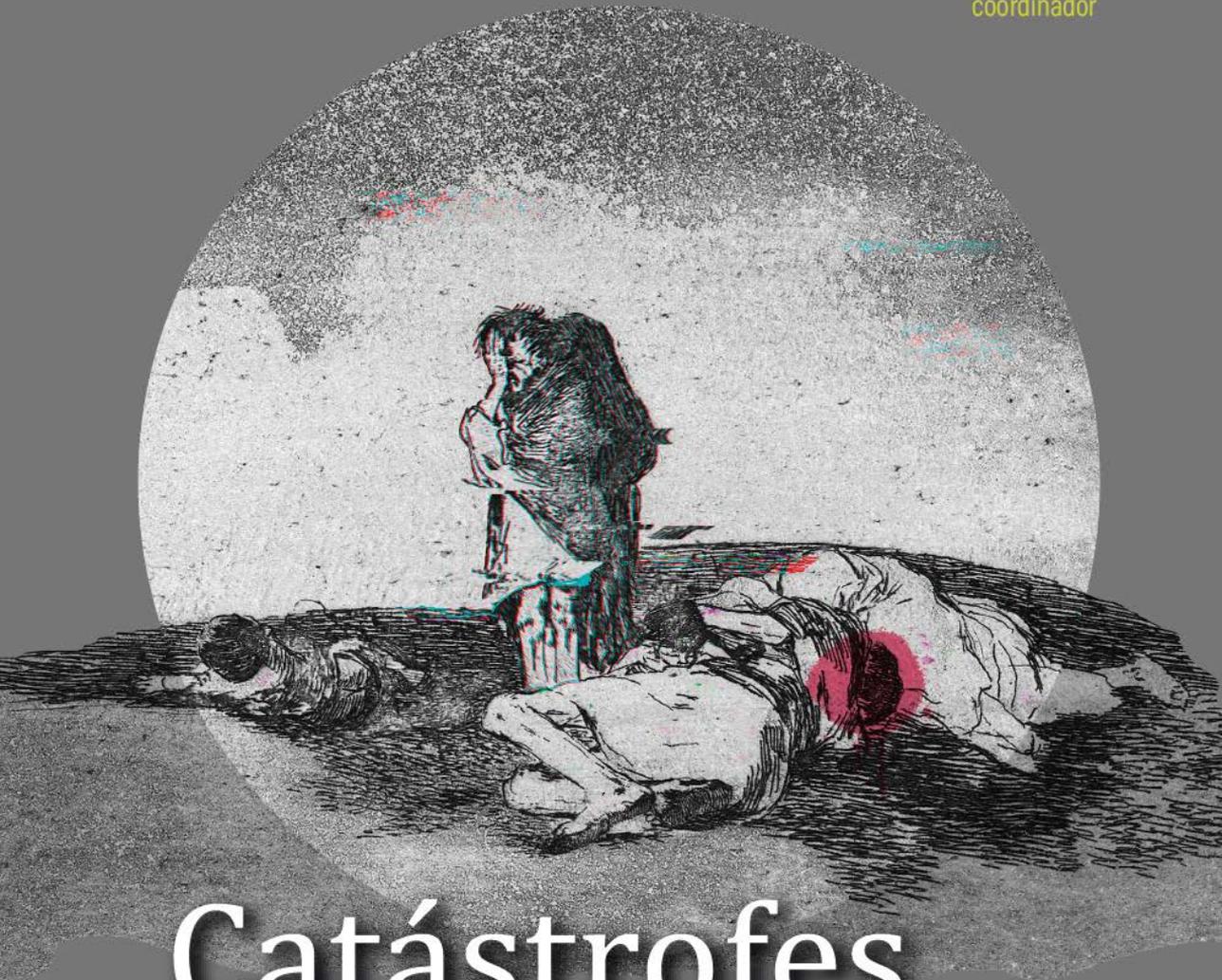


Alejandro
Montes de Oca
Villatoro
coordinador



Catástrofes hussanas



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

Catástrofes humanas

**SU REPRESENTACIÓN EN EL SUJETO, LA LITERATURA,
EL CINE Y LAS COMUNICACIONES**

Primera edición: 10 de abril de 2022

ISBN digital: 978-607-28-2485-0

ISBN impreso: 978-607-28-2486-7

Imagen de portada, fragmento del aguafuerte: “No hay quien los socorra”. Parte de la serie “Desastres de la guerra” 1810-1815, de Francisco de Goya

Forma parte de las Colecciones Fundación Mapfre.

Diseño de portada: Dcg. Iraís Hernández Güereca

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud,

Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960

Sección de Publicaciones de la División de Ciencias

Sociales y Humanidades.

Edificio A, 3er piso. Teléfono 54 83 70 60

pubcsh@gmail.com / pubcsh@correo.xoc.uam.mx

<http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig>

<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/index.php/libroelectronico>

Catástrofes humanas

**SU REPRESENTACIÓN EN EL SUJETO, LA LITERATURA,
EL CINE Y LAS COMUNICACIONES**

ALEJANDRO MONTES DE OCA VILLATORO
COORDINADOR



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector general, José Antonio de los Reyes Heredia

Secretaria general, Norma Rondero López

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

Rector de Unidad, Francisco Javier Soria López

Secretaria de Unidad, Angélica Buendía Espinosa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Directora, Dolly Espínola Frausto

Secretaria académica, Silvia Pomar Fernández

Jefe de la sección de publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL

Jerónimo Luis Repoll (presidente)

Gabriela Dutrénit Bielous

Álvaro Fernando López Lara

Asesor del Consejo Editorial: Miguel Ángel Hinojosa Carranza

COMITÉ EDITORIAL

Araceli Soni Soto (presidente)

María del Pilar Berrios Navarro / Joel Flores Rentería

Abigail Rodríguez Nava / Araceli Margarita Reyna Ruiz

Gonzalo Varela Petito

Asistente editorial: Varinia Cortés Rodríguez

ÍNDICE

Introducción	
ALEJANDRO MONTES DE OCA VILLATORO	9
Gente sin atributos. Sobre el factor subjetivo en los sucesos catastróficos	
HANS SAETTELÉ	19
Las escrituras de la catástrofe. Karl Kraus y Franz Kafka	
ALEJANDRO MONTES DE OCA VILLATORO	55
<i>Relato simbólico y relato siniestro: dos modos de representar el horror de la dictadura militar argentina</i>	
NOÉ SOTELO HERRERA	89
La caravana migrante centroamericana 2018 como catástrofe social. Discriminación, prejuicios y estereotipos en torno al migrante en redes sociodigitales	
SILVIA GUTIÉRREZ VIDRIO.....	145
Los usos del caos: la representación de las catástrofes en el cine	
LAURO ZAVALA	189
LOS AUTORES	219

INTRODUCCIÓN

ALEJANDRO MONTES DE OCA VILLATORO

Los sueños de la razón producen monstruos.

A lo largo del siglo XX pasamos de la certeza en la idea del progreso — como si esto fuera una consecuencia inevitable de la unión de la libertad y la ciencia que impregnaban los imaginarios en el siglo XIX —, a la desesperanza y a una vaga sensación de fracaso. Al paso de dos guerras mundiales, una sobrepoblación descontrolada y una corrupción generalizada, el peso de la responsabilidad humana en las catástrofes fue el signo del siglo. Al tiempo que se iba transitando de la construcción imaginaria de que las catástrofes humanas eran una amenaza más o menos lejana, aunque siempre latente, hacia la ineludible conciencia de la vulnerabilidad de los espacios y el tejido social, fue cerniéndose, progresivamente, y con perfiles cada vez más ominosos, una realidad insoslayable: la de la demagogia, la mentira política y los abusos hacia las periferias, como caldo de cultivo de conflictos, inicialmente constreñidos a geografías acotadas y lejanas, que pronto se convirtieron en una realidad cada vez más cercana e ineludible, que de una u otra forma nos tocaba a todos a partir de las migraciones, hasta llegar en nuestros días a la realidad brutal de una pandemia inducida por los cambios planetarios producto de la actividad humana, a la que nadie puede ser ajeno.

La mentalidad moderna, como una forma de pensamiento asentado en la razón, supuso, aparentemente sin réplica, una forma específica de racionalidad como condición del progreso instrumental en torno al dominio y la consecuente explotación de la naturaleza, que suponía, en consecuencia, la intervención del hombre en el entorno natural para su transformación en una segunda *naturaleza* que debía suplantar a la primera, supuestamente hostil e inhóspita, para construir un entorno

propiamente humano ajustado a sus necesidades, que no eran otras que las del usufructo y la acumulación de la riqueza. Dicha construcción imaginaria del pensamiento de la modernidad permaneció incólume a lo largo del siglo XIX, a tal punto que incluso Marx y Engels, en el *Manifiesto del Partido Comunista*, escriben con verdadero entusiasmo:

El sometimiento de las fuerzas de la naturaleza, el empleo de las máquinas, la aplicación de la química a la industria y la agricultura, la navegación a vapor, el ferrocarril, el telégrafo eléctrico, la adaptación para el cultivo de continentes enteros, la apertura de los ríos a la navegación, poblaciones enteras surgiendo por encanto, como si salieran de la tierra. ¿Cuál de los siglos pasados pudo sospechar siquiera que semejantes fuerzas productivas dormitasen en el seno del trabajo social?

Pero todo este *progreso* implicaba no sólo el avasallamiento de comunidades enteras, sino el arrasamiento progresivo de la naturaleza, su *sometimiento* se dice eufemísticamente delatando su carácter prepotente; así, la contaminación química de tierras, ríos y mantos acuíferos ha llevado con el tiempo tanto a especies vegetales como animales a situaciones críticas de supervivencia, hasta llegar en nuestros días a poner en peligro a nuestra propia especie. La sobreexplotación del manto vegetal y la extensión del modelo de la agroindustria ha conducido a poner en riesgo de desaparición a diversas especies de polinizadores e insectos indispensables para el equilibrio ecológico, como es el caso de la emblemática abeja melífera. Todo esto bajo la lógica del progreso y la ganancia, que han llegado a convertirse, por su propio desenvolvimiento, en el simple y llano despojo, implícito en la explotación tecnificada de la naturaleza posibilitada al poner a la ciencia al servicio del crecimiento económico como objetivo último, que en el sistema mundo capitalista habría de derivar en catástrofes cada vez más extendidas.

INTRODUCCIÓN

En su ya clásico estudio sobre el pensamiento moderno, Luis Villoro afirma que éste se inicia cuando el hombre deja de verse formando parte de la totalidad, pues a partir de esta separación, se construye una escisión entre el hombre y la naturaleza, de tal forma que el primero es pensado como libertad y la segunda como necesidad. Y esta forma de pensarse a sí mismo en la modernidad habrá de producir una suerte de ruptura entre el hombre y el todo que constituye con su entorno, y no formando así parte de esta totalidad; el mundo del hombre ya no es la naturaleza en la que se encuentra, sino aquella otra que él construye y que se superpone a la primera, de tal forma que termina convirtiéndose en una anomalía, y de esta manera la naturaleza se convierte para él en objeto de dominio y explotación, tecnológicamente planificada, lo que habrá de provocar la gradual degradación del entorno natural y el acoso progresivo de las especies animales que paulatinamente ven reducido su hábitat al paso que las ciudades se expanden y destruyen su medio ambiente, y por consiguiente el nuestro.

Todo esto choca de frente con las concepciones ambientalistas que comenzaron a desarrollar una crítica, sustentada en estudios científicos globales, contra la ideología dominante del crecimiento económico, contraponiendo argumentos incontrovertibles a las teorías de la modernización y del desarrollo industrial. Es por esto que aquel pensamiento de *sometimiento* de la naturaleza, que entraba en colisión con las distintas cosmovisiones del pensamiento indígena, debió de enfrentar también al pensamiento ecológico, que por lo mismo, se buscó domesticar y neutralizar al intentar transformarlo en lo que se ha llamado una economía *sustentable*, y de esta forma, todas las comunidades indígenas se convirtieron en objetivos de integración a proyectos de explotación de sus recursos de forma *sostenible*, ya que las diversas culturas ancestrales y autónomas se erigieron en obstáculos al *progreso*, por lo cual todas estas comunidades han sido objeto de despojo y asimilación.

El sistema mundo capitalista ha evolucionado en dos vertientes paralelas; por una parte, unifica cada vez más extensas zonas de la geografía planetaria en zonas de libre comercio mediante tratados y convenios, por encima de las soberanías nacionales, y por otra consolida mega corporaciones que controlan de forma desmesurada porciones cada vez mayores de la riqueza mundial. Así el progreso de este sistema mundo, como lo explica Víctor Toledo en *La Jornada* del 18 de agosto de 2018, ha conducido a la ideología fundamentalista conocida como neoliberalismo a “[...] una guerra contra los seres humanos y contra la naturaleza [dirigida por centros de poder anónimos], que buscan por todos los medios ocultar y hacer invisible esa doble explotación”. Esta situación busca conducirnos al aislamiento y la desesperanza que habría sido históricamente el santo y seña de las peores catástrofes humanitarias del siglo pasado, y que en el presente configura una crisis civilizatoria multidimensional, que en su más contundente expresión nos confronta en la actualidad a una crisis sanitaria global por la pandemia del Covid 19.

Y si en algún momento se pensó en que las *redes sociales* con su explosiva interconectividad habrían de posibilitar una masa crítica con una gran incidencia social, progresivamente se han ido convirtiendo en lo contrario, pues lo que emerge son masas acrílicas que, al amparo de la *diferencia*, han puesto en circulación una gran cantidad de enunciados falaces que han hecho aparecer, tras el espejismo de la *libertad* subjetiva, la atroz figura de “un apego apasionado al sometimiento”, como sugiere Slavoj Žižek en su libro *En defensa de la intolerancia* (2008), ya que en éstas se configuran, a partir de un espejismo de libertad absoluta, “la reemergencia de figuras feroces del superyó” (2008:89), produciéndose así repliegues narcisistas en forma de perfiles que vuelcan a los sujetos a la compulsión de gozar. Por todo esto es que el filósofo Richard J. Bernstein, doctorado *Honoris Causa* por la Universidad Autónoma Metropolitana, en su conferencia magistral *Mi viaje filosófico* (*Semanario de la UAM* del 19 de marzo de 2018) opinó:

INTRODUCCIÓN

Vivimos los momentos más sombríos de toda la historia, con el crecimiento de formas nuevas de autoritarismo, xenofobia, racismo descarado y reducción de la libertad pública democrática y, en consecuencia, ya no se habla de un bien común ni de una responsabilidad compartida con los oprimidos y explotados, resultando amenazador que los líderes políticos mientan y traten de borrar de modo consistente cualquier distinción entre verdad y falsedad.

La humanidad pareciera así deslizarse hacia diversos escenarios de peligro crítico, tanto en lo ecológico como en lo humanitario, así como en el horizonte alimentario o migratorio, sumada a la sempiterna amenaza de una guerra nuclear. Pero a pesar de toda esta perceptiva de desastre hay que sobreponerse, tal como escribiera José Emilio Pacheco en su poema *Las ruinas de México*: “con piedras de las ruinas, hay que forjar otra ciudad, otro país, otra vida”. Es por esto que en el colectivo de trabajo del área de investigación: Comunicación, lenguajes y cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, hemos buscado reflexionar sobre las *Catástrofes humanas*, desde las diversas vertientes de las ciencias sociales y las humanidades que nos ocupan en nuestro trabajo universitario.

En el presente libro abordamos diversas formas de interrelación entre el desorden social y los sujetos implicados en diferentes trastornos tanto individuales como colectivos, buscando acercarnos a una comprensión, si bien necesariamente parcial, que rescate la complejidad que fenómenos de esta naturaleza plantean a las formas de construcción subjetiva. De esta manera nos hemos propuesto una mirada múltiple a lo que significan las catástrofes humanas en la cultura; desde el análisis del factor subjetivo implicado en los sucesos catastróficos, como desde la potencia de la imaginación creadora de la literatura, así como desde el rigor analítico de un proceso social potencialmente catastrófico en curso, como es la migración colectiva, o la generación de los imaginarios colectivos a partir de la producción audiovisual; buscando, fundamentalmente, acercarnos

a la comprensión de las maneras en que estos procesos se representan en las subjetividades. Y de esta forma, contribuir a la reflexión sobre las maneras de imaginar, concebir y representar este tipo de fenómenos, tarea cada vez más necesaria.

En el artículo que abre este libro, Hans Saettele, en “Gente sin atributos. Sobre el factor subjetivo en los sucesos catastróficos” trabaja sobre los acontecimientos catastróficos que ponen en peligro a los otros; en donde el factor subjetivo en los desastres se hace notar en la siniestra coincidencia entre un desorden social generalizado y el surgimiento de sujetos “causantes” de daño. Nos dice Saettele que el estallido catastrófico se caracteriza por la insistencia de la dimensión del engaño y de la perversidad narcisista, y remite a la cercanía entre el intercambio social y la estafa, en donde la “sociopatía” es no sólo asunto de algunos enfermos sino una presencia ineludible en el ámbito de la podredumbre pública. Lo que lleva al autor a revisar la idea del trauma como suceso y sustituirla por el concepto más amplio de traumatismo, necesario para abordar las problemáticas sociales actuales, es decir, la precarización de la vida en la actualidad, condición que habría llevado a las ciencias sociales, actualmente, a convertirse ni más ni menos que en una escritura de la catástrofe.

En este ensayo se propone una *posición subjetiva canalla* para dilucidar el papel de esta posición en los acontecimientos catastróficos, desastres y muertes irresponsables, lo innombrable de la catástrofe, y la falta de atributos para designar a aquellos que la provocan. La idea que guía este trabajo es que la *posición subjetiva canalla* es observable y pública, ya que precisamente aparece en lo público y estremece el lazo social en tanto que se presenta comúnmente como la estafa de la vida pública. El autor concluye, a partir de la revisión de varios casos, sobre las consecuencias del acto de mentir en un sentido extra-moral y el surgimiento de la perversión generalizada en donde se inmiscuye la *posición canalla* en un goce sin libido.

Por su parte Alejandro Montes de Oca Villatoro se propone *leer* el derrumbe del humanismo, a partir del estudio de dos escritores de

principios del siglo XX. En el ensayo: “Las escrituras de la catástrofe. Karl Kraus y Franz Kafka”, nos muestra cómo es que en las obras de estos dos autores se avizoraban los gérmenes de la hecatombe que aguardaba en el siglo. Se aborda tanto la manera en cómo en el trabajo periodístico de Kraus se desmenuzaban los fermentos de la descomposición social y humana que habrían de preparar el campo político social que derivó en las dos grandes guerras del siglo, así cómo es que el trabajo de este periodista habría sido visionario de lo que más tarde se llamaría *violencia simbólica*, misma que Kraus habría denunciado a partir de una minuciosa lectura de la prensa de su tiempo en donde habría discernido y desmontado, mediante la sátira, la manipulación que bajo la cobertura del reportaje se hacía de la opinión pública. Se aborda así mismo la literatura de Franz Kafka a partir de la particular condición develatoria contenida en su obra, se analiza la forma en cómo va dando cuenta en sus narraciones de la anulación de todo rasgo de humanidad por una burocracia anónima pero omnipresente, que en sus relatos conduce a la anulación del sujeto. En este trabajo se analiza la deslumbrante capacidad del escritor praguense para precisar los mínimos mecanismos tanto sociológicos como psicológicos de tal condición, décadas antes de que la historia corroborara tales procedimientos en los totalitarismos. Es de esta forma como en este ensayo se propone y demuestra la potencia develatoria de la imaginación creadora, al abordar a estos dos escritores que confluyen en un punto crucial para entender nuestra época, por sobre sus enormes diferencias, la manera en cómo ambos representan la vida humana en su escritura, como una investigación judicial que conduce ineluctablemente a la destrucción.

Noé Sotelo Herrera trabaja en el texto: “*Relato simbólico y relato siniestro: dos modos de representar el horror de la dictadura militar argentina*” las estrategias seguidas por dos directores cinematográficos sobre los dispositivos narrativos como formas posibles de suturar, de diversas maneras, la herida causada por la catástrofe social que significó la dictadura militar argentina entre los años 1976 y 1983. El autor propone que

uno de los grandes debates en la teoría cinematográfica es el papel de las imágenes para representar acontecimientos en los que murieron muchas personas, como en los genocidios, las guerras y las dictaduras militares, dada la dificultad intrínseca para representar este tipo de sucesos. El cine en nuestra lengua ha buscado por décadas la forma de llevar a escena el horror de las dictaduras que se sufrieron en Iberoamérica durante el siglo pasado. La propuesta desarrollada en su trabajo es analizar los diferentes modos de representación que se han empleado y sus alcances. Para ello, se toma como punto de partida el análisis de dos filmes argentinos: *El secreto de sus ojos* (2009), dirigido por Juan José Campanella, y *El clan* (2015), obra de Pablo Trapero, que Noé Sotelo analiza a partir de la teoría del texto, propuesta por el estudioso español Jesús González Requena, quien busca trascender al ámbito meramente narratológico, al introducirse en el campo de la antropología para determinar las funciones que los relatos tienen a lo largo de la historia, planteando que son estos en donde los individuos aprenden a desear, partiendo de las ideas de Vladímir Propp, proponiendo el Complejo de Edipo de Freud como un proceso narrativo.

Por su parte, Silvia Gutiérrez Vidrio aborda el fenómeno de la migración, que es un tema central en las agendas de prácticamente todos los continentes, y que ha sido visibilizado cada vez más en los medios de comunicación, tradicionales y digitales, como un problema mundial que alcanza dimensiones alarmantes. En este trabajo denominado: "La caravana migrante centroamericana 2018 como catástrofe social. Discriminación, prejuicios y estereotipos en torno al migrante en redes sociodigitales" el objeto de estudio es la migración centroamericana que llegó a México en octubre de 2018, misma que estaba organizada en una Caravana, vista como una catástrofe social que tuvo su origen fundamentalmente en la precariedad y en el capitalismo depredador que impera en los países del triángulo Norte de Centro América (Honduras, Guatemala y El Salvador), así como las reacciones que su presencia en el territorio mexicano causó en la sociedad. Dichas reacciones fueron diversas; si bien

hubo una acogida por parte de algunos sectores, otros reaccionaron de manera contraria y expresaron una serie de descalificaciones hacia los migrantes centroamericanos. Lo que le interesa captar a la autora son, precisamente, las diferentes posturas expresadas en la red socio digital Twitter, con el fin de captar la manera en cómo la subjetividad de los mexicanos fue sacudida ante el éxodo masivo de migrantes centroamericanos, y cómo en los comentarios publicados en dicha red, es posible identificar la imagen que se construye de los migrantes (estereotipos), la actitud que se tiene hacia ellos (discriminación, estigmas) y las emociones que se expresan al hablar de ellos.

Y en la colaboración con la que se cierra el libro, Lauro Zavala se propuso abordar en “Los usos del caos: la representación de las catástrofes en el cine” las estrategias de representación de las catástrofes en el cine de ficción. El cine de catástrofes nos recuerda la vulnerabilidad de la condición humana y la necesidad de actuar como parte de la naturaleza. El uso indiscriminado de la razón instrumental a expensas de la naturaleza ha alejado a la especie humana de su lugar natural como parte integral del sistema ecológico, y ese alejamiento tiene consecuencias desastrosas. El séptimo arte tiene el poder de mostrar estas catástrofes: sus causas, sus consecuencias y, en algunos casos, también su posible reversión. El autor analiza cuáles son los alcances de pedagogía social que tiene el cine, y la importancia que éste puede tener para la supervivencia de la especie, ya que puede contribuir a conocer los riesgos catastróficos que nos asedian. Y al hacerlo, la cinematografía contribuye a aprender de esta experiencia y desarrollar nuestra capacidad de resiliencia.

Las estrategias de representación de las catástrofes sociales en el cine, tal como son abordadas por Zavala, se agrupan en seis estrategias ficcionales y cuatro estrategias documentales. Y en el presente trabajo se desarrolla la tesis de que, en todos los casos, la utilización de estas 10 estrategias cinematográficas en el cine de ficción, y en el cine documental, así como en las series de televisión, explican la forma en cómo se construyen las representaciones de las catástrofes sociales, y cómo configuran

la manera en que se producen los imaginarios colectivos en la industria audiovisual.

Es de esta manera como los autores se proponen, desde la diversidad de sus respectivos campos de estudio, aportar elementos que contribuyan a la discusión y comprensión de los complejos escenarios que la humanidad enfrenta en nuestros días, convencidos de que las posibles soluciones no pueden provenir únicamente de la ciencia y la tecnología, sino de la articulación de éstas con el arte y las humanidades; éste busca ser nuestro aporte fundamental a la reflexión colectiva. Nuestra época está marcada por profundos cambios que trastocan radicalmente nuestra concepción de lo humano y de la forma en cómo habitamos el mundo. Solamente con una aproximación desde la complejidad que comporta lo humano, será posible revertir la demencial carrera hacia la catástrofe, para así contribuir a un más amplio entendimiento de la crítica situación que experimentamos como especie, y poder de esta manera, imaginar escenarios de un futuro realmente humano no reñido con la naturaleza que nos sustenta.

GENTE SIN ATRIBUTOS.

SOBRE EL FACTOR SUBJETIVO EN LOS SUCESOS CATASTRÓFICOS

HANS SAETTEL

El sentimiento de lo peor, la podredumbre pública y sus figuras básicas. El dicho “una desgracia rara vez viene sola”, se presenta como enigmática, ya que la especificación “rara vez” es indicio de una dificultad para separar, en el pensamiento sobre lo catastrófico, el acontecimiento objetivo de la acción de los sujetos, tomados, atrapados e involucrados en él de múltiples maneras, provocando una cadena de nuevos sucesos catastróficos. En efecto, si a pesar del paso del tiempo, a pesar de que el acontecimiento queda lejos detrás de nosotros, persiste el “sentimiento de lo peor”, como lo señala Georges Didi-Huberman en su *Memorandum de la peste* (2006:10), es porque el acontecimiento va siempre atado a actos que no pueden ser considerados simplemente como “reacción”; actos que llevan, al contrario, la impronta indeleble de la podredumbre pública y de la nominación imaginaria que ésta suscita.

En efecto, los actos en cuestión, que decimos a menudo “irrepresentables”, “inimaginables”, no se sustraen nunca a la nominación imaginaria, con lo cual demuestran que “imaginar no es un lujo y todavía menos un consuelo. Es un destino psíquico donde lo peor está inscrito. Es un azote del ser” (Didi-Huberman, 2006:187). Se puede afirmar entonces que la imaginación de la catástrofe forma parte de la catástrofe misma. Se trata de la imaginación en tanto es por definición “hipocondríaca, penetrada de creencias, falsos cálculos, ficciones, delirios, pero también

de hiperesthesis y observaciones vueltas cada vez más agudas por la angustia” (Didi-Huberman, 2006:187).

Preguntar acerca del factor subjetivo en las catástrofes lleva a renunciar a la idea simple del sufrimiento como mero efecto. Un ejemplo extremo es el terrorismo. Más allá de los actos terroristas, “el terrorista” recientemente ha surgido en la nominación como el *Gefährder* (el que pone en peligro a otros). Aun sin acto concreto, por su simple presencia, los que ponen en peligro a otros, son fuente y origen del sentimiento de desamparo. El hecho de que los *Gefährder* no son excluibles de una sociedad donde los derechos humanos son eficaces, es decir, la doble condición de ser terrorista vigilado por la policía y al mismo tiempo protegido por la ley, ha hecho sentir a ciertos países su impotencia frente al problema del terrorismo. Nace así una nueva categoría: los “inexcluibles”, es decir, sujetos que aceleran la nominación imaginaria de las masas en dirección de peligros reales, sin que las autoridades puedan proceder en contra de ellos. Es sabido que ciertos gobiernos intentan resolver la situación por medio de la expulsión de estos sujetos a otros países, llamados entonces “terceros”; se trata de un mecanismo legal que delata la verdadera problemática, a saber, que no hay solución “justa”: estos sujetos no pueden ser ni procesados ni asimilados, es decir, que forman parte de la podredumbre pública en el juego del lenguaje.

Los acontecimientos actuales (la exasperación de la lucha entre los sexos y la epidemia del coronavirus) nos han hecho caer en la cuenta de que los “inexcluibles” no son sólo los terroristas (ni siquiera si definimos el término como un tipo de actor social en el sentido amplio), sino también los “irresponsables” y con esta clase estamos frente al hombre común, al hombre “sin cualidades” de Robert Musil. Son gente común tanto los que ofenden a las mujeres como los que niegan el peligro del contagio para mostrarse intrépidos, omnipotentes; y ambos pertenecen por lo tanto a la categoría de los que “hacen peligrar”. Se trata siempre del narcisismo de la imagen propia como ilusión de ser indestructible e

intrépido, *in-afectable*. Un punto central parece ser que el proceso planteado puede llegar hasta la implantación de creencias que predominan sobre la función del cuidado de sí y de los demás.

Como ha demostrado Peter Sloterdijk (2015), tanto los santos (*Heilige*) como los estafadores (*Hochstapler*), tan fundamentales para pensar el malestar en la cultura desde el punto de vista de la crisis de la repetición de los desastres en la modernidad, se insertan en el lugar donde implican peligro para los demás. Se trata del punto de inserción de una amplitud de fenómenos posibles que se alojan en el vacío entre la clasificación legal (delito) y la clasificación psiquiátrica. Es de este vacío que surgen nominaciones imaginarias, cuatro *posiciones subjetivas*: como “un santo”, “un estafador”, pero también “un delincuente” o “un héroe”. Todas ellas cambian radicalmente de contenido si se combinan con el adjetivo “falso” (un falso santo, un falso héroe, etcétera), indicio de que la cuestión de la verdad opera en todas. La denominación *Hochstapler* (estafadores) merece especial atención, ya que introduce los rasgos del arribista y del mentiroso, zona donde la pregunta por la locura y la delincuencia no alcanzan para dar cuenta de los sucesos. *Stapeln* significa apilar —y si se trata de mentiras sobre mentiras, es una práctica arriesgada y sin embargo incontenible, es el exceso de la pretensión de altura (*hoch*), es la simulación del “tener” —. En el proceso cultural, en la repetición de los desastres, se produce una verdadera acumulación de estos casos de sujetos comunes, de estas cuatro posiciones subjetivas.

¿Pero qué hay de común en todas estas posiciones? Robert Musil viene aquí a nuestro encuentro, cuando acerca de Ulrich, la figura principal de su obra *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930 *El hombre sin atributos*, la obra fue continuada, pero quedó fundamentalmente inacabada), el hombre sin cualidades, un escéptico, “un no-héroe en constante y apasionado auto-cuestionamiento”. En la Introducción a la lectura del libro Rowohlts escribe:

[...] detrás de su persona, en la medida en que esta palabra designa la parte de un ser humano que se cuestiona a sí mismo apasionadamente sin cesar, formada por el mundo y el curso de la vida, su *desesperación tranquila*, restringida, con cada día aumentaba. Se encontraba en el peor estancamiento de su vida y se despreciaba por sus omisiones. Las grandes pruebas, ¿son el privilegio de grandes criaturas? Le hubiera gustado creer en esto, pero no era correcto, ya que también las criaturas más simples y nerviosas tienen sus crisis. Así, en el fondo le quedó solo aquel resto de *inquebrantabilidad* que poseen todos los santos y todos los delincuentes; no es valentía, no es voluntad, no es confianza, sino simplemente un tenaz agarrarse de sí mismos, el cual es tan difícil de erradicar como la vida de un gato, cuando los perros ya le arrancaron la carne (Musil, 1987: 257).

El “resto de inquebrantabilidad” no está ausente en ninguna de las cuatro posiciones subjetivas mencionadas y explica la “incurabilidad” y la imposibilidad del vínculo social que se produce en estos puntos del tejido social, ya que pertenecen a una zona “detrás” de la persona, detrás de la máscara, y está asociado a lo que Musil llama “desesperación tranquila”, mientras que lo que aparece, se hace visible, es la inquebrantabilidad (*Unerschütterlichkeit*), donde Musil nos señala la incidencia de algo animal en el sujeto mediante la metáfora del gato descarnado pero todavía vivo. Llamemos a esto “sobrevivencia”, lo cual quiere decir que lo animal (el animal) en las cuatro *posiciones subjetivas* está insistiendo en una extraña perseverancia del sujeto. Es por este sitio de la subjetividad que debemos preguntar por una subjetividad sin atributos que se sitúa más allá de afectos como, siempre según Musil, *Mut*, valentía, coraje, arrojo; *Wille*, voluntad; *Zuversicht*, confianza.

Las múltiples relaciones entre estas posiciones (de exclusión, de inclusión, de combinación, de elisión) dan como resultado una gama infinita de matices que inciden y complican la dinámica social en tiempos de crisis

y desastres. La afinidad y configuración de estas figuras “psicosociales” con ciertas épocas es evidente y uno de los más interesantes aspectos de la investigación histórica. Recordarlo nos permite insistir en este punto: el factor subjetivo en las catástrofes se hace notar en la siniestra coincidencia entre un desorden social generalizado, llegando a la podredumbre pública, y el surgimiento de sujetos “causantes” de daño y perjuicio, a menudo extremo, a otros. En efecto, el estallido catastrófico se caracteriza por la insistencia de la dimensión del engaño y de la perversidad narcisista y remite a la cercanía entre el intercambio social y la estafa, es decir, al hecho de que el intercambio social no es nunca sin posible engaño y que, viceversa, no hay estafa sin intercambio social. La “sociopatía” es no sólo asunto de algunos enfermos, es una presencia ineludible en el ámbito de la podredumbre pública y puede aparecer en cualquiera de las cuatro *posiciones subjetivas* mencionadas.

Contar con este hecho de estructura es esencial, y es elocuente a este respecto un dato lingüístico: el verbo alemán que designa el intercambio (*tauschen*) es diacrónicamente secundario respecto al verbo que significa el engaño (*taeuschen*). La raíz común significaba originalmente una imposición sutil de un determinado *deal* desventajoso para algún otro. La separación semántica fue producida por una transformación de este significado original en “intercambiar, comerciar mercancía” y se produjo por medio de la separación de las variantes *tuschen* y *tiuschen* (siglo XIV, según Pfeiffer, 1993). Es de suponer que esta primacía etimológica del engaño y la posterior separación entre un ámbito objetivo (intercambio) y otro subjetivo (engañar, hacer trampa) permite también entender la lógica que opera en el des-engaño, en la decepción (*Ent-täuschung*) respecto a la manera de actuar *correcta* (del otro y del propio). Esta decepción no es, en primer lugar, consecuencia de un intercambio malogrado; es, y mucho antes, percepción de un engaño cuyo estatuto de realidad no es siempre evidente, sino profundamente enigmático.

La *posición subjetiva* que pretendo circunscribir en este ensayo no es la del sujeto en tanto sufre la catástrofe, no es la víctima lo que enfoco, sino el sujeto en tanto contribuye con sus actos a recrudecerla, a provocarla, de alguna manera a *causarla*. Pero la idea de una causación debe ponerse entre comillas, porque se trata de una implicación de múltiples caras, ya que deriva del anudamiento entre lo real, lo simbólico y lo imaginario, es decir, de la manera en que un sujeto, con modo de ser y de actuar, se asegura la existencia. Si bien la pregunta por la pasividad/actividad se plantea siempre, la posición *pasiva* y la *activa* no son separables; en cambio, lo que se observa es un continuo rebasamiento de límites, además de un movimiento de ida y vuelta persistente que constituye itinerarios repetitivos marcados por actos, pasajes al acto y *acting*.¹ Mejor dicho: lo que más interesa son los pasajes que efectúan ciertos sujetos de un lado al otro y viceversa.

DESAMPARO, DEPRESIÓN, DELINCUENCIA

Toda situación de amenaza, ataque, peligro de lesión y de pérdida, remite al punto delicado en la existencia que Freud llama desamparo, *Hilflosigkeit*. En “El porvenir de una ilusión” (Freud, 1927: 21-22), dice: “De mi cuenta corre, naturalmente indicar [*aufzeigen*, indica que para él, se trata de revelar algo generalmente oculto] el enlace entre lo anteriormente dicho y lo que ahora trato de exponer entre la motivación profunda y la manifiesta entre el complejo paterno y la impotencia y necesidad de protección [...]”. El concepto se sitúa en el nivel ontológico, es decir, que no designa una situación existencial particular, sino, como dice Peter Widmer (2016), la “faltante base de naturaleza, el faltante repertorio de

¹ El *acting-out* es un actuar que se da a descifrar al otro, en una destinación la mayor parte de las veces inconsciente. Debe distinguirse del pasaje al acto, el cual es un dejarse caer, muchas veces literalmente; no se dirige a nadie y no espera ninguna interpretación, se sitúa del lado de lo irrecuperable, de lo irreversible.

instintos”, y por lo tanto es preciso partir de una “configuración traumática del sujeto” la cual está ligada al origen mismo del sujeto en lo significativo. El sujeto no se origina en ninguna atribución, sino en la remisión de un significante a otro, y eso es el fondo de su desamparo. Esto permite rebasar la idea común del trauma como suceso y sustituirla por el concepto más amplio de traumatismo, más difuso, pero necesario para abordar las problemáticas sociales actuales, es decir, la precarización de la vida en la actualidad.

Sandor Ferenczi (1972), al introducir al psicoanálisis el concepto de “traumatogénesis”, no sólo logró invertir la relación entre “pasividad” y “actividad” en el complejo de Edipo (“Ahora me inclino a darle más importancia, aparte del complejo de Edipo de los niños, a la inclinación incestuosa de los adultos” Ferenczi, 1972:270). Aportó además un concepto que, a nuestro modo de ver, permite establecer una relación entre lo social-traumático en sentido amplio y el concepto de desamparo:

Me puedo imaginar casos de neurosis, y de hecho los he encontrado, en los cuales, tal vez debido a impresiones de *shock* inusualmente fuertes en la infancia, la mayor parte de la personalidad se convierte, para decirlo así, en *teratoma*, mientras que la adaptación real se lleva a cabo solamente por medio de un pequeño resto ileso (Ferenczi, 1972:272).

La importancia de esta idea del teratoma (deformación del feto gemelo, la teratología es el estudio de las anomalías morfológicas del desarrollo fetal) para la época actual, la comparación con un tumor monstruoso, con una neoplasia, no es como afirma Ferenczi, “una licencia poética”, sino el señalamiento de un lugar en el sujeto que, “en una parte escondida de un cuerpo, da albergue a fragmentos de un gemelo, inhibido en su desarrollo” (1972:271).

También Chemama y Hoffmann parecen tener en la mira este punto del teratoma cuando proponen la existencia de un “clivaje” en el sujeto moderno:

[...] entre una parte sensible, brutalmente destruida, y otra que sabe todo, pero no siente nada de cierta manera [Y añaden:] Ahora bien, este clivaje, que acompaña una especie de neutralización de toda sensibilidad, lo re-encontramos con frecuencia hoy en sujetos confrontados a acontecimientos violentos y traumáticos, al mismo tiempo que reencontramos en ellos la parálisis de todo trabajo de pensamiento (2018:83).

Ya en 2012, Chemama había relacionado la depresividad contemporánea con un “traumatismo subjetivo, es decir, una afectación psíquica (*atteinte psychique*), de la cual se puede afirmar que ninguna simbolización le permite, incluso a largo plazo, acceder a un apaciguamiento” (2012:77). Y:

No es ni siquiera necesario, para que haya traumatismo, que haya habido violación o agresión sexual. Basta a veces con la promiscuidad, que nuestra época no sabe evitar, entre el niño y el adulto, o también con el encuentro, por banal que sea hoy, de imágenes pornográficas (2012:80).

Esto sería el origen de una inhibición radical del deseo. Consideramos que ahí se designa el punto inicial del fantasma que Lacan desplegó en su lectura de la tríada freudiana *inhibición, síntoma, angustia*. Depresión e inhibición se juntan, y si el sujeto no se mantiene en esta posición (cancelando el deseo), y no hace tampoco síntoma, evoluciona en vía directa hacia la angustia. Para evitarla, le quedarán sólo el *acting* y el “pasaje al acto”.

A partir de este punto enfocaremos al sujeto en tanto “causante” de daño y sufrimiento a otros. Uno se encuentra entonces en una zona gris para la cual el nombre de “delincuencia” está demasiado rápido a la mano. En esta zona no estamos en otro lugar de la subjetividad; más bien “circulamos sobre un borde”, dice Marcel Czermak, y esto “no puede dejarnos indiferentes, ya que, lo queramos o no, tenemos que inscribirnos en normas, en circuitos diversos que producen e interrogan en nosotros funciones y objetos diversos” (2012:21). El borde sobre el que circulamos en esta zona gris no es otro que el lugar donde se juntan, produciendo tensión en lo real, la (no)-intencionalidad y la (ir)-responsabilidad.

La psicosis y el pasaje al acto están ligados estrechamente a esta tensión:

La experiencia de la psicosis, así como la del pasaje al acto, nos enseñan hasta qué punto son frecuentes los actos desprovistos de toda intencionalidad, actos automáticos, ligados a la manera misma con la cual, por la virtud de la estructura de la lengua, ello (co)responde; responde de todas las maneras posibles, y sin que le viéramos motivo alguno, tanto en nuestros pacientes como en el mundo (Czermak, 2012:23).

La idea de la transgresión de normas, aunque la llamemos “inconsciente”, no logra dar cuenta de estos actos “de borde”, en el borde. El sujeto del inconsciente se manifiesta en esta zona de otra manera, no sólo por el malestar moral que suscita, sino también por la ausencia de toda significación, es decir, que quien ha transgredido no tiene ninguna apreciación del límite que ha franqueado. Como consecuencia, el “valor” social del franqueamiento efectuado por un sujeto, una vez convertido en castigo, quedará marcado en éste por medio de la queja (habrá intentos de justificar el acto) respecto a una norma insoportable, de la cual en efecto es excluido. Se instalará en él, por un lado, una oscilación entre súplica de perdón y reintegración, y agresividad por el otro; y en lo

social-institucional, entre hospital y prisión. Es decir, que la caída de lo simbólico, característica de estos actos, no se debe solamente a una voluntad de transgredir el límite normativo, sino también a la incompetencia para percibirlo, situarlo respecto a su propia inserción social como sujeto de deseo tomado por el goce. La movilización de fabulaciones de grandeza no faltará como pieza fundamental que aparece en todos los casos y asegura el desconocimiento del límite —hasta que aparezca, en algún momento—, el punto de quiebre.

LA POSICIÓN SUBJETIVA CANALLA

Se ha comentado mucho acerca de la posibilidad de la intervención del psicoanálisis en estos casos que pertenecen todos a la gran categoría de los *Gefährder* (el que pone en peligro a otros) que aparecen en la dimensión pública como indicios de un malestar. Sin embargo, sucede que lleguen sujetos que de alguna manera fueron parte de algún fraude, de mentiras, de violencia, o peor, son ellos mismos perpetradores.

Lo que más nos acerca a la posibilidad de una intervención psicoanalítica acerca de este tema es el desarrollo del concepto de *posición subjetiva canalla*; su paulatina reelaboración es nuestra tarea. Esta posición Lacan la circunscribe en distintos momentos de su obra y proponemos evocar por lo pronto tres aspectos:

En el primero, la *posición subjetiva canalla* hay un desconocimiento del hecho de que lo verdadero no es interno a la proposición, sino que depende únicamente de la enunciación, de mi enunciación. Podemos también hablar de un desconocimiento de la separación entre saber y verdad. Tan importante es esto para Lacan que toda pretensión de metalinguaje, garante de la verdad, es según él una canallada:

No hay otro meta-lenguaje que todas las formas de la canallada, si designamos con esto estas curiosas operaciones que se deducen de esto; que el deseo del hombre es el deseo del Otro. Toda canallada se basa en esto, de *querer ser* el Otro, digo *el gran Otro de alguien*, ahí donde se dibujan las figuras en las cuales su deseo será captado (Lacan, 1991: 68).

Si la *posición canalla* se define por el rasgo de una pretensión de ser *el gran Otro de alguien*,² esto implica que lo verdadero no se buscará ya en la compleja relación entre el decir y el dicho; habrá al contrario *absorción del decir* por el dicho. La obturación de la palabra del otro por el dicho producido desde esta posición enunciativa produce *Hoerigkeit*,³ esclavitud respecto al dicho de un amo. Absorción del decir por el dicho significa en este caso que para el otro la propia palabra es emitida en un afán de nunca ser cuestionada respecto de su génesis, ni que la suya pueda ser cuestionada.

En el segundo aspecto, otra ocurrencia del término en los seminarios es la mención de la *posición canalla* como desconocimiento del hecho de que el goce es en su esencia “masoquista”. Lacan dice:

Tratar universalmente de masoquistas a todos aquellos que han luchado, sin saberlo, con esta lógica [lógica de la pérdida, e incluso del desecho, instalada en el deseo], es de este orden de corto-circuito donde está lo que llamo la canallada, de la cual he dicho que, en este campo, gira hacia la estupidez (Lacan, 2006: 134).

