de las masas de Heldenplatz [que] aumenta hasta el límite de lo soportable*» (Bernhard, 1998: 153), i que defuig les estructures narratives i els relats progressius que pretenen dominar-la mitjançant l'intent de proporcionar-li un marc d'intel·ligibilitat. La Història no desapareix, sinó que es manifesta, negativament, en el desgast de cada petit ritual per neutralitzar-la —«nadie sabía plegar bien las camisas / después de veinte años yo tampoco» (Bernhard, 1998: 39), «He protestado tanto en mi vida / y no ha servido absolutamente de nada» (1998: 74)— i retorna espectralment en la forma d'un esdeveniment disruptiu i inesperat, pròpiament *intempestiu*, que desborda el present viu i contemporani de si (Derrida, 1995: 12-13) per (re)aparèixer, precisament, com a anunci ombriu del que ha de venir —«el espectro es el porvenir, está siempre por venir, solo se presenta como lo que podría venir o (re) aparecer» (Derrida: 1995: 52); els relats en general i les narratives nacionals en particular perden, per aquesta via també, els seus fonaments, perquè resulta impossible, en el model espectral, distingir, categòricament, passat, present i futur, és a dir, que no hi pot haver superació [*Aufheben*], sinó, simplement, temptatives d'oblit que són, en si, històriques, i que eventualment fracassen perquè, al capdavant, els espectres «empiezan por regresar» (Derrida, 1995: 25). Així doncs, Bernhard no dissol la Història, ni defuig la realitat, sinó que recusa el model dialèctic per pensar-la i en proposa un d'alternatiu, fantasmàtic, forjat a partir de *ressonàncies* històriques —en aquest sentit, un model més harmònic que melòdic—, però que també té efectes sobre els cossos en escena i, fins i tot, sobre la constitució del llenguatge mateix: el suïcida es fa present a través dels diàlegs —de fet, a la primera escena gairebé tots els parlaments estan enunciats per Schuster en boca de la senyora Zittel—, les masses de la Heldenplatz no han deixat mai de cridar, el llenguatge esdevé pura repetició —o, seguint la metàfora musical, una sèrie de variacions sobre el mateix tema (Greiner, 1974: 68)— i el futur que profetitzen els personatges és virtualment indistingible del passat o del present:

Profesor Liebig: es solo cuestión de tiempo / que los nazis vuelvan al poder [...] *Profesor Robert*: bajo la superficie ya hace tiempo / que el Nacionalsocialismo vuelve a estar en el poder / *Señor Landauer*: el fantasma aparece de pronto como hombre fuerte / de la noche a la mañana / *Profesor Robert mirando a la Heldenplatz*: El futuro el futuro más inmediato ya señor Landauer / le dará la razón (Bernhard, 1998: 126).

Si el model progressiu hegelian —el model dialèctic— situava la comprensió en funció del conjunt de l'evolució històrica anterior (Kojève, 1982: 174), si situava la veritat en el canvi, l'esdevenir o el procés, Bernhard la ubica en l'advertència del retorn i de la repetició, en la capacitat de materialitzar aquesta emergència compulsiva del mateix,

que s'amaga sota l'aparença del canvi i que constitueix l'índex de la catàstrofe històrica. Tal negació de la dialèctica parasita el drama a tots els nivells i, formalment, es tradueix en un atemptat, punt per punt, contra el que Peter Szondi anomena «drama absolut» i que constitueix el correlat dramàtic del progrés hegel·lià (1988: 14-16): l'escena, aquí, no és ni absoluta ni primària, ja que, per una banda, els efectes d'aquesta Història fantasmal impedeixen, com vèiem, la successió causal i necessària entre els diferents moments (que esdevenen, així, relatius i parcialment immotivats), i, per l'altra, el fet que el drama estigui permanentment situat sota el signe de la mort —no només pel fet que l'obra estigui, literalment, emmarcada per dues defuncions, sinó per la insistència en una mort-en-vida causada per l'erosió de la repetició i el fracàs permanents¹⁵— revela la seva condició fonamentalment *retrospectiva* (Sarrazac, 2019: 40-43), d'escena ja viscuda o incessantment reviscuda i, per tant, inherentment secundària. Més important encara, Bernhard reprèn, tot radicalitzant-lo, el patró d'escriptura dels drames de Txèkhov — amb qui dialoga, més o menys explícitament, durant tota l'obra¹⁶— per carregar contra el nucli mateix de la dialèctica en el llenguatge dramàtic, el diàleg: com observava Szondi, la renúncia al present i a la comunicació característica dels personatges de Txèkhov es tradueix «en el refús de l'acció i el diàleg [...] el refús doncs de la forma dramàtica mateixa» (1988: 28) a través d'una successió de «diàlegs de sords» que emergeixen, en realitat, de la negació o l'absència de diàleg i que, per tant, són, en realitat, monòlegs emmascarats. A *Heldenplatz*, aquesta tendència monològica i isoladora, producte de l'embull temporal i de la compulsió repetitiva, resulta encara més patent: les frases no brollen les unes de les altres, els diàlegs figuren més aviat com l'excusa per al desplegament individual —que genera, paradoxalment, un efecte coral— de diverses variacions sobre una mateixa obsessió, la iteració obstinada impedeix qualsevol obertura a l'alteritat (per tant, qualsevol modificació o esdeveniment veritables), i el vers bernhardià acaba d'accentuar, en la seva verticalitat, la manca de connexió entre els enunciat.

Justament, Wendelin Schmidt-Dengler, al revisar críticament les tesis de Magris i Greiner, conclou que aquest model anti-dialèctic de pensar (i materialitzar) la Història constitueix una de les característiques més particulars de la literatura austríaca, és a dir, un dels exponents literaris de «l'austriacitat»: «Unter dem Aspekt der Verarbeitung von Geschichte in der österreichischen Literatur läßt sich gewiß vieles, was heterogen erscheint, auf einen Generalnenner bringen» (1984: 155)¹⁷; el crític austríac exposa aquesta especificitat en termes de *condensació*, amb la qual cosa reformula l'immobilisme del «mite habsburguès» en indicar que, més que una «negació» [*leugnen*] de la Història, allò que trobem de manera recurrent en la literatura austríaca és la superposició de diversos moments en un sol present (1984: 154). Aquest procés de condensació és també exemplar a *Heldenplatz*, ja que, directament, es literalitza l'encavalcament temporal quan els crits de les masses reunides a la plaça el 1938

<15> «Profesor Robert: [...] se podría decir que hace ya años que estoy muerto / mi hermano se ha suicidado / yo me fui a Neuhaus / quizá probablemente viene a ser lo mismo» (Bernhard, 1998: 116).

<16> Per exemple, s'estableix un paral·lelisme entre el problema de les terres de Neuhaus i el conflicte de L'hort dels cirerers, i el desig d'Herta d'anar a Graz podria ben bé figurar com un revers paròdic del somieig d'Irina envers Moscó (el lligam amb *Les tres germanes* s'accentua, també, amb la mort del pare de família, una de les filles del qual es diu, significativament, Olga).

<17> «Des del punt de vista de l'elaboració de la Història en la literatura austríaca, és possible trobar un denominador comú en allò que apareix com a heterogeni» (traducció pròpia).

envaeixen el menjador de la família el 1988: d'aquesta manera, Bernhard aprofita les possibilitats que li atorga l'esdevenir escènic de la forma dramàtica per fer present —és a dir, per afegir una dimensió performativa al que ja s'anunciava des de la primera escena— la identitat dels dos moments històrics.

En aquesta línia, Schmidt-Dengler advoca per considerar la dimensió productiva d'aquesta concepció anti-dialèctica i anti-progressiva de la Història en relació al context social i polític d'Àustria per ponderar acuradament la capacitat crítica dels textos en qüestió: en comptes de preguntar per la presència o l'absència d'allò històric, polític o social en la producció literària austríaca, caldria prestar atenció als seus modes específics d'aparició, uns modes que, en desmarcar-se de les normes estètiques alemanyes, constitueixen una resposta crítica veritablement independent.

És per això que, en comptes de considerar *Heldenplatz* —o altres exponents de la literatura antipatriòtica— com a capítol final d'una tradició que es confirma, també, a través dels atacs que rep (Magris, 1991: 12), o de pensar-la com un intent de liquidar el mite des d'una mirada agressiva que amaga, emperò, una certa nostàlgia (Greiner, 1974: 70), seria profitós posar en relleu els usos que Bernhard fa d'aquesta mitologia cultural —que, recordem, acaba tenint efectes materials sobre els modes de fer política o de configurar el camp literari— per anar més enllà de la qüestió de l'adhesió (o no) a allò habsburguès i fixar-nos en els efectes que aquests usos generen en el mite mateix: així, emergiria un espai que, tot i mantenir les especificitats austríaques que destacava Schmidt-Dengler, albergaria més potències crítiques que les que li atribueixen Magris o Greiner. I és que Bernhard es recolza en els diferents aspectes del mite habsburguès —que, al capdavall, forma part de la seva tradició literària i política— per desarticlar-los a l'exhibir la seva esterilitat i les perversions que comporten: com si participés d'un cert «impuls al·legòric» —en el qual, com descriu Craig Owens, s'accepten, provisionalment, els termes i les condicions que s'intenten denunciar (2001: 227)—, el drama de Bernhard esdevé una mena de miniatura d'Àustria en incorporar, en la pròpia estructura, la immobilitat característica del mite respecte de la Història o de la política, de la mateixa manera que els jueus adinerats que protagonitzen l'escena incorporen la violència del llenguatge nacionalsocialista que els va conduir a l'exili¹⁸; ara bé, aquesta incorporació que parasita l'obra, lluny de perpetuar el mite que reproduïx, revela els seus efectes corrosius en destruir la pròpia forma dramàtica: en l'esterilitat d'un drama pòstum, en la isolació i l'alienació d'uns personatges reduïts a sintagmes inconnexos, en el murmur constant del nazisme que malda per emergir a la superfície, allà, percebem el mite com a mite, i assistim, de manera conscient, a un drama que s'autoboicoteja fins a dissoldre's de manera grandiloqüent. És, precisament, en aquest suplement de consciència que ens aporta el drama antipatriòtic on rau no només la denúncia d'una situació històrica, sinó la transformació

per subversió de la mitologia que la sustentava. Així, l'antipatriotisme assoleix una posició en certa mesura ambivalent: Àustria queda condemnada, destruïda i restituïda en un sol gest.

3.

Uns mesos després de l'estrena de *Heldenplatz*, Thomas Bernhard efectua el que seria el seu darrer gest antipatriòtic i, segurament, també el més notori, quan, en el seu testament, inclou una clàusula per la qual:

no deberá representarse, imprimirse ni presentarse siquiera dentro de las fronteras del Estado austríaco [...] nada de lo por mí escrito en cualquier forma [...]. Expresamente subrayo que no quiero tener nada que ver con el Estado austríaco y que me opongo para siempre no solo a toda intromisión, sino también a todo acercamiento de ese Estado austríaco en lo que a mi persona y mi obra se refiere (Bernhard, a Sáenz, 1996: 207).

Més enllà de si l'escàndol que va provocar el seu últim drama va tenir alguna cosa a veure amb la redacció de les seves últimes voluntats, el que es posa en evidència és la continuïtat, la radicalitat i la coherència del projecte antipatriòtic, un projecte que prenem com a punt de partida per repensar l'impacte d'aquest corrent literari en la definició d'una «austricitat», amb les preguntes i apories que podia generar tant en allò que Milan Kundera anomenava el «petit context» com en el «gran context» (2005: 49).

I és que no només, com apuntàvem, es traça una imatge d'Àustria, tant en la negativitat determinada dels atacs dirigits als fonaments concrets de la nació com en la incorporació al·legòrica de la seva mitologia cultural en l'estructura de l'obra literària, sinó que el ressò internacional de Bernhard —i d'altres autors austríacs que també participen, fins a cert punt, d'aquesta deriva antinacional— situa les problemàtiques del «petit context» en el marc de la *Weltliteratur*, de tal manera que, paradoxalment, és en la rebel·lió contra Àustria que el país guanya presència com a tal en el «gran context». En aquest sentit, Peter Handke va advertir que la dècada dels 80, tot i estar marcada pels escàndols que envoltaven el president austríac, seria recordada no com l'«era Waldheim», sinó com l'«era Bernhard» (a Schmidt-Dengler, 1996:6), i Heiner Müller, de manera irònica, comentava en una entrevista a propòsit de l'estrena de *Heldenplatz* que «Austria without Thomas Bernhard wouldn't even get mentioned in any West German paper. [...] There is no better advertisement for Austria than Thomas Bernhard. There would be no Austria in the West without Bernhard» (Müller, a Honegger, 2001:295). Endemés, la particular estètica —sobretot, pel que fa al tractament del llenguatge— de Bernhard ha exercit una influència notable tant en l'esfera pública i el camp literari austríacs com en la dramaturgia internacional, fins al punt que Gitta Honegger, una de les primeres comentaristes i biògrafes de l'autor, reconeix que:

<18> Per a una explicació més detallada sobre l'ambigua posició que ostenta la representació dels jueus a *Heldenplatz*, veure Honegger, 2001: 296-304.

Bernhard's speech acts modified the German language. It is hard to resist the infectious rhythm of his phrasing. In Austria, the performative force of his speech continues to impact the country's collective psyche. His language, its use and misuse after his death, has become an active part, for better or worse, in the production of his native culture, which in turn keeps producing him (2001:308).

Davant de tot això, cal reprendre les consideracions que fèiem al principi per observar que, en la tematització de «l'austriacitat com a problema» per part dels propis escriptors —inclús en les seves formulacions més agressives—, es configura un espai singular de fricció entre la pertinença al marc nacional, o petit context, i el desig de transcendir-lo (o d'erradicar-lo, directament) que, al nostre parer, constitueix una proposta interessant per a la Literatura Comparada en tant que remodela aquest petit context —dialogant, com hem vist, amb la pròpia història i els seus usos—, i el relança internacionalment sense recolzar-se, emperò, en regionalismes o, com diria Borges, en una «profusión del color local» (1989: 268): encara que l'*Antiheimatsliteratur* pugui trobar homologies en altres literatures, una de les seves característiques és la remissió constant al propi context nacional —un context que, malgrat la progressiva imposició de les dinàmiques homogeneïtzadores del capitalisme multinacional en totes les esferes de l'experiència, mai no podrà ésser del tot equivalent al de la resta de territoris—, és a dir, que, implícitament, indueix el lector a participar del context històric i polític contra el qual, justament, s'escriu; ahora, en el desig de transcendir o de renegar d'aquest context, s'evita la mera identificació patriòtica, es reconeix allò problemàtic del marc nacional i s'inhibeix, també, la seva hiperbolització en forma d'exaltació folklòrica, exòtica o anecdòtica de la pròpia diferència. En aquest sentit, la proposta de Bernhard —i, en general, les diverses produccions literàries que puguin participar del corrent antipatriòtic— se situa en una posició ambigua, però paradigmàtica al mateix temps, al bell mig d'un encreuament de paradoxes: entre el «petit context» i el «gran context», entre l'impuls rabiüdament antinacional i el retorn obstinat a la nació; en definitiva, en una posició incerta i suggerent que podria ben bé figurar com un exemple típic d'aquesta «austriacitat» en vies d'(auto)definició, i com un problemàtic model literari que, tot i figurar com un exponent cada vegada més canònic en el gran mapa que construeix el cànon de la literatura mundial, no esborra l'odiat territori del qual prové.

Bibliografia citada

- BERNHARD, T. (1991): «Le Déjeuner allemand» a *Dramuscules*, Paris: L'Arche.
- BERNHARD, T. (1998): *Heldenplatz*, Hondarribia: HIRU.
- BERNHARD, T. (2000): «Ante la jubilación» a *Ante la jubilación. Minetti. Ritter, Dene, Voss*, Hondarribia: HIRU.
- BERNHARD, T. (2005): «El Presidente» a *El Presidente. Los famosos. La paz reina en las cumbres*, Hondarribia: HIRU.

- BILLIG, M. (2006): *Nacionalisme banal*, València: Afers.
- BORGES, J.L. (1989): «El escritor argentino y la tradición» a *Obras Completas*, vol.I, Buenos Aires: Emecé.
- BOURDIEU, P. (2013): «Existeix una literatura belga? Límits d'un camp i fronteres polítiques», *L'Espill*, vol. 44, 73-75.
- BOURDIEU, P. (1989): «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, vol. 25, 20, 20-42.
- CASTANY PRADO, B. (2012): «Literatura antipatriótica», *Quimera: Revista de literatura*, 348, 12-19.
- CONNOLLY, T.F. (2010): *Genus Envy: Nationalities, Identities and the Performing Body of Work*, Nova York: Cambria Press.
- DERRIDA, J. (1995): *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid: Editorial Trotta.
- ESPAGNE, M. i WERNER, M. (1994): «Avant-propos» a Espagne, M. i Werner, M. (ed.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris: Editions de la MSH.
- FLORY, A.V. (2010): «A literatura austríaca como questão para a historiografia literária alemã: a provocação formal em *Heldenplatz*, de Thomas Bernhard» a *Pandaemonium Germanicum*, 16, 90-121.
- FOKKEMA, D.W. (1989): «La literatura comparada i el nou paradigma», *Els Marges*, 40, 5-18.
- GOMEZ, A-S. (2010): «La vision organiciste et le naufrage tragico-mique de l'État dans le théâtre de Thomas Bernhard», *Études Germaniques*, 258, 335-348.
- GREINER, U. (1979): *Der Tod des Nachsommers: Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. München: Hanser Verlag.
- HONEGGER, G. (2001): *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*, New Haven: Yale University Press.
- HORNIG, D. (1987): «La décima identidad. Algunas notas sobre las condiciones de la producción literaria en Austria» a Porcell, C. (ed.), *Tinieblas*, Barcelona: Gedisa.
- JURT, J. (2009): «Le Champ littéraire entre le national et le transnational» a Sapiro, G. (ed.), *L'Espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation XIXe-XXIe siècle*, Paris: La Découverte.
- KOJÈVE, A. (1982): *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, Buenos Aires: La Pléyade.
- KUNDERA, M. (2005): «Die Weltliteratur» a *El teló*, Barcelona: Tusquets.
- LANSER, S.S. (1998): «¿Comparado con qué? Feminismo global, comparatismo, y las herramientas del amo» a Vega, M.J. i Carbone, N. (ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos.

- LE RIDER, J. (2013): «Es pot parlar d'una literatura austríaca?», *L'Espill*, vol. 44, 82-90.
- LUDEWIG, A. (1997): «Heimat-und Anti-Heimatliteratur in Österreich», *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 33, 3, 238-258.
- MAGRIS, C. (1991): *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Paris: Gallimard.
- OWENS, C. (2001): «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad» a Wallis, B. (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal.
- SÁENZ, M. (1996): *Thomas Bernhard. Una biografía*, Madrid: Siruela.
- SARRAZAC, J-P. (2019): *Poética del drama moderno. De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*, Bilbao: Artezblai.
- SCHMIDT-DENGLER, W. (1984): «Geschichten gegen die Geschichte. Gibt es das Österreichische in der österreichischen Literatur?», *Modern Austrian Literature*, vol. 17, 3/4, 149-157.
- SCHMIDT-DENGLER, W. (1996): *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Salzburg: Residenz Verlag.
- SZONDI, P. (1988): *Teoría del drama modern (1880-1950)*, Barcelona: Institut del Teatre.
- WERNER, M. (1994): «La place relative du champ littéraire dans les cultures nationales. Quelques remarques à propos de l'exemple franco-allemand» a Espagne, M. i Werner, M. (ed.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris: Editions de la MSH.
- ZEYRINGER, K. (1999): *Österreichische Literatur 1945-1998: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck: Haymon-Verlag.
- ZWEIG, S. (1968): *El mundo de ayer*, Barcelona: Juventud

#28

«¿QUÉ MÁS IBA A HACER LA POBRE?» DEL MARTÍN FIERRO A LA CHINA IRON, REESCRIBIR LOS DISCURSOS QUE FUNDARON LA NACIÓN ARGENTINA

Daniela Dorfman

LICH-UNSAM

<https://orcid.org/0000-0003-0145-5704>

Artículo || Recibido: 20/02/2022 | Aceptado: 14/11/2022 | Publicado: 01/2023

DOI 10.1344/452f.2023.28.8

dorfman1@bu.edu

Ilustración || © Hugo Guinea Marca – Todos los derechos reservados

Texto || © Daniela Dorfman – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || Este artículo contrasta los discursos y concepciones que sustentaron la fundación de la Nación Argentina en el siglo XIX con aquellos que propone la novela de Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron* (2017), al narrar la fundación ya no desde la voz y perspectiva de Martín Fierro sino desde las de su mujer, la China Iron. El artículo reflexiona sobre las condiciones de inteligibilidad cultural que definen vidas posibles, sobre cómo esas epistemologías se construyen social y políticamente y se transforman históricamente, y sobre las condiciones de posibilidad que habilitan formas más fluidas de subjetivación, relación, y organización comunitaria.

Palabras clave || Argentina | Siglo XIX | China Iron | Nación | Mujeres | Parentesco

“¿Qué más iba a hacer la pobre?” From Martín Fierro to China Iron: Re-Writing the Discourses that Founded the Argentine Nation

Abstract || This article contrasts the discourses that founded the Argentine Nation in the 19th century with those proposed by Gabriela Cabezón Cámara’s novel *The Adventures of China Iron*, where she switches the foundational narrative from Martín Fierro’s perspective to his wife’s, China Iron. The article reflects on the cultural intelligibility that defines our lives, on how these epistemologies are socially constructed and historically transformed, and on the conditions of possibility that would enable more fluid ways to subjectivize ourselves, relate to each other, and organize as a community.

Keywords || Argentina | 19th Century | China Iron | Nation | Women | Kinship

«¿Qué más iba a hacer la pobre?» Del Martín Fierro a la China Iron, reescriure els discursos que van fundar la Nació Argentina

Resum || Aquest article contrasta els discursos i concepcions amb què es va fundar la Nació Argentina al segle XIX amb aquells que proposa la novel·la de Gabriela Cabezón Cambra, *Las aventuras de la China Iron* (2017), perquè narra la fundació ja no des de la veu i perspectiva de Martín Fierro sinó de les de la seva dona, la China Iron. L'article reflexiona sobre les condicions d'intel·ligibilitat cultural que defineixen vides possibles, sobre com aquestes epistemologies es construeixen social i políticament i es transformen històricament, i sobre les condicions de possibilitat que habiliten formes més fluides de subjectivació, relació i organització comunitària.

Paraules clau || Argentina | Segle XIX | China Iron | Nació | Dones | Parentesc

No hay poder capaz de fundar el orden en la sola coacción de los cuerpos por los cuerpos. Se hacen necesarias fuerzas ficticias.

Paul Valéry: «Prólogo a las *Cartas Persas*»

<1> Quisiera agradecer a Fernando J. Rosenberg y a Juan Torbidoni los inteligentes comentarios con que contribuyeron a este artículo.

En su texto *El grito de Antígona* (1998), Judith Butler retoma la pregunta de George Steiner acerca de qué pasaría si el psicoanálisis hubiera tomado a Antígona en lugar de Edipo como punto de partida, para pensar la construcción social y política de las relaciones familiares. Ella postula que, dado el incesto de Edipo con su madre Yocasta, por el que Antígona resulta hija y hermana de Edipo simultáneamente, y dado también lo que Butler lee como sentimientos incestuosos de Antígona hacia su hermano-sobrino Polinices, Antígona resulta «alguien para quien las posiciones simbólicas se han convertido en incoherentes» (2001: 40). Por lo tanto, lejos de representar (las leyes de) el parentesco —como se la suele leer por su insistencia en enterrar al hermano enfrentando la prohibición de Creonte, que encarnaría (las leyes de) el Estado— Antígona representaría, en cambio, los límites de la inteligibilidad cultural respecto de los parentescos. A Butler no le interesa en este caso lo incestuoso en sí mismo, acude a esa prohibición para pensar otro tipo de relaciones «prohibidas» y excluidas de los sistemas de representación. Es ahí donde la pregunta de Steiner le viene bien para aprovechar la oportunidad política que surge cuando se muestran los límites de la representación y la representatividad: le permite señalar que, en tanto «aberración del parentesco» (2001: 32), Antígona no encuentra su lugar dentro de la ciudadanía (acompaña a Edipo en su exilio, queda fuera del orden de la polis cuando entierra a su hermano en contra de las leyes, y es condenada a muerte) y que eso expone el carácter social del parentesco, su relación con las epistemologías que gobiernan la inteligibilidad cultural y que son socialmente construidas. De ahí, entonces, la pregunta por la mutua implicancia entre familia y Estado, si puede existir el Estado sin la familia como sistema de apoyo y de mediación y, viceversa, si puede existir la familia sin el apoyo y la mediación del Estado.

Es en este sentido que me interesa la novela de Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron* (2017) porque pienso que, a su manera, hace un movimiento similar¹. Al narrar la fundación de la Nación argentina ya no desde la voz y perspectiva de Martín Fierro —cuyo relato fue declarado texto nacional— sino desde las de su mujer, la China Iron, el texto muestra cómo la mutua implicancia entre familia y Estado fue construida en el caso de Argentina en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Como vamos a ver, la novela construye un tipo de comunidad diferente: una Nación sin Estado, habitada por aquellos a quienes el proyecto nacional de 1880 excluía, donde las vidas se expanden en la liberación de las categorías que formaron al sujeto moderno. Así, Cabezón Cámara plantea cuáles podrían haber sido las condiciones que hicieran

posible otras vidas, y evidencia cómo las epistemologías de la inteligibilidad cultural que Butler expone a partir de la figura de Antígona se construyen y se transforman social e históricamente.

Pero empecemos por el título de este artículo, ese «¿Qué más iba a hacer la pobre?» que dice Martín Fierro cuando después de pasar tres años en la frontera, supuestamente defendiéndola de las incursiones de los indios, viéndose maltratado por el ejército, no pagado, con hambre y mal vestido, decide desertar y volver a su rancho. Al llegar no encuentra nada ni a nadie y, entonces, dice:

Al dirme dejé la hacienda	Después me contó un vecino
que era todito mi haber;	que el campo se lo pidieron,
pronto debíamos volver,	la hacienda se la vendieron
según el Juez prometía,	pa pagar arrendamientos,
y hasta entonces cuidaría	y qué sé yo cuántos cuentos;
de los bienes la mujer.	pero todo lo fundieron.

[...]

Y la pobre mi mujer	No es raro que a uno le falte
Dios sabe cuánto sufrió!	lo que a algún otro le sobre;
Me dicen que se voló	si no le quedó ni un cobre
con no sé qué gavilán, sino de hijos un enjambre,	
sin duda a buscar el pan	¿qué más iba a hacer la pobre
que no podía darle yo. para no morirse de hambre?	

(Hernández, 1999: VI, 33-34)

Me interesa esa pregunta, en principio, porque es donde parece inscribirse la novela de Cabezón Cámara. El relato de la novela empieza antes, cuando la leva —que reclutaba hombres para servir en el ejército— se lleva a Martín Fierro a la frontera y la China cuenta que pasó esos días «fingiendo un dolor que era tanta felicidad que corría leguas desde el caserío hasta llegar a una orilla del río marrón, me desnudaba y gritaba de alegría chapoteando en el barro con Estreya», el perro (2019: 14). La novela empieza antes, digo, pero la escritura de la novela parece un intento por responder esta pregunta que hace Martín Fierro —«la bestia de Fierro» como lo llama ella— o más bien abrir la pregunta a otras respuestas, ya que la respuesta implicada en la interrogación de Fierro y en el texto de Hernández es que la única opción disponible para la China —para las chinas— era irse con otro hombre que la mantuviera.

Las aventuras de la China Iron imagina una representación alternativa de esa mujer cuyo marido era tomado por el Estado y que se encontraba de golpe sola con sus hijos; además, imagina que esas representaciones de vidas alternativas habilitarían a su vez procesos identificatorios y, finalmente, la conformación de una Nación también alternativos. Y lo que creo que el texto logra con su representación es mostrar, no solo que sí había otras opciones, sino cómo el pro-

yecto liberal elevó sus propias ideas político-sociales acerca del Estado, la familia, y la mujer, al estatus de estructuras elementales de inteligibilidad cultural para poder, así, ocluir esas otras opciones disponibles.

La «generación del 37» —de la que es parte Domingo F. Sarmiento, y de la que será heredera la llamada «generación del 80» que va a llevar a cabo la consolidación del Estado nacional— pensaba la construcción de la Nación en términos vinculados con el género, pero frecuentemente eliminaba el potencial de las mujeres favoreciendo el vínculo entre hombres: construir la Nación estaba en manos de los hombres y estos podían apropiarse del poder que percibieran en lo femenino². Los hombres se apropian de la voz femenina y las mujeres son relegadas al silencio del hogar, y a dar al hombre un refugio, bajo el supuesto de que su rol era asegurar la «virtud» nacional a través de su «ventaja biológica» como madres.

En su libro *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina Moderna*, Francine Masiello analiza cómo, mientras esto circulaba, se estaba formando otra versión de la misión civilizadora. Escritoras unitarias usaban el espacio doméstico para reflexionar sobre problemas sociales y sobre el futuro de la Nación, con la idea de ligar la perspectiva de las mujeres a un nuevo discurso para la formación nacional y de entrar a la escena pública a través de la autoría. Masiello cuenta una escena que me parece reveladora al respecto: Sarmiento —que es Presidente de Argentina cuando se publica la primera parte de *El Martín Fierro*, conocida como la *Ida*, en 1872— empieza su carrera periodística en *El Zonda*, un semanario de la provincia de San Juan, cuyo contenido, dice Masiello, estaba escrito fundamentalmente por él, incluyendo las cartas de los lectores. En 1839, Sarmiento escribe la carta de una supuesta lectora, «Josefa Puntiguda», parodiando el lenguaje popular con errores, matices coloquiales y «barbarismos», y escribe también la respuesta donde le dice «Señora, china, mulata o lo que U. sea: Por el lenguaje de su carta mas que por su curiosidad la creemos a U. una muger» (Masiello, 1997: 39) y pasa a instruirla sobre el uso correcto del lenguaje. Es decir que él escribe una carta falsa con errores para poder corregirle la escritura a la mujer que supuestamente la envió, mostrando así su deseo de controlar todos los discursos. Y al apropiarse de la voz femenina, de la voz del otro, y desplazarse a la esfera del discurso subalternizado para resaltar el discurso propio, afirma su derecho, o su decisión, de expandir su influencia y sus ideas a todos los ámbitos y a todos los ciudadanos.

Masiello se detiene a estudiar algunos de los mecanismos que, en ese contexto, usaron las escritoras del período para publicar en esos años, acudiendo al uso de pseudónimos y escribiendo en otras lenguas para intentar subvertir la república de las letras expresando una voz que impugnara o, al menos, quebrara la hegemonía cultural masculina. Las mujeres escritoras empiezan a aparecer hacia 1840; en 1860 Rosa Guerra y Eduarda Mansilla ya escribieron sus versiones

<2> Tras la independencia de la corona española en 1816, en Argentina se produjo una serie de guerras civiles. La «generación del 37» —entre quienes estaban Domingo Faustino Sarmiento, Juan María Gutiérrez, Esteban Echeverría y Juan Bautista Alberdi, entre otros— fue un movimiento intelectual argentino de mediados del siglo XIX, que buscaba el abandono de los modos monárquicos heredados de la colonia española y la instalación de una democracia. Sus ideas eran transmitidas mediante sus obras literarias y tuvieron crucial importancia durante el período conocido como de «Organización Nacional» (entre 1852 y 1880). El nombre del movimiento proviene del hecho de que en 1837 se creó el Salón Literario al que la mayoría de sus miembros pertenecieron y cuyas discusiones literarias tenían un hondo contenido político.

Por su parte, se conoce como «generación del 80» a la élite argentina que gobernó el país durante los años 1880 y 1916. La denominación apareció en la década de 1920 referida a una generación de literatos, pero, dado que la mayoría de los escritores del período fueron también políticos de importancia, a mediados de los años 50, el término se empezó a aplicar a los políticos.

La delimitación más exacta del término «generación del 80» la da David Viñas, en *Literatura argentina y realidad política* (1964), donde la define como un conjunto de dirigentes intelectualizados, herederos conscientes de la generación del 37, oligárquicos y ligados a la producción ganadera. Desde 1970 ese es el sentido con el que se usa mayoritariamente, con matices más o menos favorables o desfavorables, según el punto de vista del autor.

propias del relato y de la figura de la cautiva —que había aparecido en las crónicas de la conquista y después, famosamente, en el poema de Esteban Echeverría— y para 1872, cuando se publica la *Ida del Martín Fierro*, estas escritoras ya publicaban y no solo eran leídas, sino que también eran populares. Es en el siglo XX cuando sus nombres caen en el olvido (siendo rescatadas y revalorizadas ahora, en el contexto de los feminismos actuales, gracias al trabajo y la decisión de investigadorxs y editorxs).

En cuanto a las representaciones de la distribución de roles de género, los documentos culturales decimonónicos muestran roles menos estables de lo que podríamos esperar, y las posiciones varían según el momento histórico de acuerdo a la situación política. Más adelante, en 1880, se consolida el proyecto nacionalista liberal y se fijan los roles, pero antes de eso —especialmente en el llamado período de organización nacional, desde el fin del régimen rosista en 1852, hasta 1880— los discursos políticos y culturales circulaban libremente y mostraban un orden social sacudido por la revolución y el caudillismo, en el que el estatuto de los roles de género no podía predecirse con certeza. Masiello cuenta que los escritores daban lugar a ideas conflictivas sobre el género y la familia, y a representaciones fluidas en las que el marido o padre era representado con rasgos feminizados, papeles tradicionalmente femeninos como el de madre y esposa se investían de poderes patriarcales, y mujeres eran descritas en actitudes relacionadas con lo masculino que llegaban incluso a poner en cuestión la institución matrimonial.

Por eso creo que la pregunta para esta narración desde la perspectiva de la mujer de Martín Fierro es ¿qué es lo que hace?: ¿qué hace Gabriela Cabezón Cámara en *Las aventuras de la China Iron* con el *Martín Fierro*, y qué hace con lo que los letrados del siglo XIX (José Hernández) y los intelectuales del XX (Leopoldo Lugones, que lo declara poema nacional) hicieron con el *Martín Fierro*? Es decir: ¿cuál es la operación literaria? Y, sobre todo, ¿cuál es la intervención político-cultural que viene a realizar este texto? ¿Es un intento de corregir mitos nacionales? ¿De crear otros mitos? ¿De definir un nuevo modelo de Nación? ¿O es un rechazo del discurso mismo de lo nacional?

Estas reapariciones rizomáticas pero frecuentes del universo de la literatura argentina del siglo XIX, e incluso más específicamente de la gauchesca, en la literatura contemporánea invocan, para mí, la pregunta por su ocurrencia: ¿por qué, para qué y cuándo la literatura argentina insiste en ese retorno al origen, y qué es lo que va a buscar a la gauchesca?

Ahora yendo más específicamente al Martín Fierro, aunque es leído como una respuesta de José Hernández a Sarmiento, como el uso de la voz del gaucho para confrontar con la política oficial encarnada entonces en el gobierno de Sarmiento, coherentemente con las concepciones de la «generación del 37», en el *Martín Fierro* la

construcción nacional está en manos de hombres y prácticamente no aparecen mujeres. La China incluso, la mujer del propio Martín Fierro, solo aparece relatada por él, nunca la vemos o escuchamos directamente a ella (como sí escuchamos a sus hijos, por ejemplo, en la *Vuelta*) y Martín Fierro principalmente habla de ella para decir lo que él perdió por ser enviado a la frontera.

