

¡ESTÁN EN NOSOTROS! EL HORROR DE LA MARGINALIDAD Y LAS FANTASÍAS DE LA CLASE MEDIA EN UN
ESTUDIO DE CINE Y LITERATURA EN ARGENTINA, MÉXICO Y EL SALVADOR DURANTE LA ÉPOCA
NEOLIBERAL

Darío Goldgel Carballo

A DISSERTATION

in

Hispanic Studies

For the Graduate Group in Romance Languages

Presented to the Faculties of the University of Pennsylvania

in

Partial Fulfillment of the Requirements for the

Degree of Doctor of Philosophy

2022

Supervisor of Dissertation

Ericka Beckman, Department Chair, Hispanic Studies

Graduate Group Chairperson

Ericka Beckman, Associate Professor, Hispanic Studies

Dissertation Committee

Michael Solomon, Professor, Hispanic Studies

Ezequiel de Rosso, Docente Investigador, Literatura Hispanoamericana

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no habría sido posible sin el apoyo de la profesora Ericka Beckman y sus lecturas, consejos y apoyo no sólo durante la escritura, sino también durante el doctorado en general.

A su vez, cabe destacar el trabajo de los profesores Ezequiel de Rosso y Michael Solomon, mis docentes en su momento y luego lectores de este trabajo.

También merece un agradecimiento especial Laura Flippin, quien me ayudó a sortear infinitas burocracias que se extendieron hasta el último minuto de mi vida doctoral.

Mi gratitud a su vez a mis compañeros de doctorado, un envidiable grupo para acompañar todos estos años, particularmente Daniella Sánchez Russo, Juan Pablo Cárdenas y Xavier Dapena.

Y fuera de la academia, el constante apoyo espiritual y material de mi esposa Sofa, y de mis amigos Jorge y Eliana.

ABSTRACT

¡ESTÁN EN NOSOTROS! EL HORROR DE LA MARGINALIDAD Y LAS FANTASÍAS DE LA CLASE MEDIA EN UN ESTUDIO DE CINE Y LITERATURA EN ARGENTINA, MÉXICO Y EL SALVADOR DURANTE LA ÉPOCA NEOLIBERAL

Darío Goldgel Carballo

Ericka Beckman

The present dissertation analyses several works of film and literature from the last quarter of a century in order to explore the influence of neoliberalism in Latin America, with a focus on Argentina, Mexico and El Salvador. The hypothesis is that the changes promoted by this program have been so deep, that have become an inescapable topic within these texts. Furthermore, this dissertation examines the constant presence of the marginal masses in these works, and their immediate relationship with the reconfiguration of neoliberal society. Through a close reading of the texts under a cultural studies optic, this research confirms the richness of fantasy, violence and science fiction for an analysis of the Latin American middle class' ideology. Moreover, the masses appear as an integral part of such ideology and its psychological consequences. We can then observe two main tendencies regarding the vision of said masses: one as a *polluting element* that risks corrupting the lives of the middle class (Argentina), and one that identifies them with the sunk or the loser, as those who were

unable to adapt to the new times and whose death has been naturalized (Mexico, El Salvador).

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	II
ABSTRACT	III
ÍNDICE.....	V
PREFACIO	VII
1 . CLASE MEDIA Y MASA MARGINAL.....	1
EL HORROR DE SER SUJETO MARGINAL	4
CONSUMO, MONSTRUOSIDAD Y PURIFICACIÓN	20
ZOMBIS EN LA VÍA PÚBLICA	30
EL HÉROE NORMAL.....	38
LA INTERVENCIÓN NORTEAMERICANA	55
CONCLUSIÓN	60
2. HORROR ESTRUCTURAL Y MATERIA PRIMA ABYECTA. LA MARGINALIDAD Y SU PRODUCCIÓN DE VALOR EN EL GORE MEXICANO.....	62
CUANDO EL DOCUMENTAL SUPERA A LA FICCIÓN	63
DE RUDO A ANORMAL A NIÑO SUFRIDO	72
LAS VÍCTIMAS Y SUS CUERPOS.....	77
LO MEXICANO EN UN MÉXICO BÁRBARO.....	80
UN CONSUMO INTENSIVO.....	88
EXPORTACIÓN DEL HORROR	95
LA MATERIA PRIMA ABYECTA.....	99
3.ESPEJOS, FUSILES Y SERPIENTES. EL INDIVIDUO NEOLIBERAL SALVADOREÑO EN UNA TRILOGÍA DE HORACIO CASTELLANOS MOYA.....	103
TRANSFORMACIONES Y FORMAS EN EL SALVADOR.....	105
OLIGARQUÍA ENMARAÑADA.....	110
UN TESTIMONIO DEL ÉXITO LABORAL	122
UN <i>ROAD TRIP</i> SOÑADO	141
CONCLUSIÓN	150
4. FAMILIAS TÓXICAS Y SALVAJES. SUPERVIVENCIA EN MUNDOS HOSTILES EN <i>DISTANCIA DE RESCATE, SOMOS LO QUE HAY Y PLOP.</i>	152
EL VENENO Y LA PLAGA	153
UN ATENTADO CONTRA LA FAMILIA	163
UNA FAMILIA VIOLENTA	172

UNA EXCURSIÓN A LAS MASAS MARGINALES.....	175
MITOLOGÍAS DEL PRESENTE Y EL FUTURO.....	192
CONCLUSIÓN	201
5. CONCLUSIONES	203
BIBLIOGRAFÍA	209

Prefacio

El presente trabajo procederá a analizar ciertas obras de cine y literatura del último cuarto de siglo para explorar las influencias del neoliberalismo en América latina, centrándose en Argentina, México y El Salvador. Se propone la hipótesis de que los cambios promovidos por este sistema han sido tan notables, que no sólo han dejado una huella, sino que se han vuelto ineludibles en estas piezas contemporáneas. A su vez, el trabajo evaluará la presencia constante de las masas populares dentro de estas obras, y su relación directa con la reconfiguración de la sociedad neoliberal.

Definir al neoliberalismo es un asunto espinoso. En su historia de la evolución del término, Taylor Boas y Jordan Gans-Morse sugieren que, en la mayoría de los artículos académicos, ni siquiera se lo intenta. La problemática radicaría en que *neoliberalismo* se utiliza en la gran mayoría de los casos simplemente como peyorativo, sugiriendo a veces una prescripción sobre del funcionamiento del mercado, otras el poder que corresponde a distintos actores políticos, y otras una descripción de una ideología en particular. Así, generalmente se toma una de sus aristas y se deja el resto a en las manos del buen sentido común.

Este trabajo no se preocupará en buscar una definición exhaustiva del término, pero será necesario delimitarlo en cuanto a dos niveles. En un principio, como una *materialidad neoliberal* concreta dentro de un momento histórico: se pensará en una

línea asociada al Consenso de Washington pero de manera doble, tanto desde una serie de políticas económicas concretas (austeridad fiscal, desregulación, etc., sin tener en cuenta la aplicación concreta del Consenso en cada país) como desde los motores de su implementación (organismos internacionales, gurúes o *think-tanks* operando como promotores de un sistema). Por otro lado, se considerará como una *ideología neoliberal* desde una línea como la de Wendy Brown “a peculiar form of reason that configures all aspects of existence in economic terms” (3) y, en este sentido, el sujeto neoliberal heredaría características como la anarquía del mercado, la competición y el individualismo desenfrenado (Harvey 82).

Pero, en el caso de Latinoamérica, se puede pensar también al neoliberalismo como una *época*, entendida no simplemente como una periodización cronológica, sino como una nueva forma bajo la cual la sociedad experimenta al mundo. Más allá de la simple aplicación de políticas económicas o la promulgación de ideologías novedosas, el neoliberalismo aparecerá para el sujeto latinoamericano como un momento diferenciable, de cambios obvios y drásticos, que requerirá el desarrollo de nuevas formas de vivir para poder enfrentar el día a día.

Y tal vez el suceso con mayor impacto dentro de imaginario de la sociedad será el aumento de la visibilidad -particularmente en las ciudades- de las masas empobrecidas, ya sea por motivos políticos, económicos o migratorios. Marx hablará del

“ejercito industrial de reserva” o “superpoblación relativa”¹ para referirse al grupo social de desempleados temporales que cumple un rol estructural al regular los salarios de los demás trabajadores. Pero este concepto se torna insuficiente cuando se vuelve evidente que una buena parte de dicho grupo jamás, realísticamente, accederá al empleo formal, y en este sentido este trabajo utilizará el concepto de *masa marginal* de José Nun, descrito por el autor como “esa parte afuncional o disfuncional de la superpoblación relativa” (21). Durante el neoliberalismo, la misma “marginalidad” de estos grupos se verá en conflicto, en tanto una característica de esta época será la imposibilidad de eliminarlos (ya sea desde la integración o de la destrucción), e incluso de ignorarlos, en tanto su existencia y proximidad se vuelven constantes con las cuales las demás clases deberán aprender a lidiar.

Y, en particular, el trabajo se centrará en las clases medias, cuya delimitación es particularmente difusa, en especial desde el punto de vista de los diferentes actores sociales. No interesará aquí definirla con precisión, demarcándola como un estrato específico a través de parámetros económicos o profesionales que probablemente resultarían problemáticos, sino que en general se pensará como una sección de aquel grupo (ajeno a la clase alta/capitalista) integrado a un mercado de trabajo formal y que sigue unos ciertos parámetros ideológicos y de consumo que variarán de región a región. El aspecto fundamental en el análisis a realizar será más bien su imagen ideológica, el cómo se piensa el sujeto a sí mismo en tanto clase media, y cómo esta

¹ Para una discusión más en detalle sobre sus diferencias, ver Nun, pp. 3-6

visualización aparece plasmada dentro de los elementos estéticos que se trabajarán. De esta manera, se pensará a la clase media como el lector o espectador ideal de las obras trabajadas, y en ese sentido como aquella que provee en general el punto de vista sobre la “aparición súbita” de las masas marginales en escena.

Es este fenómeno, esta presencia ineludible de las masas marginales, el cual articulará el eje de este trabajo. ¿Cómo se entraman estos cambios sociales dentro de distintas estéticas latinoamericanas? ¿Qué pueden la literatura y el cine decirnos sobre los cambios ideológicos que se han producido durante el neoliberalismo? ¿Qué elementos reaccionarios aparecen frente a esta nueva organización del mundo y cuánto éxito son capaces de tener? ¿Cómo se adaptan formas y géneros preexistentes a las nuevas dinámicas entre clases sociales? ¿Qué nos dicen las lecturas críticas sobre esta época respecto a sus propias ideologías?

Las obras a trabajar contendrán en su mayoría elementos del horror, lo fantástico, lo maravilloso o la ciencia ficción. Y, mayormente, estarán caracterizadas por la presencia abundante de violencia, aunque este aspecto parece no demasiado raro en el arte latinoamericano en general. Sin embargo, estos géneros tienen la virtud de ser más laxos en cuanto al tener que ajustarse a ciertas expectativas de solemnidad en el trato de los tópicos violentos, en tanto se pueden desligar con más facilidad de una idea de historia vinculada a categorizaciones de justicia/injusticia, políticas de la memoria, etc. Esta “banalidad potencial” (al menos, desde ciertos puntos de vista de gran pregnancia) se multiplica en el caso del cine independiente, que muchas veces busca

oponerse estética y temáticamente a otros cines que están relativamente condicionados ideológicamente debido a los orígenes de su financiamiento (por ejemplo, organismos estatales en Argentina o deducciones impositivas de empresas privadas en México) y pueden entrar más libremente en el terreno del mal gusto, lo escatológico o lo abyecto en general. Estos aspectos más crudos, combinados con lo afectivamente inmediato del horror, lo siniestro de lo sobrenatural o las imaginaciones sobre el futuro, dan pie a obras que presentan grandes especulaciones sobre las reacciones de los sujetos y los mundos en los que viven, lo que permite plasmar en ellas un contenido ideológico tal vez más abundante que aquel que existe en otras obras de estética realista, las cuales pueden asumir ciertas referencialidades en común con los lectores o espectadores con más facilidad. Es así que este tipo de obras parece idóneo para analizar un momento de grandes cambios sociales, en tanto lidian con las inquietudes más primarias e inmediatas de los sujetos.

El primer capítulo, *Clase media y masa marginal*, trabajará con los mecanismos de la construcción de un Otro a partir de las clases populares en la Argentina de principios del siglo XXI. El trauma de la crisis de 2001 representaría para muchos el fin del sueño de un progreso neoliberal de la década anterior y obligaría a la clase media a enfrentarse a un estado de precariedad económica inusitada. Esta inquietud puede verse construida como un material para el horror en un cuento de Mariana Enríquez de su libro *Los peligros de fumar en la cama*. Aquí, la autora imagina qué sucedería si un barrio suburbano se empobreciera de repente -en este caso, debido a una maldición de

un indigente maltratado- y procederá a describir situaciones de caos, violencia y salvajismo. Y esta situación se construirá a partir de una familia benévola que cumple la función de espectadora de la situación, permitiendo no sólo dar una referencia sobre cómo se imagina la clase media como testigo de esta catástrofe traumática, sino también sobre cómo se piensa a sí misma a la manera de un compás moral desde el cual se construye una idea de la cultura y el progreso.

Las transformaciones de los sujetos ahora empobrecidos serán radicales:

Enríquez vinculará la zozobra de la situación económica de los vecinos no simplemente a un cambio moral o ideológico, sino a una alteración en la ontología del sujeto, donde la pobreza lo convierte en un Otro construido en términos monstruosos. Así, esta sección también ahondará en cuestiones sobre integración, la identidad a partir del consumo y la división espacial de clases.

Virando de la literatura a un cine clase B, el capítulo también se ocupará del film *Plaga zombie: zona mutante* de Pablo Parés y Hernán Sáez. Este film, que combina las clásicas hordas de muertos vivientes con el slapstick, el gore y el pastiche, presentará otro suburbio en caos, pero esta vez bajo una conspiración gubernamental y extraterrestre. Un grupo de vecinos-héroes deberán no sólo sobrevivir, sino intentar escapar. Pero aquí, el Otro-zombi no está totalmente alienado del protagonista de clase media: a pesar de su antagonismo, compartirán sufrimientos, espacios y ambiciones para el futuro. De esta forma, el análisis del film lidiará con cuestiones sobre qué es el

“hombre común”, cuál es su relación con el aparato estatal, y cómo se construye un contexto Latinoamericano dentro del mapa global.

El segundo capítulo, *Horror estructural y materia prima abyecta*, trabajará con dos películas mexicanas de alto contenido *gore/splatter* para evaluar los alcances de una estética de la violencia excesiva y teatralizada en cuanto a su relación con el mundo neoliberal. La primera será *Atroz* de Lex Ortega, casi un experimento sobre cuánta tortura es capaz de imaginar el cine, y, la segunda, *México Bárbaro*, un compilado de cortometrajes de diversos autores, que combinan el tema de la violencia y el horror con las referencias tradicionalistas a México.

Atroz se construye como un *found footage* de horribles crímenes, con una mira clara en lograr un récord en actos violentos. Sin embargo, el film comienza con un mini-documental sobre la Ciudad de México, que lleva a reflexionar sobre si hay posibilidad de construir un horror latinoamericano sin una referencia socioeconómica concreta. Por otra parte, se trabajará con cuestiones como la manipulación del cuerpo y su relación con la precariedad económica, la heteronormatividad y su relación con el sujeto monstruoso, y la construcción del espectador y de un punto de vista escopofílico del mundo de las masas marginales. *México Bárbaro*, por otro lado, presenta siete historias unidas por la violencia extrema, elementos autóctonos o tradicionalistas, y un pesimismo generalizado. La cuestión del consumo excesivo y aberrante es un tópico que recorre buena parte de las obras, donde esta ética neoliberal se transpone a los elementos monstruosos del horror. A su vez, el retrato del fracaso de las estructuras

estatales tradicionales reforzará la idea de un mundo del todos contra todos y la necesidad de adaptarse para sobrevivir.

Ambos films, por su parte, trabajarán repetidamente con la cuestión del qué es México y qué es la mexicanidad, que -más allá de lo folklórico- no podrá eludir el enfrentamiento con la realidad económica del país. Por otro lado, su visión como productos de exportación los pondrá en relación con la construcción de lo exótico, a la vez que pensarán a las masas marginales como una potencial materia prima exportable en tanto tópico para el mercado del horror y la violencia.

El tercer capítulo, *Especiosos, fusiles y serpientes*, se centrará en el retrato de El Salvador de los años noventa y trabajará con tres novelas de Horacio Castellanos Moya, *La diablo en el espejo*, *El arma en el hombre* y *Baile con serpientes*. Si bien de éstas sólo la última contiene elementos claramente sobrenaturales, la crudeza del autor y su énfasis en lo excesivo (casi hollywoodense) y lo descarnado no lo alejan demasiado de los demás géneros trabajados. El Salvador sufrió cambios dramáticos al pasar, en menos de diez años y con una guerra civil de por medio, de una economía agraria decimonónica a una violenta sociedad capitalista de la especulación financiera, causando no sólo un impacto directo en las vidas cotidianas de toda su población, sino también oscureciendo completamente el funcionamiento de la sociedad en sí. Las obras proveerán un acercamiento a la realidad salvadoreña desde el ojo de tres miembros de distintas partes de la sociedad (una mujer rica, un ex militar de derecha y un sociólogo desempleado), permitiendo explorar los límites de lo accesible en este nuevo mundo.

Adicionalmente, mostrarán distintas aproximaciones a la vida en este universo neoliberal mediante el retrato del éxito o el fracaso de sus protagonistas, dando a entender las nuevas demandas y expectativas que aparecen durante esta época.

Se trabajará a su vez la posición de Castellanos Moya frente a las tendencias literarias salvadoreñas, realizando una crítica sobre su inclusión dentro de “estéticas del cinismo” o “noir neoliberal”, al tener en cuenta cómo dichas lecturas pueden pensarse dentro de un contexto que considere los cambios económicos e ideológicos que aparecen durante el neoliberalismo de una manera más profunda. Por otro lado, se reflexionará sobre la herencia del testimonio y su ambición de ser la voz de las masas marginales, y cómo ésta funciona en un mundo donde la sociedad se ha atomizado y tornado excesivamente individualista o donde, como es el caso en *Baile con serpientes*, se imagina una marginalidad de manera fantástica a partir de la destrucción de las normas sociales y el consumo excesivo de lo prohibido.

Finalmente, la última sección, *Familias tóxicas y salvajes*, expandirá la idea del capítulo anterior donde la sociedad aparece como espacio de supervivencia, para presentar situaciones donde los universos en conjunto aparecen como fuerzas negativas y hostiles para todos los sujetos que los habitan. Se pensará sobre las diferentes estrategias de supervivencia de sus respectivos protagonistas, pero asimismo sobre la conceptualización misma de dicha hostilidad ambiental. Se trabajará así con dos novelas argentinas y una película mexicana.

Distancia de rescate, de Samanta Schweblin, presentará la historia de una madre y su hija que, en su viaje de vacaciones al campo, son víctimas de una intoxicación con agroquímicos utilizados en el monocultivo a gran escala por el negocio de la soja. Pero el pueblo donde transcurre la historia, abandonado por el Estado, ha desarrollado sus propios mecanismos sobrenaturales para lidiar con el problema, y su resultado parece ser -a los ojos de la protagonista- peor que la simple muerte, pues no sólo implica la decadencia física y mental, sino también la corrupción del alma del individuo. Esta novela ha sido leída ampliamente como una denuncia contra el extractivismo agrario neoliberal y sus consecuencias ecológicas. Sin embargo, se puede también interpretar como un desplazamiento de la culpa hacia las masas marginales y a sus saberes de supervivencia, que se identifican con la destrucción de la familia burguesa. En este sentido, se puede considerar como un giro reaccionario de la clase media, que ve en su ideología un refugio contra los peligros del neoliberalismo.

El film *Somos lo que hay* de Jorge Michel Grau, por otro lado, transcurre en la Ciudad de México y presentará a una familia de caníbales en crisis: su patriarca ha muerto y ahora necesitan desesperadamente de una víctima para su “ritual” que definirá su vida o muerte. Aquí aparecerá también la familia como el eje de la supervivencia, aquel núcleo capaz de proteger de los peligros externos del mundo. Sin embargo, se retratará como totalmente disfuncional e inadecuada y, en su lucha del todos contra todos (contras distintos grupos de las masas marginales), sufrirá varias y humillantes derrotas, a la vez que aparecerá también como productora de la violencia,

derivada de la competición patriarcal por el poder y de las ambiciones de consumo de sus miembros.

Finalmente, en *Plop* de Rafael Pinedo se presentará un futuro postapocalíptico donde diversos grupos luchan por sobrevivir en las ruinas de lo que fue una vez Argentina. La situación es brutal: una pesadilla hobbesiana donde matar al otro a primera vista es el menor de los problemas. La tesis de *Plop* es simple: el mundo se ha poblado de bárbaros sin cultura y estas son sus consecuencias. Y esto lleva a que los motivos ideológicos de la novela sean una fecunda cruz entre antropología *demodé*, lecturas sarmientinas, esquemas pedagógicos, ideales de consumo e infinitas visiones del futuro desde los ojos de la clase media. Así, ocurrirá una sistemática subestimación de las masas marginales, aunque esto implique la contradicción de las propias lógicas que rigen la diégesis.

Pero si el futuro postapocalíptico está anclado necesariamente al presente que lo engendró, la novela no es la única en depositar en él sus ideologías: la exploración de diversas lecturas críticas sobre *Plop* permitirá ver como la ciencia ficción dispara todo tipo de interpretaciones arbitrarias que funcionan como mecanismos de defensa ideológicos en sus lectores. A su vez, se pensará cómo esta lectura del futuro imagina -a partir de éste- pasados inexistentes, demarcando los ideales históricos de la clase media argentina y su vínculo con las masas marginales, tal vez como un nuevo refugio contra la amenaza que aquellas representarían en el presente neoliberal.

Las cuestiones que trabajan estos distintos capítulos pretenden no sólo dar cuenta de cambios estéticos vinculados al mundo neoliberal, sino también de la presencia ineludible de la masa marginal dentro de esta ecuación. Ya no puede imaginarse un mundo estratificado, donde la interacción con las clases bajas carece de consecuencias, sino que -aún cuando se lo intenta, como en la idea de “clase media vs. capitalistas agrarios” en Schweblin- las masas marginales se infiltran, e incluso se le asigna una agencia de culpabilidad. En definitiva, ya sea como supervivientes, objetos de horror o portadores de nuevos saberes, están aquí para quedarse.

1 . Clase Media y Masa Marginal

El nuevo milenio coincide en Argentina con la abrupta caída de la esperanza de salvación a través del neoliberalismo. Transcurrían diez años de un gobierno apoyado fuertemente en el desmantelamiento de la industria estatal, la apertura de los mercados y un régimen cambiario que fijaba un peso convertible a alto valor. Las políticas económicas viraron enormemente los patrones de consumo de la clase media hacia productos extranjeros y por otra parte permitió a muchos la posibilidad del turismo internacional por primera vez en sus vidas. A su vez, de acuerdo con Maristella Svampa, la forma tradicional que la clase media había tomado en el país cambia rápidamente hacia final del siglo, tendiendo hacia una sociedad que se vuelve cada vez más excluyente:

la crisis de los 80 y el pasaje a un nuevo modelo de acumulación, en los 90, terminaron por desmontar el anterior modelo de integración, echando por tierra la representación de una clase media fuerte y, hasta cierto punto, culturalmente homogénea, asociada al progreso y la movilidad social ascendente (129)

El sueño de una Argentina globalizada estalló con la crisis económica de 2001, que dejó traslucir la fragilidad de la economía y el inmenso peso de la deuda externa acumulada desde los años setenta. La mayor consecuencia fue no sólo el crecimiento de la masa marginal, sino la misma imposibilidad de ignorar su presencia, que se hizo

particularmente notoria a través de los grupos llamados *piqueteros*, masas de desocupados que -al no disponer de trabajo y por tanto ser incapaces de realizar huelgas- cortaban calles o caminos con el fin de interrumpir la circulación en las ciudades y así conseguir visibilidad en un sistema dentro del cual su existencia no era percibida como necesaria. Hacia 2003, con el comienzo del gobierno de Néstor Kirchner, se promueve la integración económica y política de esta población, con su consecuente vilificación por parte del discurso reaccionario por parte de las clases altas y medias.

Este capítulo se ocupará de rastrear los cambios en la relación entre la clase media y la masa marginal a partir de un compilado de cuentos de 2009 y un film de 2001. La propuesta será que las ideologías de clase media tradicionales han quedado anticuadas para resolver las dinámicas entre dichas clases sociales y han sufrido una rápida renovación con cambio de siglo. Gracias al auge de las escuelas de cine, cambios tecnológicos y otras circunstancias, aparece hacia fines de los noventa un interés en el cine independiente argentino y latinoamericano por el género del terror, que se refleja en el éxito del festival de cine independiente Buenos Aires Rojo Sangre (BARS) que funciona desde el 2000, junto al interés internacional de films como *Habitaciones para Turistas* (2004), *Aterrados* (2017) o *Sudor Frío* (2010). A su vez, la capacidad del género para lidiar directamente (y, en buena parte, heurísticamente) con los deseos y reacciones de su público ideal -es decir, la clase media- lo hacen idóneo para un análisis crítico. Ambas obras lidian directamente con ciertos prejuicios y estereotipos de clase en un nivel referencial, pero dejan por momentos traslucir un discurso diferente cuando

se proponen trabajar con lo corporal, lo cómico, lo abyecto o lo terrorífico, momentos donde puede rastrearse el incipiente desarrollo de nuevas ideologías.

Los peligros de fumar en la cama, de Mariana Enríquez y *Plaga zombie: zona mutante* son dos obras que se centran en personajes de la clase media argentina, al mismo tiempo que retratan ciertas ansiedades de estas para con la masa marginal. Enríquez planteará un acercamiento desde el terror más clásico, elaborando en sus cuentos una suerte de segundo universo siniestro que funciona paralelamente a la cotidianeidad de la clase media. La autora planteará el choque de estos dos mundos y mostrará cómo la clase media intenta dar cuenta de una Otredad incognoscible (desde el punto de vista de clase media que adoptan tanto los narradores como los personajes), siendo así un texto idóneo para analizar los mecanismos de construcción ideológica a partir de los cuales se interpreta el mundo. Particularmente útil en este sentido será el cuento *El carrito*, en el que se centrará este capítulo. Por otra parte, *Plaga zombie* aborda la cuestión del terror más bien desde el humor y lo grotesco, lo que permite una presentación más explícita de diversas angustias de esta clase, al mismo tiempo que el film reflexiona sobre sus contradicciones ideológicas. La película juega con la mediocridad de su propia estética, permitiéndose funcionar de una manera más libre e irónica. Sin embargo, mientras que *Plaga zombie* coloca a la Argentina dentro de un panorama globalizado, al mismo tiempo se someterá a ciertas auto-limitaciones sobre lo que se puede expresar como texto periférico.

El horror de ser sujeto marginal

Los peligros de fumar en la cama es una compilación de historias de terror de protagonistas mujeres, pertenecientes al amplio abanico de la clase media. Se apela en general al clásico recurso del género de ubicarse dentro de lo familiar, dentro de aquello que normalmente se presenta como un espacio de seguridad y confort, con el fin de subvertirlo hacia lo escalofriante y así lograr un efecto mayor. *Los peligros de fumar en la cama*, si bien en apariencia presenta toda una serie de ambientes diversos y una amplia variedad de motivos y personajes, la realidad es que todos los lugares y situaciones que aparecen en el libro son finalmente espacios de circulación de las diferentes gamas de las clases medias argentinas. El entorno rural, por ejemplo, asociado a ciertas mitologías, supersticiones y a cierta tradición folclórica del género del terror, aparece construido a partir del viaje desde la ciudad, tanto desde el turismo como desde la ocasión de la visita de familiares en el interior del país. Asimismo, el único cuento que transcurre fuera del país, *Rambla triste* -que tiene lugar en Barcelona- apela a este recurso del viaje tradicional de la clase media argentina, para la cual Europa, Estados Unidos y Brasil serán sus destinos internacionales ideales. Los espacios más pobres de los cuentos, por otro lado, también se ven desde el lente de un sujeto urbano de un cierto estándar educativo (la presencia del secundario en las historias de adolescentes, por ejemplo, da cuenta de una tradición identitaria de integración social a partir de las instituciones educativas, idea que mantiene un fuerte peso en el imaginario

argentino) para el cual cualquier situación precaria en la que dicho sujeto actualmente se encuentre es una marca de un estado previo de gracia del cuál se ha caído. De esta manera, debe considerarse a *Los peligros de fumar en la cama* como una visión del mundo mediatizada por una ideología de clase determinada, que enmarcará a su vez su idea propia del terror, la violencia y lo escatológico durante todos los relatos, más allá de los aparentes intentos de “ampliación” hacia la visión del horror de las clases populares. Así, por ejemplo, un cuento como *El desentierro de la angelita*, que desde su título se apoya en la apropiación de un lenguaje rural (la idea del “angelito” como niño muerto es un tema recurrente en la música folklórica, la cual por otra parte es ampliamente consumida por las clases medias), termina resultando en una suerte de parodia cuando la protagonista incorpora al monstruo rural dentro de su cotidianeidad porteña, quitándole una buena parte de su cuestión siniestra y antinatural, para incorporarla dentro de un espacio familiar a su clase.

Lo que caracteriza a los personajes fantasmagóricos de *Los peligros de fumar en la cama* es, según Beatriz Sarlo, justamente su ocupación de espacios vedados:

Este fuera de lugar es, para la doxa, una de las transgresiones graves. Los muertos vivos, o los muertos-muertos, o los casi muertos, los casi zombis, o los fantasmas malévolos de los cuentos de Enríquez, están todos fuera de lugar, ocupando un lugar para el cual no tienen derecho de admisión, y por lo tanto, violando las reglas que organizan el mundo. (Sarlo 120-121)

Así, la crítica ve en estos muertos ocupando el espacio de los vivos, o espíritus mezclándose en lo cotidiano, una disrupción de un determinado orden de la praxis vital.

La pregunta que cabe hacerse es, pues, ¿cómo se definen estos espacios y este orden que se ven vulnerados? Una respuesta sencilla es suponer que hay una delimitación precisa de los diferentes espacios de la vida cotidiana, y de ahí, continuando con el análisis de clase, extrapolar que las clases medias y las clases populares se encuentran armónicamente divididas, en tanto viviendas, lugares de consumo y trabajo. Así, se puede trazar la división que se prefiera, y algunas históricamente favoritas en la Argentina han civilización y barbarie, campo y ciudad, o norte y sur de Buenos Aires. Sin embargo, esta idealización se encuentra constantemente en crisis: desde la inmigración masiva de fines del siglo XIX y principios del XX, pasando por la irrupción de las masas hacia la democracia a partir del Yrigoyenismo (que define el fin del fraude electoral sistemático hacia 1918) y, más aún, con el auge del Peronismo, que condensa una efervescente voluntad popular de integración, incorporando a las masas como un elemento esencial de su política. No es sorprendente que algunos ejemplos emblemáticos de la representación de este “ascenso” de las clases populares se relacionen directamente con la invasión de espacios que le fueran previamente vedados. Una foto que muestra obreros en la Plaza de Mayo refrescando sus pies en una fuente tras una larga procesión hasta la Casa de Gobierno se convirtió en uno de los motivos reaccionarios más pregnantes sobre el peronismo (la idea de “las patas en la fuente”), en tanto muestra no sólo la apropiación de un espacio -ocupar la Plaza de Mayo, por otra parte, será también el acto político por antonomasia- sino también la corrupción de una estética de ciudad, de inspiración en la aristocracia europea,

mediante los bajos modales de las clases no educadas. De la misma manera, un célebre análisis de *Casa tomada* de Cortázar (propuesto originalmente por Juan José Sebreli) imagina al cuento como una alegoría del avance de las masas por sobre los espacios pertenecientes a las clases altas donde, por supuesto, el espacio privado se equipara al espacio público, al ser vulnerado el sagrado derecho a la propiedad de los hermanos rentistas que protagonizan la historia. Pero ya el mismo título de la historia nos presenta a la idea de la ocupación ilegal de una casa como una cuestión recurrente y es justamente este tipo de acción la que rompe con la división espacial de clases: quienes ocupan una casa son aquellos que jamás podrían acceder a la compra de una y, por tanto, se encuentran por definición en un espacio que les es naturalmente vedado.

El intento más contemporáneo de construir esta separación espacial de clases tuvo lugar en la década del noventa, con el auge de los *countries* y los barrios privados. Esencialmente zonas urbanas amuralladas, estas viviendas destinadas a aquellos que podían costear el ir a trabajar diariamente en automóvil se presentan como una posibilidad de vivir una vida más “natural”, pero principalmente como una forma de defensa contra la “inseguridad”, inquietud que ganó gran primacía en los medios de comunicación y el imaginario social. Pero aún a través de la imposición de límites físicos, dos grandes presencias de las clases populares se integran al esquema del barrio privado. Primero, a través de los trabajos indeseables para clases medias y altas, particularmente el servicio doméstico, que requiere la inserción del Otro dentro del hogar, y que se abarata significativamente conforme las masas desempleadas crecen en

número. Y, por otro lado, el hecho de que estos emprendimientos inmobiliarios se apoyaron ampliamente en la búsqueda de tierras baratas y, por tanto, muchos de estos barrios lindan, o sus accesos cruzan, las zonas más pobres del país, generando la paradoja de que ese objeto del terror del que se intentaba escapar está ahora más cerca que nunca (así, a partir del 2000 se popularizará entre los más ricos una nueva extensión de esta muralla, el auto blindado, de gran importancia para circular a través de estas zonas marginales). Pero, de todas maneras, lo que el barrio privado muestra es la ausencia de una división espacial de clases de hecho, y la necesidad de intentar construirla de manera artificial con el fin de acercarse a un ideal que resulta ser más bien una construcción mental. El barrio privado es el forzamiento de una espacialidad ideológica.

La clase media hereda esta ideología de las clases altas, pero carece de la posibilidad de intentar aislarse de las masas populares. Una visión terrorífica de la irrupción del Otro en un barrio de clase media se construye en el cuento *El carrito*. Allí, Enríquez presenta la historia de cómo un hombre de la calle, recolector de basura, defeca borracho en un barrio residencial y debido a esto es golpeado y maltratado por los vecinos. Poco tiempo después, la catástrofe se presenta: todo el barrio entra en decadencia económica, la gente pierde el trabajo, los negocios cierran, se venden los televisores, hay suicidios y violencia. Es una maldición que el pordiosero ha dejado (representada por su carrito abandonado), para todos excepto para una familia que lo ha tratado dignamente y que aún conserva servicios públicos, comida y trabajo, pero

debe sin embargo mantenerse en el más completo secreto para evitar represalias. El barrio de *El carrito* se describe como una clase media con cierta modestia: se encuentra cerca del Riachuelo (signo de menor valor inmobiliario), sus habitantes son empleados o pequeños comerciantes, y una de las protagonistas, kinesióloga, es confundida por los ingenuos vecinos por una médica, lo que le vale cierto respeto y da a entender una educación limitada, pero acompañada por ciertas nociones morales. En sí, el barrio se presenta como una suerte de espacio idílico y de un carácter algo anacrónico:

A mitad de cuadra, Horacio lavaba el auto como todos los domingos, en shorts y chancletas, la panza tensa y prominente, el pelo en pecho canoso, la radio con el partido. En la esquina, los gallegos del bazar tomaban mate con la pava en el piso, entre las dos sillas reclinables que habían sacado afuera, porque el sol estaba lindo. Enfrente, los hijos de Coca tomaban cerveza en el umbral, y un grupo de chicas recién bañadas y demasiado maquilladas charlaban paradas en la puerta del garaje de Valeria. (Enriquez 45)

La idea de la rutina del fin de semana teniendo lugar en la calle da una imagen idealizada del espacio público: un lugar de encuentros, comunal, donde todos los vecinos se conocen y pueden presentarse sin vergüenza ni adornos, ya que están en su lugar que les es propio. El detalle de “los gallegos” (que, por su parte, toman mate como plenamente argentinos) refiere a una añoranza de otro momento del siglo XX, donde los inmigrantes europeos formaron gran parte de los barrios de los alrededores de Buenos Aires, trayendo consigo amplias expectativas de prosperidad. La vecindad no es -como tienden más y más los centros urbanos- un grupo de familias aisladas, sino un espacio de convivencia activa. No es sorprendente entonces que, cuando el incidente del

indigente ocurre, todos los vecinos participan de la situación: ellos están completamente vinculados a ese espacio (al que se refieren sencillamente como “el barrio”) y realizan una suerte de tribunal popular.

Sin embargo, quien trata con más violencia al indigente es justamente otro mendigo, Juancho, a quién se describe como un alcohólico que vive de limosnas, y que “nunca había tenido nada” (54). No obstante, está totalmente integrado: no sólo es un personaje conocido por todos, que saben su nombre y de su carácter, sino que toda la motivación de su acto es la defensa de “el barrio”. Juancho se presenta como burdo y brutal pero, sin embargo, enarbolando los deseos de todos los vecinos, que tímidamente lo dejan actuar. Es la kinesióloga, a quien “todos (...) respetaban, especialmente Juancho, porque ella solía darle unas monedas para el vino cuando le pedía” (47-48) quien será la única que actuará para que detenga la golpiza. Así, este otro mendigo no aparece como parte de una masa marginal, justamente porque está categorizado como individuo: se lo identifica y se lo acepta como parte del paisaje local, y funciona como una marca positiva del privilegio de la clase media. Existe un cierto orden social, dentro del cual Juancho tiene un lugar asignado. Su rol como mendigo-colaborador le da su propia identidad en los ojos de la clase media, que es consciente de la circulación del dinero de sus limosnas hacia el consumo de vino barato, generando una cierta organicidad social.

En términos materiales, el rol de la masa marginal no puede pensarse como ausente de la producción en general, más allá de su marginación dentro de la economía formal. Después de todo, puede considerarse que

“integrados” y “marginados” son rigurosamente parte de la misma trama y no de dos tramas apartes, que los últimos son marginados de ocupación estable, de ingresos suficientes y de poder, pero no de la explotación, ni del cumplimiento de funciones bien determinadas para los dominados del sistema. Así como a nadie se le ocurriría que el “ejército industrial de reserva” clásico, configuraba una estructura independiente y separada de todo el resto de la sociedad, hoy día no tiene sentido concebir así la población marginada, cuyas funciones consisten en: facilitar la creciente concentración de recursos productivos e ingresos, la creciente descapitalización de las economías latinoamericanas que ello implica, la capacidad de remunerar con salarios y beneficios relativamente altos a los trabajadores de los niveles productivos de actividad, y de extender para algunos sectores medios la participación en estándares de vida relativamente altos, no obstante la pobreza de la economía y la creciente concentración de la riqueza. (Weffort, Quijano 272)

De esta forma, puede verse que la marginalidad es un fenómeno vinculado a cierto tipo de precarización, pero la misma existencia de dicha masa tiene impactos concretos (por ejemplo, la devaluación de ciertos tipos de salario y del trabajo reproductivo). Sin embargo, en términos simbólicos, su capacidad de asimilación por parte de las clases medias y altas se ve comprometida. En *El Carrito*, el sujeto de la masa marginal proviene de un espacio incierto e incluso el carro se presenta como recipiente de un misterio y no como un medio de vida inteligible. Giuseppe Cocco y Bruno Cava notan que en el neoliberalismo “the production of subjectivity proper to capitalism no longer works by imposing a mold” (194), en tanto las categorías clásicas de raza y clase tienden a ser reemplazadas por nuevos tipos de procesos. Se puede así pensar al indigente de *El Carrito* como no inmediatamente asignable a un lugar o rol determinado,

sino más bien como poseedor de una presencia que representa la pura incomodidad para las clases más tradicionales. Los insultos de Juancho hacia el hombre de la calle refieren al espacio abyecto que supuestamente corresponde a la masa marginal: “volv́ a la villa” (Enriquez 47). En un gesto de regurgitación discursiva, Juancho incorpora la ideología espacializadora de la clase media, que a su vez la ha tomado de las clases dominantes, y es su solución precaria al problema de la asignación de un “rol social”.

El grupo anómalo en el relato parece ser la familia protagonista. Es evidente que Enriquez elabora una crítica de la clase media, a través de la explicitación de sus prejuicios de clase y otros lugares comunes. Es tentador -y tal vez incluso la intención autoral- el hacer una lectura de la maldición como un castigo contra una clase reaccionaria que solo se mantiene mínimamente civilizada mientras posea un estándar de vida determinado, y ver a la “buena familia” como portadora de una moral superior, que ha pasado una prueba como en el mito de Lot. Sin embargo, la familia protagonista tiene un rol social privilegiado desde el principio: el personaje de la kinesióloga posee un cierto prestigio, y es tratada mediante el título de doctora. Este gesto, que demuestra la simpleza de los vecinos, sugiere por otro lado que le ha resultado conveniente jamás corregir el error, en un barrio donde la interacción constante entre vecinos parecería hacer sencilla esta acción.

Otro distanciamiento aparece a través del lenguaje: “Mi papá había intentado, más temprano, decir buenas tardes y darle charla a los vecinos, pero volvió adentro como siempre, cabizbajo, apenas contrariado, porque era buena gente pero no tenía

conversación, cada tarde de domingo decía lo mismo.” (45). La “buena gente”, como gesto generalizador condescendiente, y su incapacidad de entablar una charla a la altura de la familia protagonista (puesto que está establecido que los varios grupos conversan entre sí sin problemas) dan a entender una diferencia de educación, signo de clase y prestigio. Y ésta es una visión en la que la narración se apoya constantemente: mientras se condenan la brutalidad e incapacidad de solidaridad de los vecinos, las acciones totalmente egoístas de la familia -que se encierra y no comparte ninguno de sus recursos- son celebradas a partir de la descripción de diversos tipos de muestras de ingenio (la *viveza criolla*), como el ir a trabajar saltando por los techos, o el colocar burletes en las puertas para que los vecinos no huelan los platos que cocinan. La asistencia que han brindado al indigente se parece más bien a un acto de filantropía, pensada como un gesto de gracia de quien se encuentra en un momento de abundancia y que sirve para reafirmar su nobleza a través de una nula o escasa renuncia material. En el momento de la verdad, sin embargo, el individualismo puro será la forma correcta de actuar.

La profesión demarca también otra diferencia con los demás vecinos. En general todos son o bien pequeñoburgueses, dependientes de ciertas herramientas de trabajo de cuya pérdida serán víctimas (automóviles, heladeras, etc.) o bien empleados, que perderán sus trabajos. La única excepción es la vaga mención de un dentista y una modista, que pierden sus clientes. En contraparte, la kinesióloga posee su título, que le permite una profesionalización laboral, mientras que su marido es acreedor de una

jubilación (signo de que ha tenido una cierta posición económica en el pasado, en tanto es suficiente para apoyar a su familia). Así, se marca también una diferencia entre la aparente unidad de “el barrio”: existe una clase media culta y otra incivilizada, y a cada una le corresponden diferentes tipos de trabajos.