Estupidez, *stultitia*, que proviene de la pasión de ignorar la condición del deseo, a saber, la inversión que opera en el amarre entre el sujeto y el

² El gran Otro se distingue del otro imaginario que tenemos enfrente por el hecho de no encarnarse en ninguna persona. Ser el gran Otro de alguien es ponerse en el lugar de la ley para él.

³ Sustantivo derivado de *hoeren*, escuchar.

objeto-cause de deseo, es decir, desconocimiento loco, necio e insensato, de la intrincación entre pasividad y actividad.

Y en el tercer aspecto, estos sujetos no son generalmente rechazados, sino a menudo considerados como “simpáticos” (Lacan, 2011), de lo cual inferimos que representan el *man*, el *on*, el *hombre común*. Así dice Lacan respecto a la ética del hombre común, “se (on) hace un gesto, de salutación, de prosternación, o de admiración, y luego uno se conduce como todo mundo, es decir como el resto de los canallas” (1975:92). Este último aspecto es lo que nos salva de la taxonomía de patologías, puesto que se trata nada menos que de un universal social.

Precisando ahora la interrogación de este trabajo, diríamos que se trata de dilucidar el papel de la *posición canalla* en los acontecimientos catastróficos, desastres y muertes violentas. Es evidente que para ello será necesario suspender la descalificación inherente al empleo de la metáfora del perro, el insulto que hay en esta nominación. Los perros obedecen, los humanos no. El hecho de que se trata de otra cosa que de sujetos “despreciables” se hace visible en dos acontecimientos que quisiéramos recordar brevemente.

El primer ejemplo es la historia de Eróstrato, quien (siglo IV a.C.) puso fuego al templo de la diosa Diana, la Diana de los de la ciudad de Éfeso, quienes le lanzaron a Paulus, cuando trató de convertirlos al cristianismo su famoso “grande es la Diana de los efesos”, cosa que no se le escapó a Freud (1911). Sin preguntar por los “motivos”, de los cuales el más importante fue, según las interpretaciones, el afán de obtener la inmortalidad por el tamaño del acto transgresor, es decir, orientado por el afán de la fama, retengamos de este acontecimiento que el “valor social” del franqueamiento se refleja aquí en un castigo ejemplar, a saber, la prohibición de este nombre propio para todos los tiempos, en otras palabras, el castigo de la no-filiación. El lado de canalla de Herostratus aparece en varios momentos de los diferentes relatos literarios que se han producido (Pessoa, 1988), pero en todos ellos no falta nunca el rasgo de querer

ser *el gran Otro* absoluto, de los que están cerca de él. Esta pretensión es el punto sensible que fue decepcionado en Eróstrato por no haber recibido una recompensa suficiente por su propio sometimiento erotizado a la diosa. El surgimiento del odio en este caso está contenido en el acto destructivo mismo.

Como segundo ejemplo nos puede servir el escándalo actual acerca de la pederastia en la iglesia católica y otras, así como en muchas instituciones educativas. Ante el abuso sexual, el nombre de “canalla” está rápidamente a la mano, pero con esta nominación se puede salir de enfoque lo que está en juego: la seducción violenta y la violencia seductora, puestas al servicio de la pretensión de ser *el gran Otro de alguien*. No se debe olvidar que, mientras que el credo sea “Dios nos ama con amor de padre”, a ciertos sujetos les será siempre relativamente fácil ocupar la *posición canalla*, es decir, ejercerla sin subvertir el orden establecido.

INSCRIPCIÓN DE LA POSICIÓN CANALLA EN EL LAZO SOCIAL DEL DISCURSO

Según Lacan, “un” sujeto canalla no se va a analizar, lo cual no quiere decir que ningún sujeto canalla se pueda analizar. La paradoja que aparece en este punto nos remite al hecho de que en el nivel del discurso hay una aversión mutua entre esta posición subjetiva y el discurso psicoanalítico. En efecto, el esquema de los discursos de Lacan⁴ revela que la *incompletud*, es decir, el sujeto barrado aparece en la *posición subjetiva canalla* en el lugar del agente, y en este punto coincide con el discurso histérico.

⁴ Lacan distingue cuatro discursos: el discurso del amo es aquel por el cual el amo pone al esclavo a trabajar e intenta acaparar para sí el excedente de goce que resulta de este trabajo. Su carácter falaz estriba en dar al otro la ilusión de que, si fuera amo, si llegara serlo, no estaría ya en la división. En el discurso universitario, el lugar dominante está ocupado por el saber, representa la hegemonía del conocimiento. El discurso histérico no es el discurso pronunciado por un histérico, sino un lazo social en el cual la posición dominante está ocupada por el sujeto dividido, portador de síntomas. El discurso del analista se inaugura con Freud, el analista no está en posición de poder, ni de saber universitario.

Pero, por otro lado, la distribución de los demás elementos (el cuerpo, el significante ligado a lo pulsional y el saber) obedece la ley del discurso del amo, amo histórico o histórico amo.

El discurso del amo es el discurso del capitalista configurado por un trastocamiento fundamental de la distribución de estos elementos sobre los lugares del movimiento entre unos y otros: el consumidor en el lugar del agente, el *valor* (dinero) en el lugar de la verdad, el *plus* en el lugar del producto y el *mercader* en el lugar del otro. La posición subjetiva en juego, el sujeto canalla, está en un lugar enigmático respecto al marco legal y a las normas. Y si está en efecto tan intrincada con lo común, con el “sin atributos”, como hemos dicho, se debe preguntar cómo se integran estos sujetos al tejido social, es decir, a los procesos de concentración y de segregación.

La respuesta a esta pregunta es compleja y sólo podemos aquí mencionar algunos aspectos:

En esta constelación de lugares y de elementos, que desde Lacan se ha venido llamando “lazo social de discurso capitalista”, la diferencia es rechazada y reina un “puro concentrado de indiferencia” (Bousseyroux 2016:32). Por supuesto, esto no es el caso si la diferencia permite compartir las cosas y los cuerpos según definiciones muy precisas, y ¡qué más precisión hay que el precio! Asunto de mercado, pues. Pero la existencia no lo sería si se agotara en esto. Las cosas se presentan de un lado mucho más complejo, digámoslo de una vez: cuando se trata de incluir al sujeto sexuado, el cual, desde Lacan, no aparece en ningún lado en lo fenoménico, y está en la estructura, por ejemplo, en el llamado “grafo del deseo”, únicamente en la fórmula del fantasma, en la cual el sujeto aparece atado de múltiples maneras al objeto-causa del deseo.

En cuanto a la configuración de las estructuras institucionales, se ha propuesto hacer una distinción fundamental entre el “discurso del amo sectario americano” (Bousseyroux, 2016:32), regido por el semblante “todos iguales, pero separados”, está a punto de temblar bajo la tapa

que forma sobre el objeto en juego, el cual desde luego no toca de igual manera al amo y al esclavo... ¿Para entrar a qué? Al racismo. Asimismo, el “discurso del amo pervertido del régimen burocrático” en el cual el poder se ejerce mediante una estructura de rangos. Se usa ¿para entrar a qué? Al poder del rango y la corrupción. Estas son las formas de lazo social que se ofrecen a los sujetos canalla, a los que usan la segregación y la concentración para “ocuparse del sujeto como de un objeto” (Aflalo 2012: 274); objeto sometido a la evaluación concebida desde la idea de rangos. La burocracia, cuya última consecuencia es el campo de concentración o el confinamiento. Ese Discurso U (Discurso universitario), como lo llamó Lacan, reprime la palabra *amo* cuya función es la de identificar al sujeto haciéndolo singular. Es el principio del campo de concentración, es el sujeto reducido al estado de objeto para el goce del otro o al deshecho.

Queda también por asimilar la lección principal de la obra de Giorgio Agamben: el sujeto definido como *homo sacer*. ¿Cómo se inserta la *posición canalla* en esta definición? El concepto de *homo sacer* introduce una enorme complejidad a la distinción entre sujeto que causa daño a otros y sujeto que sufre, entre sujeto activo y sujeto pasivo, dejándola en el lugar de una oposición secundaria, resultante de una ilusión, una creencia de que fuera posible la desambiguación de la categoría de *homo sacer*. La nueva orientación que podemos sacar de esta fundación filosófica del concepto de *sujeto* no es otra cosa que una invitación a tomar en cuenta que, en la zona gris, en el borde, habita un sujeto al que cualquiera puede dar muerte, pero que es al mismo tiempo in-sacrificable (Agamben, 1998), un sujeto cuya situación existencial es el ser sometido a la siempre posible inversión entre las dos posiciones definidas como punto de partida de este trabajo: el desamparo y la transgresión. El lugar del sujeto, del sujeto lacaniano, no es otro que el de la zona gris, zona de (ir-) responsabilidad y de (im-) potencia, tal como lo hace aparecer Agamben en sus estudios sobre el campo de concentración en *Lo que nos queda de Auschwitz. El archivo*

y el testigo (2000) mediante el cual muestra esta verdad: a saber, que la zona gris es en sí el lugar del sujeto *moderno*.

En esta situación existencial, en el Lager generalizado el engaño se vuelve “ley”, imperativo de goce o principio de sobrevivencia. Así lo atestigua para nosotros ya una frase, pescada en la lectura de un testimonio sobre la vida en el Lager de Auschwitz, el de Janina Komenda: “Una premisa general en el Lager era: Como nada está permitido, entonces, como consecuencia, todo está permitido, con que uno sea suficientemente astuto (*schlau genug*)”. E, inmediatamente, cayendo en la cuenta de que se trata de algo que no es exclusivo del Lager, la autora añade: “Creo que esta regla era seguida por muchos ya en un tiempo en que estaban todavía libres” (Hamburger Institut für Sozialforschung, 1987:191). Consideremos que se indica de esta manera la promoción del Lager a una situación común, situación en la cual el sujeto, para sobrevivir, está obligado a saltar las trancas normativas, movilizándolo su astucia.

La contribución freudiana fundamental para la exploración de esta zona gris, zona de borde, consistió en la inversión de la relación temporal entre el acto transgresor y el sentimiento de culpa. Trataremos de establecer un vínculo entre el sujeto definido como *homo sacer* y la inversión freudiana entre acto y culpa, es decir, consideramos que forman un conjunto. Es otro aspecto del sujeto como *homo sacer*. En efecto, Freud, en *Delincuentes por sentimiento de culpa* (1915) expone ante nosotros un panorama de la zona gris que desemboca en la figura del “criminal pálido”, referencia a Nietzsche, en *Also sprach Zarathustra*, en el famoso capítulo *Vom bleichen Verbrecher* (Acerca del criminal pálido). Nietzsche se opone ahí a la nomenclatura acerca del que busca *la felicidad del cuchillo*, el botín en el mundo, haciendo exclamar a Zarathustra: “Deben decir enfermo, pero no delincuente”, frase que revela que el acto obedece a una compulsión por la conquista de una *causa propia*, antecedente al sentimiento de culpa. Freud exceptuó de esta categoría a aquellos que “cometen delitos sin sentimiento de culpa, que o no han desarrollado inhibiciones morales

o que, en su lucha con la sociedad, se creen con derecho para perpetrar sus actos (*ihr Tun*)” (2015:391).

No obstante, nos parece imposible mantener esta exclusión de los que “están sin sentimiento de culpa” de nuestro propósito: definir el lugar del sujeto en condiciones del capitalismo *científico*, en el cual la culpa es llevada hasta la misma existencia, deviene culpa por sobrevivir y al mismo tiempo deuda: *Schuld*; término que abarca ambos aspectos. La ausencia de culpa es siempre indicio de una rigidez del pensamiento respecto al otro, por ejemplo, justamente como lo que menciona Freud: falta de desarrollo de inhibiciones morales, junto con la creencia en un derecho para su propio hacer.⁵

Es de esperar que con estos fundamentos logremos extender el campo de estudio de los pasajes al acto y del *acting* (producción de escenas) a la acción dentro de la comunidad, es decir, a la totalidad en sus vertientes conflictivas de *omnes* y de *todo*.

Proponemos el término “culpa ontológica”, para designar el lugar de la culpa en el ser, y lo justificamos con la remisión a la discusión de los últimos decenios del concepto trascendental del ser-culpable, al reconocimiento del ser culpable como condición misma de lo social. Así, dice Bernhard Baas, “no hay sociedad sin ser-culpable, como tampoco hay sujeto” (1994:106). Al ubicar la culpa en este nivel, el ontológico, ¿qué se gana? La respuesta podría ser: los problemas de la culpabilidad y de la depresión/melancolía podrían ser mejor entendidos.⁶

Partamos de la ambigüedad del *omnes vs totus*. *Tutti quanti*, dicen los italianos, y ese dicho primero evoca el todos y luego menciona a cada uno en la masa, logrando la ilusión de su completa superposibilidad.

⁵ Tun- hacer, actuar, que remite también al sufijo -tum, morfema con el cual se indica una sección con sus procesos de segregación y de concentración. Ejemplo: Fürstentum, condado.

⁶ Un aspecto capital de esta discusión me parece es el estudio de la violencia y de la crueldad. Coincido con lo que afirma Adriana Cavarero, en *Horrorismo* (2009), cuando recurre a la distinción del nivel “ontológico”, es decir, que también para ella es necesaria la introducción de esta posición.

Pero ese *cuanti* es el lado de la contabilidad. Si en cambio nos referimos a *todos* como conjunto, a esto que somos siempre invitados a preferir a nuestros intereses en el nivel de la masa, aunque estos sean acordables, nos situamos en la dimensión ontológico-ética. Esta dimensión no se muestra más que en una constante confusión de los dos aspectos.

La explicación de la inversión entre culpa y acto que proporciona Freud, gracias al teorema edípico, no significa de ninguna manera que todo acto transgresor encuentre su explicación en el Edipo, sino que la culpa se coloca lógicamente como previa al acto transgresor, aunque no la ubiquemos en la transcendencia.

La investigación psicoanalítica en los casos de los sujetos-causantes, topa con el tema del narcisismo *criminal*. Será indispensable preguntar por el tipo de *remiendo* que se realiza en el momento de un posible derrumbe narcisista, así como por la estructura de los pasajes al acto y los *actings* que de estas caídas se deriven. El sujeto aparece como lo atrapado en sus propias redes y nudos. Como en ningún otro lugar se revela aquí el sujeto en el *semblant*, como aquello que opera la mentira que bloquea el acceso al fantasma: aparece el narcisismo como el ser confundido con el yo ideal. Los tres rasgos de la *posición canalla* se manifestarán entonces: 1) como absorción del decir por el dicho (palabra absoluta y seductora), 2) como corto-circuito de la pulsión (desprecio por lo pasivo, sadismo) y finalmente, 3) como lugar común y por lo tanto como común lugar.

En una analogía con una famosa frase de Lacan, podríamos decir que todo lo analizable lo deviene respecto al acto de transgresión, pero que no toda transgresión es analizable. La idea que nos guía en este trabajo es que la *posición subjetiva canalla* es manifiesta, pública, precisamente aparece en lo público, estremece el lazo social. Pero no es homogénea esta aparición: si bien sabemos que la debemos detectar y denunciar en todas las formas de la nominación imaginaria, en la de *estafador* es más visible que en las otras tres mencionadas (héroe, delincuente, santo): está el botín obtenido,

arrancado a la comunidad, no es nada enigmático (siempre se trata de valores medibles en cantidades) y está también la vergüenza pública. La estafa forma parte de la podredumbre pública. ¿Por qué escoger la categoría de los *Hochstapler* para continuar esta reflexión? Porque el estatuto de la transgresión no solamente es evidente en esta categoría, donde la posición canalla se cuela a los procesos de segregación y de concentración de una manera singular en cuanto a lo moral: se ha vuelto además *acceptable*, o por lo menos el límite entre *corrupción* y *acto necesario* se ha vuelto cada vez más borroso.

**UN ESTAFADOR REDIMIDO POR EL AMOR:
EL CASO "N" DE KARL ABRAHAM**

Se trata, como dice el mismo Karl Abraham, de un "ensayo criminopsicológico" que se apoya en una observación clínica corta realizada en 1918 en un hospital militar (y publicado en 1925), durante la guerra. N. es descrito por Abraham (1971) como sometido compulsivamente a una repetición del siguiente esquema: por su disposición simpática, inteligente y activa se gana rápidamente la confianza de compañeros y superiores, para luego abusar de esta confianza, aparecer como *gran señor* y escabullirse, aprovechando el caos de la guerra, para desplazarse a otro lugar y repetir el esquema. Sin embargo, este esquema de acción se ve modificado después de la terminación de la guerra, cuando encuentra el amor de una mujer un poco mayor. Abraham, encuentra a N años después convertido en empresario exitoso, constata que queda únicamente una gran angustia respecto a una posible pérdida de este amor que lo haría recaer en dicha conducta, lo cual considera algo "muy excepcional desde el punto de vista psicológico" (1971:69). ¿Por qué tan excepcional? ¿no se esperaba que un hombre tan estafador pudiera depender tanto del amor de una mujer?

El esquema fue adquirido en la infancia, donde en varias ocasiones, siendo de condición pobre, consiguió apoyo generalmente en forma de

préstamo de alguna persona, al falsificar su origen (soy el hijo de...). Consideramos que estos dos rasgos, la estafa y la implantación de mentiras acerca de la propia ascendencia e historia son los rasgos esenciales de lo que se ha venido llamando *Hochstapler*, término cuya traducción por “caballero de industria” revela ya la pertenencia a un determinado ámbito social: el de los negocios. La inversión entre acto y culpa se manifiesta en este caso claramente como esquema de acción: el sujeto es tomado, atrapado, en una atracción narcisista por su propia imagen de “gran señor”, de impostor. Esto arrasa con la pretensión de veracidad y lo propulsa a un *acting* continuo.

El precio por pagar es algo que Abraham destaca en su estudio, haciendo hincapié en que su encuentro con N fue marcado en la transferencia, por un llamativo contraste entre la sinceridad de su confesión y la obscuridad afectiva, cosa que quedó sin poder abordarse porque el analista no se pudo mover de su “posición de experto” (1971:72). Se trataba, en el acto de la estafa, de cegar a los demás, fascinándolos (era un dibujante muy hábil) y a partir de este peldaño, generar una ilusión acerca de un “todos” (donde coinciden, se confunden, el *omnes* y el *totus*) y una creencia en su propia pertenencia a esta totalidad, creencia desmentida por el acto de esfumarse continuamente. La falsificación del nombre propio, la falsa identidad, y la invención de un pasado de “gran señor” son los rasgos típicos de esta manera de actuar.

¿No es acaso una curación casi milagrosa, es decir, inexplicable? Le viene bien su nueva vida y cumple, es correcto, pero persiste algo de falsedad en él, justamente en su pretensión de depender del amor de su mujer. Falso porque, así, amarlo es el deber de la mujer. En cierto modo él la hace responsable de su actuar correcto, puesto que, si ella lo dejara de amar, afirma, “esto” recomenzaría. Tocamos aquí lo que Lacan designó mediante la frase “Sólo los mentirosos pueden [cor-]responder de manera digna al amor” (2003:38). N cree responder dignamente al amor, pero aun en este desenlace “feliz” está latente la mentira bajo la forma de una

negación que porta sobre la culpa ontológica y es sustituida por el goce de ser amado. La sustitución del *deber destruir* por el *poder gozar* es el aspecto más llamativo del caso.

En su comentario a la presentación del caso en las reuniones de los miércoles, Freud sostiene que el problema del caso no es la pérdida de goce (*Lustentgang*, sustracción de goce), sino el hecho de que este sujeto no logró *construir* (*zustandbringen*) un *Edipo*. El verdadero alcance de esta afirmación se revela solamente si se considera que la no-asunción de la culpa ontológica es la verdad del Edipo.

**“LOS MATÉ POR AMOR”: L’AFFAIRE ROMAND,
DE TOUTENU/SETTELEN (1995 EXPERTISE, 2003 ESTUDIO)**

En 1993, Jean-Claude Romand, declaradamente investigador en medicina en la sede de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en Ginebra, mató primero a su esposa con un palote de pastelería, luego asesinó a sus dos hijos de cinco y siete años con tiros en la nuca y poco después se fue a casa de sus propios padres y los asesinó de la misma manera, incluido el perro: nadie debía saber del terrible derrumbe de su persona, la verdad de su mentira. Después se trasladó a un pueblo vecino donde intentó estrangular a su examante; al no lograrlo, regresó a su casa y después de un intento de suicidio fracasado, le prendió fuego. Todo esto fue desencadenado por la inminencia del fracaso de una ilusión sostenida durante años acerca de su identidad, yo preferiría decir de su “ser”.

Lo que impresiona en este caso es la persistencia de una mentira, de una ficción acerca de su identidad, es decir, su semblante social. En efecto, Romand no sólo logró proyectar la ilusión de que era un famoso investigador en toda su familia y sus vecinos, sino que además no había siquiera realizado estudios de medicina, ya que dejó la carrera después de cursar unos pocos semestres. La mentira empezó después de que no se presentó a un examen (por miedo a la evaluación), y surgió por no querer

decepcionar a sus padres. Toutenu y Settelen (2003) hablan de una *mentira narcisista* y también de una *mentira piadosa* (figura que documentan ya en la infancia de Romand), es decir, que estaba habitado por el “deber” de sostener el narcisismo de sus padres. En su trabajo estos autores, psicoanalistas y criminólogos, proponen el término *narcisismo criminal* como concepto explicativo fundamental del caso.

Para nosotros, el *narcisismo criminal* sólo es entendible si se enfoca desde el punto de vista del uso de los demás que hizo Romand (todos le prestaron sumas considerables de dinero, pero fue la amante quien primero se dio cuenta de la estafa): en efecto, son asesinados porque la falta de respecto a ellos no pudo ser asumida.

Pretendemos relacionar esta manera de vincularse con los cercanos con la función del *hacer como si no* como figura básica del engaño y de la mentira. Recurriendo a un párrafo de Giorgio Agamben, podríamos vincular esta fuerza del *narcisismo criminal* con la presencia crítica de un mensaje mesiánico: “El llamado mesiánico no confiere una nueva identidad sustancial, sino que consiste principalmente en la capacidad de *usar-aprovechar* la condición fáctica en la que cada uno se encuentra” (2017:119-120). Se trata de una invitación a “usar del mundo como si no abusaran” que, siguiendo a Agamben, un Paulus dirigió a los suyos para señalarles “la desactivación y en la desapropiación de la condición facticia, que de esa manera se abre a un nuevo posible uso” (2017:120). Pero en el caso de Romand, no se trata de una desactivación, sino de una denegación, de una *Verleugnung*. Y, sin embargo, el carácter mesiánico (el héroe, el santo) está presente en él, como veremos. Su carácter social es el típico del *Hochstapler*: tal como lo define el alemán desde el siglo XVIII: “estafador con presentación seria y elegante”.

Va junto con la declaración de amor no-correspondida, y eso a pesar de que la mujer se casó con él y tuvieron dos hijos, y Romand postula continuamente “no ser querido”, siendo éste el fantasma que lo hace asesinar a toda su familia. Todas las víctimas, con excepción de su mujer

donde parece haber existido odio (en la escena en la cocina, él parece en aprietos porque estaba a punto de ser descubierto y además su amante ya se había separado de él). Todos fueron asesinados con un tiro de gracia en la nuca, es decir, no pudiendo ver a Romand, la mirada de la víctima se evita en el acto de matar “por atrás”, se evita la mirada del Otro. No pudo soportar la mirada del otro. ¡Que no me miren! La lógica del *narcisismo criminal* se revela por completo en la entrevista con los autores del informe, cuando, asediado por la idea obsesiva de suicidarse sin poder hacerlo realmente, expone la siguiente construcción: (1) Tengo que matarme porque hay que poner fin a mi vida de mentiroso, (2) No puedo hacerlo porque esto haría sufrir a los míos, (3) Para evitarles que sufran (al saber la verdad), es necesario que muriéramos todos, (4) Entonces, “los he matado por amor, en una especie de asesinato altruista” (Toutenu y Settelen, 2003:69). “Matar por amor”, ahí coinciden paradoja y mentira: lejos de revelar la verdad por medio de la paradoja, esta paradoja misma es la mentira, la *Verleugnung* freudiana. Se esconde detrás de esta frase una indiferencia respecto al *Otro* que hace pensar en la frialdad del perverso. Por mi parte, sólo encontré esta figura retórica de “los maté por amor” en Romand y... en Andrew Breivik, nueva paradoja, porque ¡vaya par!, pura disparidad, el primero, un pequeño burgués, el segundo, un racista asesino nórdico.

El suicidio, imposible, un callejón sin salida; es decir, restringido a una puesta en escena. La evitación de la vergüenza y el pasaje al acto sólo imaginados. De alguna manera, el “como si no...” sigue funcionando en Romand, es el principio básico de su *Verleugnung* (denegación) que lo conduce a la indiferencia que subtiende la *posición canalla*.

Un paso más en la lógica que tratamos de destacar, y estamos en la siguiente afirmación de Romand (y última dentro de su construcción): (5) “Por fin, soy yo mismo”. A partir de este punto, uno asiste a una especie de despliegue delirante que lo lleva directamente de la situación de perpetrador a la de víctima. Así regresamos al temor de no ser querido como

único resto del sentir, y los autores nos señalan un aspecto que no debe omitirse: “El hecho de que su mujer no se haya dado cuenta de nada no pudo haber sido vivido (por Romand) sino como una total falta de interés de parte de ella” (Toutenu y Settelen, 2003:66).

SOBRE LA MENTIRA EN EL SENTIDO EXTRAMORAL

La presencia de la mentira bajo la forma de un “hacer creer a otros que uno es...” constituye el rasgo insistente en los casos de Romand y Breivik. La interrogación que surge aquí es la del carácter inconsciente de esta mentira, es decir, que necesitamos saber más sobre las operaciones que se llevan a cabo mediante la mentira en tales casos. Formulamos la hipótesis de que en la mentira opera una inversión parecida a la del sentimiento de culpa respecto al acto: si la culpa es fundamentalmente ontológica, la mentira es en su esencia “extramoral” y no se revela en la confesión del acto transgresor, sino en las huellas que deja el acto en la zona de la “extramoralidad”. Zona donde el engaño y la mentira se revelan no sólo como ineludibles, sino como base de lo social. En otras palabras: si la culpa es figura fundadora del pensamiento freudiano del lazo social transgeneracional, la mentira es figura fundadora del lazo social de discurso, lo cual le hace decir a Nietzsche (2000) que la mentira es aquello con lo cual no se puede vivir, pero tampoco podemos vivir sin ella. En este sentido, la mentira puede ser considerada un lugar situado entre la verdad y el discurso, algo “en medio”, “ein Mittleres zwischen Wahrheit und Diskurs” (algo entre verdad y discurso), como dice Dietzsch (2000:88) en su introducción a la lectura del texto de Nietzsche *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*.

Si la mentira y el engaño son fundadores del lazo social de discurso, no existe *strictu sensu* ninguna posibilidad de abarcar el entendimiento de los actos de manera completa, es decir, que no hay manera de abarcar la inversión que hay en el engaño: otra cosa siempre estará ahí como

posibilidad de acusación, y queda espacio discursivo para otra explicación, dando con ello origen a la dimensión de la sospecha.

Se trata de llevar la ética a la zona que Nietzsche llama *extramoral*, es decir, al semblante en tanto cubre, tapa y evoca al mismo tiempo, el *Objeto a*, aquello que está en el fundamento de la relación del sujeto con lo real de la diferencia de los sexos. La *Verleugnung* (denegación) revela ser entonces el lugar donde se descubre la *mentira inconsciente*, es decir, la parte inconsciente en el mentir. Consiste en dos propiedades básicas: en primer lugar, el acto de mentir se realiza de manera inconsciente, no es el producto de intenciones conscientes de sí y por esto se engaña a sí mismo al mismo grado (o todavía más) de lo que hace con los demás. En segundo lugar, sucede, aunque sea inconscientemente de manera no completamente arbitraria, obedeciendo al deber de mentir según una convención fija, como dice Nietzsche (Weber, 2018).

En los dos casos considerados se constata una fuerte tendencia que nos lleva a la zona de la mentira en el sentido extramoral. Como no existe un freno para la mentira que pudiera construirse a partir de una lógica de enunciados, habrá entonces que preguntar por otros criterios acerca de la veracidad. ¿La voz? ¿la voz delata? ¿cuál es su importancia como indicio del lugar de la verdad? Se ha dado la respuesta de la ciencia, que pretendería detectar en la voz mentirosa ciertos indicios materiales medibles; es una perspectiva que puede ser prometedora, pero implica reducción de la complejidad de la mentira extramoral, inconsciente, tal como la define Nietzsche, es decir, como fundamento de la palabra y de los discursos.

Proponemos otro acercamiento a la voz como lugar de la verdad recurriendo a un análisis de la mentira del oficial de la Gestapo, Klaus Barbie, apodado “el Carnicero de Lyon”, quien mató a más de cuatro mil personas judías y torturó hasta la muerte al luchador de la *Résistance*, Jean Moulin. Reapareció después de la guerra en Bolivia bajo el nombre de Klaus Altmann como un hombre exitoso en los negocios y al mismo tiempo como funcionario del gobierno. A través del doble lente del filme *Hotel*

Terminus. The Life and Time of Klaus Barbie (Ophuls, 1988) y de la lectura de éste que hace la lingüista Petra Gehring (2019) en su ensayo “Qué si la voz miente. Klaus Altmann – Klaus Barbie”, intentaremos un análisis distinto que podría ser una entrada a la zona extramoral e inconsciente de la mentira. Damos, en esta zona, con una “extraña evidencia de la mentira” (2019:149) que no es un asunto comprobable, pero simplemente se muestra, surge como evidencia en el interrogatorio que le hace un periodista francés, poniéndole una trampa: en los tres minutos que le concedieron le hace repetir frases en francés como “no soy un asesino” etcétera, y después de repetir todas estas desmentidas sin problema, cuando debe repetir la frase *Je ne suis jamais allée à la Gestapo de Lyon*, dice no haber entendido y luego, al repetir la frase, dice “Gestapo Lyon” (así decía seguramente él como oficial, en aquel entonces: “Gestapo Lyon” – presente), el periodista lo corrige “GESTAPO de Lyon” y Altmann repite, obedece. El periodista menciona ahora el nombre de Jean Moulin y no lo puede repetir, se pierde el tono “correcto” de la imitación, la voz se le va.

Petra Gehring lleva el análisis hasta el punto en que en todo espectador del filme la evidencia se instala:

Desde luego, la escena no puede probar en el sentido jurídico, quién era realmente Altmann, pero experimentamos a un hombre que miente, justamente por medio del intento de presentarse como víctima de una confusión, llevada hasta a la voz, el timbre, el hábito [Lo que constatamos, es la sustracción del cuerpo a la voz]. Los enunciados exigidos le sustraen a la voz aquel cuerpo que ella necesita para permanecer como creíble. [...] La afirmación de Altmann se convierte en una especie de discurso de *parrhesia* inverso [perverso], en lo contrario de una franca manifestación de sí mismo, como lo exige Foucault para definir el acto a la vez personal y político (2019:155).

La escisión (*Spaltung*) entre voz y cuerpo se constata también en el ejemplo proporcionado por Didier-Weill (2003) del hombre nazi que llora escuchando a Chopin y luego se va a su oficio de asesino, ejemplo que permite introducir en este punto el extraño hecho de que *le senti-ment* (lo sentido miente). Es decir, que el sentimiento miente y que la mentira, la falsedad y el engaño es sentimiento. Se trata de la hechura del sentimiento mismo a partir de la mentira. El senti-miento y la mentira sentida son los aspectos esenciales del semblante, de aquello que forma la tapa sobre el *Objeto a*.

**UN FEMINICIDIO EN “EL HOMBRE SIN ATRIBUTOS”
DE ROBERT MUSIL (MOOSBRUGGER)**

En la novela de Musil (1987), hay un personaje que sólo aparece a partir de cómo lo ven, y los personajes principales lo asimilan poco a poco: el asesino feminicida Moosbrugger. Queremos mostrar que en esta categoría hay que distinguir entre el feminicida perverso y el feminicida loco, zafado de sus orígenes en lo humano por la presencia, la inquietante presencia de la mujer.

La figura de este personaje une el rasgo de la inquebrantabilidad a la idea del teratoma, del gemelo monstruo. Leamos esto en la descripción que hace Musil (1987) de lo que le pasa a Ulrich, su personaje principal, cuando se acuerda de Moosbrugger, cuando sale a la oscuridad, sin saber por qué, “quería sentir el frío”, y de repente le aparece su *riesige Gestalt* (figura gigante).

Toda la naturaleza le aparece como fea, *merkwuerdig körperlich, hässlich und nackt wie Würmer* (extrañamente corporal, fea y desnuda como gusanos), pero a pesar de ello de tal forma percibida que uno quisiera abrazarlos y, con lágrimas en la cara, desplomarse en su figura (*sich an ihnen niedersinken lassen*) (1987:257).

Moosbrugger, figura gigante, lo pre-ontológico, la naturaleza pulsional cruda. Pero, y ahí está probablemente la clave: Ulrich no se deja impresionar por la sentimentalidad: siente que lo sentido miente, siente repulsión por la “Sentimentalität der Regung...: er trat fest auf den Weg und ging ‘verhältnismäßig zufrieden in sein Haus zurück... [Sentimentalidad de la emoción: se encaminó con firmeza en el sendero y regresó a su casa relativamente contento]”. Sí, Ulrich puede hacer esto, pero Moosbrugger no, él queda atrapado por la imagen fea en la cual se desliza, a lo largo de la cual se deja caer. Y para no dejarse hundir a lo largo de este cuerpo feo y desnudo, para no caerse, se tiene que defender con un cuchillo. ¿Defenderse de qué? De la mujer deseante.

El personaje de Moosbrugger tuvo un referente concreto en Christian Voigt, carpintero, de Oberfranken, Alemania, nacido en 1878. En 1910 asesina en Viena una *aufdringliche Gelegenheitsdirne* (prostituta ocasional insistente). Le hizo cortes espeluznantes a la mujer; los senos estaban desprendidos, le hizo un corte desde el vientre, pasando entre las piernas, hasta la zona de los riñones (Corinto, 2019).

Voigt es condenado a muerte, pero empieza a acusar a la justicia de estar equivocada, porque “matan a un loco”. En 1912 el emperador Franz Josef le concede encierro de por vida. Lo acepta sin agradecimiento, diciendo que hubiera preferido que lo mataran. Es internado en un lugar de Garsten, que queda a pocos kilómetros del lugar de nacimiento de Musil, quien se ocupará del caso durante más de 20 años en su novela *El hombre sin atributos* (1987).

El Moosbrugger de Musil es un pobre diablo, un roble que rehúye a las mujeres:

(...) las evitaba siempre que podía, para no dejarse provocar; pero eso no era siempre posible. Hay días en los que, como hombre, uno es completamente tonto y ya nada puede agarrar, porque las manos sudan de tanta inquietud. Y si uno finalmente cede, uno puede estar

seguro que ya con el primer paso, desde lejos, como una patrulla que han mandado los demás, se cruza por el camino un veneno con patas, una estafadora que se ríe en secreto del hombre, cuando lo debilita y le hace un *show*, si no es que le hace cosas todavía mucho peores, guiada por su falta de escrúpulos (Musil, 1987:72-73).

Moosbrugger es descrito como un hombre que evitaba a las mujeres como la peste, no porque no le gustaran, sino porque lo descuadraban. El diagnóstico de psicosis es seguramente acertado, y se muestra luego en la posición casi-mesiánica con la cual asume la tarea de una transformación en hombre erudito. Voigt declaró muchos años después (1922):

“He devenido de un ser vivo (Lebewesen), un vegetando, que reacciona sólo a presión y empuje, en un trabajador científicamente formado y conciente [está la palabra *erkennen*, el conocimiento más allá del saber]”. A partir de este punto, lanza su apelación ante el tribunal: “El individuo sano es el ciudadano. Yo soy un hombre (*Mensch*), un pequeño maleante (*Uebeltaeter*)... [Y se atreve a añadir:]... en comparación con los asesinos de masas que gobiernan el mundo” (Corinto, 2019: s/p).”

El interés que suscita la figura de Moosbrugger en los personajes principales de la novela, la pareja Ulrich-Clarisse, se debe a lo que a todos provoca: la cordura del carpintero (hombre sencillo y bueno), Voigt y su declaración de que no era un asesino serial:

Nadie, ningún ser humano serio, me puede juzgar según el esquema común del *Lustmord*. En primer lugar, pertenezco al rubro *Sozialmord*, y luego he seguido transmitiendo la crudeza (*Rohheit*) que he tenido que recibir en abundancia desde mi juventud (Corinto, 2019: s/p).

Aquí no hay *sujeto canalla*, sino algo *inhumano*, algo inquebrantable y monstruoso que cubre la “desesperación sofocada (*abgedaemmt*)

Verzweiflung) (Musil, 1987:256) de la depresión y no permite que el sujeto entre a la zona de la culpa ontológica.

GOCE SIN LIBIDO

Desembocamos en la necesidad de construir una *teoría de la falsedad* capaz de dar cuenta de una amplia gama de fenómenos, tanto de estafa como de crueldad, en la cual el concepto de *perversión* ocupe el papel central. En su obra *Un psicoanálisis: del acertijo al resto* (2013), Pierre Bruno propone el concepto de “goce sin libido”, ligado tanto a la cuestión de la perversión como a la de la falsedad:

[...] sin que sea necesario tomar en consideración una conducta directamente sexual, la estafa es el alma de la perversión: consiste en hacerle creer al otro que la falsificación es una verificación y que la división sexual puede ser remontada (Bruno, 2013:264).

La perversión lleva en sí una dinámica que hace aparecer tarde o temprano la *posición canalla* como punto de irradiación de una perversión “generalizada”, no tanto en el sentido de que todos fueran perversos, pero sí en el sentido de que el goce se ha vuelto en sí perverso, que el lazo social se anude cada vez más sobre el modo de la perversión. Que baste aquí una frase de Colette Soler para ubicarnos, sin entrar en los detalles de esta ya muy amplia discusión sobre los efectos del discurso capitalista: “¿Dónde está el goce perverso? En todos lados. No solamente en la relación sexual, sino en el lazo social de todos los discursos” (2010:124). Reencontramos aquí la idea de la insistencia de la mentira en el sentido extra-moral en el lazo social de discurso.

Los grandes casos de actos perversos, crueles, deben ser considerados como configuraciones extremas de este tipo de perversión, tanto si están ligados al goce sexual como si no lo están. En un extremo podemos ubicar

el caso de Gilles de Rais, cuya migración de héroe a criminal impresiona a partir de la lectura del *dossier* que proporciona Georges Bataille en su estudio de 1965: de héroe en la guerra contra los ingleses a acusado de *Lustmord*, prueba de una atadura de la excitación sexual al acto sádico, marcado por un desalojo del Eros: goce sin libido. Con Philippe Mengue (1996), ubicamos el orden sadiano como algo radicalmente distinto a la ley en el sentido moral, como algo extramoral diríamos, donde operan la falsedad y la mentira inconsciente:

Mientras que Kant, para decidir de la ley efectiva de las costumbres, se regula [...] sobre el criterio de la universalidad, [...] Sade se regula sobre el carácter de espontaneidad prescriptiva de la ley, o sea sobre la fuerza de su categoricidad o su poder de desprendimiento (1996:200).

Recientemente, hemos visto una manifestación de la misma figura, goce sin libido, en los crímenes atroces cometidos tanto en las guerras como en actos terroristas. En el estudio de Theweleit (2015) se muestra cómo el goce, en cierto modo desexualizado, es indicio certero de una posición perversa de *canalla* y se expresa por ejemplo en la imparable risa de un Andrew Breivik en el momento de asesinar a los jóvenes de un campo de verano en Noruega. Extrañamente, aquí coinciden de manera siniestra la afirmación del pequeño burgués y estafador como Romand y la insistencia de Breivik en que mató “por amor”.

CODA

La pregunta por la relación entre sucesos catastróficos y determinadas posiciones subjetivas nos condujo, primero a la nominación (imaginaria) de cuatro tipos de actores sociales: criminal, estafador, santo, héroe. En cada una de estas posiciones sociales se puede colar esta posición subjetiva singular que hemos llamado *canalla*, que rechazamos explicar de

antemano por una determinada estructura pulsional y que en cambio pretendemos definir como un tipo de relación con el *Otro* y con los demás. Esta *posición subjetiva* lleva a un sujeto a insertarse en determinados puntos de los procesos sociales de segregación y de concentración a partir de los cuales sus actos serán detectados como perjuicio a otros, lo cual es relativamente fácil en momentos de crisis y de desorden.

Quisimos hacer evidente que la *posición canalla* tiene una afinidad con procesos sociales que se pueden describir como generalización de la perversión, es decir, de una falsificación que implica un sujeto:

[...] sometido (*assujetti*) por un malentendido de esta función, en el sentido de que, para él, admitir (*faire l'aveu*) de su sumisión a la ley fálica sería renunciar a recusar lo que él aprehende, equivocadamente, como consecuencia de esta falsificación, a saber, que la sexuación (ser hombre o mujer) comandaría todo el goce (Bruno:263).

Importa también recalcar el hecho de que la posición subjetiva de Moosbrugger es generalmente confundida con la perversión, lo cual es un error a nuestra manera de ver y conduce a postular conceptos como *sujeto feminicida*, creando así una gran categoría que equivale a una abolición de la complicada relación entre los términos o niveles del análisis de los casos.

El odio y el amor, en la medida en que son lo que se siente, el *senti-ment*, hacen posible el goce con el otro. Pero si se inmiscuye la *posición canalla*, ese goce tiende a la eliminación de la libido, del Eros, al goce sin libido.

REFERENCIAS

- Abraham, Karl (1971). Die Geschichte eines Hochstaplers im Lichte der psychoanalytischen Erkenntnis. En: *Psychoanalytische Studien I*: 69-83. Frankfurt: M. S. Fischer
- Aflalo, Agnès (2012). Subjetividades modernas y lucha de los cuerpos. En AMP (Ed.) *El orden simbólico en el siglo XXI. No es más lo que era ¿Qué consecuencias para la cura? Volumen del VIII Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis* (pp. 268-281). Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Agamben, Giorgio (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. España: Pre-textos.
- _____, (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. España: Pre-textos.
- _____, (2017). *El uso de los cuerpos*. España: Pre-textos.
- Hamburger Institut für Sozialforschung (Eds.) (1987). *Die Auschwitz-Hefte. 2 volúmenes*. Weinheim und Basel: Beltz.
- Baas, Bernhard (1994). Das oeffentliche Ding. Die Schuld an der Gemeinschaft. En Gondek, P. y Widmer, H.D. (Ed.). *Ethik und Psychoanalyse* (pp. 93-130). Frankfurt: M. Fischer.
- Bataille, Georges (1965). *Le procès de Gilles de Rais*. Paris: Pauvert.
- Bruno, Pierre (2013). *Une psychanalyse: du rébus au rebut*. Toulouse: érès.
- Bousseyroux, Michel (2016). *Penser la psychanalyse avec Lacan. Marcher droit sur un cheveu*. Toulouse: érès
- Chemama, Roland (2012). *La psychanalyse comme éthique*. Toulouse: érès
- Chemama, Roland y Hoffmann, Christian (2018). *Trauma dans la civilisation. Terrorisme et guerre des identités*. Toulouse: érès.
- Cavarero, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Corino, Kart (2019, junio 8). Ein Moerder macht literarische Karriere (Christian Voigt). En *NZZ* (pp. 28-29).
- Czermak, Marcel (2012). *Patronymies. Considérations cliniques sur les psychoses*.

Toulouse: érès.