Cuando, en 1972, el Instituto Salesiano de Artes Gráficas organiza una publicación en Homenaje a José Hernández por los cien años de la publicación de *El Gaucho Martín Fierro* e invitan a participar a Victoria Ocampo, ella escribe un texto que titula «Las mujeres y el *Martín Fierro*» y que, significativamente, tiene solo una página. Es un texto divertido porque se puede ver la incomodidad de Victoria Ocampo con el pedido de homenajear a Hernández, se nota que lucha con el propósito del texto que está escribiendo, y que intenta cumplir con el homenaje pero sin decir mucho. Es una escritura evasiva, que por buena parte de su única página no se mete en el texto: agradece la invitación, habla de lo que la une a Hernández — que es su pariente— y establece sus lazos genealógicos mediante una antepasada común que une a la familia Ocampo con la familia Hernández mediante los Pueyrredón. Hasta que en un momento compara el *Martín Fierro* con dos textos de T. E. Lawrence donde solo hablan y actúan hombres y, sin embargo —dice—, no le dieron la sensación como *Martín Fierro* de «quedar en cuarentena por tiempo indeterminado» (2001: 999). Entonces entiende que no debe ser la ausencia de mujeres lo que la inquieta sino otra cosa. Cito un poco *in extenso*: ella dice «A decir verdad la mujer asoma en *Martín Fierro*; nunca en *Siete pilares* [uno de los dos libros de Lawrence que había nombrado]. Pero ¿en qué forma asoma?» (2001: 999) y cita el texto de Hernández: «Tuve en mi pago en un tiempo / hijos, hacienda y mujer...» Entonces sigue Victoria Ocampo:

(El orden en que enumera estas tres posesiones señala su importancia) Tendría que dedicarme a analizar por qué motivo siento que el de la daga de oro se dirige a mí como cualquier hijo de vecino (sin discriminación), mientras que el del facón se dirige a sus compañeros varones exclusivamente (2001: 1000).

Y entonces dice lo que yo creo que estaba al mismo tiempo queriendo y evitando decir desde el principio y, para hacerlo, acude una vez más al propio *Martín Fierro*: «Cuando la mula recula / señal que quiere cosiar...», y agrega: «Me siento mula, y retrocedo ante el tema. No puedo hacerle un homenaje a quien tanto lo merece, *cosiando* al mismo tiempo. Les dejo Hernández a ustedes» (2001: 1000; énfasis en el original). Habría que pensar quién es ese «ustedes» a quienes Victoria Ocampo entrega el homenaje a Hernández. Por lo pronto, Gabriela Cabezón Cámara sin duda recoge el guante con su novela y con el retrato que hace de Hernández, a quien presenta como un viejo borracho y misógino, además de todo lo demás que vamos a ver.

Pero en ese texto que parece (y es) tan evasivo, Victoria Ocampo dice algo que me parece fundamental para pensar la novela de Cabezón Cámara, y que Victoria hace con algo de disimulo todavía en esta parte del texto, pero sin la menor inocencia, para establecer cuánto el *Martín Fierro* trascendió la literatura. Ella dice «me he criado oyendo citar a *Martín Fierro sin comillas*», subraya «criado» y «sin comillas», y cuenta de unos primos que de literatura no sabían nada pero el *Martín Fierro* «de cabo a rabo» y echaban mano de sus estrofas para cualquier ocasión: «De modo que *Martín Fierro*, antes de ser un libro, fue para mí el hablar de unos jóvenes (yo era chica) que vivían en relación consustancial con la Obra. Yo no vinculaba todo aquello con la cosa escrita, sino con la vida diaria» (2001: 999).

Quizás sea por esa cotidianeidad y esa citabilidad del *Martín Fierro*, que fue incorporado al refranero popular, por esa «relación consustancial» de los argentinos con él, que es uno de los personajes y textos de la gauchesca que retorna con más frecuencia en el arte y la cultura del siglo XX. Borges inaugura esa tradición con dos textos centrales en su obra: «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» (1944), donde le escribe un pasado al sargento Cruz que permita —a los ojos de Borges— explicar lo que creo que es la escena culmine del *Martín Fierro* cuando Cruz, el mismo comandante de la partida policial que sale a buscar a Fierro, se pasa de bando para ayudarlo a pelear en contra de su propia policía; y «El fin» (1953) donde Borges le escribe una muerte a Martín Fierro, es decir retoma un duelo que en la *Vuelta* era cantado y lo convierte en un duelo físico donde el otro, el moreno que venía a vengar la muerte de su hermano, termina matando a Martín Fierro. Con estos dos textos, que reafirman la gauchesca como espacio productivo en la cultura argentina donde ensayar una agencia política antiestatal, Borges inaugura una tradición que sigue generando textos y que consiste en intervenir el poema escribiéndole escenas que expanden episodios o completan elipsis para producir nuevos sentidos, para hacerle decir otra cosa, o para actualizarlo.

En «Una épica relevante: la cultura legal argentina y las escenas judiciales del *Martín Fierro*», estudié los modos en que este texto fundacional de la literatura argentina articula la relación de los habitantes con el Estado y con la ley en el siglo XIX, y cómo el texto representa un Estado que cataloga al gaucho de vago para mandarlo fuera de la ley y así poder enviarlo a pelear en la frontera. Esto configura al gaucho como el sujeto al que —como dice Fermín Rodríguez— el Estado excluye por medio de la inclusión en el servicio de armas. Por eso la literatura gauchesca representó una sociedad que, según Carlos Gamerro, es una Arcadia pastoril hasta que aparecen el juez y la policía (Dorfman, 2020: 47). En ese artículo propongo que en esa representación de una justicia que utiliza la ley para perseguir y criminalizar, el enfrentamiento del héroe con la partida policial produce un quiebre en la identidad entre ley y justicia —simbolizado en el cruce de bando del Sargento Cruz—, de modo que la justicia

queda identificada con la voz, la historia y las representaciones del gaucho. Esa oposición a la ley injusta construiría al gaucho como ícono de oposición popular a la violencia estatal y de demandas populares de inclusión³.

En la *Ida*, después de enfrentar a la partida policial, Cruz y Fierro se van a vivir con los indios, donde no llega la ley. En 1879, Hernández —que ahora es parte de la legislatura— publica la *Vuelta de Martín Fierro* y vemos la reconversión del gaucho, su aceptación de la moral del Estado para construirse como sujeto obediente e incorporarse al pacto civilizatorio. Pero en el final de la *Vuelta*, a pesar de su pacificación y legalización, Fierro, sus dos hijos y el hijo de Cruz —que recién se habían reencontrado— se dispersan: «Después, a los cuatro vientos/los cuatro se dirigieron» dice el narrador (Hernández, 1999: XXXIII -101). Es decir, que a pesar de las diferencias, las dos partes del *Martín Fierro* terminan en la exclusión del gaucho del proyecto de país o en una integración no-total. Esto es lo que me interesa principalmente acá, porque en el artículo mencionado postulo que es en tanto arrojado fuera de la sociedad y producido en su exterior constitutivo, que el gaucho retorna en el siglo XX para acechar las políticas que se predicaron sobre la base de su ausencia, y esto es lo que yo creo que *Las aventuras de la China Iron* viene a cambiar.

Un último rasgo que quisiera mencionar del proceso de construcción cultural del gaucho como símbolo que va a vehicular demandas de inclusión y de expansión del Estado tiene que ver con dos características de *Juan Moreira*, el folletín que Eduardo Gutiérrez publica solamente ocho meses después de la *Vuelta* y que, según Josefina Ludmer (la verdadera *china* Josefina, a quien Gabriela Cabezón Cámara hace un homenaje en la novela), representa una versión alternativa de la segunda parte del *Martín Fierro* porque, a diferencia de este, *Juan Moreira* continúa la tradición gauchesca de la confrontación y la lucha hasta el final. Esa es, precisamente, una de sus características, la confrontación y la lucha. La otra característica es que, como señala Juan Pablo Dabove (2010), Eduardo Gutiérrez basa el folletín en un gaucho histórico cuya historia él toma del prontuario policial, pero lo despoja de ciertos atributos (las marcas de viruela, el pelo colorado) y lo convierte en un cuerpo sin raza y sin historia. De esa manera, entonces, el significante «gaucho» pierde contenidos culturales y así, «vaciado» étnicamente, habilita que otros grupos sociales se cobijen después en el universo abierto por estas historias de marginados por la ley⁴.

La demanda que en tanto sujetos populares realizan Juan Moreira y Martín Fierro, entonces, los configuraría a ellos y, por extensión, al gaucho en símbolo de conflicto con el Estado por la reivindicación de un lugar en la sociedad y, por lo tanto, en símbolo de resistencia al discurso hegemónico. De esa manera, habrían cristalizado como figura social con derecho a chocar con la legalidad que los excluye, una suerte de «derecho» a enfrentarse al Derecho que se sustente en una exclusión. Y es a partir de esto que el gaucho, como figura

<3> En *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada* (2019), Ezequiel Adamovsky reflexiona sobre el significado de que el Martín Fierro sea nuestro símbolo nacional, a partir de lo cual piensa conflictos irresueltos que, en su perspectiva, marcaron nuestra constitución como nación.

<4> Para una discusión de estos aspectos de Juan Moreira, ver Dorfman (2021).

que demanda una expansión de la esfera de legalidad del Estado hacia el sujeto popular, pasaría a operar políticamente en la cultura argentina como encarnación de demandas de otros excluidos. Finalmente, a partir de la propuesta de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe de que el retorno de las exclusiones mediante las cuales se constituyeron las organizaciones democráticas fuerza una expansión y una rearticulación de las relaciones sociales, mis artículos sobre Fierro y sobre Moreira sostienen que la figura del gaucho, las inflexiones de su lengua y la literatura asociada a ellos retornan a lo largo del siglo XX ahí donde hace falta presionar la apertura de nuevos horizontes para la sociedad.

Y acá es donde *Las aventuras de la China Iron* en mi opinión cambia completamente el juego porque, en lugar de presentar o realizar demandas de expansión del Estado para una mayor inclusión, pone en práctica objetivos políticos al margen del poder al que se opone, o que discute, y construye una comunidad con aquellos a quienes el proyecto nacional de 1880 excluía, cuyas vidas son expandidas por la liberación de las categorías que formaron al sujeto moderno, como vamos a ver⁵.

Las tres partes en que se divide la novela se corresponden con tres espacios que a su vez constituyen tres ordenamientos sociojurídico-económico-político: el Desierto, el Fortín y Tierra Adentro. Como mencioné, el relato empieza en el momento en que Fierro es llevado a la frontera y la China queda sola con sus hijos y, desde ahí, sigue el recorrido cultural, social, político e intelectual de la China, a lo largo de un trayecto en que va adquiriendo saberes, cambiando y transformándose. Un aspecto de esas transformaciones tiene que ver, por supuesto, con cuestionamientos de género. Pero lejos de desacoplar las problemáticas de género de las formaciones sociales en que tienen lugar, como algo supuestamente independiente, la novela ilumina los modos en que los diversos órdenes de la sociedad se imbrican y se condicionan. Por eso en cada una de las tres partes con sus territorios y sus ordenamientos, la China adquiere nuevos saberes específicos que van haciéndose disponibles y configurando su subjetividad. Y por eso, también, este relato desde la perspectiva de la mujer de Martín Fierro, más que el lugar de la mujer o del género en la constitución de la nación argentina, lo que plantea, en mi opinión, es la cuestión de cuáles podrían haber sido las condiciones de inteligibilidad que hicieran posible otras vidas, y cómo se construyen y transforman las epistemologías de la inteligibilidad cultural. Y es a partir de eso que termina postulando la posibilidad de formas más fluidas de subjetivarnos, relacionarnos, y organizarnos como sociedad y como nación.

En este sentido, es fundamental que, aunque la novela sigue cronológicamente el recorrido desde el Desierto hasta Tierra Adentro pasando por el Fortín, la China narra desde un futuro respecto de los hechos que relata, por lo que tiene ya una comprensión diferente que la que está describiendo. En la primera parte cuenta su pasado y nos

<5> Para un análisis poético e histórico de la novela de Cabezón Cámara dentro de la tradición narrativa argentina, ver Lucía De Leone, «La pampa errante. Un trayecto de desobediencias» (2020: 187-216).

enteramos de que antes de cumplir catorce años ya había dado a luz a dos hijos de Martín Fierro, después que él la ganó como premio jugando a las cartas. Nos cuenta que cuando la leva se lleva a los gauchos ella se siente liberada: «sentí cómo cedía lo que me ataba» (2019: 13), dice, y entonces deja a los hijos con un matrimonio de peones y se sube a la carreta de Liz, una irlandesa que iba en busca de su marido gringo, también llevado a la frontera, como Fierro. El comienzo del viaje está cargado de una idea de renacimiento: «era el comienzo de otra vida, un augurio esplendoroso era» (2019: 17) dice ella, «una very good sign» (2019: 18) responde Liz, dando comienzo al primer aprendizaje que es el intercambio lingüístico entre ellas. Casi enseguida en el texto llegan al río donde, además de bañarse y cambiarse la ropa, la China se mira por primera vez en un espejo:

Me vi y parecía ella, una señora, little lady, dijo Liz y yo empecé a portarme como una, y aunque nunca monté de costadito y muy pronto estaría usando las bombachas [pantalón tradicional de los gauchos⁶] que el gringo había dejado en la carreta, ese día me hice lady para siempre, aun galopando en pelo como un indio y degollando una vaca a facón puro (2019: 22).

Esta suerte de renacimiento tiene por supuesto su bautismo, porque cuando Liz le pregunta el nombre ella responde «La China», y cuando le dice que eso no es un nombre ella insiste en que así la llamaban a puro grito de chica, y que así la llamaba también Fierro cuando quería irse «en brazos del amor a dormir como la gente», dice ella citando los versos del texto de Hernández, pero también —completa la imagen— «cuando quería la comida o las bombachas o que le cebara un mate o lo que fuera. Yo era la China». Con este tipo de procedimientos la novela expone la representación que hace Hernández del gaucho marido amoroso como una representación, por lo menos, parcial y, a la vez, muestra lo limitado de la subjetividad y del rol de la China en ese mundo que estaba dejando atrás, en el que parecía alcanzar con que fuera simplemente «la China» aun si, como le dice Liz, ahí donde vivía «toda hembra era una china» (2019: 22).

Pero lo importante es que le ponen un nombre, y este ya adelanta algunas de las características del mundo que va a ir construyendo la novela: mantienen «China» —que significa «hembra» en quechua y que fue usado por los españoles para referirse despectivamente a las mujeres originarias—, y le agregan «Josephine» (un homenaje de la autora a la fallecida teórica argentina Josefina Ludmer, apodada *La China*), «Star» (por su perro Estreya) y «Iron» (conservado del apellido de Fierro), en un inglés que va a constituir parte de su nueva identidad en este primer momento de la novela: China Josephine Star Iron. Después, cuando crucen la frontera y lleguen a Tierra Adentro, que es el afuera de la Argentina en formación, y que conforma una nación que en lugar de asentarse en el polvo de la pampa lo hace en las aguas del Paraná y, como vamos a ver, representa en la novela la liberación del sujeto moderno de las categorías e identidades estancas, la China se va a llamar «Tararira» que, aparte de referirse

<6> Tanto en la novela como en este artículo, «bombacha» refiere siempre y sin ningún tipo de ambigüedad a los pantalones tradicionales de los gauchos. En Argentina, la ropa interior femenina también se llama «bombacha», por lo que creo conveniente aclarar que ni en el uso cotidiano, ni en la novela, ni en este artículo hay ninguna ambigüedad ni juegos en cuanto al género en el uso de este término, su significado y su referente.

a un pez y ser un modo de llamar al pene en el lunfardo rioplatense, es también la forma en que los españoles llamaban a los gauchos sin casa ni trabajo fijos, que vivían errando, o sea, sueltos.

Esta primera noche, cuando se van a dormir, la China dice «Sentí el aliento de Liz, picante y suave ahí entre las sábanas perfumadas y quise quedarme ahí, hundirme en ese aliento. No supe cómo. Me dormí» (2019: 23). Pero unos días después, sienten que hay alguien cerca, la China se viste de hombre, y agarra la escopeta para proteger la carreta, y eso da lugar a un cambio crucial:

Me saqué el vestidito, las enaguas y me puse las bombachas y camisas del inglés, me puse su pañuelo atado al cuello, le pedí a Liz que agarrara las tijeras y me dejara el pelo al ras, cayó la trenza al suelo y fui un muchacho joven, good boy me dijo ella, acercó mi cara a la suya con las manos y me besó en la boca. Me sorprendió, no entendí, no sabía que se podía y se me había revelado como una naturaleza, ¿por qué no iba a poderse? No se hacía, nomás, allá en el caserío, las mujeres no se besaban entre ellas (2019: 39).

El hecho de que la relación amorosa con Liz empiece en el momento preciso en que la China se viste de varón inglés y Liz la rebautiza «Joseph Scott» muestra claramente cómo opera el horizonte de inteligibilidad en el que actuamos, haciendo reconocibles determinadas subjetividades y legitimando ciertas relaciones. En ese momento la China dice: «Toda mi vida hasta entonces había sido algo parecido a una ausencia, no era mía esa vida» (2019: 39). Y en esta primera parte de su nueva vida, la China Joseph va a entrar en contacto con la cultura europea, encarnada por la inglesa Liz y las cosas que lleva en su carreta. Conoce materiales nuevos (lana, seda, algodón), objetos (sábanas, enagua, pullover), y siente que pasa «de lo crudo a lo cocido» (2019: 25), remitiendo al ensayo de Lévi-Strauss y al estado de naturaleza y estado de cultura respectivamente. Esta referencia apenas antes de la escena de travestismo de la China y del beso con Liz, resulta significativa también en cuanto al planteo del ensayo de que las tribus que no conocen la cocción de alimentos no tienen la palabra para decir «cocido», pero tampoco para «crudo», por faltarles la referencia en relación con la cual compararlo, y pienso que lo podemos leer en relación a las epistemologías y los esquemas de inteligibilidad de los roles de género que estaban vigentes y que Gabriela Cabezón Cámara está develando. Y me parece sugerente todavía en un sentido más. Porque en ese paso a «lo cocido», al estado de cultura, la China va descubriendo conceptos y objetos de la ciencia —como el pararrayos o la fuerza de gravedad— y se entera de que la tierra es redonda, y con la idea de mundo empiezan a aparecer y a ponerse en cuestión en el texto relaciones de poder y geopolíticas, distintos modos de organización social y de producción:

Hasta entonces no había pensado en eso, mi mapamundi eran apenas la llanura y algunas ideas difusas: Tierra Adentro, Buenos Aires, un

abismo lleno de agua, y Europa [...] ese más allá desde donde llegaban armas y señores (2019: 26).

Cuando, como dice ella, se le «hace la pelota», se le arma el mundo, comienza a reparar en que las toallas de algodón provienen de los látigos y la esclavitud del Mississippi (2019: 57), en que la perspectiva hace posible que el mundo sea para una reina una esfera llena de riquezas que debe mandar extraer pero para un gaucho «un plano a galopar [...] degollando enemigos antes de ser degollado o huyendo de la leva» (2019: 32), y repara también en que Inglaterra, con el humo de las locomotoras y de las fábricas, es un país cuya insularidad los habitantes

intentan quebrar a fuerza de fuerza, de hacerse centro, de organizar el mundo en torno de sí [...] esa isla donde lo metálico reina con una cabeza tan determinada como los rieles que plantó la corona en todas partes para que los frutos del trabajo de los hombres migraran de los campos, las montañas y las selvas a los puertos, a los barcos, a su propio puerto, a esta boca de Cronos que todo se lo come, que transforma cada cosa en combustible de su propia velocidad (2019: 47-48).

Podemos ver que aún en el momento de deslumbramiento de la China con la cultura europea y el saber científico positivista que trae Liz, Cabezón Cámara desliza críticas a la visión europea y determinista del gaucho y de las pampas («me costaba conciliar la idea de que estábamos en la parte de abajo de una esfera y parecíamos estar arriba: pero no, Liz estaba segura de que arriba estaba Inglaterra», [2019: 27]). Después el deslumbramiento empieza a resquebrajarse. La China se va distanciando de las ideas de Liz (prácticamente siempre que habla de sus concepciones sobre el trabajo, por ejemplo) desde el momento en que aparece Rosario, un gaucho de familia guaraní que trae saberes mixtos (gaucho-indios) y que va a acompañarlas el resto del viaje. Y se va a distanciar de nuevo al escuchar a Liz hablar con el personaje José Hernández —ambos riéndose de los gauchos—, y cada vez más en el camino a Tierra Adentro, donde ya predomina el saber indio, y al encontrar la nación de los Iñichiñ con cuya narración constitutiva la China se identifica completamente por primera vez en la novela, y a la que por lo tanto se va a integrar⁷.

En esta primera parte del recorrido todavía el centro es Liz:

El cuerpo de Liz me tenía como un sol a un girasol [...] Ella era mi polo y yo la aguja imantada de la brújula: todo mi cuerpo se estiraba hacia ella [...] Fue bajo el imperio de esa fuerza que empecé a sentir y hoy creo que es posible que siempre sea así, que se sienta al mundo en relación con otros, con el lazo con otros (2019: 54).

Pero también esa centralidad va a ir deslizándose a medida que avancen y se vaya expandiendo el horizonte de saber de la China. Y si en el cruce del desierto, la carreta es su casa y Liz, *Estreya*, y Rosario su familia («Nos llevó pocos días de carreta, polvo, y cuentos ser familia», [2019: 34]), en la segunda parte del libro, todavía

<7> Para una lectura de la novela desde la interesante perspectiva de los estudios de la novela global, ver Fernando Cabo Aseguinolaza, «Figuras de la novela mundial: a propósito de Las aventuras de la *China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara» (2022: 6-9), en el monográfico «Novela global: perspectivas desde el campo literario», editado por Neus Rotger para *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 903.

dentro del fortín, después de la orgía que organizan para distraer y emborrachar a los oficiales y escapar robando gauchos y caballos, la China Joseph siente algo, y desde el futuro desde el cual narra, dice:

Yo sentía también una alegría rara, nueva, en el cuerpo: había besado a un par de chinas y al gaucho al que le habían gritado maricón. Me estaban gustando, era notable, los besos de las chinas y los gauchos putos. Lo tomé con calma. Estaba Liz y yo quería una vida entera junto a ella y no podía pensar entonces en el amor y la libertad juntos. Pero sentía alegría en el cuerpo, algo se me estaba rompiendo y era como meterse al río (2019: 129).

Aunque en este momento todavía está dentro del fortín que representa en la novela el ideario y las prácticas del proyecto liberal de Nación Argentina, la China ya conoció y vivió deseos que no tenían lugar en los términos que conferían inteligibilidad a la vida en el caserío, como lo llama ella. Y ese hecho, es decir, que antes de la llegada al fortín-estancia del Estado-Nación argentino, la novela ya hubiera construido saberes, identificaciones e identidades que fueron excluidos del *Martín Fierro* y de los relatos nacionales, acentúa el contraste con las ideas y prácticas que van a encontrar en el personaje Hernández, a quien la novela critica hasta poner en ridículo. En ese sentido, ese paso por la estancia constituye en el texto una visión del ideario nacionalista de 1880 desde nuevos esquemas que no solo convierten otras identidades y relaciones en legítimos y reconocibles, sino que además evidencian una relación del parentesco, la identidad y las epistemologías vigentes de su inteligibilidad cultural con la posibilidad de su transformación social. Y, por lo tanto, subraya los límites de la representación y la representatividad que se eligió para el proyecto de nación en la Argentina del XIX.

Al llegar a la estancia, lo primero que ven son gauchos cavando una fosa, y al entrar los recibe el Coronel José Hernández que en seguida empieza con lo que la China llama «su oda al progreso de las pampas» (2019: 91): un discurso sobre la mejora de las razas, la tierra que hubo que conquistarle a la nación y cómo ahora había que educar a los gauchos para formar una masa obrera. Después, reiteradamente a lo largo de la estadía en el fortín, hace explícito el impulso que subyace a las ficciones fundacionales afirmando que «no hay un nosotros si no hay otros», y que los gauchos necesitan un enemigo para hacerse argentinos. Que «todos lo necesitamos» (2019: 119).

La figura del personaje Hernández en el texto funde al escritor, el coronel y el patrón en un mismo proyecto nacional, y es en este proyecto nacional y en esa configuración de Estado-Nación durante la segunda mitad del siglo XIX, pero también durante las primeras décadas del siglo XX, donde interviene la novela de Cabezón Cámara. Porque es a comienzos del siglo XX cuando, ante la creciente *amenaza* migratoria, resulta necesaria una literatura nacional que pueda traccionar la construcción de una identidad argentina. Leopoldo Lugones canoniza el *Martín Fierro* como texto fundante de la

literatura nacional en sus conferencias de 1913 (publicadas en 1916 como *El payador*) con el propósito de construir el «nosotros» que hiciera fuerza a los «otros» anarquistas y socialistas que llegaban de Europa. Por eso, esos mismos años entre 1913 y 1918, se funda la cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires, aparecen las dos primeras colecciones de «clásicos» de las letras nacionales («La biblioteca argentina» y «La cultura argentina») y se publica la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas. *Las aventuras de la China Iron* impugna estas nociones de identidad y de Nación, así como los mecanismos con que fueron construidas y sostenidas, y desenmascara esa construcción original.

En una escena central en la novela, Hernández menciona a un gaucho «bien vago» que cantaba en vez de trabajar y que decía que él, Hernández, le robaba sus estrofas. Cuenta que ese gaucho se les escapó, la China piensa «Yo no podía querer más que irme de ahí», y Liz lo felicita por el trabajo que hace con los gauchos (2019: 113). Hernández se jacta, entonces, de que ese gaucho «casi analfabeto» nunca entendió lo que Hernández había hecho: «tomar algo de sus cantos y ponerlos en mi libro, llevar su voz, la voz de los que no tienen voz» (2019: 119). Entonces la China reconoce los versos de Fierro y entiende que si le robaron a su marido le robaron a ella y a sus hijos, y en un momento de clara lógica gauchesca en el texto dice

sentada como Joseph Scott, al lado del estanciero, fui una señora estafada esa mañana; supe que me había robado el coronel algo que era mío y que sería de mis hijos, me sentí propietaria por primera vez en la vida, le había visto la gracia a ser dueña ahí en la estancia, y me supe vejada. Decidí que no me iría con las manos vacías del fortín: haría justicia (2019: 120).

En seguida, saber que estaba cerca de Fierro, que él había pasado por ahí y que, entonces, ella seguía su mismo camino, le hace temer encontrarlo y que eso la lleve de nuevo a la tapera, el rancho, la casa abandonada. Pero entonces Hernández cuenta que a Fierro le decían El Gallo hasta que lo vieron con otro hombre y le empezaron a decir Gallina, y la China tiene un pensamiento que, en parte, explicita el programa de la novela:

Yo lo había tenido a Fierro encima mío lo suficiente como para saber que tan puto no era. Bien mirado, él me había tenido a mí y yo misma había estado horas antes abajo de una concha que me dejaba sin aliento si se le antojaba. Esa distancia, esos gustos nuevos que habíamos conocido el padre de mis hijos y yo, me alejaban de la tapera (2019: 121).

Después organizan una orgía con mucho alcohol y se van del fortín con veinte gauchos y sus caballos, y en cuanto salen de la estancia del proyecto de país argentino, la China siente lo que llama la «segunda liberación» de su vida:

Otra vez respirábamos, como si hubiéramos salido de una cueva, como si el aire de la estancia hubiera sido turbio, pesado [...] como respirar agua, se sentían los borbotones en la garganta. No entraba bien ese aire: no salía. Habrían de ser el Campo Malo [sector de castigo para

gauchos descarriados], los gemidos de los gauchos castigados o las ganas que los otros se aguantaban de tanta cosa que tenían prohibida (2019: 139).

Muy pronto, todas las tensiones que fue estableciendo el texto se van a disolver al llegar a Tierra Adentro que, como mencioné, es el afuera de la Nación que Gabriela Cabezón Cámara construye con los excluidos de la Argentina de 1880.

En sus cartas de viaje, Sarmiento cuenta que al salir hacia Europa desde Chile, donde estaba exiliado en 1845, un viento desvía su embarcación a vela llevándolo a la isla «Más-a-fuera». Primero solo esperaba hallar ahí animales, pero después se escuchan gritos humanos y, entonces, sospecha que debía haber desertores u otro tipo de «individuos sospechosos». Descubre que cuatro náufragos norteamericanos viven ahí en dos cabañas, y describe esa pequeña comunidad idílica donde «cuatro proscritos de la sociedad humana, viven sin zozobra por el día de mañana, libres de toda sujeción i fuera del alcance de las contrariedades de la vida civilizada» (Sarmiento, 2001:19), pero agrega que esa «incompleta sociedad» estaba dividida por enemistades domésticas «cuya causa no quisimos conocer». Sylvia Molloy destaca ese episodio en «La flexión del género» (2002), interesada en la actitud de Sarmiento que, normalmente tan deseoso de conocer todas las causas y tan inclinado a exigir explicaciones, en este caso se abstiene de indagar. Hay cuatro hombres en la isla viviendo en dos cabañas, en una economía doméstica echada a perder por la discordia, y la discordia según Sarmiento es cosa de gobierno o de mujeres, pero acá no hay gobierno y sobre todo no hay mujeres: hay hombres. Algo irritado, Sarmiento comenta además la locuacidad excesiva de uno de los habitantes de esta comunidad:

A propósito de preguntas, este Williams [...] se apoderó de nosotros y se lo habló todo, no diré ya con *la locuacidad voluble de una mujer*, lo que no es siempre bien dicho, pues hay algunas que saben callar, sino más bien con *la petulancia de un peluquero francés* (2002: 163; énfasis de Molloy).

Molloy dice que ese algo que Sarmiento no quiere conocer se manifiesta a través del género y excede el binarismo (la discordia es de mujeres pero acá no hay mujeres, Williams habla tanto que parece una mujer pero no es una mujer), y por eso Sarmiento no quiere preguntar, porque conocer la causa de la discordia conlleva el riesgo de conocer la norma de concordia. Y el gesto, este no querer conocer planteos de género y sobre todo si vuelven reconocibles sexualidades que ponen en crisis representaciones de género convencionales, le parece emblemático, un gesto que perpetuamente desplaza el debate sobre el género y sobre la crisis de representación del género al «más afuera» de los proyectos de cultura nacional. Cuando la embarcación de Sarmiento retoma el viaje a Europa, la noción de que el desvío queda fuera de la reflexión provechosa, en el «más afuera» de la Nación, es acentuada por la respuesta a su carta, donde Antonio Aberastain le dice que «(la) carta de la Isla de

Más-afuera no vale gran cosa» y le aconseja «que en adelante escriba sobre cosas útiles, prácticas, *aplicables a la América*» (2002: 164; énfasis de Molloy).

Esa actitud de Sarmiento hacia «Más-a-fuera» es invertida por Gabriela Cabezón Cámara en su Tierra Adentro. En el exterior de la Nación que traza ella —contrariamente a lo que haría imaginar la representación del desierto lleno de salvajes y bárbaros en las ficciones fundacionales que dan forma al imaginario colectivo— la China se encuentra con un bosque donde prima la libertad, la vida es armónica, y todo se ablanda y se relaja. La relación entre todos ellos, con la naturaleza, los objetos y las casas, todo se distiende, y se vuelve fluido y las fronteras físicas y simbólicas desaparecen. Al llegar son abrazados por esta Nación de indios Selk'nam mezclados con tehuelches y con wincas (blancos) y a la que después se sumarían los guaraníes: «terminamos fundidos con esos indios que parecían hechos de puro resplandor» (Cabezón Cámara, 2019: 151).

Con los aprendizajes correspondientes (armar las rukas —casas—, hablar con los animales, cantar en coros, nadar la laguna, confeccionar vestidos de plumas, tirar con arco y flecha) y con esta nueva vida, también se reconfiguran —una vez más— las subjetividades y las relaciones. En el afuera de la Nación Argentina, las identidades y los roles de género no son fijos ni binarios, las identificaciones cambian permanentemente, y ni la ropa ni la forma de vivir está determinada por el sexo, «puedo ser mujer y puedo ser varón» (2019: 157) dice la China Joseph, asombrada de la cantidad y la volubilidad de sus propios apetitos que la hacen desear «ser la mora y la boca que mordía la mora» (2019: 151). Acá, en este afuera donde viven los indios y otros expulsados entre los cuales hay cientos de gauchos, la China encuentra también a Martín Fierro haciendo bailar sus largas trenzas y su túnica de plumas rosas. En esa Nación sin exclusiones hasta la bestia Fierro parece «hecho de plumas» (2019: 157), angelical: «quien había sido mi marido y ahora era la madre amorosa de un montón de cachorros me pedía perdón y me contaba su vida y su dolor por la muerte de Cruz, y su amor por el guerrero más hermoso» (2019: 166).

Y aunque Liz arma su ruka con su marido Óscar, y la China con la india Kaukalitrán, cerca de Fierro y sus hijos, todos duermen, amanecen, y desayunan alternativamente en unas u otras porque entre todos conforman y comparten la familia:

Allá entre los indios se me agrandó la familia con mis propios hijos, Juan y Martín, con Kauka y sus hijas, Nahuela y Kauka, que también son hijas mías hoy, y con los menos pensados, Fierro y Oscar. Las familias nuestras son grandes, se arman no solo de sangre. Y esta es la mía (2019: 165).

Finalmente, la China habla en esta parte de «nosotros, los Iñchiñ», su Nación, y contesta los términos del proyecto y del texto nacional cuando se enfrentan a la «amenaza winca», el peligro del avance argentino, que prometía ser «a hierro y fuego». Ante la amenaza del

salvaje avance de la civilización, ante la barbarie del llamado progreso desarrollista que vendría a devastar los recursos naturales, esta Nación que se instituye en la combinación y la fluidez de culturas, lenguas y géneros, decide alejarse. Trasladan sus familias, animales, y casas en balsas, y huyendo del plan argentino de expansión de sus fronteras, se acercan a un territorio guaraní, donde inician tratativas para agrandar la Nación y los parentescos.

La Argentina se expande, pero los gauchos de Gabriela Cabezón Cámara se alejan, para subrayar el fracaso de un proyecto nacional que se fundó en la restricción de las relaciones, de las identidades y de las vidas posibles para sus ciudadanos y en las exclusiones producidas al convertir concepciones político-sociales restrictivas en las estructuras elementales de la inteligibilidad cultural del país. Así, como había adelantado, en lugar de usar al gaucho como símbolo de demandas de inclusión, lo que supone una aceptación de ese proyecto nacional y un deseo de incorporarse, Gabriela Cabezón Cámara expone la construcción y las consecuencias de esas exclusiones, e imagina una Nación racial, nacional, y sexogénicamente heterogénea e igualitaria, basada en un entendimiento compartido que expanda las formas de parentesco y de comunidad. Con ella cuestiona los mitos que construyeron la Nación y la narración argentinas y, por lo tanto, nuestra propia comprensión de la nacionalidad.

Bibliografía citada

ADAMOVSKY, E. (2019): *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, Buenos Aires: Siglo XXI.

BUTLER, J. (2001): *El grito de Antígona*, Barcelona: El Roure editorial.

CABEZÓN CÁMARA, G. (2019): *Las aventuras de la China Iron*, Buenos Aires: Penguin Random House.

CABO ASEGUINOLAZA, F. (2022): «Figuras de la novela mundial: a propósito de *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 903, 6-9.

DABOVE, J. P. (2010): «Eduardo Gutiérrez: narrativa de bandidos y novela popular argentina» en Jitrik, N. y Laera, A. (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé, 295-324.

DE LEONE, L. (2020): «La pampa errante. Un trayecto de desobediencias» en Arnés, L., Domínguez, N. y Punte, M. J. (dirs.), *Historia feminista de la literatura argentina*. Tomo V «En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta», Villa María, Córdoba: EDUVIM, 187-216.

DORFMAN, D. (2020): «Una Épica Relevante: La Cultura Legal Argentina y las Escenas Judiciales del *Martín Fierro*», *Caracol*, 20, 438-459. <<https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/166032>>.

- DORFMAN, D. (2021): «El retorno de lo excluido. La construcción de Juan Moreira como héroe popular en la literatura argentina», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 98, 10, 1019-1030.
- HERNÁNDEZ, J. (1999): *Martín Fierro*, Buenos Aires: Ediciones Ayer.
- LEVI-STRAUSS, C. (2021): *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, México: FCE.
- MASIELLO, F. (1997): *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina Moderna*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- MOLLOY, S. (2002): «La flexión del género en el texto cultural latinoamericano», *Cuadernos de Literatura*, vol. 8, 15, 161-166.
- OCAMPO, V. (2001): «Las mujeres y el *Martín Fierro*» en Lois, E. y Núñez, A. (coords.) Hernández, J. *Martín Fierro*, Francia: ALLCA XX, Université Paris X, Colección Archivos 51, 999-1000.
- ROTGER, N. (2022): «Pensar la novela global», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 903, 2-5.
- SARMIENTO, D. F. (2001): «Más-a-fuera» en *Viajes por Europa, África i América: 1845-1847*. Tomo V, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 13-29.
- STEINER, G. (1996): *Antigones*, New Haven: Yale University Press.
- VALERY, P. (1995): «Prólogo a las *Cartas Persas*» en *Estudios literarios*, Madrid: Visor, 91-99.
- VIÑAS, D. (1964): *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.