Enríquez se encarga de retratar la brutalidad a partir del lenguaje racista de los vecinos. A su vez, la narradora eventualmente se referirá al indigente como “villero”, esbozando un cierto pudor al excusarse: “qué otra cosa podría ser” (50). La pregunta será, ¿cuánto puede entenderse esta frase como un gesto de distanciamiento ideológico de Enríquez, es decir, como una denuncia a una hipocresía de la clase media supuestamente educada? Y esta respuesta se basará el cómo se interprete también la última línea del cuento, donde la kinesióloga exclamará “qué villero hijo de puta” antes de ponerse a llorar desconsolada. Porque, por un lado, puede leerse el relato como la ridiculización de una fantasía grotesca de la clase media, en la cual la masa marginal se presenta como un foco infeccioso. Pero, inversamente, puede vérselo como la mera manifestación de un momento de debilidad: cuando los personajes no soporten más la situación, quebrarán su noción de lo políticamente correcto (que sería parte de las “buenas costumbres”) y dirán las cosas como son realmente: la masa marginal es repugnante, indecorosa y despreciable. El hecho de que los demás vecinos definan la pobreza como una experiencia de violencia total, salvaje y exagerada, mientras que la familia protagonista es testigo de la situación en términos de drama y angustia, lleva a pensar en la segunda interpretación. Y es que desde el momento en que, en el comienzo

del cuento, la kinesióloga llama a su marido e hijos para que observen a través de la ventana como el indigente defeca en la calle, la narración invita al lector a colocarse en esta misma situación de observador privilegiado que, desde la seguridad del hogar, atiende a la catástrofe del barrio a través de las hendijas de las persianas. Tener que asistir cotidianamente al comportamiento de esta clase empobrecida, compartir el mismo barrio, es una situación que destruye psicológicamente la familia educada, en cuya posición se pone ahora al lector para provocarle un efecto de horror, sugiriendo que la línea final es una consecuencia natural de esta vivencia escalofriante. Y, asimismo, la colección de cuentos de *Los peligros de fumar en la cama* presenta brujería, muertos vivos y rituales, construyendo un cierto paradigma de verosimilitud, y los coloca a la misma altura de un “villero” que infecta un barrio. Es difícil entonces pensar a este cuento como la parodia excepcional dentro del libro, como una crítica sutil a ciertas ramas progresistas de la clase media.

Además de la golpiza y la expulsión que sufre el indigente, Juancho propondrá un castigo extra: impedir que se lleve su carrito. Esta represalia está vista como la verdadera pena del crimen y, consecuentemente, se describe como Juancho “gritaba como un justiciero” (48). El carrito es -en sus palabras- el pago por “la mugre” (48). Así, se despoja al indigente de sus medios de supervivencia, pero esto no resulta en una apropiación: el carro es totalmente inútil e incluso indeseable para la clase media. En un gesto de organización algo individualista, alguien lo colocará enfrente de la casa de la única vecina que no puede quejarse: la difunta Rita. El carro es algo despreciable pero, a

su vez, deshacerse de él es una tarea que nadie quiere asumir, así que se resolverá la situación con este compromiso. Más tarde nadie se animará a tocarlo, puesto que la descomposición de “algo” incognoscible dentro del mismo obligará a una distancia a partir del asco. Sin embargo, es interesante que este olor no es tan sorprendente ya que “En el barrio siempre había olores feos, del limo que se juntaba junto a los cordones de la vereda, verdoso, y del Riachuelo, cuando soplaba cierto viento, especialmente al atardecer” (50).

De esa forma, si bien el carro se presenta como una presencia contaminante externa, parecería que su misma inmundicia ya se encuentra sutilmente en el barrio, como una potencialidad que espera emerger y que los vecinos prefieren ignorar. El carrito como agente de la maldición puede verse como una suerte de caballo de Troya que nos vecinos traen para sí mismos, un castigo irónico por sus crímenes, pero a su vez remarca la propia Otredad del indigente: si la maldición es un castigo por haber tratado brutalmente a otro sujeto, dicho castigo resultará en la inclusión forzada del universo destructivo y abyecto del indigente dentro del barrio. Pero si la maldición representa la caída de los vecinos hasta ser un reflejo del indigente, éste debe ser de antemano menos-que-humano, un tipo de abominación en la que los mismos vecinos se convertirán. Incluso la narradora, compasiva con el hombre, tendrá que admitir que era un “villero”, categorizándolo casi de una manera tabú, remarcando la misma condición de “cosa”. Así, el indigente pertenece a una categoría que siempre mereció ser tratada con brutalidad y expulsada, de la misma manera que el barrio lo será hacia el fin del

cuento, y quizá el crimen de los vecinos nunca fue tal. La incorporación del carrito y su maldición no es pues, necesariamente, una ejecución de un tipo de justicia contra los vecinos maltratadores, sino la ejecución de la deshumanización-en-potencia que siempre plagó al barrio. El indigente puede verse como la manifestación de un destino inevitable de los vecinos, de la fragilidad de una clase media que se encuentra al borde del colapso.

Y es que si el terror aparente, es decir, la justificación ideológica según la cual las masas marginales resultan una amenaza, se presenta relacionado con la idea del crimen y la violencia, condensados en la idea de la llamada “inseguridad”, lo que aquí *Los peligros de fumar en la cama* nos presenta es una perspectiva diferente: lo verdaderamente siniestro de las masas marginales no son ellas en sí, sino la posibilidad de que representen el futuro de las demás clases: “Pobre hombre, dijo mi mamá. Qué miseria, a lo que puede llegar uno, dijo mi papá” (46), “Este barrio no da para más” (49). Estas dos frases, pronunciadas por los personajes de *El carrito* antes de la inminente decadencia del barrio, tienen una doble faceta. Son por un lado frases cristalizadas del habla popular, sin realmente un significado ligado al sujeto quien las produce (en tanto son muestras de aparente empatía o frustración genéricas), pero por otro dan también cuenta de una visión pesimista del futuro, donde el mantenimiento de un status quo no está de ningún modo garantizado. El considerar el lugar al que puede llegar “uno” coloca al sujeto en la posición del Otro, como la expresión de la máxima abyección y, por tanto, el máximo temor. Así, el miedo de los vecinos no resulta, como en la imagen

ideológica, de una violencia que pueda ser ejercida contra ellos por parte de las masas marginales, sino de la visión de su propia posibilidad de dejar de ser de su clase.

¿Cómo se produce entonces esta pérdida de clase? De nuevo, la ideología invierte los términos: el indigente es como un animal, incapaz de mantener la mínima decencia que es demandada por las normas de conducta de la sociedad. Si alguien “no tiene clase”, ésto sería el resultado de una condición ontológica. Sin embargo, en *El carrito* se sigue una lógica diferente: es a partir de la vulnerabilidad económica que el sujeto ve peligrar su humanidad. Conforme el barrio entra en decadencia y los vecinos se encuentran más y más desesperados, surgirán toda una serie de violencias que no se relacionan simplemente con una instrumentalidad (como podría ser robar para suplir las carencias materiales), sino con un cambio en lo esencial de su carácter. La violencia y la moral se desintegran y dan lugar a una brutalidad que se percibe como intrínseca a las clases populares:

Cholo, el verdulero de la vuelta, le partió la cabeza al remisero con el fierro que usaba para hacer el asado. Al principio, un grupo de mujeres se organizaron para repartir la comida que quedaba en los *freezers*; pero cuando se enteraron de que algunas mentían y se guardaban víveres, la buena voluntad se fue al carajo (52)

De esta forma, no sólo los individuos cambian a una versión violenta de sí mismos, sino que el orden social se fractura: la herramienta para el asado (evento social por excelencia) se vuelve un arma, mientras que los gestos de solidaridad son recibidos con traición, pues la imagen de la masa marginal aparece asociada al individualismo del

“sálvese quien pueda”. La misma escritura pierde su decencia, con la narradora virando a un tipo de lenguaje vulgar. También es destacable que se parodien involuntariamente las organizaciones de mujeres como una insatisfactoria respuesta a momentos de austeridad, considerando el contexto de la crisis del 2001 en Argentina, donde resultaron esenciales en la organización de las clases populares y donde su éxito propulsaría al enorme movimiento feminista en los años siguientes (Cavallero y Gago 28). Por otro lado, la imagen idealizada del barrio de clase media aparece, por contraste, asociada a una natural solidaridad entre vecinos, con su armonía dominical y tribunales de justicia populares, que se fracturará conforme avance el cuento. Si bien ciertas características de los vecinos son denostables, el orden social que forman no lo es, en tanto representa lo perdido conforme avanza la trama. La solidaridad en abstracto aparece entonces como el valor ideal de la clase media aunque, de nuevo, en la práctica es desplazada a un segundo plano por el acto filantrópico de la kinesióloga, prótesis ideológica ante la falta de solidaridad real.

Es curioso que esta imagen haya sido particularmente aprovechada en la campaña presidencial de la derecha en 2015, que instrumentó en el discurso al “vecino” como su electorado ideal, mientras que proponía una agenda neoliberal apoyada en un fuerte individualismo que proponía la “meritocracia” y el desmantelamiento de los subsidios a las clases bajas que habían sido una de las banderas del partido oficialista. Y es que, tras la crisis de 2001, siguieron años de crecimiento económico donde una parte de la clase media logró recuperarse y darse el lujo de sentirse superior a la masa

marginal tan cercana en los anteriores años, con la sociedad dando un importante giro a la derecha. Y eso nos lleva a la pregunta de por qué Enríquez, precisamente en este momento, elige este espacio del suburbio de clase media baja al borde de la pobreza como representativo de la clase media reaccionaria. Opuesto a la realidad histórica, en el cuento es la pobreza lo que vuelve insolidarias a las personas, y su castigo es convertirse en masa marginal. En este sentido, la fantasía terrorífica de la trama se alinea a una línea ideológica de tinte cristiano, donde la estratificación social se construye como castigo a un pecado intrínseco al sujeto.

Consumo, monstruosidad y purificación

La pérdida de la identidad que conlleva el descenso social se produce, en última instancia, por la pérdida del poder adquisitivo. Es cuando cada vecino ha perdido sus bienes e ingresos, cuando ya no tiene capacidad de mantenerse en un cierto estándar de vida, que su personalidad cambia hacia una versión lupina de sí misma. Así, *El carrito* se ocupa en primera instancia de narrar cada uno de los episodios de pérdida económica de los vecinos y, eventualmente, de la venta de todos los artículos de valor del barrio. Sólo cuando éste se ha vaciado de mercancías se entra realmente en el caos y la violencia. Del mismo modo, no es casual que el narrador pertenece a la única familia que se ha salvado de la maldición del indigente: esta historia necesita ser narrada a

partir de alguien que todavía conserve su humanidad y, por tanto, pueda ofrecer una perspectiva con la que un lector de clase media pueda identificarse. La familia salvada es el testigo del horror que los rodea, y el suspenso resulta de si los demás descubrirán que ellos todavía tienen bienes y trabajo. Y es esto lo que los convierte en potenciales víctimas del resto de los vecinos, ahora necesitados y, en consecuencia, monstruosos.

En su estudio del endeudamiento de la población argentina, Luci Cavallero y Verónica Gago analizan el uso del crédito como un mecanismo de acceso a ciertos bienes que se consideran esenciales para cierto estándar de clase:

El consumo de bienes no durables y baratos -principal destino del crédito- fue el motor del endeudamiento de nuestro país en la última década, promoviendo formas de "ciudadanía por consumo": una reformulación ligada ya no al anudamiento de derechos en relación al trabajo asalariado, sino a la "inclusión bancaria" (18)

Las autoras describen así una resignificación de ciertas expectativas sociales, donde -en un contexto de suma limitación del crédito para los adquirir inmuebles- los bienes muebles no sólo toman primacía en la obtención de cierto prestigio, sino que se vuelven una parte esencial de la identidad del sujeto. La capacidad de consumo se vuelve el signo de clase y no es casual pues que, en *El carrito*, la historia de la decadencia de los vecinos se vuelva la historia de la separación del sujeto y sus objetos:

cada vecino, de golpe, en cuestión de días, perdió todo. La mercadería del kiosco desapareció misteriosamente. Al remisero le robaron el auto. (...) Las chicas tuvieron que dejar los colegios privados porque los padres no podían pagarlos (...), al carnicero un cortocircuito le quemó todas las heladeras. (Enríquez 51)

Por su parte, la familia que se mantiene en pie, manteniéndose sana y cuerda, describe sus condiciones de vida a partir de su propio consumo: “nosotros sí teníamos tele, gas y teléfono (...) y los servicios los pagábamos online, porque todavía teníamos Internet.” (53-54). Si la familia debe ocultar sus bienes y mentir para no despertar la codicia de sus vecinos, la narradora no puede evitar relatar al lector su secreto, con el fin de definir su identidad. Pero los bienes de consumo no son entonces solamente un signo positivo de pertenencia a una clase, sino que también se vinculan directamente a una idea de vulnerabilidad, pues su pérdida o conservación representan no sólo una puesta en primer plano de la fragilidad de la existencia, en tanto sujetos anclados a un cuerpo, sino también de la volatilidad de la propia identidad. Al perder sus heladeras, automóviles o equipos de música, se pierde también la cordura y la solidaridad: “Contó que una tarde, cuando levantó las persianas, había visto a algunos vecinos salir corriendo, pero que otros lo habían mirado, desafiantes; malos, ya locos.” (55).

Más aún, se pierde la humanidad misma. La historia concluirá con los protagonistas presenciando como los vecinos han terminado por comer lo que se intuye carne humana. Todo rasgo civilizado acaba así por disolverse. Porque la pérdida de la clase social, la caída desde la clase media, no representa meramente una relocalización a otras condiciones de vida: es un cambio hacia una condición de salvajismo no-humano. De la misma manera que Colón introduce el tema del canibalismo en la narración de su viaje a América, Enríquez equipara a la masa marginal con ese Otro monstruoso que es ontológicamente diferente al sujeto civilizado. Pero si el indígena

estaba naturalmente condenado a esa categoría, el verdadero terror de la clase media es la amenaza constante de caer dentro de una clase de la que, está convencida, no hay retorno.

Los vecinos, cuya caracterización se apoya constantemente en su uso particular del lenguaje, terminan descriptos a partir de gestos y acciones, que dan cuenta de su deshumanización. De la misma forma, el indigente, que en un principio parece pedir disculpas, luego se mostrará incapaz de hacerse entender:

El hombre, sobresaltado por el ruido, se dio vuelta y gritó algo, ininteligible. No supimos si hablaba otro idioma (¿pero cuál?) o si sencillamente no podía articular por la borrachera. (...) Dijo algo más, girando los ojos, abarcando toda la cuadra y más. Después desapareció por la esquina. Juancho, demasiado en pedo, no lo siguió. Nomás siguió gritando, un rato largo. (49)

La diferencia de clase, así, ha creado una barrera que no parece totalmente lingüística, sino más bien de diferencia entre especies. El indigente no es pues diferente del caníbal, en tanto se remarca su no-humanidad a través de la falta de lenguaje. Por otro lado, en el cuento *La virgen de la tosquera* aparece otro tipo de maldición similar, donde una muchacha pide a una estatua que asesine a quienes la han injuriado:

- Tiene un manto blanco para ocultar, para tapanla, pero no es una Virgen. Es una mujer roja, de yeso, y está en pelotas. Tiene los pezones negros.

Nos dio miedo. Le preguntamos quién era, entonces. Nos dijo que no sabía, algo brasilero. También nos dijo que le había pedido algo (38)

De esta forma, se empuja de nuevo la cuestión mágica hacia una Otredad, que refiere no sólo a Brasil, sino a la negritud, y a una idea de misticismo primitivo. Así, Juancho identificará al indigente como el agente de la maldición y afirmará convencido: “nos hizo una macumba” (54), es decir, un tipo de magia africana. Pero no es primitivo en el sentido de un momento histórico previo a los personajes (pues, en la tradición argentina, lo africano está borrado), sino que se lo empuja hacia África o Brasil con el fin de demarcarlo como barbárico. Este gesto aparece, con ciertas excepciones, a lo largo de *Los peligros de fumar en la cama*, en tanto marca constantemente la división entre una clase media culta y secular, que se opone a las supersticiones folclóricas de otros sectores de la población.

Por otro lado, la maldición como gesto lingüístico pero impronunciable refiere al poder de las palabras, de particular importancia en *El carrito* pues el lenguaje racista es una de las marcas que separa a la familia “buena” del resto de los vecinos. Además de “villero”, la palabra tabú es “negro”, que Juancho repetirá una y otra vez. Es interesante que, en los siete usos de “negro” en el cuento, cinco son en clave racista. Otra será cuando en la furia de Juancho se describa que “en los ojos no le quedaba nada blanco, sólo rojo y negro” (48). Los ojos negros, no marrones, dan a entender que él pertenece a una categoría racial determinada. Pero es el último uso de “negro” el más curioso, en el final del cuento: “Vimos que el humo llegaba de la terraza de enfrente. Y era negro, y no olía como ningún otro humo conocido.” (56). Lo negro y el olor, las dos marcas con las que más se describe al indigente, reaparecen aquí como producto de los cadáveres

quemados. Finalmente, con la pérdida total de la humanidad, los vecinos efectivamente se han convertido en “negros” también y son percibidos a través del olfato, de manera idéntica a la primera escena donde la familia se junta para ver al indigente a través de la persiana. Así, se remarca la idea de que el giro del sujeto hacia lo abyecto se apoya en una percepción sensorial de la identidad.

El proceso mediante el cual se produce la transformación en el sujeto abyecto no es claro (para la clase media), pero la presencia del Otro dentro de los espacios cotidianos se presenta claramente como una amenaza. Este fenómeno, que se disparó a partir de la crisis de 2001 con el auge tanto de los *cartoneros* como de los *piqueteros*, es, como se vio anteriormente, un signo de la decadencia del espacio barrial. Es por eso que hay una cierta lógica en la reacción violenta contra el indigente de *El carrito*: el hombre es golpeado porque presenta un peligro de contaminación. Pero en una suerte de profecía autocumplida, al ser pateado mancha con sus excrementos a su atacante (la narración destaca que su calzado no era cerrado, y su piel estaba expuesta), el primer símbolo de la inminente catástrofe.

La identificación del Otro con lo escatológico da cuenta de un ideal de sociedad vinculado a cierta noción de higiene. Juancho, quien ataca al indigente, termina por levantarlo del suelo para tratar de obligarlo a limpiar la vereda que ha ensuciado con una manguera (la misma manguera que, por otra parte, otro vecino acababa de utilizar para lavar su automóvil, el cual es un objeto de consumo que demanda sus propios rituales de limpieza para ejercer su función como símbolo de status social). El

borramiento del índice del paso del indigente por el barrio, sumado a su expulsión, parecer seguir una lógica de saneamiento social. En este sentido, hay abundantes ejemplos históricos en la Argentina de discursos sobre la voluntad de la eliminación de la pobreza. Si bien tradicionalmente dicha eliminación ocurriría gracias al ascenso social, se puede seguir a Giorgio Agamben y ver un nexo entre este discurso desarrollista y una política de expulsión o exterminio, en tanto que el objetivo final es a la larga un intento de purificar el cuerpo social a través de su homogeneización: “El actual proyecto democrático-capitalista de eliminar las clases pobres a través del desarrollo, no sólo reproduce dentro de sí al pueblo de los excluidos, sino que transforma en vida desnuda a todas las poblaciones del Tercer Mundo”. (276)

Para Agamben, todo intento de homogeneización social necesita definir un Otro, en este caso la masa marginal, que se desea abolir. Pero esto define al Otro como lo que no tiene lugar en la sociedad y debe ser eliminado. En este sentido, el problema del indigente no se resuelve a través de la integración, sino de su expulsión y la posterior quema de carrito, el vestigio de su presencia del en el barrio, en tanto su existencia da cuenta del fracaso del proyecto de pureza local y su potencial decadencia:

Fue Juancho el que, después de robar alcohol de un maxikiosco lejano, mientras tomaba el vino en botella sentado en la vereda, empezó a gritar y putear. “Es el carrito de mierda, el carrito del villero.” (...) Esa misma noche le prendió fuego al carro, y los vecinos miraron las llamas por la ventana. Tenía algo de razón Juancho. Todos habían pensado que era el carrito. Algo de ahí adentro. Algo contagioso que había traído de la villa. (Enríquez 54)

Y, de la misma manera, los vecinos caídos en desgracia serán luego expulsados de las zonas que mantienen la prosperidad económica: “Pero pronto quedaron aislados, porque los de la avenida los echaban si los reconocían” (53). Esto conduce a que el asistencialismo en América Latina produzca un doble efecto: por un lado, remarca la pertenencia a lo abyecto en los sujetos y, por otro, produce el odio (por parte de sus detractores) de la ayuda a quien no merece existir.

Y aunque en algún punto el Estado aparece en el cuento de Enriquez para intentar contener al barrio, los resultados no terminan, sin embargo, siendo los esperados: “Vinieron asistentes sociales, y repartieron comida, pero sólo desataron más guerras. A los cinco meses, ni la policía entraba” (53). La incivilidad con la que se recibe ayuda en el relato da cuenta nuevamente de esta esencia monstruosa a partir de la cual se construye al sujeto marginal. Pero, por otro lado, también representa ciertas posiciones conservadoras con respecto al asistencialismo: la masa marginal no opera mediante lógicas humanas, y por tanto cualquier tipo de ayuda no termina sino fortaleciendo su propia monstruosidad. El abandono de la zona por parte del Estado (cuando las fuerzas de seguridad se retiran definitivamente) se asemeja a una idea de cuarentena: el barrio es ahora una zona infectada para la cual solamente queda esperar su propia autodestrucción. Por otro lado, también puede leerse este episodio en relación con la lectura del deseo de la eliminación del Otro que hace Achille Mbembe:

The perception of the existence of the Other as an attempt on my life, as a mortal threat or absolute danger whose biophysical elimination would strengthen my potential to life and security—this, I suggest, is one of the many imaginaries of sovereignty characteristic of both early and late modernity itself. (Mbembe 18)

A pesar de que la transformación en el Otro se presenta como una posibilidad inmediata, la construcción de éste se termina realizando de una forma esencialista: no sólo es el Otro perteneciente a una categoría ontológica diferente, sino que además se conceptualiza dentro de un discurso de supervivencia. Siguiendo a Mbembe, el Otro se convierte en un elemento dentro de una lógica en la cual el acto de su eliminación se vuelve funcional a una mejor calidad de vida de las demás clases. Así, cuanto más vulnerables se presenten dichas clases, mayor razón habrá para buscar la destrucción de aquellos que ideológicamente se presentan como amenazas, y mayor temor pues a convertirse en dicho Otro, pues uno se convertiría así en el futuro objeto de la misma violencia.

No obstante la visión que presenta el cuento de Enríquez, es decir, a pesar de estas divisiones de clase, Luci Cavallero y Verónica Gago ven una mayor injerencia de los sectores financieros en una escala individual y cotidiana, en especial para con aquellos que forman parte de las economías informales. La resignificación de la pertenencia de clase en términos de la capacidad de consumo demanda una necesidad financiera para aquellas mercancías que determinan la identidad del sujeto (particularmente electrodomésticos o ciertos tipos de vestimenta), lo que llevó al crecimiento de un sector bancario parásito apoyado en las anormalmente altas tasas de interés a las que

los sectores más vulnerables pueden ser legalmente sometidos, y al relativo acceso al dinero que ciertos estados garantizan en forma de subsidios. Así, las autoras hablarán de una “violencia” y un “terror” financieros, como mecanismos que sustentan el extractivismo de recursos por parte del Estado y las instituciones bancarias: “El terror financiero es una confiscación del deseo de transformación: produce un terror anímico que consiste en obligarnos a querer sólo que las cosas no sigan empeorando.” (24).

La depreciación de la moneda y la inflación estimulan así un deseo de consumo, pero que en última instancia se apoya en la total incertidumbre sobre el futuro, ya que la posibilidad de ahorrar se ve completamente interrumpida. La falta de acceso al crédito aparece en el cuento, por su parte, en sucesivas referencias al *fiado*, la costumbre de un negocio pequeño de permitirle a sus clientes conocidos pagar a futuro. Esta costumbre, por otra parte, está fuertemente vinculada a ese idílico mundo solidario y comunal de la clase media con el cual comienza la historia: es, después de todo, una muestra de confianza basada en la familiaridad y en el optimismo de mejores condiciones futuras. El sistema bancario aparece en dos ocasiones en *El carrito*: por un lado, cuando a un vecino se le ha vaciado la cuenta sin explicación, reminiscencia del *corralito* que motivó las protestas de 2001, y que generó una profunda desconfianza en esas instituciones. La segunda ocasión es cuando la protagonista comenta que su padre todavía tenía acceso a la jubilación a través del cajero automático: aquí es, por otro lado, el Estado quien se encarga de proporcionarles sustento económico. Pero, en la

diégesis de *El carrito*, para aquellos que han descendido socialmente, el sistema bancario se vuelve inaccesible y el fiado se vuelve la única posibilidad.

El status económico es así imaginado como completamente inestable, asociado a la posibilidad del descenso social y totalmente anclado en un pesimismo constante en cuanto a lo económico, que -por su parte- se vincula a la crisis de la identidad de clase. Aparece por otra parte una nueva lógica temporal, en donde lo inmediato asume primacía, en tanto el terror se encuadra en un eterno presente amenazador. El pasado armónico, donde el barrio se dedica al ocio y a la socialización, se desmorona y la vida se convierte en mera supervivencia. *El carrito* puede leerse como la manifestación de la inquietud de una clase a verse desposeída, pero a su vez mediatizando este pánico a través de un lente ideológico que elabora Otro monstruoso como encarnación del terror, otro particularmente terrible en tanto representa la posibilidad del propio futuro de las clases medias.

Zombis en la vía pública

En el epicentro de la crisis económica, durante diciembre de 2001, se lanza en Argentina el film *Plaga zombie: zona mutante*, segunda parte de una trilogía de películas clase-B de ultra-bajo presupuesto, que combinan el género de zombis con la comedia y un *gore* excesivo. El film narra cómo el gobierno de los Estados Unidos, en complot con

un grupo de alienígenas, ha designado a la localidad de Haedo -en los suburbios de Buenos Aires- como espacio de experimentación para un virus que convierte a los humanos en zombis y se sale de control. Los protagonistas -Max, Bill y John West- son, contra lo que sus nombres indican, unos jóvenes argentinos del barrio que deberán intentar sobrevivir hasta encontrar una forma de escapar. El film sigue sus enfrentamientos con los zombis, los norteamericanos y entre ellos mismos, mientras intentan conseguir una forma de escapar de la cuarentena en la que se encuentran confinados. Finalmente, un nuevo grupo de sobrevivientes rebeldes aparece en una suerte de *deus ex machina* y acaba con los zombis, quedando los tres protagonistas como los únicos humanos en pie mientras los alienígenas pasan a una segunda etapa de su plan.

Johnatan Risner, en su análisis del cine terror contemporáneo en Argentina, considera que este film puede leerse como una alegoría del neoliberalismo. La ambientación de Haedo, un suburbio de clase media baja en Buenos Aires, quizá de los segmentos poblacionales más visiblemente afectados por la crisis económica debido a su dependencia en la capacidad de consumo local, es leída por el crítico como un posicionamiento descentralizado de los espacios más representativos de la crisis (los centros financieros y políticos de las grandes ciudades), con el fin de presentarla desde una zona de población desechable que se cierne a su alrededor. Esta relocalización cómica armoniza con el recurrente motivo en el film del “hombre común”, que se analizará en detalle más adelante.

Un segundo signo del neoliberalismo aparece, según Risner, en la fragmentación espacial del film. Haedo no es para el autor solamente un lugar periférico en lo económico y en lo geográfico sino que, a su vez, su espacialidad diegética se construye de una manera discontinua e irreal. No sólo los protagonistas no pueden escapar por haber surgido un precipicio alrededor de la localidad (especialmente ridículo dada la total chatura del paisaje pampeano, y debido al estar junto a un cartel que lee “límite de la ciudad”), sino que el *MacGuffin* del film es la búsqueda de un mapa que supuestamente contiene la única ruta de escape. Risner asocia la fragmentación del espacio con las desigualdades de clase que fomenta el neoliberalismo, las cuales considera en resonancia con el auge de la época de los barrios privados, espacios de las clases ricas usualmente construidos junto a las zonas más pobres de las masas marginales urbanas, con estrictos límites en forma de muros y puestos de seguridad.

Como ejemplo de las problemáticas de estos espacios se puede reflexionar a partir de un conflicto, que alcanzó cierta popularidad mediática, de los trabajadores en Nordelta, el barrio privado más grande de la Argentina, que en 2020 contaba con unos 45.000 habitantes. Uno de los reclamos de estos trabajadores (grupo conformado mayormente por empleadas domésticas) es el derecho a un transporte público dentro del lugar, que según sus reglamentos no tiene permitido circular. El problema radicaba en que el transporte privado de Nordelta, que debían compartir con los habitantes del barrio, les fue vedado gracias a reclamos de los vecinos que afirmaban encontrar poco confortable el compartir espacios tan cercanos con sujetos ajenos a su clase. De esta

forma, se pone así en evidencia nuevamente lo limitado del supuesto aislamiento del barrio cerrado. Si en una casa rica tradicional hay un espacio para el personal doméstico (la cocina, el lavadero, sus propios cuartos) y otro para los “habitantes” del lugar, en el barrio privado desde su concepción esto no es posible: el objetivo es excluir al Otro con el fin de lograr seguridad, y por lo tanto no hay posibilidad simbólica de que el trabajador doméstico tenga un espacio asignado para sí (“su lugar”, como en un tradicional “*know your place*”). El personaje de Juancho en *El Carrito* cumplía una función identitaria para la clase media (el ser inferior, para dar valor a los superiores), mientras que el trabajador en el barrio privado siempre será parte de un afuera, enemigo constante del confort y la seguridad. Así, los reclamos vecinales para justificar la exclusión de las clases bajas en el transporte público se cimentarán en el olor o en el que “hablan mucho”, o en guaraní². El lenguaje y el olor (dos marcas esenciales del indigente del cuento de Enríquez) son índices de que el Otro está presente en el mismo espacio que hubo sido creado con la intención de excluirlos.

Sin embargo, en *Plaga zombie* se dificulta sostener este paralelismo con el barrio privado. Haedo, zona de clase media baja, no puede nunca aspirar a una purificación total de clase y, en todo caso, la cuarentena puede leerse no como un intento de excluir sino como un intento de contener, es decir, como un campo de concentración. Los camiones que aparecen fugazmente cargados de personas provocan una reminiscencia

² "El apartheid por dentro". Pagina/12, 12/03/18. <https://www.pagina12.com.ar/159575-el-apartheid-por-dentro>.

de los procesos de exterminio, de una sistematicidad en la relocalización de cuerpos. Los barrotes en las ventanas, los grafitis, dan cuenta que el barrio asume una interacción entre clases en su propia cotidianeidad. La catástrofe no es la intrusión de las masas, sino que éstas hayan crecido inimaginablemente, absorbiendo a las clases medias dentro de sus hordas.

Pero la mayor diferencia con el barrio cerrado resulta en la motivación de los personajes: ellos no quieren establecer un refugio y aislarse, sino que su principal objetivo es escapar y abandonarlo todo. Más aún, los zombis (y el FBI, para el caso), comparten exactamente la motivación: salir de este lugar y buscar algo mejor. Así, *Plaga zombie* puede ser mejor leída como una alegoría de un éxodo latinoamericano: la renuncia a cualquier intento de rescatar al país y la búsqueda de un mejor lugar para vivir. Así, cuando uno de los agentes del FBI describe su vida, describe el lugar idílico para el norteamericano, tal como se lo narra en las películas, y utilizando todos los clichés del doblaje al español que recibe Latinoamérica: “una esposa, dos hijos, uno por venir, una magnífica casa en las afueras y un sueldo de ciento veinte mil dólares al año” (Parés and Sáez 2001).

Esta imagen del *American Dream* choca con todos los espacios totalmente urbanos del film y remarca el rol de la intervención extranjera: Latinoamérica es aplastada con el fin de mejorar las condiciones de vida los países centrales. La única posibilidad de escape es a partir de un mapa, que solamente los norteamericanos

poseen, como otro recordatorio de que en el norte está la solución. “Si lo quieres, tendrás que trabajar para mí”, dice uno de los agentes del FBI en un doble juego, alegorizando tanto la búsqueda de trabajo, como la cooptación de latinoamericanos como agentes de los Estados Unidos, a cambio de promesas económicas. El plan, sin embargo, se topa con problemas similares a quienes intentan irse del país: el disco necesita ser decodificado y este proceso tarda una enorme cantidad de tiempo. Finalmente, cuando el proceso termina, se presenta el frustrante mensaje: “Inserte el disco 2”. De la misma forma que un aparato burocrático, el intento de escape a través de los medios convencionales (en este caso, a partir del estándar narrativo cinematográfico clásico), se topa con una traba tras otra. El resultado es una pérdida del rumbo de los personajes, que ya carecen de toda posibilidad de tener una línea de acción concreta. De la misma manera que las ideologías tradicionales pierden sentido (el trabajo y el ahorro como garantía de una vida acomodada), los protagonistas del film se encuentran en un nuevo tipo de mundo donde no hay un camino claro a seguir si se desea lograr la supervivencia.

Risner también argumenta que *Plaga zombie* presenta un quiebre en la representación de lo popular. Si en los noventa el Nuevo Cine Argentino centró su mirada hacia el trabajador, o el hombre común (*Pizza birra faso*, *Mundo grúa*), aquí los zombies representan a las masas como multitud. Risner ve así una alegoría del movimiento piquetero (y un augurio de las organizaciones vecinales post-2001), donde los sujetos en un estado de desamparo y vulneración por parte del mundo neoliberal

deben organizarse para sobrevivir. De esta manera, dos elementos se destacan en el film: las peleas internas entre los protagonistas, que muestran la fragilidad del grupo, y el final del relato, donde la masa de zombis asiste a una suerte de acto político, guiada por un nuevo líder carismático, en una parodia a la sumisión de las multitudes a los líderes populistas.

El líder carismático (Max, uno de los protagonistas, que ha traicionado a su grupo) puede parecer en un principio como una burla hacia las clases populares, en especial veinte años después, donde se ha popularizado el relato de las clases bajas como las víctimas de este tipo de política, cuya supuesta mediocridad intelectual los deja ser manipulados con facilidad. Sin embargo, el discurso de Max, en el cual promete sacarlos de la ciudad para buscar una vida mejor, destaca la frase “lo único que tienen que hacer es confiar y seguirme” (Parés and Sáez 2001), en una referencia directa al slogan “Sígueme, no los voy a defraudar” con el cual Carlos Menem conquistó también a las clases medias en los noventa, década donde se gestaría la gran crisis de 2001. Así, el populismo resultaría una potente herramienta que operaría con los deseos de mayor parte de la población y no simplemente como un signo de clase. Asimismo, la referencia también recuerda que el electorado de clase media, durante la segunda elección de Menem en 1995, se encargó de votar ya no promesas, sino de forma reaccionaria, con el fin de mantenerse del lado “correcto” ante el constante crecimiento de las desigualdades sociales.

La masa de zombis, por otro lado, se representa constantemente al estilo de un *slapstick*, pero nunca como intelectualmente limitada. No sólo son capaces de hacer todo tipo de tareas (usar herramientas, organizarse, etc.), sino que también intentan comunicarse o negociar con los protagonistas en sucesivas ocasiones. En una escena, John West interrumpe su pelea con el fin de intentar entablar una conversación con uno de ellos, que elabora toda una serie de gestos para tratar de dar su mensaje lo más claro posible. Aparece de nuevo el motivo de la traba lingüística, que en *El carrito* refería a la barbarie de la masa marginal. Sin embargo, John es aquí quien aparece como un tonto, incapaz de comprender (“no comprendo tu idioma”). Pero es llamativo que no importa que tan estúpido sea el protagonista, siempre tratará al zombi con condescendencia, aniñándolo, como si toda la responsabilidad del malentendido proviniera desde su lado. Así, el film muestra cómo se perpetúa un estereotipo del latinoamericano que se continúa desde la Conquista, originalmente con la imagen del europeo pedagogo frente al indígena inocente. Ahora el rol del educado será el de una clase media, frente a las masas populares que no pueden manejarse a sí mismas. Sin embargo, hacia el final del film los protagonistas harán una reflexión que parece casi anómala para el género: “Estos zombis no son tan estúpidos como pensábamos”.

Tras horas de masacres y enfrentamientos, parecería que finalmente han empezado a quebrarse los prejuicios de clase. Los zombis aparecen retratados en su mayor humanización hacia el final, donde bajo su líder populista se encuentran totalmente organizados y, cuando son masacrados por los rebeldes, se construye una

suerte de empatía por ellos. Hay un gran sadismo por parte de los humanos y, cuando hacia la última escena los protagonistas encuentren las pilas de cadáveres, una música les dará a los zombis una cualidad solemne que hubieron carecido cuando sólo funcionaban como elemento cómico del film, indicando que, finalmente, se han convertido en sujetos dignos de respeto.

El héroe normal

La figura de los protagonistas, por su parte, representa un eje ideológico sobre el cual el espectador puede proyectarse. Los protagonistas son hombres promedio, “vecinos” de lugar, y en varias ocasiones utilizan sus propios hogares en Haedo como refugio. Si bien en el imaginario argentino la persona promedio siempre pertenece a la enormemente abarcativa categoría de “clase media”, es interesante poner aquí a esta categoría junto a la cuestión de la “persona promedio” en el cine de horror, tal como ha sido considerada también por Andrew Tudor, y retomada por Carol Clover: “The social order of modern horror is typically the social order of the victim’s world. At its most general this is not a distinctive order at all, but ranges over a variety of possibilities. It is here that ‘everyperson’ has emerged as the genre’s major protagonist” (Tudor 127).

La presencia de la persona promedio está asociada tanto a la falta de un mecanismo estatal de seguridad, como a un esquema de vida “civilizada”, que opere

como defensa frente a lo siniestro o sobrenatural. Así, la persona promedio ofrece al espectador la posibilidad de identificación con la idea de un desamparo. Lo opuesto sería un film como *Psicosis*, donde la víctima es destruida y aparece un sistema de detectives, policía y psiquiatras que restauran el orden y la cordura a la historia: “If Psycho, like other classic horror films, solves the feminity problem by obliterating the female and replacing her with representatives of the masculine order (mostly but not inevitably males), the modern slasher solves it by regendering the woman” (Clover 59).

Volviendo así a *Plaga zombie*, ¿cómo funciona este efecto? Un aspecto notorio del film es la ausencia casi total de mujeres, existiendo sólo un personaje femenino - muy menor- que no aparece como caracterizado como zombi. Este personaje es parte del grupo de resistencia final y, más que destacar su femineidad, funciona como una mujer masculinizada, luchando con fiereza e incluso figurando nombrada en los créditos finales como “muchacha combativa” (Parés and Sáez 2001). Por otro lado, cada uno de los tres protagonistas representa tres habilidades en general asociadas a lo masculino: la fuerza bruta, el heroísmo y las habilidades informáticas/científicas. Pero los tres son increíblemente poderosos, capaces de arrancar trozos a los zombis con sus propias manos, o de sobrevivir en las condiciones más desventajosas. Así resulta que, cada vez que son derrotados en alguna escena, la película se siente particularmente inverosímil. En este sentido, y sumando también la ausencia de cuerpos femeninos “sufrientes”, el film falla en funcionar como terror, en tanto dificulta la identificación y la generación de un efecto corporal de “miedo”, aunque se acerque a los *body genres* (Williams 4) a

través de lo abyecto y repugnante del gore. Y si bien existe la idea del desamparo, la sociedad sin aparato estatal que funcione como contención, aquí se presenta subvertido: el aparato estatal local no solo está ausente, sino que ha sido reemplazado por otro aparato estatal foráneo: Estados Unidos y el FBI, que funcionan como policía mundial sin ningún tipo de traba local y que complotan directamente en contra de la población. Y esto sería exactamente lo que sucedió a fines de 2001 en Argentina (y que fue el detonante de los mayores levantamientos populares), cuando los bancos junto con el gobierno retuvieron a la fuerza todos los depósitos de dinero de los ciudadanos conforme se devaluaba la moneda, mientras las grandes empresas fugaban masivas cantidades de divisas hacia el exterior, en una suerte de extracción pura de capital.

Frente al esquema clásico del terror en Hollywood, la víctima femenina en un contexto donde los mecanismos de defensa estatales fallan, en *Plaga zombie* aparece entonces el hombre luchador en un contexto que es la continuación de su propio orden, el del estado conspirador. Los protagonistas son "sobrevivientes" desde el primer minuto del film ("¡son peligrosos!" dirá el agente del FBI al que se le ordena liberarlos en el pueblo), es decir, ya *han sobrevivido* antes de que siquiera comience la película. Las víctimas resultan ser los zombis, y el objetivo de los protagonistas es no convertirse en uno de ellos. De esta forma, aquí no existe el terror que provoca la vulnerabilidad de los protagonistas, sino una fantasía masculina de poder casi absoluto, capaz de desafiar a las condiciones materiales de la vida. El film, por supuesto, anuncia constantemente que hay peligro -o no habría ningún tipo de suspenso en la acción- pero conforme aparecen

más y más secuencias de lucha, las acciones de los personajes nos convencen de lo contrario, aún incluso después de que uno de ellos sea mutilado por los zombis.

Pero, evidentemente, los protagonistas son lo excepcional en lo común: forman en esencia parte de una clase que todavía lucha contra la debacle en la que se encuentran. Asimismo, los rebeldes aparecen como otros representantes de esta clase, a través de dos categorías: los caracterizados de una forma estrafalaria, al estilo de héroes del comic o la cultura popular, y otros más “comunes”, cercanos a la figura barrial. Uno de los protagonistas, John West, también es por su parte un personaje exagerado, pero profundamente mezclado con la idiosincrasia local. Parece por momentos ser un vaquero luchador de catch heroico, pero por otro lado se presenta dicha identidad como una farsa de su pasado como *entertainer*, que se esfuerza constantemente por reafirmar, pero resulta ser no más que una reminiscencia de una época de oro perdida. Un titular de periódico indica, escondido detrás de fotografías y recuerdos: “John West pierde todo”: así, el héroe parece más bien ser un demente, desconectado de la realidad en la que vive, que todavía cree ser el personaje que supo representar, mientras que la realidad lo ata a Haedo, el modesto barrio de clase media.

Y, a su vez, John West parece representar ese deseo de conexión con un pasado ideal, que aquí sólo se logra a través de sus objetos. Cuando los protagonistas llegan a su casa, con la ciudad exterminada y sus vidas en peligro, el personaje se lamenta lloriqueando que sus trofeos se han caído al suelo. Esto se exagera cuando

descubrimos su cuarto de recuerdos, en el cual parece que se ha invertido todo el escaso presupuesto del film: paredes forradas de dibujos, fotografías, carteles, camisetas, comics y hasta juguetes con la imagen de John West, en una saturación que recuerda a las paredes de la burguesía clásica que necesitaba colocar cuadros desde el suelo hasta el techo para reafirmar su identidad. Aquí, el ambiente le devuelve a John West su imagen como personaje en toda su gloria, aunque veamos por un siniestro momento que detrás de algunas fotografías se encuentran los recortes de periódico que dan cuenta de otra realidad. La identidad a partir de los objetos parece chocar con la narrativa periodística -referente de la realidad histórica-, encargada también de anunciar las crisis y la realidad económica del país, que el personaje intenta con todas sus fuerzas sepultar. Lo ridículo del titular, “John West pierde todo”, da cuenta de la Gran Desgracia dentro del capitalismo, el “perder todo” como un evento en-sí, una esencialidad que representa la inversión de cualquier forma de acumulación.

Max y el segundo Max (otro efímero personaje) quedarán por su parte encantados con el cuarto de John West, declarándose sus fans. Al ver la fascinación de Max, ignorando todo lo que ha sucedido antes en el film, John le dirá, parafraseando la famosa frase: “¿Sabes, Max? Creo que este es el comienzo de una gran amistad”. Sin embargo, a partir de ese momento el vaquero dejará de tratarlos directamente, sino que de ahora en más lo hará a través de sus objetos: a uno le dará su foto autografiada, la cual se convertirá en su mayor tesoro, mientras que al otro le mostrará su LP (que, con sus impactantes letras diciendo RCA, da cuenta de la importancia de la marca

extranjera en el valor del objeto para el latinoamericano) donde se encuentra su canción oficial, que repite incesantemente; “John West, John West, ¡es el mejor!”. Así, se pondrá no sólo a bailar, sino también a hacer un *playback* sobre la música, obedeciendo al rigor de la melodía como una marioneta, su destino regido por la identidad que el objeto de consumo ha determinado como la esencia de su ser. De la misma manera, durante sus peleas con los zombis, John West besaré sistemáticamente su puño, siendo éste tanto un gesto de su personaje de vaquero, una forma de identidad en términos de marketing, como un nuevo refuerzo narcisista. La identidad a partir de los objetos aparece aquí no sólo a partir de la acumulación, sino desde una performática similar a los quince minutos de fama de Warhol, en una desesperación por reafirmarse como existente. El rostro de John West ha pasado a formar parte de toda una serie de productos o anuncios tan masificados que están cristalizados dentro del imaginario popular, productos tanto estrictamente comerciales (parodiando por ejemplo a Charles Atlas o a los cereales Kellogg’s) como culturales (A-Team, El Santo, el Hombre de Vitrubio o Jimmy Hendrix) que, reconvertidos todos a la manera del pop art en parafernalia del *brand* John West, son indistinguibles los unos de los otros. Pero el estilo *vintage* de la parafernalia de John West es también una memoria de una capacidad de consumo perdida de las clases medias, que tras casi una década de dólar alto que le permitiría un consumo de productos extranjeros masivo a costa del progresivo desmantelamiento de la industria nacional, en 2001 se chocará con una nueva realidad de escasez.