- Didi-Huberman, Georges (2006). *Mémorandum de la peste*. Paris: Christian Bourgois.
- Didier-Weill, Alain (2003). *Lila et la lumière de Vermeer. La psychanalyse à l'école des artistes*. Paris: Denoël.
- Dietzsch, Steffen (2000). *Die Luege als schoene Kunst betrachtet. Nachwort*. En Friedrich Nietzsche. *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (pp. 77-89). Frankfurt am Main-Leipzig: Insel-Verlag.
- Ferenczi, Sandor (1972). *Relaxationsprinzip und Neokatharsis*. En *Schriften zur Psychoanalyse II*: 257-273. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Freud, Sigmund (1911). *Groß ist die Diana der Epheser*. *GW 10*: 360-361.
- _____, (1927). *El porvenir de una ilusión*. Madrid: Biblioteca Omega.
- Gehring, Petra (2019). *Ob die Stimme luegt*. Klaus Altmann-Klaus Barbie. En *Über die Körperkraft von Sprache. Studien zum Sprechakt* (pp. 145-163). Frankfurt am Main: Campus.
- Lacan, Jacques (1975). *Encore*. *Le Séminaire 20*. Paris: Seuil.
- _____, (1991). *L'envers de la psychanalyse*. *Le Séminaire 17*. Paris: Seuil.
- _____, (2003). *La transferencia*. *Seminario 8*. Buenos Aires: Paidós.
- _____, (2006). *D'un Autre à l'autre*. *Le Séminaire 16*. Paris: Seuil.
- _____, (2011), *...ou pire*. *Le Séminaire 19*. Paris: Seuil.
- Mengue, Philippe (1996). *L'ordre sadien. Loi et narration dans la philosophie de Sade*. Paris: Kimé.
- Musil, Robert (1987). *Der Mann ohne Eigenschaften*, vol 1. Hamburg: Rowohlt.
- Nietzsche, Friedrich (2000). *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. Frankfurt/Leipzig: Insel Verlag.
- Pessoa, Fernando (1988). *Eróstrato y la búsqueda de la inmortalidad* (original inglés 1930), Madrid: Pre-textos.
- Pfeifer, Wolfgang (2004). *Etymologisches Woerterbuch des Deutschen*. München: DTV.
- Sloterdijk, Peter (2015). *Heilige und Hochstapler. Von der Krise der Wiederholung in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhkamp Sonderdruck.
- Soler, Colette (2010). *La perversión généralisée*. En: *Revue Internationale La Clini-*

- que Lacanienne, 16 Des perversions (pp. 117-132). Toulouse: érès.
- Theweleit, Klaus (2015). Das Lachen der Taeter: Breivik u.a. Psychogramm der Toetungslust. Wien: Residenz-Verlag.
- Toutenu, Denis y Settelen, Daniel (2003). L'affaire Romand: le narcissisme criminel. Approche psychologique. Paris: L'Harmattan.
- Weber, Samuel (2018). Die Wahrheit der Luege. Zu Nietzsches 'Wahrheit und Luege im aussermoralischen Sinne'. En: RISS 87 (Luegen): 44-50, Zuerich, VIS-SIVO.
- Widmer, Peter (2016). Die traumatische Verfassung des Subjekts, 2 vol. Wien: Turia+Kant.
- Documentos audiovisuales
- Hotel Terminus. The Life and Time of Klaus Barbie (1988). Ophuls, Marcel [documental] Estados Unidos: Memory Pictures.

LAS ESCRITURAS DE LA CATÁSTROFE.

KARL KRAUS Y FRANZ KAFKA

ALEJANDRO MONTES DE OCA VILLATORO

*Sin excepción nacemos para el fracaso.
La derrota es el destino único para todos. Nadie se salva.*

Juan Carlos Onetti

*Y en todo ese tiempo ¿a qué hemos jugado?
A una carrera con el progreso y atrás nos hemos quedado.*

Karl Kraus

*Pero ¿qué es el hombre,
qué es el humano sino aquello que está siempre
al borde de la destrucción y el abismo?*

Giorgio Agamben

En toda época, pero sobre todo a partir de una encrucijada histórica habría de derivarse un giro en la evolución de la humanidad; es posible encontrar un gran escritor capaz de desentrañar la intrincada complejidad de tales procesos por medio de su literatura y ya sea de manera directa o de forma alusiva y metafórica, hacer emerger las corrientes profundas que subsumen los acontecimientos que ocupan la atención inmediata y que habrán de derivar en transformaciones radicales, y al hacerlo, transforma tanto la manera de entender nuestro tiempo como a la creación misma. Este estudio aborda el trabajo creativo de dos importantes escritores de comienzos del siglo XX, que de distinta manera y con propósitos diversos, a partir de la lúcida captación de los ominosos indicios que comenzaban a cernirse sobre la humanidad crearon una obra capaz de prefigurar, mediante la potencia develatoria de la imaginación creadora, la catástrofe del proyecto humanista que hasta entonces parecía orientar

el proceso civilizatorio. Por lo que, para poder comprender la profunda caída del humanismo durante el siglo XX, se hace imprescindible volver al trabajo de estos dos escritores, para no sólo entender cómo se gestó dicha hecatombe, sino cómo es que actualmente marca nuestro entorno político, social y cultural.

Uno de estos dos creadores es el vienés Karl Kraus, un gran satírico que fue tozudamente fiel a una de las premisas fundamentales que guiaron su trabajo de crítica intransigente; la dimensión del compromiso ético individual con los hechos, las circunstancias y los intereses en juego, ya que desde su perspectiva, era precisamente por medio del periodismo como los poderes anónimos construían la realidad que luego se difundía para constituir la conciencia social que validaba las acciones políticas. Su labor periodística consistió en un constante trabajo de análisis y crítica con un estilo ferozmente satírico que lo distinguiría dentro de la escena cultural vienesa, a partir de la cual desenmascara la manipulación ejercida por el gran periodismo. Sin duda alguna el periodista y crítico de arte Karl Kraus, uno de estos grandes relatores de una época crucial, nos permite entender la gestación de los enormes cataclismos del siglo XX y todo lo que habría de derivarse de ellos:

“Gracias a Dios —escribía Kraus—, he disparado a menudo más allá del blanco y raramente al lado del blanco”. Si con “disparar más allá del blanco” pretendía decir que apuntaba a blancos que en realidad todavía no estaban allí y que no existirían ni podrían alcanzarse hasta más adelante deberíamos considerar que aquello a lo que Kraus apuntaba, tal como él mismo preveía, no sólo no empezaría a estar claro hasta mucho tiempo después, sino que incluso es únicamente ahora cuando empieza a estarlo (Bouveresse, 2011: 8).

En la misma época, solamente que vecindado en Praga, además de escribir de una manera por completo distinta y en el terreno de la ficción,

se sitúa el trabajo de un escritor solitario y callado, que en su tiempo sólo sería conocido por algunas pocas personas, Franz Kafka. Mediante una obra excepcional, con un estilo crudo, de un gran y minucioso realismo no desprovisto de un singular asombro y dotado de un extraño humor produjo una literatura desconcertante aparentemente ajena a los acontecimientos de su época, que sin embargo, como él mismo escribiera respecto de los libros que deben leerse, son relatos que “nos muerden y nos pican [y que] nos despierta[n] de un puñetazo en la crisma” (Kafka, 2018:30), porque nos colocan en los linderos de lo absurdo de la existencia a partir de narraciones dotadas de una sorprendente naturalidad y que, alejadas de toda grandilocuencia o prédica, habrían de iluminar con una extraña luz el entorno de lo humano a lo largo del siglo de una manera atroz y desoladora. Porque como lo ha referido Claudio Magris “desciende hasta el fondo en los meandros de la subjetividad contemporánea en su relación con la historia y la sociedad” (2010: 105), por lo que su literatura está entramada en los bordes de lo propiamente humano, lo que nos permite discernir las condiciones y mecanismos que produjeron la crisis civilizatoria que habría de derivar en la hecatombe que significó el siglo. Ese trabajo, que llevó a cabo a partir de una escritura profundamente inquietante, hizo de él el gran escritor de la Caída, como lo ha señalado Nahum Glatzer cuando escribe respecto de su obra: “No extraña, pues, que cuando la noche de la existencia inconsciente se desvanece, el hombre, despertando a la conciencia plena, se encuentre a sí mismo bajo una acusación” (2015: 159). Porque Kafka da cuenta del hombre exiliado de lo humano, de la culpa por la destrucción de lo humano en la humanidad.

Cuando el mundo vivía en las primeras décadas del siglo XX los convulsos primeros años de la centuria, estos dos grandes escritores prefiguraban en su literatura la catástrofe que recorrería el siglo. Son dos personalidades disímbolas que, con estrategias de escritura diferentes, trabajan con propósitos diversos; sin embargo, comparten una posición

semejante respecto de la idea que ambos tienen de la imaginación creadora como potencia develatoria.

Kraus vivió en Viena y tuvo una importante presencia, aunque en cierta forma marginal, en el periodismo y en la crítica cultural en lengua alemana, y a pesar de nunca haber participado en el gran periodismo, fundó y mantuvo personalmente su propia revista *Die Fackel* (*La antorcha*), que le dio una relevancia político social muy destacada, convirtiéndolo en una celebridad periodística siempre temida. Kafka, por su parte, trabajó en su natal Praga, mantuvo siempre una posición reservada y discreta, al margen de las discusiones político-ideológicas de su época, siempre como un observador a distancia; pero los dos confluyen en un punto esencial, ambos representan la vida humana como una investigación judicial que conduce ineluctablemente a la destrucción. Este trabajo busca acercarse, a partir de cada uno de los dos escritores, a la forma a partir de la cual se produce una visión particular respecto de un destino funesto.

KARL KRAUS

Karl Kraus fue un peculiar escritor poseedor de un afilado estilo satírico, quien por medio de un trabajo sorprendente, aunque sólo lo fuera por su cuantía, estuvo dedicado a desenmascarar tanto el mal gusto, como el disimulo y la hipocresía de la sociedad habsbúrgica, así como la violencia soterrada en la manera en cómo era construida la visión de las cosas a partir de la gran prensa en ese momento en expansión y mostraba cómo se falsificaban los hechos y se erigía una visión falsa sobre los acontecimientos. Fue la suya una actitud ética insobornable que mantuvo una implacable crítica social y artística que desplegó desde la revista *Die Fackel*, que él creó en abril de 1899 después de rechazar un puesto en el *Neue Freie Presse*, sin duda el periódico más representativo del imperio

austrohúngaro. Kraus publicaría más de novecientos números de su revista durante 37 años, hasta un mes antes de su muerte en 1936.

En los primeros diez años *Die Fackel* tuvo colaboraciones de:

(...) autores y artistas como Peter Altenberg, Richard Dehmel, Egon Friedell, Oskar Kokoschka, Else Lasker-Schüler, Adolf Loos, Heinrich Mann, Arnold Schönberg, August Strindberg, Georg Trakl, Frank Wedekind, Franz Werfel, Houston Stewart Chamberlain, Oscar Wilde, Ludwig Wittgenstein, Alban Berg, Sigmund Freud, Bertolt Brecht, Elías Canetti, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno y Walter Benjamin (Citado en la nota biográfica en Kraus, 2010:9).

Después de esa primera década sería Kraus su único escritor y redactor por los restantes años que mantuvo su publicación y ya desde la Nota Editorial del primer número fijaba su posición intransigente:

En un tiempo en el que el Imperio austríaco se hunde de un agudo aburrimiento tras la solución deseada por el ala radical, en días en los que este país ha estallado en revueltas sociales y políticas de todo tipo, y ante semejante público, que entre la perseverancia y la apatía vive una vida rica en frases, o carente de reflexión, el editor que emprende estas páginas — quien se confiesa hasta ahora, un exégeta parado sobre un lugar seguro y alejado— lanza un llamamiento a la lucha (Kraus, 2015:25).

Fue desde esta revista que mantuvo una crítica radical, tanto en lo concerniente al análisis de lo publicado por la prensa en torno a la actualidad política y social, como respecto de la crítica cultural y artística, denunciando tanto la corrupción y la degradación del lenguaje, como la creciente mercantilización de toda manifestación cultural y artística. En su primer número concluía la Nota Editorial escribiendo: “Por lo tanto,

Die Fackel quisiera iluminar a un país en el que —a diferencia de cada reino de Carlos V— nunca sale el sol” (Kraus, 2015:28).

Mediante una tenaz labor en torno a lo que él entendía como una degradación y pérdida irreversible para el hombre es que pudo, sin proponérselo inicialmente, liderar un amplio y diverso movimiento de crítica y renovación en diversos ámbitos de la cultura austriaca, a partir de un doble compromiso tanto ético como estético, en donde tanto la integridad respecto de la posición que se asume al escribir, como la corrección lingüística y la limpieza y claridad del estilo con el que se escribe son igualmente importantes e irrenunciables. Este compromiso habría de ser el más importante de su vida como intelectual y periodista, desde donde desplegó un incansable trabajo con el propósito de “exponer las debilidades e hipocresías de la sociedad” (Janik y Toulmin, 1983:108), que era donde, desde su perspectiva, anidaban los fermentos de la descomposición social y humana.

Con motivo del décimo aniversario de la publicación de su revista escribe una *Carta Abierta* al público que titula *Apocalipsis*, y en ésta dice:

Según todos los indicios, el 1 de abril de 1909 *Die Fackel* suspenderá su publicación. Al fin del mundo le pongo como fecha la inauguración de la aviación. Una demora de ambos eventos por motivos externos no podría cambiar en nada mi derecho a predecirlos y nada en la comprensión de que ambos tienen su origen en la misma desgracia: el febril progreso de la estupidez humana. [...] Fuimos lo suficientemente complicados construyendo máquinas, pero somos demasiado primitivos para servirnos de ellas. Llevamos adelante un tráfico mundial por ferrocarriles cerebrales de vías estrechas (Kraus, 2015:29-30).

Nadie como Kraus supo comprender el poder que los medios de información ejercían en la modelación de los comportamientos colectivos, y

fue a partir de ello que forjó y delineó su compromiso como escritor, pues en la misma *Carta Abierta* al público, escribe:

Quería ayudar a los lectores y mostrarles el camino que conduce a la indemnización por el fracaso de la sensación, quería educar para la comprensión de los aspectos del idioma alemán a un nivel en el que la palabra escrita encierra la natural representación del pensamiento, y no como envoltorio socialmente obligatorio de la opinión. Yo quería liberar a la lengua del periodismo (Kraus, 2015:42).

De tal forma que al hablar de la función que para él ha de tener la creación literaria, escribe:

No hay nadie tan positivo como el artista cuyo tema es el Mal. Ese es el artista que nos redime del Mal. Todos los demás no hacen más que desviar nuestra atención de aquél y dejarle enseñorearse del mundo, atacando así la sensibilidad sin defensas con más encarnizamiento (Timms, 1990:211).

Fue Karl Kraus quien supo entender el valor y el poder de la palabra escrita en la construcción del sensorio común, así como la cultura del imperio austrohúngaro como un cuento agotado a partir de cuyas cuarteaduras se asomaba el Mal.

Sus modelos para juzgar las acciones humanas provienen fundamentalmente de la tragedia, y señala con frecuencia como referente a Shakespeare, por lo que centra su crítica en la responsabilidad personal y social del hombre en relación con su carácter como artista, intelectual, propagandista o periodista; dejando de lado los aspectos económicos e ideológicos subyacentes a los procesos sociales. Con sus artículos penetra agudamente en el análisis de las consecuencias de las acciones concretas de los hombres, y su crítica apunta fundamentalmente a los intelectuales

y escritores a los que les correspondía una responsabilidad mayor en la guerra propagandística que precedió a la Gran Guerra, los cuales la presentaban, por medio de la gran prensa, como una guerra purificadora para la civilización, y que al final habría de convertirse en un desastre sin precedentes para la humanidad. Kraus no se plegó y criticó la euforia patriótica que parecía contagiar a gran parte de los intelectuales alemanes.

El famoso dramaturgo alemán Gerhart Hauptmann prorrumpió en versos patrióticos. El sofisticado novelista Thomas Mann ofreció una defensa aún más elocuente en su ensayo *Gedanken in Krieg (Idea de guerra)*, mientras Rilke el más dotado de los poetas alemanes celebraba la resurrección del Dios de la Guerra en *Fünf Gesänge (Cinco cantos)* (Timms, 1986:291).

La indeclinable postura crítica de Kraus constituyó un verdadero desafío, llegando a alcanzar una visión muy amplia de la cultura alemana y europea que habría de permitirle prefigurar la grave crisis que se precipitaba de manera fatal, sin que la sociedad tuviera la mínima conciencia. En su escrito *En esta gran época* de diciembre de 1914 escribió:

En esta época no esperen ustedes de mí ni una palabra propia. Ninguna salvo ésta, a la que el silencio resguarda aún de falsas interpretaciones. Demasiado hondo se asienta en mí el respeto a la inalterabilidad, a la subordinación del lenguaje, a la desdicha. En los reinos de la falta de imaginación, donde el ser humano muere de inanición anímica sin llegar a sentir el hambre del alma, donde las plumas se sumergen en sangre y las espadas en tinta, resulta obligado hacer aquello que no se piensa, pero aquello que sólo se piensa resulta inefable. No esperen de mí una palabra propia. Tampoco sabría decir una nueva; porque es muy grande el ruido en el cuarto en el que uno escribe, y no hemos de decidir ahora si proviene de animales o de niños o solamente de

morteros. Quien alienta las acciones, profana la palabra y la acción y es doblemente despreciable. La vocación a ello no se ha extinguido. Los que ahora nada tienen que decir, porque la acción tiene la palabra, siguen hablando. Quien tenga algo que decir, ¡que dé un paso adelante y calle! (Kraus, 2011:283).

A pesar de que Kraus era un burgués rentista y conservador, su sentido satírico profundamente comprometido con la honradez frente a la hipocresía y las componendas convenencieras, así como su verdad artística frente a la retórica encubridora y falsa, le permitió desarrollar un profundo análisis social, ético y estético en relación con lo que él entendía como el fracaso de la imaginación frente al horror que la guerra presagiaba, y que la gente no alcanzaba a ver por el efecto de una prensa que ensalzaba el patriotismo y encubría la realidad.

En cada uno de los países beligerantes la gente creía pelear por un ideal: Francia por *l'humanité*, Gran Bretaña por el imperio de la ley internacional, Alemania por la *Kultur*, Rusia por los sagrados derechos del pueblo eslavo. Tal convicción de rectitud moral no era, al menos en los primeros meses de la guerra, un simple producto de la propaganda (Timms, 1990:311).

Constituía una amplia labor de encubrimiento y exaltación, en donde si bien la prensa desempeñaba un papel primordial, participaban también los gobiernos y los intelectuales.

Mi intención era identificar la guerra mundial con la culminación de la expresión lingüística transformada en cliché, con las pruebas sobre el alcance de esa ametralladora giratoria cuya acción, que continúa de forma imposible de detener, incluye en sí misma con una seguridad letal el declive del mundo de la cultura (Kraus citado en Bouveresse, 2011:116).

Ya que Kraus ponía en práctica una forma de resistencia frente al avasallamiento de la prensa, también había impugnado el papel desempeñado por el desarrollo tecnológico en las comunicaciones que permitía un caudal de información cotidiana que resultaba en una verdadera intrusión a la intimidad de las personas, ya que la capacidad de lectura y reflexión era por completo rebasada por la velocidad con la que se producía la información:

las noticias se habían convertido en parte del transcurrir cotidiano y sólo la última hora era interesante para los habitantes de las grandes urbes europeas y norteamericanas. Las agencias de noticias que lanzaban teletipos ininterrumpidamente —Reuters se fundó en 1851— mostraban al ciudadano de comienzos del siglo XX, por primera vez en la historia, lo que sucedía en lugares hasta entonces muy remotos prácticamente en tiempo real (López, 2014:19).

Para Karl Kraus este avance de las comunicaciones tenía graves consecuencias, ya que por un lado suplantaba por completo a la experiencia vivida construyendo las representaciones que habían de ser consideradas como la realidad, pero lo que era peor y más desastroso, era que esa prensa hecha de frases cliché que funcionaban como imágenes, producían por lo mismo una parálisis de la imaginación, que era en su opinión “la verdadera columna vertebral de vida”, todo lo cual redundaba en un control y manipulación de lo que se creía y se pensaba, por parte de los medios.

Uno de los intereses de Kraus es ofrecer una especie de manual del perfecto militante contra la dominación simbólica. Fue uno de los primeros en entender, en la práctica, que existe una forma de violencia simbólica que se ejerce sobre las mentes, manipulando las estructuras cognitivas (Bourdieu, 2000, en Kraus, 2015:17).

Para Kraus era esencial observar cómo el acontecimiento era suplantado por el relato que hacía la prensa, que no sólo banalizaba los acontecimientos, sino que por lo mismo, lo sustraía por completo de la reflexión. Ya que además de ser inescrupulosa y pobre en su expresión lingüística, la prensa estaba sujeta a los intereses políticos, económicos e ideológicos de los grandes capitales, lo que derivaba de manera ineluctable, en una destrucción de la mente por la tecnología. “La crítica de Kraus a la ‘destrucción de la mente’ no es en modo alguno una pieza de idealismo abstracto”, sino que deriva de un seguimiento minucioso y un análisis exhaustivo de la prensa en lengua alemana, a partir de lo cual ejercía una prosa satírica con la que buscaba desmontar y poner en evidencia “la existencia de un aparato de producción de conciencias [en donde claramente] anticipa teorías más recientes como las de Walter Benjamin, Hans Magnus Enzenberger y Marshall McLuhan” (Timms, 1990:282). En un escrito de 1932 titulado, *La lengua*, Kraus escribe que:

El intento de determinar el valor de la palabra en el lenguaje visto como creación y en el intento de determinarlo en el lenguaje visto como comunicación —aproximaciones ambas que inciden en la materia por el medio del análisis— no parecen coincidir en ningún punto en una concepción común. Pues ¡cuántos mundos abarcados por la palabra caben entre la auscultación de un verso y la percusión de un uso del lenguaje! Aun así, la misma relación con el organismo del lenguaje distingue lo vivo de lo muerto tanto en un caso como en el otro; porque es la misma ley natural la que transmite sentido al sentido en cualquier región de la lengua, desde el salmo hasta la crónica de un suceso (Kraus, 2011:521).

De tal manera que nuestro autor no es únicamente un periodista satírico, sino que buscaba también polemizar con la crítica literaria y con la nueva ciencia lingüística, como filólogo.

Del trabajo analítico llevado a cabo por Karl Kraus de forma minuciosa y exhaustiva acerca de la manera como los redactores construían la realidad social que luego difundían masivamente, Kraus deriva el fracaso de la humanidad para imaginar la catástrofe que se cernía sobre ella.

Su argumento fundamental consiste en señalar la existencia de un aparato con capacidad casi ilimitada para corromper la conciencia pública. Y, de forma recíproca, la resistencia intelectual e imaginativa de la opinión pública se ha deteriorado de tal forma que, en un momento de crisis llega a participar en el proceso de autoengaño (Timms, 1990:288).

A dicho proceso no escaparon los principales actores de las relaciones internacionales que no contemplaban seriamente la posibilidad de una gran guerra, sino muy tardíamente, cuando ésta parecía inevitable, y aún hasta al final antes de su estallamiento, siguieron pensándose en una guerra corta y purificadora.

Muchnik y Garvie, en *El derrumbe del humanismo*, hablando acerca de la maldad en los tiempos modernos escriben que “la Primera Guerra Mundial — hoy muy poco presente en la memoria colectiva — produjo una de las transformaciones más profundas del orden internacional de toda la historia” (2006:80). El problema es que la Gran Guerra, fue una guerra inimaginada que demostró el retraso de la imaginación con respecto al desarrollo tecnológico. La imaginación colectiva, al amparo de ese aparato de corrupción de la conciencia pública toleraba y hasta se inflamaba con la idea de una guerra pensada anacrónicamente, pero nunca, salvo en contadas excepciones, fue capaz de imaginar la devastación y la destrucción que habría de provocar. Fue Karl Kraus, quien a partir de una “imaginación moral”, tuvo la “capacidad de imaginarse el horror de la muerte, [...] que seres humanos concretos [afrontaban] en condiciones terribles” (Timms, 1990:285-286). Por lo que habría de reflexionar que:

(...) el habla y la escritura de hoy en día, incluidas las de los expertos, han convertido, como quintaesencia de una decisión frívola, el lenguaje en basura de una época que extrae del periódico todo su acontecer y experimentar, todo su ser y valer. La duda, en tanto que el gran don moral que el hombre podría agradecer al lenguaje y que hasta ahora ha despreciado, sería la inhibición salvadora en un progreso que conduce con absoluta seguridad al final de la civilización a la que cree servir (Kraus, 2011:522).

Esta convicción lo llevó a escribir la parte sustancial de su gran obra maestra de sátira antibélica: *Los últimos días de la humanidad* (2010a). En ella “anticipa de forma sorprendente la colusión entre militares e industriales que culmina en las fábricas con un régimen de trabajo esclavista del nazismo” (Timms, 1990:378). Pero en esta obra satírico dramática, Kraus escribe en un estilo cómico casi delirante y apocalíptico, que “los carros de combate y los gases dejarán su puesto a las bacterias y nadie se resistirá ya a la genial idea de utilizar las plagas como instrumentos bélicos, en vez de considerarlas como secuelas de la guerra” (Kraus, 2010a:232). En el postfacio a dicha obra escribe Eckart Früh al respecto: “Nuestro futuro está decidido en los ‘diseños del diablo’, que Karl Kraus localizó conscientemente en los laboratorios científicos” (Früh en Kraus, 2010a:317), no solamente ahora, los de la biología, sino los de la química, la física y últimamente incluso en los de la psicología.

Kraus concluye esta obra dramática de un estilo brutalmente satírico, realmente inabarcable en su totalidad con unos versos terribles que transcribimos a manera de compendio de su inigualable estilo literario:

EL HIJO NO NATO
OS ROGAMOS ABORTARNOS,
TARDOS TESTIGOS DEL CRIMEN.
¡NO DEJÉIS QUE APAREZCAMOS,

DELATORES DE LA ESCORIA!
NO QUEREMOS PADRES HÉROES,
¡SINO PASAR SIN MÁS GLORIA!

¡DOLOR Y GOZO EN LA TIERRA!
DE LEGADO GONORREA
ME DEJA EL PADRE, EL MARRANO.
¡NO NOS LLAMÉIS A ESTOS REINOS!
SOMOS LOS HIJOS DE UN MUERTO.
Y AQUÍ EL AIRE ES MALSANO.
(KRAUS, 2010A:304)

En 1919 Kraus publicaría el texto titulado; *Veinte años después*, y en éste escribe:

Fue en el siglo pasado, en el último, antes de ese cambio de siglo, que un demonio opositor de buen humor se hizo seriamente esta bromita y que la encargó para los evolucionados contemporáneos que se van a pique leyendo, porque la maldición negra los obliga a estar al día. [...] ¡Mi oído, lleno con el suplicio del mundo para que mi lengua reproduzca los sonidos! ¡Arrancado mi ojo piadoso de lo monstruoso de este infierno en la tierra! [...] No escuchó ni una vez lo que dicen y a pesar de todo escuchó cómo lo dicen, y así entendió cómo es cada vida. [...] El elemento fue pensamiento con toda consecuencia, y opiniones, ambos, tal como se me comprueba, recíprocamente contradictorios como el mundo, absolutamente como lo examiné yo hace largo tiempo a partir de sus más pequeños síntomas; ahí llaman los sobrevivientes, porque el mundo se va al demonio, yo sólo tendría que haberme dado cuenta de los hechos locales. Aunque no fallé en el sentido de las proporciones,

me equivoqué en el orden de la sucesión. Le canté la canción funeral a la época antes de que se muera (Kraus, 2015:47-51).

La enorme crisis civilizatoria consistía precisamente en esto que Kraus llamó *la destrucción de la mente* y que estaba destinado a ser el marco intelectual y humano de las masas a lo largo de todo el siglo XX. Kraus escribía en 1932 que:

[...] la garantía de un beneficio moral reside en una disciplina espiritual que establece el máximo grado de responsabilidad ante lo único que se puede lesionar impunemente. El lenguaje, y que es lo más apropiado para enseñar a tener respeto a cualquier otro bien de la vida (2011:522).

Canetti escribió en 1965 en relación con el estilo acusatorio de Kraus, que:

Todas las acusaciones fueron expuestas en un lenguaje extrañamente construido, que tenía cierto resabio a párrafos jurídicos, un lenguaje ininterrumpido y uniforme que resonaba como si hubiese comenzado años atrás y pudiese proseguir así por espacio de muchos más. La proximidad a la esfera del Derecho podía advertirse también en el hecho de que todo presuponía una ley establecida y absolutamente segura e inatacable. Lo bueno y lo malo se hallaban claramente diferenciados. Era algo duro y natural como el granito, que nadie hubiera podido rasguñar o emborronar [...]. Sin embargo, se trataba de un tipo muy particular de ley (1994:58).

Kraus escribió en los albores del siglo: “Ni hay flechas ni hay tiranos; sólo tecnología y burócratas. Sólo un botón que aprieta la plutocracia” (Citado en Timms, 1990:367). En forma verdaderamente premonitoria de lo que sería cada vez más, una realidad aplastante. Por lo que cuando Hannah Arendt en su estudio sobre el caso Eichmann, escribe sobre la

“banalidad del mal” (2013), sorprende un comentario escrito por Kraus en 1927: “Lo que convierte nuestros peores horrores en insoportables es que la responsabilidad corresponda a ejemplares de la humanidad tan insignificantes” (Kraus citado por Bouveresse, 2011:95). Su trabajo consistió así en una crítica de todo aquello falso, corrupto o degradante, a lo que él respondía con la sátira, a partir de la que irá desarrollando una teoría de la imaginación que, puesta en relación con esa violencia simbólica, habría de constituirse en “el disolvente que permite a la mente humana liberarse de ideologías rígidas y anacrónicas” (Timms, 1990:281).

Entre mayo y septiembre de 1933 Kraus escribió la que fue su última gran obra: *La tercera noche de Walpurgis* (2010b), libro denso y laberíntico en el que desconstruye los horrores de la instauración nazi, y que por lo mismo no pudo publicar — recordemos que en enero de ese año Hitler había sido elegido canciller— ya que esta obra, por medio de un exhaustivo análisis de la prensa en lengua alemana confrontada con los testimonios de comerciantes y escritores judíos y no judíos, de todas las condiciones sociales y posiciones políticas, produce un minucioso análisis discursivo a partir del cual desuella la barbarie nazi, antes de que ésta se desplegara en toda su perversidad, ya que como él lo evidencia, ya estaba siendo desplegada aunque no quisiera ser vista incluso por aquellos que la estaban padeciendo, pero frente a lo cual Kraus fue implacable en su ironía:

Pero los judíos que tienen el afán de ser nacional-alemanes constituyen la unión de dos complejos de inferioridad que debieran ser reprimidos. En el *Berliner Tageblatt* — diario al que se le ordenó ser tolerante (aunque sólo de manera excepcional) y que por necesidad cosmopolita llegó, incluso, a destacar los méritos de eruditos judíos— propusieron “desarrollar, mediante un acercamiento al carácter del pueblo alemán, cualidades que no son propias de la herencia de su raza”, o sea, aportar algo con lo que en realidad no tuviesen compromiso alguno.

Sin embargo, no se pide, no se apetece, no se aprecia, y es por eso que debiera reprimirse, incluso, el rasgo de la impertinencia, que más bien despierta la sospecha de formar parte de esa herencia. Resulta demasiado pretender aproximarse al carácter de un pueblo cuyos representantes claman “¡Fuera los judíos!” o se oponen al intento de observar esto último en la frontera cuando alarmados se precipitan en los vagones de pasajeros, como rastreadores tras la pista de un crimen recién descubierto, y preguntan: “¿Es usted judío?” Y si el interpelado responde que sí, deberá quedarse allí, donde es privado de su ciudadanía y, además, de sus medios de subsistencia (Kraus, 2010b:116).

Karl Kraus moriría en junio de 1936, poco antes de la anexión de Austria al Tercer Reich que habría de significar la incautación y destrucción de gran parte de sus archivos por las SS. Y sería hasta 1952 que esta obra publicada en Múnich saldría a la luz, y que concluye escribiendo:

Un pueblo infeliz alza la derecha suplicante hasta el rostro, la frente, la mala racha: ¡Por cuánto tiempo aún! ¡No tanto mientras dure el recuerdo de todos los que sufrieron los indescriptibles hechos que aquí se han cometido; el recuerdo de cada corazón, de cada voluntad destruida, de cada honra ultrajada, ¡de cada minuto de felicidad arrebatado a la creación y de todo el mal experimentado por quienes sólo son culpables de haber nacido! Y sólo hasta que los espíritus bondadosos de un mundo humano revivan para el acto de la venganza:

¡Que el fantasma que se ha alzado en contra nuestro proclamándose a sí mismo Emperador, dueño de nuestras tierras, jefe de nuestros ejércitos y señor de nuestra nobleza, se precipite empujado por mi mano al reino de los muertos! (Kraus, 2010b:345).

FRANZ KAFKA

La escritura en Franz Kafka es por completo diferente y conlleva una profunda reflexión acerca de la condición humana, su literatura es el resultado del sacrificio de su propia vida por ésta, pues la debió de llevar a cabo generalmente por las noches que es cuando podía gozar de silencio y concentración por haber vivido la mayor parte de su vida en la casa paterna. Con una gran lucidez y una penetración realmente extraordinaria llevó a cabo su trabajo de escritura, que consideraba como aquello para lo que estaba en el mundo, el cual lo llevó a renunciar al matrimonio, que para él representaba la mayor realización posible, ante la sola presunción de que éste pudiera llegar a amenazar su trabajo de escritura.

A lo largo de su vida llevará a cabo un trabajo de escritura muy exigente con escasa exhibición pública, probablemente encarnando como ningún otro escritor las exigencias krausianas de honradez y verdad artísticas. En 1911, a los 27 años contemplaba su trabajo con un inusual compromiso y profundidad que lo llevó a escribir en marzo de ese año en su diario:

Mi felicidad, mis capacidades y toda posibilidad de que yo sea útil de alguna manera están desde siempre en la literatura. Y sin embargo, en ella he vivido situaciones (no muchas) que en mi opinión están muy cerca de los estados de clarividencia [...]; durante esas situaciones yo habitaba completa y totalmente en cada una de mis ideas, y hacía realidad cada una de mis ideas, y en esos momentos me sentía no sólo rozando mis límites, sino los límites de lo humano en general (Kafka, 2000:58).

Y es precisamente a esta característica de encontrarse en los límites de lo humano, a la que queremos referirnos, ya que es en este sentido que la escritura de Kafka adquiere su real tesitura, lo cual ha dado lugar a muy diversas interpretaciones. Si bien sus narraciones pueden leerse como

producto de una imaginación tortuosa que provocan un gran desasosiego en el lector, todas ellas están escritas con una gran objetividad y nunca abandonan un registro realista no exento de un extraño humor que resulta inquietante y que no abandona aun en los relatos más inverosímiles, lo cual lleva a su literatura a lindar con lo fantástico, como sucede *En la colonia penitenciaria* (2019), pero ésta nunca condesciende con lo irreal, siempre mantiene ese tono de descripción objetiva que le confiere un carácter extraño que perturba profundamente por el carácter ominoso de lo que describe y es aquí, precisamente, donde reside la condición testimonial de su inteligencia y sensibilidad que produce una literatura de una eminente potencia develatoria.

Desde 1948, la escasa obra de Kafka conocida hasta entonces fue prohibida en la antigua Bohemia, tierra natal del escritor, a raíz de la ocupación pro-soviética de la entonces Checoslovaquia, porque extrañamente su literatura resultaba amenazante para el régimen totalitario. Y en 1979, en una conferencia pronunciada en la Universidad Nacional Autónoma de México Milan Kundera analizaba las posibles razones por las cuales Kafka, muerto en 1924, se convirtiera para 1948 en una suerte de escritor exiliado; proponía que “Kafka es un autor inaceptable para el mundo totalitario porque su obra es la imagen de dicho mundo” (Kundera, 2009:x). Esto a pesar de que el autor praguense escribió sus cuentos y novelas antes del totalitarismo. Pero para explicar esta condición develatoria de la imaginación creadora, es necesario considerar a Kafka desde distintas perspectivas, partiendo, no obstante, del principio de que todo hombre es hijo de su tiempo, por lo cual debemos intentar explicar cómo es que se trama su literatura en relación con una suerte de anticipación. Es esto lo que buscamos explicar, esta enigmática extrañeza de su literatura.

La primera perspectiva en nuestro análisis tiene que ver con lo que para Kafka significaba su trabajo de escritura, en una anotación en su diario del 19 de octubre de 1921, Kafka escribe unas líneas que no admiten disimulo:

Quien en la vida no se las arregla con la vida necesita una de sus manos para rechazar un poco la desesperación por su destino —eso sucede de modo muy imperfecto—, pero con la otra mano puede ir anotando lo que él ve debajo de las ruinas, pues él ve otras cosas y más cosas que los otros, estando como está muerto en vida y siendo como es el verdadero superviviente. Esto suponiendo que no necesite sus dos manos, y más que tuviera, para luchar contra su desesperación (Kafka, 2000: 652).

La referencia explícita a una suerte de catástrofe en donde él, como superviviente, sería en realidad un muerto en vida, como en efecto lo fueron los supervivientes del holocausto nazi, y cómo es en esa condición que observa con desesperación las ruinas después del colapso es desconcertante. Álvaro de la Rica escribe en *Kafka y el Holocausto* que “sorprende [...] la suficiencia con la que se han despreciado las interpretaciones apocalípticas de Kafka” (2009:55). Me parece que la extrañeza que se desprende de sus relatos estriba en esto justamente, en que nos cuenta del sentido de las cosas después de que éstas han perdido todo sentido, porque aquello que las sustentaba se ha derrumbado, ya que a lo que alude Kafka en su diario es a las ruinas de un cierto mundo o cierta humanidad que se ha venido abajo. Y se debe subrayar que cuando Kafka ve las cosas debajo de las ruinas, no lo hace como un estudioso de las ideas o como filósofo, sino como escritor literario, por lo que sus relatos no tienen que ver con tesis o conceptos explicativos acerca del devenir histórico, sino con experiencias humanas que subvierten lo común. Pero además sus relatos, no siendo extravagantes, no deben su extrañeza a la historia misma, sino a la objetividad, que paulatinamente va revelando su condición extrema o atroz. Aquello a lo que Pietro Citati ha aludido refiriéndolo como el *enigma kafkiano* (2012).

Una segunda consideración respecto a la catástrofe es la referida desde 1944 por Hannah Arendt en un artículo escrito en ocasión del vigésimo aniversario de la muerte del escritor de Praga:

Es muy probable que el lector de las historias de Kafka atraviese una fase en la que tenderá a pensar en ese mundo de pesadilla como un anticipo trivial, aunque tal vez psicológicamente interesante, de un mundo por venir. En realidad, dicho mundo ya ha llegado. [...] En una sociedad en disolución que sigue ciegamente el curso natural de la ruina, la catástrofe puede ser anticipada. [...] Las supuestas profecías de Kafka no eran sino un sobrio análisis de las estructuras subyacentes que hoy han salido a la luz (Arendt, 1944:137).

Esta lectura de la obra de Kafka llevada a cabo por Arendt en una fecha tan temprana, aún no concluida la Segunda Guerra Mundial, habría de ser ampliada por Milan Kundera, quien partiendo de las condiciones impuestas después de la Primavera de Praga y que a él le tocó vivir, lleva a cabo una lectura en esa misma línea, al encontrar que la obra del praguense “logró transmitir su visión de un mundo totalitario sin saber que esta visión era también una previsión. [En donde] el laboratorio de la historia verificó [...] *a posteriori*, la exactitud de la experimentación imaginaria de Kafka” (Kundera, 1979:xx). Es en ese sentido que dicha perspectiva de comprensión del trabajo de Kafka resulta no sólo plausible sino ineludible, y por la cual, resulta estremecedora y extraña, ya que si bien, en una primera aproximación podría parecernos de un fantasear casi delirante, *a posteriori* no lo es tanto, y sus historias se vuelven desconcertantes, por el develamiento de “la verdad general dentro de la pesadilla particular” (Steiner, 2013:25) contenida en los relatos de Kafka.

Encontramos así, en su literatura, cómo es que disecciona y deconstruye por medio de esas construcciones imaginarias que nos desconciertan, los mecanismos microsociales de los totalitarismos. Desde las entrañas de la

desesperanza que él denuncia, y mediante un trabajo de escritura muy riguroso y objetivo despliega una suerte de microfísica de *la vacuidad del mal* encarnado en un poder burocrático impersonal e inasible, que anticipa los mecanismos psicológicos y sociológicos de la catástrofe que aguardaba a la humanidad en el siglo, y que comenzaba tempranamente, con la puesta a punto de los mecanismos perversos de la manipulación de los sentimientos patrióticos que habrían de conducir a millones al matadero de la Gran Guerra, la que Karl Kraus habría intentado denunciar.

En el capítulo 17 de *El Castillo*, titulado *El secreto de Amalia*, Kafka relata cómo a la mañana siguiente después de una fiesta, la agraciada Amalia, hermana de Olga, recibe al pie del Castillo una carta que le entrega un hombre a través de la ventana. La carta la enviaba Sortini, funcionario del Castillo que había estado en la fiesta de la noche anterior:

—¿Y qué decía la carta? —preguntó K.

—Sí, eso no lo he dicho aún —dijo Olga—. La carta de Sortini estaba dirigida a la muchacha del collar de granates. Su contenido no puedo reproducirlo. Era una invitación para ir a verlo a la Posada de los Señores y decía que Amalia debía ir inmediatamente, porque dentro de media hora Sortini tenía que partir. La carta estaba redactada en los términos más vulgares que he visto nunca y que sólo adiviné a medias por el contexto. Quien no conociera a Amalia y sólo hubiera leído esa carta, habría tenido que considerar deshonrada a la muchacha a quien alguien se atrevía a escribir así, aunque ni siquiera hubiera sido rozada. [...] así pues ven enseguida, porque si no [...] (Kafka, 1999:889).

Amalia, después de que su hermana Olga leyera la carta, la cogió para romperla en pedazos y arrojarla al rostro del hombre que la llevara para, en el acto, cerrar la ventana. Este gesto ofende al Castillo y aunque no se hubiera producido ninguna represalia directa, el pueblo a su alrededor, aterrado por el comportamiento de Amalia del cual no conocían mayor

cosa, empieza a evitar a la familia y paulatinamente van siendo segregados hasta terminar como apestados.

El poder del totalitarismo consiste en la virtualidad de la exclusión que está suspendida sobre cada ciudadano como una amenaza perpetua. Todo el mundo puede ser excluido y todo el mundo teme serlo. [...] Yo mismo viví dos veces esta situación en mi vida y siempre me sentí del todo estupefacto ante esta descripción del castillo, en la cual una de las situaciones fundamentales del hombre contemporáneo está descrita con todos los matices de la paradoja, de lo ambiguo y de lo fantasmagórico (Kundera, 1979:xii).

Kafka anticipa de forma precisa y minuciosa, no las circunstancias políticas y sociales de los totalitarismos, sino las estructuras subyacentes que ya estaban presentes y que, solamente mediante un trabajo de escritura como el que se propone —a partir de una lúcida sensibilidad creativa preocupada por ver *debajo de las ruinas*—, podía describir los mecanismos psicológicos íntimos que funcionan en los universos concentracionarios.

Los grandes regímenes totalitarios del siglo XX habrían creado inmensas maquinarias de vigilancia y control que funcionaban haciendo de cada uno un vigilante, a la vez delator y culpable; maquinaria que se convierte en autómata cuando una delación anónima podía hacer culpable a cualquiera e impidiendo escapar a la culpa vivida subjetivamente. En *El Castillo* (Kafka, 1999) eso está descrito a partir de ese funcionariado anónimo y ubicuo; K. incluso tendrá dos “ayudantes” que no se despegarán de él, y que lo estorbarán y vigilarán constantemente. Su literatura prefigura así los mecanismos psicológicos a partir de los cuales estas maquinarias de control y supervisión pueden funcionar, y en dónde:

[...] el sujeto se encuentra así en una situación kafkiana en la que se siente culpable por no saber los motivos de su culpabilidad: la idea de

que las decisiones que ya he tomado pueden acabar poniéndome en peligro y que no conoceré la verdad de mis decisiones sino cuando ya sea demasiado tarde, no deja de angustiarse (Žižek, 2010:89).

Kafka supo ver que el “totalitarismo no se limita a la esfera política de la vida [ya que tal como en sus grandes novelas lo cuenta, está imbricado en la vida común de gente común, por lo que]; el totalitarismo es una de las tendencias casi eternas del hombre” (Kundera, 2009:xxi). Así sucede en el célebre pasaje de “En la catedral” de *El proceso* (1999), a donde Josef K. había acudido porque debía fungir como guía de un importante cliente del banco en donde trabajaba, y ya que este personaje no llega, K. decide adentrarse en la catedral para aparentemente hacer tiempo sin ningún propósito definido, y donde tiene lugar un diálogo entre un sacerdote y Joseph K. que vale la pena reproducir aquí parcialmente:

—Eres Josef K. —dijo el sacerdote, levantando la mano de la balastrada con un vago ademán.

—Sí —dijo K. [...]

—Estás acusado —dijo el sacerdote en voz especialmente baja.

—Sí —dijo K.—, me lo han hecho saber.

—Entonces eres el que busco —dijo el sacerdote—. Soy el capellán de la prisión.

—¡Ah! —dijo K.

—Te he hecho llamar —dijo el sacerdote—, para hablar contigo.

—No lo sabía —dijo K.— He venido para enseñar la catedral a un italiano.

—Deja lo secundario —dijo el sacerdote—. [...]

—¿Sabes que tu proceso va mal? —preguntó el sacerdote.

—Eso me parece también —dijo K.—. Me he esforzado todo lo posible, pero hasta ahora sin resultado. Verdad es que mi petición no está aún terminada.

- ¿Cómo te imaginas el final? —preguntó el sacerdote.
—Antes pensaba que acabaría bien —dijo K.—, pero ahora yo mismo dudo a veces. No sé cómo acabará. ¿Lo sabes tú?
—No —dijo el sacerdote—, pero me temo que acabe mal. Te consideran culpable. Tal vez tu proceso no salga nunca de un tribunal inferior. Por lo menos provisionalmente, tu culpa se considera probada.
—Sin embargo, no soy culpable —dijo K.—. Es un error. ¿Cómo puede ser siquiera culpable el ser humano? Todos somos aquí seres humanos, tanto unos como otros.
—Eso es cierto —dijo el sacerdote—, pero así suelen hablar los culpables. [...] La sentencia no se dicta de repente: el proceso se convierte poco a poco en sentencia (Kafka, 1999: 645-646).