#28

FICCION CONJETURAL Y CIUDAD EN RUINAS: SOBRE *EL AIRE* DE SERGIO CHEJFEC

Juan José Guerra

Universidad Nacional del Sur – CONICET

<https://orcid.org/0000-0003-0492-9637>

Artículo || Recibido: 25/03/2022 | Aceptado: 13/10/2022 | Publicado: 01/2023

DOI 10.1344/452f.2023.28.9

jjguerra89@gmail.com

Ilustración || © María Pape – Todos los derechos reservados

Texto || © Juan José Guerra – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || El propósito de este trabajo es analizar la configuración del espacio urbano en *El aire* (1992), de Sergio Chejfec, novela que compone la forma de una ciudad futura por medio de un imaginario de las ruinas. Consideramos que la multiplicación de signos ostensibles de deterioro en la ficción se produce tanto por la referencia a la ciudad empírica como por el diálogo con las tesis de Ezequiel Martínez Estrada. Sostenemos que es a través de la forma conjetural de la novela como se establece la relación entre la literatura y el dominio extraliterario. En síntesis, la ficción se constituye en el espacio privilegiado donde desplegar una serie de hipótesis acerca de lo que Chejfec denomina el «significado del mundo social».

Palabras clave || Sergio Chejfec | Ciudad | Ruina | Ficción conjetural

Fictional Conjecture and a City in Ruins: On Sergio Chejfec's *El aire*

Abstract || The aim of this paper is to analyze the configuration of urban space in *El aire* (1992), by Sergio Chejfec, a novel that composes the form of a future city through an imaginary of the ruins. We consider that the multiplication of ostensible signs of deterioration in fiction is produced both by the reference to the empirical city and by the dialogue with the theses of Ezequiel Martínez Estrada. We maintain that it is through the conjectural form of the novel that the relationship between literature and the extraliterary domain is established. In short, the novel is considered a privileged space to display a series of hypotheses about what Chejfec calls the “meaning of the social world”.

Keywords || Sergio Chejfec | City | Ruin | Conjectural Fiction

Ficció conjectural i ciutat en ruïnes: sobre *El aire* de Sergio Chejfec

Resum || El propòsit d'aquest treball és analitzar la configuració de l'espai urbà en *El aire* (1992), de Sergio Chejfec, novel·la que compon la forma d'una ciutat futura mitjançant un imaginari de les ruïnes. Considerem que la multiplicació de signes ostensibles de deterioració en la ficció es produeix tant per la referència a la ciutat empírica com pel diàleg amb les tesis d'Ezequiel Martínez Estrada. Sostenim que és a través de la forma conjectural de la novel·la com s'estableix la relació entre la literatura i el domini extraliterari. En síntesi, la ficció es constitueix en l'espai privilegiat on desplegar una sèrie d'hipòtesis sobre allò que Chejfec denomina el «significado del mundo social».

Paraules clau || Sergio Chejfec | Ciutat | Ruïna | Ficció conjectural

0. Imaginario de las ruinas

La indagación de las ruinas es una de las constantes de la obra de Sergio Chejfec desde sus primeros libros. En particular, este trabajo propone una lectura de la configuración urbana en *El aire*, novela que imagina una ciudad futura cuyo paisaje se presenta por medio de signos ostensibles de deterioro. En este sentido, las imágenes que se multiplican en el texto le dan forma a un entorno que está en vías de desintegración. Nos interesa analizar el imaginario de las ruinas de acuerdo con tres aspectos: primero, la materialidad de la ruina; segundo, la yuxtaposición temporal y espacial que esta revela; y tercero, el vínculo textual entre ruina, cita y fragmento. A propósito de este vínculo, Francine Masiello trabaja sobre las operaciones de lectura que realiza el sujeto espectador frente a la ruina:

Así, de la materialidad de lo observado, se abre en la memoria un movimiento entre pasado y presente, también entre lo que observo en directo y la historia que luego escribiré sobre lo observado. Pero también está lo que veo en directo vinculado con todos los textos anteriores sobre la misma escena. Nada es inocente: *en presencia de las ruinas, trabajan la cita y la repetición*. Entonces todo encuentro con las ruinas se vuelve dialógico. Es una manera de percibir pasado y futuro juntos, de moverse entre la lectura convencional de la ruina y aceptar las nuevas líneas de fuga inspirada por la escena observada (Masiello, 2008: 104; énfasis añadido).

En *El aire*, la figuración de un entorno urbano «en remisión» contempla los tres aspectos señalados, ya que la presencia material de una ciudad dañada desencadena, de un lado, la pregunta por la temporalidad: ¿se trata de escenarios futuros que toman las formas de una vida social perimida pero reconocible, o se está más bien ante un presente que, tomando prestada una expresión de *Teoría del ascensor*, es un «eco póstumo del pasado»? Pero, además, a esta interrogación por el tiempo se anuda la cuestión de los textos: «en presencia de las ruinas —dice Masiello— trabajan la cita y la repetición» (2008: 104). Precisamente, la imaginación de las ruinas en las novelas de Chejfec se construye, principalmente, en diálogo con tradiciones de interpretación fuertes que fundaron discursividades de alto impacto en la cultura de los últimos dos siglos: en *El aire*, Ezequiel Martínez Estrada y, por su intermediación, Sarmiento, la gauchesca y el siglo XIX en Argentina; pero en novelas como *Boca de lobo*, Karl Marx, el marxismo y el realismo social. Como acierta en señalar Masiello, no es posible elaborar una teoría de la ruina si no se contempla el trato con los textos, con los residuos y vestigios textuales que intervienen en la figuración de los restos, que son a la vez materiales y simbólicos.

2. Ficción conjetural

«Me resultaba sumamente incómodo porque mi intención era hacer algo que escapara de la trampa referencial. Yo no quería escribir una novela realista»
(Chejfec en Siskind, 2005: 45).

Las palabras de Chejfec en la entrevista realizada por Mariano Siskind muestran su insatisfacción con aquellas lecturas críticas que le asignan un valor de pronóstico a *El aire*. Aunque no especificadas, se trata de lecturas que, si se sigue el razonamiento del escritor, anularían el carácter metafórico de la construcción ficcional y comprenderían la novela en términos de transparencia entre el orden de la ficción y el de lo real, cuando en verdad lo que él se proponía era «hacer algo que escapara de la trampa referencial» (Chejfec en Siskind, 2005: 45). De acuerdo con la lectura en clave anticipatoria, la novela no hablaría de otra cosa que de la crisis económica y la correspondiente desintegración del tejido urbano de Buenos Aires, aun cuando esa crisis todavía no se hubiese manifestado en toda su dimensión al momento de ser escrita y publicada la novela¹. Contra este modo de leer el vínculo entre literatura y realidad social o entre estética y política, Chejfec dice lo siguiente:

Lo social y lo político en mi literatura supone la construcción de un objeto diferenciado, independiente de la vida corriente, pero no tan independiente como para que se desintegre toda relación. Una construcción *suficientemente autónoma* como para que no sea una referencia directa, transparente a lo social, sino más bien una connotación o una metáfora. Me interesa una literatura que no quiere hablar necesariamente del mundo social sino del *significado del mundo social*, a través de una conciencia particular, y no la representación de un significado histórico objetivo (Chejfec en Siskind, 2005: 40; énfasis añadido).

La insatisfacción expresada por Chejfec no interesa porque se derive de asedios críticos que —con razón— se desentienden de las intenciones autorales, sino fundamentalmente porque ese descontento revela una verdad acerca de cómo entender el vínculo entre literatura y mundo social en su narrativa. El nudo principal, a nuestro entender, consiste en advertir el cruce de temporalidades que está en el centro de la apuesta narrativa de *El aire*, una novela que se ocupa, incluso, de tematizar la extraña temporalidad en la que se producen los acontecimientos. Todavía más, la forma de imaginar la ciudad expresa un desvío con respecto a las pretensiones de representar una determinada realidad histórica; un desplazamiento que consiste en hablar *tanto* de la experiencia urbana real *como* de los discursos históricos sobre la ciudad. Mejor dicho, la singularidad de *El aire* se explica porque refiere de manera oblicua y lateral a una experiencia histórica concreta pero a condición de inscribirla en un paradigma discursivo específico que hace perceptible esa experiencia con mayor potencia. En este sentido, y más allá de que se pueda buscar en un elemento particular de la narración el nexo con un contenido histórico reconocible —por caso, la «tugurización de las azoteas» en *El aire* o la proliferación de ruinas en *Boca de lobo* como la expresión alegórico-edilicia del empobrecimiento de la población argentina durante las crisis de fines del siglo XX—, la peculiaridad del relato es que funciona en su conjunto como un artefacto conceptual con sentido conjetural².

<1> Alejandra Laera (2014: 46-47) señala que fue la segunda edición de la novela en 2008 la que produjo una lectura en clave anticipatoria, a la luz de lo sucedido en 2001, mientras que Julio Ariza (2018: 68) considera que *El aire* es una novela de la poscrisis de la hiperinflación de 1989 y, en ese sentido, se corre de la idea de anticipación. Sobre esta cuestión en particular, nuestra postura se parece más a la de Guillermo Korn (2010), quien propone que la literatura no anticipa hechos de la realidad antes de que sucedan, sino que registra más temprano lo que ya está allí para ser visto. Korn trabaja sobre la relación entre literatura y crisis social y argumenta que en muchas ocasiones la literatura se anticipa en configurar sentidos acerca de lo social, sentidos que la teoría demora más en registrar. Uno de los casos que toma en consideración es *El aire*, pero también *La guerra de los gimnasios*, que muestra la emergencia de los cartoneros, y *Boomerang* de Elvio Gandolfo, que muestra el surgimiento de los shoppings.

<2> La crítica ha establecido el vínculo entre las ficciones de Chejfec y ciertas marcas históricas, tarea que *a priori* no es sencilla porque las novelas tienden a desanimar una lectura en esa clave al privilegiar la disolución de las coordenadas témporo-espaciales. Desde distintas perspectivas, un conjunto de críticos coincide en evaluar la relación entre las ficciones de Chejfec y los efectos socioeconómicos de las políticas neoliberales de la Argentina de fines del siglo XX; en este sentido, véanse especialmente Buttes (2012), Dove (2012), McKay (2017), Oeyen (2008, 2014), Quintana (2015), Reati (2006a, 2006b), Rodríguez (2016, 2019), Sánchez Idiart (2021) y Vázquez (2008).

La marca de lo conjetural fue señalada, en 1990, por Charlie Feiling en el epílogo de la primera edición del primer libro publicado de Chejfec, *Lenta biografía*. Feiling plantea que el carácter conjetural identificable en el plano semántico se expresa en el plano sintáctico por medio de las oraciones parentéticas (1990: 167). Por su parte, Beatriz Sarlo señala que el trabajo con la frase y la sintaxis en las primeras novelas de Chejfec revela, en el plano del sentido, una construcción hipotética:

la frase es muchas veces tentativa; toma para varios lados al mismo tiempo; admite incidentales y se interrumpe para desviarse, en una adversativa, corrigiendo lo que ya ha sido dicho para retomarlo enseguida desde otro ángulo. [...] [L]a frase de Chejfec es sólida desde el punto de vista constructivo, y dubitativa desde el punto de vista semántico (2007b [1997]: 394).

El concepto de conjetura tiene prosapia borgeana³, tal como lo analiza Mariela Blanco en relación con textos como «Funes el memorioso» y «La forma de la espada»:

Hablo de «ficciones conjeturales» porque estas narraciones se articulan sobre procedimientos discursivos que, lejos de proponer coordenadas tempo-espaciales precisas, postulan varias posibilidades para definir sus contornos. De este modo, en los relatos de Borges se construyen mundos posibles, irrealizables en apariencia, a partir de dispositivos narrativos simulados por un «como si» que hace explícito el pacto ficcional con el lector. Así, se multiplican los universos posibles en donde las acciones tienen lugar (2015: 2).

En el caso de Chejfec, lo conjetural no se traduce tanto en la potencialidad de crear mundos ficcionales que multipliquen los planos de «realidad» en los que transcurre la narración, sino en imaginar *un mundo posible* —la Buenos Aires futura de *El aire*, o también el suburbio industrial de *Boca de lobo*. En lo que sí Chejfec coincide con Borges es en que la conjetura abre la pregunta por la posibilidad de conocer (Blanco, 2015: 10).

Consideremos la siguiente caracterización sobre el estilo de Borges: «Un aspecto sobresaliente de su estilo es la constante manifestación de dudas, vacilaciones y correcciones. El relato puede declarar un olvido total o parcial de los hechos, lagunas que el autor es incapaz de llenar, aspectos que el narrador no recuerda y, lo que es más importante, no quiere recordar» (Barrenechea, 1984 [1957]: 106). Estas palabras, que podrían describir el estilo de Chejfec —con la excepción de la reticencia a recordar mencionada al final—, pertenecen al estudio de Ana María Barrenechea sobre la irrealidad en la obra de Borges. La crítica hace hincapié en la naturaleza sintáctica del estilo de la duda y la conjetura en Borges: su prosa dubitativa se expresa verbalmente en la proliferación de aclaraciones, en el uso de adverbios de duda (*quizás, acaso, tal vez*) y en las construcciones en modos subjuntivo y potencial: «Así queda tras las palabras un mundo en el que nada es certero y donde nada ofrece una base en la cual apoyarse» (Barrenechea, 1984 [1957]: 107). Barrenechea añade algo más: lo conjetural en Borges no solo se vincula con la

<3> Se puede encontrar el rastro de lo conjetural no solo en Borges sino también en Onetti. Sobre el párrafo inicial de *Los adioses*, dice Juan José Saer: «También derivan de la posición del narrador, ciertos acontecimientos que podríamos llamar hipotéticos, que no suceden en el espacio-tiempo empírico del relato, sino en la imaginación un poco errática del narrador, enredado en ensoñaciones y en conjeturas» (2005: 247). Asimismo, se ha señalado la presencia de un estilo conjetural y de frases hipotéticas en la producción temprana de Saer; véase Gramuglio (2017: 44).

problematicidad del conocimiento sino también con el pudor de *imponer* una determinada imaginación acerca de los hechos narrados. La conjetura, en ese sentido, tiene efectos similares a los del *understatement* británico (Sarlo, 1999)⁴ que le rehúye al estilo asertivo y al tono enfático: «lo fundamental es insinuar que cualquier aseveración no es una transcripción directa de la realidad sino la versión ofrecida por un individuo y por lo tanto falible» (Barrenechea, 1984 [1957]: 109).

Es posible reconocer marcas textuales de lo conjetural en la narrativa de Chejfec. En *El aire*, por caso, hay una proliferación de expresiones de duda (*quizás, acaso, parece/parecía, como si, a lo mejor*), el uso de guiones para introducir mediante oraciones parentéticas sentidos que modalizan y modifican lo dicho anteriormente, además de giros lingüísticos que tienden a señalar la dificultad de conocer por medio de los sentidos y de la razón: «no supo discriminar» (Chejfec, 2008 [1992]: 14), «[n]o supo distinguir» (16), «no supo qué actitud tomar» (17), «[c]reyó escuchar» (43), «creyó percibir» (70). También se puede identificar una tendencia similar en otros textos. En *Boca de lobo*, por ejemplo, las cláusulas parentéticas son menos frecuentes, pero persiste el uso de expresiones de duda. Además, se agregan frases del siguiente estilo: «Más adelante hablaré de la forma como apoyaba ese pie» (Chejfec, 2009 [2000]: 10). Este tipo de promesas abundan en el relato y no tienen la función de anticipar alguna información sino, más bien, de prometer que se va a contar algo que luego no se cuenta o, si se lo hace, resulta ser un relato levemente distinto de aquello que se prometió. Las distintas modulaciones de las figuras anafóricas («como puse» (17), «[p]or eso puse antes» (22), «como tengo dicho» (23, 67), «[a]ntes puse [...]; pues bien, me equivoqué» (34)) o catafóricas («[t]al vez vuelva después sobre esto» (23), «como quizás describa más adelante» (29), «como quizá después explique» (48), «[q]uizá más adelante lo describa» (139)) colaboran con la constitución de esa lengua que se sostiene sobre el ejercicio de la duda y también por el despliegue de estrategias deceptivas.

Retomando lo dicho por el autor en la entrevista que le realiza Siskind, se puede afirmar que *El aire* se interesa más por indagar el «significado del mundo social» que por representarlo. Desde luego que existen marcas referenciales —la pauperización que se evidencia en los modos de construcción de la vivienda, las formas precarias del intercambio—, pero la novela se sostiene, primordialmente, sobre un ejercicio conjetural. La ciudad en ruinas que se configura en esta novela está desrealizada desde el momento en que establece un vínculo de filiación con textos fundadores de discursividad. La tradición textual con la que *El aire* dialoga incluye a Ezequiel Martínez Estrada, su relectura de Sarmiento y la literatura gauchesca.

<4> Para la cercanía entre el *understatement* británico y el pudor borgeano, véase especialmente Pauls (2004: 45-55). Por otra parte, Laddaga (2012) ha estudiado el parentesco de Chejfec con Borges precisamente a partir del «pudor» y la «confesión de cierta pobreza».

3. Emblemas estradianos en *El aire*

La crítica ha señalado con frecuencia la deuda de *El aire* con la obra de Ezequiel Martínez Estrada⁵, deuda que, por cierto, ha sido reconocida por el propio autor en distintas entrevistas, de las que se desprende el lugar de privilegio que ocupó el pensamiento del ensayista en la génesis de la novela:

Lo que me había propuesto en *El aire* era darle forma narrativa a ciertos emblemas de Martínez Estrada, un intento de dejar sentada una autoridad intelectual y moral, con toda la carga equívoca de ese anacronismo. Quería proponer los temas centrales de Martínez Estrada en la gramática urbana argentina. Entonces, vivir en Venezuela me sirvió como para ver en imágenes muy claras cómo podía ser esta Buenos Aires imaginaria, carcomida por el retraso, la pobreza y la decadencia (Chejfec en Siskind, 2005: 45)⁶.

La intención de este apartado es analizar el diálogo de *El aire* con el imaginario urbano que configura Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa* y *La cabeza de Goliat*, ya que, si bien este aspecto ha sido señalado por la crítica, entendemos que todavía existe un resto de sentidos inexplorados. En primer lugar, proponemos que la imagen de la ciudad de la novela de Chejfec se comprende principalmente en relación con ese horizonte de diálogo antes que con la ciudad «real» del presente de la escritura; y, en segundo, hipotetizamos que por medio de ese desvío hacia lo textual la ficción busca constituirse como una indagación indirecta pero deliberada acerca de su contemporaneidad. Los antecedentes críticos tienden a demostrar, con mayor o menor grado de intensidad, cómo Chejfec *invierte* las hipótesis de Martínez Estrada que se derivan, a su vez, de la dicotomía sarmienta. La propuesta de este trabajo, en cambio, es leer esta reescritura no en términos de inversión sino a partir del gesto hiperbólico de *llevar al extremo*, por medio de la ficcionalización, aquello que estaba ya en Martínez Estrada⁷.

La huella de Martínez Estrada en *El aire* es ostensible en pasajes como este: «Porque el problema principal de nuestra existencia son las distancias, las cantidades, los tamaños y la soledad; y hay pocas alternativas fuera de buscar medirlos mentalmente todo el tiempo» (Chejfec, 2008 [1992]: 101). También es posible encontrarla en marcas textuales particulares, como lo ha señalado Annelies Oeyen (2008), quien descubre un préstamo directo en el sintagma «tribus flotantes», referido en *Radiografía* a los indios y aplicado en la novela de Chejfec a las multitudes urbanas⁸. Pero el propósito de este apartado no reside tanto en relevar las marcas textuales que evidencian préstamos directos en la novela de frases o giros verbales de Martínez Estrada, sino en observar cómo ciertas zonas de la obra del ensayista se traducen, en *El aire*, en narración.

Retomando aspectos de la tradición del siglo XIX, Martínez Estrada compone su propia visión de la Argentina, uno de cuyos aspectos centrales es el contrapunto entre Buenos Aires y el Interior, lo que en la mirada estradiana equivale a decir la ciudad y la llanura pampea-

<5> Nos referimos, especialmente, a las lecturas de Sarlo (2007a [1992], 2007b [1997]), Berg (1998, 2003, 2018), Jajamovich (2007), Oeyen (2008, 2014), Laera (2014), Alcívar Bellolio (2016) y François (2018). Otros autores emparentan la novela directamente con uno de los principales subtextos de Martínez Estrada, es decir, con el *Facundo* de Sarmiento. Komi Kallinikos (2005) conecta el título de la novela con un pasaje del *Facundo* en el que se dice que los vientos de la pampa soplan sobre la ciudad infundiéndole su espíritu de atraso, mientras que Buenos Aires ahoga en sus fuentes las riquezas obtenidas de las provincias. Las metáforas climáticas y respiratorias aluden a una relación tensa —asfixiante, también— entre capital e interior, dos órdenes que se anularían mutuamente. Por su parte, cuando Reati (2006a: 113) propone leer la construcción de una «ciudad mutante» en *El aire* como una respuesta ficcional a los procesos de reforma neoliberal del menemismo, encuentra también una reescritura de los grandes temas de Sarmiento.

<6> Véase también Frieria (2008).

<7> Por supuesto que Martínez Estrada había hecho lo propio en sus cuentos al ficcionalizar ciertas zonas de su pensamiento ensayístico. Para una consideración de los cuentos como llave de lectura de la obra estradiana, véase González (1999: 175-178).

<8> Agrega Oeyen: «Sus tribus flotantes [...] [s]on los “nuevos pobres”, las víctimas de la crisis, la clase media empobrecida que se traslada de asentamiento a asentamiento» (2008: 7). La autora destaca principalmente la idea de Martínez Estrada acerca de que la barbarie es el lado oculto, el reverso nocturno de la civilización. A su juicio, Chejfec continuaría con esta línea que explora los matices de la antinomia sarmientina.

na⁹. Si el interior es un cuerpo acéfalo, Buenos Aires es la cabeza decapitada *pero viva* que tiene un proyecto de desarrollo propio¹⁰. El decurso de la vida nacional estaría marcado, entonces, por la historia de la tensión entre campo y ciudad, conflicto constitutivo que no se clausura sino que sigue vigente en las formas urbanas, tanto en 1933 cuando escribe *Radiografía de la pampa* como en 1948 cuando publica *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, pasando desde luego por *La cabeza de Goliat* en 1940¹¹. En estos ensayos hay un conjunto de elementos e imágenes recurrentes sobre los que Chejfec construye su ficción, es decir que convierte enunciados ensayísticos en materia novelable. ¿Cuáles son, en primer lugar, esos elementos y qué función cumplen, en segundo, en la significación estética del relato?

Las deudas estradianas de *El aire* son reconocibles, en principio, en dos aspectos del paisaje urbano: la «pampeanización de Buenos Aires» y la «tugurización de las azoteas». El primer fenómeno es el que le da la tónica general a las transformaciones que ocurren en el espacio urbano, donde se multiplican los síntomas de una ciudad en vías de desintegración. Como ha dicho Sarlo a propósito de la novela de Chejfec, «Buenos Aires, por primera vez, aparece en la ficción no como una ciudad llena, o una ciudad que se está colmando, sino como una ciudad que se vacía» (2007b [1997]: 396). Frente al ventanal de su departamento, Barroso observa la ciudad y esboza la siguiente reflexión a partir de los datos que ha conocido por medio de las caminatas y de los recortes de diario:

Esos baldíos imprecisos, mezcla de vestigios y ruinas actuales, revelaban la intromisión espontánea del campo en la ciudad, que así parecía rendir un doloroso tributo a su condición originaria. Consistía en una regresión perfecta, había leído Barroso en algún lado: la ciudad se despoblaba, dejaría de ser una ciudad, y nada se hacía con los descampados que de un día para otro brigadas de topadoras despejaban: seampeanizaban instantáneamente. Donde habían vivido amigos y familiares ahora quedaban los árboles y alguna que otra pared. De manera literal, el campo avanzaba sobre Buenos Aires (159).

Laampeanización de la ciudad está presente no solamente en el paisaje sino también en los consumos culturales (los transeúntes apuran el paso para llegar a ver el «nuevo capítulo sobre la antigua vida en el campo» (160)) y en ciertas consignas que circulan socialmente. En carteles pasacalles y en los periódicos aparecen leyendas que hacen un elogio de la vida rural: «Ame el campo. La llanura argentina es imponderable» (165), «[e]l aire del campo es sano y nuestro no por saludable sino por nuestro» (166), «[q]uien adora el campo es el único que merece llamarse argentino» (166). Más allá de la gradación de las consignas, que adquiere en la última una connotación más evidentemente nacionalista, lo relevante del pasaje es la interpretación que propone Barroso acerca del fenómeno. Desde su punto de vista, el enaltecimiento del campo —también

<9> Seguimos en este apartado el análisis de Gorelik (2013: 33-47) acerca de *Radiografía de la pampa*. Por otra parte, cabe destacar que la reescritura de ciertos emblemas estradianos por parte de Chejfec se inscribe en una larga tradición de la literatura del siglo XX en Argentina que vuelve la mirada hacia el siglo XIX: «Desde Güiraldes, Borges y Martínez Estrada, hasta la literatura actual, se reproducen de distintas formas los mismos tópicos que conformaron el canon pampeano: la extensión de la cuadrícula hispana vinculada con la infinitud de la llanura; el suburbio urbano leído en paralelo con el “desierto”; el secreto del río que espeja la pampa, entendido por pocos espíritus» (Silvestri, 2008: 58).

<10> Siguiendo los postulados de Alberdi, en *La cabeza de Goliat* Martínez Estrada considera que los proyectos de desarrollo de Buenos Aires y las provincias fueron incongruentes: «Las provincias han creído que Buenos Aires, como sede de las autoridades nacionales, era el punto supremo de la aspiración de todos, mientras que Buenos Aires procedió con esos aportes sagrados con un criterio no solo unitario sino verdaderamente municipal» (1968 [1940]: 12). Ya lo había propuesto en *Radiografía* con una fórmula condensada: «No es de ahora que todo lo que significa un problema nacional ha sido estudiado y resuelto como un problema municipal» (1976 [1933]: 193).

<11> A esta tríada se podría sumar el *Sarmiento* (1946) y *Los invariantes históricos en el Facundo* (1947). En este último, por caso, Buenos Aires es concebida como el invariante histórico de la civilización.

llamado «Culto Periférico»— podría ser el fruto de una ciudad que busca «cancelar sus culpas y resolver las angustias enalteciendo el ámbito rural» (166).

A continuación, Barroso tiene la sensación de que bajo las baldosas que pisa subyace «la tierra palpitante» (166) de la llanura, terreno sobre el cual se han levantado las edificaciones:

el campo enaltecido por esa literatura publicitaria coincidía con el terreno sobre el cual en el pasado se levantaron ranchos; [...] no era solo cuestión de alabar la infinitud de la llanura, sino también de adorar el subsuelo sojuzgado por la urbanización, a la cual abnegadamente soportaba en su carácter de sustrato (166-167)¹².

¿De qué *culpas* puede querer absolverse la ciudad sino de las que se originaron con aquella violencia primigenia de la que habla Martínez Estrada, la ejercida por la ciudad contra la pampa que, antes doblegada y ahora amenazante, busca reclamar el lugar perdido?¹³ Hacia el comienzo de *Radiografía*, con la entonación del vaticinio, se desliza que la reconquista de la ciudad por el campo es, sin embargo, un movimiento inevitable: «La tierra es lenta y se la puede forzar a que dé en poco tiempo lo que acostumbra realizar por propia iniciativa sin apuros, pero a la larga la tierra tiene razón. Puede ser invadida, ultrajada en su solemne parsimonia; al fin ella invade y triunfa» (1976 [1933]: 53). En la lucha del hombre con el medio, la naturaleza prevalece con una fuerza destructiva que invierte la carga del avance civilizador.

En lo referente a la construcción del espacio en *El aire*, conviene hablar de una «geografía hipotética del porvenir» —en palabras del propio narrador— e incluso de una hipótesis regresiva sobre la ciudad: «Las manchas de pasto, el pajonal, la tierra baldía son señales de irrupción de otro tiempo» (Berg, 1998: 31). Ese tiempo otro que irrumpe no es asimilable a la materia de un texto futurista, anticipatorio, sino que es, en un solo movimiento, condensación en el presente de sentidos alojados en el pasado y en las posibilidades del futuro. Así como el idioma está sujeto a una transformación que lo vuelve cada vez más extraño a la lengua privada de Barroso, de la misma manera la ciudad se desintegra al punto de que los habitantes pierden la capacidad de reconocerla, de reconducir lo que ven al archivo de imágenes almacenado en la memoria. Sin embargo, como señala Daniela Alcívar Bellolio, sería equivocado considerar que en la pampeanización de Buenos Aires se produce una restauración del pasado o una anticipación del futuro: «el riguroso presente que figura la narración parecería poner de manifiesto una temporalidad que, sin escapar del presente, hace irrumpir un anacronismo sin anclaje temporal claro que pondría en entredicho la idea misma de sucesión como medida del tiempo» (2016: 11). En su lectura temprana de la novela, Sarlo ya había advertido que, en la construcción de una Buenos Aires hipotética que realiza *El aire*, «las capas de lo viejo y lo nuevo son todas visibles al mismo tiempo» (2007a [1992]: 393).

<12> Por otra parte, no es casual que luego de constatar el enaltecimiento del campo, Barroso evoque —con un leve desvío lexical— la imagen de la llanura como «delirio horizontal», en alusión al «vértigo horizontal» del que habló Pierre Drieu de la Rochelle cuando se encontró con la pampa.

<13> Desde otro punto de vista al que proponemos, esa tensión puede ser leída en clave ecológica, y así lo entiende François cuando evalúa «el retorno de la naturaleza como revancha ecológica de la tierra maltratada» (2018: 118). Esto le permite a la autora sostener que la remisión de la ciudad en *El aire* se presenta al modo de un «drama ecológico» (2018: 127).

La retirada de lo urbano en beneficio de la horizontalidad de la planicie convive, no obstante, con una tendencia novedosa a la verticalidad. La nota periodística acerca de la «tugurización de las azoteas» da la primera noticia en la novela de un proceso que viene desarrollándose en la ciudad: la formación de viviendas precarias en las terrazas de los edificios de Buenos Aires.

Encima de las casas y edificios había viviendas precarias hechas de tablas, chapas, ladrillos o bloques sin revocar. El subtítulo de la nota aclaraba «La tugurización de las azoteas». Más abajo explicaba que muchos habitantes, ya que se veían obligados a residir en viviendas precarias porque carecían de medios para hacerlo en otras no-precarias, preferían vivir en ranchos levantados en las azoteas de las casas de la ciudad en lugar de construirse en la Periferia [...], dado que evitaban así gastar en transporte el poco dinero que ganaban, y perder viajando el tiempo que les quedaba (63).

Junto con el reemplazo del dinero por vidrio como moneda de intercambio, la tugurización es uno de los datos que podrían habilitar una lectura de *El aire* en clave anticipatoria. Sin embargo, se está frente a una construcción que debe más a lo hipotético-conjetural que al anticipo del futuro, ya que, en relación con los tugurios construidos en altura, es posible advertir aún otra deuda con dos constantes arquitectónicas señaladas por Martínez Estrada. Por un lado, el método de edificación de Buenos Aires. En *Radiografía* se da a entender que la ciudad creció hacia arriba pero, por así decirlo, de a una planta: «Sobre las construcciones de un piso, que formaron la ciudad anterior, parece haber comenzado a edificarse otra ciudad en los otros pisos. [...] Por eso Buenos Aires tiene la estructura de la pampa; la llanura sobre la que va superponiéndose como la arena y el loess otra llanura; y después otra» (1976 [1933]: 203)¹⁴. El crecimiento edilicio asume la misma dinámica geológica de la llanura, es decir, la acumulación de sedimentos. Pero, en la relectura que propone *El aire*, sobre las construcciones existentes se agrega una nueva capa que no supone el avance modernizador hacia formas arquitectónicas que indiquen una mejora de las condiciones de vida, sino todo lo contrario. Se trata de agregados precarios, estrategias de supervivencia de una población que ya no puede correr con los gastos de vivir en la periferia, por lo que elige trasladar sus ranchos a las azoteas de los edificios. Como señala con agudeza Alejandra Laera, el futuro hipotético de *El aire* tiene síntomas de un regreso a estadios anteriores de la civilización, igual que ocurre con el reemplazo del billete por botellas de vidrio, situación que provoca problemas en la contabilidad de los supermercados: «Más que tratarse de novedades, estos cambios remiten, vagamente, a un pasado que parecía superado por los últimos avances modernizadores» (Laera, 2014: 41).

La segunda constante arquitectónica es la transitoriedad de las construcciones, su tendencia a convertirse en ruina e, incluso, a ser objeto de demoliciones: «Los materiales envejecen pronto, los estilos pasan de moda y el transeúnte dura más que los edificios para

<14> Es una realidad común tanto para barrios humildes como para barrios pudientes: «La ciudad crece por encima de los palacios y de los tugurios» (Martínez Estrada, 1976 [1933]: 204).

verlos apuntalados o demolidos» (Martínez Estrada, 1976 [1933]: 203). Si, como sostiene Sarlo, Martínez Estrada observa la ciudad en el momento en que se está llenando («por superposición, por agregado, por metástasis» (2007b: 396)), también es cierto que el ensayista advierte una propensión de lo construido a volverse ruina. Chejfec identifica ese aspecto pero le da un giro. En Martínez Estrada la transitoriedad es la consecuencia, ante todo, de los movimientos del mercado inmobiliario cuya finalidad es obtener el mayor rinde del suelo, en razón de lo cual se estimula la demolición de las casas bajas para construir edificios en altura; en *El aire*, en cambio, la ciudad deviene ruina por retirada o, en palabras del narrador, por «remisión». Como lo ha señalado Christina Komi Kallinikos, «[e]s una ciudad de una modernidad degenerada y fracasada que se está “tugurizando” y progresivamente invadiendo por la planicie: del edificio a la ruina, de la ruina al baldío, del baldío al campo» (2003: 329). En la segunda caminata que realiza por la ciudad¹⁵, Barroso recorre la zona de conventillos («vecindario decadente pero en cierto modo febril», «zona semiabandona» (59)) y, más allá, la zona de oscuridad dominada por los baldíos:

Era un descampado interrumpido por restos dispersos de edificaciones, o unas ruinas desperdigadas a lo largo y ancho de un terreno inabarcable. No existían los techos, solo paredes, pilotes y vigas. [...] [P]lantas silvestres que crecían en las roturas de la mampostería y entre las grietas del hormigón [...], era como la naturaleza avanzando con tranquilidad, tímida y paulatina a pesar de que la ciudad hubiera retrocedido hacia tiempo (60).

Resuenan en este pasaje las consideraciones de Georg Simmel, para quien la ruina arquitectónica es un objeto de contemplación estética en el que se manifiesta una oposición entre la obra del hombre y la acción de la naturaleza: «el encanto de la ruina consiste en que una obra humana es percibida, en definitiva, como si fuera un producto de la naturaleza» (2002: 119). La ruina exhibe el punto de tensión entre espíritu y naturaleza, es decir que muestra cómo el equilibrio cósmico entre estas dos fuerzas se desmorona¹⁶. Asimismo, es testimonio de una destrucción, que no es un dato venido desde afuera «sino la realización de una tendencia inscrita en la capa más profunda del ser de lo destruido» (2002: 121). Según Simmel, los sentidos sugeridos por la contemplación de las ruinas están vinculados con reconocer que una dimensión vital ha caducado: «En las ruinas se siente con la fuerte inmediatez de lo presente que la vida, con toda su riqueza y variabilidad, ha habitado alguna vez. La ruina proporciona la forma presente de una vida pretérita, no por sus contenidos o sus restos, sino por su pasado como tal» (2002: 124). La ruina constituye, en definitiva, «la exasperación y el cumplimiento más extremo de la forma presente del pasado» (2002: 124). En lo que observa Barroso es posible identificar no solo la tensión irresuelta entre naturaleza y cultura, sino también la presentificación de lo perimido, en la medida

<15> Para un análisis de la función que cumple la caminata en *El aire*, véase François (2018: 87-132).