Pero, por otro lado, John West y su pasado idealizado no pueden dejar de pensarse en relación con la figura del gaucho, que se hubo gestado un siglo antes como el arquetipo de un momento heroico en la Argentina, y que se convertiría en un objeto de consumo masivo con la época de gloria del cine local durante las décadas anteriores a la Segunda Guerra Mundial. John West posee un gesto doblemente extranjerizante: no sólo es un personaje norteamericano (el *cowboy*) sino que está asimismo filtrado por el uso del español neutro (el vaquero). Se explica puramente como mercancía. La última dictadura militar (1976-82) se había encargado de promover la apertura de las importaciones y el desmantelamiento de la industria, y la continuación de esas políticas, sumado al alto valor del peso durante los años noventa, crearon una visión del consumo orientada como nunca hacia lo extranjero. El gaucho, sin importar qué tan similar pudiera ser al *cowboy* en muchos aspectos, no puede ser referenciado de ninguna manera sin alterar el tono del film, sin redirigir su mirada hacia una historia nacional, aunque siquiera sea la historia de su consumo. De esa manera se explica que toda la parafernalia del cuarto de John refiera a lo importado, incluso si se aparecen productos latinoamericanos (como, por ejemplo, el luchador del cine mexicano).

A la vez que como espacio de acumulación, el hogar en *Plaga zombie* funciona también como un refugio, un lugar seguro para cuerpos y mercancías. Involuntariamente, debido al escueto presupuesto del film, el utilizar los hogares y el barrio de como locaciones para el rodaje deriva en una cuestión práctica en el desarrollo de la historia: las casas de Haedo están de antemano plenamente preparadas para

defenderse de un ataque zombi, puesto que todas las ventanas y pasillos tienen rejas, y los jardines algún tipo de muro protector. Así, una buena parte del film involucra a las masas de zombis intentando extender sus brazos entre barrotes, intentando entrar a los hogares. En una escena, Max forcejeará con un zombi que intenta cruzar la puerta, y empujará para mantenerlo afuera, alcanzando la total seguridad -dentro de la diégesis- cuando ésta se cierre. No es casual este paralelismo con el temido crimen de la “entradera” (el intento de robo cuando alguien entra o sale de su casa), ya que ahí es cuando la protección del hogar se debilita y permite al Otro del espacio público ingresar al espacio privado. El hogar es donde la exclusión del Otro está completamente legalizada, y en este sentido también puede verse el barrio privado como una extensión de este espacio de exclusión, ya no en términos de familia sino de clase. La pérdida del hogar, el “terminar en la calle”, representa la pérdida más grande para la clase media. Dirán los protagonistas de *Plaga zombie*, de memoria, casi como un mantra: “No salgas, la calle es un lugar desconocido”. El espacio público ya no se presenta como un espacio social, un *ágora*, el vecindario idílico del comienzo de *El carrito*, sino como un espacio de peligro que se debe recorrer entre dos puntos seguros, obligados por las necesidades materiales. El Otro acecha, se vuelve una criatura parásita de estas transiciones, tanto desde el crimen como desde la mendicidad, y termina funcionando como un sistema de vigilancia descentralizado que se encuentra atento a la riqueza material de las clases medias o altas, y así regula así qué tipo de comportamientos y exhibiciones son aceptables para minimizar el peligro. Si, en quienes tienen los medios para financiarlo, el

muro funciona mejor que la reja, es porque esta última intenta dar cuenta de un prestigio, mientras que el muro desea impedir totalmente la visión, no sólo por ocultar sus bienes, sino también porque ya no hay intención de interactuar con las clases populares, ni siquiera en términos de demarcar una relación de superioridad/inferioridad.

El hombre común de *Plaga zombie* se encargará así de sobrevivir a partir de sus propias limitaciones materiales: primero con el hogar como refugio, y luego con los objetos cotidianos a los que tiene acceso. Particularmente se destaca la ausencia de armas: los protagonistas se encontrarán permanentemente carentes de objetos realmente útiles para defenderse, en especial cuchillos, que han sido específicamente removidos de todas las casas a las que visitan por parte de la organización de los rebeldes. Así, contrastan ampliamente con los agentes norteamericanos, que siempre aparecen con armas de fuego, trajes especiales, vehículos y radios. Frente al heroísmo y las habilidades casi sobrehumanas de los sobrevivientes, los norteamericanos aparecen como portadores de una fuerza bruta que deriva únicamente de la abundancia material y logística. Los intentos de conseguir equipo para defenderse (un *trope* clásico en el género de zombis) o bien fracasan o bien están ridículamente improvisados, como los vendajes con cinta adhesiva que se coloca John West, o las cucharas y tenedores que Bill intenta usar para reemplazar las ausentes armas blancas. Frente al mundo apocalíptico, de manera diametralmente opuesta a las fantasías de opulencia armamentística de Hollywood, el hombre común latinoamericano aparece totalmente impreparado.

El único elemento de consumo más sofisticado al que tienen acceso los protagonistas es la computadora de Max. La relación con este objeto es diversa: en primer lugar, forma parte de la identidad del personaje (que se supone un genio matemático) y como tal resulta una herramienta directamente vinculada con su trabajo y la trama del film. Pero, por otro lado, también es un objeto de capricho para el personaje: en diversas escenas se lo escucha lloriquear patéticamente reclamando su computadora, como si fuera un niño reclamándole a su madre un juguete. La relación de Max con la máquina es así retratada como totalmente patológica: no es una herramienta con la cual accede al mundo de una forma menos alienada, sino la representación de una suerte de obsesión neurótica o de una adicción incontrolable, que sólo se resuelve a través de la comunión del sujeto con su objeto que, como puede imaginarse, se encuentra depositado en la seguridad de su hogar.

Por otra parte, aparece también un quiebre entre lo accesible y el deseo de consumo en sí. En unos momentos de descanso, Max y John proponen buscar comida y preguntan a los demás qué desean comer. Las propuestas, parodiando nuevamente el doblaje latino de los films y series hollywoodenses, utilizan toda una serie de palabras que suenan extranjerizadas en el contexto argentino (“hot dogs”, “chuletas”, “una buena pizza de pepperoni”), dando cuenta de una inserción profunda de ciertos parámetros de consumo en el imaginario latinoamericano, que aun siendo en ciertos casos (como por ejemplo el pepperoni) totalmente ausentes del mercado local, se presentan -culturalmente- como un producto soñado. Particularmente interesante es

una de las secuencias siguientes a esta escena: Max y Bill llegan a un supermercado y una música alegre anuncia lo paradisíaco del lugar, acompañándolos durante su compra, donde en particular se ve a John extremadamente satisfecho. Esta escena remite directamente *Dawn of the dead* (1978) de George Romero, donde los sobrevivientes a una invasión zombi se refugian en un centro comercial en Pennsylvania rural, pero a su vez posee una particular diferencia. Si en *Dawn of the dead* los sobrevivientes pueden, tras la caída de la civilización, entregarse a sus más puras fantasías de consumo (consumiendo artículos de lujo y vistiéndose como millonarios), en *Plaga zombie* la libertad de consumo se vuelve mucho más modesta: los personajes se apropian de los artículos más mundanos que corresponden a su clase: pastas secas, verduras, papel higiénico, vino o productos enlatados (y, absurdamente, pañales). Más aún, son profundamente moderados: examinan los productos, eligen cuidadosamente qué llevar y no toman nada en exceso, en un guiño a la forma de consumo de la clase media, que debe hacer valer su salario al máximo para poder sobrevivir. En su relación con los productos, el apocalipsis zombi no es muy diferente de la vida cotidiana, no es un momento de ruptura de las reglas bajo las cuales se maneja su mundo, sino una mera continuación: el hogar seguro, el consumo meditado, los peligros de los espacios públicos, etc. En este sentido, el hombre común aparece como poseedor de una preparación para relacionarse con un mundo hostil, es un sobreviviente *a priori*.

Y esta hostilidad aparece también representada bajo una idea de las masas marginales. En una escena, cuando Bill camina a la deriva por una zona ferroviaria,

descubre súbitamente que se ha metido en un “mal lugar”, al ver un grupo de zombis escuchando música popular sentados junto al camino, en una clara alusión al temor a los grupos de adolescentes de clases baja y a la posibilidad de una emboscada por criminales de poca monta. Aquí el espacio público se subdivide a su vez en subespacios de peligro, usualmente aquellos sin viviendas hacia donde las clases bajas son desplazadas por las fuerzas del orden público, y que se definen en el imaginario de la clase media como inadecuados para su tránsito. Este espacio de horror es, de hecho, el único momento en el film (fuera de la reunión política final), donde los zombis están haciendo sus propias actividades sociales y no meramente vagando al acecho de los sobrevivientes. En este sentido, hay un quiebre de una idea narcisista de la clase media que imagina al Otro como existiendo únicamente para funcionar de antagonista, sin ningún tipo de praxis vital fuera del ser una amenaza.

Este es un rasgo que el neoliberalismo en Argentina acentuó profundamente: la presencia de las masas sin empleo formal en las calles confronta de manera directa a las demás clases, y se configura al sujeto marginal como amenazante. Aún si no es directamente hostil, la masa marginal siempre resulta ser una imagen de la doble fragilidad del empleo: por un lado, es el reflejo deformado de la clase media, aquello en lo que teme convertirse, pero por otro también es el signo del abundante desempleo, que conlleva la deflación de los salarios y la facilidad de ser reemplazado por otro trabajador. Esta competencia aparece en *Plaga zombie* cuando Max descubre a uno de sus enemigos con una motosierra, que representa finalmente un arma potencialmente

útil (al menos, canónicamente en el género). Este zombi en particular, sin embargo, aparece razonablemente bien vestido, de traje y corbata y con una barba prolija. Luego de forcejear un rato con Max por el objeto, no peleará más: aceptará su derrota y se retirará, acomodándose su ropa y haciendo un gesto de insatisfacción. Aparece así una idea de que este zombi ha pertenecido originalmente a otra clase, y que aún en su ruina conserva una cierta dignidad como parte de su identidad. Es claro que ha perdido la batalla y su destino no es diferente a los demás, pero da cuenta de sus orígenes y descenso social, especialmente remarcados a través de la perdida lucha con el héroe por el objeto de valor.

La coexistencia de los zombis y los supervivientes como una metáfora de las clases medias y las masas marginales no aparece como una desigualdad económica delimitada espacialmente, como segregación, sino como una incrustación, un polo de incomodidad. Se toma al Otro como un objeto productor de horror, como un ser que produce puro rechazo. Sobre lo abyecto, escribe Barbara Creed, comentando a Julia Kristeva: "Abjection things are those that highlight the 'fragility of the law' and that exist on the other side of the border which separates out the living subject from that which threatens its extinction" (Creed 66). Si el sujeto marginal, de la misma manera que el zombi repulsivo y abominable de *Plaga zombie*, se simboliza como abyecto, puede pensarse en que el horror a éste radica en los temores de la clase media a un colapso, no de la humanidad o de la vida, sino del frágil sistema económico donde ha podido

acomodarse. Y, como los zombis, el destino de los caídos es convertirse en parte de esa masa, y volverse así también uno mismo abyecto.

Fuera de esta idea de los “bordes”, Creed considera al film de terror como un trabajo sobre la abyección en otros niveles, uno de los cuales es a partir del cuerpo y los fluidos. *Plaga zombie* abunda en gore excesivo, muchas veces con toques de *slapstick*. Decapitaciones, intestinos arrancados y amputaciones aparecen sin cesar, con sus respectivos chorros de sangre y otros fluidos. Los protagonistas, por su parte, se encuentran literalmente bañados en sangre durante la mayor parte de la película, con sus rostros cubiertos por la misma casi de manera permanente. Pero si bien esto funciona como efecto cómico sin demasiada afectación, hay una escena en particular donde Bill es emboscado por un zombi solitario en la calle (nuevamente, la escena temida de la clase media) y éste, utilizando sus intestinos como una manguera, le arroja una suerte de materia fecal líquida en la cara. Este gesto repugnante es uno de varios momentos donde lo abyecto aparece desde la idea de lo sucio o antihigiénico, tradicionalmente asociado en Argentina a clases bajas u obreras (por ejemplo, la idea del *grasa* del peronismo).

Por otra parte, el mismo título del film refiere a una idea de sanitarismo o higiene. La noción de plaga conlleva, por un lado, una idea de crecimiento descontrolado de algún tipo de ser indeseable, que provoca destrucción o enfermedad con su presencia. *Plaga zombie* es totalmente fiel a esta idea: si en el género de zombis

hay un inmenso protagonismo de un agente de contagio (en general, un virus), aquí la cuestión patológica pasa a un segundo plano. Todos los discursos de higiene que figuran en el género tradicional y sobre los cuales se hace progresivamente más hincapié (desde el peligro de ser mordido hasta el temor a que la saliva o sangre contaminada toque una zona expuesta del cuerpo) no tienen demasiada importancia en este film. Más que el temor a un contacto con los zombis, lo que existe es el temor a ser superado ampliamente en número y, por ende, a circular por los espacios públicos que han sido tomados por estas masas de muertos vivientes. Es por eso que la cuarentena no se parece al estricto orden que genera la peste en la ciudad que menciona Foucault en *Vigilar y Castigar*, donde hay divisiones, orden y metodología, sino que resulta más bien en intentar aislar completamente al barrio con el fin de contener a la plaga, que -a su vez- tiene toda la voluntad de desplazarse hacia afuera lo antes posible. La “plaga zombi” no es tanto una enfermedad que se transmite de persona a persona y que amerita una disciplina del contacto social, sino que ésta consiste en las personas enfermas en sí. En este sentido, los fluidos y la suciedad funcionan desde una generación de revulsión, como una marca identitaria del sujeto-plaga, y no tanto como un problema de higiene. Los protagonistas dedican varias escenas a limpiarse la sangre u otras inmundicias que los cubren (o, en forma más grotesca, a priorizar encontrar papel higiénico para limpiarse en un momento donde los compañeros están luchando por sobrevivir), acciones que parecen totalmente absurdas pero funcionan para marcar la diferencia que existe entre ellos y las masas. Esta tarea, tan productiva como la de

Sísifo, es vital para su identidad. Como declara Max: “Zombis, ¡me dan asco!” (Parés and Sáez 2001).

Ya no se trata simplemente de una lucha por sobrevivir, sino por definir una forma de vida como aceptable y otra como despreciable. El sujeto abyecto aparece así como contaminador del espacio público, en otro signo de una debilitación de un estado fuerte y autoritario que tradicionalmente debería “limpiar” las calles de los indeseables. Si para Creed

Viewing the horror film signifies a desire not only for perverse pleasure (confronting sickening, horrific images/being filled with terror/desire for the undifferentiated) but also a desire, once having been filled with perversity, taken pleasure in perversity, to throw up, throw out, eject the abject (from the safety of the spectator's seat) (66)

en una suerte de momento catárquico, cabe pensar en el efecto de un film como *Plaga zombie*, donde lo mediocre, lo consumible y lo multitudinario aparecen parodiados. El placer de ver sobre la mesa ciertos excesos neoliberales no terminaría en este caso como una reflexión, sino como un simple morbo perverso de imaginar sus extremos, aunque aquí no hay un retorno a una plena “seguridad de espectador”. Es quizá en este lugar donde el humor ocupa su rol, en tanto que -a pesar de no haber una salida visible- al menos puede encontrarse un cierto goce en una existencia absurda.

En una de las escenas del film, Max observa desde la seguridad de una casa como un muchachito, que grita y llora atrapado en un auto, es devorado vivo por uno de

los zombis. Esta experiencia lo perturba, y comienza a comportarse de manera extraña, jugando con cadáveres como un niño, picándolos con un palo de madera o llamando entusiasmado a John; “¡ven a ver esto!” (Parés and Sáez 2001). Estas escenas, que parodian el trauma de las víctimas del horror, se retratan como el inicio de un goce perverso desarrollándose en el personaje, que concluirá con Max asesinando a su rival y cambiando de bando para volverse el líder de los zombis. Pero, por otra parte, son esencialmente un retrato del espectador del film, que recurre al *gore* como un espacio del exceso y la fascinación por los cuerpos destruidos. Los cadáveres que Max contempla en esta sección están organizados de manera inverosímil, con sus miembros retorcidos y destacándose un zombi que tiene un brazo amputado dentro de su boca. La creativa organización de los cadáveres, juego lúdico en el *gore*, es perturbadoramente similar a situaciones reales de violencia extrema, donde los ejecutores añaden un mensaje como un gesto que excede a la pura instrumentalidad del asesinato. John, inquieto por las “malditas montañas de carne”, no puede dejar de pensar en que su amigo Bill, temporalmente en problemas, podría terminar de la misma manera. Sin embargo, no tendrá reparos en destrozarse con entusiasmo los cuerpos de cuanto zombi se cruce, sin pensarse a sí mismo como productor del horror. Después de todo, los cuerpos de la masa de zombis son blandos y fácilmente destruibles, parecen existir para morir, y su único poder está en los números. Por su parte, lo ridículo y añorado de Max juega con la desensibilización y lo lúdico del género, con las libertades barrocas que puede darse la ficción, pero a su vez no será muy distinto a las imágenes de los alegres

soldados de Abu Ghraib que se difundirán unos años después, en la misma “guerra contra el terror” que se estará parodiando en las escenas finales del film.

La intervención norteamericana

La presencia de los Estados Unidos en el film muestra, sobre todo, la total ausencia del estado argentino. No existe complicidad alguna, éste se encuentra totalmente ausente y sin ninguna participación. De esa forma, los Estados Unidos parecen haber negociado con los alienígenas la cesión de un territorio sobre el que la cuestión de la soberanía en el Cono Sur no tiene la más mínima importancia. Hay, en forma de parodia, una completa naturalidad en la idea de la intervención en Latinoamérica, que no debe siquiera justificarse para parecer verosímil. La ausencia de un poder nacional, en un momento histórico donde se encuentra particularmente indiferente -y, eventualmente, activa y abiertamente antagonista- a los deseos populares, resulta en el refuerzo de la idea de que las clases medias no tienen más remedio que defenderse a sí mismas y operar en base a su propio individualismo. Los Estados Unidos simplemente pasan a hacerse de los despojos sin ninguna oposición organizada.

El film presenta a los Estados Unidos como el enemigo y origen de los males, pero la relación se complica al considerar ciertos elementos formales. *Plaga zombie*, a pesar de su bajo presupuesto y de sus ridiculeces y exageraciones, está cuidadosamente dirigida. No hay planos al azar o encuadres tomados a la ligera: los autores han realizado un cuidadoso estudio de técnicas del cine hollywoodense. Las numerosas escenas de pelea, por ejemplo, toman prestados encuadres y estilos de montaje de films de acción, mientras que las escenas más dramáticas siguen la forma del cine clásico. Y es que, en su forma de parodia, el film funciona como un homenaje a toda una tradición del cine de público masivo. Por más que uno de los personajes use literalmente de papel higiénico un ejemplar de la revista *La cosa cine*, publicación nacional dedicada mayormente al cine fantástico, horror y ciencia ficción, este acto irreverente no deja de dejar en claro que los realizadores de *Plaga zombie* son estudiosos de una tradición internacional de la que se sienten parte. De hecho, muchos momentos en donde el film busca intencionalmente parecer mediocre son en realidad pequeñas parodias a técnicas cinematográficas que requieren un cierto entendimiento de montaje para ser apreciadas como, por ejemplo, el manejo artificial del espacio o del tiempo cuando, en medio de una dinámica pelea entre una multitud, un personaje distrae al otro con sus pasos de baile, incluido en un montaje paralelo que se extiende inverosímilmente durante un par de minutos, produciendo un extrañamiento de la continuidad temporal clásica

Pero el gesto más extranjerizante del film es el idioma. Los tres protagonistas, vecinos del Gran Buenos Aires, se llaman notoriamente John West, Max Giggs y Bill Russell. Más aún, en lugar de hablar como locales, su voz está impostada a un español neutro, utilizando todos los modismos que aparecen en el doblaje de films y series norteamericanas, tradicionalmente producido en México o Miami para distribuir en Hispanoamérica. El efecto es el de una total artificialidad, pero al mismo tiempo una redirección a un espacio de familiaridad relacionado ya no con una cultura autóctona sino con una tradición de consumo. *Plaga zombie* se posiciona así como un homenaje al cine como mercancía en Latinoamérica, es decir, a la forma y las significaciones que las mercancías norteamericanas asumen al colocarse en otros espacios. Tomado quizá como una marca de estilo, el director y su grupo (Pablo Parés y Farsa Producciones, respectivamente), reciclarían este gesto de idioma neutro en otros films futuros. Pero si se considera este mismo mecanismo en un film como *Daemonium* (2015), donde hay un notorio -y bien logrado- esfuerzo en imitar los recursos de un film de alto presupuesto de Hollywood (mediante un uso masivo de efectos especiales y maquillaje, en especial el tratamiento digital de la imagen), la presencia de este español neutro (ahora doblado y no sólo impostado) parecer jugar en contra: ya no es más un guiño desde un film modesto hacia una industria admirada, sino un film periférico que a pesar de toda su producción debe auto-colocarse en una posición de mercancía genérica, incapaz de salir de su propia lógica de mercado. Más aún, si *Daemonium* se esfuerza tanto en sus efectos especiales, es con el fin de aumentar su *production value*, es decir, el valor

aparente (en oposición al costo real) que tiene un film, y que usualmente impacta de manera directa en el precio que se pagará por un film durante la distribución.

Daemonium se piensa desde un principio como producto, pero su decisión lingüística termina convirtiéndola en una mercancía que imita a la circulación de otra mercancía, una suerte de parodia metatextual de su propia existencia en el mercado.

Plaga zombie, al presentarse así como cine chatarra, deconstruye también la mediocridad del propio cine-mercancía norteamericano. No quedan tampoco sin ridiculizar las mismas mercancías y discursos ideológicos importados, que se presentan ya como una parte esencial del imaginario latinoamericano, como por ejemplo a través de la acumulación de *merchandising* de John West, o cuando el agente del FBI, aun temiendo por su vida, nos recuerda las cifras de su salario. Hacia el final del film, John West dará un discurso heroico donde los clichés de este *motif* (popular en la época en films como *Independence day*) se entrecruzan con frases como “quiero justicia infinita así tendremos libertad duradera” o “esta no es lucha entre nosotros, sino una guerra contra el terror”, en referencia directa a las operaciones militares de George Bush que siguieron al 9-11, ocurrido dos meses antes del lanzamiento del film. Incluso en las vísperas de la más grande crisis que hubo vivido la Argentina en más de una década, la Historia está anclada en el país del norte, dando cuenta de dónde se ubican los ojos de la clase media. John West terminará su discurso de una manera entre carismática y populista, en otro paralelismo con el presidente norteamericano: “es la humilde opinión de un simple vaquero (...) que hoy intenta salvar al mundo”.

La figura de la potencia extranjera como interventora en Latinoamérica se vuelve así patética y el contexto globalizado-neoliberal no aparece tanto -como sugiere Risner- como una multiplicidad de espacios fragmentados entre privilegiados y abandonados, sino como una mezcla ideológica inseparable, donde una versión regurgitada del mundo de los países centrales se permea en la periferia, y forma parte de ella de manera natural. El pastiche de *Plaga zombi* se puede pensar como análogo a la subjetividad antropofágica que refieren Cocco y Cava, donde esta pieza de cine independiente puede verse como una manifestación el “bárbaro tecnologizado” de Oswald de Andrade (xvii) que los autores rescatan en tanto resistencia del Sur a los moldes de subjetividad modernos.

El film concluirá con los protagonistas siendo testigos silenciosos de la masacre de los zombis por parte de los rebeldes. Sin embargo, cuando todo parece haber concluido, los cadáveres comienzan a moverse y desde el interior de cada uno nace una nueva criatura, un alienígena. Así, parece indicarse que finalmente se ha establecido un nuevo orden, un futuro en el cual ya no operan las mismas reglas. ¿Es una transformación de la masa popular en algo nuevo? ¿Su convertimiento de objeto de destrucción, de cuerpos frágiles y fácilmente destruibles hacia nuevo sujeto, detentor de un poder incomprensible? Nunca queda claro. Lo que es cierto es que los protagonistas ya no forman parte del devenir histórico. Su primera reacción no será resistir, sino el no hacer nada: “Lo mejor será sentarnos aquí y esperar”. Pero,

finalmente, se decidirán a escapar, bajo la quimera del exilio. La clase media, de todos modos, tiene sus días contados.

Conclusión

Si Enríquez forma parte de un medio socialmente prestigioso como la literatura, es quizá este mismo prestigio el que sirve como una marca diferencial de clase, especialmente en un contexto histórico donde la educación y la “cultura” funcionan como signos de pertenencia a un grupo. De tal modo, la alegoría que realiza sobre los cambios sociales que trae el neoliberalismo termina siendo incapaz de escapar de sus propias trampas ideológicas, reforzando la idea de una dinámica nacional de Uno versus el Otro, donde la clase media se coloca siempre como narrador preferencial. *Plaga zombie*, por su parte, coloca a la Argentina en un plano global, donde agentes norteamericanos, clase media argentina y masas marginales son simplemente escalones que marcan el acceso a ciertos beneficios materiales, pero sin presentar una distinción ontológica entre sujetos. El mundo global neoliberal se presenta como una serie de oportunidades por las que se compete, y oportunismos por los que complota. Pero, por otra parte, el film será el artífice de sus propias limitaciones, en un espejo de las ideologías que colocan a Latinoamérica en un plano secundario dentro del mundo. Ambas obras comparten, sin embargo, la idea de un cambio social radical que deja

obsoletos a los esquemas de clase tradicionales, y a un quiebre de todo sueño optimista, enterrando finalmente al desarrollismo como relato. Las crecientes masas marginales, la marca más visible de las nuevas dinámicas sociales, ya no pueden ser borradas del paisaje: de una u otra manera, han llegado para quedarse.

2. Horror estructural y materia prima abyecta. La marginalidad y su producción de valor en el gore mexicano.

“Human beings bought and sold like mules in America! And in the twentieth century. Well,” I told myself, “if it's true, I'm going to see it.”

Barbarous Mexico, 11

El gore es un género completamente visual: no importa cuán grande sea su devoción, su público no tiene intenciones reales de vivir una tortura, asistir a una ejecución o verse bañado en sangre. Pero, justamente, es su cercanía con lo real en donde radica su efecto directo en el cuerpo de éste, la reacción afectiva que le produce. Hay, pues, una necesidad de acortar distancias, de producir un viaje -temporariamente, turístico quizá- hacia este universo de la abyección. A esto se le suma una tendencia

innovadora para no desensibilizar a su espectador y, por tanto, es un género que, si bien apela a lo más primitivo del ser humano, también necesita de una constante reinención.

Este capítulo analiza dos films gore, *Atroz* (2015) y *México Bárbaro* (2014), que decidieron promoverse en base a incorporar la mexicanidad como elemento esencial en su estética. Pero lejos de ser un mero adorno, dicha alusión al país latinoamericano tendrá una función directa en cuanto a la producción de este efecto corporal del horror. Es en el cómo se construye la realidad mexicana dentro de sus respectivas diégesis lo que resultará un valioso objeto de análisis, en tanto hablará en abundancia sobre la situación de las masas marginales, las peculiaridades de la sociedad neoliberal y la ubicación de una estética mexicana dentro de un mercado mundial.

Cuando el documental supera a la ficción

El film mexicano *Atroz* se presentó, probablemente con justicia, bajo el slogan “la película mexicana más sangrienta de la historia”. La historia es sencilla: tras un accidente de tránsito, la policía descubre que los ocupantes de un auto poseen unas cintas de video que resultarán contener imágenes de sus horribles crímenes, y eso conducirá a la búsqueda de más cintas que reconstruirán la historia de Goyo, el protagonista de las atrocidades. El film alterna entre los interrogatorios de los

detectives (que incluyen sus propias dosis de tortura), el trabajo de la policía científica mientras encuentra nuevas grabaciones de los criminales, y las grabaciones *per se*, que constan en general de una sección del acecho de las víctimas y otra de pura violencia, extrema y perversa. Con una visión clara de sus objetivos como film, *Atroz* se concentra en buscar formas originales de tortura, presentándolas de una manera totalmente gráfica y haciendo un especial énfasis en el sufrimiento que provoca en sus víctimas.

Lex Ortega, director y protagonista del film, se referirá a su propio film como “torture porn”, aunque haciendo un énfasis de que su film está creado para un determinado tipo de público capaz de disfrutar de manera sincera de este tipo de género, con el cual se encuentra dialogando (Ortega 1:00-1:33). Sin embargo, Adam Lowenstein propondrá un acercamiento más generalista al utilizar el término *spectacle horror* para referirse a este tipo de films donde la representación del sufrimiento no se relaciona con la trama, ni con la evolución de los personajes, sino que establece un diálogo directo con el espectador y las exigencias del género: “To speak of the recent wave of extreme horror films as spectacle horror rather than torture porn entails shifting the conversation from identification to attractions.” (Lowenstein 44). En este sentido, Lowenstein argumenta que estas situaciones violentas son esenciales para el placer del espectador, en tanto establecen un juego sobre las expectativas de lo que será mostrado y la capacidad de la audiencia de “resistir” las imágenes. *Atroz*, si bien se

presenta a sí misma como un film que intentará llevar este juego hacia sus límites³, también recurre a un anclaje directo con la realidad mexicana que parece dar cuenta de las fronteras de lo lúdico, en tanto refiere a la propia crueldad del día a día latinoamericano, quebrando con la fantasía de la pura ficción. Esto se realiza principalmente en la secuencia de inicio, donde se recurre a una estilística documental para dar cuenta de una Ciudad de México idónea para el desarrollo de los terribles crímenes que tendrán lugar durante la película. Sin embargo, *Atroz* trasciende la mera idea de ser un *exploitation film* de la marginalidad, ya que ésta no será tan importante como tema sino como una prótesis simbólica -o quizá, incluso, teórica- de los horrores ficcionales que le siguen, en tanto da cuenta de las condiciones económicas que los sustentan y, a su vez, en las cuales fue producido el propio film. Se vuelve así, una suerte de *horror estructural*.

El film comienza sin imagen, a partir de tres sonidos: sirenas, ruido de multitudes y una respiración agitada, que parece dar cuenta de algún protagonista en particular. Sin embargo, esta individualización se esfuma rápidamente, dando a entender pronto que esta secuencia refiere a México en general y que dicha respiración se vincula a una tensión o terror inmanentes al espacio. El típico cliché cinematográfico de “la ciudad que nunca duerme”, donde un retrato urbano de movimiento, ruidos y velocidad

³ Anecdóticamente, en el festival de terror donde pude ver este film por primera vez, el presentador se encargó de remarcar con gran placer que este era un film excepcionalmente violento, bromeando que sería calificable como “para mayores de 28”, lo que pone un énfasis en la cuestión lúdica de la experiencia del espectador, que puede incluso proponerse el visionado como un desafío o prueba de coraje.

aparece como representativo de la modernidad, aquí aparece reimaginado como la amenaza permanente, el caos y la constante actividad criminal o perversa. Así, la noche tendrá un gran protagonismo de esta secuencia, dando a entender que la actividad laboral diurna no es el principal eje del movimiento urbano, sino que las actividades que suceden en la oscuridad tienen un peso similar o incluso mayor.

La velocidad de la urbe aparece a través de los vehículos: automóviles, trenes, metros y aviones dan a entender, de nuevo, la ya trillada idea de la circulación urbana (figura heredada de la circulación sanguínea, tanto con su “circularidad” en sí, como a través de su metáfora de la ciudad viva). Los numerosos puentes peatonales suman a esta idea de interconexión entre espacios. Sin embargo, yuxtapuestas a estas imágenes se presentan dos elementos: la basura y la masa marginal. La primera aparece ocasionalmente como acumulación en basurales, pero -en la mayoría de los casos- se la representará depositada al junto a los caminos o vías, sugiriendo espacios de abandono junto a los cuales transitan los sujetos “normales”. De esta forma, esta basura se relacionará con la propia masa marginal: unos sillones abandonados junto a una autopista dan cuenta de una suerte de lugar de descanso para las clases más bajas, mientras que un hombre que revisa una montaña de bolsas de desperdicios da cuenta de su fuente de ingresos, al mismo tiempo que muestra el único tipo de acumulación que le es posible bajo este sistema económico. Por otro lado, el basural ha sido recurrente en México como espacio de descarte de cadáveres, en un mensaje sobre el valor de la vida de las clases bajas. De esta manera, cuando vemos el plano de un sujeto

tirado en la calle, sin ver su rostro, se presentará una triple interpretación: ¿está muerto, duerme o es simplemente otra categoría de basura?

La masa marginal aparece también a través de niños que tocan música por monedas -la limosna en paralelo a la recolección de la basura de las otras clases-, dando a entender tanto el abandono estatal como la necesidad del trabajo infantil para la supervivencia. Esta necesidad cotidiana aparece cruzando todos los rangos etarios, se ven ancianos mendigos, mientras que los adolescentes aparecen involucrados en lo que parecen ser drogas, a su vez que las jóvenes directamente son vinculadas a la prostitución, que se ubica nuevamente en los márgenes de la circulación de vehículos: los autos que se suceden uno tras otro, haciendo pequeñas paradas para contratar a las trabajadoras sexuales y seguir su rumbo con ellas en un ciclo sin fin.

Por otra parte, en esta primera parte de la secuencia inicial aparece la idea de una “segunda ciudad”, donde las persianas cerradas de todos los comercios dudan entre señalar un mundo diurno o un pasado donde la economía formal se ha clausurado. Un audio del cartel de los Zetas, en el cual se amenaza con asesinar a las familias de quienes se les opongán, recuerda a esta sistemática extorsión a comerciantes y que, por su parte, provocó la fuga de muchos hacia otras partes del país. Curiosamente, este audio ha sido retocado para simular un altoparlante: el anuncio de los Zetas aparece ahora como un *broadcast* en el espacio público, dando a entender un estado de amenaza de muerte generalizada para todos los ciudadanos. Sin embargo, el cartel aquí es simplemente un actor más, pues -como se verá- la criminalidad en el film no se

relaciona con el narcotráfico o algún antagonista claro, sino como una manifestación de una situación de violencia permanente. Así, también se presentan audios de protestas, o un grafiti que lee “Ni 43 ni 68”, en referencia a las masacres de Ayotzinapa y Tlatelolco, respectivamente, dando a entender que la situación mexicana involucra toda una serie de actores políticos y procesos históricos, que han llevado al país a un punto de ebullición.

Así, tras escenas de sujetos aislados, de pequeñas transacciones nocturnas y crear una suerte de submundo criminal íntimo, el prólogo gira abruptamente a las masas marginales en tanto masas: bajo una música *industrial-rock* ruidosa la cámara atraviesa multitudes circulando por las calles o vendiendo en los mercados. Aquí va a un primer plano la situación económica: desde vendedores donde sus productos se confunden con bolsas de basura hasta mendigos y prostitutas, todo sueño de trabajo formal se ha desmantelado. Más aún, un plano de una concurrida plaza presenta ciertos miembros de profesiones tradicionales: albañil, plomero, gasista. Pero estos sujetos no están trabajando, están sentados en el suelo con carteles que ofrecen sus servicios, en una espera no diferente a la de los mendigos que han aparecido hasta ahora. El mensaje parece ser que falta el trabajo, mientras que lo que sobran son trabajadores, ahora solamente cuerpos que forman multitudes.

En contraste a estos espacios públicos, se asiste, por otro lado, a la observación de los mismos. Durante el prólogo aparecerán abundantes cámaras de seguridad, espiando desde el interior desde los edificios cerrados con sus barrotes y persianas

metálicas. Puede entonces, en un principio, pensarse en una sociedad de la vigilancia. Pero si bien la policía será otro tema recurrente en el prólogo, más y más durante el film parece ser que no es tan importante su función como fuerzas del orden que dé algún tipo de cohesión social, sino que más bien son simplemente otro actor violento con sus propias motivaciones internas, como puede ser manejar la prostitución o el tráfico de drogas. Así, un plano presenta una cámara de seguridad observando y registrando, mientras un texto, paradójicamente, lee: “El 98% de 27,500 asesinatos en México se encuentran sin resolver”. Frente a la tecnología de la observación y acumulación de evidencia, el cartel recuerda que, en términos de justicia, ésta resulta inútil. Y es que las cámaras de seguridad cumplen dos funciones: primero, la separación de espacios entre un dentro/fuera, donde las masas marginales rondan las calles mientras que una clase privilegiada se mantiene atenta desde un encierro. Y, en segundo lugar, elaborando uno de los temas del film: que la cámara no es ya un dispositivo de seguridad, sino un dispositivo de perversión: todo es filmado con un fin goce escópico (Mulvey), no hay otro tipo de utilitarismo. Y es así cómo el film se posiciona a sí mismo: todo el *found footage*, el efecto de realismo, el mismo prólogo documental situando históricamente a México, son simplemente mecanismos de ampliación del goce, herramientas que ayudan a espectador a sumergirse dentro de una diégesis de violencia y tortura.

La introducción concluye con un *timelapse* de un plano general de la Ciudad de México, de la noche hasta el amanecer. El cliché de la ciudad que nunca duerme ahora aparece resignificado: México como lugar de una violencia y desigualdad sin pausa,

espacio donde ninguna seguridad está garantizada. Finalmente, antes del comienzo de la historia principal, aparece un intertítulo con la frase “‘En México puedes asesinar a cualquiera y salirte con la tuya’ – Rudolph Giuliani (ex-alcaldede Nueva York)”. Como conclusión de un prólogo apoyado en lo estructural de la violencia a partir de las divisiones de clase y de espacios, esta frase se construye como un resguardo contra la idea que parece presentar el film: que ésta es la historia de un individuo violento, particularmente perverso. Es, según Foucault, la forma típica del sistema de justicia contemporáneo, donde la narración biográfica del criminal en términos pueriles cumple la función de definirlo como desviado de la norma -como perverso- y de presentar su intención criminal como inmanente al sujeto a condenar:

Nociones como todas las de la perversidad, en suma, permiten coser, una sobre la otra, la serie de categoría jurídicas que definen el dolo, la intención de perjudicar, y las categorías más o menos constituidas dentro de un discurso médico o, en todo caso, psiquiátrico, psicopatológico, psicológico. (Foucault 41)

Atroz juega con el discurso psiquiátrico, a través del policía que “psicoanaliza” a Goyo, y a su vez utiliza toda una serie de estereotipos de la perversión que lo referencian. Desde la historia de la infancia hasta los señalamientos de sus comportamientos desviados, el film hace una genealogía de la formación del carácter de un sujeto y presenta a la monstruosidad como conclusión su conclusión biográfica. Así Goyo se explica como un elemento indeseable en la sociedad. Pero por otro lado si, como sentencia Giuliani, el asesinato es moneda corriente y no existen las

consecuencias, el crimen resultará la norma y los sujetos violentos serán simplemente una consecuencia esperable.

Por supuesto, la frase de Giuliani proviene de un contexto xenófobo y exoticista. Pero es justamente de lo que se apropia *Atroz*: al presentar a México realmente como el lugar terrible que la gente común imagina, apunta a lograr interés en un cine periférico. Porque la “gente común”, por supuesto, es su *target* de mercado, el público norteamericano, el más valioso desde un punto de vista económico para este tipo de film. De ahí el uso de Giuliani, que el público de Estados Unidos puede ver tanto como una legitimación del film o como una broma sobre la imagen que se tiene sobre México. Abundan, sin duda, buenos análisis sobre la situación mexicana dentro del propio país, pero la elección de esta sentencia bruta apunta a una cierta simplificación de la realidad para poder abrazar lo lúdico de la violencia del film. Sin embargo, es también difícil despegarse del prólogo, donde se ha puesto un gran énfasis en lo social. Cabe preguntarse entonces cómo funciona un mecanismo de goce espectacular de la violencia en una sociedad donde hay una constante presencia de la misma en lo mediático o en lo cotidiano, y cuál es la posición designada para el espectador.

De rudo a anormal a niño sufrido

Jonathan Risner, al analizar el film argentino *Crónica de una fuga*, trabaja sobre la cuestión de la construcción del punto de vista. Considerando que el film refiere a cuestiones de la guerra sucia, tema traumático y delicado de tratar en ese país, ve en ese film un trabajo de cámara concentrado en mantener una cierta cautela al respecto: “The camera in *Cronica* never assumes the point-of-view of the torturer, preempting any remote chance that a viewer would assume a sadistic form of spectatorship by identifying with the torturer.” (Risner 146).

En oposición, en *Atroz* en general ocurre precisamente lo contrario. No sólo la perspectiva del *found-footage* fuerza una diégesis donde la cámara prácticamente está siempre en manos del protagonista (negando todo tipo de cámara que asuma el punto de vista de la víctima), sino que hay secuencias donde se hace un especial énfasis al respecto, como cuando el torturador fija la cámara paralela a su puño mientras golpea a una de sus víctimas. Hay secuencias donde se utiliza un punto de vista más neutral (por ejemplo, la tortura de la policía, que no está construida como *found footage*) o la escena de la violación de Goyo por parte de su padre, donde la cámara está apoyada en algún mueble, sin nadie que la opere. En estos casos hay primeros planos que permiten una identificación con la víctima de una forma más puramente afectiva, en tanto vemos su puro sufrimiento sin la mediación del torturador. Sin embargo, también presentan un gran contraste, en tanto que demarcan los momentos del film donde Goyo no tiene

poder, resignificando todas las demás secuencias de tortura como la ejecución de su fantasía omnipotente. Eso nos lleva a pensar si en *Atroz* se busca una identificación totalmente sádica, en oposición a una cuestión espectacular, basada en las atracciones (en el sentido de la teoría de Sergei Eisenstein) y lo lúdico del género [genre], como sugiere Lowenstein. Esta cuestión puede resolverse a través del abordaje del género [gender] en el film.