Es un diálogo en primera instancia absurdo, y por lo mismo en cierto sentido cómico, como si el sacerdote fuese una creación de su propia conciencia culpable, al aparecer de forma inopinada, alegando que lo había hecho llamar, aunque al mismo tiempo coherente con la forma tortuosa de la narración que lo conduce a la condición inescapable de su culpabilidad. La vida de Joseph K. a partir de aquel súbito despertar cuando unos sujetos desconocidos en su habitación lo incriminan transcurre en dos registros, el de su cotidianidad en el banco y el de la culpa inmanente como ser humano.

Del mismo modo que el carácter puramente formal de la ley moral funda para Kant su pretensión universal de aplicación práctica en cualquier circunstancia, —escribe Agamben—, en la aldea kafkiana, la potencia vacía de la ley está vigente hasta el punto de convertirse en indiscernible de la vida. La existencia y el cuerpo mismo de Josef K. coinciden, al final con el Proceso, son el Proceso (Agamben, 2019:72-73).

Justamente al final de *El proceso* tiene lugar una escena a primera vista desconcertante pero profundamente inquietante, cuando Joseph K. es conducido al cadalso por sus captores, quienes no ostentan ninguna representatividad legal. En un cierto momento mientras caminan se cruzan con un representante del orden legal, un policía, y cuando parece que se ve atraído por la situación a todas luces anómala y se apresta a intervenir, es Joseph K. quien apura a los hombres que lo sujetan para evadir al vigilante. Ya que Franz Kafka “planteó [la cuestión del totalitarismo] no como una cuestión política sino como una cuestión antropológica” (Kundera, 2009:xxi).

En su literatura, Kafka, al abismarse en las ruinas subyacentes de un mundo que se destruía en sus fundamentos humanos, puede ver *otras cosas y más cosas que los otros*, y logra escribir sobre *los límites de lo humano en general*, produciendo una literatura de la catástrofe de la condición humana actual.

A menudo se dice, y creo que, con todo derecho, que la edad técnica en que vivimos está marcada, sobre todo, por una tendencia a crear condiciones en las cuales el hombre es totalmente manipulable, no sólo en su comportamiento público sino también en su vida privada, en sus gustos, en la lectura, en sus pensamientos. Esta tendencia me parece que pertenece a la condición humana moderna y se manifiesta más o menos marcadamente en cualquier sistema político de hoy, [...] podríamos considerar a los regímenes totalitarios como un espejo magnificante de la condición humana contemporánea en general (Kundera, 1979: xvi).

Es de esta forma que:

[...] el terror de Kafka representa adecuadamente la verdadera naturaleza de esa cosa llamada burocracia —la sustitución del gobierno

por la administración y de las leyes por los decretos arbitrarios—. Nosotros sabemos que la construcción de Kafka no fue una simple pesadilla (Arendt, 2018:137).

La pesadilla es la nuestra, al vernos reflejados en sus relatos, con toda su misteriosa ambigüedad que nos deja ver “las estructuras ocultas de la sociedad,” (Arendt, 2018:140) lo que nadie pudo ver, pero él ve debajo del *derrumbe del humanismo* que se prefiguraba ya en los albores del siglo xx. A Kafka no le interesaba relatar lo cotidiano sino lo subyacente, y aunque todas sus narraciones tengan una concreción apabullante, al narrar con una objetividad descriptiva minuciosa y precisa describen la otra naturaleza de lo cotidiano, como él mismo le escribe a Milena: “La oficina no es una institución estúpida, revelaría más bien de lo fantástico que de lo estúpido” (Kafka, 2009:xix). Y crea de esta manera una literatura que muestra fantasmagóricamente la imagen del hombre de nuestro tiempo que devela el entramado profundo en el que la humanidad habría quedado presa de un destino funesto, tal como lo expresa Benjamin en su novena “Tesis de filosofía de la historia”:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irremisiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras

el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso (2010:64-65).

Hay un relato de Kafka escrito en 1914 y revisado varias veces hasta su publicación en 1919; *En la colonia penitenciaria*, y acerca del cual:

[...] en carta del 11 de octubre de 1916 a Kurt Wolff, [su editor] el escritor comenta: Como aclaración sobre este último relato, añadiré solamente que no sólo el relato es penoso, sino que nuestro tiempo en general y el mío en particular también fue y es muy penoso, y el mío especialmente es incluso más penoso que el general (Kafka, 2003:1008).

Al comienzo de este relato, Kafka escribe: “—Es un aparato muy peculiar—dijo el oficial al viajero llegado en misión de exploración, abrazando con una mirada en cierto modo admirativa el aparato que, sin embargo, conocía perfectamente” (2003:145). Y es ciertamente peculiar tanto el aparato como la narración que así comienza, porque el relato tendría como hilo narrativo el oscuro intento del oficial de convencer al viajero, una suerte de inspector, para que emita un juicio favorable hacia el aparato que no es otra cosa que una máquina que produce cadáveres.

El viajero hubiera querido preguntar varias cosas, pero al ver a ese hombre preguntó simplemente: —¿Conoce su sentencia? —No —repuso el oficial—; luego se detuvo un instante, como exigiendo al viajero que fundamentase con más detalle su pregunta, y dijo a continuación: —Sería inútil comunicársela. Ya la conocerá en su propio cuerpo. [...] Pero sí sabrá que ha sido condenado, ¿verdad? —Tampoco, —dijo el oficial—, y sonrió al viajero como si aún esperase de él otras preguntas extrañas. —Entonces tampoco sabrá cómo fue asumida su defensa, —dijo el viajero pasándose la mano por la frente—. —No ha tenido ninguna oportunidad de defenderse, —dijo el oficial apartando

la mirada, como si hablara consigo mismo y no quisiera avergonzar al viajero con la explicación de cosas para él tan evidentes—. [...] —El principio por el cual me rijo es: la culpa está siempre fuera de duda (Kafka, 2003:150-151).

La premonición de los campos de exterminio nazis nos produce un estremecimiento; la culpa inmanente que no necesita ser demostrada y que, por lo tanto, anula al condenado como sujeto, haciendo de él una cifra, un cuerpo dispuesto al sacrificio en el umbral de lo inhumano que funciona como una maquinaria. En *Lo que queda de Auschwitz*, Agamben, citando a Sofosky escribe:

El musulmán [que es el no hombre de los campos de concentración, un muerto en vida] encarna el significado antropológico del poder absoluto de manera particularmente radical [...], da pruebas del completo triunfo de aquél sobre la humanidad del hombre: aunque se mantenga todavía vivo, ese hombre es una figura sin nombre (Agamben, 2009:48).

La narración es escalofriante por la asepsia técnica con que el oficial va explicando la máquina y su funcionamiento, pero es, además, pausada y meticulosa respecto a las virtudes técnicas del aparato.

— Así es — dijo el oficial, se echó la gorra un poco hacia atrás y se pasó la mano por el rostro acalorado—, ¡y ahora escuche! Tanto la cama como el diseñador tienen su propia batería eléctrica; la cama la necesita para sí misma, y el diseñador, para la rastra. En cuanto el hombre está bien atado, la cama es puesta en movimiento. Vibra simultáneamente hacia los lados y de arriba abajo con sacudidas mínimas y muy rápidas. Seguro que ya ha visto aparatos similares en algunos sanatorios, sólo que en nuestra cama los movimientos están todos calculados al milímetro, pues tienen que ajustarse con total precisión a los de la rastra.

Es a esta a la que encomienda la ejecución real de la sentencia (Kafka, 2003: 149).

En este momento el sentenciado es el asistente de un capitán, cuyo deber era saludar militarmente ante la puerta que tenía asignada cada vez que sonase la hora, pero se había quedado dormido, por lo que el capitán lo había azotado con la fusta en la cara.

Pero en vez de levantarse y pedir perdón, el hombre aferró a su superior por las piernas, lo zarandó y dijo: —¡Tira ese látigo o te comeré vivo! Estos son los hechos. [...] —Nuestra sentencia no parece severa. Al condenado se le escribe en el cuerpo, con la rastra, la orden que ha incumplido. A este condenado, por ejemplo —el oficial señaló al hombre—, se le escribirá en el cuerpo: ¡Honra a tus superiores! (Kafka, 2003:151).

Para esto, tanto el condenado como el soldado que lo sujeta con una cadena, asisten a esta explicación y, como el oficial habla en francés, no entienden, pero la atienden distraídamente y progresivamente van mostrando un comportamiento totalmente pueril frente a la gravedad repugnante que se va explicando con prolijidad y objetividad, ya que se trata de una máquina de tortura que termina matando al condenado al cabo de doce horas, pero ya desde la sexta, se nos dice, el condenado es incapaz de gritar y al final del tormento muere desangrado y es atravesado por la rastra.

¿A qué es a lo que Kafka nos confronta en esta narración? En este relato escrito no sin un ácido humor que se encarna en los despropósitos que entre el condenado y el soldado que lo sujeta tienen lugar, Kafka por una parte, da cuenta de una historia inverosímil, tanto por la máquina misma que describe, como por el comportamiento tanto del condenado y del soldado como el del oficial que explica el funcionamiento de la máquina

con muestras de una desmedida admiración por el aparato, y de esta forma produce un relato realmente inaudito, ya que, como señala Franco Rella, a propósito del escritor Imre Kertész como testigo de Auschwitz, este relato de Kafka hace “testimoniar el horror, y en este testimonio hace aparecer, o mejor todavía, hace existir el horror. Pero esto no basta aún para explicar su inquietante ambigüedad” (Rella, 2010:84). Ya que el praguense testimonia algo todavía por venir, y de ahí la ambigüedad de la forma paródica de un episodio realmente estrujante que tardó en su momento en ser publicado ya que no se entendía el aparente absurdo de la atrocidad que relataba, aunque desde nuestra perspectiva llega a ser rotundamente premonitorio, lo que hace decir a De la Rica, que “Kafka fijó en su obra algunas de las figuras del exterminio antes de que sucediera” (De la Rica, 2009:47). Y en este contexto resulta perturbador recordar que las tres hermanas de Kafka encontraron la muerte en Auschwitz.

¿Qué es lo que nos cuenta este relato? La historia se desarrolla en una colonia penitenciaria en donde, por un cambio de administración, la máquina ha sido descuidada y solamente gracias a los cuidados del oficial es que ésta sigue funcionando, por eso se esfuerza en convencer al viajero de la perfección y eficacia de su funcionamiento; extraña paradoja con respecto a la perfecta administración de esa otra maquinaria de exterminio, anónima y burocrática durante el régimen nazi. Cuando el oficial sentencia que *la culpa está siempre fuera de duda*, uno no puede dejar de pensar en el antisemitismo que había intoxicado y manipulado las conciencias por décadas hasta convertirse durante el nazismo en un principio de culpa indiscutible que obligaba al exterminio. En un comunicado de un emisario oficial de la Reina Victoria se puede leer que “el judío es un parásito. Hay que sacarlo del organismo vivo que lo acoge y lo alimenta y la cuestión se resolverá por sí sola. Un tercio de los judíos emigrará. Otro tercio se convertirá y el último tercio perecerá” (Muchnik y Garvie, 2006:92). El contrapunto que ofrece el comportamiento pusilánime y desordenado que muestran la pareja formada por el sentenciado y

el soldado llega a extremarse hasta el punto en el que, cuando el soldado corta su ropa por detrás dejándolo desnudo para ser colocado en la cama de la máquina, rompen en risas. Sin embargo, *En la colonia penitenciaria* es un relato que conmueve menos por la minuciosa descripción de lo cruel del procedimiento para el cual la máquina ha sido diseñada hasta en sus últimos detalles, el horror recorre su lectura por la constatación de la terrible anticipación que anunciaba respecto de las maquinarias de muerte “científico-técnicas” del nazismo.

Concluimos con un fragmento del texto que, sobre Kafka, Walter Benjamin escribe *En el décimo aniversario de su muerte*, en donde cita un:

[...] fragmento de una conversación referida por Max Brod: Recuerdo —dice— una conversación con Kafka, cuyo punto de partida era la Europa actual y la decadencia de la humanidad. “Somos —dijo— pensamientos nihilistas, pensamientos de suicidio que afloran en la mente de Dios”. Esto en principio me hizo pensar en la visión del mundo de la gnosis: Dios como demiurgo maligno y el mundo como su pecado original. “Oh no —dijo—, nuestro mundo es sólo un malhumor de Dios, un mal día”. “¿Habría entonces esperanza fuera de esta manifestación de este mundo que conocemos?” Sonrió. “Sin duda, mucha esperanza, infinita esperanza, pero no para nosotros” (2010:79).

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio (2009). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. HOMO SACER III*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, España: Pre-Textos.
- _____, (2019). *El poder soberano y la nuda vida*. Traducción y notas de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, España: Pre-Textos.
- Arendt, Hannah (2013). *Eichmann en Jerusalén*. España: Penguin Random House Grupo Editorial España.
- _____, (2018). *Ensayos de comprensión 1930-1954. Formación, exilio y totalitarismo*. Traducción de Roberto Ramos Fontecoba. Barcelona: Página Indómita.
- Benjamin, Walter (2010). *Ensayos escogidos*. Selección y traducción de H. A. Murena. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bouveresse, Jacques (2011). *Sátira y profecía. Las voces de Karl Kraus*. Traducción de Laura Claravall Serra. Barcelona: Ediciones del Subsuelo.
- Bourdieu, Pierre (2015). *Sobre Karl Kraus y el Periodismo*. En Kraus, K. *Apocalipsis*. Traducción de García, D. Buenos Aires: Ediciones Godot, Colección Exhumaciones.
- Canetti, Elías (1994). *Karl Kraus, escuela de resistencia. Diálogo con el interlocutor cruel*. En *La conciencia de las palabras*. Traducción de Juan José del Solar. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Colección Popular 218.
- Citati, Pietro (2012). *Kafka*. Barcelona: Acantilado.
- De la Rica, Álvaro (2009). *Kafka y el Holocausto*. Madrid: Editorial Trotta.
- Glatzer, Nahum N. (2015). *Los Amores de Franz Kafka*. Traducción de Roberto Vivero y Pilar Moure. Barcelona: Ediciones del Subsuelo.
- Janik, Allan y Toulmin, Stephen. (1973). *La Viena de Wittgenstein*. Versión castellana de Ignacio Gómez de Liano. Madrid: Taurus Ediciones, 1983.
- Kafka, Franz (1999). *Novelas. Obras Completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores.
- _____, (2000). *Diarios. Obras Completas II*. Barcelona; Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores.

- _____, (2003). *Narraciones y otros escritos. Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores.
- _____, (2018). *Cartas 1900-1914. Obras Completas IV*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- _____, (2019). *En la colonia penitenciaria*. Barcelona, España: Acantilado.
- Kundera, Milan (2009). Prólogo. En Kafka, F. *La metamorfosis. El proceso*. México: Editorial Porrúa.
- Kraus, Karl (2010a). *Los últimos días de la humanidad. Versión escénica del propio autor*. Traducción de Adan Kovacsis. Guipúzcoa, España: Editorial Hiru Hondarribia.
- _____, (2010b). *La tercera noche de Walpurgis*. Traducción de Ricardo Mosquera. Guipúzcoa, España: Editorial Hiru Hondarribia.
- _____, (2011). "La Antorcha" Selección de artículos de "Die Fackel". Al cuidado de Adan Kovacsis. Barcelona, España: Acantilado.
- _____, (2015). *Apocalipsis*. Traducción y prólogo de Natalia I. Vidal. Buenos Aires: Ediciones Godot, Colección Exhumaciones.
- López Vega, Antonio (2014). *1914 El año que cambió la historia*. Madrid, España: Taurus.
- Magris, Claudio (2010). *Alfabetos. Ensayos de literatura*. Traducción de Pilar González Rodríguez. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Muchnik, Daniel y Garvie, Alejandro (2006). *El derrumbe del humanismo. Guerra, maldad y violencia en los tiempos modernos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Rella, Franco (2010). *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*. Traducción de Paula Fleisner. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Steiner, George (2013). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Traducción de Miguel Ultorio. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Timms, Edward (1990). *Karl Kraus, satírico apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de Habsburgo*. Traducción de Jesús Pérez Martín. Madrid: Visor Distribuciones. La balsa de la Medusa.
- Žižek, Slavoj (2010). *En defensa de la intolerancia*. Traducción de Javier Eraso Ceballos y Antonio Antón Fernández. España: Editorial sol 90, Biblioteca Pensamiento Crítico.

RELATO SIMBÓLICO Y RELATO SINIESTRO: DOS MODOS DE REPRESENTAR EL HORROR DE LA DICTADURA MILITAR ARGENTINA

NOÉ SOTELO HERRERA

Cuando Perseo decidió matar a la Medusa, aquella gorgona de horrible aspecto cuya mirada petrificaba a los seres vivos, recibió un consejo de Atenea: mirar los movimientos del monstruo a través de un escudo brillante que ella misma le había regalado. Perseo siguió el consejo y logró lo que muchos no habían podido: vencer el horror que provocaba ese monstruo al que decapitó con la hoz de Hermes.

El teórico cinematográfico alemán Siegfried Kracauer propuso que una posible moraleja del famoso mito griego es que no vemos ni podemos ver los horrores reales porque nos paralizarían con un terror cegador; y que sólo sabremos cómo son estos horrores mirando imágenes que reproduzcan su apariencia.

Al revisar fenómenos en donde el horror emerge, como la dictadura militar vivida en Argentina entre los años 1976 a 1983, el cine se erige como una especie de escudo de Atenea, pues nos permite ver los horrores que se vivieron durante esta “catástrofe social” a partir de las imágenes.

De hecho, el de las dictaduras ha sido un tema constante y recurrente en la filmografía latinoamericana. Bastaría realizar un breve recorrido por ésta para verificar la importancia que dicha temática tiene en el cine de la zona, erigiéndose como una inagotable fuente de relatos.

Desde México hasta Argentina, en los principales países productores de cine, el fenómeno histórico de los regímenes autoritarios tiene su correspondiente representación cinematográfica. En ocasiones, como mero contexto para ubicar los relatos y, en muchas otras, como trama principal; a veces en forma de documental y a veces en la del cine de ficción.

Esta situación nos lleva a deducir que existe aún una herida abierta en las sociedades que los directores buscan suturar con sus relatos. De ahí que resulte necesario estudiar las propuestas cinematográficas en torno a las dictaduras.

Para este artículo nos centraremos en el cine de ficción realizado en Argentina, pues la industria cinematográfica de este país es la que más arduamente ha tratado el tema. Fundamentalmente analizaremos dos películas que, en su momento, fueron éxitos de taquilla y de crítica en el país sudamericano: *El secreto de sus ojos* (2009), filme dirigido por Juan José Campanella, y *El clan* (2015), obra de Pablo Trapero.

Aunque se tratarán diversos temas, proponemos estas preguntas de investigación como las principales: ¿cómo representan los relatos cinematográficos el horror que sufrió la sociedad argentina durante la dictadura militar? ¿de qué manera se recupera y se simboliza esa experiencia de horror para hacer posible la reconstrucción de la subjetividad en la sociedad que la ha padecido?

Proponemos que, después de un periodo en el que la cinematografía argentina sobre dictaduras evitó mostrar explícitamente en pantalla los horrores que se vivieron en dicha etapa, incluida la muerte, actualmente existen dos modos de representación que denominamos *relato simbólico* y *relato siniestro*; a cada uno de ellos le corresponden diferentes estrategias de narración y también tienen distintos impactos en el espectador.

Pero antes de entrar de lleno en este asunto, consideramos necesario realizar una breve explicación sobre la teoría que da sustento a este trabajo, la *Teoría del texto*, impulsada por el catedrático español Jesús González Requena (2006), pues creemos que de esta manera el lector disfrutará más de los análisis que le ofreceremos en la segunda parte de este texto.

Iniciemos, pues, con el principio: cuando los hermanos Lumière proyectaron su célebre filme *Llegada del tren a la ciudad* (1896), se evidenció que el cine era un arte esencialmente narrativo, pues narrar significa encadenar una serie de acontecimientos en el tiempo, tal como lo ha señalado la narratología clásica.

Sin embargo, los llamados cineastas primitivos descubrieron muy pronto que para impulsar al nuevo arte era necesario emplear una clase especial de narración — siempre presente en la literatura —: el relato.

González Requena (2006) define al relato como la narración del trayecto del deseo de un sujeto. Como en esta clase de narración existe un deseo, también existe implícitamente un conflicto narrativo (o dramático), pues si éste no existiera, el deseo estaría cumplido.

Así sucede, por ejemplo, en *El regador regado* (1895), considerado el primer *gag* de la historia del cine — es válido también decir, por lo tanto, uno de los primeros relatos cinematográficos — ya que en la sencilla trama de este filme de los hermanos Lumière un hombre quiere regar su jardín, pero no puede. Esta situación, además, supone la emergencia de un obstáculo u oponente, algo que se opone entre el *sujeto de la narración* y su deseo.

Así, en la teoría de González Requena (2006) existe una diferencia entre narración y relato. Repitémoslo: la narración consistiría en la representación de un encadenamiento de sucesos temporalizados, mientras que el relato es una clase especial de narración donde el deseo del *sujeto* está concernido. En el relato, los sucesos están orientados por el deseo del personaje protagónico y ese mismo deseo es el que provoca la identificación del espectador. De hecho, el suspenso comienza cuando se genera la expectativa por saber si el *sujeto* del relato cumplirá o no su deseo.

De esta manera, González Requena (2006) propone dos ecuaciones iniciales del relato:

Fin ← Sujeto / Obstáculo

En la primera de ellas, el *sujeto de la narración* tiene una finalidad o un *objeto de deseo* del que carece porque un obstáculo se le opone. En apariencia, esta es la ecuación más sencilla del relato, pero a partir de ella muchos cineastas son capaces de sostener prácticamente toda una obra, como es el caso de Danny Boyle en su película *127 horas* (2010). En esta cinta, un joven intrépido llamado Aron (*sujeto*) quiere continuar con su

camino (*fin*), pero su brazo queda atrapado por una roca (*obstáculo*) en la grieta de un cañón ubicado en un solitario parque natural. La destreza narrativa de Boyle consiste en mostrar este conflicto narrativo desde todos los ángulos posibles sin aburrir al espectador; de hecho, una de las pocas tomas abiertas, una panorámica aérea, sirve para mostrar la terrible soledad del personaje en medio del inmenso paisaje, situación que también funciona como un contraste con las tomas cerradas que primarán a lo largo de todo el relato.

El *obstáculo* puede convertirse en un oponente o antagonista con un deseo propio, entonces la ecuación resultaría de la siguiente manera:

Fin (S) ← Sujeto / Oponente Fin (Op)

En este caso, se determina quién es el *sujeto* y quién el *opponente* a partir del punto de vista que tome el relato. Por ejemplo, en *Billy Elliot*, de Stephen Daldry (2000), el joven Billy quiere bailar, pero su resentido y triste padre desea que el chico boxee. Hay entre estos dos personajes un poderoso conflicto dramático en el que se metaforiza la situación social de toda una época, la cual se representa formalmente en la subtrama de la historia y en el arco de transformación del padre: sin las escenas de la huelga y del sacrificio del padre, el relato perdería toda su esencia, aunque Billy sea el protagonista, el relato muestra los detalles del contexto social para que la trama gane profundidad.

Si en el relato existe un punto de vista equilibrado entre los dos actantes, la ecuación toma esta forma:

Fin (S1) ← Sujeto 1 / Sujeto 2 Fin (S2)

Así sucede, por ejemplo, en *The Dark Knight*, dirigida por Christopher Nolan (2008); tanto Batman como el Joker son *sujetos* de la narración, cada uno con sus respectivas finalidades que se oponen entre sí. En el *eje de la carencia* del héroe se instala Rachel, quien es asesinada por el villano en

su afán de instaurar el caos en Gotham. Por esta razón, el filme construye el equilibrio entre los personajes apoyándose en el montaje: prácticamente durante toda la obra el público puede verificar el desarrollo de los dos personajes bajo una organización binaria, es decir, se muestran las acciones del Joker y luego la respuesta de Batman a dichas acciones.

También existe la posibilidad de que el conflicto se manifieste al interior de un mismo individuo:

Fin (S1 D1) ← Sujeto 1 D1 / Sujeto 1 D2 Fin (S1 D2)

En este caso tenemos a un *sujeto* escindido entre dos *finalidades* u *objetos de deseo*. Este tipo de conflicto narrativo es muy recurrente en filmes que tratan trastornos psicológicos, como es el caso del emblemático *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock: Norman Bates desea sexualmente a Marion, pero también, de cierta forma, la quiere matar... Formalmente, sólo entendemos la construcción de este conflicto en el clímax de la historia, cuando a partir de la anagnórisis descubrimos lo sucedido, aunque también es cierto que el filme va dando pistas a partir de varias tomas, como cuando Bates espía a Marion a través de un hoyo en la pared.

A partir de estas ecuaciones, González Requena (2006) propone una primera estructura del relato: la *estructura de la carencia*, la cual está compuesta por los siguientes actantes: el *sujeto*, el *objeto* o *finalidad* y el *obstáculo* u *oponente*. Podría decirse que esta estructura es la básica porque cualquier relato puede funcionar tejiendo y deshaciendo conflictos dramáticos de esta naturaleza.

Sin embargo, existe otra estructura de mayor complejidad que el teórico español detecta (González 2006) después de actualizar las funciones narrativas aisladas por Vladimir Propp en su estudio sobre los cuentos maravillosos (2009) y luego de recuperar conceptos de Julien Greimas y Claude Lévi-Strauss.

Se trata de la estructura de la *donación*. Se llama de esta manera porque existe un actante vital: el *destinador*, quien destina, o dicho de una forma más precisa, dona al *sujeto* del relato (quien comparece como *destinatario*) una tarea o misión que éste debe cumplir para tener acceso a su *objeto de deseo*.

El *destinador* cuenta con cuatro funciones en el relato: formular la prohibición, enunciar el mandato, otorgar el objeto mágico y sancionar la victoria. En él se encarna la ley, no necesariamente institucional, pero sí una ley que presupone un conocimiento y legitimidad, elementos con los que puede guiar al *sujeto de la narración* en su peripecia narrativa que lo llevará, normalmente, a convertirse en héroe.

Es preciso señalar que el *sujeto* sólo puede tener acceso a su *objeto de deseo* cuando haya cumplido su tarea, a la que se opone su *antagonista*. De tal manera que existe un notable cruce entre el eje de la ley y el del deseo.

Pensemos en *El laberinto del Fauno*, de Guillermo del Toro (2006): Ofelia, la protagonista del filme, es una niña que vive fascinada por los cuentos de hadas, quiere ser una princesa. Durante el convulso contexto de la España franquista, la pequeña se encuentra con un fauno que la guía en su periplo narrativo, pues la figura mitológica le dice que, precisamente, ella es una princesa, pero para demostrar que no ha perdido su esencia, debe cumplir con ciertas pruebas. Ofelia recibe, entre otras cosas, un libro y un gis mágico de las manos del fauno, quien además a lo largo del relato le prohíbe varias cosas y, al final de la historia, determina si la niña fue capaz o no de cumplir con su principal tarea. Para construir este mundo fantástico, Del Toro y su diseñador de producción construyen un mundo lleno de formas circulares y de colores azules.

Basándose en estas definiciones, González Requena (2006) propone que la estructura general del relato puede estar, a su vez, articulada por las dos estructuras diferenciadas: la *estructura de la donación* y la *estructura de la carencia*. La combinación de ambas es bastante frecuente en los relatos.

La estructura de la donación constituye el eje de la Ley —que se encarna narrativamente en forma de la Tarea que el Destinador

otorga al Sujeto—, la segunda constituye el eje de la Carencia —que se encarna, a su vez, en el Objeto que suscita sus ansias de conquista— (2006:519).

Es preciso decir que el relato puede funcionar con una sola de estas estructuras narrativas, pues ambas presuponen la emergencia de un deseo y, por consiguiente, de un conflicto narrativo. Sin embargo, la *estructura de la donación* es vital porque constituye la base de lo que González Requena (2006) denomina como relatos simbólicos.

A diferencia de la propuesta de Jacques Lacan (2005), de la psicología cognitiva y de la semiótica en general que definen a lo simbólico como el orden constituido por el conjunto de los códigos del lenguaje de los que dispone el ser humano, para González Requena la dimensión simbólica es aquella a través de la cual se dona una palabra, un acto simbólico que introduce un orden en lo real.

Sólo la presencia de la estructura de la donación, al superponerse a la de la carencia, puede introducir en los términos de los conflictos por ésta motivados las valencias que los modalizan de acuerdo con la ley (como positivos o negativos, buenos o malos) (2006:527).

Como anteriormente señalamos, González Requena logra aislar estas estructuras basándose en Propp (2009); por ello resulta necesario detenerse en la noción de héroe, que González Requena (2006) analiza y complementa explorando el cuento maravilloso y la tragedia griega.

Frente al carácter pulsional —acultural— del oponente, el Héroe, en cambio, se afirma como sujeto cultural: si participa de la pulsión, ésta se halla sometida al primado de la palabra recibida del Destinador, a través de la cual esa pulsión se ve articulada como deseo (2006:555).

La propuesta de González Requena (2006) trasciende al ámbito narratológico, el autor se introduce en el campo de la antropología y determina las funciones que los relatos han tenido a lo largo de la historia: articular la pulsión en deseo, o dicho en sus palabras: es en los relatos en donde los individuos aprenden a desear.

Si González Requena (2006) llega a esta conclusión es porque, una vez que examina las propuestas de Propp (2009), las enlaza con el complejo de Edipo propuesto por Freud. Lo que realiza es un cruce entre las estructuras narrativas que el ruso aísla del cuento maravilloso y las equipara con las diferentes fases del fenómeno psicológico. Es decir, propone al complejo de Edipo como un proceso narrativo.

De esta forma, el largo y complejo recorrido teórico que realiza González Requena en su libro: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006) para explicar su Teoría del texto, le permite sentar las bases para caracterizar al cine de Hollywood desde la perspectiva del análisis textual. El investigador demuestra que, frente al proceso de desmitologización que sufre la sociedad occidental, el cine clásico de Hollywood fue la única arte narrativa del siglo pasado que explotó el modelo mitológico, no sólo por la figura del héroe que utilizan estos relatos, sino también porque éstos fueron relatos simbólicos, es decir, que utilizaron tanto el *eje de la donación* como el de la *carencia*, de ahí su fuerte impacto en la sociedad mundial. Veamos unos ejemplos.

Complejo en su estructura dramática, *El hombre que mató a Liberty Valance*, de John Ford (1962), es un excelente ejemplo de cine clásico. De hecho, muchos teóricos coinciden en señalar que con este *western* se cerró la etapa clásica, de ahí que la historia comience con un metafórico funeral, el del vaquero Tom Doniphon.

Como todo buen filme clásico, esta película habla de los orígenes: en un tren llega al pueblo de Shinbone el famoso senador y abogado Ransom Stoddard, acompañado por su esposa Hallie Stoddard. La pareja está ahí para el entierro de su viejo amigo Doniphon, quien murió en el anonimato. Acosado por la prensa, en un largo *flashback* Stoddard narra la relación

que tuvo con el difunto, la cual es una clara metáfora de la transformación del pueblo, que pasó de ser un lugar salvaje a uno civilizado. Resulta que tiempo atrás, siendo joven, el abogado llegó a este pueblo en busca de fama y éxito (*eje de la carencia*), pero en su camino se topó con un peligroso villano llamado Liberty Valance (*antagonista*). Después de sufrir una golpiza, Stoddard recibe una tarea de Doniphon, quien se convierte en su *destinador*: si quiere triunfar como abogado en Shinbone, primero debe enfrentar a Valance. El vaquero introduce al abogado en el mundo de las armas (especie de objeto mágico) y le formula una prohibición al pedirle que no se acerque a Hallie, pues todo mundo sabe que se casará con él. En uno de los puntos climáticos del filme, el vaquero determina la aparente victoria de Stoddard y es entonces cuando todo, hasta el asesinato y el uso de la violencia, adquiere sentido en la narración, incluso, poco importa que en la génesis de la civilización de Shinbone haya existido un crimen, pues los actos de los héroes se perciben, en límite, como necesarios.

Corresponde al relato clásico un lenguaje visual muy específico: la cámara casi siempre se colocaba desde una posición tercera, a una distancia justa; generalmente nunca hay planos subjetivos, por ejemplo. La puesta en escena y el montaje rompían con la continuidad, buscando la metáfora para escribir visualmente el sentido del relato, entre otros notables elementos como puede ser la constante de que el acto sexual normalmente era designado a partir de elipsis o metáforas visuales.

Sólo una cosa más sobre el cine clásico que nos ayudará a perfilar nuestros análisis más adelante: en este tipo de películas los villanos únicamente están contruidos bajo el *eje de la carencia*, es decir, son sólo sujetos deseantes, pero ninguna ley los guía ni sujeta.

El modo de representación clásico comenzó a sufrir un progresivo decaimiento a partir de la década de 1950. Lo que abrió paso a un nuevo sistema de representación: el manierismo. En estos filmes la forma del relato sigue presente, pero hay un perceptible debilitamiento de la densidad simbólica, de la donación del acto.

Es decir, el héroe continúa desempeñando un papel importante en las cintas; sin embargo, se ve menguado por su creciente caracterización psicológica, ya no se encuentra a la altura de las tareas que le aguardan. Esto es así porque se le resta poderío al *eje de la donación*. La debilidad del héroe se encuentra en relación directa con la creciente incertidumbre que afecta a la figura, ahora hueca, del *destinador* y de la tarea que otorga. El *sujeto* ya no puede ser definido por la densidad de sus actos, es la confusión de sus motivaciones lo que le caracteriza.

Así sucede con muchos filmes de aquellos cineastas que son considerados entre los más importantes de la historia: Orson Welles (*La dama de Shanghái*, 1947, por ejemplo) y Alfred Hitchcock. Centrémonos en algunas películas de este último.

Vértigo (1958), quizá la obra más emblemática del realizador, inicia con el fracaso de su protagonista, Scottie. Tras una persecución por los tejados de San Francisco, el policía termina presenciando, no sin cierta fascinación, cómo uno de sus compañeros cae al vacío al intentar rescatarlo, pues él, al no poder brincar de una azotea a otra, había quedado agarrado de un canalón de recogida de aguas pluviales. Después de este traumático suceso el protagonista padece vértigo y se ve orillado a renunciar a su trabajo; de hecho, se encuentra en el retiro hasta que un viejo conocido de la universidad, Gavin Elster, lo contacta para, en su papel de *destinador*, encomendarle una tarea: que espíe a su esposa, una atractiva mujer que parece entrar en un misterioso trance.

La cuestión aquí es que la tarea no sólo es falsa, sino que encubre un crimen y debido a que Scottie se enamora de la mujer (*eje de la carencia*), es incapaz de darse cuenta de lo que en verdad esconde la misión. Al no poder cumplir con su tarea, Scottie, quien en realidad se ha enamorado de un *objeto de deseo* imaginario —fantasmagórico— se ve obligado a reconstruir su *objeto de deseo*, casi como Pigmalión...

Al sufrir un debilitamiento en la densidad simbólica, los relatos manieristas compensan esta situación con un extremado virtuosismo técnico

en la puesta en escena. De hecho, la cámara abandona la posición tercera del cine clásico y se instala en una posición desde la que atrapa y fascina al espectador, cuya mirada queda atrapada en los pliegues de la representación, como señala González Requena (2006).

Ejemplos visuales de lo anterior son las innumerables espirales (forma que se ocupaba en el manierismo pictórico, de aquí el nombre de este sistema de representación) presentes en el cine de Hitchcock, o los *travelling* compensados que inventó para *Vértigo*, o bien, la famosa secuencia del carrusel en *Extraños en un tren*, obra en la que, por cierto, el *destinador* no es clásico ni manierista, sino postclásico, pues en esta adaptación de 1951 a la novela de Patricia Highsmith el cineasta se adelantó varias décadas al *tempo* del cine de Hollywood.

Esto es así porque la etapa del cine postclásico comenzó aproximadamente en la década de 1980 y en ella los relatos se erigen como maquinarias destinadas a conducir la pulsión visual de sus espectadores hasta el paroxismo. Se trata de relatos potentes, pero vacíos en su ordenamiento simbólico, pues lo que en ellos ocurre es una inversión siniestra de la estructura del relato clásico.

Expliquemos: en esta etapa existe la presencia del *eje de la donación*; sin embargo, el *destinador* pasa de ser simbólico a siniestro, la tarea que encomienda resulta, igualmente, siniestra, negra. Lo que late en el fondo de estos relatos es la violencia ciega de lo real, y el héroe, en muchas ocasiones, se trastoca en un psicópata.

Por esta razón creemos que la fascinación despertada por los villanos en el cine contemporáneo está relacionada con la desimbolización del relato, o mejor dicho, con la deconstrucción de la estructura clásica de narración: en el cine postclásico están presentes todos los elementos del relato simbólico, sólo que invertidos de forma siniestra, de ahí que tengan la capacidad de atraparnos y seducirnos hablando en términos narrativos, y apoyándose en un discurso visual que privilegia el punto de vista subjetivo.

Pues bien, pensamos que en el cine argentino sobre dictaduras actualmente existen dos tendencias para representar los horrores del régimen dictatorial: una cercana a la narrativa simbólica y otra, a la siniestra. Veámoslo con los pasajes más emblemáticos de nuestros filmes de referencia.

Lo que a continuación expondré al lector son las síntesis de dos análisis textuales guiados por la Teoría del Texto, propuesta por González Requena (2006). Metodológicamente lo que realicé fue una lectura atenta a las obras para desentrañar la red de deseos en conflicto que me permitió encontrar e identificar la *estructura de la carencia* y la *estructura de la donación*. A partir de esto pude determinar cómo se construyen los relatos en términos narrativos y visuales, para finalmente, determinar a qué modo de representación pertenecen.

EL SECRETO DE SUS OJOS (2009)

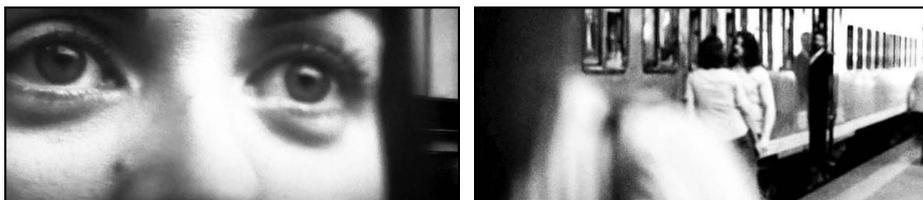


Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Podría decirse que después de la panorámica de una estación de tren, la cámara es obligada a panear hacia la intensa mirada de una mujer. Entre personas borrosas, como si de fantasmas se tratase, ella contempla la partida de un hombre cuya figura tampoco se distingue claramente.

La mirada triste de la mujer es lo único que la cámara captura con nitidez, pero cuando el tren avanza y ella corre detrás de él, también se difumina; el movimiento del tren la convierte en algo etéreo:



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Y, finalmente, la mujer se pierde en la lejanía ante la mirada del hombre, que también es la mirada del espectador.

La escena con la que abre *El secreto de sus ojos* (2009) es producto de la mente de un hombre llamado Benjamín Espósito, quien intenta escribir sus memorias en un pequeño cuaderno. ¿Qué recuerda? Ante todo, la mirada de una mujer. De hecho, podría decirse que esa mirada se le ha clavado con una extraordinaria intensidad, de ahí los contrastes entre las imágenes en foco y fuera de foco.

Pero hay algo de ese recuerdo que no convence a Espósito, así que raya todo lo que había empezado a escribir y se prepara para volver a comenzar:



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

La cámara registra ese nuevo inicio desde el fondo del salón, capturando en primer término un mueble donde se encuentra una fotografía que, adelantémoslo, será fundamental cuando se comenta un crimen en la narración... Y, precisamente, Espósito comienza ahora a escribir sobre otro crimen:



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

El de Liliana Colotto, una hermosa joven que fue violada y asesinada.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Seguramente, Espósito recuerda el suceso con la misma intensidad de aquella mirada con la que se abrió el filme, por eso la cámara se centra en sus ojos, creando una especie de “resonancia visual” entre las escenas.

De tal manera que, desde el inicio, se toca uno de los temas centrales del relato: la mirada. Lo que vean estos personajes será trascendental. ¿Y qué verán?

Por el momento, baste decir que Espósito tampoco queda conforme con este nuevo inicio y arranca la hoja de su cuaderno, probablemente avergonzado de lo que escribió.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Luego se va a la cama, pero en medio de la noche, algo —quizá una pesadilla— le hace despertar. Entonces, antes de que la vigilia difumine las imágenes oníricas, escribe en un papel la palabra “Temo”.

Así, durante el planteamiento del filme, se trazan los conflictos dramáticos que guiarán la narración: una despedida, un crimen y el temor, este último elemento se alza como un obstáculo en el deseo del personaje: escribir.

Al día siguiente, Espósito, un hombre recién jubilado de su trabajo como oficial de juzgado, visita a su antigua jefa.

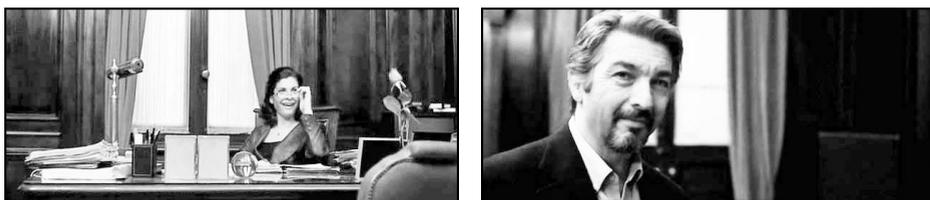


Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Precisa es la presentación de Irene, envuelta por la saturación de colores rojizos de su espacio. Para Espósito, ella es la imagen del amor, así lo indica su mirada embelesada; ella es la misma persona de la que hace tiempo se despidió en el tren.

Ahora, Espósito está ahí para confiarle su aventura recién emprendida: la escritura, un tema del que pueden hablar a puertas abiertas...

Pero Espósito no quiere escribir sobre cualquier cosa, a él le interesa el caso del asesinato de Liliana Colotto, situación que visiblemente afecta a su antigua jefa.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Espósito: —No sé, me estuve acordando. En realidad, nunca hablamos de eso. ¿Por qué nunca más hablamos de eso? (*El secreto de sus ojos*, 2009, minuto 7).

De modo que Espósito quiere romper una especie de voto de silencio sobre un tema prohibido, tan prohibido como en algún momento fue hablar de la dictadura militar en varias familias argentinas rotas por el suceso.

Y aunque a ella le incomode el tema del que Espósito quiere hablar, le anima regalándole una vieja máquina de escribir, cuya letra “A” no funciona. Detalle fundamental para desentrañar la metáfora del texto, cuya propuesta ética, digámoslo de una vez, consiste en sublimar los horrores del pasado.

Por esta razón, Espósito es convidado a seguir escribiendo. Sin embargo, no sabe por dónde comenzar, pues lo que más recuerda —en lo que más ha pensado durante más de 20 años— es en un momento:

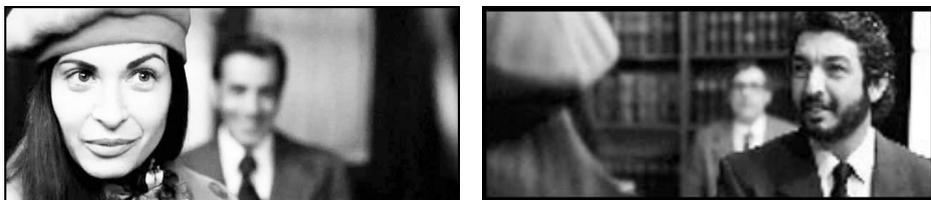


Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Cuando conoció a Irene. El preciso instante en que comenzó su amor. De esta forma, se dibuja uno de los ejes estructuradores del relato: el de la *carencia*, compuesto por tres actantes: Espósito, el *sujeto* del relato; Irene, el *objeto de deseo*, y un *obstáculo* aún no mencionado: las injusticias de un sistema que derivó en una de las dictaduras más sangrientas de América Latina.

De esta manera la estructura del relato es puesta en funcionamiento, el *suspense* se centrará en saber si Espósito será capaz de conseguir el amor de Irene. Para ayudar al *sujeto* del relato en su periplo narrativo está un personaje que aparece al fondo de la imagen: Pablo, su fiel asistente, en quien se encarnarán algunos de los momentos más chuscos y dramáticos de la obra.

A partir de este momento, la macroestructura del relato se construirá mediante el uso reiterativo de *flashbacks*. Estos saltos al pasado son los recuerdos con los que Espósito construye su novela, cuyos avances serán leídos atentamente por Irene.