<16> La ruina habitada es una de las manifestaciones del desequilibrio entre espíritu (obra del hombre) y la acción de la naturaleza: «De aquí proviene lo problemático, el desasosiego a menudo insoportable que suscita en nosotros la visión de lugares de los que ha desertado la vida y que, sin embargo, continúan sirviendo como escenarios de una vida» (Simmel 2002: 119).

en que los vestigios constituyen la huella material de formas de vida pasadas —no es casual que se hable de «ranchos» para designar a las viviendas precarias—, pero que siguen insistiendo en el presente.

Volviendo al vínculo naturaleza-cultura, habría que decir que el pensamiento de Martínez Estrada sobre la relación entre Buenos Aires y la llanura está atravesado por una idea de conflictividad: a la violencia ejercida por un espacio sobre el otro le corresponde una respuesta que es también, aunque en otro sentido, un ejercicio de violencia. Así lo entiende Adrián Gorelik cuando, en su interpretación de *Radiografía*, plantea que la centralidad de la pampa-Buenos Aires, en desmedro de las otras dos partes constitutivas del mapa nacional (la cordillera y el desierto), depende de un ejercicio de violencia: «Todo conduce a la pampa-Buenos Aires, pero como producto de un forzamiento, ya que Buenos Aires rearmó la fisonomía del país de acuerdo con sus intereses» (2013: 42). En consecuencia, tanto en las plazas públicas de la ciudad como en los jardines de las casas particulares aflora el interior indómito, y esa presencia subrepticia tiene la forma de una amenaza de disolución del orden civilizado. Así, los barrios retirados del centro de la ciudad, como es el caso de Boedo, tienen un aire de frontera y reside en ellos el «espíritu agresivo del interior contra la metrópoli» (Martínez Estrada, 1976 [1933]: 209). En sentido restringido, el gesto de agresividad es una respuesta a la violencia de la edificación: «Hacia el oeste y el sur, quedaba la pampa sin vencer; no se la desalojó al edificarse y echarse más allá del arrabal; quedó agazapada, y por encima de ella irrumpió la avalancha de las casas, en un movimiento de reacción» (1976 [1933]: 208). En un sentido más amplio, el interior retorna con sus fuerzas amenazantes, desestabilizadoras, por efecto de una violencia mayor que Martínez Estrada explicita en *La cabeza de Goliat*, ya que si en *Radiografía* el problema identificado era la hipertrofia de Buenos Aires, en el libro siguiente esa interpretación admite un doblez: «Empezamos a darnos cuenta que no era la cabeza demasiado grande, sino el cuerpo entero mal nutrido y peor desarrollado. La cabeza se chupaba la sangre del cuerpo» (1968 [1940]: 18). El acento ya no está colocado en la hipertrofia de la capital sino en la anemia del interior, de la cual Buenos Aires sería responsable¹⁷. En correspondencia con este nuevo punto de vista, en el libro está diseminada la imagen del interior como un gran baldío: «Tenemos una capital de dos millones y medio de habitantes, con rascacielos de 34 pisos; y, sin embargo, casi tres millones de kilómetros cuadrados de territorio siguen baldíos» (1968 [1940]: 124).

Con relación a los alrededores de la ciudad, Martínez Estrada sostiene que estos surgieron no por efecto de fuerzas centrífugas sino centrípetas: «Los pueblos suburbanos han terminado por amalgamarse con la metrópoli, invadiéndola, porque el movimiento general es centrípeto. No es que Buenos Aires se haya derramado hasta Témperey, Quilmes, Morón o Tigre, sino porque estos han penetrado en el ejido antes de que se edificara en forma compacta» (1976

<17> Esta hipótesis está preanunciada en *Radiografía*, por ejemplo, cuando se habla del tendido ferroviario: el ferrocarril agudizó el sino umbilical de Buenos Aires; irremisible y progresivamente la hizo una cabeza decapitada. Es que la vía férrea fue un sueño de la metrópoli que tendió como tentáculos depredatorios a la pampa (1976 [1933]: 67). Martínez Estrada terminará por decir que el tren es unitario.

[1933]: 196-197). Por un lado, este fragmento denuncia la edificación anárquica y la falta de planificación; por otro, subraya el concepto de invasión y renueva un pensamiento enunciado repetidas veces por el autor: los suburbios forman parte de las fuerzas de la llanura que vienen a reclamar su espacio. Este es uno de los emblemas de Martínez Estrada que Chejfec retoma y que de algún modo condensa los anteriores. Nos referimos a lo que el ensayista llama la «ciudad flotante» (así como antes ha hablado de «tribus flotantes») para designar los barrios precarios, espacio donde confluyen los desechos y los sueños de modernidad:

Maderas y latas con charcas verdosas y basuras. Son los desechos de la metrópoli y al mismo tiempo un montón de escombros de sueños de opulencia; lo que no quiere ser ciudad y queda recalcitrante fuera del municipio; y al mismo tiempo lo que ya no quiere ser soledad y se apeñusca en los límites de la campaña. Por eso tales viviendas sórdidas y feas simultáneamente son las dos cosas: la ciudad y el campo. Mirándolas bien se ve que son ranchos que se han deslizado desde el fondo de las llanuras, amontonados a la orilla del mundo moderno (Martínez Estrada, 1976 [1933]: 231).

En la nota periodística sobre la tugurización de las azoteas se habla de las «ventajas relativas» del habitante de barrios precarios en Buenos Aires en comparación con otras ciudades de América Latina: «la asombrosa planicie bonaerense permitía erigir ranchos como quien se entretiene levantando casitas con un mazo de naipes; y de la relativa benignidad del clima resultaba que las viviendas podían fijarse en su lugar con muy poco esfuerzo» (Chejfec, 2008 [1992]: 138). Es la misma prensa que en otro momento ha dicho que a los niños les fascina trabajar y que la pobreza no es una falla social sino una incapacidad individual. En ambos casos, se está frente a una ideología justificatoria de la desigualdad social. A causa del carácter escandaloso de los juicios emitidos, es posible inferir que, cuando en la novela se habla de «ventajas relativas», la veracidad del enunciado debe ser puesta entre paréntesis. Con todo, la idea de una ciudad que está compuesta, en gran medida, por edificaciones precarias, destinadas a no durar y signadas, desde su misma construcción, por la provisoriedad, tiene vínculo con la «ciudad flotante» de Martínez Estrada y se conecta, incluso, con la noción de «ciudad efímera» propuesta por Jorge F. Liernur¹⁸. La relación establecida a partir del sintagma «tribus flotantes» se ve reforzada por ciertas representaciones de la villa miseria hacia mediados del siglo XX que establecían una continuidad entre esas viviendas precarias y las tolderías de los indios en el siglo XIX¹⁹.

En su análisis de las representaciones urbanas sobre la Buenos Aires de fines del siglo XIX y comienzos del XX, Liernur plantea la categoría de «ciudad efímera» para referirse al «estrato efímero subyacente en esa “metrópolis”, estrato que configuró en su momento una considerable porción del artefacto urbano, aunque no dejó las huellas de papel de los proyectos ni los muros adornados que hoy nos impresionan» (1993: 178). Es la ciudad de construcciones precarias

<18> Liernur se pregunta si lo efímero no es una condición general de toda ciudad moderna, «puesto que su renovación constante es una condición de su existencia» (1993: 183).

<19> Para este tema en particular, véase especialmente Liernur (2009: 9).

de madera y chapa, conventillos, barracas, galpones y casillas, que se oponían a las construcciones regulares²⁰. Incluso en el momento emblemático del salto modernizador de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX hubo una ciudad precaria subyacente. Si además existen estudios que, según el autor, comprueban la presencia de la precariedad urbana también en la primera mitad del siglo XIX, entonces habría que pensar en una especie de transhistoricidad de lo precario. Liernur se pregunta por la validez de cierta representación que, hacia la década de 1990, plantea que hubo en el pasado una Buenos Aires armónica que luego se fracturó; con el concepto de «ciudad efímera», en cambio, «se refutaría esa representación y en consecuencia se haría necesario repensar el actual océano metropolitano no como una patología sino solo como la expresión presente de una historia general de la inestabilidad y el “desorden”» (1993: 216-217). Si el marco urbano de 1880 no fue tanto la sólida ciudad moderna sino la efímera, precaria y provisoria ciudad de los conventillos, casillas, tugurios y ranchos sin cloacas ni pavimento, una conclusión posible sería sostener que la precariedad es el elemento que recorre la vida urbana nacional.

4. Coda

Esta última hipótesis, que se deriva del concepto de «ciudad efímera», encuentra eco en las declaraciones de Chejfec cuando reconoce que escribió *El aire* bajo el influjo de «cierta ideología del pesimismo» (Chejfec en Frieria, 2008), según la cual el país sería víctima de una suerte de condena o maldición; como emblema de dicha ideología, el nombre evocado por el escritor es el de Martínez Estrada. Con todo, resulta interesante reparar en algo que dice Chejfec inmediatamente a continuación, porque permite volver sobre el nudo problemático que envuelve la apuesta de la novela:

Todo ese tipo de carga *pesimista, anticipatoria, premonitoria* respecto de la condena del país me interesaba, y en ese momento pensaba que había una zona de la literatura argentina de los años '40 y '50 que quería representar el carácter nacional y dejar sentado un *tipo de alarma, de señal, de advertencia*. Me interesaba incluir este aspecto en la composición de mi novela porque era una manera de *tramar crisis social y pertinencia literaria* (Chejfec en Frieria, 2008; énfasis añadido).

Resulta llamativo que aquí lo anticipatorio tome un valor de diferente signo si se lo contrasta con lo dicho por Chejfec en la entrevista realizada por Siskind. Pero antes que encontrar en ello una contradicción, sería conveniente postular a partir de esta última cita que la carga premonitoria es una fuerza que opera en *El aire* —pero también en otras novelas del escritor— en un plano distinto al de la representación mimética. En un relato que mezcla tiempos y espacios, las figuras de la premonición y el pronóstico cuentan como claves conceptuales para desarticular toda idea de linealidad temporal y continuidad espacial, precisamente porque son figuras que disponen otro tipo de ordenamientos basados en la yuxtaposición y la discon-

<20> Liernur dirige su atención a esa ciudad precaria, transitoria, que subyacía o estaba al lado de la Buenos Aires que perseguía la modernización. Las construcciones precarias de chapa y madera tenían como función dar asilo a los evacuados por epidemias y dotar de vivienda a los inmigrantes llegados a la ciudad. El gobierno estimuló la construcción de viviendas precarias para brindar solución, aunque no durabilidad, a los problemas habitacionales. Agrega Liernur sobre la ciudad del ochenta: «Pero, ¿no era profundamente *moderna*, avanzada, esta ciudad que se instalaba con violencia, casi con voracidad espacial, en los bordes, en los resquicios, en las terrazas de la ciudad vieja? ¿Y no era precisamente *sachlich*, puramente objetivo, “*amerikanismus*” absoluto, este galponerío ingenieril que se quitaba impudorosamente todos los ropajes de la “Cultura” del mismo modo, exactamente del mismo modo, en que lo estaban haciendo al mismo tiempo y para escándalo de “Europa” los americanos del otro hemisferio?» (1993: 183).

tinuidad. En cuanto novela de la crisis, *El aire* se constituye como un artefacto que registra las señales y advertencias que arrojaba el mundo social sobre un proceso de deterioro visible al nivel de la degradación urbana y que las conecta con una trama discursiva sobre las ciudades cuyo tono pesimista se referencia con claridad en los ensayos de Martínez Estrada. La potencia de la ficción está dada por ese cruce entre los signos visibles de la crisis social y las tradiciones interpretativas que fundaron discursividades, es decir, toda una biblioteca con la que *El aire* trabaja para encadenar su palabra con las de los textos que la precedieron.

Bibliografía citada

ALCÍVAR BELLOLIO, D. (2016): «Paisajes de la crisis, crisis de los afectos: *El aire* de Sergio Chejfec», *Anclajes*, vol. XX, 2, 1-16.

ARIZA, J. (2018): *El abandono. Abismo amoroso y crisis social en la reciente literatura argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

BARRENECHEA, A. M. (1984) [1957]: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

BERG, E. H. (1998): «Ficciones urbanas», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 10, 23-37.

BERG, E. H. (2003): «Signo de extranjería (mínimas sobre Sergio Chejfec)», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15, 87-107.

BERG, E. H. (2018): «Una fabril maquinación. Restos y ruinas de una comunidad en *Boca de Lobo*, de Sergio Chejfec», *Alea. Estudios Neolatinos*, vol. 20, 2, 147-164.

BLANCO, M. (2015): «Ficciones de la conjetura. La nación como invención en Borges», *Cuadernos LIRICO*, 12.

BUTTES, S. (2012): «De sombras y umbrales: ansiedad geográfica en *Boca de lobo*» en Niebylski, D. (ed.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 147-161.

CHEJFEC, S. (2008) [1992]: *El aire*, Buenos Aires: Alfaguara.

CHEJFEC, S. (2009) [2000]: *Boca de lobo*, Buenos Aires: Alfaguara.

DOVE, P. (2012): «Territorios de la historia del presente y contratiempo literario en *Boca de lobo*» en Niebylski, D. (ed.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 163-189.

FEILING, C. E. (1990): «Nota retroductoria» en Chejfec, S., *Lenta biografía*, Buenos Aires: Puntosur, 165-170.

FRANÇOIS, L. (2018): *Andares vacilantes. La caminata en la obra narrativa de Sergio Chejfec*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- FRIERA, S. (2008): «Vivimos vacilando entre lo verdadero y lo falso» (entrevista a Sergio Chejfec), *Página/12*, <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-10369-2008-06-16.html>>, [25/03/2022].
- GONZÁLEZ, H. (1999): *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Colihue.
- GORELIK, A. (2013) [2004]: *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GRAMUGLIO, M. T. (2017): *El lugar de Saer. Sobre una poética de la narración (1969-2014)*, Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- JAJAMOVICH, G. (2007): «Extraños Buenos Aires. Literatura y ciudad posexpansiva en *El aire de Sergio Chejfec*», *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, vol. 12, 2.
- KOMI KALLINIKOS, C. (2003): «La ciudad literaria, portador material e inmaterial de memoria. De las “esquinas rosadas” a la “tugurización de las azoteas”», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispano-americanas*, 15, 315-335.
- KOMI KALLINIKOS, C. (2005): «Desorientados entre ruinas, o la ciudad amnésica», *América. Cahiers du CRICCAL*, 30, 153-159.
- KORN, G. (2010): «“Si habría crisis, bronca y hambre...” Literaturas urbanas» en Viñas, D. (dir.) y Carbone, R. y Ojeda, A. (comps.), *De Alfonsín al Menemato (1983-2001). Literatura argentina siglo XX*, Buenos Aires: Paradiso, 256-269.
- LADDAGA, R. (2012): «La confesión de la pobreza. Un cierto Borges en *Baroni: un viaje* y otras obras de Chejfec» en Niebylski, D. (ed.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 277-287.
- LAERA, A. (2014): *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LIERNUR, J. F. (1993): «La ciudad efímera» en J. F. Liernur y G. Silvestri, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- LIERNUR, J. F. (2009): «De las nuevas tolderías a la ciudad sin hombres: la emergencia de la villa miseria en la opinión pública (1955-1962)», *Registros*, 6, 7-24.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E. (1968) [1940]: *La cabeza de Goliat*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E. (1976) [1933]: *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires: Losada.
- MASIELLO, F. (2008): «Los sentidos y las ruinas», *Iberoamericana*, vol. VIII, 30, 103-112.

- MCKAY, M. (2017): «The Littered City: Trash and Neoliberal Urban Space in *El aire*, *Bariloche*, and *La villa*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 41, 3, 597-620.
- OEYEN, A. (2008): «La vuelta de la barbarie en *El aire* de Sergio Chejfec», *Lieux et figures de la barbarie*, Lille: CECILLE, Université Lille 3, 1-10.
- OEYEN, A. (2014): «Hacia una (est)ética del posapocalipsis en la narrativa argentina posdictatorial», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, 247, 631-651.
- PAULS, A. (2004): *El factor Borges*, Buenos Aires: Anagrama.
- QUINTANA, I. (2015): «Cartonautas en el asfalto» en López-Labourdette, A. y Camejo Vento, A. (eds.), *Pa(i)sajes urbanos*, Barcelona: Lingua, 55-78.
- REATI, F. (2006a): *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- REATI, F. (2006b): «Changas, curros y rebusques. Narraciones sobre las nuevas formas del trabajo en Argentina» en Ricci, C. y Geirola, G. (eds.), *¡Dale nomás! ¡Dale que va! Ensayos testimoniales para la Argentina del siglo XXI*, Buenos Aires: Nueva Generación, 231-253.
- RODRÍGUEZ, F. (2016): «Aire de contrarrevolución. La ciudad biopolítica», *Telar*, 16, 57-75.
- RODRÍGUEZ, F. (2019): «La niña proletaria y el lobo: trabajo vivo y literatura en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec», *Pasavento*, vol. 7, 1, 33-53.
- SAER, J. J. (2005): *Trabajos*, Buenos Aires: Seix Barral.
- SÁNCHEZ IDIART, C. (2021): «Después de la nación: crisis y reinención de lo común», *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 25, 90-107. <<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/33488/35137>>.
- SARLO, B. (1999): «Borges, crítica y teoría cultural» en De Toro, A. y De Toro, F. (eds.), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 259-272.
- SARLO, B. (2007a) [1992]: «La ficción inteligente» en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 391-393.
- SARLO, B. (2007b) [1997]: «Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec» en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 394-397.
- SILVESTRI, G. (2008): «La pampa como el mar», *La Biblioteca*, 7, 54-71.
- SIMMEL, G. (2002): *Sobre la aventura*, Barcelona: Península.
- SISKIND, M. (2005): «Entrevista a Sergio Chejfec», *Hispanamérica*, año 34, 100, 35-46.
- VÁZQUEZ, K. (2008): «Trabajo y literatura: el topos de la mujer obrera en la literatura argentina del siglo XX. De Gálvez a Chejfec», *El Interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, 34.

#28

LA NEGACIÓN DE LA IDENTIDAD EN CONTEXTOS BIOPOLÍTICOS: ACERCA DE LOS PERSONAJES DE *SI TE DICEN QUE CAÍ* (1973) DE JUAN MARSÉ¹

Natalia Candorcio Rodríguez

Universidad Rey Juan Carlos

<https://orcid.org/0000-0003-0214-2857>

Artículo || Recibido: 31/07/2022 | Aceptado: 02/12/2022 | Publicado: 01/2023

DOI 10.1344/452f.2023.28.10

nataliacandorcio@gmail.com

Ilustración || © Pedro Rodríguez – Todos los derechos reservados

Texto || © Natalia Candorcio Rodríguez – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || Este artículo tiene como objetivo explorar la constitución de los personajes de *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé desde una postura integradora que combina postulados sobre el cuerpo y el nombre propio con principios de la «biopoética». Si la identidad es una construcción dependiente de las relaciones de poder donde entran en juego la singularidad corporal y lingüística, los ambientes biopolíticos, como la dictadura franquista, pueden llegar a producir su disolución e, incluso, su negación. El modo en que en la novela se entretrejen los semas corporales, difusos e inestables, y los nombres propios, que pueden leerse como «hiposignos» por su falta de consistencia y regularidad, se interpretan como el modo en que el autor (re)crea el contexto biopolítico de la posguerra en que se enmarca la obra.

Palabras clave || Juan Marsé | Biopolítica | Identidad | Franquismo | Nombre propio | Cuerpo

The Denial of Identity in Biopolitical Contexts: On the Characters in *Si te dicen que caí* (1973) by Juan Marsé

Abstract || This article aims to explore the constitution of the characters in Juan Marsé's *Si te dicen que caí* (1973) from an integrative perspective that combines notions related to the body and the proper name with postulates connected to "Biopoetics". If identity is a construction dependent on power relations where bodily and linguistic singularity come into play, biopolitical environments, such as Franco's dictatorship, can lead to its dissolution or even its denial. The way in which the novel interweaves the diffuse and unstable bodily features and the proper names, which can be read as "hyposigns" due to their lack of consistency and regularity, are here interpreted as the way in which the author (re)creates the post-war biopolitical context.

Keywords || Juan Marsé | Biopolitics | Identity | Francoism | Proper name | Body

La negació de la identitat en contextos biopolítics: sobre els personatges de *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé

Resum || L'objectiu d'aquest article és explorar la constitució dels personatges de *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé des d'una postura integradora que combina postulats sobre el cos i el nom propi amb principis de la «biopoètica». Si la identitat és una construcció dependent de les relacions de poder on entren en joc la singularitat corporal i lingüística, els ambients biopolítics, com la dictadura franquista, poden arribar a produir la seva dissolució i, fins i tot, la seva negació. La manera en què en la novel·la s'ententeixen els semes corporals, difusos i inestables, i els noms propis, que poden llegir-se com «hiposignes» per la falta de consistència i regularitat, s'interpreta com la forma en què l'autor (re)crea el context biopolític de la postguerra en què s'emmarca l'obra.

Paraules clau || Juan Marsé | Biopolítica | Identitat | Franquisme | Nom propi | Cos

Hannah Arendt, siguiendo la estela de San Agustín, afirma que el nacimiento habría de entenderse como origen biológico y político de la existencia: la unicidad y la singularidad que caracterizan ontológicamente a los seres humanos aparecen materializadas en su propia corporalidad, dado que esta es la «la diferenciación del individuo, su identidad única» (Arendt en Cavarero, 2009: 81). El cuerpo no es algo que el sujeto «posee»; antes bien, se trata de la misma manifestación del ser en tanto que vulnerable y abierto a los otros. Lo resume así Torras (2006: 15):

Ya no tanto *tenemos* un cuerpo o *somos* un cuerpo, sino sobre todo *devenimos* un cuerpo que se escribe y que se lee, en un proceso textual interdiscursivo y cruzado de contradicciones a menudo dolorosas. El cuerpo ya no puede ser pensado como una materialidad previa e informe, ajena a la cultura y a sus códigos. No existe más allá o más acá del discurso, del poder del discurso y del discurso del poder.

Por tanto, el cuerpo es aquello que devenimos y que está constituido en un estadio perpetuo de (des)articulación y apertura, por lo que nunca llega a estar concluido, dependiente también de las relaciones de poder-saber de cada contexto. Además, la «singularidad somática» del sujeto no es solo materialidad física, sino también discursiva. De hecho, se ha llegado a considerar que los seres humanos somos «seres lingüísticos» debido a que el lenguaje es condición de posibilidad para que el cuerpo-sujeto exista legítimamente a nivel social. En esa existencia lingüística es cardinal el papel del nombre propio ya que los individuos, al participar de la interpelación, son reconocidos por el resto y así *entran* en el mundo, de forma que el cuerpo deja de ser inaccesible una vez se adentra en el «circuito de la llamada» cuando es nombrado (Benavides, 2016: 602-605; Butler, 2009: 21 y 56-65; Gama, 2011: 225).

Así, desde una postura en la órbita posestructuralista afín al anti-encialismo y al antidescriptivismo², se entiende que el nombre *produce* la identidad de los individuos, es decir, *crea* aquello que enuncia, por lo que este podría llegar a entrar en la categoría de performativo austiniano. De este modo, el nombre propio «es un signo voluminoso, un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar, contrariamente al nombre común que no libera sintagmáticamente más que uno de sus sentidos» (Barthes, 1973: 178). Para que el nombre sea efectivo necesita que se cumplan tres requisitos: que los demás lo acepten, que se repita en el tiempo y que sea invariable en las diferentes esferas vitales del sujeto. Por este motivo, en un sentido barthiano los nombres propios pueden concebirse como «hipersignos» puesto que no solo operan a nivel individual, sino que también apelan a la colectividad, ya que dependen de los sistemas semánticos culturales demarcados por tradiciones de tipo histórico, religioso y político que determinan su grado de aceptabilidad a nivel social (Alba, 2017: 48-52; Moreno, 2015: 542 y 550-551; Finol, 2014: 140-142).

<1> El presente artículo forma parte de un proyecto de investigación mayor sobre la obra novelística de Juan Marsé desde la biopoética que se está llevando a cabo gracias a la financiación por medio de un contrato Predoctoral de Personal en Formación en Departamentos de la Universidad Rey Juan Carlos (RD 103/2019).

<2> En el campo de la Filosofía del Lenguaje, desde finales del siglo XX, encontramos dos tradiciones contrapuestas en el ámbito de la antroponimia, la deixis y los términos de clase, las de la referencia directa o antidescriptivistas, donde se defiende que la referencia surge como efecto de las relaciones entre lo que se designa y su nombre, y las de la referencia indirecta o descriptivistas que defienden que la descripción es lo que permite que se dé la vinculación entre el nombre y su referencia. Este debate excede al propósito de este trabajo, aunque es reseñable que seguimos la primera de las teorías. Para una profundización en el tema véase Vázquez (2000).

Sobre estos principios se sustenta la interpretación que aquí se propone de una de las novelas más emblemáticas de Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, publicada en México en 1973. Así, partimos de la premisa de que aquello que llamamos identidad, como construcción, depende de la potestad del sujeto para articularse corporal y lingüísticamente según el principio de singularidad que caracteriza ontológicamente a los seres humanos y que cristaliza en el nombre propio. En el ámbito novelesco, quienes se ven principalmente afectados por tales redes de significación son los personajes. Según Barthes (1973; 1980), estos surgen por la combinación de semas, es decir, por la conexión de palabras o grupos de palabras unidas hasta conformar unidades mayores que reflejan cualidades corporales, hábitos o ideas condensados en nombres propios que, en la narración, adquieren un estatuto «humano», por lo que se convierten en la «gente» que «habita» el texto, en la «población novelesca». En el régimen narrativo, el modo en que los semas corporales y discursivos se acumulan en nombres propios es muy relevante dado que, según cómo se lleve a cabo, los lectores se encontrarán ante sujetos saturados de sentido con apariencia de plenitud o ante sujetos vaciados, inquietantes e incompletos, sustraídos de identidad; ese será el foco de nuestro análisis de la novela marseana.

Es preciso señalar que la literatura en Marsé, como en el resto de «niños de la guerra»³, funciona como un instrumento con el que se indaga en el recuerdo de la guerra civil y de la posguerra con la voluntad de reclamar un pasado arrebatado por las circunstancias políticas; para él, «el novelista no es visionario; al contrario: es memoria. Y si no es memoria, no es nada» (Marsé en Maurel, 2008: 313). De entre su producción novelística, *Si te dicen que caí* es de las que más atención de la crítica ha suscitado⁴. Esto se debe a que en ella se entrecruzan múltiples técnicas diversas e innovadoras para el momento —relaciones intertextuales, discurso polifónico, fragmentarismo, etc.— que producen un texto multivalente y complejo. Para Ortega (1976: 734) no se trata tanto de una novela rompedora dentro de su producción como de una culminación tanto temática como formal de los elementos ya presentes en sus escritos previos; la diferencia se hallaría en que Marsé desarrolla en ella un mejor empleo de recursos narrativos y lingüísticos que había ensayado con anterioridad. De igual modo argumenta Garvey (1980) la «autorreflexividad» de la obra, puesto que se abren «enigmas» ante el lector que nunca llegan a resolverse, de modo que se plasma una realidad sin verdades únicas u objetivas, generando un texto abierto y plural.

En el presente artículo se tratará de aportar una nueva lectura a *Si te dicen que caí* que atiende fundamentalmente al tratamiento que se da en ella de la corporeidad y onomástica. Dicha lectura está inscrita, en un sentido amplio, dentro de la propuesta interpretativa de la «biopoética»⁵. Esta línea, tal y como la presenta Yelin (2020), parte de postulados biopolíticos para rendir cuenta de la vinculación existente entre las manifestaciones artísticas, las relaciones sociopo-

<3> La crítica incluye generalmente al autor en esa generación de «niños de la guerra» o «generación de medio siglo» debido a que, en su infancia, vivió las consecuencias directas de la contienda y las convirtió, como el resto de autores, en materia privilegiada de su obra. Así lo exponen, entre otros, Alonso (2003), Ortega (1976), Gundín (1999) o Mainer (2006). El peso de la memoria en estos autores es capital; para una aproximación al tema de la memoria en Marsé y autores anejos, recomendamos el trabajo de Santamaría (2020).

<4> Son muchos los estudios que versan sobre la obra de Marsé; recomendamos, entre otros y sumados a los ya citados, los contenidos en los volúmenes coordinados por Romea (2005) y Rodríguez Fischer (2008).

<5> Yelin (2020) interpreta obras hispanoamericanas contemporáneas desde una postura biopoética centrada en la cuestión animal. Aunque la presente propuesta se aleja de tal línea, se ha tenido en cuenta su ilustrativo marco teórico dada su consistencia epistemológica y viabilidad a la hora de abordar textos literarios ambientados en regímenes biopolíticos.

líticas y la propia vida humana en los productos culturales⁶. En el análisis de la literatura española del pasado siglo esta perspectiva de estudio puede resultar fructífera dado que el franquismo, como otros estados totalitarios coetáneos, responde a los principios de la biopolítica⁷. Este telón de fondo biopolítico —y biopoético— es relevante en esta lectura de *Si te dicen que caí* ya que lo que se tratará de demostrar en páginas siguientes es que el modo en que se presenta la población novelesca puede responder a la disolución identitaria propia de gobiernos de este tipo en los cuales se atenta contra la condición humana. Para lograr este propósito, se formularán brevemente algunos rasgos de la biopolítica que, entroncados con lo expuesto acerca del cuerpo y del nombre, permitirán la interpretación de la novela en las páginas siguientes.

La postura de Agamben (2016) con respecto a la biopolítica parte de dos conceptos extraídos del pensamiento clásico: la vida natural o *zōé*, correspondiente a la existencia biológica, y la vida política o *bíos*, la vida cualificada propia de los ciudadanos plenos. Según el filósofo italiano, el poder funcionaría clasificando formas de vida adecuadas e incluidas, amparadas por el poder, la ciudadanía, y modos de vida inadecuados y excluidos, la *nuda vida* caracterizada por la vulnerabilidad y la irrelevancia política, propia de la esfera de la abyección. La figura extrema de las vidas inadecuadas es la del *homo sacer*, que Agamben extrae del derecho romano arcaico: *homines sacri* son aquellas personas cuya vida y muerte están absolutamente expuestas al ejercicio del poder soberano, abandonadas en un umbral entre el hecho y el derecho, incluidas en la vida política por medio de su exclusión. En cada contexto, en situaciones jurídicas ordinarias, se establecerían criterios diversos para determinar quién está reducido a su *nuda vida*. En la Antigüedad clásica eran «bárbaros», mujeres, esclavos y niños, sin acceso al *lógos*; en otras épocas, quienes no pertenecen legítimamente al pueblo, como los exiliados o los refugiados⁸.

Esta lógica de exclusión e inclusión habría llegado a su paroxismo cuando se generalizó el estado de excepción en el «giro totalitario» del siglo xx, momento en que las dictaduras biopolíticas revelaron la relativa sencillez con que se puede arrebatar la ciudadanía a amplios grupos poblacionales y convertirlos en vidas irrelevantes y suprimibles. En el nacionalsocialismo, ese puesto era ocupado por el judío, encarnación del *homo sacer*. Por su parte, durante la dictadura franquista, tal y como indagan Cayuela (2014) y García (2021), tal espacio de la otredad o de la *nuda vida* estaba habitado por gran parte del país: vencidos, mujeres, niños y disidentes a la heteronormatividad fueron transformados en *homines sacri* por las políticas del régimen⁹. Los discursos oficiales de poder-saber investidos de cientifismo crearon teorías en torno a la inferioridad de estos grupos, las cuales sirvieron como base, tras la contienda, para la aplicación de medidas jurídicas y cautelares sobre ellos¹⁰. Con los años, las medidas represivas del régimen fueron reduciéndose en

<6> De forma simplificada, la biopolítica sería el modo por el que «se han intentado racionalizar los problemas que planteaban a la práctica gubernamental fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población: salud, higiene, natalidad, longevidad, razas, etc.» (Foucault, 2010: 865). Desde la perspectiva de Foucault, sería el cambio dado en la modernidad por el que el poder habría pasado a dirigirse a la vida gracias a tres cambios que se volvieron operativos entre los siglos XVIII y XIX: el surgimiento de los Estados-nación, el principio de la eficacia transferido del sistema económico capitalista y la preocupación por la higiene social fomentada por los avances científicos de la época. La biopolítica sería un modo de control los procesos sociobiológicos del Estado gracias a la disciplina, la vigilancia y la normalización, de forma que el gobierno deviene «conducción de conductas». Esta vía crítica impulsada por el filósofo francés ha tenido en las últimas décadas numerosos epígonos, lo que ha fomentado la proliferación de perspectivas teóricas al respecto, a veces contrapuestas entre sí. Para una visión panorámica sobre el tema, recomendamos la lectura de Bazzicalupo (2016) o de Lemke (2017).

<7> Como señalaba tempranamente Ugarte (2005), el prisma biopolítico tardó en calar en el ámbito teórico español, pero en las últimas dos décadas varios estudiosos se han enfrentado al franquismo desde esta perspectiva. Destacamos los estudios de Cayuela (2009; 2011; 2013; 2014), quien analiza en profusión la gubernamentalidad franquista desde la biopolítica en la línea de Foucault, y el trabajo de García (2021), quien hace lo propio desde la perspectiva de Agamben. En lo que respecta a su empleo crítico en la investigación literaria hispánica, encontramos algunos ejemplos como la tesis doctoral de Matos-Martín (2010), donde analiza la representación literaria de la

intensidad y frecuencia porque ya no eran tan necesarias: la «máquina antropogénica»¹¹ había conseguido, gracias a un férreo proceso que combinaba la generalización del miedo con la producción activa de «lo real», que quienes pudieran haber tenido algún tipo de réplica contestataria contra el franquismo pasaran gradualmente de habitar la abyección a la conformidad de la norma. Así, quienes soportaron estos nuevos marcos hubieron de adoptar, fuera persuadidos, fuera resignados, nuevas identidades que se adscribieran corporal e ideológicamente a lo impuesto por los dispositivos normalizadores y disciplinarios dictatoriales. La obra de Marsé que aquí nos ocupa, como casi toda su producción, se centra, precisamente, en el bando vencido, en los *homines sacri*, lo que afecta, como se verá a continuación, a la articulación de la población novelesca (Agamben, 2016: 9-21, 89 y 228; Cayuela, 2014: 79-84, 101-103 y 151-154; García, 2021: 97-103; Preston, 2004: 14; Valls, 2020: 13-22).

En *Si te dicen que caí* aparecen más de sesenta personajes asociados a los cinco bloques en que puede dividirse la trama¹², siendo la ambientación en Barcelona el punto de unión entre todos ellos. La narración comienza con la historia-marco, que sería el primer bloque y único ambientado en la década de los setenta, en el cual un celador llamado Ñito se halla frente a unos cadáveres a los que se va a realizar la autopsia. El segundo se sitúa en la década de los cuarenta, como los restantes, y está conformado por las acciones de un grupo de preadolescentes, los *kabileños*, que personifican el sector del proletariado urbano más vulnerable. Sumidos en la pobreza, su única esperanza de subsistencia consiste en acercarse a los núcleos de poder representados por la Iglesia, que ofrece a través de la organización asistencial de la Parroquia de las Ánimas comida y ropa a la juventud a cambio de su participación en las actividades que organizan, y por el propio régimen materializado en el delegado de Falange, Justiniano, que exige que colaboren activamente en los campamentos juveniles y en la búsqueda de disidentes al poder. Ante esta frágil existencia hallan refugio en las *aventis*¹³ y en otros métodos de evasión, como el cine o los tebeos, que les permiten alejarse momentáneamente del atroz ambiente donde se mueven. Sin embargo, como señala Amell (2005: 34-35), al final de la novela se ven forzados a aceptar el discurso oficial para poder superar el estadio liminal de la adolescencia y adentrarse en la adultez, momento en el que todo el entramado casi mítico que sustentaba sus *aventis* pierde su efectividad y se ve condenado a desaparecer. El siguiente de los bloques lo forman los *maquis*, miembros de la resistencia antifranquista, siendo los más importantes, desde nuestra perspectiva, Marcos Javaloyes, Palau y Luis Lage. En sus reuniones clandestinas muestran cómo, a raíz de las diferencias ideológicas entre unos y otros y de la pérdida progresiva de la esperanza en la victoria frente al régimen, acaban convirtiéndose en meros atracadores que separan sus caminos y que, incluso, llegan a asimilarse al poder para asegurar su propia supervivencia, pasando precisamente de la esfera de la otredad a la de la norma dentro del gobierno

tanatopolítica, la subjetividad y la resistencia franquistas en varias obras literarias y cinematográficas, o el sugerente estudio biopolítico de Parrilla (2019) sobre el protagonista de *Tiempo de silencio*.