Atroz comienza como una fantasía hipermasculina perversa: el principal asesino es un hombre gigantesco y amenazador, que se resiste al arresto y luego se muestra desafiante frente los interrogatorios policiales. El primer crimen que vemos consiste en la persecución y posterior secuestro de una mujer transexual que se prostituye, en un *trope* clásico de la vulnerabilidad de los trabajadores sexuales frente a los homicidas. En este sentido, el ataque aparenta referir a una cuestión de poder, donde una víctima vulnerable -en tanto vive una situación precaria- es usada por otro sujeto de una clase similar para reforzar una ilusión identitaria de jerarquía. Sin embargo, conforme avanza el film, el asesino comienza a tener comportamientos que se salen de la norma, al menos según referencia otro testigo: su cómplice no tiene problemas con la mutilación o la violación, pero cuando comienza a presenciar coprofagia o cuando se habla del sexo con una mujer transexual, presentará sus objeciones al asunto. En otra escena Goyo, al tener relaciones sexuales con una stripper (antes de matarla) se viste con ropa interior femenina en un juego fetichista, donde también recurre a la asfixia erótica. Y más adelante se revela que sus padres, al descubrir sus tendencias homosexuales, lo

humillaron y se encargaron de abusar sexualmente de él, convirtiéndolo de esta forma en el monstruo que se nos presenta. Así entra en conflicto la identificación sádica: los asesinos de mujeres mexicanos o las referencias a los Zetas, formas idealizadas de hipermasculinidad, quedan colocados en una posición sumamente incómoda si se piensan en paralelo con las imágenes del macho con un sujetador de colores y lápiz labial, o las de su padre burlándose de él y violándolo. Así, el espectador sádico no puede funcionar en tanto siga una lógica de poder patriarcal tradicional. Esta suerte de “ridiculización” homofóbica del protagonista termina -a su modo- erigiéndose como una crítica a la violencia extrema en sí. Si bien parecería que se sigue una línea bastante machista, donde se equipara a la homosexualidad con la monstruosidad, el film también intenta escapar de esta postura a través de dos recursos. En primer lugar, a través de justificar la perversión de Goyo como un erotismo relacionado con la sangre: él es incapaz de conseguir excitación sexual sin ésta en sucesivas escenas y se sugiere que su “fracaso” con las mujeres, del cual ser burlarán su padre y su hermana, se relaciona con la ausencia de este fluido. En segundo lugar, el personaje de Jenny (la stripper y prostituta quien será la segunda víctima) aparece como el único sujeto en el film capaz de mostrar empatía y comprensión sin juicios, respecto a estos aspectos que hubieron traumatizado a Goyo: cuando ella lo ve vistiendo ropa interior femenina le resulta extraño, pero le sigue el juego, y cuando él se inicia en la asfixia erótica ella se muestra entusiasmada con intentarlo también. Su único pecado, ante los ojos de Goyo, es haber dejado de menstruar en su segundo encuentro sexual, por lo que debe morir para

proveer la sangre que su asesino necesita. Esta escena, construida a modo de tragedia, parece dar cuenta de que los traumas de Goyo se relacionan con los prejuicios sociales, que luego se describirán a partir del retrato de sus padres y de las humillaciones que le proporcionaron. Lo angelical de Jenny opuesto a machismo estandarizado del padre de Goyo es una crítica clara a la intolerancia patriarcal, al mismo tiempo que explican la violencia brutal no como una muestra de fuerza, sino como una incapacidad de superar los traumas infantiles, generando una cierta lástima en el personaje que se suponía una imagen idealizada del macho rudo. Y en este sentido es claro que el film está dirigido a un público particular de cine y no a un espectador sádico perverso, que se interesaría solamente en vivir fantasías sobre el placer del sufrimiento del Otro.

Cabe tener en cuenta que el film presenta la violencia desde lo psicoanalítico y, en este sentido, desde la subjetividad individual. Pero, si existe una valoración del sujeto violento, no se puede pensar simplemente en términos de casos particulares. Incluso pensarla desde el punto de vista simbólico -como refuerzo de una identidad de género- tiene sus límites, en tanto también se debe considerar su eje económico, en tanto parte del “capital humano”:

El capital de la violencia es útil por razones que se extienden mucho más allá de la economía de las drogas y los subsidios públicos. Penetra incluso el sentido común de lo que se considera valioso dentro de la familia, las amistades y los amoríos y sirve como un ancla para las subjetividades lumpenizadas carentes de opciones reproductivas estables. Además, este tipo de capital se adquiere a través de la destrucción física y la discapacidad de los habitantes de la *inner city*, que por muchas razones se ven obligados a sobresalir en dinámicas violentas. (Bourgois, Castrillo, Hart y Karandinos 299)

La violencia como virtud del individuo, pues, tiene un rol en todos los aspectos de la vida de la masa marginal, en tanto permitiría no sólo adquirir un cierto status social y respeto, sino que también posibilitaría el acceso a cierto mercado laboral. *Atroz* en este sentido da cuenta de los orígenes familiares de este carácter, develando que este objeto de admiración resulta en el fondo consecuencia de sucesivas humillaciones.

Según un estudio sobre narcotraficantes mexicanos:

28 de los 33 entrevistados admitieron que en algún punto de sus vidas su mayor ilusión era matar a sus padres. La violencia doméstica y de género son las primeras experiencias de vida de estos participantes. Todos coinciden en que su mayor frustración era ver como sus padres golpeaban y abusaban de sus madres constantemente. (García Reyes)

La desmitificación de los orígenes de Goyo le permite a *Atroz*, a pesar su intención concreta de ser *murder-porn*, separar la violencia instrumental de la violencia lúdica, y en este sentido negarse a ser funcional a las economías violentas de la sociedad mexicana. El pacto con el espectador será proveer material para su perversión escópica, pero sin nunca admitirla como algo aceptable, permitiendo, justamente, el goce del film de una manera saludable.

Las víctimas y sus cuerpos

Conforme se suceden en el film las diversas escenas de tortura, puede decirse que progresivamente ocurre una desubjetivación de las víctimas. Sabiendo de antemano que sus vidas están terminadas, se quiebra su realidad histórica y, entregadas a una existencia de puro sufrimiento, se corren de cualquier lugar de significación. Hay un movimiento desde la subjetividad individual hacia el puro cuerpo, lo que quizá también funciona para frenar la identificación del espectador y así espectacularizar la violencia. Pero los cuerpos, como en todo gore, se desterritorializan y pierden su organicidad (en terminología de Deleuze). Se puede relacionar este estado con el Cuerpo sin Órganos que trabajan Deleuze-Guattari: la funcionalidad concreta se ha perdido, y el cuerpo ha pasado a ser una masa incierta con ciertas zonas de intensidad.

Consideremos los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir, aquellos que nos atan más directamente: el organismo, la significancia y la subjetivación. (...) Serás organizado, serás un organismo y articularás tu cuerpo - de lo contrario, serás un depravado-. Serás significativo y significado, intérprete e interpretado -de lo contrario, serás un desviado-. Serás sujeto, y fijado como tal - de lo contrario, sólo serás un vagabundo-. Al conjunto de los estratos, el CsO opone la desarticulación (o las n articulaciones) como propiedad del plano de consistencia, la experimentación como operación en ese plano (...), el nomadismo como movimiento ¿Qué quiere decir desarticular, dejar de ser un organismo? (*Mil Mesetas* 164)

Si bien los autores se refieren al cuerpo del sujeto que intenta luchar contra la normalización que le es impuesta, se puede pensar análogamente en *Atroz*, con la

salvedad de que Goyo no opera sobre sí mismo, sino sobre los otros. Incapaz de armonizar con su propio cuerpo y de definir su propio deseo, carente de un rumbo fijo en su vida, él ha sido una víctima de la brutal represión de sus padres que, lejos de rendirse con él, intentan sucesivamente corregirlo: primero a través de llevarlo con una prostituta, ante la cual Goyo fracasa en conseguir excitación sexual, luego a través de su violación y finalmente abandonándolo vestido grotescamente con ropa femenina en una plaza, para que la misma sociedad lo condene y se burle de él. Quebrado, sin poder cumplir las expectativas familiares, es en realidad su propia incapacidad de rearmarse a sí mismo la que lo lleva a destruir los cuerpos de sus víctimas, acción que realiza tanto a partir de una exploración curiosa como desde un impulso sexual. Así, no impone un nuevo orden orgánico en dichos cuerpos, no los ajusta a su propia idea de una estructura, sino que los usa como símbolos de la ruptura de todo orden, desarmando sus funciones. La concentración del torturador en los órganos sexuales los resignifica hacia el dolor, mientras que la destrucción de los rostros parece ser también un ataque a la capacidad afectiva en sí, pues a Goyo no le interesa ver el sufrimiento de sus víctimas, sino que esta es secundaria al simple juego con sus cuerpos. Pero si ya había también una cierta desterritorialización del género [gender] con la presencia del travestismo en las primeras secuencias de tortura, el film lo llevará a un extremo hacia el final, donde el protagonista, antes de asesinar a sus padres, les intercambia sus órganos sexuales, cosiéndolos en los cuerpos de sus respectivos cónyuges de una manera frankensteiniana. Pero si el doctor Frankenstein forma un sujeto orgánico a

partir de trozos, creando un orden gracias al poder científico, para Goyo la operación es inversa: él desarma, desterritorializa, confunde. De esta manera, se quiebran no solamente las normativas de género, sino también las estructuras familiares tradicionales que al asesino le resultaban intolerables. Finalmente se sumará a esta transgresión, en la escena siguiente, el acto de incesto con su hermana.

Parecería que *Atroz* da una imagen de un México tradicional (a partir de la familia patriarcal, la normalización de la prostitución, la violencia policíaca) en la cual la vida resulta intolerable. Goyo resulta estructuralmente empujado a condenar su propio ser, y su respuesta es la pura violencia perversa. De esta manera, el énfasis de *Atroz* en la libertad de matar libremente en México, sumada a la imagen del Estado como equivalente al criminal, ya se escapa de la dinámica de un sistema deficiente o de la perversión anómala. Hay un punto en el cual la organicidad de la sociedad es incompatible con la estructura real de ésta, donde las masas desbordan la capacidad de lo que el Estado es capaz de contener. Y aquí surge un nuevo individualismo, que funciona como una ley de selva. Latinoamérica aparece como un espacio de intensidades arbitrarias: no hay anti-estados con sus propias reglas brutales ni hay grupos demarcados como *homines sacri* (que denotarían un dentro-afuera respecto a un Estado). Más bien, *Atroz* presenta un panorama de infinitos actores individuales chocando entre sí, en un mundo donde las estructuras sociales están en plena desintegración.

Lo mexicano en un México bárbaro

México bárbaro (2014) es una colección de siete cortometrajes con varios elementos en común: abunda la violencia extrema, aparecen referencias a cuestiones locales o folklóricas mexicanas, y la mayoría tiene un tinte pesimista o desalentador. La obra aparece pensada desde un punto de vista mercantil: es una suerte de versión mexicana del relativamente exitoso film *ABC of death* (2012), producida en los Estados Unidos, pero que incluyó la participación de directores de Latinoamérica y con la cual *México bárbaro* comparte algunos productores y técnicos. Desde su concepción, el film oscila así entre dos polos: por un lado, asume una identidad mexicana que aparece desde el título, pero, por otra, crea una imagen de México deseable de ser consumida por un mercado internacional.

El film inicia con la historia de un periodista que investiga una masacre ejecutada por narcotraficantes y consigue una entrevista con un narco que, tras asustarlo gratuitamente un poco, le cuenta sobre cómo las masacres no son simplemente ejecuciones, sino que el cartel ha recurrido a un chamán azteca para realizar una serie de sacrificios humanos. La historia no se resuelve como indigenista, sino más bien como una visión gótica del indigenismo, siendo el mismo un espacio sobrante de lo racional que funciona como exceso. Se describe una continuación de la tradición indígena, con una voz en off que acompaña un plan de una serie de cabezas empaladas: “Los aztecas hacían una ofrenda a sus dioses con las cabezas de sus enemigos. Durante la conquista,

algunas cabezas de europeos, y hasta de sus caballos, terminaron así. México: el terror está aquí.”

Es llamativo que mientras se muestran estos restos humanos (que pertenecen a los hijos de los rivales de los narcos, según la historia) se realice una referencia a un sujeto europeo como el enemigo por antonomasia. Se posiciona, por un lado, al mundo indígena en un panorama global, pero por el otro se lo reduce a ser una sección de la historia de los países centrales, como si no tuvieran existencia más que a partir de su llegada a América. A su vez, el antagonista foráneo difumina el conflicto interno con el narco, que parecería una guerra interna entre bandas que ignora completamente al resto de la población del país. De la misma forma, aunque las víctimas de la masacre sean mexicanas, es necesario poner en primer plano que su violencia podría alcanzar a los extranjeros, remarcando nuevamente la idea del film como mercancía de exportación. “El terror está aquí”, gesto exoticista, pone a México en el mapa mundial como lugar de producción de violencia.

Sin embargo, este carácter indígena de la violencia se ha tergiversado. Al utilizar los sacrificios con el fin de llevar a cabo sus negocios de manera más productiva, se ha efectivamente instrumentalizado el horror. Otra vez el espacio no aparece como un lugar del no-estado, como representante del fin de la civilización (en un giro hacia el barbarismo indígena), sino como un espacio de una pura cosmovisión neoliberal, donde la lógica de mercado ahora rige hasta lo sobrenatural. La perspectiva del folklore sigue, en este sentido, un mapa cognitivo contemporáneo.

De esta manera, las pilas de objetos robados y otras chucherías que acumula un duende serán prácticamente indistinguibles de las pilas de basura del segmento documental de *Atroz. El Coco* (versión mexicana del Hombre de la Bolsa o *boogeyman*) secuestrará niños con una motivación económica. Inversamente, un cadáver bajo la autopista tomado como algo relativamente habitual concluirá en un vínculo con lo fantasmal, mientras que ladrones o narcotraficantes aparecen continuamente como representantes del “hombre común” que se topa con un elemento sobrenatural intruso dentro de la vida cotidiana.

El trabajo informal y la criminalidad resultan así tan ubicuos en este México como la violencia innata al país que afirma presentar el film. Las perspectivas sobre la masa marginal varían naturalmente en una obra de múltiples directores. Por un lado, el sujeto de la masa marginal aparecerá como la amenaza a una clase media (*Lo que importa es lo de adentro, Tzompantli, La cosa más preciada*) mientras que, en otras ocasiones, el sujeto marginal funcionará como la víctima o el héroe con el que se identifica el espectador (*Muñecas, Siete veces siete, Día de los Muertos*). Su presencia es inesquivable: si la violencia referencia lo “bárbaro” del título, las dinámicas sociales lo harán con el “México”. La masa marginal será un signo de un panorama catastrófico presente a lo largo de todo el film.

Sólo uno de los segmentos de *México bárbaro* tiene un final feliz, aunque éste funciona como una sorpresa para el espectador. *Día de los muertos* comienza de un modo similar a *Atroz* en tanto *horror estructural*: imágenes documentales de un pueblo,

identificado como “frontera México/U.S.A.” que dan cuenta de una situación de decadencia, aunque esta vez acompañados de una voz en off donde una mujer cuenta su historia de vida en “el barrio”. La primera imagen que se muestra es un juego infantil construido a la manera de personajes de Disney y Looney Toons, donde un Pato Donald destrozado toma un tinte siniestro, signo de la una presencia norteamericana en México de larga data, cuya decadencia actual demuestra que no ha traído ninguna prosperidad. Luego se verá la economía callejera de la masa marginal: niños e inválidos trabajando como vendedores ambulantes, negocios que prometen realizar magia negra, músicos mendigos y mercados callejeros. También aparecen sucesivas veces los bicitaxis, vehículos donde un humano cumple el rol del motor del automóvil, y en paralelo a todas estas imágenes aparecen también vacas y perros deambulando, sugiriendo una animalización del trabajador. En las últimas imágenes de esta sección, coincidentes con el texto que advierte sobre la dificultad de la vida en el barrio, vemos varias cabezas de cerdo colgadas en un negocio, seccionadas de distintas formas, mientras por detrás una serie de carniceros se dedican a cortar más trozos de animales, en una alegoría sobre el destino de los sujetos que han aparecido hasta el momento.

La voz en off, acompañada por una música suave pero dramática, sintetizará el espíritu de estas imágenes a partir de una suerte de síntesis de la infancia: “Aquí aprendí a jugar entre los carros. A vender chucherías. A ganarme la vida. A sobrevivir”. Así, el barrio no aparece simplemente como un espacio de precariedad, sino como una máquina capaz de convertir al sujeto inocente, el niño que juega, primero en un

trabajador y luego en un sobreviviente. “La vida es una cabrona”, dice la narradora, y es el enfrentamiento contra ella la única garantía de supervivencia, el ser “más cabrona que la vida”. Es el *American dream* invertido, donde todos tienen la oportunidad de fracasar, y el éxito es sólo para los sujetos excepcionales. Y el éxito, para ella, estará basado en haber logrado crear un negocio. Así, tras las imágenes de las cabezas de cerdos pasaremos a ver a la narradora, una *madame* que se encuentra contando con orgullo su historia a una serie de mujeres jóvenes, que se ven aterrorizadas y sufrientes, sugiriendo que se trata de víctimas de trata de personas (momento que luego resultará contradictorio con el resto de la trama, pero que sirve para engañar al espectador con falsas expectativas, con relación al final del cortometraje). Las mujeres aparecen así equivalentes al producto del carnicero, dispuestas a ser vendidas en el mercado. Las brutales condiciones de “el barrio” definirán a los triunfadores (o sobrevivientes) como amos y a los precarios perdedores como esclavos. Mostrando su posición, la *madame* tomará del rostro a una de las jóvenes, que tiene rasgos asiáticos, y exclamará con sorna: “¡hasta mi business es internacional!”.

Así, el pueblo de frontera entre México y Estados Unidos se establece no como un espacio de cruce entre dos culturas, sino como una zona franca supranacional, donde la circulación de cuerpos sólo responde a la lógica del mercado. El uso de *business*, por otro lado, sumado a la clientela que se verá luego, da cuenta de una asimetría entre ambos países, marcando no sólo cuál es el lenguaje de los negocios, sino también la

inserción de un elemento foráneo en México, que estimula la explotación de sus masas en favor de los consumidores extranjeros. Por otra parte, esta presencia asiática insistirá en el exotismo como objeto de consumo, donde la racialización cumple la función de definir el valor de un cuerpo como mercancía.

Las mujeres, en la siguiente escena, aparecerán con sus rostros pintados a la manera del Día de Muertos. Pero el número que presenten, lejos de referir a la tradición cultural popular, será simplemente un show de *strippers*. Nuevamente se sigue una línea exoticista de línea posmoderna, donde solamente la imagen superficial más evidente (en este caso, el rostro) es necesaria y el producto se adapta a los hábitos de consumo de sus clientes. Esto ocurre en dos niveles. Por un lado, el show de las bailarinas aparece como algo grotesco, diseñado para un bar plagado de hombres misóginos y desagradables, a la vez que la voz en off de la *madame* clama “hoy celebramos la tradición, la cultura, la raza”, mientras las imágenes se centran en la lascivia de los clientes y en imágenes pornográficas de las mujeres. A esto se opone el pequeño altar (la ofrenda) que la *madame* tenía dedicado a su madre en la escena anterior, armado de una forma tradicional. Pero, por otra parte, el mismo cortometraje terminará siendo una historia de una masacre y venganza, borrando de nuevo toda idea tradicional con el fin de crearse como un producto exótico, donde la fachada del Día de Muertos parece haber sido elegido simplemente por lo mórbido que su nombre podría resultar para algún espectador extranjero.

En el bar, es especialmente despreciable un grupo de norteamericanos, que no sólo es estereotipadamente violento y bruto, sino que también se burla de una de las mujeres por no saber inglés, en otro gesto que demarca una suerte de invasión de México. La chica reconocerá a uno de sus violadores (según nos informa un *flashback*) y lo atacará, y a partir de ese momento todas las mujeres se harán de distintos tipos de armas y efectuarán una masacre, bajo la mirada complacida de la *madame*, secreta orquestadora del plan. Se infiere así, ya que anteriormente les ha exigido que se cubran sus cicatrices y que no pongan caras “de muertas de hambre”, que se trata de un grupo víctimas de abuso sexual, que se ha encargado de organizar. Así, se realiza finalmente la venganza contra el invasor yanqui, y su consumo predatorio en el territorio mexicano.

Tiene así lugar una escena catárquica basada en el goce de ver morir sujetos despreciables de las maneras más violentas posibles. Además de la inversión de poder de masculino a femenino, aparecerán dos notables “reivindicaciones”. En primer lugar, la mujer que había sido víctima de burlas por los norteamericanos tendrá la oportunidad de asesinar a su *bully* con un bate de beisbol, y cuando termine exclamará: “I do speak English, pinche wey!”. Es por un lado una nueva ridiculización estereotípica del “gringo ignorante”, basado en una asimetría económica que le permite a éste no educarse. Sin embargo, también es por otro lado un signo de que dicha educación no inmuniza contra el caer en una de las posiciones más vulnerables de las masas marginales, como lo es el trabajo sexual, enfatizando la vida precaria presente en América Latina.

La segunda reivindicación ocurre cuando uno de los hombres asesine a una de las bailarinas, al grito de “¡maricona!”. Aquí, la mujer que lo ajusticie será un personaje estereotípicamente *queer*, que retrucará: “¿a quién le dices maricona?”, con un acento evidentemente norteamericano. La marginalidad aparece así por primera vez transnacional y presente en los países ricos, realizando un guiño hacia una solidaridad panfeminista, pero también asociando la violencia de género a la vulnerabilidad económica del “barrio” de la frontera.

La *madame* se define a si misma como “más chingona que el barrio”. Es decir, que ella ha logrado una victoria personal sobre el sistema económico. No es que lo ha combatido, ni mucho menos destruido, sino que ha logrado adaptarse y establecer un negocio: al integrarse dentro de sus circuitos, ha por definición abandonado la masa marginal. De la misma forma, podemos pensar que la organización de la venganza de sus mujeres acaba en un mismo callejón sin salida: se ha consumado, pero no termina de dar un cierre definitivo al problema de raíz. Estos sujetos genéricos y estereotipados son parte de un conjunto mayor, imposible de eliminar. Y en este sentido las historias de *México bárbaro*, con sus finales pesimistas, dan cuenta de una crisis del relato moderno que conlleva el neoliberalismo. Si en el terror clásico hay tradicionalmente una resolución (la derrota del mal, la restauración de un orden), es en parte porque el enemigo es fácilmente identificable y aislable, y así puede ser destruido. En *México bárbaro*, por el contrario, el mal se escapa, se vincula a lo sobrenatural, o es arbitrario. Si un mendigo o un secuestrador es un asesino, en realidad es parte de un negocio

particular; si un fantasma tortura a sus víctimas, no está claro el por qué ni el para qué.

Como indica el título del film, el problema es de México, un México que se encuentra en un estado de violencia inmanente, la cual opera desde todas las direcciones y sin discriminación, y ya no desde un lugar identificable, al que se puede apuntar a corregir o mejorar.

Y es quizá este sentido del México como “zona liberada”, donde se han borrado los límites de la moralidad y lo legal, donde puede aflorar con más énfasis la idea de la extracción o el despojo. Ya no es el culpable un enemigo externo como los Estados Unidos en sí, un estado concreto operando como política externa, sino una serie de individuos oportunistas que despojan simplemente porque nada se los impide. Esa es la esencia última del *laissez-faire*: la libertad absoluta para el apropiamiento y el consumo, y el apropiamiento y el consumo como la lógica inmanente de todas las cosas.

Un consumo intensivo

En este sentido, Carlos Monsivais sugiere que hay un vínculo directo entre la producción cultural y el sujeto criminal: es el exceso barroco del neoliberalismo, con su promoción de la extrema riqueza en el cine y en la publicidad, lo que impulsa a una masa de sujetos a entregarse al crimen como la única forma de acceso posible a un determinado tipo de consumo. La transgresión de la ley es parte de la identidad, y el

ejercicio de la violencia se establece por tanto como natural para aquellos que desean triunfar de acuerdo a la lógica neoliberal. La creación de un sujeto heroico en la figura del narco aparece como un motor del deseo en un mundo donde la única otra opción es resignarse a un trabajo mísero, o a los vaivenes de la economía informal. Sayak Valencia, por otro lado, promueve una idea de una performatividad espectacular, donde el narco debe construirse desde su imagen, como una forma de confirmarse como sujeto ante el mundo. A su vez, el sujeto se construiría de esta forma siguiendo una lógica heteropatriarcal. La violencia, pues, termina siendo o bien un instrumento del espectáculo, o bien una expresión de frustraciones personales.

México bárbaro intenta alejarse de estas vanaglorizaciones del narco que sugiere Monsivais (incluso en sus títulos finales un mensaje político reclama la aparición vida de mexicanos secuestrados), y la condena moral es moneda corriente en muchos de sus cortometrajes. Principalmente, lo absurdo de la violencia y el pesimismo general funcionan en contra de cualquier posible triunfalismo. Sin embargo, aparecen constantemente los mecanismos de producción individual que mencionan ambos autores, pero en pequeña escala. No son historias de grandes sueños de riqueza, sino la reproducción cotidiana de estas ideologías individualistas, consumistas y heteropatriarcales.

En esta línea funciona el segmento titulado *La cosa más preciada*, donde se narra una historia en la cual un joven lleva a su novia adolescente, Valeria, a una cabaña de vacaciones para poder conquistar su virginidad. A pesar de las advertencias de un

anciano de que debieran irse, que se encierren o que no dejen objetos personales a disposición de misteriosos seres del bosque, la pareja prosigue su plan y la chica es eventualmente secuestrada por un *alux* (duende travieso y ladrón de la mitología maya), que primero le vomita encima, para luego violarla. Finalmente, la adolescente es encontrada por su novio en una pila de objetos acumulados por las criaturas: el joven es llevado preso por la policía y ella termina en un manicomio. Aunque la historia es esquemática y obvia, varios elementos exigen análisis más profundo. Por un lado, no es simplemente el ser robada y abusada, hay un exceso y una profanación (el vómito, la violación, el ser maniatada) donde el placer del *alux* no está tanto en poseer a la mujer como objeto, sino en demostrar un cierto poder de consumo, de que se dispone de ella. Por otro lado, tras ser utilizada, Valeria es descartada en una pila de objetos que no se acomodan ordenadamente –como sería de un goce coleccionista, en el estereotipo de asesino serial que se ve en *Lo que importa es lo de adentro*- sino en una pila amorfa que da cuenta de lo descartable, donde ni siquiera fue necesario culminar con su muerte. Los cuerpos de víctimas en basurales hacen así un gesto simbólico: no es tanto el basural como lugar del orden de las cosas (donde las sociedades racionales colocan sus desechos porque es lo más conveniente) sino el espacios de lo sobrante sin lugar, lo que se acumula como residuo externalizado de la acumulación capitalista.

Si bien el cortometraje propone que el crimen sucede porque “el bosque es de ellos [los aluxes]”: aquí no es tanto una reivindicación de una propiedad histórica o de reglas premodernas (como lo sería una tradición indigenista) sino un reflejo de la

realidad del mundo neoliberal del narco o la oligarquía. Este es el lugar donde quien tiene el poder (que da el capital) puede hacer lo que quiera con quien quiera. Por otra parte, el aparato estatal ya no restaura el orden: la policía no investiga y termina encarcelando al inocente, mientras que el hospital psiquiátrico encierra, pero sin esperanza de ayuda. Las instituciones funcionan como contención, y ya no más como aparato de planificación política.

A su vez, hay un énfasis en el valor de la virginidad de la protagonista, que parece seguir de manera literal al título del cortometraje. Ya en la primera escena, donde la pareja se ha detenido en una estación de servicio, la adolescente es víctima de acoso callejero por parte de los empleados, que le gritan una larga serie de obscenidades. Mientras tanto, su novio se encuentra chateando en el automóvil, prometiéndole a un amigo contarle lo antes posible todo sobre su debut sexual. “Casi me violan”, dirá Valeria, y así, sumado al abuso posterior, quedará claro que vive en un mundo que parece rondar alrededor de la obtención de su virginidad, como un círculo de aves de rapiña.

Pero más aún, su virginidad pasa convertirse en una mercancía, algo apropiable. El anciano que les ha advertido se mostrará sorprendido al enterarse de su desaparición: “¿Se la llevaron a ella? ¡Los aluxes no se roban personas! ¡Se roban cositas o algo! A menos que quieran robarse algo... *de ella*”. En general, ha explicado, se roban tonterías, como una sandalia, o alguna otra chuchería. Sin embargo, parecería que, casi por un tecnicismo legal, se han llevado a la muchacha porque su virginidad es “robable”,

de la misma manera que era “consumible” para su novio, que planeaba usarla para fomentar su prestigio entre sus amigos. Este detalle, que resulta una sorpresa para el sujeto supuestamente experto en este tema tradicional, puede interpretarse como una metáfora de una nueva praxis en la cual la comodificación se extiende a más y más áreas. Valeria funciona como una metáfora de una materia prima, consumible y luego desechable (tanto en el basural como en el manicomio) a partir la cual se forjan incluso sus más estrechos vínculos personales. Los *aluxes* se han modernizado y operan simplemente de la misma manera que cualquier otro de los sujetos neoliberales, apropiándose de todo lo que disponen a mano.

Y aún otras historias más tradicionales se resignifican mediante un lente neoliberal. En *Lo que importa es lo de adentro* (dirigido también por Lex Ortega), la historia clásica del Coco se cuenta a través de una niña autista y un mendigo, el cual termina secuestrando a su hermanito. Cuando el mendigo ha ejecutado al niño, tras las vanas advertencias de su hermana a su madre, vemos un aparente final que nos da orden: el mendigo ha confeccionado un mural lleno de fotos de niños desaparecidos. En apariencia, se ha resuelto la cuestión a la manera clásica: la niña tenía razón, ha habido una tragedia, ese hombre era un monstruo, una abominación de la sociedad. Pero el film, extrañamente, no concluye: ahora el hombre procederá a desmembrar al niño y se descubrirá que lo que buscaba eran sus órganos, para venderlos en el mercado negro. Ya no es sólo un loco, sino un profesional de un cierto tipo de mercado. Es decir, es la sociedad entera la que maneja estas reglas, la que se compone de monstruos. Pero, por

si fuera poco, aquí el film tampoco termina: finalizada su tarea, el mendigo decide violar al cadáver del niño, como un gesto último de exceso. Ya no es el móvil una cuestión mental (la locura), ni pragmática (el dinero), y ni siquiera una amenaza (porque el crimen es en secreto), sino una *performance* de un gesto de poder de consumo, el poder de habitar un mundo donde se puede hacer lo que se quiera solamente porque es posible.

Por otra parte, en este cortometraje la familia burguesa aparece en crisis. No hay padre, la madre es una figura de autoridad defectuosa e infantil, que maltrata constantemente a su hija -la cual es incapaz de ajustarse a su idea de normalidad- a la vez que pone todas sus fichas en su hijo varón que, por supuesto, marcará con su muerte el fin del linaje. La niña autista, por otro lado, es la única capaz de ver la verdad que, irónicamente, se presenta de manera completamente evidente. Parece simbolizar una idea de la razón a partir de la locura, donde identifica al sujeto maligno con éxito mientras que su madre, completamente alienada, solo puede verlo en términos de sus transacciones económicas en la cuales -a cambio de unas monedas- el mendigo se hace cargo de llevarse la basura de la familia.

Tania Modleski ve en varios aspectos de la narrativa del film de terror (el final abierto, el poco desarrollo de los personajes) la crisis de la identificación del ego burgués. Según la autora: "Just as the individual and the family are dis-membered in the most gruesomely literal way in many of these films, so the novelistic as family romance is also in the process of being dismantled." (289). La popularidad del género, así, estaría

para Modleski vinculada a la crisis de los relatos modernos. Pero también, en última medida, la serie de finales pesimistas de *México bárbaro* marcan un fin de la reproducción del sujeto en términos materiales. La violación no termina en procreación, sino en la destrucción de la víctima. El hombre que revive a su hermano (*Siete veces siete*) no lo hace para continuar la vida, sino para poder darle muerte una segunda vez, en venganza. Las víctimas enjauladas, aunque refieran a la condición de los inmigrantes y la trata de personas (*Muñecas*), no sirven más que para convertirse en objetos de decoración. El mundo de *México bárbaro* no presenta una sociedad de nuevas reglas, salvaje pero funcional, sino la pura destrucción de la población. Si el excedente poblacional sin capacidad de entrar en la economía formal caracteriza a México, ya no funciona como un ejército de reserva, capaz de reproducirse para cuando el capitalismo lo necesite, sino como una masa de cuerpos que pueden destruirse o consumirse, pero no reproducirse. Si tradicionalmente en el terror (en especial el *slasher*) hay un momento de castración al producirse la muerte justo antes del acto sexual o el encuentro de parejas (Williams 11), aquí hay un paso más, como es el caso en *La cosa más preciada*: no sólo el acto reproductivo no ocurre, sino que además es seguido de una violación y un despojo, donde ambos protagonistas quedarán por siempre excluidos de la reproducción social.

Exportación del horror

Desde su producción, *México bárbaro* apuntó al mercado del terror internacional. Si el film es brutal, es porque busca destacar a través del exceso, para encontrar su nicho de mercado. No busca alienar al espectador, sino llevar el pacto de identificación masoquista (siguiendo la idea del masoquismo de Gilles Deleuze, como la elaboración de un código común) a su extremo, como probando qué tanto su audiencia está dispuesta a aceptar. Es que, en el fondo, de la misma forma que *Plaga zombie* y que la mayoría del terror independiente, el film se plantea de base como una forma del lenguaje clásico cinematográfico: desde el montaje, iluminación, narrativa, etcétera. Por estos motivos, puede leerse a este tipo de cine desde la idea de la literatura menor que proponen Deleuze y Félix Guattari. Definiéndola como “la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (*Kafka* 29), los autores plantean una serie de características propias de este tipo de construcciones.

En un principio, la característica principal de esta literatura es la desterritorialización de la lengua (aquí, el lenguaje cinematográfico). Los países periféricos, destinados al consumo de los productos masivos de Norteamérica, ahora hablan la lengua de Hollywood y la subvierten. *Plaga zombie* se posiciona en un suburbio sudamericano, hace hablar a sus personajes como extranjeros genéricos. Y tampoco se exotiza: juega con el montaje para ridiculizarse no sólo a sí misma, sino a una tradición cinematográfica, a la vez que se reterritorializa dentro del mercado

mundial como si fuera uno de sus pares. De la misma forma *México bárbaro* se plantea no ser igual, sino ser más: más brutal, más excesiva, más salvaje. Rompe los tabúes norteamericanos, para luego venderse como producto allí, como capaz de hacer con su lenguaje lo que allí no se permite.

Luego, los críticos franceses hablarán de otra característica de la literatura menor: el carácter político. Ya no es, como en la novela realista, un problema individual con un cierto trasfondo histórico. Poco importan los personajes de *México bárbaro*, si lo que cuenta es el espacio. Porque, en el fondo, el film es una denuncia: no es que los mexicanos sean salvajes, que haya una herencia indígena brutal, sino que esto es en lo que se ha convertido México, lo que se fuerza al público a tragar con cierto asco. Y es claro por qué: la injerencia norteamericana, el avance del narco, las leyes del mercado. Ausente está sin embargo la elite mexicana cómplice o enriquecida, quizá por no formar parte de este relato, o quizá por ser inaccesible a los protagonistas, que viven en el mundo de la marginalidad. Y esto lleva a la tercera característica de la literatura menor: su carácter colectivo de enunciación. Al buscar un tipo de cine inspirado en Hollywood, siguiendo un tipo de lengua mayor, los autores renuncian en buena parte a su individualidad, a su carácter de genios. El interés es contar ciertas historias, mostrar ciertas situaciones, tener un alcance popular (Risner xvi-xvii). No hay en última instancia una búsqueda de sublimación o expresividad individual, pero sí un orgullo en poder producir desde la periferia.

¿Pero es realmente una reafirmación de un cine popular o es simplemente una sumisión a un mercado extranjero? *México bárbaro* asume el lenguaje hollywoodense, pero también se ancla en una serie de gestos extranjerizantes que trascienden a dicho lenguaje. Se ve por momentos la imagen de México mediada por la ideología de Hollywood, no por su técnica. Hay evidentemente un interés comercial en acceder al mercado norteamericano, pero muchas decisiones en los cortometrajes dan más bien cuenta de la injerencia ideológica norteamericana en México, de un mecanismo auto-exotizante que los propios directores realizan de manera inconsciente. Porque está claro que hay también un interés en realizar una reivindicación de lo mexicano, bajo el cual se retratan toda una serie de elementos folklóricos, para mostrar que, a pesar del punto de vista exótico/colonialista que aparece sucesivamente, esta vez el film fue realizado por mexicanos y con guiños hacia sus compatriotas y hacia aquellos que se interesen en su cultura. Tanto la mirada turística o efectista como la mirada nacional se encuentran presentes en simultáneo, como en el caso del altar del Día de Muertos en paralelo a un show de *strippers* con los rostros pintados de Catrina.

Y es en esta reivindicación de la producción mexicana donde radica la diferencia ideológica entre el cine destinado a festivales europeos, con su enfoque en lo estético y los "grandes temas", el *cinéma d'auteur*. Si aparecen elementos del terror o el gótico en un film como *La ciénaga*, de Lucrecia Martel, no es en la búsqueda de un efecto de identificación con un determinado público, sino un artificio, una construcción de una idea de autor de saber enciclopédico, capaz de dominar el film a voluntad. Es la vieja

idea del artista como genio o virtuoso. Y, en el caso del documental, del intelectual como aquél capaz de señalar los temas importantes para guiar a la sociedad por el camino de la razón. Este cine elitista, con la mirada en Europa, representa en última instancia una nostalgia de la ciudad letrada, un mundo aristocrático regido por las clases cultas que aún se encuentra incrustado en el imaginario de la intelectualidad latinoamericana, como forma de rechazo a las multitudes de la masa popular. Es un cine que se piensa como parte de una superestructura autónoma, apoyado en buena parte por subsidios estatales que permiten esta alienación. Por su parte, el terror (junto con la fantasía, ciencia ficción, y otros “géneros menores”) también es poseedor de una nostalgia, pero de carácter diferente. Éste parece dialogar no con una superestructura, sino con una base, que puede vincularse directamente con el modelo desarrollista que proponía el ahora extinto cine industrial. Este cine se piensa como fruto de un esfuerzo local capaz de ponerlo en igualdad de condiciones que un cine comercial internacional, y por tanto mira a los Estados Unidos como inspiración y mercado, y se centra en la técnica sobre la estética. Al mismo tiempo, se piensa con frecuencia profundamente nacional, porque en sus propias condiciones de producción encuentra su orgullo patriota. Es, en el fondo, la inquietud latinoamericana del siglo XX: buscar su inserción en el mundo, por no terminar siendo el equivalente a las masas marginales dentro del panorama mundial.

La materia prima abyecta

El cortometraje *Muñecas* comienza con una mujer intentando escapar infructuosamente de un hombre, para terminar siendo enjaulada junto a otras víctimas. Parecen ser víctimas de trata, pero pronto vemos que su destino es claro: ser asesinadas, trozadas y hervidas en un caldo que las convertirá en muñecas de plástico. La vuelta de tuerca es que dichas muñecas serán utilizadas para decorar la Isla de las Muñecas, una *tourist-trap* en las afueras de Ciudad de México. La escena final muestra a una serie de turistas desembarcando con sus cámaras de fotos de alta gama y anteojos de sol, dispuestas a encontrar algún placer en la contemplación de esos cuerpos que desconocen que provienen de seres humanos.

Este final funciona como un espejo del espectador de *México bárbaro* y *Atroz*: una materia prima viviente se ha reprocesado en un espectáculo para un sujeto en otro nivel de consumo. Pero si en *Muñecas* el goce de los turistas está sujeto a su ignorancia sobre el origen de los productos, que simplemente aparecen en el mercado sin ningún tipo de problema ético aparente, para el espectador de estos dos films, inversamente, es necesaria una referencia a la realidad. Hace falta un aspecto documental que dé cuenta de que la violencia que aparece en estas obras está vinculada a una violencia real. “México” es aquí un *branding*, una denominación de origen que garantiza que lo que veremos fue creado por sujetos que conocen una cierta verdad, demasiado peligrosa para ser accesible directamente. Es quizá, para el espectador extranjero,

también otra forma de exorcizar a las propias masas marginales de los países centrales, de imaginarlas sólo en el Tercer Mundo.

Si la violencia en Latinoamérica como forma de identidad del continente ha servido para su popularidad en el mercado mundial, *Atroz y México bárbaro* parecen ser los excesos que bordean la parodia: “¿piden violencia? Les será dada.”. Pero también, como mercancía, los films siguen la lógica neoliberal del éxito, es decir, buscan resaltarse como únicos, parecer innovadores (sabiendo sin embargo que, si tienen éxito, su esquema será replicado y abandonado en poco tiempo, conforme los gustos del público viren hacia otro lugar), apropiarse de las facetas culturales latinoamericanas que el mercado pide, hacerse visibles. Es, en el fondo, una estrategia de supervivencia, en una industria muy costosa donde muchos directores consideran un lujo poder filmar, y la inversión extranjera es clave en muchas ocasiones. Simultáneamente víctima y ganadora, Latinoamérica parece generar a través de su propia violencia una nueva materia prima que puede ser refinada para exportar a los mercados internacionales, siempre más lucrativos y que, por ende, son sinónimos del éxito.

Las víctimas de Goyo son sujetos de clases baja, porque es evidente que son las más accesibles para él. Puede entonces pensarse en este protagonista como una metáfora del poder neoliberal-extractivista: una fuerza capaz de tomar lo que le plazca sin consecuencias gracias al abandono o la complicidad del estado. Sin embargo, Goyo es también un marginal: apenas es arrojado en las calles se encargará de conseguir un arma y deberá robarle a un turista para financiar la puesta en escena que tiene pensada

para el asesinato de sus padres, es decir su propia película. A la manera de la *madame* de *Día de los muertos*, ha sido victorioso en su lucha contra la propia marginalidad, dentro de la cual todos chapucean para sobrevivir. Será también, en algún punto, el gesto formal de los films para con el mercado extranjero: toda esta brutalidad, que los directores mexicanos viven día a día en carne propia, puede mostrarse con el orgullo del superviviente: es un triunfo sobre la vulnerabilidad del sujeto. ¿Será el espectador extranjero capaz de resistirla?

En su *Barbarous Mexico*, John Kenneth Turner muestra qué tan lejano es este país aún para los Estados Unidos, cómo necesita ser explicado y entendido. Entrar realmente en él requiere un gran viaje, una exploración aventurera. Pero es de entrada bien claro en dónde radican el barbarismo y la brutalidad: en una clase explotadora dispuesta a aplastar al ser humano a gran escala con el fin de vivir como reyes, violando todas las leyes más básicas. Su educación y buenas costumbres no hacen más que reforzar su inmoralidad. Un siglo después, sin embargo, en este *México Bárbaro*, esta oligarquía está ausente. Hay enemigos abstractos, como los norteamericanos, pero la brutalidad termina siendo una cualidad inherente a las masas marginales, una mezcla de tradiciones indígenas, ambiciones desmedidas o parafilias individuales. Al ser así naturalizada, permite crear un exotismo exportable, algo monstruoso que al parecer sólo México puede ofrecer, y ya no puede pensarse en términos de injusticia o de conflicto de clases. Es probablemente otra ofuscación producto de la propuesta ideológica neoliberal.

En definitiva, la materia prima abyecta surge como la comodificación de la situación social, producto del desempleo masivo y el abandono estatal. Es, en el fondo, una nueva apropiación sobre la masa marginal, utilizada en este caso como “efecto” para movilizar el mercado de las emociones en los países centrales. Después de todo, si Hollywood imagina *The purge* ocurriendo una vez al año, América Latina la imaginará como un suceso permanente, cíclico. Warren Montag propone que en la economía neoliberal se crean sujetos que se abandonan a su muerte, impunemente, si es que esas son las necesidades del mercado (Montag 17). Se puede pensar en aquellos considerados oficialmente externos al sistema, víctimas del desempleo, la contaminación, el despojo, la desidia o la destrucción de sus modos de vida. Sin embargo, el negocio del espectáculo prueba que estos sujetos, aún después de muertos, pueden seguir produciendo valor.

3.Espejos, fusiles y serpientes. El individuo neoliberal salvadoreño en una trilogía de Horacio Castellanos Moya.

Los grandes cambios políticos y económicos que condujeron al neoliberalismo en El Salvador marcaron un notable quiebre en la sociedad y en sus producciones literarias. En poco más de una década, este país sufrió transformaciones a tan gran escala que sus consecuencias impactaron visiblemente a todos los segmentos de la población. Las tres novelas de Horacio Castellanos Moya que se trabajan en el presente capítulo (*La diabla en el espejo*, *El arma en el hombre* y *Baile con serpientes*, publicadas entre 1996 y 2001) lidian particularmente con esta transición. Si bien los protagonistas aparecen vinculados a las más disímiles clases de esta sociedad, estas novelas comparten un mismo universo diegético y lidian de manera similar con la cuestión de la dificultad de dar cuenta del funcionamiento del país centroamericano en los noventa.