En consecuencia, somos trasladados al 21 de junio de 1974 —un par de años antes del inicio de la dictadura militar—, fecha en la que fue asesinada Liliana Colotto.

Después de una discusión con un compañero apellidado Romano, Espósito es asignado al caso por el juez Raimundo Fortuna-Lacalle.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Por lo tanto, el *sujeto de la narración* recibe una tarea, una misión que se constituirá como el otro eje rector del relato, el de la *donación*,

caracterizado por la destinación que Espósito, el *destinatario*, recibe con cierto rechazo, pues aquí es preciso dejar constancia de algo evidente: el juez Fortuna-Lacalle es una figura hueca, sin la capacidad necesaria para guiar a Espósito en su periplo narrativo. No será, pues, su *destinador*, actante fundamental para dar forma a eso que llamamos *relato simbólico*.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Pero el rechazo de Espósito hacia la tarea durará muy poco. Cuando acude a la escena del crimen su mirada es imantada por algo que le produce un profundo impacto y, podríamos decir, cierta fascinación; a tal grado que no puede despegar la vista de eso que lo ha dejado en *shock*:



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Desde el punto de vista subjetivo de Espósito, la cámara captura el cadáver de la bella Liliana Colotto y, con ello, la pulsión escópica del espectador se dispara, pues no hay mediación, una posición tercera, entre su mirada y la del oficial.

Es decir: miramos de frente esa imagen terrible. Y aquí es preciso hacer un apunte: durante muchos años en el cine argentino sobre dictaduras existió una tendencia a no mostrar a cuadro cadáveres ni asesinatos, esos

momentos desgarradores eran designados a través de elipsis y elementos metafóricos. ¿Por qué ahora es posible este tipo de puesta en escena? El filme nos dará la respuesta.

Por el momento, hagamos énfasis en el notable cruce entre el *eje de la carencia* y el *eje de la donación*, justo como sucedía en el relato clásico: Espósito debe, primero, cumplir con su tarea para después conseguir el amor de quien se ha constituido como su *objeto de deseo*.

Pues en Espósito se encarnará una ley, más densa que las leyes de un sistema corrupto representado por sujetos como Romano —el funcionario capaz de inculpar a dos chivos expiatorios por el caso de Colotto— con tal de ganar la simpatía del juez Fortuna-Lacalle.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Espósito, como buen representante de esa ley a la que podríamos llamar simbólica, detiene la injusticia, pero con ello queda enfrentado contra el amenazante Romano. Se abre, pues, un conflicto narrativo entre estos personajes que crecerá cuando el relato dé un giro inesperado.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

O, mejor dicho, cuando suceda una peripecia que afectará a Pablo, el oficial que sostiene una relación suicida con el alcohol, haciendo que su esposa no lo tolere más.

De este modo, “debajo” de la trama central del relato se van entretejiendo y creciendo las poderosas subtramas de la historia, las redes de deseos en conflicto.

Una subtrama más es la de Morales, el viudo de Liliana Colotto. El hombre pasa mucho tiempo mirando las fotos de su difunta esposa, como una forma de negar su ausencia, como una manera de consuelo hasta que se haga justicia.

¿Acaso no es este uno de los debates fundamentales sobre la función de la imagen en las sociedades? Es decir, según un sector de la antropología, el hombre comenzó a crear imágenes para defenderse de la experiencia de la muerte, pero desde hace algunas décadas se ha cuestionado esta función bajo el argumento de que la imagen es un artificio incapaz de representar fenómenos como el Holocausto y los genocidios.

Volvamos a la narración: después de la muerte de su esposa, ¿qué es lo que mantiene ecuánime a Morales? Sin duda, su búsqueda de justicia. El hombre quiere ver al asesino de Liliana cumpliendo la cadena perpetua, no quiere que lo condenen a la muerte porque no sería justo.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Morales: —No, que viva muchos años. Así se va a dar cuenta que todos estos años van a estar llenos de nada (*El secreto de sus ojos*, 2009, minuto 24).

Tal es el deseo del personaje y, construido como un hombre de fuertes convicciones, hará cualquier cosa para que haya justicia. Es entonces cuando el buen ojo de Espósito encuentra una pista:

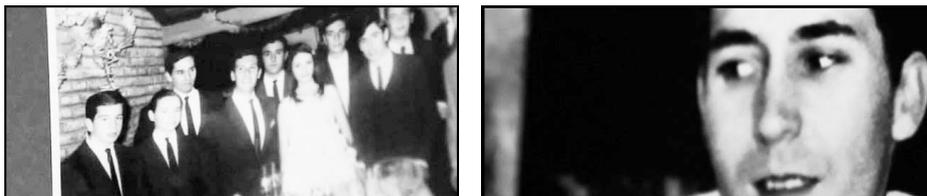


Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

En los álbumes de Liliana hay un personaje que en todas las fotos la mira con intensidad, adorándola. Su nombre es Isidoro Gómez.

Aclaremos algo: si Espósito ha sido capaz de hallar la pista, y no otro policía o el esposo de Liliana que mira obsesivamente las fotos, es porque él mismo ha mirado con intensidad a la mujer que ama, como lo demuestra una fotografía:



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

De tal manera que hay un punto en común, una cierta contaminación entre el *sujeto* y el agresor del relato a partir de las miradas. ¿Qué hace diferentes a estos dos personajes? Sin duda, que Espósito es guiado por un orden simbólico, mientras que Isidoro Gómez es pura energía pulsional.

Con estas imágenes la mirada es tematizada reiteradamente. Por medio de ella encontramos al espectador implícito del filme, ya que la

experiencia cinematográfica se sustenta en el acto de mirar. ¿Qué deseo moviliza la película en la mirada del espectador?



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Espósito: —Hace más de 20 años que me vengo distraiendo: tribunales, las causas, los amigos, las joditas, un matrimonio, varios affairs. Me distraje, y ahora que me jubilé no tengo nada que me distraiga. El otro día estaba cenando en la esquina de casa y me vi cenando solo... Y no me gusté. Yo sé que a ti no te pasa, no te pido que me entiendas. Y tratando de encontrar los por qué, los momentos, todo, todo, absolutamente todo, me lleva a Morales. Es como si mi vida se hubiera... (*El secreto de sus ojos*, 2009, minuto 27).

Uno de esos deseos es que Espósito, finalmente, pueda concluir el caso de Liliana Colotto para estar con Irene. Esa es la expectativa que se abre ante el espectador, si esto no ocurre así, el público puede salir decepcionado de la sala cinematográfica, pues a través de las convenciones genéricas sabemos que aquello que nos hace ir al cine no es la incertidumbre de lo que sucederá en una historia, sino la certeza de que algo va a pasar.

Y es que no puede ser de otra manera: la vida de Espósito se rompió después del caso de Colotto, de ese caso del que nunca más hablaron. Sólo escribiendo, es decir, reelaborando simbólicamente esa experiencia, sublimándola, podrá suturar esa herida para, finalmente, poder estar con Irene.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Porque ese caso marcó su vida. Incluso, Espósito fue capaz de trasgredir la prohibición del juez Fortuna de no seguir investigando e irrumpió en la casa de la madre de Isidoro Gómez en busca de unas cartas que pudieran darle indicios de su paradero; así pues, el protagonista obtiene un objeto que no le ha sido donado, sino que ha sido hurtado, situación que nos habla de la falta de un *destinador* implícito en la narración, pues cuando el juez se entera de lo sucedido sanciona a Espósito de manera que la tarea que anteriormente le había asignado se queda únicamente en un plano represivo, de hecho el caso de Colotto es archivado.

Sin embargo, todo cambia cuando casualmente Espósito se encuentra con el viudo de Liliana y se entera de que lleva una pesada rutina para intentar dar con el paradero del asesino, pues un año no ha sido suficiente para sanar la herida producida por la muerte de su esposa, al contrario, esa herida se vuelve más dolorosa porque su memoria comienza a olvidarla, repitémoslo: ¿acaso no es esta una de las razones por las que el hombre comenzó a crear imágenes?

La mirada de Morales, según Espósito, es una de amor puro, como la de él mismo... De manera que Espósito también tiene un punto de encuentro con este hombre, está entre dos miradas, la del asesino y la del viudo.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Morales: —Ya no sé si es un recuerdo o el recuerdo de un recuerdo lo que me va quedando. ¿Se da cuenta? (*El secreto de sus ojos*, 2009, minuto 50).

Por eso, Espósito decide hablar con Irene para reabrir el caso ya archivado. Aquí hay un detalle que es preciso mencionar: la mujer, enamorada secretamente de Espósito, cree que el hombre le hará una declaración amorosa y por eso intenta cerrar la puerta, ese umbral que constantemente se abre y se cierra en la narración, pero entonces llega Pablo al despacho para apoyar la petición de Espósito. Irene se da cuenta de su error, un error que probablemente influyó en el compromiso que la mujer adquiere una semana más tarde con otro hombre... La confusión de la mujer no es algo inmotivado, al contrario, es una clara muestra del cruce de los ejes de la *carencia* y la *donación*.

Irene acepta reabrir el caso y es en ese momento cuando el robo de las cartas, en las que se materializa la trasgresión del protagonista a manera de función *proppiana* (Propp, 2009), se convierte en un suceso importante porque a partir de ellas Pablo es capaz de descifrar una pista: las cartas del asesino aluden de forma constante a su pasión: el Racing Club de Avellaneda. El asesino puede cambiar cualquier cosa, menos su pasión, así como Espósito no puede cambiar su pasión por Irene, de ahí que haya decidido escribir su novela.

Así, la pista lleva a los oficiales al estadio del Racing Club de Avellaneda en busca de Isidoro Gómez.

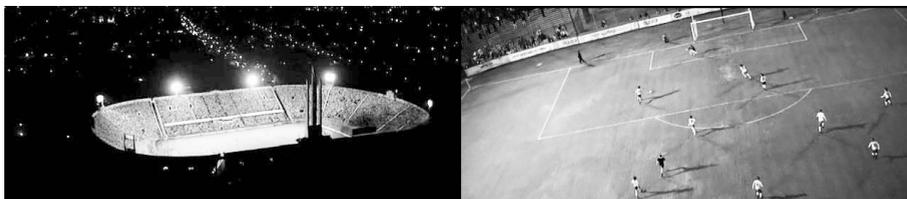




Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Y es, justamente, en el centro temporal del relato cuando sucede un celebrado plano secuencia que narra la captura de Isidoro Gómez. Los oficiales, después de asistir a varios partidos del Racing, encuentran entre la multitud al asesino, quien gracias a la anotación de un gol escapa de las gradas, corre por las instalaciones del estadio hasta llegar a la cancha con una pierna fracturada, ahí es detenido, en una clara alusión a *Garage Olimpo* (1999), filme en el que es detenido un “subversivo” durante un partido de fútbol.

Pero más allá de la espectacularidad del plano secuencia, lo que llama la atención es la cadena semántica que se crea: la escena inicia con una toma aérea de Buenos Aires, quizá la imagen más repetida en los noticiarios argentinos durante la dictadura para fundamentar la idea de la vigilancia constante desde las alturas; después, se conecta con un partido de fútbol, elemento que sirvió como distractor social para la junta militar —no por nada sucedió el mundial argentino en esta época— y, finalmente, la captura de un hombre que más adelante mostrará la putrefacción de un sistema que hizo posible la instauración de un régimen militar.

Sin embargo, la detención de Isidoro Gómez no representa aún el éxito en la tarea de los oficiales, pues ahora es necesario que ellos liguen las

pruebas al detenido para que el juez pueda dictar sentencia, algo que luce complicado: sabemos que Fortuna prohibió la investigación del caso. Debido a esto, Espósito y Pablo deben hacer que el detenido confiese. No obstante, el obstáculo es que Pablo se fue a beber e Irene no quiere que el detenido declare sin la presencia del juez. Mientras discuten al respecto, Espósito jala a Irene y el botón de su blusa cae accidentalmente.

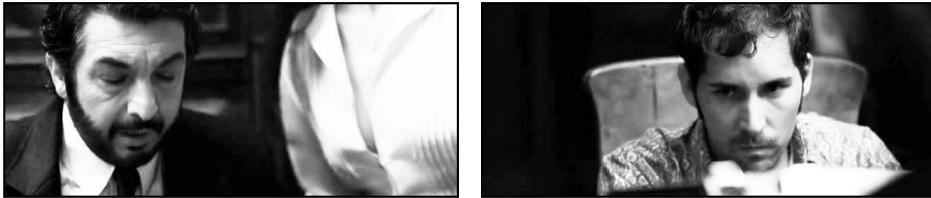


Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Se trata de un detalle fundamental: cuando Irene intenta que Espósito detenga el interrogatorio, descubre la mirada lasciva de Isidoro Gómez sobre su escote, entonces, decide provocarlo, explotar el rencor, el claro complejo que tiene el criminal por sentirse feo o “poco hombre”.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

El detenido reacciona y, para defender su orgullo, su aparente virilidad, confiesa haber violado y asesinado a Colotto, no sin antes golpear y mostrarle su miembro a Irene. Pareciera que el caso está cerrado y que el trayecto del *sujeto del relato* ha concluido. De hecho, Espósito va a

la estación de tren para contarle a Morales lo sucedido. Sin embargo, el relato se reactiva tiempo después con una anagnórisis:



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Isidoro Gómez es ahora guardaespaldas de la presidenta Perón, fue puesto en libertad por el poder ejecutivo, gracias a la intervención de Romano, el oficial enfrentado con Espósito. El asesino se convirtió en espía durante su estancia en la cárcel y, posteriormente, fue liberado por una razón, según el corrupto oficial: tiene la sangre fría e inteligencia para matar.

De tal manera que Gómez es el perfil de personas que le interesan a Romano para luchar contra los subversivos, para el futuro, así se lo hace saber a Irene y a Espósito.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Romano: —La Argentina que se viene no se enseña en Harvard (*El secreto de sus ojos*, 2009, minuto 78).

¿Y cuál es esa Argentina del futuro inmediato? La de la dictadura militar, ejecutada por hombres de la calidad moral de Romano y Gómez.

Ante ese sistema corrupto, Irene y Espósito nada pueden hacer, todo lo contrario, estos personajes son claramente amenazados y su única defensa es el poder del padre de la mujer, un hombre respetado.

Cuando los personajes han aceptado su parcial derrota ante Romano, en el elevador son alcanzados por Gómez, situación que acentúa aún más su caída.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

El criminal desenfunda su arma, la exhibe ante ellos, como anteriormente mostró su pene. Imposible resulta dejar de señalar la relación que siempre ha existido en el lenguaje coloquial entre el miembro del hombre y la pistola: con el primero Gómez violó a Colotto y con la segunda transgrede la ley que representan los funcionarios.

Este es el punto de ignición del relato, el acto en donde todo se quiebra. Comprobamos horrorizados algo que ya intuíamos: el Estado, ese personaje amorfo de la película, tiene monopolizada la injusticia. Porque dicho Estado no la prohíbe para proteger a sus ciudadanos, lo hace para poder cometer todo tipo de injusticias; después de todo, el filme se contextualiza en los albores del totalitarismo ejercido por los militares.

A partir de entonces, una sensación de total desasosiego impregnará la narración: el viudo Morales ve cómo su deseo de justicia se esfuma y Espósito se aleja de Irene después de la situación que vivieron. La mujer se siente avergonzada porque el mismo sistema corrupto le da protección, una protección que Espósito es incapaz de brindarle pues, a final de cuentas, es un simple funcionario.

Así, el *objeto de deseo* del protagonista luce inalcanzable y la tarea imposible de cumplir. De hecho, cuando la pareja decide darse una oportunidad, antes de que ella se case, sucede uno de los momentos más dramáticos de la historia que interrumpe la cita amorosa pactada entre los personajes:



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Pablo es asesinado en la casa de Espósito por unos hombres que buscaban al protagonista. Así que el héroe del relato, como sucede en el relato clásico, es obligado a partir dejando atrás al amor de su vida.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Llegamos, pues, al punto en el que inició la historia, a la despedida en la estación de tren. Queda claro entonces que el principal conflicto narrativo del relato se conforma por la imposibilidad de concretar un amor debido al contexto social que imperó en Argentina instantes previos a la dictadura militar, etapa que el filme designa mediante una elipsis: durante esos años aciagos ambos personajes se casaron e hicieron sus vidas separados el uno del otro, pero siempre con el recuerdo de ese amor.

No es, pues, el final deseado para la novela de Espósito, así que Irene, después de leer el primer borrador de la obra, lo anima a buscar a los otros dos protagonistas de la historia: Gómez y Morales. El primero está desaparecido y el segundo vive alejado de Buenos Aires. Espósito va a visitarlo.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Y cuando entra a la casa del avejentado Morales lo primero que llama su atención es que el hombre siga amando a Liliana después de 25 años, así lo comprueba la fotografía que el personaje tiene de la chica.

Pero Morales, receloso de su vida, no quiere darle explicaciones, no le revela cómo ha sobrevivido sabiendo que el asesino de su mujer quedó en libertad.

Para intentar suavizar una acalorada discusión, Espósito le cuenta a Morales una hipótesis que tiene sobre el crimen de su antiguo compañero Pablo; con ella le demuestra que ambos comparten una herida: Espósito supone que no fue Gómez quien asesinó a su antiguo compañero por una razón: cuando llegó a su casa, donde había dejado a Pablo bajo los efectos del alcohol, encontró el cadáver de su amigo.

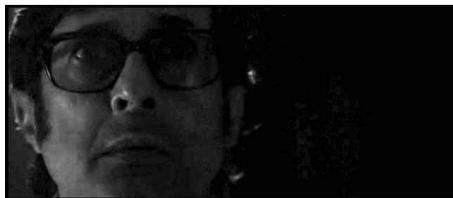


Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

La casa estaba en perfecto orden; sin embargo, las fotos en las que aparecía Espósito se encontraban volteadas. Espósito supone que Pablo se sacrificó por él, ocupó su lugar y para que los sicarios no se dieran cuenta de su última astucia, volteó las fotos.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Y luego recibió la ráfaga de balas. Escena que, por cierto, el director suaviza dejando a Pablo fuera de cuadro. Como Gómez conocía a los dos oficiales que lo arrestaron, Espósito supone que no fue él el responsable.

De tal manera que Espósito se siente culpable por la muerte de su amigo, a tal grado que ni siquiera es capaz de visitarlo en la tumba. Ante esta situación, Morales decide contarle que él mató a Gómez.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Le cuenta que lo secuestró y le disparó, de ahí que Gómez haya estado ausente durante el asesinato de Pablo.

Sin embargo, la explicación no convence a Espósito, y en una secuencia de montaje recuerda todos los detalles de la investigación y es entonces cuando el recuerdo de las palabras del difunto Pablo lo guían: su antiguo compañero le dijo alguna vez que todas las personas pueden cambiar

cualquier cosa, menos su pasión. Entiende, de esta forma, que Morales tenía una pasión que le permitía vivir después del asesinato de su esposa: la justicia. No es posible, entonces, que se haya vengado.

Por este motivo, Espósito decide regresar de noche a la casa de Morales y es entonces cuando descubre algo increíble:



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Bajo una iluminación mortecina asistimos a una especie de anagnórisis: Morales ha mantenido recluido a Gómez por más de 25 años y no sólo eso, además, durante todo ese tiempo no le ha dicho ni una sola palabra. Lo ha condenado al vacío completo. Y, por cierto, Espósito tampoco es capaz de hablar con el asesino. ¡Qué le podría decir!



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Morales: —Usted dijo perpetua. (*El secreto de sus ojos*, 2009, minuto 116)

Tal es la explicación que Morales le da a Espósito para mantener recluido a Gómez. Y es entonces cuando surge la interrogante más importante del

relato: ¿es válida la forma de actuar de Morales? ¿Cuál debe ser la postura ética y moral de los ciudadanos cuando las leyes sociales fallan? Sea cual fuera la respuesta a estas complicadas preguntas, lo cierto es que Morales se ha condenado a vivir una vida amarrado al asesino de su mujer —por eso también está detrás de los barrotes de esa cárcel improvisada—. Esa mirada, el secreto de sus ojos, revelan una profunda amargura.

Completamente abrumado, en silencio, Espósito se va de la casa de Morales.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

El caso de Liliana Colotto, que lo ha perseguido por 25 años, ha quedado completamente resuelto para él. Ha cumplido con su tarea y por eso ahora es capaz de ir al panteón a ofrendar a su amigo asesinado y de terminar su novela.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Y, además, descubre que al igual que a la vieja máquina de escribir, lo que le falta a la frase que escribió cuando al inicio del relato se levantó de una pesadilla es la letra “a”. Así, pasamos del “Temo” al “Te amo”.



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

Por eso, al siguiente día es capaz de confesar su amor a Irene, ese amor que ha mantenido en silencio durante 25 años.

Sus miradas se cruzan. Es momento, por fin, de cerrar esa puerta que siempre había estado abierta:



Foto: *El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009.

EL CLAN



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Al igual que *El secreto de sus ojos* (2009), *El clan* (2015), filme de Pablo Trapero, comienza con un *in media res*, es decir, estamos en medio del conflicto central del filme: la dictadura militar argentina, una de las más sangrientas de Latinoamérica, ha llegado a su fin. Los argentinos saben, según se dice durante la junta de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, cuál es el camino que jamás deben de transitar en el futuro.

Sin embargo, la cuestión es: ¿cómo se acoplarán los verdugos de la dictadura a la vida democrática? ¿qué harán aquellos hombres que trabajaban como secuestradores y torturadores prácticamente de forma sistemática?



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

En ese contexto tenemos la presentación de Arquímedes Puccio, cuyo rostro ocupa la zona de mayor tensión de la imagen. Lo acompaña uno de sus hijos, Maguila.



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Otro de sus hijos, Álex, es presentado con una composición visual similar a la de su padre, generando desde el inicio una relación de afinidad visual entre los personajes; ellos son los protagonistas de la historia.

La calma de la situación inicial se rompe cuando un grupo de personas armadas irrumpe en casa de los Puccio, espantando a la novia de Álex. Se trata de la policía...



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Entonces, sucede un *flashback* que nos lleva al año de 1982, justo cuando el militar y presidente de Argentina proclama un discurso sobre la recién terminada guerra de las Malvinas; probablemente, uno de los sucesos que precipitó la caída del régimen militar.

Inmediatamente después, nos adentramos en la vida cotidiana de esos dos personajes que la cámara señala como los protagonistas de la historia:



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Arquímedes Puccio trabaja para altos funcionarios del gobierno, incluido el Comodoro.



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Mientras que Álex, su hijo, es la estrella de un equipo de rugby, en cuyos seguidores se encuentran personas adineradas de Buenos Aires. Es así como el joven protagonista se gana la amistad y confianza de un chico de clase alta llamado Ricardo.

Un día, Ricardo circula con su coche por las calles de la ciudad cuando se encuentra con Álex, quien, aparentemente, se quedó sin gasolina en su carro. Ricardo lo lleva a comprar combustible, pero entonces ocurre la primera y brutal anagnórisis del relato:



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Resulta que el tema de la gasolina es una farsa: Álex pertenece a una banda de secuestradores liderada por su padre. Así, comprendemos que el joven aprovecha su privilegiada posición de estrella para acercarse a las víctimas. Asistimos a esta revelación cuando vemos que los miembros de la banda, incluido Álex, se quitan los pasamontañas, desenmascarándose literalmente ante el público, que presenciará la historia desde el punto de vista de los secuestradores, de los villanos de la película, algo opuesto al otro filme de referencia en este texto.

De hecho, Pablo Trapero y su guionista se detienen en dibujar con precisión la vida familiar de sus protagonistas, su intimidad, de la que se desprenden una serie de conflictos que posteriormente se convertirán en las subtramas de la historia, por ejemplo: Arquímedes es un padre severo en la educación de sus cinco hijos —tres hombres y dos mujeres— y vive con resentimiento porque uno de ellos, Maguila, desapareció después de un viaje a Sudáfrica.

En apariencia, son una familia normal, con los problemas típicos de un clan. Sin embargo, es entonces cuando ocurre una de las escenas más emblemáticas del filme. Se trata de un acertado plano secuencia en el que emerge lo siniestro y se instala por completo en la narración:



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Después de hacer una llamada para extorsionar a la familia del chico que secuestró, Arquímedes charla tranquilamente en la cocina con su esposa. Ella: una profesora de colegio, se siente estresada, le duele la espalda. Él: como buen marido le da un masaje para deshacerle los nudos. La mujer se muestra agradecida, afortunada por tener a un esposo con unas manos maravillosas. Entonces, la mujer sirve una buena porción de pollo en un plato que el hombre toma y comienza a caminar por la casa, la cámara lo sigue en su trayecto: vemos cómo le pide a Álex que baje los pies de la mesa y le ordena que ayude a su agotada madre; al fondo escuchamos que Guillermo, el varón más joven de la familia, pregunta a qué hora y qué cenarán. El patriarca sube las escaleras de la casa, se detiene en una habitación para decirle a la hija menor que la cena está lista y,

después, se dirige a otra habitación en donde descubrimos, absortos, que tiene a Ricardo en cautiverio en una bañera, le lleva la cena...

De tal manera que en esta secuencia el espectador puede distinguir claramente la dinámica de una familia convencional, pero de pronto, eso que nos resulta conocido, familiar, deviene en algo terrorífico. ¿Acaso no es esta una representación visual de la definición que Freud dio sobre lo siniestro? ¿De esa experiencia que nos provoca angustia porque lo conocido se torna desconocido y extraño?

Por ello, el uso del plano secuencia resulta adecuado: no se puede cortar la escena porque es preciso pasar de un estadio a otro; de lo familiar a lo terrorífico, elementos que se encuentran, desde el terreno de la psicología, íntimamente ligados cuando emerge la sensación de lo siniestro.

Se trata de una sensación que no parará de crecer en el relato durante lo sucesivo y que se instaurará por completo en la narración. Veámoslo con calma: mediante secuencias de montaje, conocemos el *modus operandi* de la banda de secuestradores liderada por Arquímedes, presenciamos las llamadas de extorsión que éste realiza a los familiares del secuestrado y el cobro del rescate. Mientras tanto, Álex entrena con su equipo de rugby, hasta que se entera en los vestidores que su amigo fue asesinado, a pesar de que su familia pagó el rescate.

Estamos ante una de las anagnórisis más importantes del relato, la que determina un Punto de giro en la narración, pues el joven Álex descubre que su padre, además de secuestrador, es un asesino. El joven se nota visiblemente afectado, pero entonces ocurre otro de los momentos más determinantes de la narración: la destinación siniestra.



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Arquímedes: —Las cosas se complicaron y no tuvimos otra opción, Álex, porque el pibe nunca se tragó tu interpretación en el auto, eh, y enloqueció. Le hablamos, le pedimos que se calme. Le dijimos que lo mejor era que se calle la boca y que si no lo hacía lo íbamos a buscar para hacerlo callar y fue peor. Nos amenazó, dijo que le iba a contar a los amigos poderosos del padre y nos iba a destruir a todos... A vos, a mí, a las chicas... Y yo nunca voy a poner en riesgo a nuestra familia, Álex. No tuvimos más remedio, Laborde le tuvo que disparar (*El clan*, 2015, minuto 26).

Como el espectador puede constatar más adelante, el persuasivo discurso de Arquímedes es completamente falso, pues el modo de operar de su banda no contempla dejar con vida a sus víctimas. De tal manera que la figura del padre y, digámoslo de una vez, la del *destinador* del relato, es falsa, vacía, hueca, pues además, también tendremos la posibilidad de verificar que el personaje no piensa en la protección de su familia, sino en su interés personal y por ello es capaz de manipular a todos, incluso a su hijo, a quien pone en una situación de vulnerabilidad al señalarlo como responsable de la muerte del secuestrado, es decir, lo hace copartícipe del crimen y, con ello, comienza a encaminarlo para la tarea que a continuación le encomendará:



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Arquímedes: —Pronto va a haber nuevas perspectivas de trabajo. Dame un voto de confianza, hijo. Espero que Dios no me permita defraudarte (*El clan*, 2015, minuto 27).

Esa es pues, la tarea del relato, que Álex siga formando parte de la banda de secuestradores y asesinos. Así, con esta *destinación siniestra*, se comprueba una idea propuesta por Bernard Sichère en su obra *Historias del mal* (1996): este mundo se encuentra amenazado de dislocación no tanto por la ausencia del padre, sino por su presencia perversa.

Es por ello que la escena inmediata a la analizada es el regreso a la presentación de Álex en el relato, es decir, cuando la policía irrumpe en su casa. Su destino está trazado.

¿Cómo puede entonces mantener la tensión y el suspenso este relato si ya sabemos el destino de su protagonista? La estrategia del guionista consiste en, literalmente, dividir el segundo acto en dos mediante dos tramas maestras: durante la primera parte se narra el ascenso de Álex y su familia y, en la segunda, se relatan los precios del exceso que los llevarán a la caída.

Así, el relato continúa con la propuesta de montaje paralelo y nos muestra la manera en que la banda de secuestradores sigue con sus actividades; al mismo tiempo, la figura de Álex se consolida como una persona exitosa: abre una tienda de artículos deportivos y seduce a una atractiva mujer... De tal forma que el relato no pierde intensidad ni interés, pues hay un deseo que lo sostiene: el deseo de Álex de trascender.

Pero muy pronto el relato nos recuerda la deconstrucción siniestra que sufre la obra:

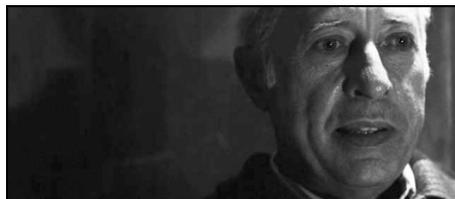
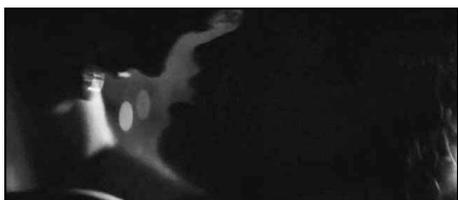




Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Después de una cena romántica, Álex y su chica tienen sexo en un coche y, gracias a las bondades del montaje, la intensa escena sexual se alterna con fragmentos de Arquímedes y sus cómplices torturando psicológicamente a un secuestrado, la banda sonora se contamina de tal forma que los gritos del hombre en cautiverio se confunden con los gemidos de placer de la mujer. De hecho, en el clímax de la secuencia, ella llega al orgasmo y explota en un grito, cuyos ecos retumban junto a una serie de disparos que se escuchan en un descampado mientras el secuestrado, hincado, es asesinado de tres disparos en la cabeza.

Se fusionan así, en esta secuencia, las dos potencias que, a decir de Freud, mueven al mundo: la pulsión de muerte y el instinto erótico, las cuales, por cierto, suelen manifestarse juntas en las obras de arte. Es imposible dejar de sentir excitación y terror al mismo tiempo con la escena, lo familiar se convierte nuevamente en algo terrible, al igual que en el plano secuencia.

Y más aún si pensamos la forma en que nuestro personaje principal ha llegado hasta aquí: guiado por la destinación siniestra de su padre. Gracias a su palabra maligna, a su guía, Álex ha podido consolidarse como un héroe —falso— de la sociedad y ha tenido acceso a su *objeto de deseo*, en este caso, la mujer que despertó sus ansias de conquista.

Nótese que, como sucediera en el relato clásico, el *sujeto de la narración* sólo obtiene su *objeto de deseo* después de cumplir con su tarea, de tal manera que se cruzan el *eje de la carencia* con el *eje de la ley*, del querer ser con el deber ser... Sin embargo, la sustancial diferencia entre este filme y los de corte simbólico es que *Álex* está siendo guiado por los designios de una palabra maligna que deconstruye, invierte de forma siniestra toda la estructura clásica de narración. Por ello, el personaje continúa su periplo narrativo hacia un horizonte bien específico: el del horror.

El viaje prosigue con el reconocimiento del *destinador* siniestro: después de cobrar un rescate, Arquímedes premia a su hijo con una cantidad fuerte de dinero. Extasiado, *Álex* hace cuentas en su tienda y comienza a drogarse con un tanque de oxígeno, su realidad pierde sustancia, se torna confusa, borrosa, ininteligible: ha sido seducido por el mal, se ha desatado, su calidad de *sujeto de la narración* resulta, por lo menos, cuestionable.



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Por eso resulta preciso el corte directo que sucede en la narración: de la tienda de *Álex* somos llevados al momento en que los policías liberan

a una secuestrada en la casa de los Puccio, regresamos al *in media res* inicial, que designa la caída del clan.

Precisamente, la otra mitad del segundo acto comienza a relatar los sucesos que propiciaron la debacle de los Puccio:



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Raúl Ricardo Alfonsín es elegido democráticamente como presidente de Argentina, con lo que termina la dictadura militar. Por esta razón, Arquímedes, y el resto de las bandas de secuestradores que operaban casi de forma institucional, dejan de recibir la protección y el apoyo policial.

Al sentirse desprotegido, Álex duda en continuar con su tarea siniestra; de hecho, como tiene planeado casarse, decide ya no participar en más golpes, situación que despierta la furia de su controlador padre. La única manera de tranquilizarlo es ofreciéndole, en términos de René Girard (1983), un chivo expiatorio, así que Álex viaja a Sudáfrica y hace volver a su desaparecido hermano mayor, Maguila —mientras que el más pequeño, Guillermo, decide huir del país— para que su hermano ocupe su lugar en la organización criminal.

De esta forma, todo parece estabilizarse para la familia: Arquímedes y Maguila dan un nuevo golpe y Álex continúa con sus planes de boda; incluso, piensa comprar un enorme terreno para fincar su casa. Es entonces cuando surge un nuevo conflicto, un revés formidable: la familia de la nueva cautiva tiene una estrategia ante el secuestro que terminará con la captura del clan:



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Estamos, por lo tanto, temporalmente, en el *in media res* del inicio, justo en el momento de la captura de los Puccio. Inicia así el tercer acto de la historia, cuyo centro gravitacional —y de todo el relato— es la lucha final entre padre e hijo; ese será el clímax que, larvadamente, se irá construyendo en el relato.

De hecho, el clímax no puede darse sin antes mostrar cómo se van cerrando los arcos de transformación de los personajes centrales: por un lado, tenemos la completa confusión de Álex, a quien los integrantes de su equipo de rugby y su novia siguen apoyando, incapaces de presenciar la caída de su héroe; por el otro lado, tenemos a Arquímedes, conocemos de él su verdadera naturaleza perversa, pues ante la contundencia de las pruebas, el juez le ofrece que se declare como único culpable para que su familia pueda quedar en libertad, pero él se niega rotundamente, dejando en claro que no es capaz de ningún tipo

de sacrificio, que únicamente opera movido por intereses egoístas, netamente pulsionales. No hay, pues, ninguna densidad simbólica en este *destinador*. O, mejor dicho, puesto que estamos ante un claro ejemplo de *destinador siniestro*, lo que hay es una palabra, una misión siniestra que, invariablemente, llevará a la aniquilación del *sujeto de la narración*:



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Álex: —¿Qué querés?

Arquímedes: —Sentate.

Álex: —¿Para qué?

Arquímedes: —Sentate, Alejandro. Mañana me voy a negar a declarar. Voy a decir que sufría apremios ilegales acá en la cárcel, que me indujeron a confesar los crímenes. Voy a mostrar las marcas en la cara, que van a ser una prueba de la violencia que fui víctima (*El clan*, 2015, minuto 95).

El clímax inicia con la planificación de una mentira que demuestra la oquedad de la figura del *destinador*.



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Álex: —¿Qué marcas?

Arquímedes: —Las que me van a aparecer ahora cuando vos me pegués y me tenés que pegar fuerte, después vamos a declarar que los guardias me cagaron a palos.

Álex: —Ni loco.

Arquímedes:—Ah, mira, ni loco. ¿No vas a hacer nada? ¿Vas a dejar que tu padre se pudra en la cárcel después de todo lo que hizo por vos? Sos un traidor, Alejandro. Sos un desagradecido. ¿No me querés matar también? Te querés salvar solo.

Álex: —Para, papá.

Arquímedes: —A ver si lo entendés, Alejandro: tu libertad o tu condena dependen de mí (*El clan*, 2015, minuto 95-96).

Y, como el *destinador* de Álex, Arquímedes lo tiene en sus manos, él sancionará la victoria o derrota del *sujeto de la narración*, por esta razón puede chantajearlo, manipularlo.



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Arquímedes: —Vos qué querés, todo lo que sos, lo sos gracias a mí. ¿Nunca te pusiste a pensar cómo llegaste a ser quien sos? ¿Cómo crees que te convertiste en ídolo? en puma. Por mí, gracias a mí. Todo lo planeé, lo diseñé paso por paso, cada decisión, desde que eras así de chiquito y ahora me quieres dejar acá dentro. ¿Te querés lavar las manos como que no tuviste nada que ver? (*El clan*, 2015, minuto 96).

Tan es así que Arquímedes le revela a Álex que su vida fue planeada cuidadosamente, construida con la finalidad de servir a los intereses criminales del patriarca.



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Arquímedes: —No, si caigo yo, Alejandro, caemos todos. Todos estamos metidos en la misma y vos sos tan responsable como cualquiera. Sos un impostor, crack. Estrella (*El clan*, 2015, minuto 96-97).

De tal manera que, repitámoslo, ahora todo parece falso en la vida de Álex.



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Arquímedes: —Te vas a animar a contar a tu amigo Benito lo que hiciste cara a cara, ¿eh? A tus amigos del club, del seleccionado, les vas a contar lo que hiciste y por qué lo hiciste. ¡Lo hiciste por plata, Alejandro! Por plata que recibiste de mi mano. Entonces ahora tenés que actuar como un hombre.

Álex: —¡Cállate!

Arquímedes: —No me callo nada. Y a tu noviecita qué le vas a decir, le vas a contar cómo conseguiste el dinero para el local, para comprar el terreno que tenés para llevar la vida cómoda que tenés... (El clan, 2015, minuto 97).

Por eso, Arquímedes, como *destinador siniestro*, le encarga una última tarea a Álex: que acepte esa maldad que lo habita, la pulsión que lo llevó a participar en los secuestros para tener una vida cómoda. Cuando Álex reconozca esto, madurará, pero no como hombre, sino como criminal:



Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Álex: —Hijo de puta... Me arruinaste la vida, hijo de puta (El clan, 2015, minuto 97).

Abrumado por el panorama, completamente sometido por su padre, Álex termina cumpliendo lo que su *destinador* le pide y descarga su pulsión golpeándole brutalmente. Aunque maltrecho, Arquímedes ha ganado el duelo.

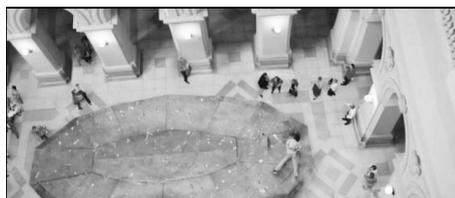


Foto: *El clan*, Pablo Trapero, 2015.

Sin embargo, mientras es conducido a un careo, Álex mira a su padre esposado con cierto rencor, se zafa del guardia que lo custodia, corre por los pasillos de los juzgados de Buenos Aires y se arroja al vacío desde una altura de cinco pisos. Su cuerpo se estrella contra el suelo dejando una mancha de sangre bermeja que emana de su cabeza ante la gente asustada. El pánico se instaura en ese edificio donde se debería de impartir la justicia...

La escena podría erigirse como una especie de apoteosis de la violencia que siempre ha estado presente en el cine argentino abocado a tratar el tema de la dictadura militar: resulta difícil encontrar en este tipo de películas una secuencia donde la sensación de vacío se manifieste de forma tan poderosa. Es como si Álex —y con él también el espectador— se estrellara contra la

roca dura de lo real, en términos lacanianos, y no contra el piso, pues hacia el final del relato y ante las mentiras y la falsedad, late una única verdad: la del horror. De ahí que su protagonista opte por su última salida: el suicidio.

CONCLUSIONES

“La muerte de un individuo es una tragedia, la de miles, sólo una estadística”. La frase suele atribuírsele a Iósif Stalin y, como señala el teórico argentino Gustavo Aprea en su artículo *Memoria visual del genocidio* (2004), resulta deleznable desde el punto de vista moral, pero sirve para generar una idea de la problemática que tienen los medios de comunicación audiovisuales y el cine al momento de representar la muerte de muchas personas. Y es que, ¿cómo hacerlo sin caer en la banalidad, por ejemplo?

Se trata de un debate que acompaña al cine prácticamente desde su consolidación y que se agudizó con los filmes que trataron temas complejos como el Holocausto y los genocidios.

Desde luego, el caso del cine sobre dictaduras militares no escapa a esta problemática; de hecho, resulta notable que durante las primeras dos décadas posteriores a la dictadura, el cine argentino evitó llevar a la pantalla la muerte de personas; casi siempre éstas ocurrían fuera de campo o eran designadas de forma metafórica.

Esta situación comenzó a cambiar con el paso del tiempo y, ahora, la muerte y la violencia son elementos fundamentales en este tipo de relatos. Sólo que, como acabamos de constatar con los análisis propuestos, existen diferentes formas de representar los horrores de la dictadura militar.

Entre las tendencias más notables se encuentran el uso de dos estructuras de narración que, fundamentándonos en González Requena (2006), denominamos como *relato simbólico* y *relato siniestro*. Cada una de éstas deja sensaciones muy distintas en el espectador, pues como acabamos de constatar, por su estructura simbólica *El secreto de sus ojos* (2009) se enfoca en la transformación de la pulsión del individuo en un deseo socialmente

aceptado; asistimos en el filme a un proceso de sublimación a partir del cual los terribles sucesos de la dictadura militar son canalizados, elaborados simbólicamente.

Por el contrario, en *El clan* (2015) la pulsión del espectador es llevada hasta el paroxismo gracias a los designios de la *destinación siniestra*. No hay un sentido, una escapatoria de los horrores provocados por la dictadura.

¿Qué tipo de relato funciona mejor para tratar estos temas? Se trata de una pregunta muy difícil de contestar; dependerá de la postura ética de cada realizador, del eterno debate sobre los efectos de la violencia del arte y los medios de comunicación en el público.

Lo cierto es que el cine argentino sobre dictaduras es un campo fértil para el desarrollo de investigaciones sobre la importancia de las artes narrativas en la sociedad; no olvidemos que la sociología del conocimiento ha demostrado que nuestra realidad es un proceso de construcción discursiva, es decir, construimos la realidad a partir de los textos que consumimos y resulta evidente que el texto por antonomasia de nuestra contemporaneidad es el texto audiovisual.

Valdría la pena analizar de qué manera el cine latinoamericano, y más ampliamente, el cine en español ha enfrentado el fenómeno de las dictaduras; es aquí donde se pueden encontrar avances muy importantes sobre la manera de construir eso que al inicio del presente texto llamamos: El escudo de Atenea.

REFERENCIAS

- Apra, Gustavo (2004). Memoria visual del genocidio. En Yoel, Gerardo, Pensar el cine I. Imagen, ética y Filosofía (pp. 185-208). Buenos Aires: Editorial Manantial Buenos Aires.
- Girard, René (1983). La violencia y lo sagrado. Barcelona: Editorial Anagrama.
- González Requena, Jesús (2006). Clásico, Manierista, Postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood. Valladolid: Editorial Castilla Ediciones.
- Lacan, Jacques (2005). De los nombres del padre. Buenos Aires: Paidós.
- Propp, Vladimir (2009). Morfología del cuento. Madrid: Akal.
- Sichère, Bernard (1996). Historias del mal. Barcelona: Gedisa.

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

- 127 horas (2010). Danny Boyle [Película] Estados Unidos: Searchlight Pictures, Pathé.
- Billy Elliot (2000). Stephen Daldry [Película] Reino Unido: BBC Films.
- El clan (2015). Pablo Trapero [Película] Argentina: Kramer & Sigman Films, Matanza Cine, El Deseo, Telefé, Fox International Productions
- El hombre que mató a Liberty Balance (1962). John Ford. [Película] Estados Unidos: Paramount Pictures.
- El laberinto del fauno (2006). Guillermo del Toro. [Película] México, España: Estudios Picasso, Wild Wild Bunch, Telecinco, Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Cafe FX, ICAA.
- El regador regado (1895). Hermanos Lumière. [Documental] Francia: Hermanos Lumière.
- El secreto de sus ojos (2009). Juan José Campanella. [Película] Argentina: Haddock Films, Tornasol Films, 100 Bares, Telefe, Televisión Española (TVE), Canal+ 1.
- Extraños en un tren (1951). Alfred Hitchcock. [Película] Estados Unidos: Transatlantic Pictures.

- Garage Olimpo (1999). Marco Bechis [Película] Argentina, Italia, Francia: Classic, Nisarga Primer Plano Film Group, Paradis Films, RAI Radiotelevisione Italiana, Tele+, Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC).
- Llegada del tren a la ciudad (1895). Hermanos Lumière. [Documental] Francia: Hermanos Lumière.
- Psycho (1960). Alfred Hitchcock. [Película] Estados Unidos: Paramount Pictures.
- The dark night (2008). Christopher Nolan. [Película] Reino Unido, Estados Unidos: DC Entertainment, Legendary Pictures, Syncopy Films.
- Vértigo (1958). Alfred Hitchcock. [Película] Estados Unidos: Paramount Pictures y Alfred J. Hitchcock Productions.