<8> Por ese motivo, para Agamben la biopolítica no es una cuestión histórica como postulaba Foucault, sino ontológica, en tanto que las relaciones de poder-saber se habrían dirigido siempre a la vida. Esta compleja cuestión es resumida perfectamente por Valls (2020) y aparece asimismo explicada en la ya citada obra de Bazzicalupo (2016).

<9> Aunque no emplean esta categoría agambeneana del homo sacer, Daniel García (2021) se refiere a esta esfera de la exclusión como el «margen del ser» y Salvador Cayuela (2014), en consonancia con la línea foucaultiana, como «los otros».

<10> En la teorización de la inferioridad de los vencidos fue de especial relevancia la disciplina psiquiátrica. Personalidades como Vallejo-Nágera, López Ibor o Linares Maza postulaban la existencia de un «gen rojo» que, en combinación con ciertos condicionantes ambientales, producía un sujeto infecto, contagioso y peligroso para la «raza», movido por la impulsividad y la venganza, absolutamente animalizado. Véanse, entre otros, la ya clásica obra de Armengou, Belis y Vinyes (2003) o los citados estudios de Cayuela (2014) y García (2021).

<11> La «máquina antropogénica» o «antropológica» sería tanto la condición de posibilidad de la distinción entre lo humano y lo no-humano como el conjunto de técnicas y constructos que desde cada modelo soberano afectan a la producción de subjetividades. Para ampliar en esta cuestión, véase Agamben (2006), Bacarlett (2010: 42-44), García (2021: 30) o Valls (2020: 117).

<12> Como ha demostrado la crítica, la trama es susceptible de múltiples divisiones. Garvey (1980) la divide en una sucesión

biopolítico franquista y mostrando la efectividad de su «máquina antropogénica»¹⁴. A medida que avanza la obra el lector se percata de la vinculación existente entre estos tres grupos: el celador, Nito, es uno de los preadolescentes más relevantes y gran contador de *aventis*, Sarnita, y el cadáver que se encuentra en la morgue es el de Java, su mejor amigo de la infancia que lideraba a los *kabileños* y que era, además, el hermano menor de Marcos, miembro de los *maquis* escondido detrás de una falsa pared en la trapería familiar.

El cuarto bloque lo conforman las mujeres vencidas que no corren mejor suerte que los demás. La Fueguiña, huérfana cómplice de las andaduras de los *kabileños* que trabaja para Conrado como sirvienta y que pertenece al Refugio de las Ánimas, no es capaz de abandonar nunca su puesto ni de buscar su ansiada vida mejor, tal y como comprueba Nito en la década de los setenta cuando la observa caminar arrastrando, todavía, la silla de ruedas del falangista¹⁵. De entre los personajes femeninos adultos destaca Aurora Nin, quien adopta el nombre de Ramona tras la guerra, puesto que se vincula con todos los bloques por diversos motivos: los *kabileños*, por iniciativa de Java, la quieren encontrar para obtener una recompensa por parte de don Conrado, quien, a su vez, la emplea en determinados momentos como partícipe en las escenas sexuales que organiza para satisfacer su *voyeurismo*¹⁶. Justiniano, por su parte, la busca para vengarse de ella, dado que estaba implicada en el altercado por el que quedó tuerto y, por último, Marcos fue, supuestamente, su amante. Un personaje intermedio entre la línea de los *maquis* y la de Aurora/Ramona es el de Carmen/Menchu, construida de forma paralela a ella. Ambas tuvieron relación en los años previos a la contienda, viven precarizadas y mueren jóvenes, una en la explosión de una antigua mina en un descampado, otra asesinada en un atraco perpetrado por los *maquis*.

Por último, el bando vencedor queda representado en dos individuos ya mencionados, el burgués acomodado don Conrado Galán, tetrapléjico vinculado al régimen, y Justiniano, delegado local de falange, quienes constituyen el quinto bloque. Su presencia se limita a vigilar a los *kabileños*, a buscar a los desafectos al régimen, especialmente a Aurora/Ramona, y a organizar las diferentes escenas de sometimiento sexual citadas en las que se ven envueltos con frecuencia Java y Aurora/Ramona. Aunque el dictador, personificación del soberano, no aparezca de forma directa, Conrado lo representa metonímicamente, puesto que es quien goza de mayor autoridad sobre el resto debido a su adhesión al régimen y a sus incontables inversiones económicas en el barrio y en la Parroquia.

Aunque aparentemente la clasificación de los personajes no resulta complicada, es el modo en que se presentan lo que provoca, junto a otras técnicas, la pluralidad de sentidos que brotan del texto. En él, la asociación de semas constitutivos materiales o físicos a nombres propios no sigue una sistematización regular. Los secundarios suelen construirse de forma tradicional a través de semas estables

cronológica de episodios; Levine (1979) establece tres bloques, uno en la década de los setenta y otro en los cuarenta; Gundín (1999) la fragmenta en cuatro niveles (tres en la década de los cuarenta, uno en un tiempo pretérito) dependientes de otro mayor en la década de los setenta, que funcionaría como marco; Ortega (1976) prefiere clasificar los acontecimientos según sus cinco espacios nucleares. En este breve análisis hemos seguido parcialmente a Levine (1979) y a Ortega (1976); aun así, la perspectiva de Gundín (1999: 331-334) resulta muy acertada, ya que esclarece detalladamente los momentos decisivos en cada uno de sus niveles.

<13> A nivel diegético, las *aventis* son narraciones inventadas por los niños y adolescentes a modo de juego en las que se entrelaza lo real y lo ficticio. Gracias a las *aventis*, que parten de hechos conocidos por ellos y de elementos extraídos de la cultura popular, como el cine o los comics, logran evadirse de la realidad incluyéndose a sí mismos en esos relatos para dotarles de mayor emoción. Este mecanismo narrativo, definitorio de la obra marseana, ha sido profusamente atendido por la crítica; véanse, entre otros, los estudios de Mainer (2008), Ortega (1976), Valcheff (2018) o Valls (2009).

<14> En el último capítulo se encuentran casualmente Luis Lage y Palau en una boca de metro en la década de los setenta. El primero cuenta que al final acabó trabajando de funcionario mientras que el segundo asegura que no piensa ceder ante el poder, pero se encuentra en peor estado físico y económico que Lage. Repasan parte de sus experiencias de juventud, de sus amigos fallecidos en la lucha antifranquista y del devenir de los supervivientes; de la conversación se desprende el sentimiento de derrota característico de toda la obra: «Habrían de armas que nunca llegaron y de oscuros desalientos [...] Evocarían hombres

asociados a un único nombre fácilmente identificable, de tal suerte que son distinguibles del resto. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones, sobre todo en lo referente a los actantes más relevantes, la correspondencia entre semas y nombres no se construye desde la regularidad, sino desde la imprecisión, la alternancia y la fluidez. De acuerdo con Gundín (1999: 359), el autor barcelonés ejecuta aquí un tipo de caracterización «indirecta» en tanto que los individuos no son descritos en profusión, sino que más bien acaban tomando algo de forma por su asociación acumulativa a elementos espaciales, temporales u objetuales. Por su parte, Levine (1979) también señala la importancia del empleo de motivos recurrentes en la articulación de los sujetos en la novela. Este procedimiento de caracterización indeterminada dificulta al lector la identificación plena de la población novelesca y propicia que esta quede sumida en el vaciamiento sémico y en la inconsistencia. Desde la interpretación biopoética propuesta sería posible ver cómo tal inconsistencia puede responder a las vicisitudes anejas al entorno biopolítico franquista en que se ambienta la obra, donde se priva sistemáticamente a la población, transformada en *nuda vida*, de los principios de singularidad y unicidad inherentes a su condición humana. A nivel textual, esta negación de la identidad se consigue gracias, principalmente, a dos tipos de procedimientos vinculados con el tratamiento de los cuerpos y de los nombres.

En lo que respecta a las corporeidades presentadas en el texto, algunos semas físicos ligados a un sujeto se trasladan a otro, de forma que sus identidades individuales pierden consistencia y acaban entremezcladas ante los ojos del lector. En ciertos casos esa transferencia es constante, como vemos en los personajes en espejo de Carmen/Menchu y Aurora/Ramona. Las dos trabajaron en el servicio de la misma casa antes de la guerra civil y, después, se cambiaron de nombre y hubieron de sobrevivir por medio de la prostitución¹⁷. A lo largo de la narración quedan asociadas a los mismos objetos: tiñen sus cabellos de rubio, calzan unas *katiuskas* y, en ciertos momentos, ambas lucen un brazalete dorado con un escorpión¹⁸. Por ello, el lector no es siempre capaz de distinguir cuál de ellas es la implicada en escena, hecho aún más acusado cuando aparecen junto a Marcos puesto que, aunque *parece* que con quien mantiene una relación es con Aurora/Ramona, no queda del todo aclarado (Garvey, 1980: 383; Gundín, 1999: 352).

Sin embargo, en otras situaciones se da una confluencia de semas físicos no recurrente, sino puntual, la cual propicia episodios más complejos como el que ejemplifica la ambigua relación entre Conrado y Marcos. El primero, como se adelantó, es quien encarna al poder soberano en el texto. Marcos, en cambio, representa al *homo sacer* ya que, por su implicación en el conflicto bélico, se ve obligado a vivir escondido como un «topo» por lo que habita un espacio de indecidibilidad, incluido en la sociedad española por medio de su exclusión, y se halla infatigablemente hostigado por su estatuto de

como torres que se fueron desmoronando [...] ni la postura en que cayeron acribillados, quedaría» (Marsé, 1985: 366).

<15> «Una señora enguantada hasta los codos a pesar del calor, con gafas oscuras y un pañuelo lila anudado bajo la barbilla, alta, de una severa elegancia. Tan pegada a la silla de ruedas [...] que más que conducir al inválido parecía dejarse llevar por él, sin capacidad de maniobra ni voluntad de reacción. Confusamente unida a la parálisis orgánica que la precedía y la arrastraba, [...] su turbia dependencia o su inconsciente entrega, mal encubierta la cárdena ruina de su cara, la gran manca rugosa que asomaba bajo el pañuelo lila y ponía un rictus amargo en la boca, había sin embargo en la inercia diabólica de sus manos enguantadas y atroces, yertas junto a las caderas, un resto de enfurecida sumisión, de crispada aceptación de la derrota» (Marsé, 1985: 362).

<16> Aunque Levine (1979) defiende que la protagonista de la obra es Aurora por su vinculación con el resto de personajes, parece más acertada la opinión de Gundín (1999), quien considera que no hay protagonista individual, sino colectivo, en esta novela coral. Por otra parte, el voyeurismo de Conrado ha sido analizado desde la psicocrítica por Persino (1998) como la matriz narrativa de la novela.

<17> Gundín (1999: 326) señala que la única diferencia entre ambas se halla en los motivos por los que acabaron prostituyéndose: Carmen/Menchu lo hizo obligada, guiada por el instinto de supervivencia, mientras que Aurora/Ramona siguió esa senda por mera costumbre. En el capítulo XV, ella misma esclarece cómo se adentró en la prostitución, acabada la guerra, como consecuencia del trauma producido por el voyeurismo de Conrado y por el fallecimiento de su pareja: «Salía cada noche y me iba emputeciendo, es la verdad, no sé cómo pudo ocurrir

vencido. Pese a esta clara oposición, sus figuras llegan a tornarse prácticamente análogas, incluso complementarias, en ciertos puntos narrativos (Gundín, 1999: 359). El auge de tal paralelismo acontece en el capítulo XVII, cuando Sarnita conjetura un potencial diálogo futuro con el delegado de Falange. El contador de *aventis* asegura haber presenciado cómo Aurora salía de la trapería y repara en que Java la llevaba ahí para que se acostara con Marcos; la descripción que lleva a cabo de la vida de «topo» del mayor de los hermanos Javaloyes puede ser transferida con facilidad a Conrado, puesto que se mencionan varios motivos ligados paradigmáticamente al alférez¹⁹. Esta convergencia, conseguida por esa asociación de los mismos semas físicos y materiales a uno y otro, evita que se incurra en simplificaciones maniqueas y provoca en el lector una reacción simultánea de empatía y de repulsa acorde a las intrincadas ambigüedades del terrible periodo de posguerra vivido en todo el país. Con ello queda patente que, como apuntó Mainer (2008: 78) «no hay buenos ni malos, al menos absolutos, en las ficciones de Marsé».

Por tanto, pese a que lo corporal predomine en el texto, como se puede observar en la perseverante presencia de la sexualidad, de las enfermedades y de las descripciones del cadáver de Java en la historia-marco, el autor no dota a los sujetos de corporalidades que permitan su correcta individuación. Sin embargo, este no es el único obstáculo que encuentran los personajes en sus procesos de subjetivación novelesca: el armazón onomástico exhibido en la obra es, de igual modo, una de las principales causas de su disolución identitaria.

Como señala Szaszak (2020: 359-360) en la estela de Barthes, el nombre propio de los personajes literarios debe establecer, para su buen funcionamiento, una correlación clara entre el signo, el referente y los semas que son predicados del sujeto: esta no es, de ningún modo, la situación de la novela de Marsé. Existen dos ejemplos donde un solo nombre propio es compartido por dos individuos: se trata de los hermanos Javaloyes y de Conrado padre e hijo que, por causas evidentes, tienen el mismo apellido. Pese a que este hecho sí que tuvo consecuencias en la vida del alférez, ya que asesinaron a su padre en su lugar porque los confundieron a causa de esa concurrencia denominativa, para el lector no supone un inconveniente grave puesto que cada uno de ellos posee uno o varios apelativos con los que se distancian de sus homólogos. En realidad, los vacíos o dudas causados por la onomástica surgen del fenómeno opuesto: en gran parte de los casos, un solo individuo posee dos o más nombres que se diseminan a lo largo de la narración, de manera que el lector ha de esforzarse activamente por hilvanar las variadas correspondencias entre nombres y figuras si quiere adentrarse en sus borrosas identidades. Esta multiplicidad denominativa responde a diferentes criterios en cada ocasión²⁰.

pero así es [...]. Entonces se lo conté todo: que me gustaba, que no podía pasarme sin eso, que nunca olvidaría a Pedro pero que necesitaba a un hombre y que la culpa la tenía el mirón» (Marsé, 1985: 270-271).

<18> El escorpión en la novela ha sido resaltado por varios críticos. Para Gundín (1999), sirve a un tiempo para simbolizar la carga fraticida de la novela y, al cambiar de poseedor recurrentemente, también para incrementar la confusión entre personajes. La edición de Sherzer (1985) señala los momentos en que el brazalete cambia de dueño y va ofreciendo hipótesis sobre los motivos de trueque.

<19> Los semas compartidos se marcan en cursiva: «En una época en la que escaseaban las grandes pasiones devastadoras, él supo colocar a su puta [Aurora] en el centro de sus sueños, de sus pesadillas y sus delirios de libertad: ella era su espía y su aventurera, su rubia platino, su mujer fatal, su triste marmota, su meuca barata y todo lo que podía permitirle una imaginación extraviada y resentida, insomne. No se acostaba jamás porque ya no conseguía dormir, [...] estaba horas meciéndose, golpeando el suelo con la punta herrada del bastón, reclamando la presencia de una nueva furcia [...] ordenando que satisficieran sus urgentes necesidades, nuevas posturas, nuevos masajes en *las piernas deformadas por la inmovilidad*» (Marsé, 1985: 287).

<20> Levine (1979) lee la multiplicidad de nombres aparecidos en la novela como un rasgo más de que el principio operante en ella es el de la representación. Según ella, cada personaje asumiría varias identidades: la otorgada por Marsé, dividida en nombres y apodos, la que otorga don Conrado en las representaciones teatrales y la que se dan a sí mismos los niños en los juegos en las Ánimas.

Aurora Nin y Carmen Broto se cambiaron de nombre a Ramona y Menchu respectivamente; para encuadrar esta transformación onomástica hay que tener en cuenta su condición específica de mujeres vencidas. Tras la guerra, las mujeres que no contaban con figuras masculinas que las sustentaran no tenían acceso al mundo laboral regular, motivo por el cual podían acabar dedicándose a actividades económicas ilícitas, como el estraperlo o la prostitución. Esta última se concebía como un «mal inevitable», pero aquellas que la ejercían eran fuertemente estigmatizadas, acusadas de causar la propagación de enfermedades venéreas y de degradar moralmente la sociedad (Cayuela, 2014: 101-103; García, 2021: 97-103; Preston, 2004: 14). En la obra se retrata perfectamente esta realidad: la madre de Sarnita es conocida como «la preñada» porque oculta debajo de la ropa alimentos conseguidos en el mercado negro y no son pocas las alusiones a las «pajilleras», madres de familia que buscan sustento económico en la oscuridad de los cines porque sus maridos fallecieron o están reclusos en centros penitenciarios y han quedado desamparadas. Retornando a Aurora y Carmen, su cambio onomástico puede interpretarse como una réplica afectiva a tal situación. Como apunta Moreno (2015: 555), en cualquier acto de autodenominación el individuo evidencia su agencia narrativa, es decir, su potestad para modificar su propia identidad, así como el estatuto construido del juego identificativo que hace factible la correlación entre las facetas corporal y onomástica del sujeto. En el texto de Marsé, esa decisión puede leerse como un mecanismo de fuga: Aurora/Ramona y Carmen/Menchu, al modificar sus nombres, ejecutan o performan el deseo de borrar sus identidades previas, connotadas negativamente por su pertenencia a la facción de los vencidos, y de producirse una nueva identidad protésica, sin pasado, que hace más llevadera la superación del trauma bélico al tiempo que facilita la asunción del nuevo modo de ganarse la vida que se han visto forzadas a adoptar.

Otros personajes del bando vencido cuentan con más de un epíteto, pero no por decisión propia, sino porque el resto así lo decide. Dentro del grupo de los *maquis*, los apelativos operan distinguiéndolos por rasgos físicos peculiares (uno de ellos, Palau, es «el carota») o por su labor específica en la resistencia (Andrés es conocido como «el Fusam» por el arma que maneja y Marcos como «el marinero» por los atuendos que viste cuando sale clandestinamente de la trapería para pasar desapercibido o «el musarañas» en clara referencia a la tediosa vida de «topo» que se ve forzado a llevar). Por su parte, los *kabileños* poseen apodosos que responden principalmente a las actividades a las que se dedican (Java es «el traperero»; otro niño, monaguillo, es apodado «Amén», etc.) o las enfermedades con las que viven (Antonio Faneca, Ñito en la historia-marco, es «Sarnita», nombre con el que le conocemos casi todo el tiempo; Luis, es «el tísico»; Java es, también, «el legañoso» por sus constantes conjuntivitis). En estos casos, se observan dos tendencias diferenciadas con respecto a la onomástica. Por un lado, el hecho de que parte

de los epítetos aluda a la labor de los individuos puede leerse como una operación de reducción identitaria utilitarista: da igual *quién* sea el sujeto en cuestión, lo importante es *qué* hace dentro del grupo y de la sociedad. Por otro lado, la prevalencia de infecciones y enfermedades incluso en los mote de los niños evidencia los problemas higiénico-sanitarios del momento. Por ello, esas referencias no tienen únicamente función descriptiva; antes bien, de acuerdo con Colmeiro (2005: 120-121), la aparición de afecciones en la literatura de posguerra opera como un tropo que refleja la fragilidad de la infantoadolescencia como etapa liminal al tiempo que denuncia la miseria de la época.

Los ejemplos mentados hasta ahora se relacionan de manera más o menos directa con la contienda: prostitución, armas, heridas y enfermedades causadas bien por la guerra, bien por la miseria de la posguerra, alteran las identidades de estos sujetos cuya condición vulnerable, en tanto que miembros del bando vencido, los hace extremadamente propensos a padecer violencia. Como exploraba Blair (1998), la violencia se dirige al cuerpo como espacio material y cultural, pero no acaba nunca en él: su poder simbólico y ritual puede —y, de hecho, suele— atravesar todos los procesos identitarios del sujeto. Así, los personajes de Marsé, habitantes de la esfera de la *nuda vida* que han padecido violencia indirecta, en el caso de las mujeres —circunstancias que las abocan a prostituirse— y de los niños —pobreza y falta de higiene ambiental—, y violencia directa, en el caso de los hombres —participantes activos en el conflicto bélico—, no ven afectadas solo sus corporalidades, sino también sus nombres propios, evidenciando así que sus identidades, en tanto que procesos abiertos, han sido atravesadas y (des)articuladas por la barbarie de la época que les tocó vivir.

Es preciso añadir que el bando vencedor no se libra de los desdoblamientos onomásticos: a Justiniano lo conocen como «el tuerto» y a Conrado como el «ex futuro cadáver». Dichos apelativos tienen un sentido simbólico algo distinto al resto, ya que no se vinculan con la condición vulnerable y abierta a la violencia de estos sujetos, sino con su poder. Justiniano perdió un ojo por culpa de los miembros del bloque de los *maquis*, motivo por el cual, desde la potestad que su cargo en el nuevo orden político le permite, se consagra a la extorsión del barrio con el objetivo de encontrar a quienes le dañaron para ajustar cuentas. De esta suerte, «el tuerto» vigila ciclópeamente a los *kabileños* y los fuerza a registrar por sí mismos y por el resto todo aquello que se desvía de la norma impuesta por el régimen, encarnando así el principio panóptico del gobierno biopolítico franquista.

También el apodo del alférez tiene una posible lectura en esta misma órbita. Es un «ex futuro cadáver» porque hasta sus conocidos se sorprenden de que haya sobrevivido a las lesiones derivadas del conflicto bélico²¹. Si, como se dijo anteriormente, los rasgos de la soberanía son transferidos a Conrado, su apodo puede leerse como el reflejo de uno de sus atributos principales. El soberano,

<21> De hecho, su supervivencia se funda en la más pura casualidad, conseguida gracias a la coincidencia onomástica con su padre, como señala Gundín (1999): cuando el tío de Aurora ordenó asesinar a Conrado hijo a causa de sus prácticas voyeuristas se equivocó de Conrado y mató en su lugar a su padre. Esta desviación del castigo, como la de la pérdida del ojo de Justiniano, es leída por Persino (1998) en clave de psicoanálisis.

aislado del sistema sobre el que ejerce su poder, no forma parte del orden de los vivos; por eso, «solo puede ser un muerto-en-vida, un espectro, un fantasma o un monstruo» (Pardo, 2012: 53). Conrado evita una muerte segura y pasa el resto de sus días adolecido y postrado, pero *vivo*, incluso, en la década de los setenta. Por ende, ese apelativo con el cual es (re)conocido entre los subalternos de la barriada barcelonesa que gobierna parece remitir al estatuto prácticamente inmortal del poder, capacitado para sobrevivir hasta a su propia muerte.

Lo expuesto al respecto de la onomástica muestra que en el texto los requerimientos del nombre propio —que el resto lo reconozca y que sea constante y estable a lo largo del tiempo y en todas las esferas vitales del sujeto— son infringidos hasta la saciedad, de modo que este no funciona como como aquel «signo voluminoso» que implicaba al individuo y a la colectividad en la proyección del «yo»; antes bien, los nombres operan aquí como huecos o vacíos sémicos signados por la maleabilidad. De esta manera, proponemos denominarlos, por oposición al «hipersigno» de Barthes (1973), «hiposignos», dado que los nombres marseanos no reflejan ni unicidad ni permanencia, sino pluralidad, variación e inestabilidad. Se cumple así en el texto una de las sentencias barthianas acerca de la literatura contemporánea: «lo que hoy día está caduco en la novela no es lo novelesco, sino el personaje: lo que no puede ser ya escrito es el nombre propio» (Barthes, 1980: 79).

Con todo, la constitución de la población novelesca puede ser comprendida a partir de lo explicado previamente sobre la situación del individuo en los estados totalitarios. Como se vio, unicidad y singularidad, caracteres fundamentales de la condición humana, se materializan en los cuerpos y nombres de los sujetos. Dado que el poder soberano operante en los totalitarismos biopolíticos tiene la potestad para reducir a la ciudadanía a mera vida biológica, a su *zōé*, la existencia corporal en dichos ambientes está sometida a una amenaza perpetua, situada en una cuerda floja. Los cuerpos indeterminados, confluentes y versátiles que aparecen en la novela de Marsé, cuyas vacilaciones sémicas impiden su individuación, plasman perfectamente esa inconsistencia material identitaria común en gobiernos como en el que se ambienta la obra. Además, la onomástica sustentada en esos «hiposignos» perturba igualmente los procesos de subjetivación textual. Dado que los personajes no se aparecen unívocamente mediante un apelativo distintivo quedan desprendidos de su singularidad y condenados a la abyección, ya que esta brota en el espacio anómico en el cual «las identidades (sujeto/objeto, etc.) no son o solo son apenas –dobles, borrosas, heterogéneas, animales, metamorfoseadas, alteradas» (Kristeva, 2006: 277). Esto tiene un sentido muy particular, ya que los sujetos se aparecen como abyectos e indeterminados no solo ante los ojos del lector, quien tendrá dificultades para descifrar sus opacas identidades, sino también ante el resto de personajes. Nadie sabe

apenas nada sobre los demás tal y como queda de manifiesto en las *aventis*, las cuales manipulan y tergiversan la realidad para rellenar los sinsentidos que los *kabileños* encuentran a su alrededor. En palabras de Sherzer, «la novela entera está pensada de forma enajenante [...] el autor nos dice que todos son iguales, que en la sociedad brutalizada de la posguerra ningún ser se salva» (1982: 217-218).

El texto refleja entonces perfectamente la despersonalización tanto corporal como lingüística que se generaliza en contextos de excepción donde los individuos quedan desprendidos de sus identidades, absolutamente expuestos al ejercicio de poder soberano y transformados en una masa abyecta unificada por la degradación. Cabe resaltar que, en realidad, la clave no está únicamente en que Marsé *reproduzca* el ambiente extradiegético de carácter biopolítico sino en que, a través de múltiples mecanismos narrativos como el analizado, consigue llegar a *producirlo*²².

Si el poder soberano atenta contra la ciudadanía al sustraerla de *bíos*, de relevancia política, amenazándola con convertirla en *nuda vida*, el autor barcelonés hace lo mismo con su mundo novelesco. El modo en que caracteriza corporalmente a los sujetos incapacita su individuación, ya que las alteraciones sémicas y las descripciones difusas atentan de forma constante contra su unicidad material. Esto se ve acentuado por ese confuso sistema empleado para darles nombre ya que con él se impide que establezcan de forma efectiva su identidad lingüística porque, al carecer de apelativos distintivos y unívocos, se quiebra el «circuito de la llamada» y se vuelve inaccesible el (re)conocimiento del sujeto tanto desde fuera del texto —para el lector— como desde dentro de él —para los demás individuos—. Con ello, Marsé opera sobre su mundo intradiegético de forma análoga a como el poder biopolítico franquista actuaba durante la dictadura. Al negar la posibilidad a sus personajes de singularizarse a nivel somático y onomástico, el autor les recuerda tanto a ellos como a los lectores que en un contexto dictatorial pueden ser —y, de hecho, son— relegados al terreno de la abyección donde sus cuerpos y sus nombres, sus identidades mismas, carecen de legitimidad y se vuelven así completamente irreconocibles e irrelevantes en la esfera sociopolítica.

En última instancia, a partir de la biopoética puede observarse cómo *Si te dicen que caí* se erige como un multivalente entramado textual donde esa *nuda vida* se despliega hasta sus últimas consecuencias. Los habitantes de la novela, *homines sacri* a quienes les ha sido negada la identidad por el socavamiento de su constitución corporal y lingüística, transitan las páginas como entes desubjetivados en cuyas vidas solo existe la certeza de que no pueden escapar de las relaciones de poder-saber de la dictadura ya que en escenarios de este tipo, como ellos mismos saben, «el peligro acechará en todas partes y en ninguna, la amenaza será constante e invisible, cada día es una trampa» (Marsé, 1985: 60).

<22> En otra ocasión hemos abordado, también desde la biopoética, el modo en que se (re)produce la biopolítica franquista en *Si te dicen que caí* a través del análisis de la polifonía y de las *aventis* en relación con la categoría ciudadana de los personajes, el estatuto de la verdad en la dictadura y el tratamiento de la memoria en la novela. Ese estudio, incluido en la bibliografía final (Candorcio, 2022), completa y complementa al aquí desarrollado.

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2006[2002]): *Lo abierto. El hombre y el animal*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, G. (2016[1998]): *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-Textos, vol. I.
- ALBA, S. (2017): *Ser o no ser (un cuerpo)*, Madrid: Planeta.
- ALONSO, S. (2003): *La novela española de fin de siglo, 1975-2001*, Madrid: Mare Nostrum.
- ARMENGOU, M.; BELIS, R. y VINYES, R. (2003): *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelona: Debolsillo.
- BACARLETT, M. L. (2010): «Giorgio Agamben, del biopoder a la comunidad que viene», *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, vol. XII, 24, 29-52.
- BARTHES, R. (1973[1972]): *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1980[1970]): *S/Z*, Avellaneda: Siglo XXI.
- BAZZICALUPO, L. (2016[2010]): *Biopolítica: un mapa conceptual*, Madrid: Melusina.
- BENAVIDES, A. (2016): «El cuerpo como espacialidad ambigua: somato política y resistencias corporales en Michel Foucault», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, 601-610.
- BLAIR, E. (1998): «Violencia e identidad», *Estudios Políticos*, 13, 137-153.
- BUTLER, J. (2009[1997]): *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid: Síntesis.
- CANDORCIO, N. (2022): «Lecturas del discurso polifónico en *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé: ciudadanía, verdad y memoria», *Cuadernos de Aleph*, 14, 52-72.
- CAVARERO, A. (2009): *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona: Anthropos.
- CAYUELA, S. (2009): «El nacimiento de la biopolítica franquista. La invención del "homo patiens"», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 40, 273-288.
- CAYUELA, S. (2011): «Biopolítica, nazismo, franquismo. Una aproximación comparativa», *Énxoda: Series Filosóficas*, 28, 257-286.
- CAYUELA, S. (2013): «La biopolítica del franquismo desarrollista: hacia una nueva forma de gobernar (1959-1975)», *Revista de Filosofía*, vol. XXXVIII, 1, 1-21.
- CAYUELA, S. (2014): *Por la grandeza de la patria: la biopolítica en la España de Franco*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- COLMEIRO, J. F. (2005): *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona: Anthropos.

- FINOL, J. E. (2014): «Las semióticas del nombre: identidad y anonimato en la obra de José Saramago», *Revista Chilena de Literatura*, 87, 139-162.
- FOUCAULT, M. (2010): «Nacimiento de la biopolítica» en Foucault, M., *Obras esenciales*, Barcelona: Paidós, 865-870.
- GAMA, M. (2011): «Cartografía de las fronteras: Los cuerpos desobedientes en el cuento “Noche” de Héctor Manjarrez» en Acedo, N. y Falconi, D. (eds.), *El cuerpo del significante: la literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Barcelona: UOC, 223-233.
- GARCÍA, D. J. (2021): *La máquina teo-antropo-legal. La persona en la teoría jurídica franquista*, Madrid: Dykinson.
- GARVEY, D. (1980): «Juan Marsé's *Si te dicen que caí*: The Self-reflexive Text and the Question of Referentiality», *MLN*, vol. XCV, 2, 376-387.
- GOULD, L. (1979): «*Si te dicen que caí*: un caleidoscopio verbal», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. VII, 3, 309-327.
- GUNDÍN, J. L. (1999): *La novela de Juan Marsé: Análisis de las tendencias y de las técnicas narrativas*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. M. I. de Castro García, UNED.
- KRISTEVA, J. (2006[1980]): *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Madrid: Siglo XXI.
- LEMKE, T. (2017[2007]): *Introducción a la biopolítica*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- MAINER, J-C. (2006): «Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1960-2000)» en Juliá, S. (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 135-161.
- MAINER, J. C. (2008): «Juan Marsé o la memoria en carne viva» en Rodríguez, A. (coord.), *Ronda Marsé*, Barcelona: Candaya, 66-76.
- MARSÉ, J. (1985[1973]): *Si te dicen que caí*, Madrid: Cátedra.
- MATOS-MARTÍN, E. (2010): *Thinking biopolitics: reflections on Franco's dictatorship through contemporary fiction*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. C. Moreiras Muñoz, University of Michigan.
- MAUREL, M. (2008): «La memoria obstinada de Juan Marsé», *Barcelona: Revista de Creación Literaria*, 71-72, 308-315.
- MORENO, Y. (2015): «Nombres (im)proprios de la A a la Z. Breves apuntes sobre nombres, identidades, cuerpos y agencia narrativa», *Política y Sociedad*, vol. LII, 2, 539-556.
- ORTEGA, J. (1976): «Los demonios históricos de Marsé: *Si te dicen que caí*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 312, 731-738.
- Pardo, J. L. (2012): *Políticas de la intimidad: ensayo sobre la falta de excepciones*, Madrid: Escolar y Mayo Editores.

- PARRILLA, A. (2019): «Pedro, *homo patiens*. La biopolítica franquista en *Tiempo de silencio*», *Romance Notes*, vol. LIX, 3, 409-420.
- PRESTON, P. (2004): «Las víctimas del Franquismo y los historiadores» en Álvarez, A. y Silva, E. (coords.), *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*, Valladolid: Ámbito Ediciones, 13-21.
- RODRÍGUEZ, A. (coord.) (2008): *Ronda Marsé*, Barcelona: Candaya.
- ROMEA, C. (coord.) (2005): *Juan Marsé, su obra literaria: lectura, recepción y posibilidades didácticas*, Barcelona: Horsori.
- SANTAMARÍA, S. (2020): *La querrela de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española (1990-2010)*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- SHERZER, W. M. (1982): *Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica*, Madrid: Fundamentos.
- SHERZER, W. M. (1985): «Introducción» en Marsé, J., *Si te dicen que caí*, Madrid: Cátedra.
- SILVINA, M. (1999): «La escena voyeurista como matriz en *Si te dicen que caí*», *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, tomo XII, 1, 59-76.
- SZASZAK, U. (2020): «El nombre propio como modulador de vínculos sexo-afectivos y genealógicos en las novelas de Armonía Somers: una poética de la suplementariedad nominal», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*, vol. VIII, 15, 356-394.
- TORRAS, M. (2006): «Corpus de lecturas» en Torras, M. (ed.), *Corporizar el pensamiento: Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, Barcelona: Mirabel editorial, 11-17.
- UGARTE, J. (2005): «Presentación» en Ugarte, J. (comp.), *La administración de la vida. Estudios biopolíticos*, Barcelona: Anthropos, 7-11.
- VALCHEFF, F. N. (2018): «*Si te dicen que caí* (1973), de Juan Marsé: usos, modulaciones y funcionalidad del discurso polifónico en el entramado rizomático de las aventis», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29, 485-505.
- VALLS, F. (2009): «Teoría y práctica de la “aventi” en Juan Marsé», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 755, 23-27.
- VALLS, J. E. (2020): *Giorgio Agamben: política sin obra*, Barcelona: Gedisa.
- VÁZQUEZ, J. (2000): «Semántica de los nombres propios, deícticos y términos de clase», *Teorema*, vol. XIX, 1, 75-92.
- YELIN, J. (2020): *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*, Pittsburgh: Latin American Research Commons.