Es quizá el mismo problema que enfrenta el autor, en tanto parecería que cualquier historia individual es incapaz por sí misma de dar cuenta de las complejidades del mundo salvadoreño neoliberal. El país, que ha abandonado su centenaria etapa agraria de una estratificación social fosilizada, para pasar luego por una guerra civil donde lo político funcionaba como brújula orientadora -o al menos divisora- de la sociedad, entra ahora a una nueva era plagada por la ininteligibilidad social. Ya no

puede existir una novela totalizante, diagramática del mundo: es sólo a partir de lo fragmentario que se pueden acceder a éste, a partir de meras aproximaciones, que se construyen como historias en apariencia individuales e individualistas. Es en este sentido que las novelas pueden leerse como una trilogía que lidia con el mismo problema desde diferentes ángulos, una suerte de experimento literario donde diferentes los protagonistas se enfrentan a los desafíos de este mundo en ebullición desde sus propias particularidades.

A través de los ojos de una mujer de la clase alta, un ex militar de la contrainsurgencia y un sociólogo desempleado, Castellanos Moya explora cómo funciona el enfrentamiento con este nuevo panorama de los años noventa. Son personajes activos, egoístas y sumamente narcisistas, lo que los hace ir de frente a tratar de extraer de la sociedad el provecho que asumen les corresponde. A partir de como éstos fracasan, se adaptan o viven ideológicamente el orden neoliberal, será posible dar un panorama más claro de los grandes cambios estéticos de la novela salvadoreña de fin de siglo y su relación con la emergencia de nuevas estructuras de clase.

Transformaciones y formas en El Salvador

El pasaje en el Salvador de un autoritarismo con economía agroexportadora -la tierra hiper concentrada en manos de la oligarquía- a su actual forma neoliberal fue un proceso que comenzó en 1979 a partir de la guerra civil. Sin embargo, la desarticulación de los grandes terratenientes no fue, paradójicamente, obra de los movimientos revolucionarios ni de los Acuerdos de Paz que concluyeron dicho conflicto armado, sino que sería llevada a cabo por la junta militar que tomó el control del gobierno en ese mismo año. Esta alianza entre una facción militar y el Partido Demócrata Cristiano proclamaría una serie de medidas que incluyeron la nacionalización de los bancos y las exportaciones de café, algodón y azúcar, al mismo tiempo que iniciaban una reforma agraria (van der Borgh 38). Estas políticas, que resultan tal vez sorprendentes de la mano de una dictadura apoyada por los Estados Unidos, han sido interpretadas como una maniobra funcional a las líneas neoliberales, o incluso como una estrategia para triunfar en la guerra civil, en tanto que se esperaba que el desmantelamiento de los grandes latifundios condujese a la suavización de las contradicciones de clase (*Neoliberal Noir* 17). Al mismo tiempo, puede pensarse que una transición a una sociedad neoliberal-individualista promovería la destrucción de la solidaridad de clase. Por supuesto, este proceso desencadenó grandes cambios también dentro de las clases altas, a través de la pérdida del poder de las oligarquías agrarias tradicionales en favor de nuevas oligarquías financieras.

La Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID) fue la encargada de dirigir las políticas económicas del gobierno salvadoreño. Durante su primera fase (1980-85), apoyó la nacionalización de bienes y la expansión del estado, mientras que posteriormente se concentraría en promover más directamente una transición al neoliberalismo. En este sentido, la USAID sería instrumental en financiar instituciones civiles de la misma línea ideológica, como la FUSADES, la cual tomaría en sus manos el diseñar las políticas económicas de la Alianza Republicana Nacionalista (ARENA), partido que gobernaría a partir de 1989 y llevaría a cabo los Acuerdos de Paz en 1992 (van der Borgh 41-42). Estas negociaciones, si bien fueron exitosas en acabar con el conflicto y cimentar la democracia, no alteraron de manera significativa la distribución de la riqueza hacia las clases bajas, aunque se observaron ciertos cambios en la dinámica del capital:

As a result of the land reform and the war, the export of traditional agricultural products had become less important, and the powerful landlord class had weakened considerably. Instead, the financial and trade sectors had become much more important, and the economic policies adopted by the Cristiani administration were of particular benefit to them. The economic opportunities for these sectors had grown because of the increasing number of Salvadorans who left either legally or illegally for the United States and sent home remittances. (van der Borgh 42)

Para entender la importancia de este flujo de dinero debe considerarse el enorme número de salvadoreños migrantes, que hacia 2008 llegaban a los 1.1 millones sólo en los Estados Unidos (Terrazas 2010), cantidad enorme si se la compara con los

aproximadamente 6 millones de personas residiendo en El Salvador en ese período. Por otra parte, los Acuerdos de Paz conllevaron la reestructuración de las fuerzas armadas y la creación de una nueva policía civil, proceso que tendría grandes consecuencias para con la proliferación del crimen y la violencia en las siguientes décadas (Wade 12). A esto se le suma la importación de nuevos saberes de violencia desde los Estados Unidos, a partir de la deportación de pandilleros hacia Centroamérica que, dadas las condiciones sociales y económicas en El Salvador, resultó en una explosión de homicidios y crimen que llevó al país a los primeros puestos dentro de los rankings mundiales (Ambrosius 11). En su análisis de la percepción de la violencia en la vida cotidiana salvadoreña, Ellen Moodie sostiene que los Acuerdos de Paz generaron un cambio paradigmático en la codificación de ésta:

The democratic transition produced a new coding of violence. While during the war, the default assumption was that just about all violence emanated from some ideological conflict—that it was “political”—after the war, the crime was often assumed to be “common”, random acts of violation aiming for simple material gain. This recalibration had consequences, reorienting the population to different ways of interacting with the world. Sharing crime stories, I argue, helped produce new postwar social imaginaries. (3)

Sin embargo, la autora señalará que este cambio no se relaciona solamente con el fin de un conflicto político, sino que hay en la violencia un pasaje de la experiencia pública hacia la experiencia privada y que, en este sentido, aflora en el ciudadano salvadoreño una idea de gestión de los riesgos [management of risks] que se encastra

perfectamente a la ideología neoliberal de la responsabilidad personal en el capitalismo democrático, poniendo en crisis la idea de una experiencia colectiva (3).

La transición de una violencia política hacia una precariedad de la vida sustentada en el crimen ha sido analizada por muchos autores como coincidente con un cambio estético caracterizado por el abandono de la novela testimonial. La nueva literatura emergente ha sido definida como portadora de una estética del cinismo y el desencanto por Beatriz Cortez, en tanto es pensada como una pérdida de fe en los proyectos utópicos revolucionarios en Centroamérica. Se ha considerado también como una literatura “donde prevalece una inmensa soledad humana” (Alvarenga Venutolo 30). En palabras de María del Pilar Vila:

Es una escritura que pone de relieve la relación entre literatura y violencia, de allí que maltratos, exilio, desamparo, carencia y desesperanza constituyen aspectos que la impregnan. Dante Liano denomina a estas obras “textos de violencia oblicua” (Liano en Mackenbach, “Entre política”) y funda este concepto en la idea de que se las ha despojado de su contenido político-ideológico al no tener ningún tipo de justificación ético-moral. Prefiero considerar que precisamente por estar despojado de estos contenidos, la explicitación directa de la violencia adquiere una dimensión que, lejos de ser oblicua, ocupa el centro de la escena puesto que, al ingresar en la vida del hombre en toda su dimensión, configura un punto de quiebre en el horizonte lector (Vila 555)

Estas lecturas, en el fondo, imaginan un pasaje de un sujeto político, revolucionario y campesino a uno individualista, desencantado y urbano. En el fondo, no se trata más que una adaptación pesimista de un “fin de la historia” en el sentido de Fukuyama, pero que no representa la inmovilidad de los modos de producción sino simplemente la negación de su existencia. Es en este sentido que Vila puede leer la

violencia como vacía de significado, pues justamente invisibiliza sus orígenes en las amplias desigualdades sociales que prevalecen gracias a las políticas neoliberales de los sucesivos gobiernos de la ARENA. Aquí, la lectura posmoderna de la caída de los grandes relatos utópicos termina funcionando como portavoz de la ideología neoliberal del sujeto como un ser apolítico y responsable de su propia situación. En este punto es valioso el estudio antropológico de Ellen Moodie, en tanto deja en claro que el más inmediato quiebre para las masas no es la decepción provocada porque el fin de la guerra civil representa el fin de sus utopías, sino que la reconfiguración de la sociedad resultó en la obsolescencia de sus estrategias de supervivencia desarrolladas durante los años ochenta. La teoría estética del desencanto resulta así sospechosamente similar a una novelización trágica del proletariado.

Misha Kokotovic rescata que Cortez habla de que, a pesar de la desilusión, también existe una continuidad de la denuncia contra el capitalismo. Así, reinterpretará la literatura de posguerra como una visión del neoliberalismo desde su interior:

Indeed, it would be inaccurate to characterize these works as an apolitical retreat into the personal, for although they do not articulate an alternative to the neoliberal present, they nonetheless constitute a forceful critique of it from the perspective of that foundational figure of neoliberal theory: the sovereign individual. Although the expression of his or her desires through the free market is the very basis of neoliberalism, postwar Central American narrative fiction represents the individual under conditions of actually existing neoliberalism as anything but sovereign. Rather, in these works the freedom of the individual is severely constrained by the violence and decay of nations still ruled by corrupt elites, in which it is virtually impossible even to know what is going on, much less to freely act on such knowledge (*Neoliberal Noir* 19)

Kokotovic ve en estas condiciones el surgimiento de una narrativa que llamará *neoliberal-noir*, una variación sobre el género policial en una rama centroamericana. Lo diferenciará del resto del *noir* latinoamericano en diferentes puntos, en particular a través de su alejamiento de las ideologías de izquierda y de las referencias al testimonio, pero manteniendo siempre una crítica al neoliberalismo (16). El autor ve en este género una resignificación de la violencia, desde una postura de un binarismo justo/injusto (en la literatura previa) a una violencia relacionada con una demodernización de la sociedad (26). Cabría pensar si la configuración de un sujeto vulnerable, para el cual la violencia ha tomado un aspecto personal y que es incapaz de dar cuenta del propio funcionamiento de una sociedad que se manifiesta evidentemente injusta, es la causante de un giro estético hacia el *noir* o si, inversamente, las propias características de El Salvador de posguerra se asemejan tanto al género que cualquier obra ambientada en este país terminaría pareciéndose a la novela negra.

Oligarquía enmarañada

Kokotovic ve en *La diabla en el espejo* (2000) una novela policial frustrada, en cuanto su argumento gira en torno a un crimen que nunca se resuelve (24). La obra se estructura como un diálogo de la protagonista, Laura, con el personaje silente sólo referido como “niña”. La historia comienza con el asesinato de Olga María, la mejor

amiga de Laura y miembro de una de las familias más prestigiosas de El Salvador, y la posterior investigación y discusiones sobre su muerte. Laura intentará develar para sí el misterio, al mismo tiempo que constantemente defenderá el honor de la difunta frente a los demás investigadores, aunque luego se develará que la víctima, “tan honesta, tan recta, tan entregada a su familia y su trabajo” (*La diabla* 18) no sólo tenía un sinnúmero de amantes (incluyendo al ex marido de su amiga) sino que pareció terminar envuelta en una estafa masiva relacionada con el narcotráfico que representará la ruina financiera para una gran parte de la oligarquía local. Laura se enajenará tanto con sus hipótesis, que siempre bordean el chisme, que terminará sufriendo un episodio paranoico y siendo internada, descubriendo el lector finalmente que “la niña” con la que constantemente habla no es más que un producto de su delirio esquizofrénico.

Yajaira Padilla ve en estas dos mujeres una desviación de la norma patriarcal que impone la sociedad. Laura es una mujer divorciada y sin hijos, que intentará resolver el misterio de la novela, aunque siempre desde el margen. Olga María, por su parte, dirige su propia empresa en un mundo masculino y ha cometido toda una serie de infidelidades maritales. Padilla interpretará la hospitalización de Laura y la muerte de Olga María como un castigo por amenazar el orden patriarcal. Por otro lado, la esquizofrenia paranoide de Laura será leída por su parte como un símbolo de la imposibilidad de ser escuchada como mujer, con la “diabla en el espejo” representando el estar “del otro lado” (137). La autora señalará la unión entre Olga María, de una familia tradicional cafetalera y Alberto Rivas, un empresario neoliberal, como el

momento de modernización de El Salvador, y la sexualidad de las mujeres como representativa de la crisis de aquella:

By way of these infidelities, betrayals, and failed unions, Castellanos Moya reveals the demise of the traditional family unit, a microcosm of the postwar Salvadoran nation. However, more than merely functioning as allegories for a dysfunctional neoliberal project of modernization, these negative portrayals of Olga María and Laura seem to suggest that their questionable behavior is also part of the problem. By defying their prescribed gender roles, these women are also somehow to blame for the demise of the postwar nation (138-39)

Esta lectura, sin embargo, entra en cierto punto en conflicto con el retrato de la oligarquía que realiza Castellanos Moya. Padilla es acertada en definir la importancia de la familia burguesa en la idiosincrasia salvadoreña, no sólo por el impacto de la institución en la historia de América Latina, sino porque, en el caso particular de El Salvador, el país se organizó en el siglo XIX bajo el yugo de las “catorce familias”, grupo de hacendados que pasaron a controlar la inmensa mayoría de la tierra hasta la reforma agraria de 1980. Sin embargo, más que la historia de un quiebre y una decadencia desencadenada por el neoliberalismo, *La diablo en el espejo* parece sugerir una continuación. Si bien existe, como menciona Padilla, una unión entre las familias cafetaleras y las nuevas oligarquías financieras a través de los matrimonios de las protagonistas, Laura es bien clara en presentar a toda la oligarquía como parte de más o menos un mismo círculo social. La mayoría de los personajes han asistido a la *Escuela Americana* desde niños (y donde aún asisten las hijas de Olga María, reproduciendo el sistema social) y comparten constantemente otros espacios como clubes, iglesias y

restaurantes. Así, las infidelidades de los hombres y mujeres de la novela no se presentan como la destrucción de un orden tradicional, sino como la desmitificación de éste. Castellanos Moya presenta el apetito sexual de las dos mujeres desde una arista patética, como una continuación de una vida de escuela secundaria donde todos se han metido con todos. Laura se ve constantemente atraída a los mozos de los restaurantes, a personajes de telenovela e incluso a unos extranjeros víctimas de una ejecución que ha visto de joven (*La diabla* 46), pero finalmente sus aventuras sexuales sólo tienen lugar con aquellos de su círculo íntimo de clase alta. Por otra parte, la aparente autonomía de Olga María al tener un negocio está totalmente minimizada en la novela, en tanto que tras su muerte su marido no tiene el más mínimo interés en continuar su tienda, como si hubiera sido un mero hobby de su esposa, y el espacio que compartían ella y sus empleadas no se tratase más que de un simple círculo de chismosas.

Precisamente, el motivo por el cual una novela narrada por un personaje clasista y arrogante es tolerable de leer, es gracias a que ridiculiza a la oligarquía y consigue un efecto satírico. Esto se realiza en base a tres estrategias. La primera es la representación de las clases altas como increíblemente superficiales. En la verborragia (o fluir de la conciencia, pues nunca queda claro) de Laura, aparecen constantemente detalles que la desvían de la situación en la que se encuentra, elementos disruptivos increíblemente banales, en general relacionados con el elogio excesivo de objetos inanimados (Prieto 137). Por ejemplo, mientras narra el traumático interrogatorio a las hijas de Olga María, que han sido testigos del asesinato de su madre, aprovecha para comentar sobre lo

guapos que son unos sujetos que acaba de ver entrar al velorio (*La diabla* 17). O cuando comenta por qué El Yuca, el más prominente de los ex amantes de Olga María, sería mucho mejor presidente que el “gordo feo” que gobierna actualmente:

Lindo El Yuca: tan amable, tan guapo, tan inteligente. Seguro que será presidente en unos cinco años, no lo dudo, va subiendo meteóricamente, cada vez es más popular, tienen tanto carisma, niña, la gente votará por él, ni dudarlo, a la gente le gusta tener un líder triunfador, alguien a quien le vaya bien en ellos negocios, que sepa hablar en público, y mucho mejor si es guapo, guapísimo como El Yuca. (38)

Esta vanaglorización de las apariencias cumple también una función social para Laura, quien se ve en la necesidad de diferenciarse de las clases bajas tanto a partir de su aspecto físico como a partir de sus hábitos de consumo. Cuando despierta y se encuentra internada en la clínica, uno de sus primeros pensamientos será arreglarse para la llegada del doctor, pues “no iba a recibirlo como si fuera sirvienta (...) sin maquillarme ni peinarme como se debe” (174). Cuando el médico le responde cortésmente que no se preocupe, que “estaba guapísima”, Laura torna hacia una excitación sexual descontrolada. En este caso, es el ser reconocida como perteneciente a una élite lo que mueve su deseo. Por otro lado, Laura se dedicará durante toda la novela no sólo a comentar sobre cómo los productos que consume son una parte integral de su identidad -“no iba a cambiar de marca de carro sólo porque no había color lila. (...) Yo tengo como doce años de tener sólo BMW, desde que mi papá me regaló mi primer carro” (45)-, sino también sobre cómo se niega a participar del consumo “de sirvienta”, que resultaría de asistir a determinados centros comerciales (81), ver

telenovelas mexicanas o utilizar vestimentas de mal gusto. La invasión de estas superficialidades dentro del discurso de Laura, especialmente durante situaciones típicamente solemnes como misas y funerales, puede leerse como un contraste cómico que la presenta como un ser sin empatía y -en la línea usualmente misógina del autor- esencialmente como una estúpida. Sin embargo, estas peculiaridades también parecen señalar que la banalidad no es sólo una cuestión personal de Laura, sino que es totalmente necesaria como *habitus* de la elite, que requiere una “performatividad estúpida” para constituirse como clase.

Si se piensa dicha performatividad como constitutiva del carácter de la oligarquía, se la puede vincular con la segunda estrategia crítica que utiliza Castellanos Moya, que es presentar a dicha clase como incapaz de comprender al mundo. En este sentido el autor va un paso más allá del pensar el desconcierto frente al neoliberalismo como un problema de las clases populares (Moodie) o del ocupar un lugar periférico como mujer (Padilla). Si bien *La diabla en el espejo* parece en un principio construirse como un misterio complejo y planificado, el dilema entre una hipótesis de un crimen pasional debido a las relaciones extramaritales de Olga María y otra de una maniobra política destinada a desestabilizar a El Yuca termina quebrándose cuando descubrimos que la financiera del ex marido de Laura (Finapro) irá a la quiebra y terminará llevando a la ruina a una buena parte de la elite salvadoreña. Allí vemos finalmente que no hay posibilidad de complot, que los cerebros que manejan el país han sido incapaces de ver lo obvio. Ni siquiera ha sido orquestada una gran estafa a manos de una mente criminal,

sino que se entiende que el dinero se ha usado para pagar una deuda con narcotraficantes debido a un descuido en el manejo de contrabando. El mundo neoliberal resulta igualmente confuso para todos.

Además de la imposibilidad de resolver el crimen, donde Laura participa cómicamente proporcionando hipótesis sin fundamento, es la misma vida cotidiana la que se torna confusa. Durante la marcha fúnebre, Laura dedica una buena parte a la problemática de la geografía de la ciudad y cómo moverse en automóvil de un lado a otro. Le resultan inentendibles los caminos que toman los demás vehículos, y sus pensamientos se condensan en cómo ella imagina la organización urbana:

No entiendo por qué no hay cementerios en las zonas decentes. todos están bien lejos y perdidos, niña, rodeados de barrios peligrosos. Bueno, la verdad es que esta ciudad está infectada de zonas marginales. Eso me dijo Diana, que siempre le había sorprendido la forma en que las colonias de la gente decente están prácticamente rodeadas por zonas marginales, por el pabrerío de donde sale la delincuencia. Por eso es tan fácil que a una la maten sin que nadie pueda hacer nada, como en el caso de Olga María: los delincuentes cometen su fechoría y de inmediato llegan a sus guaridas. En otras ciudades no es así: una vive en un lado y los malhechores en otro, con millas de distancia, como debe ser. Pero en este país todo está tan pegadito. (*La diabla* 50)

La idea de la división espacial de clases aparece de dos vertientes: por un lado, Diana vive en Estados Unidos y, por tanto, de ahí proviene la organización gentrificada que aquí se menciona. Pero, por otro lado, Laura incorpora el discurso ideológico de su padre, un cafetalero que se ha negado a vender sus tierras y vive fosilizado en el tiempo previo a la guerra civil, y es en este sentido que ella añora un mundo ordenado. Es por esto que, si bien aquí se habla de la marginalidad como sinónimo de criminales, Laura

en general se referirá a las clases bajas simplemente como “sirvientas”. Esto las pone en un diálogo con su propia identidad (amo/sirvienta) y permite ubicarlas en el mundo con certeza. La empleada doméstica de Olga María es el ejemplo del orden perdido que, paradójicamente, solía ser aún más “pegadito” que el orden actual del que se queja

Laura:

Era tan buena la niña Julia, tan honrada, quería muchísimo a Olga María, era como su hija, la cuidaba desde hacía veinte años, imagínate, toda una vida, desde que Olga María apenas tenía diez años llegó a casa de ellos; venía de un pueblito de indios, Tacuba, allá por Ahuachapán. Ahora ya no se encuentran sirvientas así, niña, cómo ha cambiado todo, ahora son putas o rateras, o las dos cosas, y no les podés dejar la casa sola un momento porque te la saquean (36)

La niña Julia, perteneciente al orden la hacienda y de origen indígena, parece ser sencillamente otro producto de la tierra, como el café. Laura hablará de su extrema importancia, ya que “hoy tendrá que terminar de criar a Olguita y a Rebeca” (36), pero la familia no tendrá reparos en dejarla sola cuidando la casa del homicidio a la que nadie quiere regresar, en otro gesto de Castellanos Moya para marcar su inferioridad. Pero es el cambio del sistema de servidumbre a uno asalariado y urbano, donde las empleadas domésticas pueden retornar a “sus guaridas”, lo que inquieta a Laura. La niña Julia, ubicada dentro del hogar, puede ser constantemente vigilada, al mismo tiempo que su presencia servil construye dialécticamente a la familia rica como amos. La preocupación de Laura con las “putas” se relaciona con la reproducción de las masas marginales, posibilidad que la niña Julia carece a causa de vivir enclaustrada. En la imaginación de Laura primero existen las zonas ricas y luego es a su alrededor donde se esparcen las

pobres, como una enfermedad infecciosa. Por supuesto, el crecimiento de estas masas es visto por ella como autónomo, pues no concibe la idea de movilidad de clase, y éste es otro de sus desajustes que le impiden entender la época neoliberal.

De la misma manera, las sospechas de Laura para con la policía son dobles. Por un lado, son una clase inferior, y su desprecio hacia el subcomisario Handal pasará tanto por sus rasgos de clase (sus modales inadecuados) como por marcas raciales, pues lo considera un turco y “los turcos son los culpables de un montón de cosas malas” (59). Pero aparece también la cuestión de la reforma de la policía tras los Acuerdos de Paz, donde antiguos miembros de la guerrilla pasaron a integrarla y Laura, hija de un hombre cuyos mayores enemigos son los comunistas, ve así a esta fuerza como corrompida desde dentro. La incapacidad de contar con el apoyo pleno del aparato represivo salvadoreño coloca a las clases altas del país en otra situación de vulnerabilidad, con el crimen de Olga María poniendo en evidencia la incapacidad de confiar en quien fuera uno de sus aliados tradicionales.

Esto parece llevar más y más al individualismo extremo, donde incluso la mejor amiga de Laura – Olga María- resultó ser una traidora que tuvo un affaire con su marido. La paranoia de Laura termina siendo menos un síntoma psicológico que una forma de aproximarse al mundo: no existe la posibilidad de confiar en nadie y todos -y muy en especial Laura- se dedican a ocultarse información mutuamente. El propio delirio individual es la única forma de aprehender la realidad. El entendimiento de la propia historia del país aparece como extremadamente básico, lleno de groseras bajadas de

línea ideológicas. Como menciona Laura, edípicamente: “Ésta es la única oración que me sé entera: El Padre Nuestro. De las demás sólo me sé pedazos.” (114). La única mirada del mundo que Laura conoce es la de su padre. Le resulta anacrónica, pero se aferra ciegamente a ella. No por nada los hombres que la excitan sexualmente serán siempre referidos como “papacitos”.

Y esto deriva en la tercera caracterización que hace Castellanos Moya de las clases altas salvadoreñas: su esencia autodestructiva. Desde lo concreto, esto aparece principalmente reflejado en el episodio de la quiebra de la financiera Finapro, donde han colocado su dinero bajo la promesa de réditos increíbles. Laura y su padre son de los pocos que han actuado con cautela, pues aún se guían por una lógica del capital agrario, no financiero: “Me dijo que él ya lo esperaba, no era posible que estuvieran pagando el 22 por ciento de interés actual cuando los bancos están pagando el diez” (146). Las consecuencias para Alberto, director de la financiera y ex marido de Laura, no sólo serán penales, sino que su vida pasará a correr peligro, debido a los daños causados a militares y ex miembros de grupos antsubversivos. Al contrario que la oligarquía agraria, el deseo la clase financiera no es conservar un orden social, sino una búsqueda demente de nuevas ganancias sin pensar en las consecuencias. El Yuca es el personaje más representativo de este grupo: a pesar de sus éxitos, son sus propios comportamientos los que amenazan su carrera política. Cabe destacar que este personaje no es un advenedizo que ha aparecido en la época neoliberal, sino que proviene de una familia latifundista que ha perdido sus tierras en la reforma agraria y se

ha “reconstruido” gracias a su participación en la guerra y a un matrimonio conveniente. Es, después de todo, otro de los compañeros de la *Escuela Americana*, dando a entender que la burguesía neoliberal es en el fondo un reciclaje de la antigua oligarquía. La adicción de El Yuca a la cocaína lo lleva al fracaso en sus encuentros con Olga María, donde no puede consumar el acto sexual:

Espantoso, niña. ¡Imagínate a ese cuero de hombre, todo para vos, y que no se le pare el asunto por culpa de su vicio! Por eso la ansiedad, la desesperación, las ganas de chupar y chupar, porque él tenía conciencia de que el asunto no le funcionaba cuando estaba intoxicado de coca (57)

La incapacidad del acto reproductivo ha sido reemplazada por un deseo incontrolable de chupar, que se puede interpretar como una suerte de succión apropiadora. Kokotovic analiza esta escena como representativa de una adicción del partido gobernante a una economía criminal y una impotencia para proveer a las necesidades de la nación (*Neoliberal Noir* 25). Sin embargo, no es El Yuca el único incapaz de satisfacer a las mujeres: los respectivos maridos de Laura y Olga María se presentan como aburridos y monótonos en su sexualidad, totalmente incapaces de tomar en la cama los riesgos que depositan en sus negocios. De su marido, Laura explicará: “decía que si se quitaba los calcetines y la camiseta se resfriaría. Una calamidad. Yo no sé si todos los financistas son así de melindrosos; ni quiero saberlo.” (*La diabla* 85). Olga María, por su parte, se enfrentaba constantemente al mismo ritual sexual durante diez años. Así, al tener un encuentro sexual con José Carlos, un fotógrafo

y ex amante de Olga María, Laura alabará su “imaginación”. No obstante, no dudará en aclarar rápidamente que

Es un don nadie. Eso de la fotografía está bien como *hobbie*; nadie decente puede vivir de eso. Me imagino a mi papá si le dijera que voy a casarme con un fotógrafo peludo, pensaría que me he vuelto loca” (97)

La sexualidad insatisfactoria parece pues una constante en los hombres de las clases altas, que parecen concentrar toda su libidinosidad en los negocios. La familia burguesa parece seguir cumpliendo su rol económico (aunque se verá que El Yuca ha terminado llevando a sus suegros a la ruina, por aconsejarles que invirtieran en la financiera quebrada), o al menos su contención endogámica del capital, pero ha perdido su función reproductiva.

Y es que todo El Salvador se ve, bajos los ojos de Laura, como disfuncional. Kokotovic lee, siguiendo a Marie Louise Pratt, un retrato de El Salvador en un proceso de demodernización, corrupción, injusticia y nuevas violencias (*Neoliberal Noir* 26). Pero si Laura imagina a El Salvador como un foco infeccioso, existe también una mirada opuesta hacia el exterior, especialmente a los Estados Unidos. El país del norte aparece como un lugar idílico, incluso cuando Laura compara el clima local con el de Miami: “Pero este sol de aquí es bien bruto: quema, la pone a una como un camarón y el bronceado no dura nada” (*La diabla* 47-48). Allí toda la elite financiera ha hecho sus posgrados, pero -con la excepción de Diana, hermana de Olga María- todos han retornado a El Salvador para realizar sus negocios. Estados Unidos aparece como un

lugar del relax, un espacio donde existe la solución a los problemas de Centroamérica. En lugar de visitar El Salvador, Diana prefiere llevarse a su madre, “doña Olga, para que descanse allá” (51). La mera presencia física en Centroamérica parece ser desgastante para el cuerpo. Cuando El Yuca revela su adicción a la cocaína, Laura le da la solución: “le dije que sólo tenía una opción: tomar el próximo avión hacia Estados Unidos y recluirse en una clínica para que lo desintoxicaran” (58). Las clases altas salvadoreñas necesitan de ese espacio regenerador para poder mantenerse cuerdas y saludables, un escape de la sociedad incomprensible que ellas mismas se han encargado de configurar.

Un testimonio del éxito laboral

El Arma en el Hombre (2001) tiene lugar en el tiempo inmediatamente posterior a los Acuerdos de Paz. La novela se presenta a la manera de un relato testimonial en primera persona, pero la vuelta de tuerca es que su protagonista no es un representante de la subalternidad, sino un militar contrainsurgente, apodado Robocop por su habilidad en combate y su brutalidad. De esta manera, el narrador relatará desde su punto de vista las penurias que le ha causado el ser desmovilizado y perder el sostén económico del estado, y cómo se las arreglará de ahora en más para sobrevivir, siempre apoyado en su excepcionalidad. Así, se moverá como ladrón de autos, asesino a sueldo, guardaespaldas y mercenario, en una historia donde deberá luchar constantemente

tanto por su supervivencia como por lo que considera su dignidad. Eventualmente, la violencia alcanzará dimensiones hollywoodenses, culminando con un enfrentamiento a gran escala con las mismas fuerzas de seguridad norteamericanas, que terminarán por ofrecerle a Robocop un lugar dentro de ellas como agente.

La relación de Castellanos Moya con el testimonio ha sido ampliamente trabajada por diversos autores, particularmente a partir de su novela *Insensatez* (2004), la cual lidia con el género de una manera mucho más directa. Nanci Buiza argumenta que Castellanos Moya presenta una visión del género que supera tanto a una lógica apoyada en la verdad objetiva, así como a otra apoyada en una idea de justicia que deriva de su posición política. De esta manera, la autora sostendrá que -tras un amplio contacto con los textos de los testigos de las masacres de indígenas - el protagonista de *Insensatez*

se convierte en un individuo más empático a medida que se encuentra con el testimonio de una manera que va más allá de la política institucionalizada y entra en la dimensión afectiva del trauma de los sujetos testimoniales. Tal encuentro revela que el testimonio contiene como elemento fundamental una poética de afecto. que es la cualidad o fuerza expresiva de un texto que porta la experiencia traumática del sujeto testimonial y logra penetrar profundamente en el receptor, provocándole una identificación empática con la víctima del trauma (272)

Así, a través de un “encuentro personal con el pasado” (277), el testimonio lograría finalmente alcanzar incluso a aquellos lectores de una moralidad cuestionable, como lo es el protagonista de la novela. La cuestión así no es el “efecto de realidad” del testimonio (Beverley 22) sino una conexión estético-afectiva.

Sin embargo, en *El arma en el hombre* (y, asimismo, en *La diabla en el espejo*), los narradores se presentan como sujeto particularmente despreciables. El discurso clasista y superficial de Laura la caracteriza como un ser repelente, mientras que Robocop no sólo es un psicópata que perteneció a un bando cuestionable (al menos, desde la ideología del lector ideal que imagina la novela), sino que en la tercera página ya ha admitido tener conexión con una de las masacres más infames de toda la guerra (y que históricamente resultaría en una mayor presión internacional para lograr un acuerdo de paz), no dejando ningún margen de duda sobre hacia dónde apunta su compás moral. De esta forma, las novelas pueden pensarse tanto como proponentes de un distanciamiento, o bien como un juego irónico para con el lector, donde los rasgos del género lo fuerzan a identificarse momentáneamente con la derecha salvadoreña.

En cuanto a la relación con el testimonio, Kokotovic diferenciará a ambas novelas del mismo a partir de dos argumentos. El primero, postulando que las obras son puramente ficción: no sólo no existe la promesa de una verdad, sino que los mismos protagonistas, que de entrada son sujetos poco confiables, describen una sociedad totalmente ofuscada por un entramado de secretos, conspiraciones y figuras poderosas desconocidas. Su narración no permitiría conocer más sobre el mundo, sino que insistiría sobre la imposibilidad de hacerlo.

El segundo argumento de Kokotovic es que los protagonistas de las novelas no son una voz subalterna, sino justamente sus máximos oponentes. Incluso Robocop, de orígenes humildes, se ubica como un enemigo jurado de los movimientos sociales

populares. Kokotovic argumentará que ambos protagonistas son “sujetos neoliberales idóneos” (*Neoliberalismo y Novela Negra* 198) y que es el colapso de la sociedad neoliberal salvadoreña lo que los conducirá hacia sus respectivas crisis mentales. No obstante, puede argumentarse que existe una diferencia sustancial entre la agencia de Laura y la de Robocop, donde la primera representa la total incapacidad de adaptación a los cambios en el mundo a pesar incluso de su posición económica, mientras que el segundo personaje se construye como el polo opuesto frente al mismo desafío.

Pero retornando a la cuestión de los rasgos del testimonio en *El arma en el hombre*, Castellanos Moya ofrece otra cuestión paradójica. Robocop se presenta como reivindicador de los ex militares desechados tras los Acuerdos de Paz, narrando desde un “nosotros” los logros de su regimiento y el cómo “nos tiraron a la calle” (*El arma* 9). Incluso participará poco después en una protesta de aire sindical para exigir el reclamo de una indemnización justa para sus antiguos colegas, donde terminará por hacerse popular ante la prensa por haber ido enmascarado: “Me convertí en el símbolo de los desmovilizados; y nadie supo mi identidad.” (21). Y, en la siguiente línea, Castellanos Moya rematará con un paralelismo irónico: “La idea del pasamontañas la tomé de un terrorista de Chiapas, famoso en ese entonces” (21).

En el más emblemático ejemplo del testimonio, dice Rigoberta Menchú:

lo importante es, yo creo, que quiero hacer un enfoque que no soy la única, pues ha vivido mucha gente y es la vida de todos. La vida de todos los guatemaltecos pobres y trataré de dar un poco mi historia. Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo. (Burgos 21)

Así, entra en juego la relación entre la historia personal individual con el momento histórico. Si en un momento Menchú se presenta con nombre y apellido, dando fe de que lo dirá será la verdad, apoyado en su palabra, al siguiente su voz se plantea -como en el discurso político- como la voz de un conjunto mayor. John Beverley resuelve esta paradoja a partir de diferenciar entre un relato autobiográfico y una forma testimonial. Según el crítico, la diferencia radica en que

there is implicit an ideology of individualism in the very convention of the autobiographical form that is built on the notion of a coherent, self-evident, self-conscious, commanding subject that appropriates literature precisely as a means of "self-expression" and that in turn constructs textually for the reader the liberal imaginary of a unique, "free," autonomous ego as the natural form of being and public achievement. By contrast, as I have suggested, in *testimonio* the narrative "I" has the status of what linguists call a *shifter* —a linguistic function that can be assumed indiscriminately by anyone. (Beverley 23)

Más allá de la condena moral que Beverley presenta hacia la “apropiación” de la literatura, cabe preguntarse hasta qué punto Robocop realizará una segunda apropiación a partir de utilizar este aspecto del testimonio. Pues no es sólo a partir de este “nosotros” que se postulará como representante de una clase, sino a partir de otra serie de pequeños gestos. Por un lado, la elección del paralelo con el subcomandante Marcos y su pasamontañas es una apropiación de su signo anonimizador, aunque por supuesto el giro cómico de Castellanos Moya radicará en presentar al líder de Chiapas como un terrorista y al militar psicópata como aquel que no desea la gloria personal. Es el primer momento de fama de Robocop, que será la sensación del día en los noticieros

y periódicos, pero será una fama simbólica, pues justamente aparecerá enmascarado y anónimo. Por otra parte, el protagonista anunciará al principio del libro que no es su intención narrar sus “aventuras en combate” (*El arma* 11), que representarían -desde la lógica de su punto de vista- precisamente su mayor momento de gloria. La historia de Robocop es justamente la de sus penurias, sufrimientos y traiciones, aquella donde todas las estructuras que lo sostenían se han caído a pedazos. En este caso, la elección de los episodios del personaje parece alejarse de un intento de “apropiación de la literatura” para establecer una supremacía del yo liberal, sino como representativa de la disrupción que provocó en muchos el cambio de las reglas del juego. El problema de *El arma en el hombre* es que, si funciona como el *shifter* de Beverley, muestra un ejemplo de supervivencia basado en las acciones moralmente más aberrantes. Robocop es víctima y victimario, y esto problematiza la identificación del lector.

Por otra parte, Robocop explícitamente intenta separarse de las masas, poniendo en claro que él es un sujeto excepcional. De acuerdo con su narrativa, él ha llegado a ser sargento de un cuerpo de élite gracias a sus “aptitudes” (9). Se plantea una conceptualización de la guerra como un estado que sigue una lógica propia, la cual el narrador presenta casi como natural: “muchos de los hombres bajo mi mando murieron, pero eso forma parte de la guerra -los débiles no sobreviven.” (10-11). En ese sentido, el evento de la guerra aparece no como caótico, sino como perfectamente cognoscible por quienes lo viven. Hay una linealidad en la vida militar donde se clasifica claramente a los sujetos, que no es dependiente puramente del rango, sino también de la bravura y la

fuerza, colocándolos en la posición que les corresponde según su naturaleza. Como explicará el narrador:

Los del pelotón me decían Robocop, pero a mis espaldas. De frente debían cuadrarse y decirme “mi sargento”, no sólo porque yo era el jefe, sino porque ni a golpes, ni con el cuchillo, ni a tiros alguno de ellos pudo ganarme; tampoco en táctica e inteligencia. Por eso yo daba las órdenes, aunque encima de mí siempre hubo un teniente, un capitán o un mayor comandando la compañía – en realidad varios tenientes, capitanes y mayores que murieron o fueron transferidos a lo largo de la guerra. (10)

Aquí quedan dos propuestas en claro: primero, que la aptitud marcial es lo que define al sujeto, abarcando ésta todos los aspectos de su vitalidad, no sólo su trabajo. Los golpes y el cuchillo no son vitales en la contrainsurgencia, pero sí para defender la posición ante los pares e imponer el respeto del rango de sargento por sobre el apodo. Las armas de fuego y el aspecto táctico-militar, por otra parte, son una continuación natural de este fenómeno, que funciona como un rasgo de carácter. En segundo lugar que, a partir de cierto punto en la escalera de los rangos militares, la hombría y el enfrentamiento directos parecieran dejar de ser totalmente necesarios y por tanto Robocop, dentro del pelotón, ya ha alcanzado la cúspide de su carrera. La sucesión de tenientes, capitanes y mayores que se menciona es otro refuerzo de la idea de la guerra como purgadora de los débiles. En este sentido, los muertos son anónimos y reemplazables, mientras que los fuertes son los únicos capaces de crear una narrativa propia gracias a poder mantenerse en el lugar del mundo que les corresponde.

Por otro lado, Robocop no negará la suerte que ha tenido debido a su historia familiar y cualidades físicas, que por su parte resultaron en su asignación en el batallón de élite al momento de ser reclutado:

Tuve ventajas. No soy un campesino bruto, como la mayoría de la tropa: nací en Ilopango, un barrio pobre, pero en la capital; y estudié hasta octavo grado. Destaco por algo más que mi estatura y mi corpulencia (10)

Sin embargo, es claro que la presencia de dichas “ventajas” no niega su excepcionalidad, sino que meramente la explica. Robocop sigue presentándose como parte de “los fuertes”, aquellos que son capaces de sobrevivir ante la hostilidad del mundo. En este sentido tenderá hacia el sujeto liberal y centrado en sí mismo que describe Beverley. Asimismo la novela, con sus aspectos de acción espectacular, parece reforzar esta idea heroica. No obstante, es debatible si tanto énfasis en la individualidad no es puramente un rasgo común a una ideología neoliberal, convirtiéndolo más aún en un sujeto genérico, una parte del conjunto. Es simplemente que aquellos que se adaptan al caos neoliberal siempre se verán como una minoría excepcional, en tanto es un sistema que funciona mediante la exclusión del Otro. Cabe preguntarse si puede existir (al menos en términos de Beverley) el testimonio en la sociedad neoliberal, en tanto se tiende a la disolución de los grupos sociales a favor de una atomización de la sociedad y, en ese sentido, incluso las masas marginales parecen tender a ser un conjunto de historias individuales más que la voz del pueblo de la que hablaba Menchú.

En *El arma en el hombre*, por otra parte, la cuestión de la verdad, que forma una parte esencial de la lógica del testimonio, carece de sentido. Esto no es simplemente por el hecho de que se plantee como una novela de ficción (donde, si bien aparecen ciertos datos históricos o geográficos concretos, nunca se pone en duda que el lector se encuentra frente a una creación literaria), sino de que en el mundo neoliberal existe un oscurecimiento de los mecanismos que lo mueven a gran escala. Si durante la guerra civil hay -al menos aparentemente- una delimitación clara de bandos y motivos, en el momento que Robocop es desmovilizado el personaje ha de volverse necesariamente paranoico, porque ya no está claro quién trabaja para quién, o de donde vendrá la siguiente traición: “yo iba con desconfianza, como si me estuviera metiendo en una celada” (18). Es en este sentido que Kokotovic ve en esta obra (y en *La diabla en el espejo*) novelas negras frustradas (*Neoliberalismo y Novela Negra* 197).⁴ Es quizá no una cuestión de artilugio de la trama, un juego con el lector típico del policial, sino simplemente que plantearse el develar el funcionamiento político o económico de las clases altas (para las cuales trabaja Robocop) es un absurdo en sí mismo, en tanto la lógica de los negocios neoliberales se basa en infinitos sistemas de cajas chinas, donde empresas, dueños y flujos de dinero se camuflan, mueven de país en país y dividen

⁴ En una versión más optimista, Dante Barrientos Tecún propondrá que existe un crimen más genérico, una suerte de injusticia social en general, y por tanto no necesita resolverlo ya que sería *vox populi*: “La novela negra en Centroamérica no desvela, pues el crimen, porque este ya es por todos conocido; desvela algo más, la impunidad del sistema, la necesidad urgente de cambio en las estructuras de poder” (313). Sin embargo, esta postura relega la novela centroamericana a una pura denuncia política.

constantemente para enmascarar su real funcionamiento. La única verdad asequible por sus investigadores es que es un sistema opaco, de ramificaciones interminables. Los protagonistas son narradores-testigo no como un artilugio de escatimar información al lector, sino porque es el único punto de vista al que tienen acceso.