LA CARAVANA MIGRANTE CENTROAMERICANA 2018 COMO CATÁSTROFE SOCIAL

DISCRIMINACIÓN, PREJUICIOS Y ESTEREOTIPOS EN TORNO AL MIGRANTE EN REDES SOCIODIGITALES

SILVIA GUTIÉRREZ VIDRIO

INTRODUCCIÓN

La migración de los seres humanos ha estado presente en todas las épocas de la historia y en todas partes de nuestro planeta; actualmente es un fenómeno mundial que puede ser considerado como un rasgo distintivo de las sociedades contemporáneas (Rojas, 2009). Se denomina migración al movimiento o desplazamiento de los seres humanos sobre la superficie terrestre. Las razones que la ocasionan son diversas; algunas personas emigran de su país de origen en busca de trabajo o de mejores oportunidades económicas, otras para reunirse con familiares o para estudiar. Sin embargo, actualmente las más comunes son para escapar de conflictos, de persecuciones, del terrorismo, de violaciones o abuso de sus derechos humanos; es decir, tanto catástrofes naturales como sociales (o una combinación de ambas, que es mucho más frecuente) (Rojas, 2009). Es precisamente esta última causa, las catástrofes sociales, la que será retomada en este texto para explicar la caravana migrante 2018-2019, mejor descrita como *Éxodo de desplazados* (Varela, 2018), el cual es un suceso que altera un orden supuestamente regular y produce un efecto grave que va tomando diferentes formas “en el imaginario colectivo y en las respuestas sociales que el conjunto pueda ir brindando frente a dicha catástrofe” (Waisbrot, 2001: s/p).

Además de exponer algunas razones por las que este desplazamiento forzado de los migrantes centroamericanos puede considerarse como una

catástrofe social, el propósito de este texto es estudiar las respuestas sociales frente a ésta. Como señala Waisbrot (2001), una característica fundamental de las catástrofes sociales es que sacuden, dañan, afectan la subjetividad tanto de las personas que las viven directamente, así como de aquellas que las observan. Es precisamente la manera en que la subjetividad de los mexicanos fue sacudida ante el éxodo masivo de migrantes centroamericanos lo que interesa capturar. Durante su recorrido los migrantes y desplazados fueron vistos por algunos “como víctimas, otros como clientes, unos más como criminales o infractores de la ley y una minoría como actores políticos” (Varela, 2018: s/p). Uno de los medios a partir de los cuales diferentes sectores de la población expresaron dichas posturas, fueron las redes sociodigitales (Winocur, 2015) que son producto del desarrollo de las tecnologías de la información y comunicación que supone, entre otras cosas, una serie de interconexiones, de aplicaciones de internet y el uso de diferentes dispositivos. El surgimiento, desarrollo y relevancia de este tipo de multiplataformas cibernéticas genera un intercambio de contenidos y narrativas que adquieren sentido según las prácticas y los contextos culturales. El intercambio de información y las opiniones de millones de personas a toda hora y en todas partes lleva a una ampliación sin precedentes del espacio público, por lo que se decidió conformar un *corpus* de estudio a partir de una serie de comentarios que se publicaron en *Twitter* en los que se pueden identificar los estereotipos preconstruidos culturales y las emociones que los usuarios expresaron en relación con la presencia de los migrantes en la frontera sur.

En el texto primero se exponen algunos planteamientos centrales sobre las catástrofes y, particularmente, sobre las de tipo social; esto para fundamentar por qué la migración puede ser considerada como una catástrofe. Al considerar a la migración como un acontecimiento catastrófico es necesario, en primer lugar, abordar su naturaleza, sus tipos, así como explicitar las causas que llevaron a los migrantes, organizados en forma de caravana, a abandonar sus países de origen. Posteriormente se formulan algunos

planteamientos teórico-metodológicos sobre las redes sociodigitales, y más específicamente *Twitter* para justificar por qué el *corpus* de estudio está conformado por una serie de comentarios publicados en dicha red digital bajo la etiqueta #CaravanaMigrante. A esto le sigue la presentación del análisis realizado en el cual se identifica la imagen que construyen de los migrantes (estereotipos), la actitud que se tiene hacia ellos (discriminación, estigmas) y las emociones que expresan al hablar de ellos.

CATÁSTROFES SOCIALES

La teoría de las catástrofes tiene origen en los postulados de René Thom (1969), quien desde un punto de vista matemático intentó modelar la emergencia espontánea de la discontinuidad en los procesos naturales y de extender estos modelos a otras ciencias. Esa teoría ha sido retomada con sumo interés por sus amplias posibilidades de aplicación en problemas que alcanzan disciplinas tan dispares como las ciencias sociales y la biología. En concreto, el concepto de catástrofe remite a una serie de acontecimientos disruptivos cuyo impacto “trastorna el hilo de la vida cotidiana, genera una dislocación en las representaciones sociales construidas hasta el momento del impacto” (Chouza, 2002:1).

Las catástrofes “pueden afectar a grandes poblaciones o a poblaciones específicas. Sin embargo, las condiciones de existencia material y simbólica que los preceden pueden agudizar, profundizar y seguir reproduciendo la desigualdad social” (Velázquez, 2018:151). Generalmente, las poblaciones más pobres, vulnerables, con mayores niveles y grados de desigualdad son las más afectadas:

La vulnerabilidad engendrada por las catástrofes se acrecienta, no porque ocurran más inundaciones o terremotos que años atrás, sino porque estos fenómenos naturales están afectando a una población mayor y porque los desastres contemporáneos radican cada vez

más en causas “antropogénicas”: guerras, crisis económicas, violaciones de los derechos humanos, y una creciente dependencia en la tecnología (Comité Internacional de la Cruz Roja, 1995: s/p).

En este texto se denominará catástrofe, siguiendo a Berenstein (2003), a los sucesos que alteran un orden supuestamente regular y producen un efecto grave. Esta irrupción, contradice “lo cotidiano”, que supone un curso regular, previsible, rutinario, es decir, una serie de “hechos” que pueden ser pensados y previstos en tanto coincidan con lo representado.

Existen diferencias entre una catástrofe natural y una catástrofe social, históricamente constituida. En la catástrofe natural, lo que suele estar en juego es la condición de incertidumbre que nos alberga, en tanto humanos, frente a la vida en un mundo sujeto a leyes naturales en las que, la mayoría de las veces, la participación del sujeto es casi inexistente. En cambio, las catástrofes sociales “sólo son posibles cuando ciertos sujetos llevan adelante las prácticas concomitantes a un discurso social que ha creado para ello su propio orden de legalidad” (Waisbrot, 2001: s/p); como ejemplos se pueden mencionar las experiencias ligadas al terrorismo y la migración.

Las catástrofes sociales producen un nivel de estallido cualitativamente diferente al de una natural, ya que en las sociales está en juego la condición humana debido a su vínculo con acciones producidas y que afectan a un semejante. Las consecuencias sobre cada uno de los afectados ya sean directos o indirectos: “dependerán de la posición del sujeto frente al traumatismo, de las formas de simbolización espontánea que haya podido realizar y de los modos en los que pueda ir resignificando, articulando, el suceso en su historia vivencial singular” (Waisbrot, 2001:s/p). Asimismo, dependerá del curso que el acontecimiento tome en el imaginario colectivo y de las respuestas sociales que el grupo pueda brindar frente a dicha catástrofe.

Una característica fundamental de las catástrofes sociales es que sacuden, dañan, afectan la subjetividad, por lo que las herramientas para

estudiarlas tendrían que ser las apropiadas para cada espacio donde la subjetividad se realiza. Esto implica buscar aquellas más adecuadas para captar las diferentes maneras en que las personas lidian con las catástrofes y las consecuencias que éstas traen consigo.

LA MIGRACIÓN COMO CATÁSTROFE SOCIAL

Para comprender por qué en este texto se aborda a la migración centroamericana como una catástrofe social es necesario explicar brevemente qué se entiende por migración, sus causas, tipos, etcétera. La migración, es definida por la Organización Internacional de las Migraciones (OIM) como el:

Movimiento de población hacia el territorio de otro Estado o dentro del mismo que abarca todo movimiento de personas sea cual fuere su tamaño, su composición o sus causas; incluye migración de refugiados, personas desplazadas, personas desarraigadas, migrantes económicos (OIM, 2006).

Las migraciones constituyen un fenómeno demográfico sumamente complejo que responde a causas diversas y muy difíciles de determinar, sobre todo en el caso de las migraciones irregulares o disfrazadas de actividades turísticas o de otra naturaleza, ya que los datos cuantitativos son difíciles de obtener, especialmente en el caso de los países subdesarrollados.

Rojas Mora ubica (2009:2) entre las principales causas de las migraciones las siguientes:

- *Causas políticas, bélicas y otros conflictos internacionales* “refugiados o exiliados”. Se refieren a las causas derivadas de las crisis políticas que suelen presentarse en ciertos países. Muchas personas que temen a la persecución y venganza políticas abandonan un país para residenciarse en otro.

- *Causas socioeconómicas.* Son las causas fundamentales en cualquier proceso migratorio. De hecho, existe una relación directa entre desarrollo socioeconómico e inmigración y, por ende, entre subdesarrollo y emigración.
- *Causas culturales, familiares.* La base cultural de una población determinada es un factor importante a la hora de decidir a qué país o lugar se va a emigrar. Las posibilidades educativas son igualmente importantes a la hora de decidir las migraciones de un lugar a otro, hasta el punto de que, en el éxodo rural, este factor es decisivo.
- *Catástrofes generalizadas.* Los efectos de grandes terremotos, inundaciones, sequías prolongadas, ciclones, epidemias, y otras catástrofes tanto naturales como sociales (o una combinación de ambas, que es mucho más frecuente) ocasionan grandes desplazamientos de seres humanos.

Además de que son diferentes las causas que dan origen a la migración,¹ también existen diferentes tipos de migraciones. Son varios los criterios considerados para clasificarlos, por ejemplo, el límite geográfico, la duración, los sujetos de la decisión, etcétera. Para el fenómeno estudiado aquí, la categoría más relevante es la de sujetos de la decisión, ya que permite ubicar quiénes y por qué razones migran. Al respecto, Blanco distingue las migraciones espontáneas, dirigidas y forzadas:

Las primeras *espontáneas* son aquellas en las que el migrante decide voluntariamente abandonar su lugar de origen sin mediación institucional alguna o sin verse forzado a ello. En las migraciones *dirigidas* el migrante mantiene su voluntad de emigrar, pero incitado por agencias que apoyan los desplazamientos [...]. Por último, están las migraciones *forzadas*, en las que el migrante no decide voluntariamente su traslado,

¹ Blanco distingue entre la migración y la inmigración. Un migrante es alguien que decide abandonar su país para instalarse en otro; en el momento en que ya está instalado en la población foránea adopta la figura de inmigrante (2000:17-18).

ni muchas veces su destino como es el caso de los esclavos, repatriados, exiliados, etcétera (Blanco, 2000:31).

En el caso de las caravanas migrantes la forma en que se presenta la migración es más cercana a la migración forzada ya que son las condiciones imperantes en sus países de origen las que los obligan a migrar. Delgado y Márquez (2012) categorizan siete tipos principales de migración forzada según sus causas:

- Catástrofe o cambios ambientales
- Conflictos sociopolíticos y culturales
- Criminalidad y narcotráfico
- Tráfico y trata de personas
- Despojo de medios de producción y subsistencia
- Exclusión social, desempleo estructural y pobreza
- Sobrecalificación laboral relativa

La migración forzada (o forzosa) tiene que ver con un desplazamiento de personas literalmente expulsadas de sus territorios que buscan acceder a medios de subsistencia y oportunidades de movilidad social en su país o fuera de éste, o bien personas que no encuentran condiciones de empleo acordes con su capacidad y formación en sus lugares de origen.

DOCTRINA DEL SHOCK Y EXPULSIONES

Para explicar con más detalle las causas que provocan ciertas catástrofes sociales como la migración, en este caso específico, la migración forzada de centroamericanos en la modalidad de caravana, se utilizan los conceptos de *doctrina del shock* desarrollado por Naomi Klein (2008) y el de *expulsiones* de Saskia Sassen (2015).

De acuerdo con Klein, los ataques organizados contra las instituciones y bienes públicos ocurren siempre después de acontecimientos de carácter catastrófico, “declarándolos al mismo tiempo atractivas oportunidades de mercado, reciben el nombre de *capitalismo del desastre*” (2008:6). El funcionamiento de este tipo de capitalismo es el siguiente:

[...] esperar a que se produjera una crisis de primer orden o estado de *shock*, y luego vender al mejor postor los pedazos de la red estatal a los agentes privados mientras los ciudadanos aún se recuperaban del trauma, para rápidamente lograr que las reformas fueran permanentes (Klein, 2008:7).

Para explicar cómo funciona este capitalismo Klein retoma a Milton Friedman quien, de acuerdo con la autora, articuló el núcleo de la panacea táctica del capitalismo contemporáneo, es decir, lo que ella denomina *doctrina del shock*. Observa que “sólo una crisis —real o percibida— da lugar a un cambio verdadero. Cuando esa crisis tiene lugar, las acciones que se llevan a cabo dependen de las ideas que flotan en el ambiente” (Klein, 2008:7). Lo que la autora se propone es desarrollar alternativas a las políticas existentes, para mantenerlas vivas y activas hasta que lo políticamente imposible se vuelve políticamente inevitable.

Para explicar la lógica que impera en esta doctrina retoma a Mike Battles, ex agente de la Agencia Central de Inteligencia: “Para nosotros, el miedo y el desorden representaban una verdadera promesa” (2008:10). De acuerdo con Klein, sus palabras podrían constituir el lema del capitalismo contemporáneo: “el miedo y el desorden como catalizadores de un nuevo salto hacia adelante”. Lo que Klein, con su teoría de la *doctrina del shock* deja ver, es que los países que los sufren en forma de guerras, atentados terroristas, golpes de Estado y desastres naturales vuelven a ser víctimas de lo mismo a manos de las empresas y los políticos que explotan el miedo y la desorientación, frutos del primer *shock* para implantar una terapia de *shock* económica. Esto

aplicado a la región Centroamericana permite entender estas condiciones estructurales y las causas por las cuales dicha zona geográfica se encuentra en una situación económica tan precaria.

Otro concepto que permite explicar la migración forzada, y en este caso la migración centroamericana en caravana, es el de *expulsiones*. En su libro *Expulsiones*, Saskia Sassen (2015) reflexiona sobre cómo el capitalismo avanzado y global actual nos enfrenta a nuevas lógicas de expulsiones, donde personas, empresas y pueblos son expulsados tanto de lugares como del orden socioeconómico preestablecido por un sistema de acumulación cada vez más extremo. Para Sassen, este tipo de expulsiones no son espontáneas, sino que requieren la creación de lo que ella denomina “formaciones predatorias”. Estas formaciones son la suma de complejos instrumentos de políticas públicas y de avances tecnológicos, financieros y de mercado, al servicio no sólo de los individuos más ricos, sino también de las grandes corporaciones y de los gobiernos más poderosos.

Para Sassen es importante mostrar que “debajo de las especificidades nacionales de las diversas crisis globales se encuentran tendencias sistémicas emergentes conformadas por unas pocas dinámicas básicas” (2015:15), las cuales obligan a repensar los enfoques teóricos empleados para entender el impacto del capitalismo global. Para ella son dos los cambios evidenciados a partir de la década de 1980; el primero es el desarrollo de áreas cada vez mayores que son transformadas para dar lugar a operaciones económicas clave para la producción y acumulación del capital, tales como tercerización global, ciudades globales, y el segundo es el aumento de las finanzas en red.

Lo que Sassen pretende es hacer visibles las expulsiones económicas, sociales y otras atribuibles a fenómenos ambientales, generadas por estos nuevos y brutales procesos de acumulación del capitalismo avanzado y mostrar cómo estos tipos de expulsiones revelan tendencias sistémicas emergentes. Para ello es necesario contar con nuevos enfoques teóricos que permitan estudiar y entender la intensidad de los fenómenos observados más allá de los límites geopolíticos tradicionales, para analizar cómo el

espacio y las formas de expulsión se expanden y diversifican. Asimismo, Sassen afirma que la reestructuración económica evidenciada en la mayoría de los países se hace bajo la influencia de una “concepción peligrosamente estrecha del crecimiento económico” (2015:239); es decir, bajo una lógica sistémica que busca mantener el funcionamiento de una economía cada vez más privatizada, que está al servicio de un crecimiento económico corporativo, de ser necesario, eliminando los gastos públicos sociales, situación que advierte que la economía global no se expande sin dejar expulsados a su paso.

Pero estas expulsiones no ocurren por casualidad, se elaboran desde los centros del poder. Los mecanismos de esta elaboración van desde políticas elementales a técnicas complejas que requieren conocimientos especializados y formas de organización intrincadas, cuyos canales de expulsión varían mucho. Incluyen desde las políticas de austeridad que han ayudado, por ejemplo, a reducir el tamaño de la economía de Grecia y de España, hasta las políticas ambientales que permiten las emisiones tóxicas de las enormes operaciones mineras (Sassen, 2015).

La problemática de la migración y su vínculo con las expulsiones también ha sido abordada por Sassen (2016). Para ella examinar los flujos migratorios en su origen permite entender mejor las complejas dinámicas detrás de ellos, ubicar la mezcla de condiciones, desde nuevos tipos de guerra y violencia hasta pérdidas masivas de hábitat, así como reconocer las condiciones estructurales más amplias y no la existencia de estos flujos mismos. Para Sassen la complejidad del fenómeno sometido a flujos muy variados, pero limitado en el espacio, en el tiempo y en su escala, no puede ser explicada como la simple consecuencia de causas externas, exógenas, tal y como se hace en la actualidad. Para ello se aboca al estudio de lo que denomina *migraciones emergentes* que se caracterizan por una migración en cadena. Argumenta que la violencia extrema es una condición clave en la explicación de estas migraciones, pero también lo son 30 años de políticas de desarrollo internacional que han dejado mucha tierra muerta (debido a

la minería, apropiación de tierras, agricultura de plantación) y expulsado a comunidades enteras de sus hábitats (Sassen, 2016). Dadas las características de la migración centroamericana en caravana, ésta puede ubicarse en este tipo de flujo emergente.

LA CARAVANA MIGRANTE 2018

Para entender la problemática en la que se inserta la migración masiva, organizada en la modalidad de caravana,² es necesario proporcionar algunos antecedentes. En primer lugar, se debe señalar que la pobreza es una de las principales causas de la migración de la población de los países del Norte de Centroamérica. El caso de Honduras y Guatemala es singular, ya que presentan índices de pobreza del 74% y 68% respectivamente (CEPAL, 2018). Además, a esto se une la violencia generalizada que viven esos países:

Lo que sobresale en la región actualmente es la implacable violencia en Centroamérica que está causando una crisis de refugiados hacia los países del norte. Los gobiernos centroamericanos insisten en que sus ciudadanos y ciudadanas huyen por razones económicas, y no por la violencia, los homicidios, las amenazas, las extorsiones y la intimidación sufridos a diario en sus países de origen (INEDIM, 2020:77).

La violencia se ha convertido “en una realidad común para la población centroamericana, alcanzando incluso los espacios íntimos y familiares, caracterizados cada vez más por su recurrente inestabilidad y fragmentación” (Colef, 2018:3). Todos estos factores llevaron a la población a organizarse bajo la modalidad de caravana.

La caravana es una forma en la que las personas centroamericanas atraviesan el territorio mexicano sin esconderse, sin buscar pasar desapercibidas;

² Se denomina caravanas a “los recorridos que implican trayectos más largos, con una serie de paradas en el camino y buscando la atención de la sociedad con un objetivo” (Martínez, 2018:233).

al contrario, es una forma visible de emigrar que reivindica el derecho a migrar (Frank-Vitale y Núñez, 2020). Además, las caravanas de migrantes constituyen “una opción de movilidad que permite dar visibilidad, acompañamiento y protección a los migrantes por parte de organizaciones sociales, medios de comunicación, y organismos de derechos humanos” (Colef, 2018:5). Esto explica en gran medida la dimensión de la caravana que salió de Honduras y El Salvador entre octubre y noviembre de 2018. Como señalan Paris y Montes (2020), la caravana migrante 2018 adquirió otros significados en octubre de 2018, cuando las redes sociales hondureñas empezaron a convocar a una movilización para huir del país y emigrar a Estados Unidos.

Según los medios de comunicación, la Caravana 2018 inició el 12 de octubre con 160 personas en San Pedro Sula, Departamento de Cortés, Honduras. Al día siguiente ya eran cerca de 1,300 personas, y el 14 de octubre, al llegar a Ocotepeque, ascendían a más de 2,000. De acuerdo con la encuesta realizada por El Colegio de la Frontera Norte (Colef), casi la mitad de las personas (49%) se unió a la caravana en Honduras, 20.5% lo hicieron en Guatemala, 0.7% en El Salvador, 21.6% en Chiapas, 6.7% en algún otro estado de México y 1.7% en Baja California (Colef, 2018:6).

El 19 de octubre de 2018 los migrantes tuvieron un breve enfrentamiento con las fuerzas de seguridad guatemaltecas y mexicanas en el río Suchiate, mismo que marca la frontera entre ambos países. Sin embargo, la mayoría cruzó hacia México conforme los esfuerzos para detener su avance, cedieron ante el tamaño del contingente, estimado en unas siete mil personas para ese momento. Los migrantes, en su mayoría de Centroamérica, se dividieron después de llegar a México. Algunos decidieron seguir adelante a un ritmo más rápido, mientras otros se quedaron atrás para recuperarse, solicitar asilo al gobierno mexicano o regresar a sus países.

La mayoría, al parecer, se dirigía a Estados Unidos por primera vez, aunque un grupo considerable estaba formado por deportados que intentaban regresar. Esta caravana, además de ser conformada por un número

muy elevado de personas, tuvo la particularidad de tener entre sus filas a familias enteras de migrantes: “Mujeres, niños, bebés, hombres, jóvenes y hasta ancianos desafiando con sus cuerpos, como única herramienta para un combate totalmente desigual” (Varela, 2018:53). Algunos retos que enfrentó el éxodo fueron los constantes enfrentamientos con elementos de la Policía Federal durante el recorrido, manifestaciones en su contra, discursos de odio y las presiones que el gobierno estadounidense ejerció sobre sus países de origen para intentar detener las caravanas, tales como la amenaza de Trump con la cual buscaba militarizar las fronteras y retirar el financiamiento y ayuda a Honduras si las caravanas continuaban (Arroyo *et al.*, 2018).

La falta de preparativos para enfrentar la muy previsible llegada de la caravana, la reacción tardía de prácticamente todas las autoridades de los tres niveles de gobierno y las expresiones de rechazo de algunos segmentos de la sociedad local, condujeron durante los primeros días a una fuerte tensión social y colocaron a los migrantes en una situación de alta vulnerabilidad (Colef, 2018:1).

El éxodo culminó el 30 de enero de 2019 con la clausura del refugio temporal “El Barretal” en Tijuana, donde habían permanecido por más de un mes los migrantes centroamericanos. Algunos de sus integrantes fueron detenidos y deportados, otros decidieron separarse e intentar el cruce a Estados Unidos con ayuda del coyotaje, mientras que algunos obtuvieron visas de trabajo en distintos puntos de México, 200 de ellos en Tijuana (Arroyo *et al.*, 2018).

ACERCAMIENTO METODOLÓGICO

Dado que el *corpus* de estudio está conformado por una serie de tuits que fueron publicados en la red sociodigital *Twitter*, a continuación, expongo algunos breves planteamientos sobre estas redes.

El inicio de lo que se conoce como era de la web 2.0 cambió drásticamente el modo en que nos comunicamos a través de internet. Ahora la información no sólo es leída por públicos amplios, sino que también es escrita por dichos públicos. Autores como Manuel Castells (2009) hablan de un proceso de autocomunicación, dado que cualquier usuario tiene el potencial de generar el mensaje, definir a los posibles sujetos y elegir los mensajes concretos en los que se quiere profundizar o los contenidos que quiere recuperar en determinado momento.

Uno de los desarrollos más importantes de las nuevas tecnologías de la información y comunicación de la web 2.0 es el surgimiento de lo que actualmente se conoce como redes sociodigitales³ o *social media*, que involucran, entre otras, una serie de interconexiones de aplicaciones de internet y el uso de diferentes dispositivos.

Las redes sociodigitales surgen a mediados de la década del 2000 como un nuevo fenómeno tecnológico y social, como “un grupo de aplicaciones de internet construidas sobre los cimientos ideológicos y tecnológicos de la web 2.0 para permitir la creación e intercambio de contenido generado por los usuarios” (Kaplan y Haenlein, 2010:61). La llegada de la web 2.0 y el desarrollo de los *blogs* y de las redes sociales han traído cambios en los objetos de estudio; ahora existe un gran interés en el estudio de las:

[...] comunidades virtuales, sus comportamientos, usos y cambios en la producción informativa por los usuarios y las transformaciones que todo esto está produciendo tanto en los medios matriciales o procedentes de los medios tradicionales como en los nativos o creados exclusivamente en internet (Cebrián, 2009:11).

El surgimiento, desarrollo y relevancia de entramados cibernéticos, tales como *Facebook* y *Twitter*, en la vida cotidiana de millones de personas lleva

³ El concepto de red social no es nuevo: ha existido siempre desde que hay sociedad; sin embargo, en la actualidad se utiliza para referirse a quienes representan una nueva organización de la vida cotidiana en Internet y para poder diferenciarlo de su significado tradicional es preferible denominarlas como redes sociodigitales.

a considerar estas nuevas formas de interactuar como parte de la realidad social y cultural de las personas (De Colsa, González y Servín, 2013).

En lo que concierne a la red sociodigital *Twitter* cabe señalar que es un servicio multiplataforma donde se puede escribir y leer mensajes cortos desde una *web*, un teléfono móvil, el sistema de mensajería instantánea, un mensaje de texto o mediante aplicaciones desarrolladas para este fin. Esta plataforma permite a los usuarios establecer una relación directa al enviar mensajes sin necesidad de esperar respuesta y de igual manera establecer conversaciones entre ellos mediante el sistema de respuestas a los mensajes.

Una de las características medulares de la plataforma *Twitter* es que, desde sus comienzos, siempre se propuso como un sitio centrado en el usuario, concepto fortalecido por la idea de “seguir”: los usuarios pueden suscribirse a los tuits de otros, y los suscriptores de un usuario se denominan “seguidores”. En los primeros años, “seguir” significaba participar en un diálogo comunitario en tiempo real, ver y responder los comentarios de aquellos usuarios en los que uno estaba interesado. En muy poco tiempo, la plataforma consiguió reunir un conjunto de usuarios interesados en participar de debates públicos o comunitarios y en intercambiar sugerencias y opiniones (van Dijck, 2016).

Desde el surgimiento de *Twitter* los usuarios y los gobiernos entendieron a esta red digital como una herramienta que favorecía la conexión entre individuos y comunidades de usuarios: “una plataforma que empoderaba a los ciudadanos permitiéndoles dar a conocer sus ideas y emociones, ofrecía un lugar para el debate público y posibilitaba que determinados grupos o ideas concitaran la atención general” (van Dijck, 2016:122).

Existen diferentes acercamientos metodológicos para el estudio de las redes sociales digitales. Los investigadores han buscado métodos de investigación que permitan identificar en los escenarios virtuales donde se desarrollan las prácticas, que son objetos de análisis y en la diversidad de las comunidades virtuales, lo que acontece ahí (qué, cómo, quién, cuándo, dónde).

Con la aparición de estas nuevas plataformas de comunicación han surgido nuevos tipos de discurso que les son inherentes, por lo que los estudios sobre el discurso que se produce y circula en redes sociales o plataformas *online* han mostrado ser de gran utilidad. Desde el punto de vista discursivo es importante contar con herramientas analíticas que permitan captar el flujo constante de información, así como “acceder a los significados del quehacer de sus productores y su contexto social y cultural” (Coronado y Hodge, 2017:10).

El acercamiento que se adopta en este texto es el del análisis del discurso, a partir del cual se procede a detectar el uso de ciertos recursos lingüísticos, semióticos y argumentativos que en contextos sociales específicos comunican valores, imágenes, representaciones individuales y colectivas, principios y actitudes.

Cabe señalar también que el lenguaje digital es hoy polisintético e integrador (pone en juego diversos lenguajes de la comunicación); se caracteriza por la multimodalidad (Kress y van Leeuwen, 2001), entendida como la integración de diferentes recursos semióticos (imágenes, videos, audios); tiende a la coloquialidad y adopta los rasgos propios de los espacios digitales: la reticularidad, la interactividad, la convergencia y la hipertextualidad (Scolari, 2013); también hace uso de los siguientes recursos ortotipográficos como puntos suspensivos, exclamaciones y abreviaturas para incrementar la eficacia del discurso (Gutiérrez, 2020).

ANÁLISIS DE LOS TUIITS

Para analizar las reacciones de algunos sectores de la sociedad mexicana ante el éxodo de migrantes, se retomaron algunos comentarios que se publicaron en la red social *Twitter* en los que se habla y se opina sobre la Caravana 2018, más precisamente los que se publicaron en torno a la etiqueta #CaravanaMigrante, dado que durante todo el 19 de octubre de 2018 ésta fue tendencia en México con miles de comentarios. Las opiniones

estuvieron divididas entre los que estaban a favor de que los migrantes pudieran entrar en México para seguir su viaje a Estados Unidos y los que opinaban de manera diferente.

El análisis tiene como fin identificar cómo ante una catástrofe social, como lo es el éxodo masivo de migrantes, se observan todo tipo de opiniones, actitudes y comportamientos dependiendo de la naturaleza de la catástrofe en sí y de la población afectada. Dicho análisis también permitirá mostrar, precisamente, cómo a partir de las reacciones de algunos sectores de la sociedad, es posible reconstruir cuáles son sus preocupaciones, sus preconstruidos culturales, sus emociones y actitudes en torno al fenómeno estudiado. Esto puede ayudar a entender cómo las personas viven, encuentran sentido y responden a las experiencias y circunstancias extraordinarias en las que se desarrolló la Caravana 2018.

A partir de la siguiente publicación madre de un usuario de *Twitter*, con fecha del 19 de octubre, se desató una serie de conversaciones (169) sobre el tema, una gran cantidad de “Me gusta”⁴ (11,552) y comentarios (565) en los que, en su mayoría, se descalificaba y estigmatizaba a los migrantes, aunque también había otros en que los defendían.

PUBLICACIÓN MADRE



Oscar Augusto

@_OscarAugusto #CaravanaMigrante 19 oct. 2018

Quienes migran no lo hacen por gusto, sino por necesidad. La violencia y la pobreza de su país los ha expulsado; migrar o morir. No son delincuentes, son familias, mujeres, hombres y niños, gente como nosotros, que busca el futuro de un presente arrebatado.
565 respuestas 6.669 retweets 11.552 Me gusta

⁴ Como menciona José van Dijck, el concepto de gustar fomenta la popularidad de ideas o cosas con un alto grado de valor emocional, tal vez a expensas del juicio racional: “Compartir”, “hacer amigos” y dar me gusta son conceptos ideológicos potentes cuyo impacto trasciende Facebook y alcanza todos los rincones de la cultura, lo que afecta el sentido mismo de la socialidad (2016:109).



Este comentario suscitó una nutrida discusión en *Twitter*; la posición del enunciador es de empatía y trata de explicar las razones por las cuales se migra y pretende desacreditar ciertos presupuestos que se sustentan en estereotipos y posiciones xenófobas y discriminatorias. Al respecto, cabe señalar que en este tuit existen ciertos mecanismos discursivos que permiten detectar el sentido de la información que aporta. Un primer mecanismo es la denegación,⁵ ésta es considerada como aquella negación que funciona como autoafirmación de algo a partir de rechazar algo que ha sido afirmado o puede afirmarse en otro lugar. En este caso, el enunciador ve la necesidad de impugnar el argumento que se da por supuesto: que los migrantes "migran por gusto" (no lo hacen por gusto), así como contra argumentar que los migrantes "no son delincuentes".

Cabe resaltar que la publicación madre está acompañada de dos fotografías con una fuerte carga emotiva, dado que captan y comunican la angustia de los padres por cruzar la frontera. El sustentar un argumento por medio de imágenes es una estrategia efectiva para comunicar un mensaje. Como señala Groarke, "Los argumentos visuales proponen premisas y conclusiones que son expresadas, total o parcialmente, por medios visuales (no verbales)" (2009:230). Uno de los poderes de la imagen reside en conectar emociones. Las fotografías exponen realidades que producen

⁵ La denegación es un tipo de negación por medio del cual se da un rechazo a representaciones o discursos que pueden quedar atribuidas a distintas voces. Visto desde la teoría polifónica en el enunciado "Pedro no es amable" el locutor que asume la responsabilidad del enunciado pone en escena a un enunciador que asevera que Pedro es amable y a otro, con quien generalmente se homologa al locutor, que se opone al enunciador primero que en el enunciado negativo (Ducrot, 1986).

emociones, indignación o tristeza, pero también esperanza. En el caso de este tuit las fotografías le dan más fuerza al argumento expuesto. Éstas llaman a la compasión ya que en ellas se ven a padres y madres tratando de cruzar las barreras fronterizas con sus hijos; se trata de niños, seres por definición inocentes e indefensos, lo que vuelve sensible al destinatario por lo que pueda ocurrirles.

Dada la gran cantidad de respuestas que tuvo esta publicación madre es difícil presentar todo el hilo de la discusión que provocó. A continuación, se presentan algunos tuits en los que generalmente se refuta la posición del enunciador de dicha publicación.

LOS ESTEREOTIPOS COMO BASE DEL RECHAZO

Los comentarios que rechazan la presencia de la caravana en México generalmente se sustentan en la activación de ciertos estereotipos y preconstruidos que ciertos usuarios tienen de los migrantes. Recordemos que un estereotipo, siguiendo a Amossy y Herschberg, “aparece como una creencia, una opinión, una representación relativa a un grupo y sus miembros” (2001: 39), dicha creencia regularmente es negativa;⁶ al estereotipar retomamos ciertos rasgos como el estatus socioeconómico, la religión o las preferencias sexuales, por mencionar algunos elementos que son percibidos como inferiores o poco apropiados y de esta forma desvalorizar o degradar a un individuo o colectividad (Amossy y Herschberg, 2001). Los estereotipos favorecen una percepción selectiva; es decir, las personas son más proclives a percibir los hechos que pueden confirmar un cierto estereotipo. Tal es el caso de la migración. A continuación, se presentan algunos tuits donde

⁶ Cabe señalar que el estereotipo no siempre es negativo ya que también posee funciones positivas que, de igual forma, influyen en la identidad y la autoestima de los sujetos; por ejemplo, el estereotipo de una madre, cariñosa, trabajadora, sensible, etcétera, estos elementos dotan de prestigio a las mujeres que cumplen con estas categorizaciones.

los usuarios responden a los argumentos de la publicación madre en los cuales se puede evidenciar esta imagen estereotipada que tienen de los migrantes y de las personas que se encuentran en situación de precariedad.



© @i_valeriia 19 oct.

En respuesta a @_OscarAugusto @JuanYvesPalomar y a 9 más
Entiendo que sean personas, y lo que viven es horrible, pero dime
tú crees que aquí tendrán mejor vida? Tendrán techo y comida?
Su necesidad los llevará a delinquir, te lo aseguro. Si como mexi-
canos la gente no consigue empleo tu crees que un migrante si?
3 respuestas 2 retweets 45 Me gusta

Al enunciar “Su necesidad los llevará a delinquir, te lo aseguro”, se puede detectar que quien escribe el comentario parte de un preconstruido cultural,⁷ es decir, desde un lugar común, en el que todo aquel que tiene necesidad delinque, cuestión que no necesariamente es así. Si bien al inicio de la publicación la enunciadora muestra una cierta empatía con los migrantes, al emitir dicho enunciado lo que muestra es una concepción estereotipada de la gente que se encuentra en situación de precariedad. Además, parte de una idea no comprobada de que los migrantes de la caravana cruzan la frontera sur para quedarse en México, cuando el anhelo y el propósito de la gran mayoría es llegar a Estados Unidos.⁸

⁷ Grize (1990) formula la idea de preconstruidos culturales (PCC) como los saberes en los que se funda todo discurso; tienen como elemento clave el lugar común e intervienen en el proceso de esquematización necesario para producir un discurso. Los preconstruidos culturales, son saberes, matrices culturales de interpretación, a partir de los cuales se pueden entender muchas de las expresiones que resuenan o repercuten de un sujeto a otro, fundando una especie de memoria colectiva.

⁸ Varias encuestas muestran que el anhelo de los migrantes centroamericanos es llegar a Estados Unidos de acuerdo con la Red de Documentación de las Organizaciones Defensoras de Migrantes (Redodem, 2019).

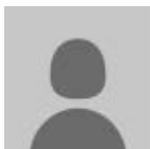


Kirken @KirkenOficial 20 oct.

Un muro no, talvez leyes migratorias que... Ooohhh ya las brincaron El problema no es que estén aquí sino el como se metieron Si se ganan la vida bien cero pedos más que el modo que entraron *Muchos viviran robando o pidiendo No trabajando* Y aplica a mexicanos
1 respuesta 0 retweets 2 Me gusta

En este tuit también se identifica un estereotipo del migrante al presentar una imagen de ellos como seres abusivos que no respetan las leyes y que al no respetarlas entonces caen en el estereotipo de personas irrespetuosas y abusivas. Esta creencia puede estar sustentada en la máxima: “Por las acciones juzgarás a las personas”, pero de ahí la enunciadora pasa a afirmar que “vivirán robando o pidiendo. No trabajando”, por lo que tal razonamiento es un falso silogismo y por ende puede ser considerado como un argumento falaz.

Como señalan Amossy y Herschberg: “El estereotipo responde al proceso de categorización y de generalización, simplifica y recorta lo real. [...] puede provocar una visión esquemática y deformada del otro que conlleva prejuicios” (2001:32). Esta categorización esquemática de los caravaneros se puede observar en el siguiente comentario:



HadaHelen222 @HHelen222 19 oct.

En respuesta a @_OscarAugusto @JuanYvesPalomar y a 9 más
No todos. *Muchos son maras⁹ o delincuentes huyendo de la justicia.* Si no lo crees pregúntale a los chiapanecos. Cada vez hay más delincuencia en ese estado. Parece q nunca piensan en ellos los demás mexicanos.
1 respuestas 0 retweets 10 Me gusta

En este tuit lo que primero se expresa es una denegación “no todos”, que refuta el argumento del enunciador de la publicación madre de que quienes migran lo hacen por necesidad. En segundo lugar, se expresa

⁹ Se les denomina maras a los integrantes de la Mara Salvatrucha, una de las organizaciones criminales más peligrosas y temidas desde hace muchos años. Opera en varios países principalmente en Centroamérica y Estados Unidos.

una imagen estereotipada de los migrantes como delincuentes o maras. En cierta manera, lo que dice el enunciador concuerda con lo que Fischer define como estereotipo:

Maneras de pensar mediante clichés, que designan las categorías descriptivas simplificadas en creencias y en imágenes reductoras, por medio de las cuales calificamos a las demás personas o a otros grupos sociales, sujetos a prejuicios (1996:133).

Al calificarlos como “maras” o “delincuentes”, se les ubica en la categoría de personas no deseables, lo que a su vez confirma esta visión reductora de la realidad. Algo muy similar se puede identificar en el siguiente tuit:



Peluchepower @Marianamartha32 19 oct.

En respuesta a @VerdeSelva @_oscaraugusto y 9 más
Eso no es de todo cierto, en esas caravanas abundan malvivientes y se la pasan pidiendo dinero, robando y alcoholizados, se quedan en un lugar donde delinquen o mendigan, se meten en problemas y salen corriendo para otra ciudad.

1 respuestas 3 retweets 22 Me gusta

En este comentario también el enunciador refuta la idea de que los caravaneros migran por necesidad y presenta, sin aportar datos, una serie de generalizaciones basadas en estereotipos de los migrantes que cruzan nuestra frontera sur. Para sustentar esto me apoyo en algunos planteamientos de Jahoda para mostrar que este tuit se basa en:

[...] ciertas creencias sobre las clases de individuos, de grupos o de objetos, que son preconceptos, es decir, que no responden a una apreciación nueva de cada fenómeno, sino a hábitos de pensamiento y expectativas habituales [...]. Un estereotipo es una creencia, que no se sostiene como una hipótesis respaldada por la evidencia, sino que se confunde en su totalidad o en parte con un hecho establecido (Jahoda, 1964:694).

En el tuit no se aportan datos o informaciones que puedan comprobar las afirmaciones del enunciador. Es una hipótesis no confirmada que se presenta como un hecho.

En el siguiente tuit aparece otro mecanismo argumentativo muy recurrente en este tipo de comentarios.



jorgeav2 @jorgeav2 19 oct.

En respuesta a @_OscarAugusto @jenarovillamil y a 9 más
Hay formas legales de entrar al país y en este caso no se están cumpliendo por lo tanto son delincuentes. Si alguien se mete en la casa de otro a la fuerza es un delito, es el mismo caso
1 respuesta 1 retweet 15 Me gusta

En términos argumentativos en este comentario se puede detectar un falso silogismo; en el cual, de la premisa mayor, se pasa a la conclusión, sin que éste presente la premisa menor, es decir, algún dato en que se apoye. Al pasar de “no están cumpliendo las formas legales” a “por lo tanto son delincuentes”, dicha afirmación se convierte en un argumento falaz. Lo que también se puede detectar aquí es que los migrantes centroamericanos se han convertido en un grupo estigmatizado, por lo cual ciertas características son atribuidas a este grupo y no a otros. Por ejemplo, esta manera de entrar a otro país no la aplican al propio grupo, o endogrupo, es decir, al mexicano; si tal razonamiento se aplicara a todos los mexicanos que cruzan la frontera estadounidense ellos también serían delincuentes. Si bien los caravaneros entraron de manera irregular este hecho no los convierte en delincuentes.

EL MIGRANTE COMO INVASOR O USURPADOR

En varios de los tuits en respuesta a la publicación madre se puede advertir un estereotipo del migrante que se basa en la creencia de que ellos vienen a usurpar el lugar, el trabajo, o ayuda que los mexicanos tendrían que estar recibiendo. Esta creencia no solamente implica la referencia a ciertos

estereotipos sino también actitudes xenófobas. La xenofobia refiere a un “potencial discriminatorio” que es activado cuando una ideología, tal como el etnocentrismo, se conecta con el sentido de amenaza en el nivel personal o grupal. Un ejemplo de tal amenaza es una percepción individual o cultural de que los extranjeros les quitan sus trabajos a los nativos (Watts, citado en Yakushko, 2009:45). Este tipo de creencias y actitudes se pueden ubicar en los siguientes tuits.



RamHuer @huer_ram 20 oct.

Te puedo jurar que en Mexico existe mucha necesidad y más que el gobierno o encuentras puedan decir y entiendo que no es presunción y debes estar orgulloso de tu trabajo y yo lo aplaudo, pero no estoy de acuerdo en que se les apoye cuando aquí tenemos tantas necesidades.



RamHuer® @huer_ram 20 oct.

En respuesta a @_OscarAugusto @Ricardo_Peralta y a 10 más Me encantaría que así hicieras algo por las personas que están en este país día a día chingandose por un mejor futuro y donde todos esperan una oportunidad de un trabajo mejor.
1 respuesta 0 retweets 6 Me gusta

En estos dos comentarios del mismo usuario, lo que se puede ubicar es una contra argumentación a lo que @OscarAugusto explica sobre su trabajo humanitario con los migrantes; se puede ubicar también un preconstruido que se sustenta en una concepción xenófoba de que el migrante arrebató lo que correspondería legítimamente al local. Esta creencia se sustenta en la idea de que el migrante recibirá una asistencia humanitaria gracias al dinero de las arcas públicas, dinero u oportunidad que se les quitará, en este caso, directamente a los mexicanos y que debería gastarse en ellos. En este planteamiento se puede ubicar ciertos rasgos de nacionalismo y etnocentrismo, muy ligados a la xenofobia. Como señala Yakushko:

[...] la migración de grandes grupos de personas a través de las fronteras puede dar lugar a la reacción de la comunidad de acogida de

sentirse amenazada por los recién llegados, ya sea por la percepción de tensión económica o de diferencias culturales (2009:45).



Ame @AmeGalomana 19 oct.

En respuesta a @_OscarAugusto @JuanYvesPalomar y a 9 más Chiapas es de nuestros estados mas pobres, ya pensaste en los mexicanos que están ahí ahora con temor a una chusma enardecida (porque así entraron) temiendo por el pequeño patrimonio que han logrado, que feo lo de su país pero xq no exigieron allá así como aquí.
0 respuestas 0 retweets 1 Me gusta



Angel @Andoneyangel 20 oct.