#28

OSVALDO LAMBORGHINI VISUAL: CORPORALIDAD Y ESCRITURA

Lucía Caminada Rossetti

Universidad Nacional del Nordeste

<https://orcid.org/0000-0002-5477-8219>

Valeria Agustina Noguera

Universidad Nacional del Nordeste

<https://orcid.org/0000-0003-4047-5599>

Artículo || Recibido: 13/07/2022 | Aceptado: 21/11/2022 | Publicado: 01/2023

DOI 10.1344/452f.2023.28.11

valerianogueralic@gmail.com

lucia.caminada@gmail.com

Ilustración || © María Pape – Todos los derechos reservados

Texto || © Lucía Caminada Rossetti y Valeria Agustina Noguera – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || En este artículo se analiza una selección de dibujos y bocetos recientemente rescatados del archivo visual del escritor argentino Osvaldo Lamborghini. Lo visual en relación con las marcas de escritura que se superponen interpela su narrativa, por ello se hace hincapié en el estudio de las políticas corporales que se destacan por el exceso, la obscenidad y los ritos vinculados con la violencia. La totalidad de su legado se aparta voluntaria y constantemente de la exigencia canónica para situarse fuera del universo legítimo de la producción artística y literaria de la época. En su obra tanto literaria como artística se manifiesta la corporalidad y los mecanismos de poder que operan desde lo sexual, lo pornográfico y lo político. La hipótesis de esta propuesta plantea que, en la obra visual póstuma de Osvaldo Lamborghini, el cuerpo se ubica como objeto de dominación sexual, se destaca el vínculo entre amo y esclavo y, a su vez, el ojo y la mano conforman las partes sensibles que habilitan su lectura desde la estética visual. El objetivo es presentar la mirada desde la corporalidad demarcada y atravesada por políticas que presentan una importante contribución a las discusiones actuales en torno a la construcción de poéticas del cuerpo en el cruce con estéticas visuales.

Palabras clave || Osvaldo Lamborghini | Literatura | Políticas corporales | Mirada | Imagen

Visual Osvaldo Lamborghini: Corporeality and Writing

Abstract || This article analyzes a selection of drawings and sketches recently rescued from the visual archive of the Argentine writer Osvaldo Lamborghini. The visual in relation to the written marks that are superimposed challenges its visual narrative, for this reason there is a focus on the study of body politics that stand out for their excess, obscenity and rites linked to violence. The entirety of his legacy voluntarily and constantly deviates from the canonical requirement to place itself outside the legitimate universe of artistic and literary production of the time. In his literary and artistic work, corporality and the mechanisms of power that operate from the sexual, the pornographic and the political are manifested. The hypothesis of this proposal states that, in the posthumous visual work of Osvaldo Lamborghini, the body is located as an object of sexual domination, the link between master and slave is highlighted and, in turn, the eye and the hand make up the sensitive parts that enable its

reading from visual aesthetics. The objective is to present the look from the corporeality demarcated and traversed by politics that present an important contribution to the current discussions around the construction of poetics of the body at the crossroads with visual aesthetics.

Keywords || Osvaldo Lamborghini | Literature | Politics of the body | Gaze | Image

Osvaldo Lamborghini visual: corporalitat i escriptura

Resum || En aquest article s'analitza una selecció de dibuixos i esbossos recentment rescatats de l'arxiu visual de l'escriptor argentí Osvaldo Lamborghini. Allò visual en relació amb les marques d'escriptura que se superposen interpel·la la seva narrativa visual, per això es posa l'accent en l'estudi de les polítiques corporals que destaquen per l'excés, l'obscuritat i els ritus vinculats amb la violència. La totalitat del seu llegat s'aparta voluntària i constantment de l'exigència canònica per a situar-se fora de l'univers legítim de la producció artística i literària de l'època. En la seva obra tant literària com artística es manifesta la corporalitat i els mecanismes de poder que operen des de l'àmbit sexual, pornogràfic i polític. La hipòtesi d'aquesta proposta planteja que, en l'obra visual pòstuma de Osvaldo Lamborghini, el cos se situa com a objecte de dominació sexual, es destaca el vincle entre amo i esclau, així com l'ull i la mà conformen les parts sensibles que habiliten la seva lectura des de l'estètica visual. L'objectiu és presentar la mirada des de la corporalitat demarcada i travessada per polítiques que presenten una important contribució a les discussions actuals sobre la construcció de poètiques del cos en l'encreuament amb estètiques visuals.

Paraules clau || Osvaldo Lamborghini | Literatura | Polítiques corporals | Mirada | Imatge

0. Introducción

¿Cómo pensamos las políticas de la mirada en relación con el cuerpo desde la literatura? ¿De qué manera el ojo y la mano conforman y toman cuerpo en la escritura de Osvaldo Lamborghini? ¿Cómo dialoga y fricciona la palabra con la imagen? Contemplar, rozar y observar el intersticio del discurso artístico (visual) y literario (gráfico) que se presenta en la obra inédita del escritor argentino Osvaldo Lamborghini (1940-1985) conforman el punto de partida de este artículo. En el recorrido de las ficciones del escritor, se puede visualizar la intervención constante del psicoanálisis, el arte plástico (recurre a las técnicas de collage, dibujo y superposición de imágenes en general) y la militancia política, con los cuales el autor posee una relación personal intensa, activa y cambiante.

Asimismo, cabe aclarar que, en el año 1969, Argentina puede ser considerada como un «lugar de transición o bisagra» (Premat, 2016: 4) entre grandes fenómenos literarios, artísticos e históricos en donde se vuelve visible una pluralidad de estéticas y modos de intervenir en el campo literario. En este contexto, Lamborghini hace su primera publicación que se trata de su controvertido relato *El fiord*, publicado a través de la editorial de su autoría *Chinatown*. Al igual que todos sus relatos que se centran en lo corporal¹, este particularmente ronda en lo político escrito en clave alegórica, mixturando metáforas del psicoanálisis en donde, al igual que en *El niño proletario* (1973)², la internalización de la violencia en el cuerpo se constituye en los entrecruzamientos políticos y sexuales (Caminada, 2013). Además, se suma el lenguaje desarticulado que opera de modo residual, ya que está compuesto por los desechos de la lengua y está plagado de palabras inventadas y groserías. Este lenguaje se entrecruza con los discursos político y sexual generando un texto extremadamente denso que, para el momento de producción, coloca su legibilidad en un nivel que imposibilita su lectura o que, al menos, impide una recepción más amplia de su narrativa.

En noviembre de 1973, sale el primer número de *Literal*, una de las revistas más efímeras, intensas y caóticas del momento, cuya existencia contaba con un «Comité de Redacción» formado por Osvaldo Lamborghini, Germán García, Luis Gusmán y Lorenzo Quinteros. Además de pertenecer a la dirección de *Literal*, Lamborghini publica allí algunos textos críticos y poemas hasta que se distancia de ella después del número doble 2/3 de 1975. *El fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980) constituyen los tres libros del autor publicados en vida, junto con textos críticos y la historieta *Marc!* (con ilustraciones de Gustavo Trigo). En los últimos años de su vida, entre 1980 y 1985, Lamborghini reside en Barcelona y desde allí continúa su proceso creativo explorando en las artes visuales, pero sin dejar de lado la escritura. En esta peculiar etapa se incluyen el ciclo de *Tadeys* (2005) y el proyecto *Teatro proletario de Cámara* (2008).

<1> Cfr. Julio Premat «El escritor argentino y la trasgresión. La orgía de los orígenes en El fiord» (2002) y John Kraniuskas «Revolución porno: El fiord y el Estado Eva-peronista» (2000). Véase *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (2014) de Gabriel Giorgi donde se analiza la narrativa lamborghiniiana desde una corporalidad que excede los formatos normativos, una corporalidad entendida desde lo animal. Véanse también «Sentidos del Cuerpo: penas y castigos en la Literatura Argentina» (2013) y «Animalidad estéticas de excesos en la literatura argentina (2017)» de Lucía Caminada Rossetti quien propone una mirada hacia la configuración de los cuerpos en textos como *El fiord* o «El niño proletario», entre otros.

<2> «El niño proletario» es un cuento breve de Lamborghini que se inserta en una de sus tres publicaciones en vida, *Sebregondi retrocede* (1973). El relato cuenta la vida de un niño de clase social proletaria que es ultrajado, violenta y sexualmente, y luego asesinado por sus compañeros de la escuela que son de clase burguesa. Al igual que casi todos los relatos de Lamborghini, aquí se exagera la cuestión del abuso y exceso sexual y físico subyacente con la politización de las relaciones sociales y de poder.

En la obra literaria de Lamborghini, como hemos señalado anteriormente, el cuerpo es el centro de las relaciones de poder y, asimismo, funciona como la base de la performatividad del lenguaje. Por este motivo, la crítica de su obra ha hecho hincapié en estas transgresiones de las relaciones de poder y lo político que giran alrededor de la cuestión de lo corporal. Escritura y corporalidad atraviesan la totalidad de su obra tanto literaria como artística y, desde esta mirada, el cuerpo opera como lugar de dominación. En este contexto, este artículo ofrece una lectura novedosa al analizar una serie de imágenes de su archivo visual todavía inéditas para la crítica especializada³, ya que este es de gran volumen y muy disperso. La selección de imágenes realizada nos lleva a notar que el vínculo entre corporalidad y escritura no se agota, que sigue transgrediendo los límites de lo gráfico y lo visual generando con ello una estética excesiva. Pensado en esta dirección, el espacio corpóreo se entiende como lugar en el que actúa el poder, el sexo y la violencia pero que a su vez también es formado por el poder mismo (Butler, 2004). En esta misma línea de interpretación, Michel Foucault afirma que las relaciones de poder inciden directamente sobre el cuerpo, aprisionándolo, marcándolo y sometiéndolo constantemente a rituales (1974: 32), en los cuales, en este caso, interviene siempre el sexo. En consecuencia, la estética fragmentaria, superpuesta y sexualizada de Lamborghini se extiende a sus dibujos y se encuentra en los bocetos artísticos de su archivo visual, todavía vagamente explorado y recientemente rescatado.

Lo que se propone a través de este trabajo es, a partir de una selección de imágenes pertenecientes a su obra visual, analizar la materialización de la corporalidad y la relación de interpelación entre la escritura y la imagen que genera políticas corporales. Para esto, estudiamos este archivo menor⁴ vinculado con la corporalidad leída y observada a través de la sexualidad signada —casi siempre en sus dibujos— por la pornografía⁵ y las relaciones de poder pasivo-activo, amo-esclavo que se establecen en ella, puestas en manifiesto a partir de la intervención del ojo y la mano, de lo visual y de la escritura.

Es importante notar que, cuando encontramos la imagen y la palabra en un mismo espacio visual, claramente lo primero que se torna evidente ante nuestros ojos es lo materialmente visible que queda expuesto en este caso por lo plástico, ya que capta la atención inmediata y se realiza la primera lectura de lo visual a través de la contemplación. El paso que sigue es el de la interpretación de la palabra, que requiere, en cambio, de una observación inevitable ligada con la lectura como acto de comprensión y exige una concentración para ello. En este sentido, la imagen de la obra visual de Lamborghini se caracteriza por su exceso de partes superpuestas, es decir, por los efectos que produce ante la mirada que va de la imagen al texto y del texto a la imagen.

<3> Las imágenes utilizadas en este trabajo pertenecen al Fondo Osvaldo Lamborghini, parte del archivo IIAC (Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa) de la Universidad Tres de Febrero (UNTREF). La gran cantidad de objetos intervenidos y composiciones artísticas fueron traídas y brindadas al Instituto por Elvira Lamborghini luego de la muerte de Hanna Muck, la última pareja de Osvaldo Lamborghini.

<4> Al ser un archivo de reciente acceso y al tratarse de obras de arte y dibujos intervenidos, decimos que es un archivo menor ya que los estudios críticos en torno a la obra visual específica de este archivo aún son muy emergentes y escasos.

<5> Para una lectura de la pornografía en lo visual de Osvaldo Lamborghini véase «Un autor licencioso: pornografía y lenguaje en el Teatro proletario de cámara de Osvaldo Lamborghini» (2015) de Martín Arias.

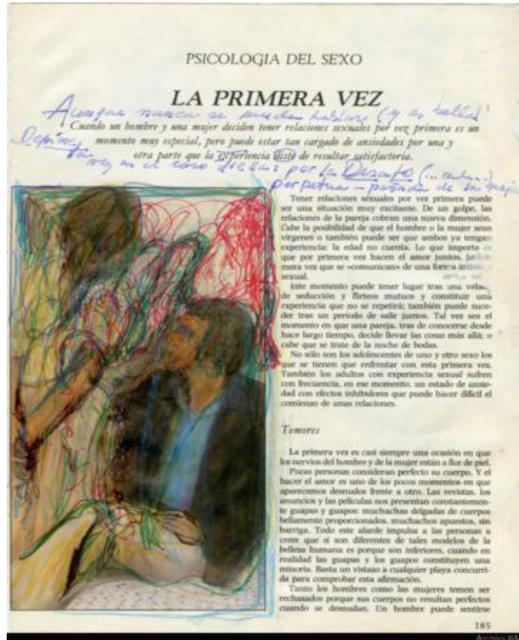


FIGURA 1

A la luz de esta lectura, las formas visibles en la obra visual de Lamborghini tienen sus maneras de manifestarse o de expresarse; en este sentido, la palabra y la imagen dialogan, hablan y se confrontan. La palabra juega también en la construcción de la realidad visible, ya que se encuentra en el mismo plano narrativo que la imagen y, por esto, es notable su poder de presentación sensible, las formas que genera y los signos que alimentan los sentidos de interpretación. La intervención en el texto, bajo la modalidad de comentario manuscrito, en esta primera composición (Figura 1), dialoga con las afirmaciones que realiza el texto principal, acerca de «la primera vez». La imagen aparece allí en su acepción tradicional, cumpliendo la función de figurar lo que el discurso escrito presenta, sin embargo, los sujetos pierden su forma inicial a raíz de los trazos de Lamborghini que intervienen para borrarles los rostros, remarcar sus figuras y dibujar sobre ellos formas fálicas.

La técnica artística recurrente en la obra visual de Lamborghini es el *collage*, que se caracteriza por la superposición de formatos, textos, recortes que actúan juntos y que como recurso artístico fue insistentemente utilizada por los surrealistas y vanguardistas. Identificamos en la selección de imágenes que los *collages* del autor actúan en su forma de resto, destruyendo la obra completa; en este aspecto: «el cuerpo lamborghiniano es un organismo sometido constantemente a la violencia de la normalización política, luchando siempre por ser reconocido como humano, en la frontera entre lo animal y lo monstruoso» (Preciado, 2015: 162). A raíz de esta reflexión de Preciado, es posible pensar en territorios corporales como zonas discursivas a explorar que estimulan la reflexión sobre la palabra hecha carne en el proceso que envuelve un modo de percepción sensible y cierta política de escritura (Caminada, 2020: 61).

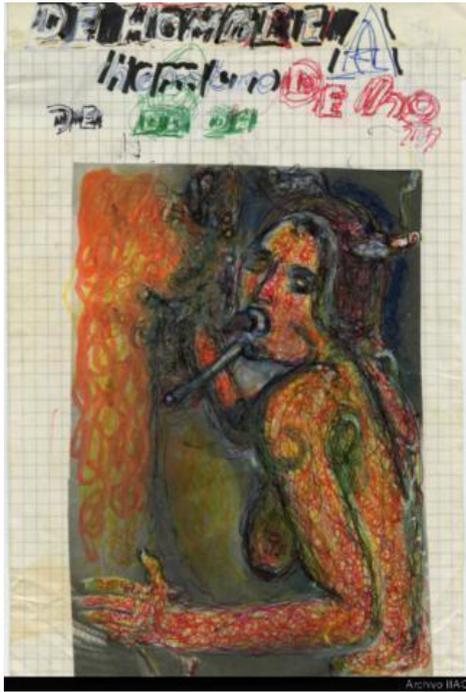


FIGURA 2. “DE HOMBRE A HOMBRE”

Las líneas tópicas en relación con la corporalidad presente en su poesía y narrativa son identificables en su obra visual, ya que el lenguaje pornográfico aquí se juega entre lo desbordante de lo visual y la palabra que «distribuye» ese sexo, lo desplaza, lo ironiza. De forma similar, las maneras de sujeción del cuerpo, los excesos o la violencia en las relaciones de poder y las diferencias de clases llevan el sello de la perversión. La fotografía porno en la obra visual lamborghiniana pierde su carácter como tal y se acerca, a través del trazo de biromes y resaltadores, al dibujo (Figura 2). Por otra parte, la imagen pegada a la hoja cuadriculada es desplazada por un conjunto de palabras, «de hombre a hombre», que la titula y al mismo tiempo la ironiza a través del juego léxico-semántico frecuente en la literatura de Lamborghini.

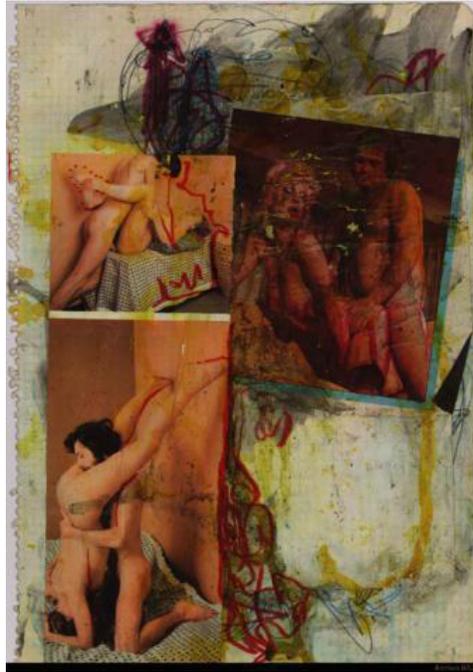


FIGURA 3

Valentín Roma, quien dirigió la muestra visual en el MACBA del 2015, relata que Hanna Muck abastecía a Lamborghini de revistas pornográficas compradas en mercados de segunda mano y que, desde el encierro en su departamento, luego las intervenía. Esto nos indica que el material que utilizaba el escritor era pornografía no actualizada proveniente del mercado del usado, lo que justifica que fuera un tanto anacrónica en cuanto a la industria pornográfica de los 80. De este modo, el vintage pornográfico utilizado para realizar el collage le otorga un valor residual agregado a la configuración de las políticas del cuerpo. El valor agregado se sustenta en esas imágenes anacrónicas y fuera de foco que Lamborghini rescata y reutiliza, que muestran que no solo el texto y la imagen se superponen, sino también las estéticas utilizadas.

Es importante resaltar que, antes de separar estos «restos», el escritor realizaba una suerte de archivo visual que consistía en organizar diversas escenas pornográficas como: penetraciones, orgías, masturbaciones, performances sadomasoquistas, por ejemplo y «por último, seleccionaba una imagen que era pegada sobre el soporte en papel y después, a partir de esta estructura visual, insertaba los correspondientes textos, comentarios y dibujos» (Roma, 2015: 204).

Este «armado» que realiza Lamborghini nos indica que hay un proceso que involucra el cuerpo en todos los sentidos, es decir, una intervención no solo artística, sino también artesanal que acarrea las tareas de cortar, pegar, seleccionar, escribir, pintar, dibujar, superponer, etc. En este sentido, podemos pensar la imagen que funciona como montaje, como si fuera una performance: vemos palabras e imágenes superpuestas y necesitamos realizar una suerte de puesta en escena de los sentidos, que pueden estar conviviendo o en

fricción en la construcción de la mirada. Por eso, la alteridad de las imágenes se encuentra estrechamente ligada con la inmediatez de lo visible dado que tiene el poder de anticipar un efecto.

1. Las imágenes en Lamborghini: entre el ojo y la mano

La mirada que generan las imágenes de Lamborghini emerge tanto del diálogo como de la fricción entre los planos gráfico y visual superpuestos creando con ello un efecto diverso que nos lleva a pensar en una imagen-movimiento como la del cine, por ejemplo, la cual juega con los límites de lo decible y lo visible resaltados por la acción (Deleuze, 1983). En este sentido, el collage, la fragmentación y los rayones desestabilizan la mirada de quien esté observando esas piezas, ya que la superposición de imágenes obscenas (Ob-scenas: fuera de escena, desubicadas) que juegan con lo visual de posiciones eróticas (Figura 3) se cruzan con otras en las cuales los rostros y cuerpos desnudos y a medio tapar dejan entrever, por ejemplo, escenas masturbatorias (Figura 4). De esta manera, en la obra visual notamos que tanto en lo que se muestra como en lo que se oculta la mirada opera de modo tenso, debido a la alteración que producen las imágenes intervenidas. Cada intervención no solo modifica el dispositivo pornográfico ya utilizado, sino que además lo descoloca, tornando la perversión y lo sexual en políticas de la visión, es decir, transgrediendo el exceso mismo.

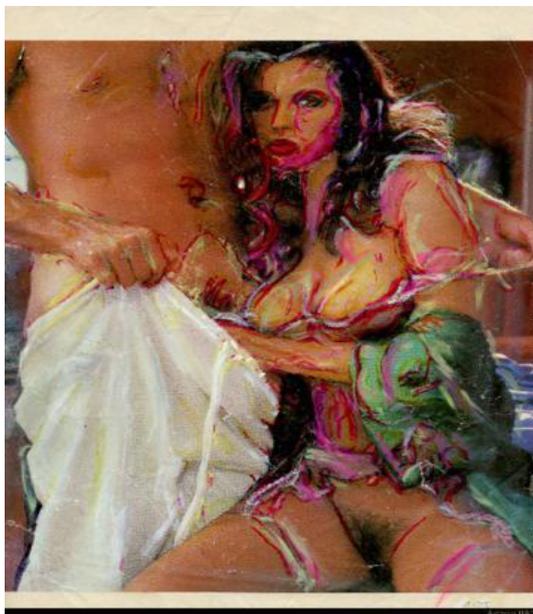


FIGURA 4

El gesto de mirar y el acto de ver se vinculan estrechamente con la experimentación del cuerpo en una apertura de los sentidos, en especial con el tacto. Para Didi-Huberman ver es también una experiencia de tocar, una manera de sentirse tocado, «como si el acto de ver finalizara siempre por la experimentación táctil de una pared

levantada frente a nosotros, obstáculo tal vez calado, trabajado de vacíos» (2010: 15). La imagen-contacto se vincula estrechamente a la cuestión táctil:

Images pour atteindre au vif des questions: *toucher pour voir* ou, au contraire, *voir pour toucher*. Images trop proches. Images adhérentes. Images-obstacles [...] Images caressantes. Images tâtonnantes ou déjà palpables. Images sculptées par du révélateur, modelées par de l'ombre, moulées par de la lumière, taillées par du temps de pose. Images qui nous rattrapent, nous manipulent peut-être. Images capables de nous froisser, de nous heurter. Images pour nous saisir. Images qui pénètrent, images qui dévorent. Images pour que notre main s'émeuve (Didi-Huberman, 1998: 28).

«Tocar para ver» y «Ver para tocar», argumenta Rancière, colocando el ojo y la mano en el centro del debate del estatuto del arte. Si nos detenemos, particularmente, solo en las imágenes del arte de archivo de Lamborghini, podemos entender que estas producen un impacto inmediato y asimismo un desfase, una suerte de desorden y disimilitud. Al seguir esta línea argumentativa de Rancière que apunta a la pensatividad de las imágenes como nudo de indeterminaciones y a su concepción del arte y la literatura como paradojas, notamos en cuanto a las palabras que estas: «[...] décrivent ce que l'œil pourrait voir ou expriment ce qu'il ne verra jamais, ils éclairent ou obscurcissent à dessein une idée. Des formes visibles proposent une signification à comprendre ou la soustraient» (Rancière, 2003: 15).

Rancière señala dos aspectos de las imágenes de arte: primero, la desemejanza y, en segundo lugar, lo invisible como partes de ellas. Por más que lo visible sea la evidencia de la imagen y de la palabra, el verdadero régimen de la imagen es aquel que deja entrever el vínculo entre lo decible y lo invisible «un rapport qui joue en même temps sur leur analogie et sur leur dissemblance [...] Le visible se laisse disposer en trop significatifs, la parole déploie une visibilité qui peut être aveuglante» (Rancière: 2003, 15). Desde estas reflexiones podemos pensar qué es lo invisible, ese «más allá» de las composiciones visuales lamborghinianas, cuando «toda la carne ya está en el horno» (Lamborghini, 2008), cuando pareciera que el discurso pornográfico ya lo dice todo o, más bien, cuando no puede decirse más nada de un relato predecible y vacío. De esta manera, simplemente exponiéndolo fuera de su contexto habitual o corrompiéndolo con discursos sociales de la época, su literatura y slogans de carácter cínico-humorísticos (Figuras 5 y 6) que operan como umbrales, el escritor nos invita a asomarnos, a espiar y, a su vez, a reflexionar acerca de aquello que no se ve: la retórica oculta del mismo discurso, la relación del poder con el cuerpo, del Estado con el sujeto.

La vista y el tacto son dos de los sentidos que —valga la redundancia— se «tocan» de diversa forma. Si observamos las variaciones de una imagen que se presentan frente a los ojos del espectador o lector, sentimos que esto toca, persuade, seduce en un nivel más de piel que visual. El ojo y la mano traspasan la existencia física que los

representa ante el sujeto como dos partes del cuerpo (Caminada, 2020: 54). En las figuras 1, 2 y 3, notamos que la perversión como recurso aúna estos dos espacios físicos en el dibujo: lo táctil, lo desbordante de los cuerpos y lo visual como exceso. En esta dirección, identificamos el ojo que ve imágenes de dos o tres cuerpos en uno: felaciones, penetraciones, etc. Los cuerpos se ven incluidos uno dentro de otro, a veces rotos, desarmados o encimados.

Las «caras best-celestiales de las mujeres gozando, ardiendo en technicolor» (Lamborghini, 2008: 12) y sus miradas en primera plana (Figuras 2 y 3), dirigidas originalmente al espectador, nos interpelean, nos seducen y nos «tocan». Por otro lado, el ojo que observa y, a su vez, el tacto persiguen la mano de estas figuras, que están puestas en el otro cuerpo y por lo tanto tocan también ese cuerpo. Los excesos de los cuerpos visibles no muestran sin embargo lo que se genera con lo decible del texto, que viene a activar otra narrativa paralela, en el orden de la crítica biopolítica, exponiendo con sarcasmo, humor y violencia lo absurdo que se esconde en el mandato del ordenamiento de los cuerpos en el Estado disciplinar.

2. Cuerpos, imágenes y palabras en relaciones dialécticas

En las imágenes escogidas, la mano lamborghiniiana actualiza la pornografía levemente anacrónica interviniendo, contorneando, subrayando o deformando los cuerpos con marcadores, biromes y resaltadores. Como hemos visto, las imágenes son intercedidas por la escritura, de puño y letra o de recortes de textos provenientes de su literatura, pero también de discursos políticos y de acontecimientos de la época: «Pensaba divertirme escribiendo un libro pornográfico. Más precisamente, gráfico: toda la carne ya está en el horno. Pero resultó una empresa cara, de las caras. No fue posible: el porno es una tortura política» (Lamborghini, 2008: 250-1). El uso de las imágenes pornográficas en su relación con lo escrito le sirve al artista como punto de partida para ejercer una crítica a la imaginación sexual, pero también, retomando su ejercicio de vinculación entre lo político y lo sexual, una materialización del contexto social, cultural y político.

Los extractos de su obra visual que aquí recogemos se construyen retomando aquello que César Aira rescata de sus primeras publicaciones, esta «preferencia militante por la brutalidad pornográfica» (Aira, 2008: 4), como en «El niño proletario» o *El fiord*, en donde se combinan política y pornografía y en donde el cuerpo se constituye como horizonte de apuestas políticas. A través de estos extractos del archivo, se observan imágenes que materializan cierta política vinculada estrechamente con lo corporal, con la sexualidad y, en este caso, con lo pornográfico, que le sirve como dispositivo crítico. Este discurso se caracteriza por dejar al descubierto cuerpos encimados, encamados, unos arriba de otros u otros por detrás de otros (Figuras 3 y 5) provenientes de una pornografía *mainstream*, hete-

ronormativa y donde, generalmente, la figura masculina se presenta como la dominante. En simultáneo, la imagen pornográfica le sirve a Lamborghini para resaltar la figura femenina pues «para Osvaldo la realidad culminaba en las mujeres y en la clase obrera. Pero allí, en esa cima, comenzaba la representación» (Aira, 1988: 12).

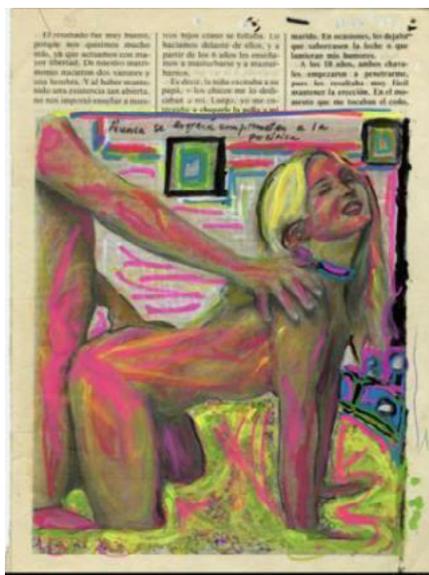


FIGURA 5. “NUNCA SE LOGRARÁ COMPROMETER A LA POLÍTICA”

La obra de Lamborghini pone en discusión, entre otras críticas, la situación histórica desigual del proletariado derivada de su relación con la burguesía, posición proveniente de una militancia marxista. Por otra parte, las lecturas hegelianas de Lamborghini —«Mis epifanías fueron entonces, Hegel, ese tipo de cosas» (Lamborghini, 1980: 51)— presuponen la relación dialéctica entre el amo y el esclavo que se hace presente desde *El fiord* y «El niño proletario». La dialéctica se configura aquí en la relación de los cuerpos que establece la pornografía tradicional utilizada por Lamborghini y, en simultáneo, en la relación entre la palabra y la imagen que aparecen en tensión en un mismo espacio.

Desde el lugar de lo visual, en las imágenes pornográficas se reactivan estas ideas en donde el cuerpo del proletariado se presenta en un carácter pasivo en la vinculación sexual y de placer ante el dominio en una «crueldad socio-sexual que genera goce» (Molina, 2020: 156). Se presentan diversos tipos de conjugaciones de los cuerpos en donde puede haber un cuerpo depositario del poder fálico por otro cuerpo de una falicidad desmesurada, remarcada por el autor, como rasgo distintivo del cuerpo dominante (Figura 6). El cuerpo proletario se configura como lugar para la dominación que se impone a través el sexo. El cuerpo/amo masculino, que penetra/sodomiza es el que ejerce el poder sobre el cuerpo femenino, penetrado/esclavo (Figuras 5 y 6); una lógica de dominio, en donde existe el mando y la obediencia. Sin embargo, en esa lógica soberana, donde se da el sufrimiento del otro, también es posible el goce (Figura 5).



FIGURA 6

El escritor pone en escena los vínculos de poder que se dan en el nivel de lo social y su compromiso con el proletariado, como clase social marginal. A través de la sexualización en las representaciones de lo popular (Giorgi, 2015), se distancia de una escritura realista «esa cosa llorona» (Lamborghini, 1980) que había sido característica de los poetas sociales. Más bien, para Lamborghini, lo proletario se constituye como la marca en el cuerpo de una herencia maldita, de la que no se puede liberar, donde quien padece generalmente es el esclavo, que pertenece a esta clase, y quien tiene el lugar gozante es el amo.



FIGURA 7

La dialéctica que se da en la tensión entre las imágenes y las palabras, a través de la puesta en relación de estos lenguajes por el escritor, se hace posible por el uso de diversas técnicas provenientes de las artes visuales como la del collage. Esta última visibiliza una estética de «lo inacabado que va en contra de los convencionalismos y la linealidad burguesa» (Yurkevich, 1986: p. 62) y, en simultáneo, constituye una

continuidad de su poética fragmentaria. Lamborghini va a trabajar en el ámbito de lo visual de la misma forma en la que opera en su narrativa con la significación del lenguaje, es decir, fragmentándolo y estableciendo otras combinatorias. En sus producciones, la imagen deja de ser lineal, homogénea y armoniosa para fragmentarse y re-significarse a partir de los trazos, de la acumulación y conjugación con otras imágenes, pero también de la interposición de la palabra. Así también, los textos se bifurcan, se aplastan y se mueven por la inclusión de las imágenes (Figura 7), las pinturas o los dibujos que el escritor/artista inserta en el mismo espacio.

En las relaciones entre lo visual y lo escrito, los lugares establecidos originalmente por la dialéctica no son siempre fijos, sino más bien móviles y fluctuantes al igual que la mirada que se construye en la lectura y visión de estos. En esta lucha por el poder entre amo y esclavo, los roles pueden ser alterados, amo puede ser esclavo y viceversa, siempre respetando los lugares de dominio y de obediencia en esta tensión:

Me pregunto si yo figuro en el gran libro de los verdugos y ella en el de las víctimas. O si es al revés. O si los dos estamos inscritos en ambos libros. Verdugos y verdugueados. [...] El Loco me mira mirándome degradándome a víctima suya: entonces, ya lo estoy jodiendo. Paso a ser su verdugo. Pero no se acabó ni se acabará lo que se daba. [...] La izquierda se posó sobre la derecha; luego, la derecha sobre la izquierda (Lamborghini, 1969: 6).

«Verdugos y verdugueados» conviven y se fusionan en un mismo espacio interdiscursivo manteniendo los límites establecidos entre ellos. La corporalidad, pensada entre la escritura y la imagen, se entiende desde la lectura de Nancy (2003), quien propone comprender esta relación como la del amo con el cuerpo, en la que cada uno imparte sus límites al otro y en donde la violencia como encarnación del poder interviene en la dependencia de ambos. Esto implica que, en ocasiones, la imagen tenga un lugar dominante en el espacio compartido con la palabra, pero, en otros momentos, lo escrito predomine por sobre la imagen.

Finalmente, podría decirse que la obra visual de Oswaldo Lamborghini resulta inclasificable dentro de los parámetros artísticos clásicos y que el autor —ahora artista— se maneja como un verdugo que mueve las piezas a su antojo, las destruye y conjuga con el fin de presentar al espectador composiciones indescodificables, que hacen dialogar a los discursos de formas que históricamente habrían sido consideradas inviables, mientras encuentra el goce en ello. En este espacio híbrido se genera una mirada a partir de políticas del cuerpo, donde su mano desvincula imágenes y palabras de sus lugares tradicionales para fusionarlas y, al mismo tiempo quebrarlas, desecharlas y alejarlas de los lugares homogéneos. De esta forma, juega con los límites de lo normativo y lleva la corporalidad hacia sus extremos, ubicándola allí donde la ley se suspende, en los espacios donde el orden legal no se aplica y donde una nueva configuración entre

cuerpos y palabras tiene lugar (Giorgi, 2008: 244). Asimismo, estos espacios, en donde cuerpos y palabras se ensamblan, se presentan ante los ojos que los recorren leyendo, mirando y tocando.

3. Reflexiones finales

Aún resta mucho por decir de la obra visual de Osvaldo Lamborghini, una producción que no se circunscribe solamente a un solo discurso y que desborda lo corporal, lo literario, lo psicoanalítico y lo artístico. La sexualidad y la corporalidad, siempre presentes y latentes —como en su literatura— son observadas críticamente en su relación con lo político y las políticas, pero también aparece la mirada lamborghiniana que genera una desestabilización constante de quien lee y observa. Es la manera en la que Lamborghini aúna imagen y palabra la que trasciende una idea tradicional en la que lo visual buscaría figurar aquello que el texto dice.

En las imágenes intervenidas gráficamente que hemos seleccionado, la pornografía más tradicional y las relaciones de poder que se establecen en ella le sirven como móvil desde el cual presentar aquello invisible de ese discurso. Al mismo tiempo, la pornografía funciona como una fórmula recurrente y como una respuesta política a la normativización de la sociedad y el papel que el Estado tuvo en este proceso. Por eso, el ímpetu de Lamborghini apunta hacia un discurso de resistencia a un sistema que excluye e invisibiliza a aquellas corporalidades que el escritor elige como protagonistas.

Finalmente, en la relación de los cuerpos notamos que estos se encuentran atravesados por el poder siguiendo una lógica de amos y esclavos, sellada por el goce. Asimismo, la mano y el ojo que operan desde distintas dimensiones de la obra surcan la imagen pornográfica, invitando a reflexionar desde una mirada peculiar a quien lee y ve a partir de una corporalidad construida en el intersticio de la imagen y la literatura. Esta corporalidad que nos ofrece Lamborghini provoca a ser mirada y a su vez tocada por el ojo que la recorre que, en simultáneo, deberá ser un ojo entrenado para no dejarse seducir por la imagen, sino más bien ser capaz de establecer una reflexión estética ante la obra póstuma del escritor.