Robocop no habla de la guerra. Ese mundo, desde su lógica, ordenado e ideal, es un mundo sin historia. No parece haber conflicto: en tanto el que debe matar, mata, y el que debe morir, muere. Por lo tanto, no hay trama narrativa posible, más que una serie de anécdotas inconexas. Es en su vida como desmovilizado donde debe enfrentarse a lo inesperado o lo inusual, y donde encuentra oposiciones y frustraciones, y donde sus habilidades aprendidas en el ejército no resultan completamente eficaces durante el día a día. A partir de la entrada al mercado laboral neoliberal empezarán los verdaderos desafíos, pues la supervivencia no pasa por poder adaptarse a una situación constante (como lo sería la disciplina del ejército y la lógica de la guerra) sino por encontrarse en un mundo donde día a día todo es cambiante. Los trabajos de Robocop no son muy diferentes de los de un empleado de una multinacional: no tiene nunca bien claro quiénes son sus jefes ni los objetivos de sus corporaciones, sus tareas son flexibles y cambian día a día, e incluso será reasignado a otro país cuando sus superiores lo juzguen necesario. Aunque en apariencia su vida de sicario o guardaespaldas no sea ni en tareas ni en ideología demasiado lejana de su ejercicio en el ejército (incluso llegando a estar bajo el mando de sus antiguos superiores militares), el cambio en las condiciones de la relación laboral terminan por alienarlo completamente de su trabajo. Tanto que, en el

caso de su experiencia de guardia en Guatemala, terminará por hartarse y abandonarlo, desafiando a sus jefes (*El arma* 41). En definitiva Robocop ha sido despedido, negado de su indemnización y re-contratado ilegalmente por los mismos grupos y para realizar las mismas tareas, pero sin derechos laborales ni regulación alguna, como si se tratase de cualquier otro empleado en negro o tercerizado.

Asimismo, para Robocop, la salida del ejército implica una transformación: “No me podía imaginar convertido de la noche a la mañana en un civil, en un desempleado” (12). No hay simplemente un pasaje de una ocupación a otra, sino un cambio de identidad. En este sentido, si Robocop describe su salida del ejército como una suerte de “orfandad” (12), será al final de la novela, cuando le sea ofrecido trabajar para los Estados Unidos, donde parece que se le ofrece finalmente ser parte de una nueva familia:

El trato era éste: yo les contaba todo lo que sabía y, a cambio, ellos me reconstruirían (nueva cara, nueva identidad) y me convertirían en agente para operaciones especiales a disposición en Centroamérica.

...

“Es tu chance de convertirte en un verdadero Robocop”, me dijo Johnny, incorporándose, sonriente” (*El arma* 131-132)

Al igual que su madre y hermana exiliadas, finalmente Robocop conseguirá trabajo en los Estados Unidos, lo cual es un sinónimo de la salvación, pero -por otra parte- de una transformación. La reconstrucción física va de la mano con el triunfo que

representa esa nueva vida, el haber escapado de la lógica económica centroamericana. Al alabar su hoja de servicio y ofrecerle un “entrenamiento intensivo en lucha antinarcoóticos” (131) y una misión, Johnny deja en claro el valor de su trabajo y de Robocop como empleado, señalando el elemento “paternal” de una organización que está dispuesta a invertir en la continuación de su formación. Por otra parte, este retorno a una nueva guerra (en este caso, la guerra contra las drogas) representa una estabilidad que elimina las incertidumbres y los conflictos, y por tanto concluye la novela, poniendo fin a su vida como huérfano. A su vez, la chance de ser “un verdadero Robocop” da cuenta del alcance de un potencial que es irrealizable en América Latina, donde los sujetos altamente capacitados deciden exiliarse en muchos casos simplemente por la escasez de trabajos que requieran sus habilidades, de la misma forma también que Castellanos Moya denostará la vida de escritor en El Salvador, un país donde nadie lee literatura” (*El asco* 99).

Pero, aún en momentos de conflicto, Robocop es un sujeto exitoso, en tanto que ha sido capaz de ir encontrando su lugar para sobrevivir en el mercado neoliberal. El hecho de que para realizarlo necesite comportarse de una manera totalmente inmoral y brutal, es indistinto a la lógica del mercado. A lo sumo, da cuenta de nuevas necesidades en la sociedad. Cuando José Juan Colín, sugiere que Robocop “no es más que una marioneta cuyos hilos son manejados por altos funcionarios del gobierno, del ejército, la CIA, la política y, por último, esa nueva amenaza regional que son los carteles internacionales de la droga” (93), el crítico adopta simplemente un tono denunciatorio

de tinte moralista. Pues aquí ser una marioneta representa simplemente estar en una relación de dependencia laboral, como tantos otros millones de trabajadores latinoamericanos. El problema de la novela es que, justamente, narra cómo un ser despreciable es capaz de representar las demandas ideológicas de la sociedad neoliberal y salir victorioso: es adaptable, es “proactivo”, se mueve de un trabajo a otro sin problemas. El lector -imaginado de izquierdas-, enfrentado a la psicopatía y la historia de Robocop y que, sin embargo, lo convierten en héroe de la novela, se ve obligado a denostar al personaje para distanciarse de la trampa de la identificación que propone la novela. Así, en su crítica, Colín se siente obligado a atacar la agencia del personaje, aún si este claramente se salva constantemente gracias a su suspicacia y a su capacidad de planificación e improvisación. De la misma forma, cuando el crítico propone que la novela post-testimonial centroamericana “Expone un nuevo caos, y una nueva violencia que, si bien enraizada en las guerras civiles, no tienen ningún sentido ideológico, ni siquiera dogmático, es una violencia simplemente sin sentido” (87), también recurre a otro escape de la identificación. Es cierto que la violencia aparentemente no tiene sentido para el ciudadano común, ajeno a su lógica a partir de los Acuerdos de Paz, que pusieron un fin a la claridad de los bandos. Pero en *El arma en el hombre* cada acto violento de Robocop está o bien basado en una pura instrumentalidad (como la ejecución de Vilma) o bien en la obediencia de órdenes que dan cuenta de ulteriores motivos, los cuales son desconocidos para el personaje y el lector, pero claramente existentes.

La adaptación de Robocop al mundo neoliberal de posguerra no es inmediata. De hecho, los primeros capítulos rumiarán sobre la incertidumbre y el reto que representa: “la cosa sería más difícil” (*El arma* 13). El personaje nota su carencia de habilidades para manejarse en ciertos ámbitos, particularmente en el mitín donde los ex combatientes se han juntado para reclamar un resarcimiento económico: “Pero al escuchar al tipo, comprendí que ahí poco servía el valor o la capacidad de combate, sino la palabrería, y los del Acahuapa éramos los mejores combatientes, no politiqueros” (19). Esto ha llevado a algunos críticos como Allan A. Barrera Galdámez a leer a Robocop como un ciudadano fallido, el cual “no encuentra forma de insertarse a la nueva sociedad neoliberal pero encuentra en la economía criminal y el uso de la violencia una herramienta de mercado convertida en alternativa en el sentido que lo plantea Sayak Valencia” (14-15). Sin embargo, esta postura asume que las lógicas criminales son una anomalía dentro del sistema neoliberal, y que el sueño constante del mercado formal y democrático no lo es. Después de todos, la criminalidad se presenta en el mercado como la ausencia total de regulaciones. El secretismo y la incapacidad de rastrear a los verdaderos actores detrás de los movimientos de Robocop no son, después de todo, tan diferentes de las estrategias de evasión impositiva de los paraísos fiscales.

De la misma forma, Barrera Galdámez, elaborando sobre el argumento de Moodie, sugiere que la violencia en *El arma en el hombre* ya no es política (porque no pasa por ir desde o en contra el estado), sino social, pues se convierte en un problema de los individuos. Pero si bien el crítico reconoce que es la lógica neoliberal la que

impulsa una tendencia a la atomización y al individualismo, no puede aquí evitar aparecer la idea de que hay una responsabilidad individual basada en la inmoralidad: Robocop, al operar apolíticamente, se percibe como un ser monstruoso y cínico, y por tanto un paria en la sociedad. Pero su forma de desenvolverse no hace más que retratarlo como el sujeto neoliberal perfecto y, de hecho, el destino parece recompensarlo: se organiza su fuga de la cárcel (que fuera representativa del castigo social, que ha incluido su condena pública dentro de los medios de comunicación), consigue diversos trabajos aún con sus antiguos enemigos (algo imposible si hubiese tenido convicciones políticas fuertes), etc. De esta forma, hay vigente un aparente intento de dividir la sociedad neoliberal en dos mundos: formal e informal, social y antisocial, del derecho y criminal. Sin embargo, *El arma en el hombre* muestra como las promesas de éxito que propone el “buen neoliberalismo” se cumplen totalmente para quien opera a través de las formas más condenables del mismo, pues tal dualidad es -en el fondo- ficticia. De esta forma, cuando Kokotovic propone, para esta novela y *La diabla en el espejo*, que

Ambos narradores se fracturan y pierden el control sobre sus vías al tratar de entender y de sobrevivir en una sociedad tan confusa, opaca y sin ley que no se puede confiar en nada ni en nadie. En ambas novelas, el orden social y económico de la posguerra no tiene nada que ver con la utopía de libertades individuales prometida por los ideólogos neoliberales. (*Neoliberalismo y novela negra* 201)

esto resultará cierto para Laura, que vive con una mentalidad moderna e imagina un mundo orgánico donde todos los cabos sueltos pueden cerrarse, pero no

tanto así para Robocop, que -si bien presenta sus momentos de confusión- opera fluidamente dentro de las marañas criminales, llevando la trama narrativa hacia adelante a través de la violencia, pero entendiendo que el hacerse demasiadas preguntas sobre el funcionamiento del mundo no lleva a ningún puerto. Robocop, aparentemente, sólo tiene dos intereses, el combate y los burdeles. Mientras se comporte como el sujeto neoliberal perfecto (que, debe remarcar, no es lo mismo que el soldado perfecto, ya que incluye abandonar un trabajo que considera seguro pero aburrido) no le faltarán ninguno de los dos.

Respecto a la agencia de Robocop, es evidente que -en calidad de empleado- no controla totalmente su vida pero, sin embargo, posee una cierta autonomía e iniciativa. Cuando a comienzos de la novela se encuentra sin trabajo, no está totalmente desahuciado: es poseedor de un pequeño arsenal que ha acumulado durante la guerra. Y no por algún afán acaparador o de coleccionista, sino sencillamente porque las armas son su herramienta de trabajo:

Bruno se sorprendió cuando descubrió mis tres fusiles y las granadas. Preguntó si pertenecían al batallón. Le expliqué que los había recuperado de terroristas muertos, durante la ofensiva que lanzaron en noviembre de 1989: los escondí en un terreno baldío y semanas después pude llevarlo a casa de Alfredo. Bruno dijo que con ese mínimo arsenal podíamos realizar operaciones para conseguir dinero. Era lo que yo pensaba. (*El arma* 24)

Robocop, de esta forma, se presenta en dos aristas. En primer lugar, como un capitalista clásico, que ha entendido la capacidad del capital fijo para producir plusvalía,

y ha acumulado armas con un fin puramente económico. Pero, por otro lado, también como un sujeto que no se ha alienado de su trabajo. Su posición de combatiente no pasa por su pertenencia al ejército, sino que es parte de su identidad y, asimismo, una fuente de regocijo. Robocop comenta constantemente sobre sus deseos de tener algo de acción y una de sus mayores frustraciones será, precisamente, el tener tiempo libre:

Fue un mes en el que no hice nada: parte del día me lo pasaba en los cines de Darío, Izalco y Alameda, donde exhibían dobles funciones de películas pornográficas; en las noches me tomaba algunas cervezas en un comedor ubicado a dos cuerdas del mesón y lo que restaba del tiempo me la pasaba durmiendo, profundamente, como si me estuviera reponiendo de una fatiga de años (48)

Las actividades consideradas como placenteras se convierten en formas de matar el tiempo, en -como sugiere el narrador- simplemente “nada”. La ética de Robocop implica una constante actividad, un sin cesar de movimiento para poder considerarse satisfecho, no realmente por un afán de acumulación de dinero, sino para poder sentirse completo como sujeto. Incluso en escenas donde ha realizado su trabajo satisfactoriamente, pueden aparecer quejas en tanto no le ha sido posible ejercer sus habilidades de combate: “El operativo salió limpio, sin contratiempos. Me hubiera gustado algo de acción para desentumecerme” (54). Esta idea del entumecimiento o la somnolencia como detrimentos aparecen en paralelo a la condena hacia el personaje del Chato Marín, un narcotraficante que, debido a sus excesos recreativos (la adicción a la cocaína), se ha vuelto ineficiente e inútil como líder de sus negocios:

farfullaba que el Chato Marín se había vuelto loco, ya estaba pirado, lo que necesitaba era que lo internaran en una clínica de desintoxicación, había perdido todo contacto con la realidad, por él les estaba yendo tan mal, por eso no había podido negociar con las autoridades su estadía en México, el Chato lo echaba a perder todo, con sus ataques de locura (116)

Estos dos extremos, la pereza y el consumo excesivo de las riquezas, recuerdan a ciertas ideas de la ética protestante heredadas por el capitalismo donde, según Max Weber, por un lado “se considera la pobreza como un indicio de la pereza culpable” (126) y por otro se condena también al “consumo, principalmente de artículos lujosos” (120) como un gesto que distrae del trabajo. El Chato Marín (y el Yuca, en *La diabla en el espejo*) son ejemplos de este consumo excesivo que los ha llevado a perder la conexión con la realidad, es decir, con su capacidad de producir valor.

Pero asimismo Robocop muestra la importancia del “capital humano” dentro del neoliberalismo: esa suma de habilidades y cualidades del trabajador, que construyen al sujeto como una inversión o como una potencial maquinaria productiva (Harris 5). Así, el valor de Robocop pasa incluso por sus sentimientos hacia el trabajo:

como si en una de esas carpetas tiradas sobre la mesa estuviera un minucioso expediente sobre mi vida y me hubiera escogido, más que por mi experiencia, por el entusiasmo que pondría en la operación (92)

La propia no-alienación de Robocop con su propio trabajo se percibe como un capital explotable. McKenzie Wark propone una visión del capitalismo contemporáneo como poseedor de una nueva clase, a la que llama *vectorial*, compuesta por

trabajadores creativos, intelectuales o productores de información. Wark sugiere que “what I would call *vectorial culture* encourages everyone to imagine that they are entrepreneurs of the self, playing the stakes of their own animal spirits in the great casino of life” (88). Siguiendo una lógica similar, Robocop se propone como un trabajador que se auto-construye para ofrecerse en el mercado de trabajo, bajo la ilusión de que la libertad en el mundo neoliberal es el pasaje de un empleador a otro, que sólo es posible para los sujetos que logran venderse con éxito como una mercancía valiosa para sus potenciales empleadores. En este sentido, los vaivenes de Robocop a través del mercado de trabajo lo acercan a uno de los rasgos del género picaresco mexicano que propone Jorge Téllez, donde

it is within the limits of the body where the value of the picaresque existence is realized, and contemporary picaros follow *Lazarillo's* principle without hesitation, using their own bodies, unlike Lázaro, as their primary currency but also as their most valued commodity. (77)

Y es quizá el hecho de que Robocop no posee las ambiciones de movilidad social que presenta el pícaro (76) lo que lo distancia de la excepcionalidad del protagonista del género, excepcionalidad que, por su parte, Robocop sugiere solamente dentro de la diégesis. Beverley diferencia al testimonio de la picaresca en tanto éste último es ficción y lidia con sujetos problemáticos, mientras que el testimonio es representativo de una clase social o grupo en particular (15). Y el protagonista de *El arma en el hombre* es en buena parte un arquetipo de todos los trabajadores que se encuentran en un mercado laboral hiper-flexibilizado, al menos desde la lógica que debe manejar para sobrevivir y

ser exitoso en la sociedad salvadoreña y, en ese sentido, parece acercarse nuevamente al testimonio, más allá de los elementos paródicos propuestos por Castellanos Moya.

Un *road trip* soñado

Como contracara del éxito y la adaptación de Robocop, *Baile con serpientes* (1996) presentará a un protagonista que es el epítome del fracaso: Eduardo Sosa, un sociólogo desempleado que vive de la caridad que sus hermanas le envían desde los Estados Unidos y que carece de cualquier perspectiva laboral futura. La historia narra cómo este protagonista conoce a un pordiosero que vive en su automóvil, Jacinto Bustillo, a quien eventualmente asesinará y tomará su lugar. Eduardo así descubrirá que en el vehículo habitan una serie de serpientes feminizadas, que funcionan tanto como un harén y como armas letales. Así, el sociólogo se embarcará en una cruzada que comienza primero con la caza de los enemigos de Bustillo, pero concluirá con una serie de masacres a gran escala que aterrorizarán a la ciudad en su conjunto. La novela incluye otros dos puntos de vista: el del subcomisionado Lito Handal, quien está a cargo de la investigación de los crímenes de Sosa, y el de Rita Mena, periodista que -al igual que Handal- intenta encontrar una lógica que explique las masacres. Finalmente, Sosa y las serpientes habrán de ser descubiertos en un cementerio de automóviles, donde

serán literalmente bombardeados por las fuerzas de seguridad, con Sosa consiguiendo escapar de milagro y retornando a su vida cotidiana inicial.

La importancia del estatus de sociólogo del protagonista puede ser analizada desde varias aristas. Este personaje parecería ser el embrión del narrador de la posterior novela *Insensatez*, en tanto presenta a otro intelectual completamente plagado de irracionalidades y conductas éticamente deplorables. De tal modo, puede resultar útil el análisis de *Insensatez* de Ignacio Sánchez Prado, donde el crítico constata la relación entre el intelectual y la literatura:

Castellanos Moya . . . apuesta al desmontaje radical de la idea del intelectual como figura necesaria para la articulación de lo político. Por ello, la novela termina con el narrador en el exilio, completamente desprovisto de cualquier elemento redentor o glorificador, gritando obsesiva y repetitivamente “Todos sabemos quiénes son los asesinos” (153 y 155). Castellanos Moya opera desde un espacio donde toda ética literaria pasa, necesariamente, por el vaciamiento de sus gestos de autolegitimación (243)

Si en *Insensatez* el gesto de Castellanos Moya es desmitificar al intelectual literario canonizado por la crítica del testimonio, en *Baile con serpientes* la figura del sociólogo se presenta como la inadecuación generalizada de los intelectuales en la sociedad neoliberal. Así como Laura era incapaz de comprender los manejos detrás de las bambalinas de la alta sociedad y como Robocop demostraba que entender el mundo no era realmente necesario para adaptarse al mismo, el fallo de Sosa en funcionar como sociólogo se apoya principalmente en que no es capaz ni siquiera de ejercer su

profesión de analista. En el momento histórico de la diégesis de la novela la sociología se ha vuelto obsoleta, como es inmediatamente notado por el protagonista:

mis estudios de sociología (una carrera que ya a esta altura había sido borrada de varias universidades) no me servían para nada en lo relativo a la consecución de un empleo, pues había una sobreoferta de profesores, las empresas no necesitaban sociólogos y la política – último terreno en que hubiera podido aplicar mis conocimientos- era un oficio ajeno a mis virtudes. (*Baile con serpientes* 10)

Pero Sosa ni siquiera se queda en lo pasivo. Quien fuera en teoría el sujeto idóneo para aprehender una idea de la sociedad, termina por dedicarse al caos, la destrucción y la banalidad hedonista. En un gesto similar al que remarca Sánchez Prado, *Baile con serpientes* parece no sólo tratar de presentar una literatura donde el intelectual ocupa un lugar privilegiado, sino prácticamente de legitimar -irónicamente- la necesidad de su destrucción, que el propio sistema ya ha comenzado a llevar a cabo.

Por otro lado, otra lectura posible es simplemente el pasaje de Sosa desde ser un sujeto “decente” (educación universitaria, estructura familiar, etc.) en una situación difícil, hasta ser parte de la masa marginal. En ese caso, su monstruosidad no radicaría en su antigua condición de intelectual, sino que ha sido provocada por su descenso social. Este es el caso de Jacinto Bustillo, hombre que duerme en su automóvil y vive de juntar basura, que originalmente se presenta como un antiguo miembro de la clase de Sosa caído en desgracia:

Lo comenté con mi hermana y mi cuñado, a la hora de la cena: el tipo no parecía un pordiosero cualquiera, más bien daba la impresión que tiempo atrás había sido un clasemediero, que ese Chevrolet le pertenecía. (11)

La idea de que un resto de clase media puede conservarse y dejar una marca en Jacinto Bustillo pone en primer plano la movilidad social, la posibilidad de una caída económica que resulta en un cambio radical en la forma de vida. Sin embargo, lejos de condenar o presentar esta situación con horror (como era el caso de Mariana Enríquez), el protagonista de *Baile con serpientes* afronta la situación del pordiosero con curiosidad. ¿Cómo ha llegado hasta allí, cuál es su historia? Y, sobre todo, ¿qué secretos esconde en esa vida dentro del automóvil?

Y es que el interés en la vida de Bustillo no pasa por el sujeto como persona, incluso cuando Sosa se dedique a ejercer venganza en su nombre por cuestiones domésticas. El pordiosero se presenta como un sujeto arisco, desagradable y -en sus último momentos- grotesco, escenificado por una escena en una cantina mugrienta llamada “La Prosperidad” donde Jacinto, borracho, destripa a un enano sin dientes con una botella rota porque lo ha mordido durante una felación. Sosa, por su parte, aprovechará la ocasión para asesinar a Jacinto sin ningún tipo de cuestionamiento o consecuencia (tras esta escena el pordiosero se ha vuelto, aparentemente, un *homo sacer*). Sin embargo, el verdadero interés de Sosa es descubrir los secretos que esconde el Chevrolet amarillo: “Crucé la ciudad a toda prisa, ansioso por llegar al auto, por descubrir esa intimidad que don Jacinto guardaba con tanto recelo” (22). Beatriz Cortéz

nota que Sosa no está interesado para nada en la persona de Bustillo, pues tras leer sus papeles y reconstruir su historia, Sosa

utiliza lo que para Bustillo eran las preciadas cartas de su amante, para aspirar cocaína y como sustituto de papel higiénico. Sosa ocupa el lugar de Bustillo para obtener acceso a esos actos que la sociedad califica como perversiones: la vida como pordiosero, la aventura, la falta de un plan maestro la libertad de no tener que defender la buena reputación, e incluso el placer sexual (251)

Sin embargo, si bien es cierto que el protagonista de la novela realiza una especie de safari dentro de la vida de la masa marginal, no es simplemente porque ésta en su conjunto posea una libertad absoluta. En un principio, está claro que Bustillo no es un representante estereotípico de las multitudes desocupadas, en tanto que parece haber armado para sí una vida especial. El indigente, a pesar de estar sumido en la pobreza, posee ciertos objetos de consumo que son envidiables para Sosa: su automóvil y su harén de serpientes (a los que se sumará la libre ingesta de alcohol). La vida de Bustillo, que Sosa vivirá pero de una forma más extrema, es un espejo deformado de los ideales de consumo de las clases altas: la libertad de moverse pero sin tener trabajo, su automóvil norteamericano clásico aunque derruido (Vinodh Venkatesh nota que Bustillo tapa las ventanillas con cartones, emulando la privacidad de los vidrios polarizados del BMW del banquero millonario que asesinará Sosa), las mujeres pero que son serpientes y la libertad absoluta, que es matar sin consecuencias. Particularmente, el Chevrolet funcionará como un accesorio prostético a los personajes (Venkatesh 66) y Sosa podrá asumir la identidad de Bustillo sólo tras haberle robado las llaves e ingresado a su

interior, “heredando” automáticamente el resto de sus posesiones. Así, conseguirá finalmente cumplir todos sus sueños de consumo, irónicamente, a través de convertirse en un desposeído pues, según Kayla Watson, en esta novela “los personajes expresan su poder individual por medio de sus accesorios” (127). Esto no se presenta como un acto de protesta contra el sistema que lo ha excluido, sino siguiendo su lógica, como bien explica María Maestre Fernández:

es dejándose llevar por la norma subjetiva neoliberal (y no rebelándose contra ella) que Eduardo acaba produciendo una violenta disrupción del orden de posguerra vigente, pues esta norma promueve – precisamente - el exceso, el goce y la superación de todos los límites.

En la era del éxito individual como valor supremo, la rebelión del sociólogo desempleado es realizar una suerte de anti-gesta, una gesta criminal con un alto contenido de espectáculo. (7)

No es sólo Sosa quien busca sus quince minutos de fama. Durante la novela aparecen sucesivos personajes que, ante la perspectiva de ser visibilizados públicamente gracias a la conmoción causada por las masacres, encuentran allí un placer particular, desde policías dando entrevistas hasta reporteros soñando con premios. Esto incluye, en general, a la mayoría de los sujetos que se encuentran frente el aparato televisivo: “Y la pulpera esa, Beatriz de Díaz, parecía que iba a experimentar un orgasmo frente a las cámaras” (*Baile con serpientes* 78). El poder de las clases altas las hace visibles a pesar del secretismo que intentan profesar (particularmente en sus negocios) y los demás miembros de la sociedad intentan imitar dicha visibilidad, como si ese acto fuese a colocarlos en una posición equiparable (podría decirse, de la misma

manera que funciona la adopción de las ideologías de clase, de acuerdo al marxismo tradicional).

La ininteligibilidad del funcionamiento de la sociedad aparece representada en la novela desde una perspectiva completamente diferente de los mundos impenetrables de *La diablo en el espejo* y *El arma en el hombre*. Siguiendo la pista de aquellos que han injuriado a Jacinto Bustillo, Sosa cometerá una serie de asesinatos que incluirán a un escuadrón antinarcóticos y a la hermana de un poderoso banquero al que éstos investigaban, Ferracuti. Más aún, por motivos puramente azarosos, terminará por asesinar al mismísimo Ferracuti, lo que llevará naturalmente a la policía y a la prensa a buscar una explicación que englobe a todos los crímenes, explicación cuya clara imposibilidad los condena a un cómico fracaso. En palabras de la frustrada Rita, la periodista: “Tiene que haber una lógica, una ligazón” (108). Castellanos Moya parece indicar que el periodismo y la policía operan todavía en un mundo orgánico, moderno, donde es concebible diagramar panorámicamente la sociedad en su conjunto y dar explicaciones satisfactorias para todos sus elementos. Si en las otras dos novelas la cuestión radicaba en la inaccesibilidad de la información necesaria para explicar el mundo, en *Baile con serpientes* parecería ser que, aún disponiendo de toda la información, los aparatos encargados de organizarla (prensa y policía) son totalmente incapaces de lograrlo en tanto el mundo no responde ya a ninguna lógica. Incluso abordan los elementos fantásticos de la historia desde el realismo absoluto, por ejemplo, con el subcomisario Handal organizando la investigación de tiendas de

mascotas y potenciales domadores de serpientes para tratar de evaluar eventuales sospechosos. Werner Mackenbach y Alexandra Ortiz Wallner sostienen que el mismo personaje del sociólogo “sucumbe ante la imposibilidad de dar cuenta de lo observado y experimenta una metamorfosis que lo convierte en asesino” (87). Sin embargo, Sosa no es un personaje particularmente analítico, y su status de sociólogo no parece tener demasiado impacto en la historia, más que como otro de los gestos humorísticos del autor. Más bien funcionará, como es el caso de Jacinto, para colocarlo como un representante estereotípico de uno de los tantos grupos relegados por la nueva configuración social (Roque-Baldovinos 221).

Sosa se encuentra fascinado con su experiencia de vagabundo y asesino. Es visto de la misma manera por sus pares: “Si usted fuera el tipo que ha puesto de culo a estos ricos y a este gobierno de mierda, aquí mismo me lo echaría en hombros” (*Baile con serpientes* 153). Cuando aparece en los periódicos, se encuentra encantado y eso lo motivará a jugar a llamar a los medios por teléfono para causar aún más conmoción:

Su artículo de hoy en la mañana, por ejemplo, o el editorial del periódico, dan palos de ciego. Yo no soy un loco, ni un delincuente, sino alguien que tras un intenso esfuerzo, en un acto de voluntad suprema, se convirtió en lo que soy, en Jacinto Bustillo, el hombre de las serpientes... (121-122)

La explicación de Sosa pone en duda la lógica de los periodistas y la policía, en tanto muestra la inadecuación de los sistemas de justicia para lidiar con alguien que opera bajo la lógica de un consumidor neoliberal. Según Michel Foucault, la modernidad

inaugura “un tipo de poder que no está ligado al desconocimiento, sino que, al contrario, sólo puede funcionar gracias a la formación de un saber, que es para él tanto un efecto como una condición de su ejercicio” (59). La sociedad necesita construir a Sosa/Bustillo como un criminal o un demente, un anormal, y para ello necesita elaborar un relato orgánico que dé cuenta de su condición. Así, Patricia Alvarenga Venutolo concluirá que “Eduardo no es un monstruo, es un ser humano, es una advertencia acerca de las vías hacia las que pueden transitar las subjetividades una vez operada una radical ruptura con el vínculo social” (33). Aunque críticos como Roque-Baldovinos ven en los actos de Sosa una suerte de venganza contra el sistema que los ha excluido (porque sus ataques incluyen centros comerciales y barrios ricos), Sosa no opera bajo ninguna motivación más que un puro goce inmediato, ni posee ningún objetivo particular. Sus crímenes no son ni más ni menos importantes que su orgía de drogas y sexo con las serpientes, o que su vida dentro del automóvil. De esa manera, Sosa admirará la muerte de sus víctimas con el mismo entusiasmo con el que adora el físico de sus serpientes: “Me maravilló la rapidez con la que el cuerpo comenzó a deformarse” (*Baile con serpientes* 49). Es dudoso si su “acto de voluntad suprema” tiene una base real (puesto que no parece haber hecho ningún esfuerzo particular en ningún momento de la novela, más bien todo lo contrario), pero puede leerse en clave nietzscheana como una simple voluntad de ser otro, de entregarse al hedonismo que propone el consumismo neoliberal sin ningún reparo ni consciencia.

Al marginalizarse totalmente dentro de la sociedad que ya lo había parcialmente excluido, el protagonista de *Baile con serpientes*, a través de violar todas las reglas sociales, lleva a cabo todas las promesas de consumo que dicha sociedad le ha vendido y así logra sentirse omnipotente. Es un proceso similar a los jóvenes que ingresan al narcotráfico bajo la promesa de lujos fabulosos a pesar de que, en el caso de Sosa, el dinero no existe como mediador, pues él es capaz de consumir sin que medie el mercado, por pura apropiación directa. Pero Sosa es un turista, su pasaje ha requerido una metamorfosis que debe deshacer para retornar a su vida anterior: “Les dije que necesitaba darme una ducha, rasurarme y ponerme ropa limpia antes de contarles” (158). Sosa, en su viaje, explora el submundo de los totalmente excluidos y muestra - gracias a lo inadecuado de las instituciones- el peligro que conllevarían las masas marginales si tuvieran una agencia completa, el poder cataclísmico que poseen en potencia.

Conclusión

Las tres novelas dan cuenta de un país donde las reglas del juego han cambiado y, se quiera o no, el sujeto debe decidir cómo se enfrenta al mundo. Laura intentará, anacrónicamente, resolver el rompecabezas sólo para descubrir que detrás de cada secreto hay otros cien, con su investigación terminando en la paranoia y la locura.

Robocop, por otro lado, decidirá que lo mejor es no hacerse demasiadas preguntas y proceder con aquello que sea funcional para la supervivencia, consiguiendo así adaptarse de manera satisfactoria. Y Sosa, tras haber fracasado con su intento en la sociología, decidirá que lo único que vale la pena es el consumo descontrolado, con él mismo alimentando la confusión del mundo a través de su robo de identidades, atentados demenciales y juegos psicopáticos con la prensa y la policía.

Lo que queda claro es que la consistencia de la diégesis de Castellanos Moya no consiste en una serie de arbitrariedades o un cinismo melancólico sobre un orden del mundo perdido, sino que da cuenta de cambios profundos en la sociedad y las expectativas de los sujetos. El Salvador no es “el mismo país que antes, pero más violento”: el rearmado de su sistema económico demandó la creación de nuevos saberes para la supervivencia, a la vez que las novedosas ideologías de la clase financiera permearon por todos sus estratos. En este sentido, los cambios estéticos de la novela salvadoreña tras los Acuerdos de Paz pueden pensarse como inseparables de los cambios sociales, no por una operación simplemente mimética o política, sino también porque -como en el caso de Laura- no es para nadie una opción seguir intentando vivir en el pasado.

4. Familias tóxicas y salvajes. Supervivencia en mundos hostiles en *Distancia de Rescate*, *Somos lo que hay* y *Plop*.

El mundo se percibe como cada vez más hostil: ya sea desde las amenazas económicas, sociales o ecológicas, se pone en un primer plano la vulnerabilidad del sujeto o, al menos, su potencialidad. Aun cuando la plena adaptación al mundo neoliberal no aparece como una opción, surgen mecanismos adaptativos para al menos resistirlo, que pueden tomar la forma de movimientos populares, formaciones de nuevos grupos o incluso giros reaccionarios. Más allá de sus formas concretas, los abordajes a preguntas sobre cómo resistir, qué es exactamente lo que debe resistirse y qué es lo que merece ser salvado son cuestiones que aparecen en un primer plano en un tipo de “relatos de espacios de vulnerabilidad”, donde una amenaza externa constante y universal se presenta como eje articulador. Pero, a su vez, estos relatos identifican la supervivencia con un cambio ontológico en el sujeto, lo que presenta interrogantes sobre cuestiones de la construcción de una identidad de clase. Para este capítulo se trabajará con dos novelas argentinas, y con un breve análisis de un film mexicano: *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin (2014), que se centra en el avance de una contaminación tóxica, *Plop* (2002), de Rafael Pinedo, que versa sobre la post-sociedad argentina tras un apocalipsis, y *Somos lo que hay* (2010) de Jorge Michel

Grau, donde la ciudad neoliberal es una constante amenaza para una familia que sobrevive a partir de un ritual mágico.

El veneno y la plaga

Distancia de rescate narra la historia de Amanda, quien, desde su aparente lecho de muerte e interrogada por un niño llamado David, reconstruye sus últimos días, que pasó en unas vacaciones en una zona rural argentina con su hija Nina. El interés de David es encontrar “lo importante”, aparentemente el momento exacto de la condena de Amanda. Así se verá como Amanda forja una amistad con una vecina, Carla, quien le contará que, varios años atrás, su hijo -David- se intoxicó mientras ella intentaba salvar a un caballo vital para los negocios de su marido. Frente a la falta de fe en la inadecuada sala de emergencias del pueblo, Carla decidió llevarlo con “la mujer de la casa verde”, una suerte de curandera o bruja que lo salva mediante el proceso de la “migración”, que consistiría en intercambiar parte de su alma con la de otra persona al azar. Desde entonces, la personalidad de David ha cambiado y se ha vuelto un extraño para sus padres. Amanda se muestra escéptica, aunque inquieta. Ella siente una conexión directa con su hija, como un hilo, a la que llama “distancia de rescate”, que representa qué tan lejos pueden separarse en diferentes contextos, como para poder alcanzar a ayudar a su hija en caso de cualquier peligro. Finalmente, tanto Amanda como Nina terminarán

también intoxicadas y, mientras Amanda se encuentra incapacitada en la sala de emergencias, su hija será sometida al mismo proceso de migración que ha experimentado David. Hacia el final de la novela, Amanda tendrá una suerte de visión sobre un encuentro de los dos maridos, ahora a cargo de los hijos (Carla los ha abandonado), incapaces de entender lo extraño que les ocurre. Se implicará que Nina ahora habitaría, al menos parcialmente, el cuerpo de David, y el hilo de la distancia de rescate está ya cortado.

K. M. Ferebee lee la novela a partir del lente de la “material memoir” -concepto elaborado a su vez por Stacey Alaimo-, una reconstrucción autobiográfica de la enfermedad a partir del cuerpo que la sufre. Dado el carácter tóxico-ecológico del problema, la crítica considera que la novela pone en primer plano la noción del Antropoceno, en tanto “lo importante” ya ha sucedido y la narración se ocupa de las consecuencias (26). La búsqueda de David se basa en encontrar el momento exacto del envenenamiento y, de acuerdo a Ferebee, ahí radica la incomodidad del relato, en la incertidumbre de si la intoxicación ha ocurrido o no, aunque, por otro lado, “in awareness of the body as always already infiltrated” (27). En este sentido, la vulnerabilidad del sujeto es axiomática y sólo quedaría elaborar su relato.

Este interrogatorio al que Amanda es sometida por David en búsqueda de una aparente verdad de difícil acceso ha llevado a pensar la novela a partir de una idea del complot o la paranoia (Feuillet 564). Sin embargo, la situación se complejiza cuando se analiza cómo opera la racionalidad de los diferentes personajes. David, que nunca

queda claro si es un niño real junto a la cama o una alucinación de Amanda (aunque, para facilitar las cosas, la novela se tradujo al inglés como *Fever dream*), es extremadamente metódico en su interrogatorio: constantemente guía a Amanda a partir de ciertas premisas en su búsqueda del “punto exacto en el que nacen los gusanos” (Schweblin 11), juzgando sin vacilar lo que es importante, lo que es un error y lo que es sólo la opinión de Amanda. Como buen científico, afirmará que el “punto exacto está en un detalle, hay que ser observador” (14). Sin embargo, su vocabulario se aleja de la objetividad. Mayormente no menciona lo químico o lo tóxico, sino que hablará de “los gusanos”, que en realidad no son gusanos, sino sólo “como gusanos” (11), una sensación totalmente subjetiva dentro del cuerpo. Se pronunciará a su vez sobre lo importante, lo malo, lo bueno, lo que no vale la pena. Por supuesto, a nivel formal esto funciona como un mecanismo para escatimar información al lector y generar intriga o ambigüedad en la novela, pero también sugiere un reemplazo local, amateur, de una investigación que correspondería al estado (de la misma manera que la mujer de la casa verde reemplaza a los médicos ineptos o inexistentes dentro de esa localidad). David, metódico, enterrará numerosos animales aparentemente envenenados, “Son veintiocho tumbas” (101), y se sugiere que Amanda será simplemente el caso número veintinueve, un número más dentro de la investigación.

De la misma forma, Amanda y su distancia de rescate operan bajo una lógica similar. La misma definición de esta distancia parece sacada de un manual:

Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo del coche y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto hasta la piletta y se tirara. Lo llamo “distancia de rescate”, así llamo a esta distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería (22)

La distancia de rescate, entonces, aparece como una variable medible y calculable. Pero, por otro lado, será constantemente descripta como una sensación corporal, como una suerte de cordón umbilical que le advierte a Amanda cuando Nina se aleja: “ese leve tirón en el estómago, por el hilo” (67). De esta forma, la distancia de rescate también presenta este punto incierto entre lo perfectamente calculable y un reverso afectivo sólo describable a través de metáforas. Opera en este sentido como la mujer de la casa verde, que en su migración de almas intercala la migración de químicos: “Si mudáramos a tiempo el espíritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él. Dividida en dos cuerpos había chances de superarla” (27). Cuerpo, sensaciones, precisiones y sustancias se entremezclan de manera confusa.

Ferebee nota que en la retórica de la anti-toxicidad aparece generalmente una idea de un estado de pureza natural que es invadido por un factor externo contaminante que lo pervierte, tornándolo algo que “no debió ser”, algo antinatural (29). Cabe aquí entonces preguntarse sobre una tercera dimensión que aparece en *Distancia de rescate*, lo sobrenatural. Si bien la novela se puede pensar como fantástica en el sentido de Todorov (González Dinamarca 95) a partir del delirio febril de Amanda, es aquí una clasificación algo tautológica en tanto se asume que la voz de David, a pesar

de la forma de su enunciación donde no está subordinada a otro personaje-narrador, es parte de la voz de Amanda. Pero en ese caso cualquier novela con un componente sobrenatural sería automáticamente fantástica, en tanto detrás de todo narrador podría esconderse otro narrador no confiable en potencia. Los componentes sobrenaturales que aparecen en la novela son varios: la migración de las almas, los cambios radicales en la conducta de David y Nina, y la omnisciencia final de Amanda como narradora. Si bien la mujer de la casa verde se puede pensar como un fraude y los cambios en los niños como meros efectos de los químicos (aceptando tácitamente que a David le dieron casi-superpoderes), parecería más interesante considerarlos simplemente como esta mezcla del mundo sobrenatural y el racional que realiza la mujer de la casa verde para salvar la vida de los niños.

La presencia de lo sobrenatural se entremezcla con los binomios natural/antinatural o incluso hombre/naturaleza, poniéndolos en crisis. Esto es llamativo, ya que -por otra parte- la novela lidia específicamente con (y, podría decirse, denuncia públicamente) un fenómeno amparado en la innovación técnica, que es el uso a gran escala del pesticida Roundup (glifosato), que en la mayoría de los casos aparece en combinación con soja genéticamente modificada para resistirlo:

El campo argentino introduce en 1996 el monocultivo de soja transgénica Monsanto y es hoy el tercer exportador del mundo de esta legumbre y el mayor consumidor de glifosato, químico utilizado como herbicida. La siembra directa de soja requiere herbicidas que, por diseño, no afectan a la soja Monsanto pero que han causado estragos en las comunidades que la cultivan (Forttes 153)

Sin embargo, *Distancia de Rescate* evade el tradicional debate sobre cómo los excesos de lo científico llevan a lo antinatural, que serían los cultivos transgénicos. Su solución es sencillamente no lidiar con la cuestión desde la técnica. El veneno no se presenta desde la innovación tecnológica, la idea de la modificación genética o algo similar, sino que se trata desde aristas más cotidianas: la contaminación de un riachuelo, hombres cargando bidones, pasto mojado, etc. Los saberes técnico-científicos han fallado (la investigación ecológica o la medicina) y han sido reapropiados por estos personajes marginales, como David o la mujer de la casa verde, pero se han a su vez entremezclado con lo sobrenatural, como una suerte de quiebre con las instituciones tradicionales que, en definitiva, son las que han permitido que el problema ocurriera en un primer lugar. Son modos de resistencia que operan en el borde de lo cognoscible (Feuillet 587). Lo antinatural de David, como se verá, radica íntegramente en el punto de vista de Amanda y su posición de clase.

José Fernando Salva nota que la estructura dialógica del texto “recuerda por momentos la forma de una sesión psicoanalítica” (294). Esta práctica esencial para la identidad de la clase media argentina lidia similarmente con la búsqueda dentro de la subjetividad de “lo importante” aunque sin dejar en claro la certeza de una solución. David aquí se apropia parcialmente de este sistema, pero adopta un rigor casi cruel, especialmente cuando declara que Amanda no puede ser salvada, pero hay que aprovechar el tiempo para explorar la situación. Sin embargo, lejos de ser una práctica privada y basada en sobredimensionar la importancia de la experiencia personal, David

parece simplemente intentar llegar a un tipo de información que tiene un componente social ya que, como explica, este proceso se lleva a cabo “porque es importante, es muy importante para todos” (Schweblin 11).

Amanda, por su parte, aparece como un agente externo en este pueblo. Ha venido de vacaciones desde la gran ciudad a buscar un espacio rural idílico (la ciudad aparecerá, por contraste, descrita como un espacio de pobreza y ruido). Sin embargo, se ha encontrado envuelta en esta historia de horror. El motivo del viaje a este mundo rural señala no sólo un desplazamiento espacial, sino también de clase: los habitantes del pueblo en general pertenecen a otro estrato social más pobre y es esencialmente su condición precaria, que los coloca junto a la agricultura a gran escala, lo que los deja al acecho de la contaminación que tiene lugar. Se puede entender entonces que Amanda está fuera del lugar que le corresponde a su clase y en su intento de buscar un campo anacrónico termina accidentalmente por exponerse a la vulnerabilidad de las clases más empobrecidas. En este sentido, también, le permite al lector ideal ser parte de este turismo de horror que es adentrarse en el modo de vida del Otro. El nexo inicial de Amanda con el pueblo es el señor Geser, que le ha alquilado su casa, y su contacto con los habitantes locales se da fortuitamente a partir de Carla, quien ocupa una suerte de punto medio en tanto pertenece a una familia que ha fracasado en sus aspiraciones de riqueza. Asimismo, se sugiere que su amistad con Amanda tiene que ver con una identificación errada de clase: “Cuando la conocí unos días atrás creí que ella también,

como yo, alquilaba una casa temporalmente, mientras su marido trabajaba en los alrededores” (29).