Si y después no serán 6 mil, serán más y después que? nos juntamos con ellos y nos vamos de inmigrantes a otro país por qué este estará igual que el suyo.
1 respuesta 4 retweets 38 Me gusta

También en estos tuits se puede ubicar la creencia de que el propósito de los caravaneros es quedarse en México, cuestión que, como varios investigadores han mostrado, no es su propósito al cruzar la frontera.¹⁰ Además, está presente la creencia catastrófica de que al aceptar migrantes centroamericanos México se volverá tan pobre, violento como lo son esos países.



MC Diseñador @moycendejas 20 oct.

En respuesta a @_OscarAugusto @JuanYvesPalomar y a 9 más Pero no arrebato a los demás lo que pueden tener. Esto es una invasión con todas las letras, no están en su casa para entrar por la fuerza. Somos un país de leyes y se deben respetar. Ahora entiendo un poquito a Trump...
6 respuestas 1 retweet 51 Me gusta

¹⁰ Cabe señalar que el presidente Peña Nieto (el 26 de octubre de 2018) propuso el plan “Estás en tu casa” en el que ofrecía a las personas migrantes cuidado médico, escuela para niños, empleo temporal, y regularización de residencia formal, bajo la condición de permanecer en Chiapas y Oaxaca, dos de los estados más pobres del país, mismo que fue rechazado por los caravaneros (Garibo y Call, 2020).

En este tuit la argumentación va en torno a concebir la entrada masiva de los migrantes como una invasión. El enunciador ignora el hecho de que los migrantes, sobre todo los que se ven obligados a migrar, son personas normales en condiciones anormales. Son personas que en las circunstancias en que viven han optado por migrar. Además, aborda un tema muy polémico al mencionar “ahora entiendo un poquito a Trump” ya que, como se sabe, el presidente estadounidense ha mantenido férreamente una posición antimigrante que afecta a muchos mexicanos. Esto es evidenciado por otros usuarios que opinan de manera diferente y que evocan la política que Trump ha seguido contra los mexicanos. Como ejemplo se puede citar el siguiente tuit:



David @dadigo10 20 oct.

En respuesta a @_OscarAugusto @JuanYvesPalomar y a 9 más
Me pregunto si todas las personas que comentan aquí, estarán de acuerdo con lo que hace Trump con los migrantes mexicanos o lo verán de la misma forma que con estas personas, lanzan el mismo tipo de comentarios que el gringo promedio
0 respuestas 0 retweets 1 Me gusta 1

Si bien existen posiciones xenófobas, nacionalistas y discriminatorias contra los migrantes, también existen aquellas como la del tuit arriba citado que hacen resaltar cómo esas actitudes también las sufren los mexicanos que migran a Estados Unidos.



Ale Xandro @alexandergp2011 20 oct.

En respuesta a @_OscarAugusto @JuanYvesPalomar y a 9 más
Buena exposición pero no comparto tu idea! El entrar a un país de la manera como estos centroamericanos lo hicieron solo hace que se les repudie! #NoALaCaravanaMigrante
1 respuesta 0 retweets 2 Me gusta

En el tuit arriba citado, no se expresa un estereotipo, es decir, una imagen del migrante, sino más bien una actitud hacia ellos, por lo que se puede hablar aquí de discriminación: *“solo hace que se les repudie”*. La discriminación social, siguiendo a Miric, puede ser entendida como: *“el trato diferenciado hacia determinadas personas y grupos sociales en función de una o varias características que les son adjudicadas por el resto de la sociedad”* (2003:6). El repudio es una emoción y cuando entra el factor emocional es necesario hablar de prejuicio, así como de discriminación ya que incluye el factor conductual.



Egoisa @svetasvatara 19 oct.

En respuesta a @_OscarAugusto @jenarovillamil y a 9 más
No mames, que se vayan a su país. Luego nada más se hace puro delincuente como en EE.UU., de por sí que la gente aquí ni para tragar tiene.
0 respuestas 3 retweets 16 Me gusta

En la analogía a partir de la cual se construye este tuit también se puede ubicar una actitud xenófoba ya que concibe al grupo que proviene de otro país como un potencial peligro, de acuerdo con el enunciador, se convertirán en delincuentes, tal como ocurre en Estados Unidos. Esta posición que algunos usuarios tienen sobre los migrantes centroamericanos los lleva a categorizarlos de manera negativa y a generalizar dicha apreciación.

LA SOSPECHA: LA AMENAZA PERCIBIDA

Otro aspecto que también llama la atención es que en algunos comentarios se ubica a los migrantes como una amenaza percibida. Lo que aflora ante una supuesta amenaza es una serie de estereotipos y prejuicios que, si bien pueden surgir de ciertos temores que pueden estar fundamentados o no, de todas maneras, implican una visión fatalista.



Isaac@OsoTeddy201819 oct.

En respuesta a @_OscarAugusto@JuanYvesPalomary a 9 más
Hondureño nos invaden y México solo se abre de piernas
poniendo en peligro la seguridad de nuestro país.
15 respuestas 12 retweets 70 Me gusta

En este tuit primero llama la atención la afirmación de que los “hondureños nos invaden”, es decir, se sustenta en el preconstruido de que entrar masivamente implica una invasión. Además, llama la atención la analogía que utiliza que podría calificarse como machista, porque es una expresión que tiene el siguiente significado: “Dicho de una mujer, que entrega sus favores sexuales”,¹¹ en este caso es utilizada para decir que México se entregó. Además, se constata una falta de conocimiento sobre el tema, el hecho de que entren migrantes al país, aun en la dimensión de una caravana, no pone en peligro la seguridad del mismo.



Karla For ArmorHibisco @KarlaMina4 19 oct. 2018

En respuesta a @VerdeSelva @_oscaraugusto y 9 más
¿Alguna vez has visitado Tapachula, Chiapas? Es una
ciudad donde se quedan todos los inmigrantes, la
mayoría de ellos solo se queda a vivir de limpia para-
brisas que si no les das se enojan y quieren pelear contigo.
3 respuestas 0 retweets 36 Me gusta

En este tuit la enunciadora contesta la publicación madre a partir de lo que ella considera como hechos pero no presenta evidencias, más bien se apoya en ciertas generalizaciones. No sabemos si lo que se afirma se basa en datos o en su opinión y al no proporcionar la fuente queda en este último en apreciación. Esto se evidencia en la respuesta que otro usuario da a este comentario:

¹¹ Véase: <https://jergozo.com/diccionario-mexicano/definir/abrir-las-piernas>.



Hey Arnold! @ArnulfoBattaG 20 oct.

En respuesta a @KarlaMina4 @_OscarAugusto Me encanta tu uso de estadísticas y fuentes confiables para respaldar tu argumento. En 2017 la REDODEM señaló que solo el 9.6% de los migrantes encuestados son inmigrantes a México. Los demás van para EEUU. Así que por unos cuantos que viste en Tapachula no puedes generalizar. 1 respuesta 0 retweets 19 Me gusta

En esta respuesta a la publicación de @karlaMina4 lo que se evidencia es cómo en varios de los tuits se hacen generalizaciones o se presentan argumentos falaces y no se basan en datos confiables.



marcia ramos@kreizita 20 oct.

En respuesta a @KarlaMina4 @ArnulfoBattaG @_OscarAugusto Tienes mucha razón Mina, yo vivo en Tapachula, lo veo TODOS los días. Claro que da pena su situación nadie merece esa vida pero también tememos por nuestra seguridad. 1 respuesta 0 retweets 10 Me gusta

En este tuit se muestra una cierta empatía con los migrantes al reconocer las dificultades que viven, pero finalmente también cae en una apreciación de que su presencia pondrá en peligro la seguridad de las personas de Tapachula.



José Carlos De Arcos@josecarlosdearc 19 oct.

Es tiempo de acabar con lo políticamente correcto. La #CaravanaMigrante debe de ser detenida y deportada de inmediato. 0 respuesta 0 retweets 1 Me gusta

Una posición extrema es la que se ubica en este último tuit, en el que el enunciador afirma que la caravana debe ser detenida y deportada. Además, para apoyar su comentario pone un enlace otros tuits en los que vemos el mismo tipo de razonamiento que ya se ha descrito antes.

Como respuesta a estos planteamientos existen algunos tuits, como el siguiente, en el que señalan la política que México ha seguido en relación con la ayuda humanitaria y el refugio político para quienes lo necesitan y eso no ha implicado que se le quite algo al ciudadano mexicano.



Hey Arnold!® @ArnulfoBattaG 20 oct.

De esa manera tú podrías realmente comparar qué tan “jodido” está México en comparación a Honduras. Por qué la gente cree que a huevo ayudar a un refugiado implica que te quiten algo. México lleva años otorgando refugio político a quien lo necesita.
1 respuesta 0 retweets 10 Me gusta

Los caravaneros sufren de xenofobia por provenir de países en los que la economía y la cultura no son iguales a las de los países de tránsito y destino. Esto más que provocar rechazo podría ser una oportunidad para mostrar la compasión por el sufrimiento del otro.



Mirna Bricia Lozano® @NizaYanis 20 oct.

En respuesta a @_OscarAugusto @VialidadXalapa y a 10 más
Supongo que lo que mueve a esos comentarios un poco racistas es el miedo a la inseguridad que de por sí se vive en el país, pero debemos ser un poco más considerados con aquellos que solo buscan mejorar su condición.
1 respuesta 0 retweets 3 Me gusta

A pesar de lo que se opina en este tuit, ser más compasivos con “quienes buscan mejorar su situación”, varios de los participantes en la discusión desencadenada por la publicación madre, dan paso del estereotipo al prejuicio, es decir, hacen juicios de valor respecto a los migrantes.

EL USO DE UN LENGUAJE SOEZ

Uno de los cambios que también se observa en el discurso que circula en las redes sociodigitales es la presencia de una violencia simbólica que se manifiesta en el lenguaje utilizado en dichas redes. Actualmente se observa, por ejemplo, un uso descortés del lenguaje cuando se hace referencia al “exogrupo” para favorecer su propia imagen y para destruir la imagen del “otro”. Esto se puede observar en el uso de un lenguaje soez al referirse a ellos. La definición de la palabra soez (según la Real Academia Española) es: “Bajo, grosero, indigno, vil”. Aquí me referiré al lenguaje soez como término integrador que abarca palabras obscenas, palabras tabúes, el maldecir y expresiones malsonantes.

Si bien la descalificación siempre ha existido, cuando se publicaba algún comentario se cuidaba el lenguaje utilizado y no se agredía verbalmente al adversario, ahora en las redes sociodigitales no ocurre así; más bien observamos que predomina el uso de un lenguaje altisonante. El uso reiterado de ese tipo de lenguaje, de acuerdo con algunas encuestas sociolingüísticas tiene que ver con los tres factores principales que pueden afectar a la forma de hablar: la clase social, el género y la edad (Rundblom, 2013).

A continuación se presentan algunos de los tuits en los que predomina el uso del lenguaje soez tanto para contestar la publicación madre como para referirse a los caravaneros.



Abogabo @Advogabus 20 oct.

En respuesta a @_OscarAugusto @JuanYvesPalomar y a 9 más
Éjele: Te mereces unos vecinos así. Y la empatía hipócrita que tanto cacareas te la puedes meter por el culo.
1 respuesta 1 retweet 1 Me gusta



En este comentario lo que se puede observar es, en primer lugar, el lenguaje que utiliza el usuario para responder a la publicación de Óscar Augusto; las palabras altisonantes que utiliza “la empatía hipócrita que tanto caca-reas te la puedes meter por el culo” muestran no sólo el desacuerdo, sino una violencia simbólica contra el enunciador. Además, ésta se sustenta en un estereotipo que asocia a los migrantes con los *maras* o con jóvenes que, por su aspecto físico y vestimenta, aparentan ser violentos. Para apoyar la descalificación el tuit se acompaña de una fotografía que muestra a jóvenes con un aspecto físico que generalmente se adjudica a los *maras*: descamisados, con tatuajes en casi todo el cuerpo y una actitud retadora.



Ángel González@Angelini_GG 20 oct

El trabajo le corresponde a HUMANOS. Vale pito su país de origen. Chingadamadre ya estamos en el siglo XXI
2 respuestas 1 retweet 10 Me gusta

En el comentario de arriba también se observa el uso del lenguaje altisonante, pero en este caso no es para atacar al enunciador de la publicación madre, sino para responder a los que considera muestran una actitud de repudio de los caravaneros por provenir de otro país.¹²

¹² Si bien este tuit puede faltar contexto para detectar la postura del enunciador, en otras de sus publicaciones de este mismo hilo de tuits, se puede observar que está en contra de las reacciones discriminatorias y xenófobas de otros enunciadores.



zapotero@Germanzapotero 20 oct.

En respuesta a @_OscarAugusto @JuanYvesPalomar y a 9 más
A chingar a su reputa madre escorias pinches
hondureños de mierda eso es lo que son
0 respuestas 0 retweets 1Me gusta

Este último tuit llama la atención no solamente por el lenguaje soez que utiliza el enunciador, sino también por la poca empatía hacia los migrantes. Las denominaciones que utiliza para referirse a ellos “escoria, pinches hondureños de mierda” expresan desprecio hacia ellos. Aquí también se puede ubicar la estigmatización, ya que se les rechaza por pertenecer a un grupo, a una nacionalidad. Goffman, en su libro *Estigma. La identidad deteriorada* (1980), reconoce tres tipos de estigma; en primer lugar, las abominaciones del cuerpo, referidas a malformaciones en el cuerpo; en segundo lugar, los defectos de carácter del individuo, donde se encuentran las pasiones tiránicas o antinaturales; por último, los estigmas tribales que abordan el tema de la nacionalidad, la religión, la raza y el género (1980). Los migrantes forman parte de un grupo estigmatizado, sobre todo por su condición de raza y nacionalidad.



Angel@Andoneyangel 19 oct. Si que les den prioridad y que se vayan regresando a su país, aquí la cosa la está muy cabrona para andar de compadecidos.
5 respuestas 2 retweets 69 Me gusta

Si bien en ese tuit se utiliza una palabra altisonante, éste es muy diferente al caso anterior. Aquí se usa más como un énfasis para describir la situación de México; sin embargo, llama la atención que dicha situación sea el pretexto para no tener compasión por ellos.

CONCLUSIONES

En este texto se partió de considerar la migración centroamericana en caravana como un tipo de catástrofe social que tiene origen en la situación política, social y económica del triángulo centroamericano. Al ser un suceso que trastoca la vida y la subjetividad de las personas que las viven, uno esperaría una actitud de empatía y de apoyo hacia ellas. Sin embargo, las expresiones de rechazo de algunos segmentos de la sociedad local ante la caravana migrante 2018 condujeron durante los primeros días, a una fuerte tensión social y colocaron a los migrantes en una situación de alta vulnerabilidad (Colef, 2018). De acuerdo con Varela (2018), hay quienes miran a los migrantes y desplazados como víctimas, otros como clientes, unos más como criminales o infractores de la ley y una minoría como actores políticos. Al respecto, algunas de estas posiciones han quedado evidenciadas en el análisis de los tuits.

Lo que se observa en el *corpus* analizado es una cierta animadversión hacia los migrantes, a quienes no necesariamente se conoce, pero que gozan de ciertas características propias de un grupo determinado y quienes experimentan el rechazo los consideran como temibles o despreciables, o ambas cosas a la vez (Cortina, 2017).

Para captar las experiencias de lo que viven las personas que se encuentran en una situación de vulnerabilidad se necesita adoptar un enfoque que parta de la situación que ha vivido la gente, y no tratarla como si sus problemas estuvieran relacionados con alguna característica de su personalidad o condición como grupo. Los migrantes forman parte de un grupo estigmatizado, sobre todo por su condición de raza y nacionalidad. Como ya mencioné, en el esquema de Goffman (1980) este tipo de estigma entraría en la categoría de los estigmas tribales que abordan el tema de la nacionalidad, la religión, la raza y el género. Da la impresión de que en varios de los tuits las opiniones, juicios, valorización que emiten los usuarios acerca de los migrantes lo hacen desde una posición en la que

consideran que el hecho de pertenecer a una nacionalidad, en este caso, el ser hondureños, los hace personas no deseables, personas que tienen en cierta manera un defecto: el pertenecer a dicha nacionalidad, además de ser pobres y vulnerables.

Es debido a este rechazo a ciertos grupos que Adela Cortina (2017) decidió establecer un término que, si bien aún no es generalizado y aceptado en todo el mundo, representa este miedo a la pobreza que va en aumento cada vez más en todos los países. El término es *aporofobia* del griego *áporos* (ἄπορος) que significa pobre y *fobia* (φόβος) que significa miedo. El rechazo a los migrantes bien podría explicarse conforme lo que señala Cortina:

El problema no es entonces de raza, de etnia ni tampoco de extranjería. El problema es de pobreza. Y lo más sensible en este caso es que hay muchos racistas y xenófobos, pero aporóforos, casi todos. Es el pobre, el *áporos*, el que molesta [...] Es la fobia hacia el pobre la que lleva a rechazar a las personas, a las razas y a aquellas etnias que habitualmente no tienen recursos y, por lo tanto, no pueden ofrecer nada, o parece que no pueden hacerlo (2017:21).

Si la caravana estuviera conformada por otro tipo de personas y no por pobres que buscan una vida mejor fuera de su país, la respuesta a su presencia en el país muy posiblemente sería diferente.

Además, como he tratado de mostrar, varios de los tuits parten de una actitud xenófoba. Al respecto cabe recordar que no muy diferente de otros prejuicios, la xenofobia es un fenómeno multidimensional y multicausal. “La xenofobia está íntimamente ligada a las nociones de nacionalismo y etnocentrismo, que se caracterizan por creer en la superioridad de un estado-nación sobre otros” (Yakushko, 2009: 44). El ser un país receptor de los migrantes pone a México en una situación de superioridad, esto podría servir para explicar las actitudes xenófobas que, como se ha mostrado,

aparecen en varios de los comentarios analizados que desprecian o asumen una actitud de superioridad con respecto al otro; considera que su etnia o raza, es superior y que, por lo tanto, el rechazo al otro está legitimado.

Otro aspecto que es necesario resaltar es que la creación de imágenes mentales sobre ciertos grupos o individuos, en algunos casos, está influenciada por los medios de comunicación como la prensa, la televisión y las redes sociodigitales. La cobertura que hacen los medios de comunicación tradicionales y digitales de los acontecimientos sociales muestran su alcance y a la vez su responsabilidad. Si bien no es el tema central de este estudio, es importante señalar cómo varios de los estereotipos y actitudes discriminatorias y xenófobas en los tuis analizados concuerdan con las que algunos medios de comunicación hicieron circular en relación con los migrantes de la caravana 2018. Por ejemplo, a partir de la repetición del mensaje en forma de titular, se construyó una retórica de la “invasión”, de “migraciones y seguridad” que la convierte en una cuestión de Estado y, por ende, legítima. El discurso del miedo y la zozobra de la invasión se personificó en el caso de la caravana 2018 mediante imágenes que amplificaban la situación (algunas veces involuntariamente y como daño colateral) (Estrada y Ares, 2018). Cuando estas imágenes están basadas en informaciones parciales o sesgadas, contribuyen a crear una particular valoración que constituye un prejuicio. Pero, además, las valoraciones negativas pueden materializarse en formas de discriminación como, por ejemplo, no emplear a personas migrantes o darles un trabajo poco cualificado y en condiciones que los mismos mexicanos no aceptarían. Lo que se desearía es que las expresiones estereotipadas y negativas en noticias de sucesos que enfatizan el estado legal de la estancia de las personas fueran evitadas; también sería deseable evitar la desinformación y las noticias falsas. Por ejemplo, las fotografías manipuladas de migrantes que supuestamente habían tirado ropa donada por mexicanos. Esas imágenes son falsas y son de una situación que sucedió en España.

El descargo de conciencia que genera el echar la culpa a los propios migrantes, en este caso, por la forma en que entraron al país, suprime la solidaridad que podría ayudar a atenuar el sufrimiento de los desplazados. Esto es exactamente lo que se ha tratado de mostrar en este texto.

REFERENCIAS

- Amossy, Ruth y Herschberg, Anne. (2010). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- Arroyo, Emely; Cano, Brenda; París, Dolores; Ruiz, Rubén; Palacios, Alejandro y Mariscal, Jocelín (2018). *Cronología caravana centroamericana 2018*. México. Recuperado de: <<https://observatoriocolef.org/infograficos/cronologia-de-la-caravana-centroamericana/>>, consulta, junio 23, 2020.
- Blanco, Cristina (2000). *Las migraciones contemporáneas*. México: Editorial Alianza.
- Berenstein, Isidoro (2003). *Clínica Psicoanalítica ante las Catástrofes Sociales. La Experiencia Argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- Castells, Manuel (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cebrián Herreros, Mariano (2009). Nuevas formas de comunicación: cibermedios y medios móviles. *Comunicar*, XVII (33), 10-13.
- CEPAL (2018). *Protección social y migración. Una mirada desde las vulnerabilidades a lo largo del ciclo de la migración y de la vida de las personas*. Naciones Unidas: Santiago. Recuperado de: <https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/44021/1/S1800613_es.pdf>
- COLEF (2018). *La caravana de migrantes centroamericanos en Tijuana 2018. Diagnóstico y propuestas de acción*. Diciembre, 13, 1-66. México: El Colegio de la Frontera Norte. Recuperado de: <<https://www.colef.mx/wp-content/uploads/2018/12/EL-COLEF-Reporte-CaravanaMigrante--Actualizado.pdf>>
- Comité Internacional de la Cruz Roja (1995). *Causas y consecuencias de las catástrofes*. CICR. [Sitio web] Recuperado de: <<https://www.icrc.org/es/doc/resources/documents/misc/5tdky3.htm>>
- Coronado, Gabriela y Hodge, Bob (2017). *Metodologías semióticas para el análisis de la complejidad*. México: Gabriela Coronado y Bob Hogde Recuperado de: <https://www.westernsydney.edu.au/__data/assets/pdf_file/0009/1242864/Coronado-Hodge-Metodologias-semioticas-para-analisis-de-la-complejidad.pdf>

- Cortina, Adela (2017). Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia. Barcelona: Paidós.
- Chouza, Graciela (2002). Catástrofes sociales. Poiesis. Revista Electrónica de Psicología Social, 4, 1-2, junio. Recuperado de: <<https://www.funlam.edu.co/revistas/index.php/poiesis/article/view/1025/917>>
- De Colsa, Marcos; González, Luis y Servín, Alejandro (2013). Redes sociales: la nueva era en la investigación interpretativa. Versión. Estudios de comunicación y política, nueva época, 31, 19-32.
- Delgado, Raúl y Márquez, Humberto (2012). Desarrollo Desigual y Migración Forzada. Una Mirada desde el Sur Global. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, UNESCO, Porrúa.
- Ducrot, Oswald (1986). El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Estrada, Cecilia y Ares, Alberto (2018, octubre 31). Cruzar la frontera. La representación mediática de la caravana migrante de centroamericanos a su paso por México. Instituto Universitario de Estudios sobre Migraciones. [Página web]. Recuperado de: <<https://blogs.comillas.edu/buildingbridges/2018/10/31/cruzar-la-frontera-la-representacion-mediatica-de-la-caravana-migrante-de-centroamericanos-a-su-paso-por-mexico-por-que-por-cecilia-estrada-y-alberto-ares-sj/>>
- Fischer, Gustave-Nicolas (1996). Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale. París: Dunod.
- Frank-Vitale, America y Núñez-Chaim, Margarita (2020). "Lady Frijoles" las caravanas centroamericanas y el poder de la hipervisibilidad de la migración indocumentada. EntreDiversidades: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, 7(2), (15), 37-61.
- Garibo G., María G. y Call, Tristan P. (2020). Caravanas de personas migrantes como expresiones contradictorias de tácticas de sobrevivencia y prácticas de subjetivación política. EntreDiversidades, 7(2), (15), 59-93. doi: <https://doi.org/10.31644/ED.V7.N2.2020.A03>
- Goffman, Erving (1980). Estigma e identidad social II. En Estigma. La identidad deteriorada. (pp. 7-55). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Grize, Jean-Blaise (1990). Logique et langage. Paris: Ophrys.

- Groarke, Leo (2009). Five Theses on Toulmin and Visual Argument. En F.H. van Eemeren y B. Garssen (Eds.) *Pondering on Problems of Argumentation* (pp. 229-239), Amsterdam: Springer.
- Gutiérrez, Silvia (2020). El discurso político en la era digital. Donald Trump y su uso de Twitter. *Estudios del discurso* 6(1), 56-81. doi: <http://dx.doi.org/10.30973/esdi/2019.6.1/3>
- INEDIM (2020). Causas de la migración centroamericana. Recuperado de: <<https://www.estudiosdemigracion.org/english/?p=813>>, fecha de consulta, febrero 24, 2020.
- Jahoda, Marie (1964). Stereotype. En J. Gold & W.L. Kolb (Ed) *A Dictionary of the Social Sciences*. London: Tavistock Publication.
- Kaplan, Andreas M. y Haenlein, Michael (2010). Users of the world, unite! The challenges and opportunities of Social Media. *Business Horizons* 53 (1), 59-68.
- Klein, Naomi (2008). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires: Paidós.
- Kress, Gunther y van Leeuwen Theo (2001). *Multimodal discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres: Arnold.
- Martínez, Iliana (2018). Reflexiones sobre la caravana migrante. *Análisis Plural*, primer semestre de 2018. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO. Recuperado de: <<http://hdl.handle.net/11117/5616>>, fecha de consulta, junio 20, 2020.
- Mirić, Marija (2003). Estigma y discriminación: vinculación y demarcación. *Paradigmas*, I, (2), 1-16. Recuperado de: <<https://docplayer.es/19545500-Estigma-y-discriminacion-vinculacion-y-demarcacion.html>>
- Organización Internacional para las Migraciones (2006). *Glosario sobre migración*. Ginebra: OIM. Recuperado de: https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml_7_sp.pdf
- Paris, Dolores y Montes, Verónica (2020). Visibilidad como estrategia de movilidad: el éxodo centroamericano en México (2018-2019). *EntreDiversidades* vol. 7 núm. 1 (14): 9-36. Recuperado de: <<http://entrediversidades.unach.mx/index.php/entrediversidades/article/view/159>>
- redodem (2019). *Procesos migratorios en México, nuevos rostros, mismas dinámicas. Informe 2018*. México: Red de Documentación de las Organizaciones Defensoras de Migrantes. Recuperado de: <<http://redodem.org/wp-content/uploads/2019/09/REDODEM-Informe-2018.pdf>>

- Rojas M., D. Helena (2009). Conferencia: Inmigración y Subdesarrollo. Problemas demográficos del subdesarrollo: Readaptación espacial y movimientos migratorios. Celebrada el 9 de marzo de 2019, Universidad de la Rioja. Recuperado de: <<https://www.unirioja.es/dptos/dch/archivos/Doris3Marzo09.pdf>>
- Rundblom, Mette (2013). Un estudio del lenguaje soez entre jóvenes en Madrid. ¿Hay diferencias entre géneros? Stockholm: Institutionen för spanska, portugisiska och latinamerikastudier (pp. 1-42). Universidad de Estocolmo. Recuperado de: <<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:645651/FULLTEXT01.pdf>>
- Sassen, Saskia (2015). Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global. Buenos Aires: Katz Editores.
- Sassen, Saskia (2016). La formación de las migraciones internacionales: implicaciones políticas. *Revista Internacional de Filosofía Política* (27), 19-39. Recuperado de: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:filopoli-2006-27-37938CE5-086B-6191-7366-5BDBADF72E0E/formacion_de_migraciones.pdf>
- Scolari, Carlos A. (2013). Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan. Barcelona: Deusto.
- Thom, René (1969). Topological Models in Biology. *Topology*, vol. 8, 313-335. Recuperado de: <<https://core.ac.uk/download/pdf/82643879.pdf>>
- Van Dijck, José (2016). La cultura de la conectividad. Una crítica de las redes sociales. México: Siglo XXI editores.
- Varela, Amarela (2018, noviembre 4). No es una caravana de migrantes, sino un nuevo movimiento social que camina por una vida vivible. *El diario.es*. Recuperado de: <https://www.eldiario.es/interferencias/caravana-migrantes_132_1857546.html>, consulta, febrero 27, 2020.
- Velázquez G., Margarita (2018). Desastres sociales: sismos, reconstrucción e igualdad de género. *Revista Mexicana de Sociología* vol. 80, 149-158. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032018000500149&lng=es&nrm=iso&tlng=es>
- Waisbrot, Daniel (2001). Lo social y lo "natural". En la psicología de las catástrofes. *Catástrofes crónicas en la Argentina*. Página 12. Recuperado de: <<https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/psico/01-11/01-11-22/psico01.htm>>

- Winocur, Rosalía (2015). La emergencia de esferas público-privadas en las redes sociodigitales. En Winocur R. y Sánchez, J. A. (coords). *Redes Sociodigitales en México* (pp. 62-80). México: Fondo de Cultura Económica.
- Yakushko, Oksana (2009). Xenophobia. Understanding the Roots and Consequences of Negative Attitudes Toward Immigrants. *The Counseling Psychologist* 37 (1), 36-66. doi: 10.1177/0011000008316034.

LOS USOS DEL CAOS:

LA REPRESENTACIÓN DE LAS CATÁSTROFES EN EL CINE

LAURO ZAVALA

En la historia universal del cine, cuando se habla de cine de catástrofes generalmente se piensa en un grupo de películas del cine hollywoodense que tuvieron su mayor auge en la década de 1970. En ese grupo de películas se presentaron de manera espectacular catástrofes producidas por los cuatro elementos naturales estudiados por los filósofos presocráticos: agua (tsunami, inundaciones y naufragios), tierra (terremotos y desprendimientos), fuego (incendios y erupciones volcánicas) y aire (huracanes y tornados).

Sin embargo, al profundizar en el estudio de las catástrofes en la historia del cine se descubre que la mitad de las películas de ficción producidas en todo el mundo muestran éstas y otras catástrofes, algunas de las cuales pueden ser aún más perniciosas que las causadas por la naturaleza, y siempre son provocadas por la actividad humana. Se trata de catástrofes que pueden tener un carácter social (como las de naturaleza bélica, política o criminalística) o un carácter individual (como las catástrofes familiares, psiquiátricas o médicas).

Más recientemente, a partir de la segunda mitad del siglo XX, encontramos en el cine las catástrofes causadas por la explosión demográfica, que pueden ser de carácter sanitario (como las de naturaleza nutricional o epidemiológica) o de carácter bioético (como las de naturaleza farmacéutica o quirúrgica). Todas ellas llevan a la catástrofe más trascendental, que es la catástrofe planetaria. A lo largo de las notas que siguen se muestran las estrategias de representación de muchas de estas catástrofes en el cine de ficción.

El cine de catástrofes nos recuerda la vulnerabilidad de la condición humana y la necesidad de actuar como parte de la naturaleza. El uso

indiscriminado de la razón instrumental a expensas de la naturaleza ha alejado a la especie humana de su lugar natural como parte integral del sistema ecológico, y ese alejamiento tiene consecuencias catastróficas. El cine tiene el poder de mostrar estas catástrofes: sus causas, sus consecuencias y, en algunos casos, también su posible reversión. Veamos cuáles son los alcances de pedagogía social que tiene el cine, cuya mirada puede ser necesaria para la supervivencia de la especie. El cine puede contribuir a conocer los riesgos catastróficos que nos asedian. Y al hacerlo, el cine contribuye a aprender de esta experiencia y desarrollar nuestra capacidad de resiliencia.

ENTRADA AL CAOS: ETIMOLOGÍA, TIPOLOGÍA Y ARQUEOLOGÍA

La palabra catástrofe proviene del término griego *katastrophe* (*kata* = abajo; *strophein* = llevar), que significa ruina o trastorno,¹ es decir, una ruptura radical del orden que produce una situación desastrosa.² De manera más precisa, una catástrofe es un cambio brusco de estado de un sistema dinámico, provocado por una mínima alteración de uno de sus parámetros.³ En este trabajo dirijo una mirada panorámica a la representación que se ha hecho en el cine de ficción de cuatro tipos de catástrofes: las de origen natural, las de carácter social, las de carácter individual y las producidas por la alteración humana de los ciclos de la naturaleza. A su vez, todas estas catástrofes pueden ser representadas como una reconstrucción histórica o documental, o bien como parte del cine fantástico y alegórico.

Esto me lleva a estudiar siete tradiciones temáticas y genéricas bien diferenciadas: (1) las catástrofes de Hollywood (de carácter colectivo); (2) las catástrofes en el neorrealismo italiano (de carácter natural o individual); (3) las catástrofes infantiles (ligadas a la pérdida de la inocencia); (4)

¹ *Diccionario de uso del español actual*. Madrid, SM Editores, 1996.

² *Webster's New World Dictionary of the American Language*. New York, Avenel Books, 1978.

³ *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Real Academia Española, 2001.

las catástrofes psiquiátricas (desde una perspectiva clínica); (5) las catástrofes criminalísticas (en el *film noir* y en el cine policiaco); (6) las catástrofes sociales (entre la reconstrucción histórica y la reapropiación), y (7) la catástrofe planetaria (como inminencia del desastre definitivo). En algunos casos, estas tradiciones se fusionan en una misma película, lo que multiplica su naturaleza catastrófica.

Al terminar este recorrido presento una breve mirada a lo que llamo anástrofes, es decir, la reversión de las catástrofes, lo que incluye la capacidad de resiliencia de quien ha sufrido una catástrofe.

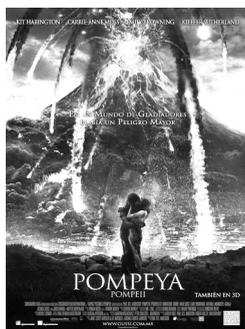
En las primeras cuatro décadas del siglo XX se produjeron algunas películas de ficción que son un antecedente fundamental del cine de catástrofes que irrumpió como un género más desarrollado en el cine hollywoodense de la década de 1970.

Ya desde el siglo XIX las catástrofes naturales han sido representadas en el cine de ficción, en particular en el trabajo de Georges Méliès, quien dirigió *Colisión y naufragio del mar* (1898); *Interrupción de la luna de miel* (1899); *Las desventuras de un explorador* (1900); *La erupción del Monte Pelée* (1902), y *La catástrofe del globo Le Paix* (1902).

Poco después se produjeron cuatro versiones ficcionalizadas de la erupción del volcán Vesubio en la ciudad romana de Pompeya, cada una de ellas más exitosa y popular que las anteriores, y todas ellas con idéntico título: *Los últimos días de Pompeya*. Las primeras tres se produjeron en Italia (L. Maggi, 1908; M. Caserini, 1913; C. Galione, 1926) y la cuarta versión, ya sonorizada, fue dirigida en 1935 por Ernest Shoedsack, el director de *King Kong* (1933).

En este breve recuento arqueológico es necesario mencionar el primer *blockbuster*⁴ de la historia: *Intolerancia* (1916), de David W. Griffith, donde aparece el espectacular capítulo *La destrucción de Babel*.

⁴ *Blockbuster*: Éxito monumental de taquilla.



POMPEYA, 2014.

1. LAS CATÁSTROFES DE HOLLYWOOD: LA SEDUCCIÓN DE LAS ALEGORÍAS

En el cine hollywoodense las películas de desastres naturales se iniciaron en la década de 1930. Se trata de películas basadas en hechos reales (como el hundimiento del Titanic en 1911 o el terremoto de San Francisco en 1906. En relación con este último, en 1933 se estrenó Diluvio, y en 1936, San Francisco, que fueron éxitos instantáneos de público. También durante esa década se estrena King Kong (1933), que se ha convertido en un referente inevitable del género.

En la década de 1950 se producen algunos clásicos de la ciencia ficción catastrófica, en particular *Cuando los mundos chocan* (1951) y *La guerra de los mundos* (1953), ambas de carácter apocalíptico. En esa misma década se estrenan tres versiones de la tragedia marítima: *Titanic* (1953); *Una noche para recordar* (1958) y *El último viaje* (1960). Esta misma década es la más intensa de la paranoia comunista en el cine estadounidense, y en ella se produjeron monstruos imaginarios derivados del temor a la explosión nuclear, como es el caso de las hormigas gigantes en *Them!* (1954), el terror (de origen japonés) de *Godzilla* (1956), *El monstruo de la Laguna Verde* (1954) y el ataque incontenible de las hormigas carnívoras en *Marabunta* (1954). Por su parte, el cine negro también registra la paranoia ante la posible

catástrofe nuclear, especialmente en la terrorífica *El beso de la muerte* (Robert Aldrich, 1955).

Pero fue hasta la década de 1970 cuando se produjo lo que se considera como la época dorada del cine de catástrofes. Este periodo se inició con *Aeropuerto* (1970), la que dio lugar a tres exitosas secuelas. Y dos años después se estrenó *La aventura del Poseidón* (1972), que es la más lograda del género. Dos años después se estrenó la muy conocida *Infierno en la torre* (1974) (M. Yacowar: 1977; N. Roddick: 1980).

Todas estas películas tenían en común la presencia de estrellas de alcance internacional, como Paul Newman, Steve McQueen, Faye Dunaway, Fred Astaire, Charlton Heston y Burt Lancaster, la mayor parte de los cuales morían de manera trágica y espectacular debido a toda clase de terremotos, avalanchas, inundaciones, meteoritos, volcanes, incendios y huracanes. En 1975 se produjo *Tiburón*, un referente que rebasa las convenciones del género. Y la década concluyó con las primeras parodias del género, como *Aeroplano* (1980) y *Aeroplano II* (1982).

En la década de 1990 hubo un renacimiento del género, con *Duro de matar* (1988) y *Duro de matar 2* (1991), esta última nuevamente en un aeropuerto. Las convenciones ideológicas de películas como *Día de la Independencia* (1996) fueron objeto de parodia en *Mars Attacks* (1996), dirigida por Tim Burton. Y en esa década se produce *Titanic* (1997), dirigida por James Cameron, que en ese momento fue la película más taquillera de la historia.

Surgió entonces una racha de películas que parecían reciclar el cine de la década de 1950, como *El pico de Dante* (1997) y *Volcán* (1998), y otras sobre meteoritos, como *Impacto profundo* (1998) y *Armageddon* (1998). Poco después, *Godzilla* (1998), *La tormenta perfecta* (2000) y *El día después de mañana* (2004), esta última con una espectacular presentación de una Nueva Era Glacial producida por el calentamiento global, y *La guerra de los mundos* (2005), de Steven Spielberg.

Así, el género pasó de la épica del mundo antiguo (en el cine mudo) a los desastres históricos (en las décadas de 1950 y 1970) a una ciencia ficción apocalíptica (en la década de 1990) (S. Sontag, cit. en S. Keane: 2001). Aquí

se puede señalar que esta perspectiva apocalíptica ya había aparecido en la década de 1960 en el cine de autor, como es el caso de *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965) y *Los pájaros* (Alfred Hitchcock, 1963).

Como se puede observar, la parte medular del cine de catástrofes en el cine hollywoodense plantea la relación de los seres humanos con la naturaleza. En todas estas películas encontramos personajes que se asumen como quienes tienen derecho de explotarla para su beneficio personal, y quienes adoptan una actitud de humildad y asombro, dispuestos a estudiarla y entenderla. Y estas actitudes opuestas, que ya se encontraban en la filosofía baconiana (formulada por Francis Bacon en su *Novum organon*, publicado en 1620). Y, a su vez, estas actitudes opuestas se pueden encontrar prefiguradas en los filósofos presocráticos, quienes estudiaron la naturaleza en los cuatro elementos clásicos.

Desde la perspectiva presocrática podemos encontrar películas de catástrofes naturales ligadas a cada uno de los elementos fundamentales: el agua (en películas como *Titanic* o *Lo imposible*); el fuego (en *Infierno en la torre* o *Backdraft*); la tierra (en *Terremoto*) y el aire (en *Twister: Tornado*). Pero no es necesario que se presenten catástrofes naturales para plantear el dilema medular de los seres humanos frente a la naturaleza. Las relaciones de dominio y explotación o de conocimiento y respeto han definido esta relación, que constituye el centro del cine de catástrofes y de la ética ambientalista.



TITANIC, 1958.

Esta disyuntiva moral se encuentra en cualquier película de catástrofes, como *Tiburón*, *Parque Jurásico*, *El señor de las moscas*, *Into the Wild* y *Greystoke*, y en todas ellas se plantea, como ocurre en la vida social, el dilema baconiano (explotación o conocimiento), como ha sido demostrado con claridad por los expertos en ética ambientalista (J. Cabrera: 2015).

La explicación más frecuente acerca del atractivo que tienen estas películas señala que su efecto en el espectador es similar al que produce el cine de terror: salir de la sala con una sensación de alivio, precisamente porque las tragedias les han ocurrido a los otros (N. Carroll: 2005; P. Hutchings: 2008). En cualquier caso, este género ha llamado la atención de numerosos investigadores, y se ha hablado del género de catástrofes en la tradición hollywoodense, cuya distribución ha sido planetaria desde la década de 1930 (G. Kay & M. Rose: 2006; J. Sanders: 2009).

El cine de terror, por su parte, es un cine de catástrofes emocionales donde está en peligro la integridad física y mental de los personajes, y es considerado como una representación alegórica de los temores del espectador implícito frente a peligros reales o imaginarios. Esto es evidente en las variantes con un crecimiento muy notable, como el cine de vampiros y el cine de zombies (J. Weinstock, 2012).

Volviendo al cine de catástrofes naturales se ha señalado la existencia de ciclos industriales, que corresponden a políticas económicamente redituables de cada estudio de cine (como Warner, Universal y Columbia) y ciclos ideológicos, que responden, respectivamente, a la paranoia nuclear de la posguerra (en las décadas de 1940 a 1960) y la paranoia frente a los inmigrantes ilegales (en las décadas de 1970 a 1990) (S. Keane: 2001).

El género ha seguido produciendo materiales para nutrir estos ciclos en las últimas dos décadas del siglo y las primeras del nuevo siglo. En lo que sigue me detengo en otras tradiciones cinematográficas en el registro de universos catastróficos.



EL SEÑOR DE LAS MOSCAS, 1970.

2. CATÁSTROFES NEORREALISTAS: UN CINE A ESCALA HUMANA

El cine de catástrofes, como ha señalado el filósofo Pascal Bonitzer, no sólo pertenece a la tradición del realismo en el cine, sino que su diversidad de registros lo ha convertido en el género predominante en la historia del cine mundial (P. Bonitzer: 2007). Y precisamente en el neorrealismo italiano se encuentran casi todas las formas posibles de la catástrofe.

El cine neorrealista se caracteriza por una serie de elementos formales distintivos, cuya naturaleza es diametralmente opuesta a la tradición hollywoodense. Mencionemos los más característicos: presencia de actores no profesionales, tendencia al plano-secuencia, uso del blanco y negro, sonido directo, locaciones naturales, relativización del guión para dar lugar a la improvisación de los intérpretes, conexión de lo íntimo con lo colectivo, personajes marginales como protagonistas, hibridación de géneros diversos y orquestación del director como autor total.

Con estos elementos encontramos la catástrofe en casi todas las formas posibles: catástrofe social en *Roma, ciudad abierta* (R. Rossellini, 1945); catástrofe natural en *La tierra tiembla* (L. Visconti, 1948); catástrofe bélica en *Paisa* (R. Rossellini, 1946); catástrofe noir en *Ossessione* (L. Visconti, 1943); catástrofe volcánica en *Stromboli* (R. Rossellini, 1949); catástrofe familiar

en *Ladrones de bicicletas* (V. de Sica, 1949); catástrofe individual en *Umberto D* (V. de Sica, 1951), y catástrofe de clase en *El grito* (M. Antonioni, 1957).

Así, el neorrealismo pone en escena la reconstrucción de catástrofes naturales (como los temblores), crisis familiares (como la pérdida del trabajo y de los amigos) y tragedias sociales (como la guerra, la soledad y el crimen). Sin embargo, en todos los casos los personajes ocupan el centro de la mirada. No se trata de mostrar la espectacularidad de las catástrofes, como en el cine hollywoodense, sino exactamente lo contrario (M. Verdone: 1979; M. Ripalda, 2005). Al irrumpir una crisis inesperada, los personajes deben recurrir a su fortaleza moral, y en algunos casos eso es insuficiente y sucumben irremediabilmente. De manera silenciosa, este cine pone en primer plano la capacidad para enfrentar una catástrofe inesperada, lo que hace surgir, con frecuencia, lo más humano de cada persona.

3. CATÁSTROFES INFANTILES: LA PÉRDIDA DE LA INOCENCIA

En el cine existen dos tradiciones en relación con la infancia: las películas dirigidas a los niños como espectadores y las películas sobre la infancia dirigidas a los espectadores adultos (I. Wojchik-Andrews: 2000).

Ambas tradiciones se nutren, respectivamente, de lo maravilloso (donde lo imposible es tomado como natural); lo fantástico (donde lo imposible está acompañado por una explicación racional) y el realismo alegórico (donde el protagonista sufre una situación crítica, como la guerra, el divorcio o la violencia).