Referencias bibliográficas

- AIRA, C. (2008): «Prólogo» en Lamborghini, O., *Teatro Proletario de Cámara*, Barcelona: AR Publicaciones.
- BUTLER, J. (2004): «Bodies and Power Revisited» en Dianna Taylor y Kaintges (ed.), *Feminism and the Final Foucault*, Urbana y Chicago: University of Illinois and Chicago, 183-194.
- CAMINADA ROSSETTI, L. (2013): «Sentidos del Cuerpo: penas y castigos en la Literatura Argentina», *Intersticios de la Política y la Cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, vol. II, 3, 31–49.

- CAMINADA ROSSETTI, L. (2020): *La mirada dislocada. Literatura, imagen, territorios*, Buenos Aires: Prometeo.
- CRISTÓFALO, A. (2016): «Sobre El teatro proletario de cámara de Osvaldo Lamborghini» en López, S. (ed.), *Libertella/Lamborghini, La escritura límite*, Buenos Aires: Corregidor, 97-104.
- DELEUZE, G. (1983): *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1998): *Phasmes: essais su l'apparition*, París: Ed. Impressions Nouvelles.
- FOUCAULT, M. (1974): *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GIORGI, G. (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LAMBORGHINI, O. (1969): *El fiord*, Buenos Aires: Chinatown.
- LAMBORGHINI, O. (1980): «El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini» Archivo Histórico de Revistas Argentinas, <<https://ahira.com.ar/ejemplares/lecturas-criticas-no-1/>>, [12/01/2022].
- LAMBORGHINI, O. (1988): *Novelas y cuentos I*, Buenos Aires: Ediciones El Serbal.
- LAMBORGHINI, O. (2008): *Teatro Proletario de Cámara*, Barcelona: AR Publicaciones.
- LÓPEZ, S. (2016): «Prólogo. La escritura como exceso» en López, S. (ed.), *Libertella/Lamborghini, La escritura límite*, Buenos Aires: Corregidor, 12-15.
- MOLINA, C. (2020): «Sade demorado en la esfera de Osvaldo Lamborghini» , *Helix, Dossiers zur romanischen Literatur wissenschaft*, vol. XIV, 2, 149-164.
- NANCY, J. L. (2003) : *Au fond des images*, París: Galilée.
- PELLER, D. (2006): «La flexión *Literal* y la discusión sobre el realismo», *El interpretador «realismos 2»*, <<http://www.elinterpretador.com.ar/23DiegoPellerLaFlexionLiteraly-LaDiscusionSobreElRealismo.html>>, [15/01/2021].
- PRECIADO, P. (2015): «Encamados» en MACBA (ed.) *El sexo que habla. Osvaldo Lamborghini*, Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona, 153-164.
- PREMAT, J. (2016): «1969, un año inexistente», *Cuadernos LIRICO*, <<http://journals.openedition.org/lirico/2697>>, [04/12/2020].
- RANCIÈRE, J. (2003) : *Le destin des images*, París: La Fabrique Éditions.
- ROMA, V. (2015): «Siete imágenes para un collage de Lamborghini» en MACBA (ed.) *El sexo que habla. Osvaldo Lamborghini*, Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona, 183-187.
- SÁNCHEZ, Y., SPILLER, R. (2004): *La poética de la mirada*, Madrid: Visor Libros.
- YURKEVICH, S. (1986): «Estética de lo discontinuo y fragmentario: el *collage*». *Acta Poética*, vol. VI, 53-69.

452°F

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Konparatuaren aldizkaria

www.452f.com



#28

DAR EL SALTO. ODIO Y MUTACIÓN

Gabriel Giorgi
New York University

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2023
DOI 10.1344/452f.2022.28.12
gag206@nyu.edu

Texto || © Gabriel Giorgi – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



Dar el salto. Odio y mutación

Gabriel Giorgi
New York University

1. Doble *click*

La discusión sobre la relevancia del odio como afecto político en las democracias contemporáneas tiene, creo, una función fundamental: la de trazar un registro sensible —en los tonos, las expresiones, los gestos y las voces— de la mutación, a escala global, de las derechas en ultraderechas. Plantear el odio como un afecto propio de lo que se denomina, erróneamente, «polarización» de las sociedades o, al menos, del arco político es equívoco, por la sencilla razón de que tal polarización no existe¹. Lo que vemos suceder desde Trump hasta Vox es la fuga de las derechas hacia las ultraderechas: el odio nombra y le da resonancia afectiva a eso. *Dar el salto* a la ultraderecha: esa es la postal móvil de los últimos años, y que se conjuga en los lenguajes y las formas expresivas bajo el signo del odio. «Odio» es la herramienta —ciertamente limitada— para mapear esa mutación que tuvo lugar bajo nuestra mirada y que reconfiguró las esferas públicas y la posibilidad misma de la vida pública en muchas sociedades.

Dar el salto: las derechas apuestan a la ultraderecha. Este salto no es homogéneo o coherente. El «salto» bolsonarista no es el que da Vox en España o el que se anuncia en los vocabularios anarcocapitalistas en Argentina. Sería poco productivo intentar reunir estos procesos heterogéneos en torno a un programa más o menos unificado. Puede haber puntos estratégicos en común (la lucha contra la denominada «ideología de género», por caso), pero los énfasis y las direcciones son muy diversas. Sin embargo, a nivel de las formas expresivas sí hay una modalidad compartida: *el odio como afecto movilizado para redefinir los mapas de la inclusión política*. El odio como estrategia de segregación de cuerpos que las democracias prometieron incluir —en algunos casos de manera más simbólica que real—: mujeres, lgtbq, inmigrantes, precarizadxs, indígenas, afrodescendientes, largo etcétera. El odio funciona en el salto a la ultraderecha como el afecto que busca trazar una nueva distancia ante los cuerpos que se anunciaron como nuevos participantes de la igualdad democrática. La segregación —el impulso de achicar, de restringir el espacio de la inclusión democrática— es, podemos pensar, el sentido fundamental del odio como afecto político: *trazar una nueva distancia entre los cuerpos*. Que esa proximidad con el cuerpo trans, con el cuerpo migrante, con el cuerpo racializado —cuerpos hasta no hace mucho completamente invisibilizados y reser-



vados para los lugares de explotación y extractivismo— se convierta en máxima distancia: *que desaparezcan de mi vista*; eso dice, una y otra vez, el odio.

Pensada desde Argentina, la conversación sobre el odio como afecto político tiene un punto de inflexión: 1 de setiembre del 2022, cuando —ante las cámaras de televisión y en directo— un joven intenta asesinar a Cristina Fernández de Kirchner, actual vicepresidenta y figura central de la política argentina². Ese punto de inflexión reordena la discusión sobre los lenguajes de odio dado que, desde hace al menos diez años, Cristina es el centro de gravitación al que se dirigen expresiones crecientemente violentas, tanto verbales como performáticas. Estas expresiones, además de un archivo incesante de insultos y de deseos de muerte, incluyeron guillotinas al frente de su despacho, imágenes con su cuerpo ahorcado, féretros con bolsas negras con su nombre, y muñecas representando a una Cristina visiblemente convertida en una mujer negra y con traje de presidiaria. Si hasta este punto de inflexión estas expresiones podían ser leídas como formas de expresión simbólica capaces de contenerse en ese terreno, el «pasaje al acto» del 1 de setiembre —el «doble *click*» de los disparos fallidos, amplificados por la transmisión en vivo— echa por tierra esas conjeturas y obliga a enfrentarse con la ecuación entre odio y violencia política sin los reparos de la mediación simbólica. Si las relaciones entre, por así decirlo, las palabras y los cuerpos bajo el signo del odio pudieron pensarse bajo el signo de la violencia simbólica, el intento de asesinato ya trae a la superficie lo que siempre se supo: que los lenguajes siempre tocan los cuerpos, y que el acumulado de violencia nunca se termina de contener en la mediación de los signos. Argentina no había ahorrado en la historia reciente violencia contra cuerpos, incluyendo el asesinato: militantes mapuches, pibes pobres, mujeres. El hecho de que esa violencia se condense hacia el cuerpo político por excelencia en Argentina —Cristina como el núcleo que ordena el mapa político— habla de un salto en intensidad y en cualidad de esa violencia que llamamos odio³.

En lo que sigue me gustaría enfocar dos dimensiones de los modos en los que el odio y sus formas expresivas dan claves que son decisivas sobre las mutaciones de la derecha en curso. Mutaciones que son, desde luego, ideológicas, que responden al mundo de ideas en transformación y en disputa, pero que se conjugan de maneras decisivas en el *trabajo afectivo* que viene de la mano del odio. Dicho de otro modo: las mutaciones de las derechas que venimos viendo son inseparables de una gramática afectiva, que no niega pero que modula y transforma las ideas que se movilizan y que se defienden. Centralidad del afecto no solo como foco



de energía política sino también como instancia a ser modelada en lenguajes públicos, dado que en esas modulaciones compartidas —una suerte de guiones afectivos para la vida colectiva— se juegan operaciones que rehacen imaginarios políticos en las zonas limítrofes de lo democrático.

Antes, una caución. Cabe preguntarse si en contextos de pasaje a la acción de la violencia política las nociones de «discurso de odio» y de «subjetividad odiante» funcionan como herramientas de análisis tan efectivas. Dado que, como sabemos, el foco en el odio puede impulsar a lecturas psicologizantes e individualizantes que oscurecen una realidad ya no solamente de ciertas subjetivaciones, sino también la de fuerzas colectivas, más o menos difusas, más o menos organizadas, que apuestan a quebrar los pactos de interpe-lación democrática. «Odio» parece funcionar como noción *a la vez apta e insuficiente* para procesos que van más allá de una subjetivación y un modo de expresión. Sabemos que los afectos y emociones políticas no son nunca puramente individuales ni puramente psicológicos: son compartidos («pegajosas», dice Sara Ahmed [2004]) y pasan tanto por las representaciones como por los cuerpos. Quizá sea el momento de anudar más claramente la reflexión sobre los afectos con debates fuertemente centrados en la vida colectiva para evitar la trampa de la individualización y a la vez no acatar lo que parece ser el mandato de las ultraderechas: que no se hable de odio, que no se pueda debatir los lenguajes de odio ni, por supuesto, regularlos. Debemos poder al mismo tiempo reconocer, señalar y contener los lenguajes de odio que —las pruebas sobran— terminan sistemáticamente en cuerpos violentados o muertos, y al mismo tiempo destrabar los modos en que entendemos la relación entre afectos e ideas, entre movilizaciones afectivas y construcciones ideológicas que no conduzcan, una y otra vez, al retrato repetitivo del *hater* como problema psicológico y aislado en el individuo, en la figura —tan funcional a la cobertura mediática dominantes en consonancia con las derechas y ultraderechas— del «loco suelto».

Volvamos a las dos dimensiones en las que quiero enfocarme: por un lado, *la pregunta por lo público* a partir de la creciente relevancia del odio como afecto político; la segunda, *el odio como nudo de temporalidades* que traza entrelazamientos y fricciones entre pasado y futuro.

2. Odiar lo público

«Anoche te dejaron la ciudad
Y qué hiciste [...] *La rompiste,*
Y maltrataste a su gente
Robaste y no era comida»

Diarios del odio, la instalación (2014) y luego libro de poemas (2016) de Roberto Jacoby y Syd Krochmalny⁴, funcionó en Argentina como una intervención que abrió el debate sobre el odio en las inflexiones del antikirchnerismo e iluminó tempranamente el terreno sobre el que tendrá lugar el salto a la ultraderecha de nuestros días. Trabajó con un archivo: el de los comentarios a los portales de noticias que, vistos desde hoy, fueron el espacio donde germinaron las coordenadas de un «agenciamiento colectivo de enunciación» que se potenciará y transformará en las plataformas digitales que le siguieron. Desde el «subsuelo» de los comentarios en los portales de noticias digitales, esta masa de enunciados —potenciados por la figura emergente del *troll*— ejerció presión creciente sobre la discusión pública, sus formas de validación, los permisos culturales que se afianzan y los tonos y formas expresivas que se van modelando. *Diarios del odio* funciona en este sentido como teoría y archivo de los vocabularios y las enunciaciones que años después se afianzaron y ganaron terreno en la vida colectiva argentina.

Uno de los rasgos que emergen como aspecto distintivo en esta masa de enunciados que trabajan los *Diarios...* es un gesto que se amplificará en nuestros días: la pulsión *privatizadora* del odio como afecto político. El odio es, podemos decir, un *afecto privatizador*. Parece paradójico precisamente allí donde las escrituras del odio reclaman, bajo la consigna de la «libertad de expresión», su vida pública, su derecho a circular libremente. Pero estas escrituras sistemáticamente apuntan a que los cuerpos odiados *desaparezcan* del espacio público compartido. La calle como el escenario muy recurrente del odio, justamente allí donde se vuelve espacio de disputa democrática y donde los objetos de odio —sean piqueteros, feministas, travestis, «pibes chorros», etc.— irrumpen y reclaman su lugar: el odio ahí funciona como una especie de energía disciplinadora, de reordenamiento de lo que las luchas democráticas «desordenan». Ese desorden no es solamente el de las demandas de igualdad en los reclamos de derechos sino es también el de modos de ocupación y de reinención del espacio público en el que se dramatizan y se contestan los daños que el neoliberalismo le hace a los cuerpos. El feminismo ha sido, creo, el gran laboratorio (pero no el único) de esos modos expresivos que reinventan la vida pública, trabajando una *textura afectiva*



que refuerza la dimensión expresiva en la que se juegan otros modos de ocupar lo público distinto de la movilización política clásica.

Demanda de igualdad y derechos, laboratorio de afectos colectivos: es ahí, contra eso, donde el odio aparece como un afecto privatizador a la vez que reactivo: que esos cuerpos racializados, marcados por la clase, el género o la sexualidad vuelvan a «sus» lugares. Aquí el odio expresa, frecuentemente, un deseo de eliminar a otros, ese impulso letal que vemos traducirse en violencia política en nuestros días. Pero me interesa subrayar fundamentalmente otra dimensión: el impulso y la fantasía de «limpiar» el espacio público y de «devolver» ciertos cuerpos a los lugares de donde «no deben» salir: las mujeres a sus casas y al lugar que le da el patriarcado, los pobres a sus barrios y a sus lugares de subalternidad, etc. Una fantasía de reordenar una trama social *allí donde las luchas democráticas sacan a los cuerpos de los lugares que tenían asignados*. Ahí el odio se vuelve una especie de afecto regulador del espacio público (es interesante recordar aquí un texto agudísimo de Audre Lorde [1984] sobre el odio, que empieza en una escena en el metro: la mirada de odio que se dirige a ella cuando es niña, por ser niña negra. Ahí el odio opera como regulador de la proximidad: lo que quiere regular mi distancia respecto de cuerpos «demasiado» próximos, en la calle, en *mi* calle, en los espacios compartidos). En ese sentido quiero subrayar esta dimensión privatizadora del odio: devolver los cuerpos a sus lugares de subalternidad, de sumisión y de explotación. Y eso pasa fundamentalmente como respuesta a la disputa por el espacio público y por los modos de hacer vida pública en contextos de desigualdad brutal y de reconfiguración de las relaciones entre economía y tecnología.

3. Temporalidades incongruentes

El segundo elemento tiene que ver con la temporalidad. Frecuentemente escuchamos que el odio quiere borrar la memoria histórica y política de la violencia, y lo asociamos, en Argentina, a discursos negacionistas de la dictadura. Parece trazarse un lazo entre el odio y la negación de la memoria: su símbolo temprano fue la expresión del entonces futuro presidente Mauricio Macri describiendo al movimiento de los derechos humanos argentino como un «curro» (es decir, como una manera engañosa de conseguir dinero)⁵. Las políticas de la memoria del terrorismo de Estado y su relación con el movimiento de derechos humanos —fundamento del pacto democrático forjado a partir de 1983— es un target sistemático de las escrituras del odio. Creo, sin embargo, que hay que complejizar esto. Debemos pensar también al odio como un afecto *memorioso*, dado que ahí se juega algo

clave. Muchas escrituras del odio a la vez que impugnan las políticas de la memoria del terrorismo de Estado y el movimiento de derechos humanos en general activan otras memorias y otras temporalidades. Algo interesante ahí para pensar en torno al afecto como *huella* y como *sedimento*: algo que tiene que ver con otras memorias que demandan su narración. Memorias que reivindican la dictadura, los héroes de la lucha contra la «subversión», pero también memorias míticas de orden patriarcal y familiar idealizado; la memoria —podemos pensar— de lo que nunca existió. El odio superpone pasados, sedimentos históricos, y los moviliza contra el presente. Memorias míticas pero que no por eso se viven como menos reales, junto a memorias históricas: los lenguajes de odio reactivan y movilizan temporalidades heterogéneas que se quieren recortar contra las políticas de la memoria de la democracia. El odio funciona así como una especie de *anudamiento de tiempos heterogéneos contra el pacto de memoria de la democracia*.

Me gustaría, en tal sentido, situar al odio en una especie de *nudo temporal*, el anudamiento de temporalidades que se juega en el odio como afecto político. Una discordancia temporal: por un lado, el aparente retorno de formas previas, arcaicas, de identidades y subjetivaciones superadas: la dictadura, el machismo, la homofobia y la transfobia, el racismo espectacularizado (especialmente en nuestros días el racismo de colonos que retornan ante la supuesta «amenaza mapuche»); en fin, formas expresivas retrógradas, todo lo que parece un salto hacia el pasado. Aquí se conjuga el tema del *espectro*: el retorno espectral de las huellas del pasado. Eso es lo que nombra y se debate en torno a «fascismo» y «neofascismos» en el que reaparecen los tropos, las retóricas de los fascismos más clásicos bajo la luz de sus variaciones.

Pero, a la vez, el odio marca también un salto temporal hacia un futuro prometido en el que los vocabularios de un neoliberalismo aún más salvaje que el que ya conocemos, vocabularios que prometen que la destrucción del Estado, la abolición de toda regulación sobre la vida económica, va a permitir salidas individuales para el bloqueo del presente, ese puro experimento que es una aceleración de procesos en curso (económicos, tecnológicos, sociales): esa temporalidad futura, ese salto al futuro se alberga también en las escrituras de odio. Encontramos esa temporalidad en los discursos anarcocapitalistas que cobran pregnancia creciente en distintas regiones, hechos de las mezclas más diversas, pero marcando el nuevo rostro de un neoliberalismo que ya no se sostiene sobre la promesa de inclusión a partir del mercado y del emprendimiento sino que se afirma sobre la segregación y la «metralla giratoria» que apunta a una serie



abierta de otros de clase, raza, género, sexualidad, capacidad, etc. Ese giro (con la pandemia al medio) intensificó y amplificó lo que en Argentina se venía gestando desde el antikirchnerismo y le dio otro alcance y otra temporalidad.

El odio así parece hacer convivir dos movimientos temporales opuestos: el retorno espectral del fascismo, de la dictadura, de imágenes arcaizantes, y a la vez el salto hacia un futuro de radicalización del neoliberalismo con formas cada vez más violentas de capitalización de cuerpos y de recursos. Como si el odio como afecto político permitiera la coexistencia y la superposición (más que la combinación y la secuencia) de estos bloques de tiempo y estas miradas históricas que no necesariamente son coherentes ni mucho menos lineales.

Repensar la vida de lo público; leer las temporalidades en su yuxtaposición inestable: tales son algunas de las tareas de la crítica allí donde los afectos funcionan como una cartografía sensible de las mutaciones del presente.

Bibliografía citada

AHMED, S. (2004): *The Cultural Politics of Emotions*, Londres: Routledge.

GIORGI, G. y KIFFER, A. (2020): *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

JACOBY, R. y KROCHMALNY, S. (2016): *Diarios del odio*, Buenos Aires: N Direcciones.

LORDE, A. (1984): «Eye to Eye: Black Women, Hatred, and Anger» en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley: Crossing Press, 145-175.



Notas

1 Hay, sin duda, una tradición de izquierda que moviliza el odio como afecto y energía política: el odio de clase en Walter Benjamin es un ejemplo clásico. Esta tradición no tiene correlato significativo en los progresismos contemporáneos, más cerca, en el mejor de los casos, de la socialdemocracia que Benjamin criticaba que del odio de clase como afecto revolucionario.

2 En el marco de una vigilia militante en la casa de CKK que protestaba contra a lo que se considera una persecución judicial contra Cristina (similar a la que sufrió Lula y lo invalidó como candidato), y mientras la vicepresidenta saludaba a militantes, Fernando Sabag Montiel intentó disparar a centímetros de la cabeza de CFK. La bala no salió disparada debido a un desperfecto de la pistola. La pregunta que quedó orbitando es, claramente: ¿y si la bala hubiera salido?

3 Desde luego, esto no es una especificidad argentina: el asalto al Capitolio en EE. UU. en enero del 2021 sacudió los imaginarios de las democracias liberales a nivel global. Quizá la singularidad del ataque a Cristina radique en la construcción mediática de larga data de la figura de Cristina como cuerpo «atacable»: un cuerpo femenino empoderado vuelto objeto de violencias simbólicas que enfrenta el «pasaje al acto» en el doble *click* de los disparos que no salieron.

4 *Diarios del odio*, en sus diferentes formatos, giró en torno a dos procedimientos: el de archivo de los enunciados de odio en la sección «comentarios» de los diarios *Clarín* y *La Nación* (diarios de marcada tendencia antikirchnerista) durante el período 2008-2015 y el de su transcripción en paredes de un centro cultural (en el formato instalación) y luego como poemas, en un volumen editado en 2016, y que fue musicalizado y coreografiado por el grupo ORGIE, bajo la dirección de Silvio Lang, en una puesta escénica del 2018. Instalación, poema, puesta escénica: en todos los casos se reproduce el lenguaje del odio y se lo reenmarca como respuesta y desvío. Ver en tal sentido, Giorgi, G. y Kiffer, A., *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas* (2020).

5 Véase, <<https://www.lanacion.com.ar/politica/mauricio-macri-conmigo-se-acaban-los-curros-en-derechos-humanos-nid1750419/>>.



Mireia Martín

Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura.

Max Hidalgo Nácher

Santa Fe: Ediciones UNL, 2022

506 páginas

Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/6659>

Se trata del primer volumen de una serie que surge con el propósito de relevar los procesos de institucionalización e internacionalización de las Letras en Argentina y España. Bajo la dirección de Analía Gerbaudo (Universidad Nacional del Litoral) y Max Hidalgo Nácher (Universitat de Barcelona), la serie *Archivos en construcción* constituye una empresa generosa y estimulante que expone la productividad de las conversaciones sostenidas a través de latitudes diversas y desde inquietudes afines sobre la exhumación como tarea urgente.

En ese circuito de indagaciones, Hidalgo Nácher formula una pregunta que demarca un territorio de posibles: España y la teoría literaria. Ese interrogante atraviesa, parafraseando a Luisa Elena Delgado (2014), *la nación singular*, ahí donde las fantasías de la democracia española expulsan la noción de conflicto a la dimensión de lo indeseable. Si, desde este planteo de Delgado, la disrupción y el disenso son, en la doxa, zonas a neutralizar en función de no fisurar la gesta del bien común, la propuesta de Hidalgo Nácher asume el desafío de recuperar la idea de conflicto y ponerla a trabajar como una forma de iluminar la trama intrínseca (pero solapada) entre Estado y producción institucionalizada de conocimiento, sostenida sobre fábulas de neutralidad.

En relación con este movimiento inicial, el conflicto es, de comienzo, cognitivo: la apuesta por leer a contrapelo un relato instalado. Y en la magnitud de ese gesto puede reconocerse no solo la pasión del investigador que es Hidalgo Nácher sino, significativamente, su *oficio* como profesor. La escena pedagógica que delinea el libro se compromete con una mirada arqueológica orientada hacia la transformación del presente y habilita otras pedagogías: aprender, desaprender, aprender de nuevo. No obstante, la posición de Hidalgo a la hora de leer su objeto no se arraiga en el claustro universitario: elige la liminalidad y el desplazamiento. En ese sentido, *tránsito* es el concepto clave. Lo que transita (los modos de la lectura y la escritura) se revela en la historia sobre los pliegues de una resistencia. Así, la pregunta que, implícitamente, atraviesa la investigación está dirigida hacia los silencios de la crítica y, en consecuencia, el estudio representa un aporte muy valioso a los trabajos de la memoria en la España contemporánea.

Lejos del conflicto, la violencia se identifica en los lugares en los que es preciso denunciarla: las violencias de Estado se leen, fundamentalmente, en (las huellas de) los cuerpos. Sobre esta dirección, el libro asedia la trama sigilosa pero efectiva de la violencia política en las distintas dimensiones del acontecer letrado. Y así devela no solamente los efectos de la censura y la autocensura sobre el campo literario, sino también en relación con los exilios y las obturaciones de las historias de la literatura en torno a posiciones, desplazamientos y marginaciones.

Para decirlo en los términos del propio estudio, el trabajo de Hidalgo Nácher va tras el inconsciente crítico de la crítica española contemporánea (2022: 36). Esto implica desentrañar presupuestos encapsulados que, según el libro se encarga de analizar con precisión y detalle, han tendido a naturalizarse y, en el peor de los casos, a no problematizarse. Dice el autor en relación con su propuesta: «Esta historia persigue volver críticamente sobre algunas temporalidades que atraviesan el presente para darlas a pensar desde el inconformismo» (2022: 37). Desde ese inconformismo, el trabajo leerá el conflicto operando dinámicamente en distintas zonas: en la teoría y en la crítica, pero también y, en especial, en sus vínculos en el seno de ciertas trayectorias intelectuales clave, en las disputas que demarcan los catálogos, en las tensiones que configuran una currícula universitaria y, fundamentalmente, en la contundencia de los silencios. Desde otra perspectiva, las prácticas de producción de conocimiento, las decisiones y los efectos editoriales de borde, los exilios y las intervenciones de la persistencia se presentarán como una invitación a ser leídos en tanto potencialidad.

El gesto arqueológico del estudio, por tanto, asedia lo que se distingue como cuatro corpus: «la historia de la teoría literaria, la historiografía del hispanismo, la historia editorial —en la que se incluyen los estudios sobre la censura— y la sociología de los intelectuales y de la universidad» (Hidalgo Nácher 2022: 36). Sin embargo, no se compartimentaliza el abordaje y los hallazgos van a surgir sobre la trama subyacente que puede reconocerse entre ellos. En relación con esto, el libro se destaca en cuanto logra trazar una cartografía ahí donde se suele investigar desde la *singularidad* como valor. En el trabajo de Hidalgo Nácher, en cambio, las iniciativas de los escritores, los críticos y los editores se vuelven significativas no solo por lo que implican en tanto aportaciones particulares sino por lo que permiten pensar en términos de una conversación que delinea una época y da espesor a los problemas de un campo en un período amplio. En este sentido, uno tendría la tentación inicial de incluir *Teoría en tránsito* en la enorme serie de los estudios que retornan al proceso de la Transición democrática española para relevar y revelar sus presencias y ausencias. Sin embargo, lo cierto es que el texto no se ciñe a un período cerrado y se mueve sobre vaivenes temporales que reconocen filiaciones y proyecciones por las que el campo se manifiesta

como una trama de disputas con una historia todavía por contar. Así lo plantea Nora Catelli en su prólogo: «La historia intelectual peninsular está por hacerse y sus protocolos son difícilmente percibidos hoy en la producción de los protocolos académicos, que suelen usar rótulos (“campo literario; campo intelectual”, para citar al ya clásico Pierre Bourdieu) sin ninguna incorporación [...] de los conceptos que los rótulos suponen» (2022: 34). En tanto se asume como un aporte en la consecución de dicha tarea, el trabajo opta por una serie de decisiones metodológicas: en línea con Gerbaudo (2016) apuesta por la categoría de «cuento» y elige leer la Transición como posdictadura; discute las temporalidades en sintonía agambeniana y se detiene en el compromiso que suponen ciertas iniciativas en tanto gestos de intervención.

No obstante, en este sentido, la investigación no pretende postularse como una historia de la crítica ni una historia de la teoría en España, sino que se propone como un ejercicio de reflexión sobre los devenires críticos en relación con los vaivenes de la historia para, finalmente, constatar que la historia de la crítica no se circunscribe a un relato *museificado* sino que vive en el reconocimiento de sus prácticas, en los instrumentos y en las formas de apropiárselos. Por lo tanto, el texto avanza en una reconstrucción de los lugares de la teoría en la historia de la crítica española desde la posguerra hasta hoy, pero a través de *episodios* críticos especialmente significativos para volver a pensar los movimientos de circulación u obturación teórica. Sin seguir una cronología estricta, el estudio organiza el abordaje en cuatro momentos: 1) de 1966 (el año de los estructuralismos por los textos estructuralistas que se publican y de la Ley de Prensa en España) hasta 1975; 2) desde la muerte de Franco y la llegada del psicoanálisis lacaniano a España hasta el intento de golpe de Estado de 1981; 3) de 1982 con el triunfo del PSOE, pasando por la institucionalización del área de Teoría de Literatura en cátedras, hasta mediados de los primeros dos mil; y 4) desde las crisis y posteriores protestas de 2011 hasta la actualidad (Hidalgo Nácher, 2022: 74). En cada uno de estos períodos los discursos de la crítica darán a leer de distintos modos su propio inconsciente teórico transformado en resistencias, relatos encapsulados, taxonomías, etc., en definitiva, formas en las que ese inconsciente hace *síntoma*. Poder distinguir estos indicios sería el primer paso para imaginar otras escenas, delinear fantasías de una *crítica otra* que habilita el tránsito.

En esta dirección, el planteo trasciende lo nacional y traza un circuito de referencias múltiples con enclaves privilegiados en Argentina, Francia y Brasil. Se trata de genealogías y tradiciones diversas: la que está en el origen del libro que es la española, las que se adivinan como trasfondo en la trayectoria académica itinerante de Hidalgo Nácher y en el magisterio de los profesores Nora Catelli en Barcelona y Raúl Antelo en Brasil (responsables, a su vez, del prólogo y el epílogo, respectivamente). También

se leen de manera oblicua las conversaciones con la producción de Analía Gerbaudo en Santa Fe (Argentina) y las de GEXEL (el Grupo de Estudios del Exilio Literario de la UAB). Indudablemente, también funcionan como antecedente los proyectos previos del autor en relación con la tarea de exhumación de obras de autores desplazados del canon español como Julián Ríos, Max Aub y José Bergamín. Por último, subyacen también como sustrato productivo los diálogos con otras iniciativas que se postularon asimismo en una dirección similar (las de los autores Sultana Wahnón y Túa Blesa, o Fernando Larraz y Mari Paz Balibrea, por ejemplo). El reconocimiento de un diálogo extendido en una red de afinidades críticas revela la productividad de la trama de discursos plurales en tradiciones diversas que dejan expuesta, por contraste, la violencia de lo *mismo*, eso que en términos del libro podría definirse como «un consenso crítico establecido no tanto sobre un imaginario como sobre un lenguaje, no tanto sobre la representación como sobre la propia producción crítica y los modos de percepción y clasificación que en ella distribuyen sujetos, valores y objetos» (Hidalgo Nácher, 2022: 72).

Ahora bien, frente a esa *crítica-otra* que se anuncia ¿cuál sería esa *crítica-una*? Se trata de aquella crítica que, según indaga el trabajo, ha conservado «prácticamente intocadas, categorías críticas como las de subjetividad y objetividad, en las que prima una concepción psicológica y substancialista del sujeto y, paralelamente, una visión lineal de la historia estructurada a partir de objetos y no de problemas» (Hidalgo Nácher, 2022: 43). La exploración de las condiciones de esta cristalización se manifiesta como un punto de partida para desentrañar el cuerpo *silenciado* de la teoría en España. En ese tránsito exploratorio podrán reconocerse líneas de expansión sobre redes subterráneas, que trazan enlaces inesperados en episodios que se revelan como altamente significativos al ser examinados con precisión y detalle.

El estudio identifica a la estilística como «un discurso vertebrador» en torno al que se organiza el campo de la crítica sosteniéndose, además, en un positivismo de base espiritualista primero, en la línea de Menéndez Pelayo, y abiertamente nacional-católico en la línea de Dámaso Alonso después. Esa impronta estilística se transformará, luego, en un sustrato que arraiga en un *tipo* de lectura del estructuralismo y de la semiótica «a la española». En este sentido, dice Hidalgo Nácher, que frente a la lectura inmanentista heredera de esa línea surgen iniciativas por fuera o de desvío de la tendencia. Allí es donde *Teoría en tránsito* visibiliza y pone en valor las acciones de intelectuales y agentes que colaboraron a la fantasía de un relato diferente, donde la construcción colectiva (en espacios de discusión, en catálogos, en publicaciones diversas, en revistas) diera cuenta, al fin, de modos-otros de transitar la práctica crítica como un ir al encuentro de lo incierto.

Ahí es donde el estudio asume más abiertamente una posición liminal y móvil, un entre-lugar como espacio de enunciación, que circula entre España, Argentina y Francia, que recoge y analiza distintos enclaves críticos significativos: los avatares de la publicación de Roman Jakobson en España, las experiencias del ensayismo, las lecturas filosóficas y el rigor de las iniciativas editoriales permeables a las nuevas tendencias (como *Cuadernos de la gaya ciencia*, *Ciencia nueva* y el catálogo del Equipo Comunicación). Allí se detiene también en la potencia de las lecturas indisciplinadas, des-institucionalizadas: la circulación de un «marxismo oral» ligado a un tipo particular de lectura de Goldmann y Luckacs, o de Althusser en la producción de Juan Carlos Rodríguez; las vanguardias filosóficas con Fernando Savater, Eugenio Trías, Miguel Morey, José Luis Pardo, por ejemplo; las provocaciones y aperturas de las lecturas críticas de José María Castellet y Juan Goytisolo, por mencionar solo dos, o los proyectos literarios definidos como los de Sanchez Robayna y Julián Ríos; finalmente, las iniciativas editoriales de borde que exponen el catálogo como política cultural disidente, y revistas como *Diwan*, que acusa recibo del arribo del psicoanálisis de impronta argentina, con la llegada de Oscar Masotta a Barcelona. Este repaso rápido e incompleto no logra hacerle justicia al análisis minucioso y exhaustivo de estos distintos episodios que brillan por una lectura que los examina con toda lucidez y los perfila con matices fascinantes.

En definitiva, *Teoría en tránsito* circula sobre tradiciones de lectura vinculadas a una cierta condición itinerante propuesta, de modo implícito, como política de lectura: apuesta nómada, diálogo transcultural, que resignifica las implicancias del transitar. Intuimos que, en el espacio de posibles sobre los usos de la teoría y las preguntas que formula, el trabajo de Hidalgo Náchter inaugura un largo recorrido por-venir de nuevas investigaciones para las que se constituirá, sin dudas, como vital referencia.

Bibliografía citada

DELGADO, L. E. (2014): *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, Madrid: Siglo XXI.

GERBAUDO, A. (2016): *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la postdictadura (1984-1986)*, Buenos Aires: Ediciones UNL/ Ediciones UNGS.

Basura. Usos culturales de los desechos
Maite Zubiaurre
Madrid: Ediciones Cátedra, 2021
274 páginas

El volumen *Basura. Usos culturales de los desechos* cuenta con un amplio corpus de obras cuyo medio y objeto de reflexión es la basura. La selección no se limita a obras españolas o europeas, sino que incluye expresiones estéticas del continente americano. Si bien Maite Zubiaurre prioriza la amplitud, como demuestra su corpus, el trabajo cuenta con reflexiones reveladoras que contribuyen al entendimiento de los procesos de producción y gestión de los desechos. Como su propia autora sostiene, esta reflexión sobre la basura se distancia de los estudios ecologistas más tradicionales. La concepción de basura con la que Zubiaurre trabaja, a saber, la basura como reflejo de los sistemas de valores de la sociedad que los produce, refleja la influencia del pensamiento de Mary Douglas sobre las materialidades desechadas (2002). *Basura* da cuenta de un fenómeno estético y un problema global y, sin lugar a duda, la investigación que documenta se inserta en la tradición de los *Rubbish Studies*.