Cabe aquí notar que Geser y Sotomayor serán los únicos personajes a los que se refiere por apellido. El prestigio del apellido es un aspecto tradicional de la oligarquía rural argentina, y aquí parece nuevamente marcar a los propietarios de inmuebles y sus negocios: el que alquila a turistas y el que realiza sus negocios agropecuarios. En este sentido, Geser se dedicará a una renta pasiva, mientras que Sotomayor se encuentra físicamente en el pueblo y parece conducir sus negocios personalmente desde su oficina. Carla y su marido, que se habían dedicado a la crianza de caballos de carrera, no son realmente propietarios de un capital y es por eso que se encuentran en una situación de riesgo, que eventualmente conducirá a la pérdida de su negocio:

Para que te vaya bien este negocio tenés que tener un buen padrillo, y a Omar le prestaban el mejor. Cercó parte del terreno para las yeguas, hizo un corral detrás para los potrillos, plantó alfalfa, y después más tranquilo fue armando el establo. El trato era que él pedía el padrillo y se lo dejaban dos o tres días. Cuando los potrillos se vendían, un cuarto del dinero iba al dueño del padrillo. (18)

Así, Carla y su marido han asumido todos los riesgos e invertido todo el trabajo, mientras que el propietario se dedica a una renta pasiva. Cuando el padrillo escapa, Carla estará desesperada por encontrarlo: “Pude agarrarlo de la rienda. Qué alivio, me acuerdo perfecto, suspiré y dije en voz alta, ‘si te perdía, perdía también la casa, desgraciado’.” (19). Pero el caballo ya ha bebido el agua envenenada y morirá al poco tiempo.

Lucía de Leone lee en la muerte del animal un signo de que la expansión de la soja transgénica desplaza no sólo a otros cultivos, hábitats y paisajes, sino también a la ganadería como actividad económica (68). Es un fenómeno interesante, en tanto que si se considera que tradicionalmente la concentración de tierras ha funcionado en el capitalismo a través de lo económico y lo político, ahora se le añade una dimensión tóxica que hace al espacio circundante invivible para cualquier otra forma de vida, permitiendo a su vez todavía más la expansión del monocultivo. Esta lógica no es solo similar a la idea de la expansión eterna del capital (a través de su re-valorización infinita y su tendencia al monopolio) sino también al propio funcionamiento de la soja transgénica, en tanto el glifosato es un herbicida que extermina a todo lo que no sea la soja misma, para permitirle crecer sin competencia. Por su parte, de Leone sugerirá que este “campo expulsivo” en Schweblin conduce a la destrucción de las familias y los vínculos primarios (74).

Y se puede argumentar que es precisamente esto lo que sucede en *Distancia de rescate*, de acuerdo con la lectura que se haga del final. Allí, el marido de Amanda ha fracasado en reconocer la presencia de su hija en el cuerpo de David y regresa a la ciudad manejando su automóvil:

No se detiene en el pueblo. No mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas llegando a la ciudad. No repara que le viaje de vuelta se ha ido haciendo más y más lento. Que hay demasiados coches, coches y más coches cubriendo cada nervadura de asfalto. Y que el tránsito está estancado, paralizado desde hace horas, humeando efervescente. No ve lo importante: el hilo

finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse. (Schweblin 124)

Es aquí donde se interconectan varias cuestiones que han aparecido durante la novela. Se unen en un solo eje la soja, la villa (asentamientos precarios), las fábricas y el tránsito de los automóviles, como espacios de toxicidad y producción de la vulnerabilidad del sujeto. Estos cuatro elementos se pueden leer como una fuerza corruptora de la naturaleza que produce la modernidad en general. La desaparición del ganado se ve como una destrucción de una tradición rural argentina (país famoso por el consumo de carne y con sus propios rituales de adoración vacuna dentro de la Sociedad Rural) y, obviamente, la soja está asociada a los pesticidas. La villa es otro avance incontrolado de la población, enquistándose en las ciudades. La fábrica se puede pensar aquí no tanto como un espacio de trabajo, sino como otra productora de contaminación. Y, finalmente, los automóviles tienen un componente paradójico, pues si bien son signo de una capacidad de consumo creciente, también su exceso resulta inconveniente para aquellos que pueden pagarlos: el mundo ideal para el automovilista es aquel donde nadie más es capaz de mantener un vehículo, es un privilegio basado en la exclusión. El tránsito siempre es culpa *de los demás*. Y en este sentido estas cuatro imágenes son diametralmente opuestas a las aspiraciones de Amanda: es ella quien ha ido al campo imaginando un espacio de paz y vida saludable. Por otro lado, ella es a su vez una turista, y este “afeamiento” contaminante del mundo le representa la

destrucción del espacio como paisaje para ser disfrutado, posiblemente desde el espacio cerrado de su automóvil.

Pero más aún, la novela relaciona el hilo roto de la distancia de rescate con una visión apocalíptica cimentada en los cuatro elementos antes mencionados, que contiene esta “plaga” que acecha y que sólo un ojo paranoico es capaz de notar. Y aquí ocurre una transposición de estos problemas sociales y ecológicos hacia una dimensión familiar. Se entiende así que la esfera de lo privado, representada por la familia burguesa de madres que cuidan hijos y maridos que trabajan, es la estructura social que forma lo público. El hilo roto ya no es una cuestión personal entre una madre y una hija, sino que se ha expandido a una “mecha encendida” que amenaza con detonar a la sociedad en su conjunto. Por tanto, la intoxicación agroquímica, al pervertir los vínculos familiares enrareciendo las relaciones entre progenitores e hijos, resulta -bajo la lógica de la novela- en el fin de la sociedad como tal. Asimismo, la presencia de la villa como parte de “la plaga” sugiere que la masa marginal no es una consecuencia, sino una causa de esta corrupción social.

Un atentado contra la familia

Al final de la novela, descubrimos que Carla no ha soportado más su distanciamiento de David y ha decidido abandonar a su familia. Esto es, por supuesto,

un tabú en una sociedad patriarcal. Pero se entiende aquí que su hijo no es realmente su hijo, sino un extraño, y por lo tanto no se lee como una irresponsabilidad de la madre sino como una desintegración de la familia. Y en este sentido sería un “desenmascaramiento” de la maternidad como experiencia idealizada (Cárdenas Sánchez y Parra Londoño 21). Y aquí cabe preguntarse: cuando se corta el hilo de la distancia de rescate, ¿se corta porque Amanda muere o porque Nina ha efectivamente dejado de ser su hija? Este hilo -sea imaginario o maravilloso- se presenta como el vínculo irrompible entre madre e hija. Pero el abandono de Carla sugiere que la relación madre-hijo no es estructural o social, sino basada en una cualidad esencial relacionada al alma del sujeto y, por tanto, tras la migración Nina habría dejado de ser realmente la hija de Amanda. El personaje de Carla no tiene su distancia de rescate, pero afirmará que sería capaz de reconocer al “verdadero David” si lo encontrase: “no voy a tener dudas de que es él” (112).

Aquí entra también en juego la cuestión del esencialismo de la maternidad. Se puede discutir si la novela presenta la maternidad como una parte integral del ser mujer y la distancia de rescate es algo “natural” a este género. En este caso, se deriva que habría también un esencialismo de la familia burguesa y por tanto un orden natural de la sociedad, que precisamente sería aquello vulnerado por la artificialidad del cultivo de soja transgénica. Esta idea aparece implícita en parte de la crítica. Por ejemplo, Fernando J. Rosenberg, en un paralelismo sugerente, afirmará que el riesgo y el peligro en la novela se basan en que ahora “ni el instinto guía ya al animal, ni el amor de madre

sirve para diferenciar el agua sana del agua contaminada, al alimento del veneno” (916). Forttes sugiere que el fracaso del padre en reconocer a Nina en David radica en su sexo: “Una madre habría reconocido la presencia de su hija” (60). Atilio R. Rubino y Silvina Sánchez intentan negar la esencialización de la maternidad, sugiriendo que la conexión no es natural o biológica, sino “histórica de la cultura patriarcal” (124) pero a su vez argumentarán indirectamente que la apropiación patriarcal del trabajo del cuidado de los niños hubiera permitido a su madre ver la “parte del alma salvada de Nina”, en una suerte de giro feminista marxista esotérico.⁵

Y esta cuestión de la maternidad resulta aún más problemática si se considera que la intoxicación que han sufrido David, Nina y los demás niños de la ciudad provoca cambios físicos y mentales: “*ya no controlan bien los brazos, o ya no controlan su propia cabeza*” (Schweblin 86). Carla narra un episodio donde, al sostener a David por primera vez tras el parto, estaba convencida de que le faltaba un dedo (16). Ella, por supuesto, estaba al tanto de problemas de salud en el pueblo y temía que su hijo hubiera nacido con algún tipo de discapacidad. Sin embargo, Amanda -quien es una turista que viene de otro origen social- está atenta a lo corporal en un sentido diferente. Constantemente hará referencias al aspecto de Nina -“Es tan linda” (64)- y realizará algo semejante con David:

⁵ Cabe destacar que la novela, en este sentido, tiene un *plothole* ominoso, donde Amanda se percata claramente de los signos de que David contendría al alma de Nina en la última escena, pero es incapaz de notar nada mientras conversa con él personalmente, junto a su lecho de muerte, durante toda la novela.

Ahora que estás al sol, descubro algunas manchas en tu cuerpo que antes no había visto. Son sutiles, una cubre la parte derecha de la frente y casi toda la boca, otras manchas te cubren los brazos y una de las piernas. Te parecés a Carla y pienso que sin las manchas hubieras sido un chico realmente lindo (52)

En este aparente elogio, Amanda enfatiza que aún las más sutiles manchas ya son un signo de contaminación, que automáticamente invalidan a David como sujeto “normal”. Es muy distinto que cuando Carla afirma que “este es mi nuevo David. Este monstruo” (34). Su madre considera que el cuerpo de David simplemente contiene a una persona diferente. En cambio, Amanda considerará a los niños intoxicados como casos perdidos, que ya no pueden ser parte de la sociedad. Son irredimibles, como no es raro escuchar en los discursos sobre las “generaciones perdidas” en las clases populares. Y, a su vez, son monstruosos porque son polutos.

Cuando Amanda ve a Abigail, una niña deformada, no la verá como humana. Su grito es “agudo y entrecortado, como si un pájaro imitara a un chico” y “renguea tanto que parece un mono” (41). Y luego seguirá: “Está bien que Nina vea esto, pienso. Está bien que sepa que no todos nacemos iguales, que aprenda a no asustarse. Pero secretamente pienso que si esa fuera mi hija no sabría qué hacer” (42). Áurea María Sotomayor Miletti señala que este comentario “políticamente correcto” subraya la distancia entre los dos niños y se vuelve absurdo cuando se materializa la cercanía (55). Y se puede pensar que esto opera en tanto Amanda intenta posicionar y educar a Nina en su posición de turista de otra clase social, en el rol de observadora y emisora de juicios sobre el Otro, como forma de reforzar su normalidad. Y, si se considera

nuevamente la idea de que la familia aparece como estructuradora de la sociedad, se plantea una sociedad basada en la purificación de lo contaminado, al estilo de la mentalidad fascista que describe Agamben.

Es notable que el proceso de destrucción del futuro de este pueblo se da a partir del lado femenino, a partir del aborto espontáneo y de los niños deformes (que aparecen como una responsabilidad materna, aunque sean abandonados), pero, sin embargo, la ruina económica de Carla se da a partir de la muerte del semental, el padre de los caballos de carrera, mientras que las yeguas aparecen como algo menor que no se menciona demasiado. En este sentido, el mundo del trabajo reproductivo no parece ser capaz de producir valor. Y, en el caso humano, parece ser particularmente improductivo. Cuando Amanda vea una procesión de niños deformes, preguntará: “¿Van al colegio?” (Schweblin 108), interrogándose al parecer sobre su posibilidad de integración futura en el mundo del trabajo.

Y, en este sentido, Amanda representa el total menosprecio a formas alternativas de enfrentar esta catástrofe sanitaria, en tanto para ella ya está todo perdido cuando fracasa el funcionamiento de la familia burguesa. Como afirma David: *“Es difícil cuidar de nosotros en las casas, algunos padres no saben ni siquiera cómo hacerlo”* (107). Pero, en todo caso, la sociedad en este pueblo se ha organizado para establecer este grupo de cuidado con enfermeras, mientras que la mujer de la casa verde reemplaza las carencias del sistema de salud del estado. Sotomayor Miletti asume esta misma postura sugiriendo que hay una responsabilidad del lado de la curandera,

que sería la culpable de producir niños híbridos o transgénicos (54), desplazando la causa de los problemas de su origen (los pesticidas) hacia aquellos que intentan resolverlos (las creencias populares). En una línea opuesta, K. M. Ferebee argumentará que

at the same time as the emotions and mechanisms of natural motherhood seem undermined by the new danger posed by toxic chemicals, *Fever Dream* suggests that new possibilities of non-biological and “unnatural” kinship are not only engendered but also demanded in response to contamination. These new kinships arise from the last-ditch cure available for poisoning victims, an ambiguously magical procedure (30)

Estas respuestas ante la intoxicación (o, en general, el avance de la soja apoyado en el extractivismo neoliberal), la curandería esotérica y la formación de esta guardería comunitaria que trasciende las unidades familiares, pueden entonces leerse desde una postura reaccionaria que propone Amanda, o como alternativas realmente viables para lidiar con un problema concreto. David ha sido abandonado por su madre y es despreciado por su padre, pero aun así está inserto dentro de una red de cuidados que se encarga de su bienestar, creando una suerte de espacio post-familiar. Por otra parte, él mismo será quien se dedicará a investigar sobre el problema ante la ausencia de otras instituciones pertinentes. Sin embargo, como demuestra Amanda desde sus ojos de turista de una clase acomodada, esto se presenta como una situación horrorífica, que configura a la novela dentro del género.

Y más aún, estos espacios colectivos de asistencia involucran un cruce de clases sociales que incomoda a las protagonistas. El debate de Amanda y Carla sobre si David es “su” hijo enfatiza la cuestión de lo propio y el Otro, mientras que el procedimiento de migración de almas (al igual que, en muchos casos, las migraciones de sujetos) obliga a confrontar a un Otro dentro de un espacio propio. Peor aún, se sugiere que distintas almas pueden compartir un cuerpo, noción que resulta monstruosa a los padres, pero que los niños ven de otra manera, con Nina jugando a hablar en “nosotros” y David expresando que “me gusta lo del plural” (Schweblin 40). Este Nosotros es inaceptable en una ideología burguesa individualista, más aún si un mismo sujeto no es único, y se pone en un plano similar a la contaminación producida por los agroquímicos.

Amanda y Nina jugarán a hablar “como señoras ricas” (40) y una parte importante de sus vacaciones radica en el consumo: la niña comprará juguetes y la madre buscará experimentar el mundo rural a partir de ferias de alimentos y panaderías integrales. Es de particular interés una pesadilla que Amanda experimenta, donde Nina afirma ser David. Sin embargo, su madre logra darse cuenta de que algo está mal no a partir de la conducta de su hija - o de la presencia anómala de su marido- sino a partir de una lata de arvejas:

Mi marido toma la lata y la gira, para que yo pueda ver la etiqueta. Es una lata de arvejas de una marca que no compro, que nunca compraría. Más grande que las nuestras, de un tipo de arveja más duro, rústico y económico. Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia y que Nina no pudo haber sacado de nuestras alacenas. Sobre la mesa, a esa hora de la madrugada, la lata tiene una presencia alarmante. (55)

González Dinamarca interpreta esta lata como una “metonimia del campo tóxico, de las nuevas formas de producción agrícola” (99). El problema de esta lectura es que descarta la cuestión rústica y económica, y el énfasis que aparece en la cuestión de la marca. Es aquí claramente un signo de que la identidad formada a partir del consumo está tan presente, que Amanda es capaz de utilizarla como referente para evaluar lo que es real de lo que es onírico, o incluso monstruoso. Por otra parte, Amanda ejerce su rol de madre a partir de un consumo, en tanto la lata representa lo que elige (en una expresión que parece salida del lenguaje publicitario) “para alimentar a su familia”.

La lata intrusa se coloca en paralelo a la intromisión de David, pareciendo sugerir que él no es un niño que ella elegiría para su familia. Ingerir el alimento barato, destinado a otra clase social, representaría una contaminación tan grande como tener al niño ajeno dentro del cuerpo familiar y, por tanto, de la prole. La verdadera amenaza de estos avances monstruosos de la modernidad, la “plaga” que se sugiere al final, parecería indicar que el problema radica en esta mezcla sacrílega de estratos sociales a partir de nuevas estructuras de cuidado que trascienden lo familiar, y resultan en perder la capacidad de diferenciación del Otro y por tanto la propia identidad de clase. Si el campo es una colección de límites espaciales (gracias a los alambrados, cercos y agrimensuras varias) y esto se traduce en algún punto en la organización del pueblo, el avance monolítico del cultivo y sus toxinas ponen en riesgo esta organización, y -el verdadero horror- son capaces de alcanzar incluso a aquellos que, como Amanda,

“les corresponde” estar a salvo, obligándolos a caer dentro de las mismas redes de solidaridad que podrían unificar a las clases populares.

Carolina Grenoville sintetiza maravillosamente la angustia de clase que presenta la novela, desde su propia perspectiva ideológica conservadora:

La inminencia del final en *Un futuro radiante* y *Distancia de rescate* no sólo habilita una crítica del proceso de colonización de la naturaleza y la subjetividad. Constituye también un pretexto para indagar en los vínculos y sobre todo en la intimidad una vez que esos vínculos ya se han disuelto, que ya no perdura ninguna figura de la relación, ni siquiera aquella que nos ata a nuestros cuerpos en tanto propietarios de nuestro ser. (72)

La formación de nuevos vínculos, la disolución de familias y la migración de almas atentan contra la subjetividad en tanto que estas se perciben como una violación del espacio privado. Las toxinas y las clases marginales permean dentro de la esfera de “lo íntimo”, que aquí significa la esfera de lo privado, y destruyen los límites que separan a las distintas clases y permiten al sujeto formarse a partir de puro individualismo. Compartir el cuerpo con otra alma es el último insulto a las clases medias, el perder la posibilidad de ser “propietarios de nuestro ser”. Es decir, poder mostrarse dentro de una sociedad como aquellos que poseen y consumen más que el Otro, y así crear una identidad de clase basada en no ser desposeídos.

Una familia violenta

Varios de estos elementos aparecerán en el film mexicano *Somos lo que hay* (2010) de Jorge Michel Grau. La película trata sobre una familia (una madre y tres jóvenes) que ha perdido a su patriarca y debe ponerse en pie para sobrevivir en la ciudad. El problema radica es que, más importante que el negocio familiar (que se desbarata en poco tiempo), existe la necesidad de realizar un cierto ritual esencial para su supervivencia, y que implica comer a un ser humano. La historia mostrará a Alfredo, el heredero, intentado liderar a la familia y cazar a una posible víctima (que resulta, al parecer, bastante difícil), mientras intenta lidiar con su cruel madre, su hermano violento y, eventualmente, la policía que les sigue los pasos.

El film transcurre en una visión brutal de la Ciudad de México, donde distintos grupos tratan de sobrevivir, incluso los policías, quienes ven en los crímenes nada más que la posibilidad de ascender en sus carreras. El director de este largometraje, refiriéndose a la violencia, dirá que ésta tiene una

direct relation with family - the family that generates violence and is affected by it. Now, in my first feature, you can see them, sense them, taste them – family disintegration, urban violence, social deprivation, the fight among minorities to survive and be noticed. (53)

Y es que, al contrario que en *Distancia de Rescate*, aquí la familia aparece tanto como eje de la supervivencia como con el origen de maltratos y luchas internas de

poder. La madre, que posee un gran rencor contra la “adicción a las putas” de su difunto marido, saboteará la directiva de su hijo de comerse una prostituta con tal de mantener su honor, e intentará constantemente imponerse ante Alfredo. Por otro lado, Julián, su hermano, competirá constante y violentamente por el poder, será quien los aliene del negocio familiar atacando a puñetazos a un cliente, y luego se negará a comer a la segunda víctima porque ésta resulta ser homosexual.

Es decir, la necesidad primaria de la familia radica en la supervivencia y en el poder procurarse su tétrico alimento, pero las dos motivaciones de estos dos antagonistas internos radican en una cuestión identitaria que contradice sus propios intereses como grupo. La lucha por el poder les quita tiempo (algo indispensable para su ritual), pero les brindaría suponemos algún tipo de respeto, mientras que el sibaritismo que tienen respecto a su antropofagia sabotea directamente su supervivencia. Y es que este último aspecto parece formar parte de una identidad a partir del consumo que se vería vulnerada si se redujeran a ser prácticos y simplemente aceptar que no están en las condiciones económicas que juzgan que les corresponden.

En esta ciudad de México del todos contra todos, sin embargo, los demás grupos marginalizados se comportan de una manera diametralmente opuesta a los protagonistas. El negocio de la familia (la reparación de relojes) es expulsado del mercado callejero donde tienen un puesto porque no se ha comportado de acuerdo a las normas sociales, a la vez que no han pagado el canon que les corresponde. La amenaza de violencia de Julián, en este caso, es enfrentada por un grupo sólido que no

se deja intimidar y los hermanos deberán así darse por vencidos. Por otro lado, cuando intentan ir a por las víctimas más fáciles (un grupo de niños callejeros), estos se enfrentan a los dos jóvenes y los sacan a pedrazos, logrando rescatar a los dos infantes que hubieran sido en otro caso devorados. Y, finalmente, cuando secuestran a una prostituta, sus colegas intentan salvarla sin éxito. Más tarde ofrecen una recompensa a la policía a cambio de acabar con la familia de caníbales, tanto en dinero como en sus propios cuerpos, pero al final del film será el mismo grupo quien ejercerá venganza ejecutando públicamente a la madre de la familia, quien resultaba ser finalmente la asesina.

Así, se ve aún en estos grupos que, aún en condiciones mucho más vulnerables que la familia tradicional burguesa (que aún conserva su casa, electrodomésticos y toda una serie de elementos de una clase media ideal), logran establecer estructuras sociales que utilizan la solidaridad para la supervivencia, y no parecen entrar en luchas internas jerárquicas como propone el patriarcado de los antropófagos. Lo mismo sucederá en la estructura piramidal de la policía, donde la competencia por el reconocimiento es más importante que la resolución de los casos. Parecería que hay diferentes maneras de hacer lo que sea necesario para sobrevivir.

Una excursión a las masas marginales

Una exploración sobre las éticas de supervivencia aparece en la novela *Plop*, la cual se ubica en un mundo posterior a lo que aparenta ser una catástrofe ecológica que ha colapsado la sociedad presente, y donde diferentes grupos nómades luchan día a día por sobrevivir. La historia se narra como una suerte de descripción etnográfica entrecruzada con el *Bildungsroman* del joven Plop, que logra desarrollar su ascenso desde la posición de sirviente hasta convertirse en líder absoluto de su grupo a través de toda una serie de maquinaciones y asesinatos. El mundo de *Plop* se presenta como imaginativamente cruel y brutal, donde incluso los mismos paisaje y fauna se manifiestan hostiles y letales, apareciendo por su parte un buen número de referencias que indican que se trata de la región Pampeana argentina. Eventualmente, Plop cometerá un acto de *hybris* al violar públicamente el más grande tabú de su grupo, y será ejecutado, con un cierre circular donde su vida comienza y termina en “el barro”.

Jameson señala que la virtud de la ciencia ficción no consiste en describir posibles futuros, sino en demostrar los límites absolutos de la imaginación contemporánea (“Progress vs Utopía” 153). Pero este nexo con el mundo del autor se extiende también a gran parte de la esfera de la crítica que, enfrentada a la perspectiva temporal que propone el género, descarga en su análisis su propia cuota de ideología. En el caso de *Plop*, sus estudios resultarán un tan fértil terreno de análisis como el mismo texto.

La novela es en general abordada por la crítica desde tres ejes: la cuestión del apocalipsis, la distopía y su relación con el presente, la arista agambiana que se focaliza en la cuestión del homo sacer, y la cuestión de la idea de cultura. En el fondo, como se verá, estas tres cuestiones derivan directamente del problema de la masa marginal, tema cuya representación en el mundo futuro del texto es constante, pero que a su vez produce un diversos discursos sobre el presente.

Plop presenta un mundo formado a partir de “grupos” sin nombre, centrándose en aquél que corresponderá al protagonista. Bajo la lógica de la ciencia ficción, hay un particular énfasis en describir el funcionamiento de las distintas sociedades de este mundo, lo cual es realizado por el narrador omnisciente que rige la totalidad de la novela, ya que en general el texto evade todo tipo de monólogos internos o estilo indirecto libre. Siguiendo esta línea, el narrador construirá una idea un Uno que observa y un Otro que es estudiado, de acuerdo a una lógica antropológica decimonónica:

Dicen que nació cuando llegaban a un nuevo Asentamiento.

...

En ese entonces ya estaba establecido el sistema de brigadas. Inclusive las divisiones entre Uno y Dos. Y el tiempo ya se medía en solsticios, uno de verano, uno de invierno.

Esta era la forma de supervivencia que se había dado en el Grupo. En otros había formas sociales de todo tipo. Cada uno armaba la estructura que podía. Para sobrevivir.

No pudo averiguar cuántos eran en el momento en que él nació, pero el Grupo no podía pasar de cien (13)

El primer detalle que llama la atención es la cuestión del pasaje del tiempo. En un mundo donde “nada se crea” (Steimberg 132), hay una aparente contradicción al denotar la organización del Grupo y la medición del tiempo como parte de procesos históricos. Hay un margen de duda sobre si esos cambios representarían avances o retrocesos, pero queda claro que el orden de estos grupos no es estático. Y aquí aparece un aspecto paradójico. Por un lado, el Grupo puede pensarse como adaptable, como poseedor de suficientes conocimientos astronómicos como para calcular los movimientos siderales, como capaz de reorganizar sus estructuras sociales racionalmente. Pero, por otro, se presenta la idea de que el grupo hacía solamente “lo que podía”, que su calendario de solsticios es simplificado y arcaico, y que la sociedad es la “que se había dado en el Grupo”.

Evidentemente Pinedo, al comenzar con “Dicen...” hace una referencia a la oralidad y a la cultura popular. La historia oral falla, como se ve, cuando se le requieren precisiones como el número exacto de miembros del Grupo, o una medición del tiempo detallada. Podría argumentarse que dichas precisiones son totalmente inútiles para la supervivencia, que parece ser el valor fundamental que une a todos los grupos de este mundo y, por tanto, hay un aspecto inteligente en deshacerse de ellas. Sin embargo, la narrativa de Pinedo adoptará en general una visión condescendiente hacia estas sociedades, lo que requiere posicionarse en un punto de vista que se presente como superior y modelo a seguir. Este es, por supuesto, el de una clase media educada (que es el lector ideal del texto) y, por tanto, el menosprecio a la oralidad de este “Dicen”,

asociado a lo rural o lo pueblerino, se hace patente. Por otro lado, las referencias astronómicas refieren a un mundo indígena asociado a un salvajismo en un sentido positivista⁶. Es a partir de este mecanismo de posicionamiento del lector en una “ciudad letrada”, desde donde realizará una antropología amateur de este mundo postapocalíptico, y será el lugar desde donde se gestará la expresión ideológica de la crítica que trabaje con el texto.

El mundo de la novela de Pinedo es una gigantesca planicie que refiere indudablemente a la región Pampeana argentina. Zac Zimmer analiza la novela a como una reelaboración del *Facundo* de Sarmiento, donde la lucha entre civilización y barbarie se resuelve finalmente con la victoria de esta última. Aparecerá, a su vez, un paralelo entre el ascenso al poder del protagonista, Plop, con el ascenso del caudillo latinoamericano (136). Asimismo, Zimmer trabaja el tópico del barro en *Plop*, donde -de acuerdo con la novela- “nunca había habido otra cosa que barro” (Pinedo 131), la materia en la que el protagonista ha nacido, vivido y muerto. La relaciona con la idea sarmientina del fango como metáfora de la barbarie. Curiosamente, Zimmer toma la cita de Sarmiento de un texto de Julio Ramos, pero decide omitir la lectura de este último respecto al fango, en el contexto de “tierras altas” y “tierras bajas” como metáforas del progreso:

Significativamente, la “bajeza” ahí ya no es sólo efecto del “vacío”: es el “fango” de las “causas tradicionales”, “primitivas”, “informes”, incapaces de ajustarse a las

⁶ Como nota de color, Augusto Monterroso hace una pequeña parodia de este sentimiento en su relato breve *El Eclipse*

exigencias del progreso. Para sacar a los suyos de la “barbarie”, el intelectual viaja a las “tierras altas”. El sí podía respirar en aquellas regiones altas: llevaba lecturas. Luego regresaría con la palabra traducida, llena de valor, del modelo. (Ramos 553)

La barbarie así, para Sarmiento, no representa meramente la ausencia de civilización, sino una fuerza aparte que ejerce su propia presión. Ramos continuará posteriormente con esta idea:

Para Sarmiento, la barbarie no representa siempre un exterior absolutamente vacío de sentido. Sin duda, su visión de la barbarie esta minada de contradicciones, pero hay varios fragmentos matrices del Facundo -los cuadros costumbristas, sobre todo- en los cuales se enfatiza el saber del gaucho y la cultura campesina. En efecto, saber y conocer son palabras clave en esos antológicos cuadros. El bárbaro tiene palabra, tiene valor en términos de la producción del sentido. (Ramos 563)

Justamente es la inversión de esta lógica la que opera tanto en la novela de Pinedo como en sus análisis críticos. El barbarismo en *Plop* aparece retratado como los restos de la modernidad, el primitivismo como un retroceso desde la civilización. Esta lectura se propaga lógicamente por dos motivos. Primero, porque la novela presenta a los grupos de seres humanos viviendo entre los restos del mundo moderno: su mundo de barro se entrecruza con basura, contaminación y restos de metales oxidados. En segundo lugar, porque la novela se lee como postapocalíptica, y en general todas las lecturas se apoyan en la definición del género como aquel que se centra en describir un futuro a partir de la explotación de su vínculo con el presente (Zimmer 134-35). De esta forma, se lee en estos vestigios de presente un indicio de que la sociedad postapocalíptica es necesariamente una continuación directa de la presente.

La problemática radica en que *Plop* contiene claros signos de que esta regresión incluye aspectos del mundo pre-moderno o subalterno. Por ejemplo, a partir de presentar como típicos de la barbarie a una historia oral o el uso de refranes populares, eal festejo del *Karibom* (fiesta que refiere en diversos aspectos al Carnaval), a otro grupo a partir de que “armaban unas tiendas cónicas, cosidas. Los toldos, las llamaban” (35), en una clara referencia a los asentamientos indígenas de la zona previos a su exterminio en el siglo diecinueve. De esta forma, la sociedad moderna importada de Europa ha hecho una regresión al indigenismo, en un acto de darwinismo social inverso. Así, los saberes de los personajes de *Plop* nunca son vistos desde su propio valor en sí (como sería, según argumenta Ramos, la visión de Sarmiento), sino como imágenes especulares decadentes de la modernidad. Y la misma catástrofe -de la cual nunca sabemos detalles- se leerá como consecuencia de la sociedad moderna, y no como un triunfo de una barbarie como fuerza independiente, como lo fuera en la pesadilla sarmientina.

Y a esto se suma la insistencia de Pinedo en ciertos términos técnicos de la antropología, como el uso constante de la idea del “tabú” o su mención de las “estructuras” sociales. Esto posiciona al narrador en una suerte de jerarquía científica sobre los seres “primitivos” que son estudiados, arrojándolos hacia la Otredad, mientras que a la vez los des-historiza, atentando contra el vínculo con el presente pre-apocalíptico que aparece durante la novela. El habitante del mundo de *Plop* está doblemente degradado: por un lado, es una “peor versión” del sujeto moderno pero,

por otro, es un ser primitivo ante los ojos de la modernidad. Y puede pensarse que en algún punto este salvajismo cumple el rol de lavar las culpas del sujeto contemporáneo, que de otra forma se asumiría como el responsable de este estado del mundo, contaminado y destruido.

En su análisis de *Plop* y otras dos novelas de Pinedo, Claire Mercier enarbola sin miramientos la bandera de la civilización. De acuerdo con su propio *abstract*:

El artículo considera la trilogía de Rafael Pinedo, *Plop*, *Frío* y *Subte*, como una contrautopía de la evolución. Lo anterior a partir del retorno del hombre a un estado primitivo. Los únicos elementos “civilizados” que permanecen son la sacralidad y la sexualidad (131)

De este modo, la autora considerará que la novela analiza lo que sucede “cuando el hombre se encuentra forzado a regresar a un estado salvaje” (134), mostrando un mundo donde lo arbitrario de los mitos y tabúes los hace “absurdos” (133) y donde los elementos religiosos aparecen en forma de “ritos paganos” (135). Esta postura moderno-cristiana de Nosotros vs. los Otros, más allá de sus peculiaridades, no es totalmente ajena a la lectura que propone la propia novela. Más aún, puede decirse que los tabúes de Pinedo son realmente absurdos y arbitrarios, en tanto que cualquiera que pase las dos páginas de Levi-Strauss es capaz de notar que carecen de función social alguna. Sin embargo, es precisamente la unión conceptual de tabú-paganismo-savajismo lo que permite amalgamar estos conceptos en forma de una superstición,

algo inferior a una “cultura verdadera”, reforzando “nuestra” propia centralidad como el eje sobre el cual se construye el Otro.

Más interesantes son sus ideas sobre la evolución, que consisten en una elaboración profusamente creativa de las teorías científicas. Mercier sugiere que “en las obras, la selección natural consecuente del cataclismo actúa en contra de lo humano que, en vez de evolucionar, retrocede a un estado casi animal.” (134). En este sentido, cabe destacar que la autora habla de “contra-utopía” en tanto infiere que Darwin describe a la evolución como una teleología utópica, donde hay un imperativo del “mejoramiento de la especie” (134). Así, Mercier hablará de “involución”⁷ (término más elegante que “degeneración”), para referirse a este retroceso de lo humano a lo primitivo, al cual equipara con la animalidad.

Petra Báder toma la idea de involución directamente del texto de Mercier, pero decide en su caso equipararla a la involución de Deleuze y Guattari, donde los autores se oponen a una idea de individuos que evolucionan independientemente a través de filiaciones y establecen relaciones estructurales entre sí, para hablar en su lugar del devenir de grupos o poblaciones heterogéneos que se transforman a partir de sus simbiosis o alianzas (los autores darán el ejemplo al conjunto de una avispa y una orquídea, cuyo devenir común a partir de sus interconexiones excede a la evolución de

⁷ Más allá de que la involución no existe en la Teoría de la Evolución, no debe tampoco confundirse con un término actualmente popular en China, donde se utiliza para considerar un modelo donde el mero crecimiento no resulta en innovación o productividad, y funciona como símbolo de una frustración generacional.

los individuos-avispa o individuos-orquídea por separado). Este concepto (y cualquier lectura post-humanista de la línea del Antropoceno) es particularmente problemático para aplicar en *Plop*, ya que -como bien señala Zimmer-,

Nature has deteriorated to such extent that the very concept of environment has been reduced to one more external element against which the atomized individuals of the Group must struggle. In a literal inversion, Pinedo converts neoliberalism most intractable externalities into a literal, purely negative, purely hostile environment. (142)

Y no es solo el ambiente contaminado lo que opera como negatividad en *Plop*, sino la Naturaleza misma, ya que los animales se han vuelto tan hostiles como letales: “Existen lugares donde hay más matorrales que basura. Pero son peligrosos, ahí anidan animales. Por lo general, el que entra no sale.” (Pinedo 19). El mundo natural se ha transformado para reflejar la ética hobbesiana que rige a sus habitantes humanos. De este modo, la idea de involución de Deleuze y Guattari carece aquí de sentido, en tanto sólo existen las alianzas entre homogéneos, tanto así que cualquier sujeto o actor externo es automáticamente visto como potencial víctima o victimario.

De cualquier forma, la lectura de *Mil Mesetas* de Bäder es totalmente errónea: interpreta la involución como un retroceso hacia un primitivismo que equipara a lo animal, y que ubica a los sujetos de la novela en una posición entre lo humano y lo animal (Bäder 322). Asimismo, apelará a la teoría sobre la animalidad de Gabriel Giorgi para describir la división clásica humano/animal y fundamentar la abundancia de muerte y asesinato en *Plop* a partir de la equiparación de los sujetos con no-personas (u

homini sacri). Sin embargo, en una peculiar lectura de Giorgi, Báder esencialmente argumentará que lo humano y lo animal son posiciones categóricas: la novela funcionaría como una advertencia de los peligros de perder “lo social” y desembarrancarse dentro de lo animal donde, naturalmente, la vida no vale nada. Así, la autora verá con cierto horror la desaparición de la familia burguesa en *Plop*, lo que la llevará a pensar a la especie humana de este mundo como sufriende de una “orfandad espiritual” (324), la “vulgaridad” y la “corrupción del lenguaje” como “síntoma de una enfermedad social” o “de toda la cultura” (338). Para sintetizar este viaje de la crítica a la política, Báder resume su postura ideológica de la siguiente manera: “el devenir-animal en tanto zona de indeterminación viene a ser la formulación de una opinión no solo sobre el hombre contemporáneo, sino también de la imposibilidad de la emancipación humana en las postrimerías de la cultura.” (339) Primariamente, se entiende entonces que la adquisición de rasgos considerados animales conduce a la crisis de la cultura sobre la cual, de acuerdo a Báder, *Plop* advierte respecto a la sociedad argentina. Se intuye, en base a la selección léxica de la autora, que esta cultura tiene una base católica, y por tanto una estructura social que prefiere lo estático.

Báder continuará con una lectura no demasiado tradicional de Foucault y, refiriéndose al personaje Plop y al protagonista de otra novela que trabaja (*El Rey de la Habana*), sostendrá:

Ambos héroes están luchando para sobrevivir en el mundo en parte o completamente deshumanizado que habitan, pero su resistir solo es realizable si se dejan llevar por su 'animal de adentro': muestran un deseo de evitar ser sujetos, y así, cuerpos domesticados, disciplinados, socializados. Consideramos que la orfandad atañe la identidad del sujeto, la disloca y genera una pérdida de centro, desampara al individuo y de esta forma facilita la irrupción de lo animal dentro de lo humano. (Báder 324)

Así, de acuerdo a este argumento, es la biopolítica lo que hace al humano. Es un Estado fuerte capaz de controlar a la población aquello que permite establecer la cultura, mientras que la resistencia o la desviación representan una caída dentro de la animalidad. La pérdida de la categoría de familia en *Plop* es análoga a la pérdida de una paternidad del Estado, que tiene el deber de amparar al individuo a partir de su docilización. Dos puntos son interesantes en este fragmento. En primer lugar, la admisión de la idea de un "animal interno", una fuerza a la que hay que oponerse para mantener la humanidad. Y, en segundo lugar, el uso de la palabra "domesticación" para con el cuerpo, siguiendo una línea cartesiana de cuerpo/mente (o cuerpo/alma). De este modo, no se piensa al Otro como ontológicamente diferente, sino como aquel incapaz de controlar su animalidad. El exceso de animalidad y la consecuente pérdida de la cultura, conduce a ser tratado como un animal "merece":

A partir de los cuerpos que son pura carne porque sirven para alimentar se ofrece una lectura de *Plop* como obra que continúa y reapropia uno de los temas centrales de la literatura argentina: el del matadero. Pero al contrario de lo que pasa en el relato bien conocido de Esteban Echeverría, aquí se trata de matar a seres humanos como si fueran animales (330)

Es interesante la oposición de Báder: el personaje de Echeverría es atrapado por una multitud en el matadero, atado y desnudado (aunque eventualmente muere “de rabia”), imitando todos los procedimientos bajo los cuales se les da muerte a los animales en esta industria. Sin embargo, la autora considera que ha muerto “como humano”, mientras que los personajes de *Plop* morirían “como animales”. Evidentemente, lo que ha salvado al personaje de Echeverría es su cultura: ser letrado, bien vestido, correcto, patriota y católico. De hecho, su muerte espontánea, producida por la rabia por las injusticias de su patria, le roba el placer a sus asesinos de poder terminar con su vida. El sujeto en *Plop*, por otra parte, sin dudas merece morir como muere, pues es acorde a su categoría de no-humano. Y es sugerente como aparece esta animalidad: a partir del deseo de simplemente sobrevivir:

Esta pugna continua, cuyo fin es permanecer, se manifiesta tanto en el nivel individual como en el grupal, desemboca en un mundo post-humano pero a la vez pre-civilizado, donde no hay lugar para las emociones que nos hacen humanos, y claro, menos para instituciones sociales que desvíen la atención de los objetivos del grupo, como sería la de la familia. (Báder 331)

Y aquí está la base de la lógica de Báder: la reducción a la supervivencia conduce a la pérdida del derecho a la vida. Dicho en otras palabras: las masas marginales, por su propia precariedad, se convierten en animales y por tanto han de morir sin culpa. Más aún, la advertencia de *Plop* es que en un mundo donde la precariedad sea universal (demarcando la potencial caída de todas las clases sociales dentro de la marginalidad), la cultura está condenada a desaparecer. Y es un acierto el uso que hace Báder de la

palabra “permanecer” como sinónimo de supervivencia: se marca precisamente la angustia de tener que convivir espacialmente con las clases populares, que se rehúsan a desaparecer de las ciudades. Y, más aún, se rebelan contra los organismos disciplinarios, que serían los encargados de promulgar la cultura redentora para estas clases, aunque, por supuesto y contradictoriamente, sin procurar la calidad de vida que les permita trascender el estado precario de la mera supervivencia.

Y de la mano aparece una devaluación de las formas que toma dicha supervivencia. Estas alternativas a las estructuras sociales tradicionales son vistas bajo un lente condenatorio, incluso desde el mismo género postapocalíptico que da forma a *Plop*. De ahí que la novela y sus lecturas tiendan a equipararla con lo bárbaro, lo incivilizado o lo animal. La antropología de salón en *Plop* puede pensarse no sólo como una carencia teórica del autor, sino como absolutamente necesaria para el funcionamiento del texto: si se describiesen sociedades complejas, poseedoras de saberes alternativos valorables, no existiría este elemento condescendiente que da lugar al pesimismo del género. Y es en esta mirada hacia abajo en la que se articulan críticas como las de Báder, para elaborar sus propias analogías sobre lo que consideran inferior en sus propias sociedades.

Una buena parte de este mecanismo devaluatorio radica en imaginar al Grupo de Plop como incapaz de lo simbólico. Este es el motivo por el cual los tabúes (principalmente, la prohibición de mostrar la boca que ha instaurado la sociedad de Plop) aparecen como arbitrarios, ya que no sólo no cumplen ninguna función social, sino

que tampoco tienen ningún tipo de justificación mitológica o racional. Así, el “lector/antropólogo” no puede más que verlo como un mero rasgo de salvajismo inexplicable.

Un proceso similar aparece con el acto de la lectura dentro de la novela. Inicialmente, el personaje de la Vieja Goro es el único capaz de leer dentro del grupo y, cuando ocasionalmente lo hace públicamente, se convierte en un evento místico, dentro del cual Plop es el único que no logra integrarse:

Plop se aburría. Miró a la gente a su alrededor. Estaban en trance, con los ojos fijos en la vieja. No comprendía lo que les pasaba. La vieja parecía tener una estatura mucho mayor que la habitual y su voz le retumbaba dentro de la cabeza.

...

Todos menos Plop cayeron de rodillas ante la vieja. Ella tenía en la cara un gesto que podía ser una sonrisa. (Pinedo 42)

Esta escena implica una doble fascinación. Por un lado, con el texto “sagrado”, el cual nadie comprende pero todos respetan. Este texto, por su parte, es una descripción científica del origen del universo, donde se tratan tecnicismos sobre la formación de los átomos y la materia, y por tanto son totalmente ajenos a la vida que lleva el Grupo. Aparece así la idea de lo sagrado del conocimiento científico, que logra crear un cierto orden y armonía dentro de estos sujetos ignorantes, que han de aceptarlo sin entenderlo, como por una cuestión de fe. Y, por otro lado, pone a la Vieja Goro en una posición privilegiada, quien a pesar de ser una pieza menor dentro de la jerarquía del

grupo ha ganado un cierto status a partir de sus conocimientos. Es una lógica totalmente idéntica a la imagen idealizada del misionero en América: aquel que logra fascinar a las masas indígenas gracias al Libro y que es capaz de convertirse en una autoridad a pesar de estar supuestamente a un costado del poder político. Y se verá su poder al terminar su lectura, cuando la vieja declarará “¡Todo Vale!” (el nombre del festejo dentro del cual se enmarcó este episodio) y los demás se obedecerán sin pensarlo y se lanzarán a una orgía. Y aquí ella sonreirá y dirá “¡Bestias!” (43), mientras se mantiene al margen, dando a entender que está más allá de esos comportamientos infantiles. Justamente es este gesto el que marcará definitivamente a la Vieja Goro como un sujeto culto y privilegiado, elaborando un mecanismo de identificación con el lector que le permite juzgar a esta sociedad como salvaje.

El personaje de la Vieja Goro está en el Grupo, pero a su vez es externa a él. Es la que ha salvado a Plop cuando su madre ha muerto, a pesar de que el grupo ve en este gesto de generosidad un riesgo y una pérdida de tiempo. Abandona periódicamente el asentamiento por motivos misteriosos y nadie sabe cómo sobrevive. No tiene una posición política pero es escuchada llegado el momento. Y es particularmente llamativa la forma en la que transmite el conocimiento: por un lado, compartirá con Plop ciertos saberes “tribales”, como la forma de distinguir los hongos comestibles de los venenosos pero, por otro, nunca le enseña a leer (ni a nadie de su grupo, para el caso). Lo que sí hará es, eventualmente, enviarlo a una especie de escuela externa, donde miembros de diferentes grupos (que usualmente se matarían a primera vista) se juntan a estudiar la

lectura en secreto. Aunque es poco claro cuánto esta lectura trasciende lo místico, ya que aparece como un proceso nuevamente infantilizado: “La eme con la a, ma. La pe con la a, pa.” (54). Parece entonces aparecer la idea de que la “alta cultura” de la lectura (en oposición a los saberes de la supervivencia, vinculados a lo primitivo) no puede transmitirse en un contexto de una cultura oral o de grupos localizados, sino a partir de una formación de instituciones que congreguen a sujetos heterogéneos (si se quiere, para homogeneizarlos o normalizarlos). La escuela aparece como espacio de ecualización y creadora de paz social (bajo la lógica desarrollista de la clase media argentina). Pero también como un espacio de privilegio, en tanto solo Plop y la otra “familia” culta del Grupo (nombrados automáticamente “Los Raros” por los demás miembros) han ganado el derecho de participar en ella. El resto de los sujetos son demasiado primitivos como para siquiera intentarlo, deben ser dejados de lado, marginalizados. Es, en el fondo, la paradoja de clase media, donde por un lado considera que la masa marginal debe ser salvada a través de la educación y la integración, mientras que por otro es considerada como un caso perdido, irredimible, bajo la excusa de la desnutrición, las drogas, el haber crecido sin la educación adecuada, etc. Pero ante sus ojos es siempre, en definitiva, un grupo carente de agencia.

Y más aún, la Vieja Goro (y los Raros, hasta cierto punto) podrán ser los más ajenos a las lógicas de este mundo, pero a su vez son los más aptos, verdaderos Robinsones Crusoe. Si bien los saberes de aquellos que solo piensan en sobrevivir son menospreciados y considerados salvajes, es precisamente Goro la que sabe los secretos

de como encontrar los mejores hongos, o los Raros los que saben hacerse de las mejores armas. Es aquel quien es más cercano a la clase media quien es, en la ficción, el mejor preparado para superar el mundo de la masa marginal. Llevando esta idolatría de la cultura de la clase media al máximo, Matías Lemo sugiere que la verdadera *hybris* de Plop no ha sido matar a sus amigos, violar las normas sociales o aterrorizar a su gente, sino el hecho de que “desmerece el conocimiento que lo llevó hasta allí (la cultura textual que le transmitió la vieja Goro)” (587).

De esta forma, estos fragmentos de cultura de la clase media aparecen tanto como un objeto divino (desde los ojos de los salvajes-marginales) y como un *feel-good* para el lector (ya que lo posiciona como un sujeto-que-sabe y refuerza su status social). Este segundo mecanismo aparece en varias ocasiones en el libro, por ejemplo cuando Plop encuentra un depósito con objetos anteriores al apocalipsis:

Tardó mucho en recorrerlo todo y en enterarse que había en cada caja. Aprendió palabras nuevas. Y a muchas las asoció con sabores, con texturas. Se convirtió en un experto en abrir latas.

No todo era comida. Muchas cajas estaban llenas de objetos cuya utilidad no podía imaginar. Algunos tenían palabras escritas como “on” u “off”, palancas, botones que no producían ningún efecto si se los accionaba. (Pinedo 84)

Estas obviedades para el lector, esta presentación ridícula de ser un “experto en abrir latas”, funcionan esencialmente para reforzar lo salvaje de Plop y denotar cuán lejos está del sujeto de clase media contemporáneo, incluso a pesar de su educación. Más aún, la implicación del saber inglés como un saber privilegiado en América Latina,

casi hace sentir simpatía por aquellos sujetos de la masa marginal que accionan botones “on” u “off” sin llegar a conceptualizar la profundidad de sus secretos. Frases como “El suelo parecía sólido, de un material poroso y gris” (83) permiten al lector que identifica al cemento posicionarse como intelectualmente superior a este Otro incapaz de entender estas sutilezas del mundo, reforzando la idea de la “cultura” como fuerza jerarquizadora.

Mitologías del presente y el futuro

Respecto a lo mitológico, hay dos episodios que plantean una idea de la existencia de lo simbólico en este mundo. Por un lado, la gente del Árbol, un lugar en la planicie donde el último árbol en pie existe, y una suerte de devotos ha limpiado la zona de basura y lo protege fanáticamente. Y, por otro, la idea de la Tierra Sana que promueve un personaje llamado el Mesías: un lugar donde no hay contaminación y los animales son dóciles. Esto lleva a pensar en una suerte de irracionalidad racional de los salvajes: después de todo, si el mundo es tóxico y el árbol representa una suerte de Naturaleza amigable, nada es más lógico que adorar estas ideas si más no sea para lidiar con la agobiante vida de la pura supervivencia. Pero es justamente su lado racional lo que desemboca en la completa literalidad de estos ideales: Pinedo decide que la imaginación primitiva es incapaz de concebir algo más allá de más o menos lo que es la

región pampeana actual, es decir, una vida donde no morir no es una preocupación constante. Se puede pensar entonces como una idea de que la masa marginal tiene un sueño casi religioso de ser clase media, de la misma manera que la clase media posee un horror incalculable a caer dentro de la masa marginal, como si fueran las dos únicas posibilidades imaginables.

Plop, por su parte, encuentra en estos mitos una oposición a su ascenso político, y decide destruir al Mesías. Lo hace transponiendo la confrontación desde lo metafórico hasta lo material (Zimmer 142): el Mesías dice que daría su mano por llegar a la Tierra Sana, y Plop le responde con su literal amputación. En este punto, Plop aparece ya ha ascendido al poder y es retratado como un tirano maligno dentro de la novela, por lo cual la destrucción de las esperanzas de su gente es simplemente otra de sus injusticias. Pero esto no representa una justificación de esta mitología como apropiada: Plop aparece como un sujeto ya superior a los demás gracias a su cultura, aunque opere íntegramente en base al egoísmo y la ambición (por lo que es leído en muchos casos como un arquetipo del sujeto neoliberal). Incluso ha instaurado nuevas leyes y un tribunal de justicia, al mismo tiempo que ha mandado a hacer un trono para representar su poder político. Su dominio y ataques sobre su gente solo denotan lo primitivo o infantil de su Grupo, que se deja llevar fácilmente por cualquier tipo de superstición y necesita de una figura paterna que lo ponga en su lugar para mantener su cohesión social. El enfrentamiento con el Mesías no es un enfrentamiento de verdades o modos de vida, sino que no resulta más que una lucha entre pastores de un rebaño.

En el final de la novela, donde Plop termina por ofender a su gente de la última manera posible (a través de la violación pública del tabú de la boca), el Grupo se subleva y lo ejecuta públicamente, junto a sus pocos seguidores restantes. Esta escena recuerda a la escena mitológica de *Tótem y Tabú* de Sigmund Freud, donde una “horda fraterna” asesina a su padre tiránico, odiado y admirado, instaurando el inicio simbólico de la humanidad civilizada (143-44). En *Plop*, el epílogo cambiará el tono de la narrativa, como iniciando una suerte de Génesis del barro, anticipando incluso lo iniciático de este acto: “Era Plop. Su nombre pasaría a significar *El que nace en el barro, El que muere en el barro*” (Pinedo 130), señalando a su vez que nunca antes había existido “otra cosa que barro” (131). El Grupo parece haber retornado a su armonía primitiva, sin la presencia disruptiva del tirano, pero a su vez muestra una aparente civilización del mismo, una superación de su infancia.

Este final es leído por Nuria Girona Fibla como un quiebre con la biopolítica de Plop (que se ha dedicado, entre otras cosas, a depurar al grupo bajo una lógica fascista del más fuerte), para procurar un “momento fundacional de una comunidad (y su reverso inevitable de inmunidad) en el que emergen vínculos sociales fuera de la lógica de la supervivencia, surge la singularidad de sus miembros y se toma la decisión colectiva de matar al líder.” (18). Sin embargo, de acuerdo a Girona Fibla, la novela plantea sus propias dudas sobre el alcance de esta rebelión puesto que, si bien por un lado aparece la idea de una lucha con la tiranía, “por otro, puede explicarse a partir de

una reacción temerosa ante la transgresión del tabú y la amenaza de desintegración de la ley que lo funda” (19), remarcando nuevamente el salvajismo inicial.

Silvia Gabriela Kurlat Ares lee este final de la segunda forma, argumentando que:

The text exposes why under such political practices it is not possible for utopia to exist unless subjects rebel against them, even unsuccessfully, as in the case of Trini or Urso, Plop’s former childhood companions. In that sense, the restoration of the tribe’s savage order is a distorted form of hope, because it is the tribe who condemns Plop to death. The scandal of publicly violating a sexual taboo is tantamount to committing a capital crime. (440)

Para entender por qué la crítica considera que el Grupo ejecutando a Plop es un aspecto negativo, hay que considerar su llamativa lectura: *Plop* sería una metáfora directa de las consecuencias los gobiernos populistas en América Latina (431, 434). De esta forma, está claro que las masas tomando cualquier tipo de decisión es considerado denostable, ya que la verdadera justicia sólo puede aparecer a partir de individuos (en este caso, Tini y el Urso).

Otra lectura más progresista es la de Elsa Drucaroff, que considera que las masas de *Plop* no pueden equipararse a los movimientos populares, puesto que sugiere que lo que estos grupos carecen es un programa político claro. Según este argumento, estas masas, que no tienen “solidaridad y disciplina detrás de un programa político propio” (483), se han vuelto lumpenproletariado. De este modo, argumenta que “la lumpenización es barbarie y no crecimiento revolucionario” y *Plop* muestra como esto conduce a “hordas degradadas que negocian toscamente y se comen entre ellas” (483).

Esencialmente, el argumento declara que -siguiendo una línea marxista- estas masas marginales, debido a carecer de una “cultura revolucionaria” están automáticamente fuera de la Historia y condenadas al salvajismo.

Kurlat Ares lleva un paso más allá la idea de las masas como carentes de cultura. De acuerdo a la autora, la novela describe “crumbling societies that deny culture” (436), es decir, coloca a las masas (y al populismo) como negativos de la clase media letrada. El populismo sería ideológicamente una celebración de una cultura de la pobreza y la precariedad (438), una postura interesante en cuanto más bien parece sugerir que es lo material lo que engendra no-culturas, dando a entender que sólo a partir de una posición económica puede surgir lo civilizado. Kurlat Ares continúa:

This turn can only end in misery and violence and turn back the historical clock. Hence the novels’ metaphors of mud, cold, and darkness that describe each universe: it is also the vocabulary used to describe the Dark Ages. Such a reading can be understood as critical resistance in the midst of the entrenchment of populism as a hegemonic ideological force (438)

Aquí cabe destacar la dimensión temporal que se sugiere, y que reaparecerá en el texto de Kurlat Ares. Este avance del populismo retrocede al sujeto hacia diversos episodios históricos relacionados con las ideologías conservadoras argentinas. Las masas de *Plop* son identificadas por la autora, por ejemplo, con la Revolución Cubana: “the subjects that populate this novel are literally the poor, the vilified, the subhuman exploited, impoverished masses that appeared fifty years earlier in Fidel Castro’s Second Declaration of Havana” (439) y el lenguaje militar del Grupo (Brigadas, Comisario

General, etc.) estaría vinculado con la izquierda revolucionaria: “the terms of the Montoneros organization (the armed branch of the Peronista youth) as well as the guerrilla vocabulary of many Latin American far-left armed movements. (440) Por otro lado, las masas populistas que imagina Kurlat Ares también se asumen como indígenas, no sólo por su uso de vocablos como “tribu” (que nunca aparecen en *Plop*) sino porque, como explica sencillamente, “These tribes have literally reversed Argentina to pre-colonial times” (440).

Pero quizá más interesante es uso de “Dark Ages” que realiza Kurlat Ares, porque aquí la dimensión temporal vira a una espacial y nos transportamos a Europa. El sujeto en *Plop* ahora es análogo al sujeto de una época oscura, incivilizada en otro continente. Este mecanismo es similar a lo que describe Julio Ramos cuando analiza las comparaciones que hace Sarmiento de la geografía argentina con la asiática:

La cita del orientalismo en Sarmiento es así un gesto muy significativo: proyecta, por parte de quien no es europeo, un deseo de inscribirse en el interior de la cultura occidental. Implica un lugar de enunciación -ficticio- fuera de la “barbarie” (lo no europeo), enfáticamente “civilizado”. La cita de ese discurso identificador de lo europeo, de lo occidental, tiende así a obliterar el lugar de la *escritura*, en América, al otro lado de lo occidental, donde se produce el Facundo. (Ramos 555)

Más allá de la injusticia que es comparar *Facundo* con el texto de Kurlat Ares, aparece aquí un posicionamiento similar, en tanto, como menciona Zimmer, “Sarmiento writes from the island of civilization to describe the barbarism that surrounds him” (137). Las clases medias y altas argentinas se imaginan en un mundo similar, puesto que

el vínculo espacial con las masas marginales se ha acrecentado en las últimas décadas. De esta forma, la referencia al punto de vista europeo no sólo rescata la posición del texto (sumado a que Kurlat Ares publica en los Estados Unidos) sino que también permite tomar una distancia moral desde la cual juzgar a América Latina a partir de una supuesta autoridad o prestigio. Así, Kurlat Ares puede declarar que en *Plop* “reason and logic have given way to taboos and social practices that are clearly harmful to the individual and the social body” (439) o que la sociedad se ha reducido a “brutish tribes” (439), en tanto cuenta con el amparo de Occidente.

Este posicionamiento es constante a partir de una inclusión de la crítica en la esfera de la “cultura” en un sentido amplio. Así, Mariano Ezequiel Rodríguez dirá que en *Plop*: “Pocas oraciones más nos bastan para caer en la cuenta de que las grandes y complejas formas sociales propias de nuestros tiempos distan mucho de aquellas presentes en la realidad efectiva de este mundo” (4). Báder hablará de “lo humano civilizatorio” (331), marcando una oposición entre lo culturado y el Otro no-humano. Mercier podrá englobar a los sujetos de *Plop* dentro de lo pagano, en base a su eje cristiano occidental. La valorización del discurso crítico va de la mano de la desvalorización del Otro, en tanto sigue una línea colonialista tradicional europea.

Steimberg describe al mundo de *Plop* de la siguiente manera:

El mundo que se nos presenta en *Plop* es un mundo de restos: restos de construcciones, de objetos, de costumbres.

...

Nada se crea: todo es reutilización. No queda nada entero, todo es resto y fragmento. Fragmentos (de cemento, plástico, vidrio, lata, metal casi siempre con óxido) son los materiales a la disposición de los habitantes del “grupo”. (132)

Por supuesto, esto demarca un “nosotros” creador, del cual ser originan estos restos. Y aquí se puede pensar en el trabajo de reciclaje y reutilización de la masa marginal, que Steimberg considera sencillamente como “nada”. Por el contrario, se puede aplicar al sujeto de *Plop* esta idea de Girona Fibla, originalmente referida a los cronistas: “como el ciruja, sabe distinguir, al abrir la bolsa, lo que resulta aprovechable y lo que no; como el cartonero, sabe devolver la vida al residuo; como el reciclaje, organiza los materiales heterogéneos” (10). Precisamente, este trabajo con la basura que realizan los supervivientes está deliberadamente devaluado como estrategia de desvalorización de su condición de sujetos. La basura, los restos, la contaminación se consideran externos al mundo capitalista, y su aprovechamiento es una suerte de herejía, un uso desviado. El mismo Steimberg remarca que en *Plop* viven en los miembros del grupo del protagonista viven en viviendas precarias que emulan las villas miseria (135): “casillas con chapas y plástico como el grupo de Plop” (Pinedo 34). Sin embargo, es incapaz de concebir que estas construcciones sean creaciones, porque ideológicamente no pueden ser consideradas como tales, sino como imágenes deformadas de las “verdaderas” viviendas de las demás clases. Todo lo que la masa marginal hace es copia, es robo, es reutilización.

Y aquí radica lo más interesante del mundo postapocalíptico de *Plop*, noción que recorre tanto la novela como gran parte de la crítica. Se condensa en esta frase del artículo de Rodríguez, donde declara: “allí, enterrados, yacen los recuerdos de un mundo como el nuestro, de sus edificios y sus rascacielos, sus automóviles y ferrocarriles.” (Rodríguez 4). Y es que este mundo, de rascacielos, automóviles y ferrocarriles, donde los humanos viven en los restos de una masiva contaminación industrial, donde Plop mismo encuentra depósitos industriales de electrodomésticos, latas y productos, no es remotamente equiparable con la Argentina. La novela hace un viaje al futuro, pero el pasado de este futuro es totalmente ideológico: es el sueño frustrado del desarrollismo latinoamericano. Este mundo dominado por las masas marginales (sean peronistas, militantes del 2001 o pordioseros, según cada versión), muestra como los verdaderos culpables de la caída de la Argentina industrializada serían precisamente aquellos excluidos de los espacios formales del capitalismo.

Jameson sugiere que la ciencia ficción permite “volver pasados” algunos aspectos de nuestro presente, para apreciarlos desde otra perspectiva y así descansar de los intolerables mecanismos de defensa que el sujeto tiene contra éste (“Progress vs Utopía” 152). Pero parecería ser que, en el caso argentino, dicho presente incluye su propio relato nostálgico que niega al presente mismo. De esta forma, las terribles visiones del futuro brutal son un lente oscuro que permite nuevamente ofuscar la realidad actual, limitándose a llorar la desdicha de la caída de la cultura y la gloria de otros tiempos inexistentes.

Conclusión

Las tres obras trabajadas lidian con mundos donde la supervivencia está en un primer plano. Pero parecería ser que la cuestión de la vulnerabilidad del sujeto no puede ser tratada sin referir a las clases marginales, que serían -al menos ideológicamente- el símbolo de toda vida precaria. *Distancia de rescate* es a primera vista una novela sobre una turista envenenada tratando de salvar a su hija de la muerte, pero queda luego demostrado que morir no es realmente el peor destino, sino el vivir una vida con menores expectativas, idea asociada a un descenso de clase y a la conversión en un Otro denostado, que a su vez acarrearía el formar nuevas relaciones sociales para subsistir. *Somos lo que hay* presenta una idea de una familia burguesa como organización básica para la supervivencia en el mundo neoliberal. Sin embargo, la familia estará atravesada por luchas de poder internas y aspiraciones egoístas de consumo, dejando en claro que no sólo es sumamente ineficiente para lidiar con el mundo, sino que su aparente aislamiento, con sus idiosincrasias y tradiciones, oculta que necesita ser parásita de las masas marginales, las cuales se muestran mucho más resueltas y colaborativas en su supervivencia. *Plop*, por su parte, presentará un futuro de pura precarización, donde las masas marginales se elaboran en términos del salvajismo, la ausencia de cultura y la competición constante, aunque capaces de organizarse en grupos mínimamente solidarios.

Las masas marginales se retratan entonces desde un doble lente: por un lado, como capaces de sobrevivir, organizarse y dejar en claro que la familia burguesa se maneja en términos puramente egoístas, como una extensión del individualismo. En este sentido, como el peligro del descenso económico es un miedo constante para las clases medias, los recursos de supervivencia de las masas marginales tienen al menos un valor práctico en potencia. Pero, por otro lado, en las novelas aparece un constante desprecio hacia sus formas de vida (la no-cultura, lo primitivo, lo no-complejo) que se traduce en posicionarlas como ontológicamente inferiores, a través de cualidades como el salvajismo, la animalidad, la deformidad, la imbecilidad, etc. Y es en este sentido que se construye negativamente una identidad de la clase media latinoamericana ideal: el tecnológico se opone al primitivo, el educado al inculto, el industrializado al subdesarrollado, el sano al enfermo, el sofisticado al simple, el blanco al indígena, el moral al que no forma familia. Así, el viaje turístico del lector -y, en muchos casos, de la crítica- al mundo distópico de la precariedad no funciona tanto como una advertencia sobre hipotéticas catástrofes a evitar, sino como una herramienta indulgente para el refuerzo de la identidad ideológica.

5. Conclusiones

Maristella Svampa sugiere que existen tres discursos contemporáneos ligados al desarrollo en América Latina (26). Llamará al primero *neodesarrollismo liberal*, que sería en definitiva una continuación de la propuesta neoliberal, pero donde la industrialización del desarrollismo clásico ha sido reemplazada por megaemprendimientos extractivos. El segundo será el *neodesarrollismo progresista*, que propone la integración popular y la reducción de la desigualdad, pero argumenta que esto requiere necesariamente de básicamente los mismos proyectos extractivistas para ser realizable. Finalmente, hablará de una postura *posdesarrollista*, que intenta dejar de lado la imagen del mundo como una carrera donde Latinoamérica sería capaz de “alcanzar” a los países industrializados bajo las reglas del capitalismo.

Puede así pensarse a estos ideales del desarrollo (ya sea de derecha o de izquierda) como profundamente presentes en novelas como *Plop* o *Distancia de Rescate*, donde las formas alternativas de supervivencia que implementa la masa marginal se consideran destinadas al fracaso en tanto no intentan alcanzar al mundo industrial del progreso, por más efectivas que sean para enfrentar los problemas concretos e inmediatos de los sujetos vulnerables.

En esta línea, autores como Verónica Gago ven en los movimientos populares formas no sólo de oposición a las fuerzas económicas capitalistas, sino también como el

eje de la lucha contra la ideología neoliberal a partir, por ejemplo, de la expansión conceptual de lo que se entiende por trabajo y de la subjetividad (236), posibilitada - según la autora- gracias a una alianza con los movimientos feministas.

No se ha profundizado en este trabajo demasiado la relación entre la masa marginal y el ascenso del populismo en América Latina, en tanto -debido a la cronología de las publicaciones y al énfasis en la visión de la clase media- es un tema relativamente ausente en las obras. Pero hasta qué punto las masas como portadoras de un poder, al menos potencial, es uno de sus aspectos inquietantes para las demás clases, es un interrogante que cabe de ser explorado. De todos modos, puede sea quizá de relativa poca importancia en la construcción ideológica de su imagen por parte de las clases medias.

Parecería ser que, en Argentina, la masa marginal está vinculada lo contaminante. No es ya una visión sarmientina, una negatividad antagonista, sino más bien una fuerza corruptiva que se expande desde dentro. Así, ya sea como un carrito portador de una maldición, un zombi capaz de infectar para multiplicarse, una toxicidad que se difumina por el paisaje o los restos de una sociedad industrial, la masa marginal se presenta como monstruosa, pero anclada a la clase media: es su potencialidad, es su versión desacralizada, es la consumidora y recicladora de sus desechos. Es, en definitiva, una proyección de la propia clase media, que se siente peligrar.

Es así que la masa marginal puede construirse en términos más abstractos, o desde categorías prelingüísticas: como lo puramente abyecto, lo que se percibe desde lo afectivo, desde el olfato, desde lo higiénico. Ideas como la separación espacial o la eliminación total (por integración o exterminio) pueden considerarse como derivadas de estos aspectos. También puede imaginarse -para quienes siguen estas lógicas- la colaboración política de otras clases con las masas marginales en términos de inmiscibilidad: las primeras han de ser maestros, líderes, demagogos, mientras que las segundas serán ingenuas, dominadas, manipulables.

Aquí, cualquier hombre o mujer de la clase media es prácticamente un semidios frente a las masas marginales. Como un Robinson Crusoe civilizando una isla, o míticos Cortés y Pizarro tumbando imperios indígenas sin transpirar, muchos personajes que son “hombres comunes” realizarán todo tipo de proezas, gracias -principalmente- a su “cultura” superior. Después de todo, como sugiere Jameson, “la cultura es el halo que un grupo percibe cuando entra en contacto y observa a otro” (*Los Estudios Culturales* 51). Así, en *Plaga zombie* Max podrá convertirse en líder de aquellos que minutos antes querían comérselo vivo, mientras que la familia de Enríquez escapará ingeniosamente a la catástrofe cuando el barrio se descompone. Los personajes “educados” de Pinedo, Plop y la Vieja Goro, manejarán a las masas a su antojo y las superarán en conocimientos de supervivencia. En *Distancia de Rescate*, la protagonista será quien vea el panorama de la situación, la única que realmente “entiende” el mundo.

En los casos trabajados en México y El Salvador, por otro lado, la masa marginal aparecerá como un actor independiente, pero bajo una lógica de hundidos y salvados. El marginal es el débil, el que no se ha sabido adaptar, y su muerte es ya algo natural. Su existencia radica en su abundancia, que permite que sus números nunca disminuyan. Pero, en este sentido, se ha vuelto también víctima, alimento de caníbales, materia prima de exportación. Si la solidaridad aparece en un film como *Somos lo que hay*, lo será en un nivel básico, casi primitivo, como en las imaginaciones de *Plop*.

Quizá ambas ideas son continuaciones de una ideología desarrollista, pero ahora individualizada: el mundo es una carrera entre aquellos exitosos y aquellos que no lo son; es necesario luchar para no volverse marginal, o para ser uno de aquellos que logran salir de dentro de ella. Es una lógica capitalista weberiana, una virtud del esfuerzo personal, sólo que ahora la competencia no es por la riqueza o la pobreza, sino de vida o muerte.

Las novelas de Castellanos Moya dejan en claro que las reglas han cambiado gracias al neoliberalismo, y que es necesario que los sujetos se transformen. Hay nuevas y urgentes exigencias que deben satisfacerse: tanto éticas, relacionadas al trabajo o a las lógicas financieras, como de consumo, las cuales son lo que verdaderamente delimita la identidad del sujeto. Pero el mundo se ha vuelto incognoscible y entenderlo se ha vuelto obsoleto, y así lo cultural ocupa una dimensión diferente: para Laura en *La diabla en el Espejo*, la escuela es un lugar de lazos sociales; para Robocop, es sólo

necesaria hasta el punto en que lo separa de “los campesinos brutos”; para el sociólogo de *Baile con serpientes*, es un símbolo de una mala decisión y una pérdida de tiempo.

La crisis de la educación es una visión del neoliberalismo en términos pesimistas: no hay posibilidad de construir un futuro colectivo, sólo oportunidades individuales que prometen riqueza infinita para unos pocos. De tal modo, todo lo que no apunte al lucro inmediato está destinado al fracaso. Se vive en un presente constante sin consecuencias, ya que el capital financiero es abstracto y puede escabullirse si es necesario: destruir el medio ambiente o destruir una ciudad (como la fantasía omnipotente de *Baile con serpientes*) no tiene más efectos que la indignación momentánea de algunos.

En definitiva, este trabajo parece demostrar que la literatura y el cine de géneros “menores” es efectivamente un espacio rico para entender cómo se construyen las dinámicas de pensamiento de la clase media, en relación a su contexto económico e ideológico, y el cómo la masa marginal es un elemento inescapable de esta ecuación. Pero, por otro lado, se debe también reflexionar sobre los límites de estas hermenéuticas en un sistema que se propone como incognoscible y como activamente menospreciador de sus intentos, con sus relativismos, posverdades y mecanismos similares. Se corre el riesgo de entrar en una lógica de la competencia de relatos, y así diluirse en la competencia individual neoliberal. Pero los textos trabajados muestran, a su modo, a los excluidos como potenciales formadores de nuevas lógicas. Lógicas de

supervivencia, subestimadas por la clase media, pero a su vez tal vez necesarias para lidiar con un mundo donde la sociedad parece cada vez más insostenible.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El Poder Soberano y la Vida Desnuda*. Adriana Hidalgo Editora, 2017.

Alvarenga Venutolo, Patricia. “¿Hacia dónde transita la sociedad salvadoreña contemporánea? Los imaginarios de la violencia en las textualidades sociológicas y ficcionales”. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, Vol. 13, No. 1 January-june, 2016, pp.15-41

Ambrosius, Christian. “Deportations and the transnational roots of gang violence in Central America” in *World Development* Vol.140, April 2021.

<https://doi.org/10.1016/j.worlddev.2020.105373>

Atroz. Directed by Lex Ortega. Cinenauta, 2015.

Báder, Petra. “El devenir-animal como cuestionamiento de lo humano en El rey de La Habana, de Pedro Juan Gutiérrez, y Plop, de Rafael Pinedo”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n. 18, 2021, pp 319-341 <https://doi.org/10.7203/KAM.18.20729>

Barrientos Tecún, Dante. “Representaciones de la violencia en la novela negra centroamericana”. *La Transformación de la Violencia en América Latina*, edited by Mackenbach, Werner, and Günter Maihold, F&G Editores, 2015.

Beverley, John. "The Margin at the Center: On Testimonio (Testimonial Narrative)". *MFS Modern Fiction Studies*, Volume 35, Number 1, Spring 1989, pp. 11-28.

<https://doi.org/10.1353/mfs.0.0923>

Boas, T.C., Gans-Morse, J. Neoliberalism: From New Liberal Philosophy to Anti-Liberal Slogan. *St Comp Int Dev* 44, 137–161 (2009). [https://doi.org/10.1007/s12116-009-9040-](https://doi.org/10.1007/s12116-009-9040-5)

[5](#)

Brown, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. Zone Books, 2015, <https://doi.org/10.2307/j.ctt17kk9p8>.

de Leone, Lucía. "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en Distancia de rescate de Samanta Schweblin". *452F*, Monográfico #16, Ene. 2017, pp. 62-76

Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Siglo XXI Editores, 1985.

Cárdenas Sánchez, Ninfa Stella y Jorge Iván Parra Londoño "Lo familiar y lo femenino en la narrativa de Samanta Schweblin". *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 42(124).

<https://doi.org/10.15332/25005375.6064>

Cavallero, Luci. Gago, Verónica. *Una Lectura Feminista de la Deuda*. Fundación Rosa Luxemburgo, 2019.

Clover, Carol. *Men, Women and Chain Saws*. Princeton University Press, 1992.

Cocco, Giuseppe. Cava, Bruno. *New Neoliberalism and the Other. Biopower, Antropophagy and Living Money*. Lexington Books, 2018.

Colín, Juan José. "El arma en el hombre: violencia testimonial y 'des-identidad'". *Horacio Castellanos Moya, El Diablo en el Espejo*, edited by Caña Jiménez, María del Carmen and Vinodh Venkatesh, Editorial Albatros, 2016.

Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo. Pasión y Desencanto en la Literatura Centroamericana de Posguerra*. F&G Editores, 2010.

Creed, Barbara. "Kristeva, Femininity, Abjection". *The Horror Reader*. Ed. Ken Gelder. Routledge, 2000.

Daemonium. Directed by Pablo Parés. Farsa Producciones, 2011.

Dawn of the Dead. Directed by George Romero. United Film Distribution Company, 1978.

Deleuze, Gilles. *Masochism: Coldness and Cruelty*. Zone Books, 1991.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari, *Mil Mesetas*. Pre-Textos, 2015.

----- *Kafka. Por una Literatura Menor*. Ediciones Era, 1978.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre*. Emecé, 2011.

Echeverría, Esteban. *El Matadero*. Biblioteca Virtual Manuel de Cervantes,
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-matadero-1871/html/ff17c72a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html

Enríquez, Mariana. *Los peligros de fumar en la cama*. Emecé, 2009.

Ferebee, K.M., "Something in the Body': Material Memoir and Posthuman Horror in Samanta Schweblin's *Fever Dream*". *Latin American Literary Review*, 48(95), pp. 26-33
<http://doi.org/10.26824/lalr.209>

Feuillet, Lucía "Complot y paranoia en *La maestra rural* y *Distancia de rescate*". *Revista Chilena De Literatura*, (104), pp. 565–590.

<https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/65813>

Forttes, Catalina Alejandra. "El Horror De Perder La Vida Nueva: Gótico, Maternidad y Transgénicos en *Distancia de Rescate* de Samanta Schweblin" en *REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS*, vol. 3, nº 20, fevereiro de 2019, pp. 147-62,
<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3186>.

Foucault, Michel. *Los anormales*. FCE, 2007.

Freud, Sigmund. *Tótem y Tabú*. Amorrortu, 1976.

Gago, *La Potencia Feminista o el Deseo de Cambiarlo Todo*, Tinta Limón, 2020.

García Reyes, Karina G. "'Morir es un alivio': 33 exnarcos explican por qué fracasa la guerra contra la droga en México". *The conversation*. Jan 8, 2020.

<https://theconversation.com/morir-es-un-alivio-33-exnarcos-explican-por-que-fracasa-la-guerra-contra-la-droga-en-mexico-129484> Accessed 4 Sep 2020.

Girona Fibla, Nuria. "La vida en resto. Cuerpos y basura en Alicia Dujovne Ortiz, Fernando Brito y Manuel Pinedo". *Papeles del CEIC*. Vol. 2018/1, 190, pp 1-21, <https://doi.org/10.1387/pceic.17728>

González Dinamarca, Rodrigo Ignacio "Los niños monstruosos en el orfanato de Juan Antonio Bayona y Distancia de rescate de Samanta Schweblin". *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 3, n.º 2, diciembre de 2015, pp. 89-106, <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.249>

Grau, Jorge Michel. *Sight and Sound*. London Vol. 20, Iss. 12, (Dec 2010): 53

Grenoville, Carolina. "Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en Un futuro radiante de Pablo Plotkin y Distancia de rescate de Samanta Schweblin". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2020, vol. 9, n° 19, pp. 64-73

Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, 2018.

Harris, Malcom. *Kids These Days. Human Capital and the Making of Millennials*. Little, Brown and Company, 2017.

Jameson, Fredric. *Los Estudios Culturales*. Godot, 2016.

---, Fredric. "Progress versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future?". *Science Fiction Studies*, Jul., 1982, Vol. 9, No. 2, pp. 147-158

Karandinos G., Hart L.K., Castrillo F.M., Bourgois P. "The Moral Economy of Violence in the US Inner City". *Current Anthropology*. 2014 Feb, 55(1), pp. 1-22. doi: 10.1086/674613

Kokotovic, Misha. "Neoliberalismo y novela negra en la posguerra centroamericana". (Per) *Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*, edited by Cortez, Beatriz et al, F&G Editores, 2012.

---. "Neoliberal noir: Contemporary Central American Crime Fiction as Social Criticism". *Clues*, Spring 2006; 24, 3; pp. 15-29

Kurlat Ares, Silvia Gabriela. "Rafael Pinedo's Trilogy: Dystopian Visions and Populist Thought in Argentina's Turn-of-the-century Narrative", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 25:3, pp. 431-447, <https://doi.org/10.1080/13569325.2016.1167022>

La Ciénaga. Directed by Lucrecia Martel. Cowboy Pictures, 2001.

Lemo, Matías. "Un aspecto de la figura heroica en la literatura argentina contemporánea: Plop, de Rafael Pinedo". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 48, 2019, pp. 573-591, <https://doi.org/10.5209/alhi.66802>

Lowenstein, Adam. "Spectacle horror and Hostel: why 'torture porn' does not exist". *Critical Quarterly*. Volume 53, Issue 1, pp. 42-60.

María Maestre Fernández, “Rastreado la emergencia del sujeto neoliberal ‘aquí en Centroamérica’: una reflexión y un (breve) ejemplo a través de *Baile con serpientes* (1996) de Horacio Castellanos Moya”. *Amerika*, 20, July 2020.

<https://doi.org/10.4000/amerika.11937>

Mackenbach, Werner, and Alexandra Ortiz Wallner. “(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica”. *Iberoamericana*, Year 8, 32, December 2008, pp. 81-97.

Mbembe, Achille. “Necropolitics.” *Raisons politiques: études de pensée politique*. 1 (2006): 29–60. Print.

México Bárbaro. Directed by Isaac Ezban, Laurette Flores Bronn, Jorge Michel Grau, Ulises Guzman, Edgar Nito, Lex Ortega, Gigi Saul Guerrero, Aarón Soto. Dark Sky Films, 2014.

Mercier, Claire Léa Antoinette. “Economía humana en la trilogía de Rafael Pinedo: Plop, Frío y Subte”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*. Año 5, nro. 10, septiembre 2016. pp. 131-143

Modleski, Tania. “The Terror of Pleasure. The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory”. *The Horror Reader*. Ed. Ken Gelder. Routledge, 2000.

Monsivais, Carlos. “Carlos Monsivais / El Narcotráfico y Sus Legiones.” *El Norte* (2003).
Print

Montag, Warren. "Necro-economics: Adam Smith and death in the life of the universal",
Radical Philosophy 134, Nov/Dec 2005, pp. 7-17.

Moodie, Ellen. *El Salvador in the Aftermath of Peace. Crime, Uncertainty, and the
Transition to Democracy*. University of Pennsylvania Press, 2010.

Moya, Horacio Castellanos. *Baile con serpientes*. Consejo Nacional para la Cultura y el
Arte, 1996.

---. *La diabla en el espejo*. Linteo, 2000.

---. *El arma en el hombre*. Tusquets, 2001.

---. *El Asco: Tres relatos violentos*. Editorial Casiopea, 2000.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism:
Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP,
1999.

Nun, José. "Superpoblación Relativa, Ejército Industrial de Reserva y Masa Marginal".
Revista Latinoamericana de Sociología. Centro de Investigaciones Sociales del Instituto
Torcuato Di Tella. Vol. 5, July 1969.

Ortega, Lex. "Atroz-Entrevista". Uploaded by Artificialradio. Nov. 2, 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=eiGBh9bzWz8>

Pinedo, Rafael. *Plop*. Interzona Editora, 2004.

Plaga zombie: zona mutante. Directed by Pablo Parés and Hernán Sáez. Farsa Producciones, 2001.

Prieto, Yurinis. "Formalización estética y funciones de la sátira en *El asco*, Thomas Bernhard en San Salvador (1997) y *La diabla en el espejo* (2000) de Horacio Castellanos Moya". *Cahiers du CRICCAL*, 38, 2008, pp. 131-138.

<https://doi.org/10.3406/ameri.2008.185>

Ramos, Julio. "Saber del *Otro*: escritura y oralidad en el *Facundo* de D.F. Sarmiento".

Revista Iberoamericana. Vol. LIV, nro. 143, Abril-Junio 1988, pp. 551-569,

<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1988.4473>

Rodríguez, Mariano Ezequiel. "Del neoliberalismo al pos-apocalipsis: la reificación del cuerpo en *Plop* (2002) de Rafael Pinedo". *Amerika*, núm. 20, 2020. pp. 1-12.

<https://doi.org/10.4000/amerika.11962>

Roque-Baldovinos, Ricardo. "La Ciudad y la Novela Centroamericana de Posguerra".

(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos, edited by Cortez, Beatriz et al, F&G Editores, 2012.

Rosenberg, Fernando J. "Toxicidad y Narrativa: los Suicidas del Fin del Mundo de Leila Guerriero, Cromo de Lucía Puenzo, y Distancia de Rescate de Samanta Schweblin".

Revista Iberoamericana, Vol. LXXXV, Núm. 268, Julio-Septiembre 2019, pp. 901-922

<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2019.7813>

Risner, Jonathan. *Blood Circuits. Contemporary Argentine Horror Cinema*. SUNY Press, 2018.

Rubino, Atilio R. y Silvina Sánchez. “La familia y los monstruos de la heteronormatividad. La ‘futuridad reproductiva’ en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin”. *Brumal. Revista e investigación sobre lo Fantástico*, 9(2), pp. 107–127.

<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.728>

Salva, José Fernando. “Distancia de rescate de Samanta Schweblin: invisibilidad e intimidad del desastre en la Argentina agroindustrial”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXVII, Núm. 274, Enero-Marzo 2021, pp. 289-305

Sánchez Prado, Ignacio. “La ficción y el momento de peligro” en *Tiranas ficciones. Poéticas y políticas de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*, edited by Perkowska, Magdalena and Osvaldo Zawala, Serie Nueva América, 2016.

Sarlo, Beatriz. *Ficciones Argentinas*. Mardulce, 2012.

Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Random House, 2014.

Somos lo que hay. Directed by Jorge Michel Grau, CCC, 2010.

Sotomayor Miletti, Áurea María. “Cuando Los Lugares Dirimidos Hablan: Precariedad En La Obra De Carmen Berenguer, Gabriela Cabezón Cámara, Diamela Eltit Y Samanta Schweblin”. *Kipus: Revista Andina De Letras Y Estudios Culturales*, n.º 48, octubre de 2020, pp. 48-65, <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.4>

Steimberg, Alejo. "El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001." *Revista Iberoamericana* [En línea], 78.238 (2012): pp. 127-146.

<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6891>

Valencia Triana, Sayak. "Capitalismo Gore y Necropolítica en México Contemporáneo". *Relaciones Internacionales*, n.19, febrero de 2012, GERI-UAM, pp.83-102.

Svampa, Maristella. *La Sociedad Excluyente. La Argentina Bajo el Signo del Neoliberalismo*. Taurus, 2005.

Svampa, Maristella, "Pensar el Desarrollo desde América Latina", *Renunciar al Bien Común: Extractivismo y (pos)desarrollo en América Latina*, edited by Gabriela Massuh. Mardulce, 2012.

Téllez, Jorge. *The Picaresque and the Writing Life in Mexico*, University of Notre Dame Press, 2021.

Terrazas, Aaron. "Salvadoran Immigrants in the United States in 2008". (5 January 2010). *migrationpolicy.org*. Retrieved 25 October 2020.

Tudor, Andrew. *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Basil Blackwell, 1989.

Turner, John Kenneth. *Barbarous Mexico*. Charles H. Kerr & Company, 1910.

Van der Borgh, Chris. "The Politics of Neoliberalism in Postwar El Salvador". *International Journal of Political Economy*. Vol. 30, N. 1, Spring, 2000, pp. 36-54.

Vila, María del Pilar. "Las ilusiones perdidas: narrar la violencia. Acercamientos a la obra de Horacio Castellanos Moya". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXX, Núm. 247, April-June 2014, pp. 553-570.

Venkatesh, Vinodh. "Towards a Poetics of the Automobile in Contemporary Central American Fiction", *Letras Hispanas* Volume 8.2, Fall 2012, pp. 62-76.

Watson, Kayla. "Entre el mercado y el ser. La domesticación del neoliberalismo en la obra de Horacio Castellanos Moya". *Horacio Castellanos Moya, El Diablo en el Espejo*, edited by Caña Jiménez, María del Carmen and Vinodh Venkatesh, Editorial Albatros, 2016.

Wade, Christine J.. *Captured Peace : Elites and Peacebuilding in El Salvador*, Ohio University Press, 2016.

Wark, McKenzie. *Capital Is Dead. Is This Something Worse?*. Verso, 2021.

Weffort, Francisco. Quijano, Aníbal. *Populismo, Marginalización y Dependencia*, Editorial Universitaria Centroamericana, 1973.

Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." *Film Quarterly* 44.4, 1991, pp. 2-13.

Zimmer, Zac. "Barbarism in the Muck of the Present: Dystopia and the Postapocalyptic from Pinedo to Sarmiento." *Latin American Research Review*, vol. 48, no. 2, 2013, pp. 131-47.