En cuanto a la estructura de *Basura*, el volumen se divide en seis capítulos. El contenido se expresa a partir de la interacción entre quien escribe, la autora Zubiaurre, y quien proporciona el material fotográfico, la artista visual Filomena Cruz, *alter ego* de Zubiaurre. Para la autora, la forma parece ser tan importante como el contenido. Además de construir el texto mediante un diálogo, se observa un ejercicio de la prosa que por momentos se inclina hacia lo poético, sobre todo en las descripciones de las fotografías. Cabe precisar que, además de las fotografías de la propia autora, en el libro se recopilan y examinan obras de artistas plásticos como: Bosso Fataka (Alemania), Francisco de Pájaro (España), Ben Wilson (Inglaterra), TRES (México), Jonathan Hollingsworth (Estados Unidos), Chris Jordan (Estados Unidos), Thomas Kiefer (Estados Unidos), Jeremy Siefert (Estados Unidos), entre otros.

El primero de los capítulos funge de introducción. En él la autora expone el propósito que persigue y ofrece un conciso marco teórico. En este primer capítulo encontramos la que acaso sea la propuesta más sugerente del libro, la autora nos propone considerar la relación que entablan lo artificial, en este caso la basura, con la naturaleza (2021: 14). Zubiaurre invita al lector a adoptar esta perspectiva y, desde allí, se puede apreciar en la degradación de los desechos, de acuerdo con la autora, el afán de estos de trascender asimilándose al espacio. Sin embargo, la propuesta no deviene en una exploración de esta relación que se establece entre lo natural y lo artificial.

De la basura en la naturaleza, la lógica del volumen lleva al lector a la basura en la ciudad. En el segundo capítulo, titulado «Inmundicia sentiente: basura, movimiento y emoción», Zubiaurre dirige su atención a la producción de artistas que trabajan la basura urbana, la basura que se encuentra en las calles de la ciudad. Para la autora, los desechos de la ciudad son *sedentarios*, pues su desplazamiento suele ser corto, incluso llegan a permanecer en la ciudad y se convierte en parte de la topografía del lugar (2021: 29). Con la voz movimiento inscrita en el título se implica, por un lado, la transformación de la basura en el tiempo y, por otro, las emociones que esta genera en el espectador, quien la encuentra y quien la observa. A pesar de que el interés primario es la basura urbana, de dimensiones reducidas, hay en este primer apartado pertinentes reflexiones acerca del vertedero, las representaciones culturales en torno a él y las dinámicas que lo rigen.

En el tercer capítulo, titulado «Paisajes de la basura: las topografías y archivos de los residuos», Zubiaurre retoma una idea ya aludida en la introducción, a saber, la basura como reflejo de la sociedad. El foco de esta reflexión lo ocupan tanto la influencia de la basura sobre el espacio como la gestión de los desechos. De acuerdo con la autora, en la homogeneidad de la basura, el hecho de encontrar los mismos desechos en diferentes partes del mundo evidencia el carácter globalizado de la época en la que vivimos. En este capítulo, además, problematiza la gestión de la basura por parte del Estado, cuestionando la pertinencia de los métodos empleados. En cuanto al trabajo de los artistas, la autora se refiere a la paradoja que implican los intentos de archivar lo inclasificable, como lo es la basura para la autora. Zubiaurre se muestra crítica con el mundo del arte señalando la poca atención que este le ha prestado a la reflexión sobre los hábitos de producción y consumo de la sociedad occidental, cuyas características se manifiestan en la cantidad ingente de basura generada (2021: 129).

Zubiaurre le dedica todo un capítulo a la basura de la migración, el cual titula «Desechos fronterizos: los artefactos de la migración». De manera similar a los capítulos anteriores, aquí el espacio también es relevante. En esta parte del libro el escenario pasa a ser la frontera entre México y los Estados Unidos. Según Zubiaurre, en este espacio convive la basura de pequeñas dimensiones dejada por los migrantes que cruzan el desierto en su ruta hacia los Estados Unidos y la basura de grandes dimensiones que constituyen los restos de vehículos de todo tipo. Tras revisar el trabajo de una serie de artistas e instituciones, realizado con los desechos de los migrantes, la autora vuelve sobre una de las problemáticas planteadas por el antropólogo y miembro de *Migrant Quilt Project*, Jason De León: ¿hasta qué punto ese arte que mediante la exposición de los desechos de los migrantes intenta darles visibilidad termina invisibilizándolos? Para Zubiaurre, el problema radica en que «a la postre, muchas veces el afán

termina siendo por la “cosa” en sí» y no por el ser humano (2021: 200). Este fenómeno, señalado como una de las paradojas que caracteriza el arte que utiliza materialidades descartadas, evidencia la entrada del mundo del arte en las dinámicas del mercado, tematizada por Néstor García Canclini en *La sociedad sin relato* (2011).

Como su título adelanta, el quinto capítulo del libro: «Dumpsterología: una historia cultural del contenedor de basura» se ocupa del contenedor de basura, de su historia, así como del uso estético que se le ha dado. En este capítulo destaca la concepción del contenedor como lugar transitorio. Zubiaurre llama la atención sobre el hecho de que en ellos la basura se encuentra de paso, se aloja en ellos hasta que es conducida al vertedero. Esta observación viene acompañada de una reflexión acerca de una de las problemáticas neurálgicas de la gestión de los desechos, a saber, «la enorme cantidad de basura que generan los países avanzados, en correlación directa con su volumen de producción y consumo, y las distancias cada vez más largas que los desechos han de recorrer antes de arribar a los grandes vertederos sanitarios» (2021: 201). En cuanto a su empleo en el arte, la autora considera que su valor radica en el hecho de que son «artefactos dotados de un denso entramado semántico» (2021: 203).

El último capítulo del volumen titulado «Conclusión: acumulación» reflexiona tanto sobre las prácticas de los artistas como de las suyas propias. Zubiaurre llega a la conclusión de que el propósito tanto de los diferentes organismos sociales —en especial aquellos que se encargan de la basura— como los artistas es reestablecer el orden (2021: 256). Al igual que la introducción, en esta conclusión se advierte la influencia del pensamiento de Mary Douglas: la basura como lo sacado de lugar, como indicio del sistema de valores. *Basura* culmina con una reflexión que abre un horizonte de reflexión a tener en cuenta en el futuro. La autora sostiene que convertida en arte y expuesta en un museo es imposible apreciar la naturaleza de la basura (2021: 257). De esta afirmación, con la que Zubiaurre mira de manera crítica su propio trabajo, surgen los siguientes interrogantes: ¿a qué verdadera naturaleza de la basura se refiere? ¿Cuál es la verdadera naturaleza de la basura?

Bibliografía citada

DOUGLAS, M. (2002): *Purity and Danger: An Analysis on the Concepts of Pollution and Taboo*, Londres y Nueva York: Routledge.

GARCÍA CANCLINI, N. (2011): *La sociedad sin relato*, Buenos Aires: Katz Editores.

ZUBIAURRE, M. (2021): *Basura. Usos culturales de los desechos*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Calla i paga: encontres entre política i psicoanàlisi

Inés García López

Barcelona: Edicions del Periscopi, 2022

105 pàgines

Calla i paga: encontres entre política i psicoanàlisi és un dels títols que inauguren la nova col·lecció d'assajos que l'Escola Bloom juntament amb Edicions Periscopi han dut a terme aquest mateix any. La Biblioteca Dedalus, el nom que es correspon a aquesta nova línia editorial, és creada a partir dels seminaris que es desenvolupen a les aules de l'Escola Bloom i que pretén apropar el pensament crític i la reflexió literària al conjunt de lectors i lectores. D'aquesta nova proposta editorial, un dels dos assajos que s'han publicat és el de la Inés García López, Doctora en Filologia Alemanya, llicenciada en Psicologia i sòcia de l'Escola Lacaniana de Psicoanàlisi de la Comunitat de Catalunya. Sota aquest imperatiu, *Calla i paga* és un volum que es presenta a sí mateix com un exercici teòric que intenta repensar les implicacions que els emblemes del nostre temps hípercapitalista tenen en la manera en què ens pensem com a subjectes així com les relacions i discursos que establim amb el nostre entorn.

El primer capítol que inaugura el volum, «Subjecte i produccions de la subjectivitat» (7-18) inicia la pregunta crítica que acompanyarà la resta de capítols i que es tractarà des d'altres punts de vista. És aquí concretament on García enceta la problemàtica de com existeix una relació intrínseca entre les lògiques de consum capitalistes i la manera en què ens configurem com a individus des de que tenim els primers contactes amb el món (ja des de la infantesa). Una de les idees rellevants d'aquest primer apartat (que prové de la psicoanàlisi de Lacan) és la convicció de l'autora de que ningú no neix subjecte, sinó que l'esdevé. Això passa pel supòsit que és a través de la relació que tenim amb el llenguatge (i per tant, amb el diàleg amb els altres) que conformem i emmotllem una manera de pensar i de pensar-nos. En aquesta reflexió s'até que el subjecte és un efecte de l'estructura del llenguatge que, tanmateix, es mostra «en una relació tramposa que condemna a l'equívoc» (2022: 13). És des d'aquesta reflexió *derridiana* que s'arriba a la sospita de que el que acabaria conformant la pròpia subjectivitat seria una mena de producte fruit dels dispositius de poder i els mecanismes de consum propis del capitalisme que s'han integrat en la part més inconscient de la nostra ment. La pregunta inevitable que sorgeix davant d'aquest raonament tindria a veure amb si aquestes premisses respondrien en última instància a un determinisme ambiental inevitable o si, d'alguna manera, aquestes subjectivitats conformades dins d'aquests espais de consum trobarien la manera de reconfigurar-se i abastar la seva pròpia extensió lluny de totes aquestes manipulacions.

En el segon capítol que duu el nom de «El replegament identitari com un dels efectes de la globalització. Mecanismes d'identificació i segregació» (19-37), García fa una anàlisi d'algunes de les interferències més invasives que interrompen i modifiquen aquest procés de subjectivació i formació de la pròpia identitat. En un primer moment, l'autora pensa des de la psicoanàlisi lacaniana en una irrupció i substitució dels mecanismes de comunicació, percepció i integració de la realitat que seria responsable en última instància d'un tipus de diàleg concret que s'estableix amb els altres interlocutors (en un sentit més aviat pejoratiu, previstos de desconfiança i d'inseguretat). En un segon plantejament, una altra de les interferències identificades en aquest procés de subjectivació individual tindria a veure amb la vinculació de l'individu a moviments socials (com, per exemple, el famós cas del #MeToo). L'autora hi veu aquí una mena de desplaçament del «jo» a partir d'una identitat que es dissol en la multitud i l'universal; un tipus de forces col·lectives que d'alguna manera separarien al subjecte de la seva pròpia subjectivitat en favor d'un agrupament democràtic del «tots som iguals». La preocupació per l'assoliment d'una subjectivitat no intervinguda és raonable però complicada d'avaluar i rastrejar. Hi ha múltiples dimensions que l'afecten i s'hi podria reflexionar si veritablement la pertinença i la identificació a altres formes discursives que no són pròpies (inscriure's en un moviment social, per exemple) són responsables d'un esvaïment i una pèrdua del «jo». Amb tot, la importància d'analitzar aquests processos és cada vegada més urgent i necessària.

En certa mesura, la discussió sobre com i què conforma la identitat es reprèn també en el tercer capítol «El mercat de les identitats. El gènere com a producte de consum» (39-53), en què es debat sobre com el cos físic i la pròpia corporalitat formen també part d'un procés d'inscripció discursiva no només duta a terme pel llenguatge sinó també per la manera en què aquest llenguatge és rebut i acceptat pel conjunt d'individus. En l'assimilació d'unes definicions i d'uns estàndards concrets, s'hi inscriuen memòries corporals que modifiquen la nostra pròpia percepció i, per tant, la relació que establim amb els altres i les respostes que en rebem: «Però els nostres cossos —que no els nostres organismes— estan teixits amb significants, amb les paraules de l'altre carregades d'afecte, d'aversion, d'amor o de rebuig» (2022: 40). L'acceptació o el rebuig que establim amb les paraules i els seus significants també modificaria en certa mesura la inèrcia discursiva amb la que esbossem els paràmetres del nostre món.

El quart i cinquè capítol, que respectivament porten per nom «El caràcter circular i il·limitat del discurs capitalista» (55-72) i «L'expansió de les narratives d'autoajuda i les pràctiques psicoterapèutiques que sostenen l'ordre neoliberal» (73-88), estan dedicats a raonar sobre una mena de dissolució que hi ha hagut en l'ordre i els elements del discurs que abans permetien una relació de diàleg i aprenentatge amb els altres: «El vincle amb l'altre ja no es fa a través del discurs sinó per la mediació de l'objecte

—del fals objecte—» (2022: 67). García hi entreveu un desplaçament de les capacitats comunicatives amb la resta de membres de la comunitat a partir d'una capitalització del nostre entorn, les relacions i les experiències a favor d'un materialisme sense límits. En aquest punt, també hi afegeix la manera en què els nous discursos dominants, plens d'eslògans publicitaris que prometen una felicitat il·limitada, impregnen les expectatives (mai assolides) del que esperem a la vida. S'hi esdevindria un malestar cíclic que passaria per la compra i el consum d'objectes en els quals s'hi busca la promesa d'aquesta felicitat; una felicitat que desapareix tan bon punt s'adquireix aquest producte o servei.

El sisè capítol «Necroempoderament capitalista i subjectes *endriagos*» (89-99) es desenvolupa partint dels conceptes «necropolítica» i «subjectes *endriagos*» introduïts per Achille Mbembe i Sayak Valencia al voltant de les polítiques desiguals i discriminatòries que afecten sobretot a aquells col·lectius més vulnerables i de com aquestes desigualtats són més visibles en moments de crisi i col·lapse urbà (com per exemple, amb la pandèmia per covid-19 on s'havia d'escollir a quins col·lectius atendre primer així com els recursos que ha tingut cada país per gestionar aquesta crisi). La biopolítica es veuria substituïda per aquest nou concepte (*necropolítica*) en tant que s'ha passat a decidir polítiques de vida i de mort sobre els nostres cossos. L'altre concepte novedós és el de «subjectes *endriagos*» que «per la seva condició de subalternitat no disposen del poder adquisitiu necessari per complir les demandes neoliberals de l'hiperconsum. Com se senten exclosos del consum massiu i global, adopten pràctiques violentes per aconseguir els objectes que desitgen» (2022: 98). D'alguna manera, García veu en aquesta ingovernabilitat i subversió un tipus d'aixecament (en aquest cas, violent) d'aquestes polítiques injustes i monetàries. És a partir d'aquests dos eixos que García planteja en el següent capítol una proposta per tal de pal·liar aquesta violència exercida per part dels Estats.

L'últim capítol, «Obertures: què se sostreu al circuit del consum?» (101-103), conclou amb una proposta esperançadora sobre com encara hi hauria un marge d'actuació que podria servir per disminuir aquesta roda de consum que ens afecta intrínsecament. Recordant la cèlebre declaració de Bartleby al conte de Melville, «*I would prefer not to*», aquesta declaració s'esdevindria una de les formes que l'autora identifica a l'hora d'imposar límits. Establir aquestes fronteres des de l'articulació del «no» és el que per García podria donar lloc a la pausa i a l'espai necessaris per tal que hi apareguin formes noves de fer, pensar i viure.

Calla i paga és un assaig que posa damunt la taula la necessitat de repensar la manera des d'on fem experiència del nostre temps així com de les nostres necessitats. La lectura d'aquest estudi és útil per dues qüestions: la primera, perquè les reflexions crítiques ajuden a posar nom a aquells malestars que sovint passen desapercibuts. Assenyalar i posar nom a les violències més subtils possibilita poder reconèixer-les,

identificar-les i pensar-les. En segon lloc, tot i que és un assaig amb perspectiva psicoanalítica, és un text assumible i proper capaç d'arribar a les mans d'aquells lectors que no estiguin familiaritzats amb aquesta disciplina. Inés García aconsegueix en poques pàgines resumir amb èxit algunes de les claus per comprendre i interpretar millor les estructures constrenyedores del capitalisme del segle XXI.

El libro de la vieja (tiempo de archivo)

Graciela Goldchluk

Santa Fe: Vera Cartonera, Colección Almanaque, 2022

41 páginas

Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/6681>

«El borde de la fotografía, el fuera de campo de la voz. Esto lleva tiempo, pero ese tiempo debe estar regido por dos principios arcónticos: el amor y el respeto»

Graciela Goldchluk

El libro de la vieja (tiempo de archivo) es un libro para la relectura, para tenerlo cerca —en la mesita de noche o en la mesa de trabajo—, para leerlo juntas, para llevarlo en el bolso o en el soporte digital que sea, para que nos acompañe. Una especie de recordatorio permanente hecho a partir de la experiencia de quien, probablemente porque ha habitado largamente los márgenes, atiende a los márgenes con tacto y con cuidado. Graciela Goldchluk diría: con amor y respeto.

El libro de la vieja es un libro chiquito y ejemplar, salpicado de aforismos que, en el destello de un instante, liberan un tiempo incontable: «Consevamos el archivo como archivo para que no sea museo»; «el poder de las preguntas también es el poder de suspender no solo el tiempo sino el contexto de esa misma pregunta»; «solo cuando no espero un resultado puedo entrar a ver qué preguntas abre ese objeto que me mira». De ese modo, este libro, que puede leerse de un tirón y que, sin embargo, nos pide el tiempo que nos da, da cuenta de un diálogo infinito tramado en un tono plebeyo. Es y no es el libro de una profesora universitaria; pues, al tiempo que moviliza un saber acumulado en una larga carrera académica, es también, como escribe la Dra. Goldchluk, el libro de la vieja: «Este es el libro de la vieja, de la que recorrió un camino y miró y escarbó y trabajó y se aguantó muchas cosas, pero ya no. De la que cumplió con todos los requisitos para poder decir y ahora dice lo que le parece. Por eso es el libro de la vieja. Pero no de la que sabe sino de la que quiere aprender». Una de las cosas más preciosas de este libro es ese tono y, con él, el cruce del registro autobiográfico con la investigación, de lo político con lo íntimo que está en ese *pero ya no* que anuncia la irrupción en el espacio común de una voz que no estaba contemplada en el mismo.

Hay un trasfondo ético y político en todo esto. Una ética del estudio, una política plebeya del archivo. La interrupción que inaugura quien dice basta da paso a un nuevo espacio que abre la posibilidad de otra cosa. Eso incluye algunos principios éticos, como el de «suspender el tiempo de la eficiencia», lo que acaso sea hoy más importante que nunca. El tiempo del estudio —hoy sustituido por la «investigación»— no es el tiempo que

va de una hipótesis a su confirmación, de la elaboración de un proyecto a la publicación de un *paper*: es el tiempo en que nos dejamos afectar por nuestro objeto de estudio y por aquello que en él nos interpela. No siempre es fácil atreverse a ello, pero Goldchluk lo hace. Este libro, permanentemente abierto a lo otro y a las otras, está tejido a través de citas. Una de ellas, la de Sylvie Josserand-Colla, dice: «El archivo te va a decir qué tenés que hacer». Ese nombre, y el resto de los que aparecen en *El libro de la vieja*, remite cada vez a una singularidad cualquiera, que es la voz de cualquiera y es, al mismo tiempo, una singularidad. A través de ese tejido, este librito nos ofrece una enseñanza fundamental: la de que no hay un método, pues cada objeto requiere un acercamiento diferente. Y, como no hay objetos dados, nosotras mismas tenemos que ponernos en juego en la investigación. Eso supone exponerse, pero el exponernos nos da la posibilidad de transformarnos: de no ser una, ni dos, sino otras. Para ello es preciso, antes que nada, desacralizar la literatura y el archivo. Querer hacer algo con él —profanarlo, pero con afecto y con todo el cuidado del mundo, dejándose afectar por él o, mejor, por ello.

Goldchluk insiste en su libro en dar voz a lo negado, en señalar, a partir del archivo, *la presencia de una ausencia*, en hacer visible algo que no había sido contemplado. De ese modo, el manuscrito deja de ser una versión previa de la obra que la preformaría, rompiendo la vía teleológica: «El manuscrito no cuenta el camino hacia la publicación sino justamente los que no prosperaron». Para llegar a ello, es preciso acercarse a la obra literaria partiendo de que esta no es un todo ni reposa en sí misma. Así, la noción de manuscrito literario (basada en las ideas de unidad, totalidad y genio, y en el criterio valorativo de la «gran obra») tiene que ceder su lugar a un acercamiento archivístico que pretende «mirar lo que había quedado en la sombra». De ese modo, y en contraposición a las ideas de autonomía que dan forma al mito de la obra literaria, esta misma, en tanto que texto y archivo, es profundamente heterónoma, puesto que emerge en un cruce de voces, de procesos materiales y de problemas que la desbordan. Y la versión final de un texto —esa que se acabará identificando con la Obra— no es más que el palimpsesto de una serie de procesos que abren la obra a la historicidad y a la contingencia. La crítica genética propuesta por Goldchluk desde Argentina, y a la que no son ajenos los avatares políticos de la historia de su país y la violencia de Estado, se fija justamente en lo negado, en lo tachado, en lo omitido y, a través de esas marcas de lo borrado, relanza la temporalidad. Leemos en su libro: «Una tachadura abre el tiempo de otra historia, y se lanza a un porvenir en el que puede reaparecer». Por eso puede decirse que «el archivo abre el tiempo» y que la historicidad, la abertura temporal, se encuentra en lo tachado.

Escribe Goldchluk:

El trabajo de archivo consiste [...] en la puesta en relación de cada fragmento con su contexto de producción, con el lugar donde fue hallado, con todo lo que pueda ayudar a comprender lo que se ve, y solo en esa relación es archivo y solo sin perder el contacto con lo que es su conjunto puede establecer relación con cualquier otro afuera del archivo. Cualquier componente de un archivo se puede relacionar con cualquier otro, lo que no se puede hacer es aplanarlos.

Si partimos de ahí, ya no podremos seguir contándonos el cuento de la Historia de la Literatura, sea Nacional o Universal, como un Tiempo Único, como un Relato Lineal en el que se van sucediendo los Autores con sus Obras. En su lugar, se abren una multiplicidad de tiempos. De ese modo, los tiempos del archivo serían «las temporalidades en las que estamos inmersas». El plural es aquí importante, ya que «el tiempo que habitamos está hecho de diferentes texturas» y que, de hecho, «no habitamos el mismo tiempo». Así, junto a las Obras, emergen las sobras; y, con ellas, las sombras de lo negado. De modo que ya no se trata de *leer lo mismo*, sino *lo otro*: algo más o algo menos de lo que se había leído hasta entonces, pues desde entonces la lectura no puede ser un reconocimiento, sino otra cosa.

El libro que tenemos entre manos dice *basta* a todo eso. Y no es que sea su autora quien lo dice, pues su libro también dice *basta* a la Autoría. Tejido de otras voces, y aunque *El libro de la vieja* tenga un especial cuidado en consignarlas, no podemos saber qué parte corresponde a los otros y qué parte a quien firma el libro. Así, por ejemplo, cuando en él leemos una frase de Levaillant («el manuscrito ya no es más la preparación, sino el otro del texto»), es legítimo preguntarse si hay que atribuir el sentido que esa frase adquiere en el libro a Levaillant o a Goldchluk. Aunque pensáramos que no es suya, que proviene de otra parte, sucede que su escritura es el único lugar en el que se cruzan esa voz con las otras voces convocadas en su texto. Es así como Analía Gerbaudo, responsable de la colección en la que se publica el libro, puede leer la noción de archivo en Graciela Goldchluk como un «espigón teórico argentino»¹.

Si el manuscrito literario ha sido estudiado tradicionalmente en función de su publicación, la mirada archivística que aquí se propone supone un desgarramiento en el relato teleológico de la historia literaria: «Lo que el archivo vino a hacer en los estudios literarios [...] es a romper el relato consagrado por la historia de la literatura»: «el archivo comienza por cuestionar el canon desde adentro y con sus mismas letras [...]. Abrimos el archivo para preguntar por qué se leyó este escritor y no otro, por qué no otras; pero más hacia adentro, en una misma escritura el archivo ilumina zonas consagradas y marginales». Por eso Goldchluk puede afirmar: «Las huellas de la historia tienen la forma de un archivo, mientras las de la literatura tienen la forma de una biblioteca».

Donde no cabe proyectar, por lo demás, una mirada ingenua sobre los archivos literarios —como si la historia se manifestara inmediatamente en ellos—, dado que «no hay nada de natural en los archivos de la literatura». Así, si por un lado el archivo nos abre a lo negado en la obra, este tampoco es una totalidad inmediata, sino que está ordenado y horadado. Pues un archivo no limita solo con la biblioteca, sino con lo negado y lo destruido, y da así cuenta de algo del orden de los restos y de la supervivencia.

Con ello, rompiendo el Discurso Único, se hace posible empezar a trenzar otros relatos y a incorporar otros problemas a través de una política del cuidado que no se contrapone en ningún caso a la política del acceso y del uso, pues «nadie tiene el derecho de apropiarse de un archivo». Goldchluk, señalando la distancia que va del curador al policía, insiste en que hay que trabajar para que los archivos —que tantas veces son vendidos a otros países o se convierten en el botín de herederos e instituciones— sean accesibles y no un privilegio de unos pocos, y escribe: «Queremos nuestros archivos abiertos, que los sabemos sobrevivientes, vivos y expuestos a la pérdida, incluso a la destrucción».

El libro de la vieja es a su vez una suerte de diario de investigación. Está tejido de memorias que construyen a su vez un olvido. Una de las cosas más valiosas del libro de Goldchluk son el *tono* y *la manera de hacer*. De hecho, tendríamos que haber empezado preguntándonos quién nos habla desde esas páginas que leo —en acceso libre y gratuito, editadas por la siempre viva Vera Cartonera— en formato digital. Tenemos, claro está, a la Doctora Goldchluk, con una sólida carrera investigadora en el campo de la crítica genética y de los archivos de escritores, profesora de la Universidad Nacional de La Plata y curadora del archivo de Manuscritos de Manuel Puig y del de Mario Bellatin. Ahora bien, junto a ella, al lado de ella, a partir de ella, contra ella (¿cuál de estos modos de encarar el problema sería el adecuado?), emerge otra voz (*no la de quien sabe, sino la de quien quiere aprender*) que es la de Graciela, la de un sujeto en trance de subjetivación que, poniendo el cuerpo, da forma puntual a unas fuerzas que están más allá de ella, y que forman parte de una comunidad abierta e inestable a la que apunta ella misma con su libro. Eso que ella llama diálogo tiene que ver con una receptividad permanente hacia lo otro y hacia las otras, y hacia lo negado y lo excluido como potencias presentes de transformación. Lo que le lleva, por ejemplo, a leer a Derrida con Miss Bolivia, a traducir *arconte* por *comisario*, conectando series y abriendo tiempos, firmando *Goldchluk, Graciela*. Gestos como ese son necesarios, el libro de la vieja es necesario, el libro de Graciela es necesario, porque lo que no es necesario (*Miss Bolivia dixit*) es el comisario.

Max Hidalgo Nácher
Benicàssim, 7 de enero de 2023

Notas al final

1 Analía Gerbaudo, «Espigones argentinos» (pp. 159-179), en Gonzalo Aguilar, Claudia Amigo Pino y Annalisa Mirizio (eds.), *Travesías, desvíos, obstrucciones. La circulación de la teoría francesa en Latinoamérica y España*, São Paulo, FFLSCH (USP), 2022.

El teatro de Shakespeare en el seu context

Jordi Coca

Barcelona: Edicions de 1984, 2022

864 páginas

En sus largos años como profesor y espectador de teatro, Jordi Coca ha percibido que teníamos un problema con Shakespeare. La aureola del clásico nos ha llevado a sacralizar una obra tremendamente irregular, llena de préstamos y reescrituras, así como a situar sus valores y sus mensajes por encima del espacio y del tiempo, es decir, a universalizarlos. Es una visión admirativa y romantizada, culminada a finales del siglo XX por la lectura canónica de Harold Bloom, que atribuyó a Shakespeare nada menos que «la invención de lo humano», como si el autor de Stratford se hubiera sacado de la chistera un producto enteramente nuevo, libre de deudas con el pasado y con sus coetáneos, acotado en una autoría nítidamente individual. Coca no niega que Shakespeare escribiera mejor que sus pares. Pero recuerda que imitó y refundió como todos ellos. Así que el concepto de «invención» no parece el más adecuado. En su lugar, Coca prefiere hablar de «contexto», del «momento cero» de las obras de Shakespeare, de sus condiciones originales de representación, de las presiones del poder, de los gustos cambiantes del público y del peso de la tradición. Su objetivo es ofrecer un texto divulgativo que oriente tanto al espectador profano como a los actuales directores de escena, que a menudo se dejan cegar por la aureola del genio y por su presunta universalidad. No se trata, sin embargo, de un determinismo contextualista por parte de Coca, de fiarlo todo a las circunstancias políticas, económicas y sociales. Una de las principales hipótesis de *El teatro de Shakespeare en el seu context* (2022), de hecho, atañe a la psicología de los personajes: siguiendo a James Shapiro, Coca entiende que, en el decisivo año 1599, se produce un giro introspectivo en la obra shakespeariana, que nos lleva a las grandes obras maestras y que cuestiona el concepto de *problem plays*, ya que todo Shakespeare se vuelve «problemático» a partir de ese momento. Pero esa vuelta de tuerca, como todo lo que viene antes y después, no tiene nada de «invención». Es la respuesta dramática y política de Shakespeare a las circunstancias del momento. Respuesta que Coca alimenta con las teorías de la recepción y la sociología de la literatura, desde Jauss y Gadamer hasta Hauser, Greenblatt o, antes que nadie, Coleridge.

El teatro de Shakespeare en el seu context se divide en seis partes. En las dos primeras, Coca sienta las bases de su «perspectiva contextualizadora i recepcionista» (2022: 78), con una «Introducción» a las claves históricas y teatrales de la Inglaterra isabelina y jacobina, y con una «Cronología básica» que abarca desde la coronación de Isabel I

(1558) hasta el First Folio de las obras de Shakespeare (1623). En esas primeras páginas, Coca nos recuerda las encarnizadas luchas dinásticas entre los Tudor, los Plantagenet y los Estuardo; la inflación desatada, las malas cosechas y la amenaza climática de la Pequeña Edad de Hielo; los enfrentamientos entre católicos, anglicanos y puritanos; la delicada relación entre la corona y el Parlamento; las fugaces modas teatrales de la época; y las condiciones de representación de los teatros públicos y privados, de las universidades y de la corte. Son claves que se reiterarán a lo largo del libro, al hilo de las treinta y seis piezas teatrales atribuidas a Shakespeare, pero que Coca anticipa y resume en menos de cien páginas, con declarada vocación didáctica.

En la tercera parte entramos en la primera etapa de la obra de Shakespeare, lo que Coca denomina «Els primers camins», en que el joven dramaturgo de Stratford se abre paso en el mundo teatral londinense con comedias ligeras, obras de propaganda histórica y tragedias de venganza. Es el caso de *Trabajos de amor perdidos*, una parodia del ampuloso estilo eufuista de John Lyly, entonces en boga en la corte isabelina, que más allá de su aparente ligereza, lanzaba una seria advertencia contra el catolicismo que la reina Isabel había fulminado con el Acta de Supremacía protestante (1559) y que le ganaría la excomunión. Son también de esta época las tres partes de *Enrique VI* y el *Ricardo III*, donde Shakespeare tergiversa a placer la historia inglesa, pintando al último Plantagenet como un monstruo sanguinario y deforme (hoy sabemos que fue un buen rey) y ensalzando, por oposición, a los Tudor en el poder. Data igualmente de esta primera etapa el atroz *Tito Andrónico*, una *revenge play* que no se entiende, nos recuerda Coca, sin la relectura que autores como Thomas Kyd hicieron de las tragedias de Séneca. Pero tampoco sin una mínima sociología del teatro que nos explique la relación cotidiana del público isabelino con la violencia de los *liberties*, con sus deprimentes burdeles, sus hospitales para pobres y sus horcas de ejecución, donde se veían los cadáveres putrefactos de los reos nada más salir del teatro (Coca, 2022: 43).

La cuarta parte, «Res no ve de res», retoma la idea de Stephen Greenblatt con la que Coca encabeza su libro: «I believe that nothing comes of nothing, even in Shakespeare». Se encuadran aquí las obras de transición entre el Shakespeare primerizo y el Shakespeare maduro. Es el caso de *Romeo y Julieta*, que Coca no lee sentimentalmente, sino como una advertencia política contra las divisiones familiares que pueden llevar a la guerra civil. O *El mercader de Venecia*, donde se denigra al usurero Shylock, en abierto antisemitismo, no sin antes humanizarlo y encarar la idea de clemencia, lo que resonaba fuertemente en la reciente ejecución de Roderigo Lopez, el médico judío de Isabel I, bajo dudosas acusaciones de atentar contra la reina. Pero el gran punto de inflexión

de este período es *Enrique V*, donde Shakespeare deja definitivamente atrás las crónicas históricas y se adentra en el abismo psicológico que lo llevará a sus obras maestras.

La quinta parte se titula simplemente así, «Les grans obres», y contiene algunas de las interpretaciones sociológicas más interesantes de Coca. Por ejemplo, que *Julio César* no fue leído por el público isabelino como un péplum, sino como una reflexión sobre la sucesión de Isabel I, acosada por intrigas e intentos de asesinato, donde se instalan «la incertesa, el fet de no saber, els dubtes» (2022: 450) propias del humanismo renacentista. También la posibilidad de leer «la dilación» de Hamlet como el producto de un rasgo físico, el sobrepeso del personaje, lo que nos aleja del estereotipo romántico del joven apuesto y estilizado, así como de la metafísica lectura bloomiana del príncipe de Dinamarca como un sueño o una proyección mental. En este período de madurez, sin embargo, Shakespeare no abandona la propaganda, y hace de su *Macbeth* una retorcida legitimación dinástica de Jacobo I a través del personaje de Banquo, cuando la historia nos dice que era el atribulado Macbeth el legítimo aspirante al trono. *El rey Lear* también puede leerse como un guiño al nuevo rey Estuardo y a su proyecto de una Gran Bretaña unida, que las herencias y las traiciones filiales no debieran desunir jamás. Sin embargo, la gran obra de este período y, según Coca, de toda la dramaturgia shakespeariana, es *Antonio y Cleopatra*, donde Shakespeare alcanza el cénit de la complejidad psicológica con unos personajes que confunden lo personal con lo político o, como dice Bloom (con quien Coca concuerda en este punto), unos personajes que nos empujan de dentro hacia fuera (2022: 697), de lo privado a lo público, y con quienes Shakespeare empieza a despedirse de su particular «invención de lo humano» (2022: 708).

La sexta y última parte trata de los *romances*, de *Pericles* a *La tempestad*, pasando por *Cimbelino* y *Cuento de invierno*. Aquí se pierde la profundidad introspectiva de las grandes tragedias y entramos en un mundo mágico e inverosímil, aderezado de complejíssimas tramas. No desaparece, sin embargo, el arraigo histórico y político de Shakespeare, que Coca ilustra de manera ejemplar en *La tempestad*, la obra que cierra el volumen. A pesar de no tener fuentes conocidas, este último *romance* no es una fantasía nacida de la inventiva de Shakespeare. *La tempestad* está inspirada en el naufragio real del *Sea Adventure*, un barco de la británica Compañía de Virginia, que se proponía colonizar los nuevos territorios de América. El suceso, enormemente popular en la época, permitió a Shakespeare conectar con su público y legitimar el imperialismo de la Inglaterra jacobina sobre las nuevas tierras y etnias descubiertas allende el Atlántico. Es lo que representa el personaje de Próspero, trasunto de los neoplatonistas europeos, al someter a Ariel y Calibán, vistos con los ojos de Montaigne sobre los salvajes del Nuevo Mundo. Con *La tempestad*, Coca clausura

su estudio y nos demuestra por última vez que «nada viene de nada, ni siquiera en Shakespeare», que incluso las fantasías más desatadas tienen profundas raíces filosóficas, políticas y económicas, que el contexto es clave para desentrañar las posibilidades interpretativas de un texto, sus razones profundas y su sustrato ideológico, para evitar que nos ciegue la poderosa aureola de lo sagrado, lo canónico o lo universal.