En el cine dirigido a los espectadores más jóvenes con frecuencia se retoma lo maravilloso, como es el caso de la productora Disney, cuyas historias, sin embargo, con frecuencia presentan familias disfuncionales, especialmente antes de la fusión con Pixar y la producción de *Toy Story* en 1995. Esta tradición se inicia con *Blancanieves y los siete enanos* (1937), donde una madrastra celosa ofrece a su hijastra una manzana envenenada. En las versiones de animación musical de *Pinocho* (1940) y *Dumbo* (1941)

se dramatiza la noción animista de dar vida a un muñeco de madera o ver cómo un elefante aprende a volar, como alegorías que anuncian catástrofes morales de estos protagonistas imaginarios. Por su parte, la tragedia de *Bambi* (1942) consiste en la súbita muerte de la madre del pequeño ciervo causada por un disparo de los cazadores.

Poco después surgen variantes de la doncella virginal que también pierde su inocencia. En *La Cenicienta* (1950), la protagonista debe sufrir los celos de sus hermanastras, y en *La Bella Durmiente* (1959) la protagonista debe escapar de la maldición que hace una bruja el día de su nacimiento. También es ampliamente conocida la tragedia de origen shakespereano (en *Macbeth* y *Richard III*) que se encuentra en *El Rey León* (1994), donde un ambicioso personaje mata a su hermano para heredar el trono de manera ilegítima. Y en *El jorobado de Nuestra Señora* (1996) observamos el incendio de la catedral de Notre Dame como una alegoría de las catástrofes que sufren los personajes marginados por una sociedad indiferente.

En la tradición del cine sobre la infancia dirigido a los adultos es necesario señalar el interés por plantear dilemas morales de difícil solución, tanto para los niños como para los adultos involucrados (J. Picatoste: 2018). Esto ocurre en *Cero en conducta* (Jean Vigo, 1933), película anarquista sobre un grupo de niños que se rebelan ante la disciplina escolar impuesta por los adultos; en *Alemania año cero* (Roberto Rossellini, 1947) el niño protagonista se suicida al experimentar la desolación de posguerra; en *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), donde la miseria material está acompañada por la miseria moral, y en *Los 400 golpes* (Francois Truffaut, 1959), donde se plantean problemas de exclusión y alteridad que recaen en el protagonista (F. Montaña: 2009).

El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973) muestra una infancia marcada por la guerra civil española; *Pixote* (Héctor Babenco, 1981) presenta la miseria extrema en los suburbios brasileños; *La cometa azul* (Tian Zhuagzhuang, 1993) cuenta la historia de una violación infantil y sus consecuencias; *La cinta blanca* (Michael Haneke, 2009) plantea complejos dilemas morales

de niños y adultos en una pequeña comunidad europea; *La caza* (Thomas Vinterberg, 2012) presenta las desastrosas consecuencias de una mentira infantil; en *Mi vida como perro* (Lasse Hallström, 1985) el protagonista debe enfrentarse a la muerte de su querida madre y acceder a las exigencias de la adolescencia; *Fanny y Alexander* (Ingmar Bergman, 1982) es la crónica personal de una infancia que oscila entre lo entrañable y lo trágico; en *La decisión de Sofía* (Alan Pakula, 1982) una madre debe tomar una decisión de vida o muerte sobre sus hijos, lo que tendrá como consecuencia la catástrofe definitiva de su propia existencia.



LA DECISIÓN DE SOFÍA, 1982.

En esta docena de películas sobre la infancia dirigidas a los adultos, como en muchas otras de naturaleza similar, se muestra la responsabilidad de los adultos al tomar decisiones morales en momentos decisivos en la vida de los niños, cuyas consecuencias pueden ser catastróficas a largo plazo.

4. CATÁSTROFES PSIQUIÁTRICAS: EL CAOS INTERIOR

La enfermedad mental es una condición catastrófica para quien la padece y para quienes conviven cerca de las víctimas. En el cine existe una larga tradición en tres terrenos ligados a la enfermedad mental: la presentación

de casos clínicos; las experiencias profesionales de psiquiatras y psicoanalistas, y la presentación de personajes con un perfil creativo (científicos, escritores y artistas) que sufren problemas psiquiátricos.

La tradición cinematográfica más amplia se encuentra en la presentación de casos clínicos. En *Movies & Mental Illness* (2015), el equipo de Danny Wedding registra poco más de 1,000 películas donde el espectador puede observar la experiencia de una docena de problemas mentales (D. Wedding & R. Niemiec: 2014): desórdenes de ansiedad (*Vértigo*, 1958, miedo a las alturas), desórdenes somatoformes (*El piano*, 1993, mujer que enigmáticamente deja de hablar desde la infancia), desórdenes físicos (*Mi vida sin mí*, 2003, mujer con cáncer de ovarios que decide preparar su muerte), desórdenes de estado de ánimo y suicidio (*Las horas*, 2002, cuatro mujeres con problemas próximos al suicidio), desórdenes de personalidad (*Atrápame si puedes*, 2002, fraudes cometidos por un individuo con múltiples personalidades), desórdenes de alcoholismo (*La noche de la iguana*, 1964, clérigo alcohólico), desórdenes en el abuso de drogas (*Réquiem por un sueño*, 2000, cuatro adictos cuyas vidas son catastróficas), desórdenes sexuales (*Terciopelo azul*, 1986, sadomasoquismo y violencia sexual), desórdenes de esquizofrenia (*David y Lisa*, 1963, pareja de adolescentes institucionalizados que se involucran románticamente), desórdenes neurofisiológicos (*Iris*, 2001, la brillante escritora Iris Murdoch sufre Alzheimer en la vejez), desórdenes de infancia y adolescencia (*Carrie*, 1976, adolescente vengativa ante la crueldad de sus compañeros), desórdenes de retardo mental y autismo (*Yo soy Sam*, 2001, adulto con retardo lucha por la custodia de su hija), desórdenes de sueño, alimentación, control de los impulsos y ajuste al ambiente (*Marnie*, 1964, cleptómana sexualmente frígida recuerda los traumas de su infancia), y desórdenes de violencia física y abuso sexual (*Rashomon*, 1950, cuatro versiones de un mismo crimen) (J. N. Zimmerman: 2003).

Otros casos de catástrofes psiquiátricas se encuentran en *Sybil* (personalidad múltiple causada por sadismo materno), *Las tres caras de Eva* (personalidad múltiple por represión sexual de un ama de casa), *Birdy*

(un hombre alucina que vuela), *Psicosis* (apropiación de la identidad de la madre represora), *Él* (celos patológicos), *Harry el sucio* (sadismo contra asesinos), *Vestida para matar* (travestismo homicida), *De repente en el verano* (canibalismo), *Gritos y susurros* (trastorno bipolar), *Mejor, imposible* (trastorno obsesivo-compulsivo) y *Alice* (Alzheimer temprano).

Entre más de 200 títulos, es posible señalar al menos una docena de películas donde se muestra a los psiquiatras y psicoanalistas que se enfrentan a las catástrofes psiquiátricas (R. Salín-Pascual: 2001): *El gabinete del Dr. Caligari* (1919) (el loco es el director del manicomio), *Spellbound: Recuerda tu pasado* (1945) (al analizar un sueño, una psiquiatra descubre que su maestro es homicida), *Freud* (1962) (descubrimiento del inconsciente), *Una amistad peligrosa* (relación entre Freud y Jung), *Lilith* (1964) (psiquiatra voluntario pide ayuda psiquiátrica), *Tres en el sofá* (1966) (comedia de contra-transferencia múltiple), *Atrapados sin salida* (1975) (enfermera sádica), *Nuts: Me quieren volver loca* (1987) (defensa autotélica de prostituta feminista), *Equus* (1977) (psiquiatra con dificultad para la contra-transferencia), *Zelig* (1983) (personalidad mimética), *La solución al siete por ciento* (1976) (cocaína en un imaginario encuentro entre Freud y Holmes).

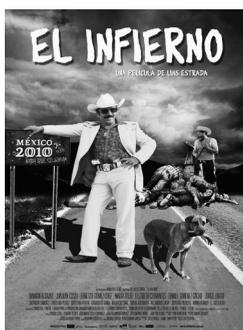
Tal vez los casos más complejos en la historia de la psiquiatría son los de personajes con un perfil creativo que sufren algún desorden mental (M.A. Alquicira y M.A. de la Garza: 2008). Éste es el caso de *Sublime locura* (1966) (poeta sometido a lobotomía), *Marat-Sade* (1967) (encuentro histórico durante despellejamiento fatal), *Quills* (2000) (durante encierro carcelario, el Marqués de Sade escribe en su propia piel), *Enigma* (2019) (espionaje bélico y suicidio del genio matemático), *Sylvia* (2003) (suicidio de la escritora Sylvia Plath), *Una mente maravillosa* (2001) (genio matemático sufre esquizofrenia).

Aun cuando Freud señalaba que el análisis sólo termina con la muerte, en muchas de estas catástrofes psiquiátricas se llega a poner en juego la capacidad humana para la resiliencia personal con el apoyo de la clínica contemporánea.

5. CATÁSTROFES CRIMINALÍSTICAS: EL SUSPENSO DE LA VERDAD

La violencia urbana que produce las catástrofes criminalísticas se refleja en el cine en tres terrenos que en ocasiones se llegan a superponer en una misma historia: (a) el cine de gangsters, mafias y traficantes, que son las más frecuentes formas del crimen organizado; (b) el film noir, donde el espectador conoce al criminal y sus móviles, y donde un crimen ocurre al final de la historia, y (c) el cine de detectives, donde el crimen ya ha ocurrido y se inicia una investigación para descubrir al culpable.

Las catástrofes criminalísticas más frecuentes son las que se han llamado el cine de la serie negra y el cine policiaco. En la serie negra se cuentan las crónicas del crimen organizado, donde hay toda clase de mafias. Son las mafias civiles (*El padrino*), mafias políticas (Investigación de un ciudadano por encima de toda sospecha), mafias sindicales (*Nido de ratas*) (T. Zaniello: 1999): mafias de narcoviolencia (*El infierno*), mafias del subsuelo (*La vida de Sabina Rivas*) y mafias en el interior del cuerpo policiaco (*Internal Affairs: Asuntos sucios*, 1990), entre muchas otras formas de crimen organizado (M. Nacousi & D. Soto: 2014).



EL INFIERNO, 2010.

Por su parte, el film noir surgió, en los Estados Unidos, como parte de la paranoia de posguerra y con la influencia de los directores europeos que

emigraron en el periodo de entreguerras. Estos últimos llevaron los recursos del expresionismo alemán, que se fusionaron con el cine de gangsters y el documental de la clase obrera (J. Shadoian: 1981).

Es muy reciente la aceptación de que esta forma de cine, que muestra la catástrofe de la vida íntima de los personajes, también se produjo en el resto del mundo hasta nuestros días. En México se registran más de 140 películas de film noir producidas entre 1946 y 1955 (A. Fernández: 2007).

En este punto es necesario distinguir el film noir clásico que se produjo en los Estados Unidos durante las décadas de 1940 y 1950 y el que se produjo en ese mismo periodo en México y el resto de Hispanoamérica.

El film noir estadounidense proviene de un imaginario individualista, donde la *femme fatal* es cínica y ambiciosa, y utiliza su poder de seducción para provocar una muerte calculada (J. Grossman: 2009; K. Farramond: 2018). Éste es un universo de ambigüedad moral que lleva a un final sorprendente, donde no hay redención posible para los culpables, y donde el castigo lo impone la ley, a menos que los culpables se eliminen entre ellos.

En contraste con esta tradición genológica, el film noir mexicano clásico proviene de un imaginario colectivo (el inconsciente colectivo) organizado alrededor de la familia y la religión, donde se establece una complicidad con el espectador, que acompaña a una *femme fatal* que ha sido orillada a serlo como respuesta a la violencia del machismo, pero que termina encontrando una redención religiosa y familiar. Se trata de una forma de melodrama (muy alejado del noir americano), que por eso ha recibido el nombre de melo-noir: un melodrama noir (C. Bonfil: 2016). En ambas tradiciones genérica se trata de catástrofes de carácter intimista, abierto a la redención moral.

Por último, el cine policiaco y detectivesco se sustenta en una reconstrucción analítica del crimen en la búsqueda del criminal y sus móviles. En este género encontramos al menos seis variantes: el investigador privado (Holmes, Poirot, Dupin), el investigador profesional de alguna catástrofe médica (Dr. Kildare, Dr. House), el investigador que establece una

reconstrucción jurídica del crimen (*How to Get Away with Murder*, serie televisiva, 2019), el investigador psiquiátrico que trabaja para la policía (*Psycho*, 1960), el investigador de forensica multifactorial (*CSI: Crime Scene Investigation*) (S. Cohan: 2008) y el experto en la rama más reciente de experticia policiaca: la forensica lingüística (*Criminal Minds: Unabomber*, serie televisiva, 2019).

Ahora bien, los crímenes urbanos y nocturnos, ligados a la corrupción moral y financiera, significan una violación a la ley, y por esa razón en estas películas suele haber juicios que tienen interés para los estudios del Derecho Procesal (C. Gómez Fröde: 2016).

6. CATÁSTROFES SOCIALES: LA URGENCIA DE LA MEMORIA

Las catástrofes sociales más terribles son incontables. Cada una de ellas ha sido representada en el cine documental y de ficción, y a su vez han sido objeto de estudios específicos. Éste es el caso del cine sobre la guerra civil española, las oleadas migratorias, las dictaduras, los feminicidios, la narcoviolenca, el Holocausto (R. Eaglestone & B. Langford: 2008; A. Insdorf: 2003; P. Croci y M. Kogan: 2003), los magnicidios, el terrorismo, el odio racial, la inflación galopante, la guerra de guerrillas, las masacres a obreros, campesinos y estudiantes, y muchas otras catástrofes sociales.

Al mismo tiempo, algunos géneros convencionales se sostienen como una crónica sesgada de catástrofes específicas. Así, por ejemplo, el western es una crónica del exterminio de los indígenas nativos en el territorio estadounidense (I. Saavedra: 2016). Durante el surgimiento y el auge de este género se contó la historia desde la perspectiva de los invasores, donde los nativos eran vistos como un enemigo militar al que se eliminaba de un plumazo, matándolos como moscas (A. Aleiss: 2005). En el momento en el que se tomó conciencia de la catástrofe racial y se empezó a adoptar la perspectiva de los nativos, el western dejó de ser el género más popular del cine estadounidense (M. Hilger: 2016).

Otro género tradicional naturalmente catastrófico es el cine bélico, que ha evolucionado de la tradición pacifista original a una épica del heroísmo individual (H. J. Rodríguez: 2006).

En general, las catástrofes sociales han sido representadas con el empleo de al menos diez estrategias ficcionales, incluyendo las utilizadas en el cine documental.

Una de las estrategias más efectivas utilizadas en el cine de ficción para representar las catástrofes sociales es la reconstrucción histórica, es decir, una versión ficcionalizada de los hechos históricos, en la cual son incorporados los sobrevivientes que participaron personalmente o fueron testigos directos de la catástrofe. Éste es el caso de las películas dirigidas por Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, como *El coraje del pueblo* (Bolivia, 1971), donde se recrea la masacre de un grupo de huelguistas mineros y estudiantiles (D. Wood: 2017).

Otra estrategia de representación de las catástrofes sociales es la recreación ficcional, que consiste en una versión apegada a los hechos históricos con la eventual inclusión de materiales de archivo, como es el caso de *Colosio* (2012); *Cristiada* (2013) y *Los últimos cristeros* (2013), en México; *Gernika* (España, 2013) y *El teniente Amado* (República Dominicana, 2012), donde se muestran versiones ficcionalizadas del magnicidio mexicano, la conocida masacre durante la guerra civil española, y la vida cotidiana durante la dictadura militar dominicana.

Otra estrategia ficcional es la representación indirecta, que consiste en presentar una historia donde la catástrofe social aparece como trasfondo narrativo. Éste es el caso de *Machuca* (Chile, 2004); *La lengua de las mariposas* (España, 2002); *El año que mis padres se fueron de vacaciones* (Brasil, 2006); *Wakolda: el médico alemán* (Argentina, 2013); *El amigo alemán* (Argentina, 2012); *Pájaros de papel* (España, 2010), y *Lucía* (Chile, 2013). En estas películas conocemos una historia individual que tiene como trasfondo catástrofes como la dictadura chilena, la guerra civil española, la dictadura en Brasil y la experiencia del Holocausto.



LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS, 1999.

La cuarta estrategia de representación de estas catástrofes es la resemantización intimista, que consiste en contar la historia de un personaje que sufre en su vida personal las consecuencias de la catástrofe social. Éste es el caso de *Confesión a Laura* (Colombia, 1990); *Iluminados por el fuego* (Argentina, 2005); *Después de tantos años* (España, 1994); *Trópico de sangre* (República Dominicana, 2010); *Mi mejor enemigo* (Chile, 2005); *Verdades verdaderas* (Argentina, 2011), y *La historia oficial* (Argentina, 1985). En ellas se resemantizan catástrofes como el Bogotazo de 1948; la Guerra de las Malvinas, la memoria de la guerra civil española, el atentado que realizaron las hermanas Mirabal al dictador Rafael Trujillo en 1960; el conflicto del Beagle que enfrentó a Chile y Argentina en 1978, y la búsqueda de las Abuelas de Plaza de Mayo después de la dictadura argentina.

Otra estrategia es la resignificación genérica, que consiste en elaborar una aproximación a la catástrofe desde un género ajeno a la tragedia. Éste es el caso de *Tlatelolco, verano del 68* (México, 2010), sobre la masacre de estudiantes el 2 de octubre de 1968, y *Asignatura pendiente* (España, 1977), donde se rememoran las décadas perdidas durante la dictadura franquista. En ambos casos estas reconstrucciones de la memoria colectiva se enmarcan en el género de la comedia romántica. En *Viva Cuba* (Cuba, 2005) se tematiza la idea del exilio voluntario en el marco de una road movie. Y en *Capitanes de abril* (Portugal, 2000), donde se reconstruye la revolución pacífica frente

a la dictadura más antigua de Europa, esta reconstrucción colectiva se enmarca en el contexto del melodrama familiar.

La sexta y última estrategia ficcional es la reapropiación humorística, como en el caso de *Golpe de estadio* (Colombia, 1998), donde el enfrentamiento de la guerrilla y el ejército se suspende por unas horas para que ambos bandos disfruten la transmisión televisiva del partido de fútbol de la selección nacional colombiana con la selección argentina en el Mundial de Fútbol de 1994. Y en *Juan de los muertos* (Cuba, 2011), donde el protagonista, un desempleado permanente, aprovecha una oleada de muertes para crear un negocio de muertes por encargo.

Entre muchos otros casos de reapropiación humorística de las catástrofes se encuentran: *El sentido de la vida* (Inglaterra, 1983), *La vida es bella* (Italia, 1997), *La ley de Herodes* (México, 1999), *Historias de la edad de oro* (Rumania, 2009) y *Jojo Rabbitt* (Nueva Zelanda, 2019).

Por otra parte, las estrategias narrativas del cine documental sobre catástrofes sociales incluyen el reportaje informativo, como en *Silencio en Juárez* (México, 2008), donde se entrevista a varios expertos acerca de la serie de asesinatos que desde 1998 sufren las maquiladoras y estudiantes en la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez.

El segundo tipo de documental sobre catástrofes sociales es el testimonio directo, como en *Escuchando al juez Garzón* (España, 2011), donde se entrevista al protagonista de numerosos juicios de interés internacional.

El siguiente tipo de documental utiliza la reconstrucción histórica, como *Calle Santa Fe* (Chile, 2007), donde se reconstruyen algunos crímenes cometidos por la dictadura chilena en los testimonios de los testigos directos.

El cuarto y último tipo de documental sobre catástrofes sociales es la resemantización alegórica, como en *Nostalgia de la luz* (Chile, 2010), donde se presentan dos tipos de miradas al pasado. La mirada de los astrónomos está dirigida al cielo, mientras la mirada de los supervivientes de la dictadura está dirigida al suelo del desierto de Atacama, en busca de los restos de sus familiares desaparecidos.



NOSTALGIA DE LA LUZ, 2017.

En todos los casos, la utilización de estas diez estrategias cinematográficas en el cine de ficción y el cine documental construyen una representación de las catástrofes sociales que se integra al imaginario colectivo de los espectadores de la región, y contribuyen a mantener viva la memoria colectiva.

7. LA CATÁSTROFE PLANETARIA: LA INMINENCIA DEL DESASTRE

Las raíces de la catástrofe planetaria son de naturaleza ética, como ocurre con las causadas por la actividad humana y mostradas por el cine. La catástrofe planetaria es la más trascendente de todas ellas.

Otras catástrofes vinculadas a la bioética (P. Brereton: 2016; S. Rust *et al.*: 2013; B. Gurr: 2015; E. Moore: 2017; R. L. Murray & J. Heumann: 2009; A. O'Brien: 2018) atañen a la corrupción de las compañías farmacéuticas y las políticas de la industria alimentaria (que han causado la catástrofe inmunológica en todo el mundo, como ha sido puesto en evidencia durante la crisis del Covid-19) (J. Cooke: 2009), así como las decisiones vinculadas a la donación de órganos (*Todo sobre mi madre*) (S. Schicktanz *et al.*: 2010), la procreación humana asistida (*Gattaca*), la eutanasia (*Million Dollar Baby*), la adopción (*Juno*), la clonación (*La isla*), las adicciones (*Réquiem por un sueño*), las enfermedades neurológicas (*Gaby*), los trastornos de la memoria (*The*

Notebook), el autismo (*Forrest Gump*), el alcoholismo (*Días de vino y rosas*), la epilepsia (*El idiota*), la identidad sexual (*Mi vida en rosa*), el síndrome de Gilles de la Tourette (*Frente a la clase*), la esclerosis múltiple (*Hillary and Jackie*), la experimentación genómica (*Gattaca*), la interrupción legal del embarazo (*Revolutionary Road*) (H. Colt et al.: 2011; M. S. Rosenthal: 2018), la explosión demográfica (*Cuando el destino nos alcance*), la tortura (*Estado de sitio*), la experimentación con animales (*Gorilas en la niebla*) y otros terrenos de la condición humana y la toma de decisiones ante dilemas éticos cuya solución suele ser multifactorial.

Todos estos problemas han sido mostrados de manera rica y diversa en el cine de ficción, y han sido estudiados por expertos en bioética. Por razones de espacio, aquí ofrezco una bibliografía especializada sobre el tema, en la que se incluye una rica filmografía y diversas aproximaciones disciplinarias (B. J. Pinto y A. I. Gómez: 2019; G. García: 2011; A. Vélez: 2019).

8. SALIR DEL CAOS: CÓMO PERDER PARA GANAR

En *Decoding the Weather Machine* (2018), un documental sobre la situación planetaria, se señala que el estudio del clima es un problema de seguridad nacional. Y se concluye que ante situaciones de naturaleza catastrófica se presentan cuatro opciones posibles: sufrir, adaptarse, mitigar o prosperar. Esta última opción es la que se explora en algunas formas de cine que se mencionan para cerrar este recorrido panorámico sobre las formas de representar las catástrofes en el cine.

Se trata de las distintas formas de resiliencia, entendida como la capacidad para sobrevivir, recuperarse y crecer al enfrentarse a una situación adversa, especialmente en el caso de haber sufrido experiencias catastróficas. De acuerdo con Edward Sluss & Edward Powley (2020), existen tres “factores protectores o de facilitación” que predicen si una persona o un grupo social tendrá resiliencia: “altos niveles de confianza en sus

habilidades, rutinas disciplinadas en su trabajo, y apoyo social y familiar". En el caso de las catástrofes, podríamos considerar a la resiliencia como el resultado de estrategias anastróficas, es decir, cuyo sentido es exactamente el opuesto al de las catástrofes.

La forma más efectiva de resiliencia anastrófica, a nivel planetario, es la biorremediación (B. S. Mata: 2019), algunos de cuyos recursos se pueden observar en el documental que acompaña al largometraje *La última hora* (2007). Son estrategias tales como el empleo de bacterias que reciclan el petróleo y los desechos urbanos y los convierten en oxígeno; aprovechar el diseño natural de las plantas tropicales para dejar de utilizar los detergentes, y sustituir los plásticos por resinas naturales.



LA ÚLTIMA HORA, 2017.

Las experiencias de resiliencia (o que son dignas de celebración colectiva después de una catástrofe) son poco frecuentes. Sin embargo, son muy significativas, precisamente por su carácter excepcional.

Veamos algunos ejemplos de cine anastrófico. Las protagonistas del road movie *Thelma y Louise*, después de haber sufrido las consecuencias del machismo rampante y quedar acorraladas por la policía, toman una decisión fraternal (el suicidio al lanzar su auto hacia el abismo) como un acto de liberación suprema. En *Mandela y Leclerck* acompañamos al carcelero de

Nelson Mandela, que es testigo del proceso por el que un encierro carcelario es convertido en una experiencia de redención y aprendizaje, durante la cual Mandela construyó una filosofía política de trascendencia internacional. Norma Rae cuenta la historia de su protagonista, que convierte su despido laboral en una victoria laboral, de la cual se desprende la creación de un sindicato de obreras de la industria textil.

En la secuencia central de *El acorazado Potemkin* vemos la masacre de los soldados cosacos sobre el pueblo indefenso, y este acto de injusticia extrema es la mecha que enciende el fuego de la revolución bolchevique de 1905 y, más tarde, la Revolución Rusa de 1917. La muerte a traición que sufre el líder campesino mexicano Emiliano Zapata en *¡Viva Zapata!* es un momento crucial en la chispa que dio lugar a la Revolución Mexicana de 1910.

Durante la década de 1960, un grupo de obreras de la industria automotriz en Inglaterra se fueron a la huelga para exigir un salario igual al de sus compañeros. En la película que recrea esta experiencia (*Made in Dagenham*) el matrimonio de la líder se tambalea, pero la misma condición de género les permite establecer un diálogo personal con la primera ministra y lograr que, en pocos meses, todas las fábricas de autos del país (y de otros países) disfruten de salario igual por un trabajo igual.

Las viudas de Martin Luther King, Jr. y de Nelson Mandela se encuentran en persona y acuerdan convertir el dolor de la viudez en estrategias para preservar un legado histórico memorable (*Betty y Coretta*). Durante la Segunda Guerra Mundial, el gobierno estadounidense segregó a los ciudadanos de origen japonés en espacios físicamente similares a los campos de concentración. En *Pasatiempo americano* se recrea esta experiencia de convivencia forzada para disfrutar el juego de beisbol (el pasatiempo japonés y estadounidense por excelencia) en medio de una historia romántica entre un saxofonista japonés y una maestra de música estadounidense.

Al caer el régimen del Apartheid en Sudáfrica, que legalizó la segregación de blancos y negros, se instalaron las Jornadas de Reconciliación Nacional. En estas sesiones públicas se careaban, públicamente, los

victimarios (de raza blanca) y los sobrevivientes de las masacres (de raza negra). En una secuencia de *In My Country* encontramos un niño muy pequeño que fue testigo de la muerte de sus padres y hermanos. En esta escena, el perpetrador se defiende diciendo que él sólo obedecía órdenes militares, y promete hacerse cargo del niño y su educación. Ante el silencio expectante de los asistentes y los representantes de la prensa internacional, el niño se pone en pie y mira al hombre, que está hincado frente a él. En un acto de resiliencia ante una experiencia de dolor extremo, el niño abraza al victimario.

En el cine documental y de ficción encontramos distintas experiencias de resiliencia, como la resiliencia urbana (ciudades y poblaciones que logran prosperar a pesar de haber sufrido condiciones de estrés); la resiliencia psicológica (recuperación emocional de una persona después de haber tenido un periodo de shock); la resiliencia física (resistencia de algunos materiales a actuar como un resorte que se estira y regresa a su estado original), y la resiliencia ecológica (rehabilitación de un sitio después de una fuerte perturbación, deforestación o pérdida de especies) (C. A. Alonso: 2019).

CONCLUSIONES GENERALES:

¿QUÉ HAY ANTES Y DESPUÉS DE LA CATÁSTROFE?

Al llegar a este punto se puede concluir que probablemente más de la mitad de las películas del cine documental y de ficción producidas en toda la historia del cine tratan sobre distintos tipos de catástrofes, ya sean de carácter natural o social, íntimas y colectivas, reales o imaginarias.

Ante las devastadoras consecuencias de cualquier tipo de catástrofe, el cine también muestra algunas formas de anástrofe y, sobre todo, distintas formas de resiliencia. Son estrategias de transformación, remediación y reivindicación.

Por último, conviene señalar la experiencia de algunos casos particulares en relación con el cine de catástrofes en varios países.

En el caso de Alemania, el cine del Holocausto (como género producido en la tradición estadounidense) ha provocado en la juventud alemana una sensación de desolación y anhedonia que tal vez sólo podrá desaparecer cuando el mismo cine estadounidense nos recuerde a todos que la cultura alemana ha tenido grandes logros artísticos y científicos de interés mundial.

En el caso de Brasil, se trata del único país del Cono Sur que sufrió una feroz dictadura y que carece de un cine sobre esa experiencia histórica. Esta amnesia colectiva (cinematográfica) puede explicar la conducta de un electorado que votó por el regreso de un régimen de extrema derecha (Bolsonario), sin advertir los riesgos que ello implica.

En el caso de México tuvieron que haber transcurrido casi 50 años para producir versiones distintas de la masacre de estudiantes en la plaza de Tlatelolco en 1968, lo cual ya se manifiesta en las diversas versiones ficcionales del magnicidio del candidato Luis Donaldo Colosio a la Presidencia de la República, ocurrido en 1994.

En el caso de la comunidad internacional, la experiencia del Covid-19 ha sido ocasión para recordar los alcances de la catástrofe alimentaria. Esta catástrofe, como lo han señalado los documentales sobre los monopolios de la industria alimentaria, ha creado una población mundial notablemente debilitada en su sistema inmunológico para hacer frente a cualquier amenaza viral.

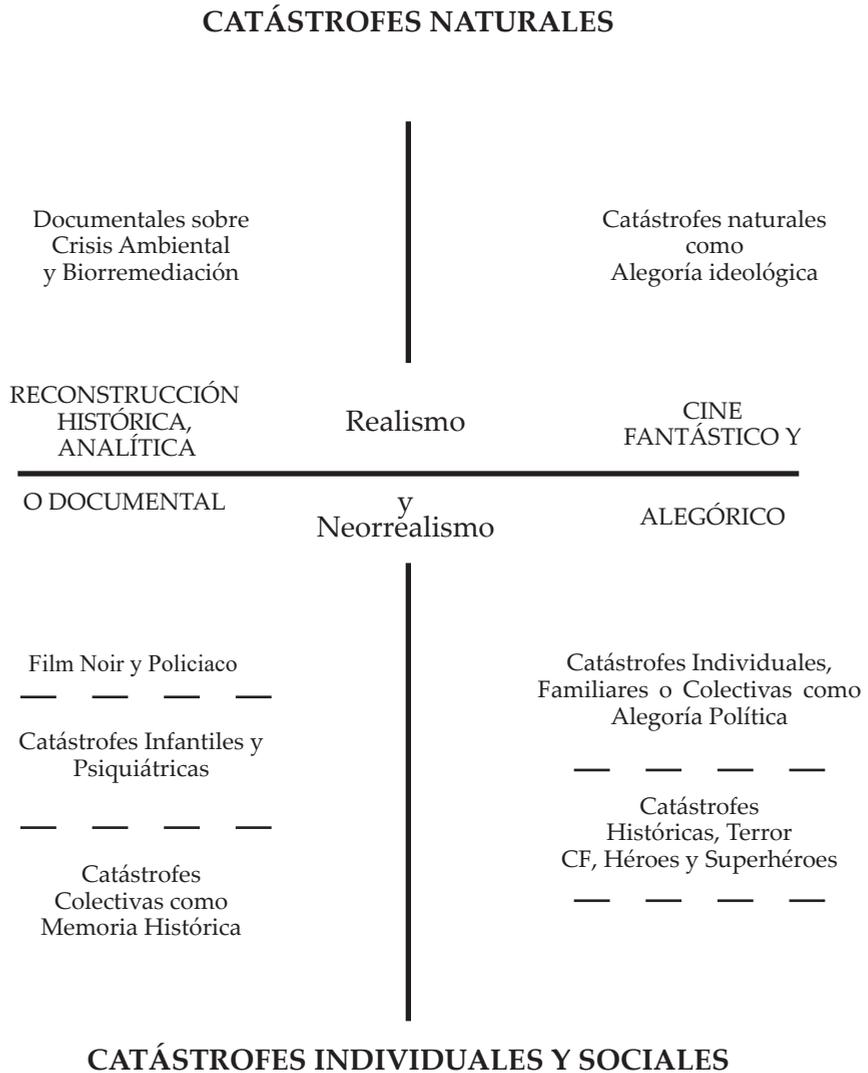
El cine, con su enorme fuerza de pedagogía social, contribuye a crear una cultura de la prevención, al mismo tiempo que muestra distintas formas de resiliencia ante las catástrofes.

Como se señaló al inicio de este trabajo, el cine de catástrofes es una oportunidad para replantear la trascendencia del dilema moral que todo individuo y todo grupo social se plantean frente a la naturaleza. En toda catástrofe (y en su posible prevención) inevitablemente está en juego la posibilidad de decidir entre la explotación egoísta y el conocimiento

respetuoso de la naturaleza externa, pero también de la naturaleza social y de la naturaleza íntima de cada persona.

El cine es parte de nuestro patrimonio como especie, y su carácter estratégico nos obliga a diseñar mecanismos para su preservación y estudio. Al hacer este recorrido sobre la mirada múltiple que el cine dirige a la experiencia de las más diversas formas de catástrofe en la experiencia humana, debemos reconocer su valor como una herramienta para la supervivencia y, sobre todo, para nutrir la calidad de vida de la misma especie, en consonancia con las otras especies del planeta.

Figura 1. Tipología de la representación de las catástrofes en el cine



BIBLIOGRAFÍA

- Aleiss, Angela: *Making the White Man's Indian. Native Americans and Hollywood Movies*. Westport, Connecticut, Praeger, 2005.
- Alonso Muñoz, Carlos Arturo: "La resiliencia urbana como respuesta para la generación de sociedades sustentables". *Maestría en Sociedades Sustentables, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Semanario de la UAM*, 26 de Agosto de 2019 (4).
- Alquicira, Mario Alberto y María Alejandra de la Garza, compiladores: *Psicoanálisis y cine*. México, Círculo Psicoanalítico Mexicano, Vol. 3, 2008.
- Bonfil, Carlos: *Al filo del abismo. Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. México, Secretaría de Cultura, 2016.
- Bonitzer, Pascal: *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.
- Brereton, Pat: *Environmental Ethics and Film*. London, Routledge, 2016.
- Cabrera, Julio: *Cine: "Bacon, los fisiólogos, Spielberg y los filmes-catástrofes (Las relaciones del ser humano con la naturaleza)"*, en *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona, Gedisa, 2015 (129-162).
- Carroll, Noël: *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid, La Balsa de Medusa, 2005 (ed. or. en inglés: 1990).
- Cohan, Steven: *CSI: Crime Scene Investigation*. London, British Film Institute, 2008
- Colt, Henri; Silvia Quadrelli & Lester Friedman, eds.: *The Picture of Health. Medical Ethics and the Movies*. Oxford University Press, 2011.
- Cooke, Jennifer, ed.: *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*. New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Croci, Paula y Mauricio Kogan: *Lesas humanidad. El nazismo en el cine*. Buenos Aires, La Crujía, 2003.
- Eaglestone, Robert & Barry Langford, eds.: *Teaching Holocaust Literature and Film*. New York, Palgrave Macmillan, 2008.
- Farramond, Katherine, ed.: *The Contemporary Femme Fatale. Gender, Genre and American Cinema*. New York, Routledge, 2018.
- Fernández, Álvaro: *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. Morelia, El Colegio de Michoacán, 2007.

- García Colorado, Gabriel (editor): Cine y bioética. México, Cine y Bioética, 2011.
- Gómez Fröde, Carina: El arte cinematográfico como herramienta pedagógica para la enseñanza del derecho y la teoría general del proceso. México, Tirant lo Blanch, 2016.
- Grossman, Julie: Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up. New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Gurr, Barbara, ed.: Race, Gender, and Sexuality in Post-Apocalyptic TV and Film. New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- Hilger, Michael: Native Americans in the Movies. Portrayals from Silent Films to the Present. Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2016.
- Hutchings, Peter: Historical Dictionary of Horror Cinema. Toronto, The Scarecrow Press, 2008.
- Insdorf, Annette: Indelible Shadows. Film and the Holocaust. New York, Cambridge University Press, 2003.
- Kay, Glenn: Zombie Movies. The Ultimate Guide. Chicago Review Press, 2008.
- Kay, Glenn & Michael Rose: Disaster Movies. Chicago Review Press, 2006.
- Keane, Stephen: Disaster Movies. The Cinema of Catastrophe. London, Wallflower, 2001.
- Mata, Bertran Salvador: La biorremediación. Revertir el cambio climático. México, RBA Editores, 2019.
- Montaña, Francisco: La edad ingrata. Infancias en Los 400 golpes de Francois Truffaut. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Moore, Ellen E.: Landscape and the Environment in Hollywood Film. The Green Machine. New York, Palgrave Macmillan, 2017.
- Murray, Robin L. & Joseph K. Heumann: Ecology and Popular Film. Cinema on the Edge. Albany, State University of New York, 2009.
- Nacousi, Moira & Daniel Soto (eds.): Cine y criminalidad organizada. Una mirada multidisciplinaria. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2014.
- O'Brien, Adam: Film and the Natural Environment. Elements and Atmospheres. London and New York, Wallflower / Columbia University Press, 2018.
- Picatoste Verdejo, Jordi: Paraísos perdidos. La infancia en 50 películas. Barcelona, UOC, 2018.

- Pinto Bustamante, Boris Julián & Ana Isabel Gómez Córdoba (editores académicos): *Conflictos, dilemas y paradojas: Cine y bioética en el inicio de la vida*. Bogotá, Universidad del Rosario, 2019.
- Ripalda, Marcos: *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid, Ediciones Internacionales, 2005.
- Roddick, Nick: "Only the Stars Survive: Disaster Movies in the Seventies", en D. Bradley (ed.): *Performance and Politics in Popular Drama*. Cambridge University Press, 1980, 243-269. Cit. en S. Keane (2001).
- Rodríguez, Hilario J.: *El cine bélico. La guerra y sus personajes*. Barcelona, Paidós, 2006.
- Rosenthal, M. Sara: *Clinical Ethics on Film. A Guide for Medical Educators*. Cham (Suiza), Springer, 2018.
- Rust, Stephen; Salma Monandi & Sean Cubitt, eds.: *Ecocinema Theory and Practice*. New York, Routledge / American Film Institute, 2013.
- Saavedra, Isis: *Cuando el western cruzó la frontera. Un acercamiento transdisciplinario*. México, UAM Xochimilco, 2016.
- Salín-Pascual, Rafael: *Cineterapia: La psiquiatría y el psiquiatra a través de las películas*. México, Edamex, 2001.
- Sánchez, Adrián: *Al oeste del mito. 50 westerns básicos*. Barcelona, UOC, 2016.
- Sanders, John: *Studying Disaster Movies*. London, Auteur, 2009.
- Schicktanz, Silke; Claudia Wiseman & Sabine Wöhlke (eds.): *Teaching Ethics in Organ Transplantation and Tissue Donation. Cases and Movies*. Universitätsverlag Göttingen, 2010.
- Shadoian, Jack: *Dreams and Dead Ends: The American Gangster / Crime Film*. Cambridge, MIT Press, 1981.
- Sluss, David & Edward Powley: "Build Your Team's Resilience — From Home". Cambridge, Harvard Business Review, April 14, 2020.
- Sontag, Susan: "The Imagination of Disaster", en *Against Interpretation and Other Essays*. London, Andre Deutsch, 1965, 209-225. Cit. en S. Keane (2001).
- Vélez van Meerbeke, Alberto (editor académico): *Neurociencias y cine*. Bogotá, Universidad del Rosario, 2019.
- Verdone, Mario: *El neorrealismo*. México, UNAM, 1979.

Bibliografía

- Wedding, Danny & Ryan Niemiec: *Movies and Mental Illness. Using Films to Understand Psychopathology*. Boston, Hogrefe, 2014
- Weinstock, Jeffrey: *The Vampire Film. Undead Cinema*. New York, Wallflower, Columbia University Press, 2012.
- Wojchik-Andrews, Ian: *Children's Films. History, Ideology, Pedagogy, Theory*. New York, Garland, 2000.
- Wood, David: *El espectador pensante. Cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau*. México, UNAM / La Carreta, 2017.
- Yacowar, Maurice: "The Bug and the Rug: Notes on the Disaster Genre", en B. K. Grant (ed.): *Film Genre. Theory and Criticism*. New Jersey & London, Scarecrow Press, 1977, 90-107.
- Zaniello, Tom: *Working Stiffs, Union Maids, Reds, and Riffraff. An Organized Guide to Films about Labor*. Ithaca, Cornell University Press, 1999.
- Zimmerman, Jacqueline N.: *People like Ourselves. Portrayals of Mental Illness in the Movies*. New York, Scarecrow Press, 2003 .

LOS AUTORES

Hans Saettele

Nació en Zurich en 1943, reside en México desde 1971. Estudió filología, filosofía, lingüística y literatura en las Universidades de Zurich, Madrid y Toulouse. Es doctor por la Universidad de Zurich con una tesis sobre “Las transformaciones del sistema temporal del francés en el siglo XIII”. Profesor-investigador del Departamento de Educación y Comunicación de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Sus campos de investigación son la Lingüística, la Filosofía del Lenguaje, las Ciencias Sociales, el Psicoanálisis. Es autor del libro: *Palabra y silencio en psicoanálisis* (UAM-X, 2021) y *Bordes del lenguaje. Discurso y lazo*. Es cofundador de Dimensión Psicoanalítica A.C. Algunas de sus publicaciones están disponibles en: <https://www.comunicacionlenguajesycultura.org.mx>
Dirección electrónica: hanssaettele@hotmail.com

Alejandro Montes de Oca Villatoro

Psicoanalista por el Círculo Psicoanalítico Mexicano, y doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Profesor-investigador en el Departamento de Educación y Comunicación de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, de la UAM Xochimilco. Su campo de investigación es la Literatura y el Psicoanálisis. Ha sido invitado a impartir cursos en el Colegio Internacional de Educación Superior, la Universidad Intercontinental, la Universidad Anáhuac y la Universidad Iberoamericana, así como en el Círculo Psicoanalítico Mexicano, Colegio de Psicoanálisis Lacaniano, el Instituto Psicoanalítico Nezahualcóyotl

y Dimensión Psicoanalítica, A.C.. Algunas de sus publicaciones están disponibles en <https://www.comunicacionlenguajesycultura.org.mx>
Dirección electrónica: alejandromontesdeocavillatoro@gmail.com

Noé Sotelo Herrera

Doctor en Teoría, análisis y documentación cinematográfica por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente se desempeña como profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México Fes Acatlán y realiza producción audiovisual de forma independiente; además, es miembro activo de la asociación cultural española: Trama & Fondo, dedicada al análisis de textos cinematográficos. Realizó una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco y ha incursionado en diferentes áreas de la comunicación; fue reportero en diferentes medios, entre ellos el periódico *Reforma*, así como generador de contenidos para el Riviera Maya Film Festival. Sus investigaciones se han publicado en libros y revistas arbitradas en diferentes países. Dirección electrónica: noesot@hotmail.com

Silvia Gutiérrez Vidrio

Doctora en Sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora-investigadora en el Departamento de Educación y Comunicación de la División de Ciencias sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Sus líneas de investigación son el análisis del discurso, el estudio de las representaciones sociales y el tema de las emociones/afectividad. Miembro fundador y activo del Comité Editorial de la *Revista Cultura y Representaciones Sociales* (IIS, UNAM) y de la Red de Investigadores en Representaciones Sociales (RENIRS). Se puede acceder a sus publicaciones en: <https://uam-xochimilco.academia.edu/SilviaGutierrez>

Lauro Zavala

Profesor en la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico del Doctorado en Humanidades y coordinador del Área de Concentración Interdivisional en Análisis Cinematográfico de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Es presidente de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico. Pertenece a la Academia Mexicana de Ciencias y a la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Sus libros más recientes son: *Principios de teoría narrativa* (UNAM, 2018), *Para analizar cine y literatura* (Madrid, 2019) y *Semiótica fronteriza* (FOEM, 2020) Algunas de sus publicaciones están disponibles en <https://uam-xochimilco.academia.edu/LauroZavala> y en <https://www.comunicacionlenguajesycultura.org.mx>

Catástrofes Humanas, Su representación en el sujeto, la literatura, el cine y las comunicaciones, terminó de imprimirse en abril de 2022 en los talleres de Reproducciones Gráficas de Sur, Amatl, núm. 20, colonia Pedregal de Santo Domingo, Coyoacán, CDMX. El tiro consta de 500 ejemplares.

EL COORDINADOR...

Alejandro Montes de Oca Villatoro

Psicoanalista por el Círculo Psicoanalítico Mexicano, y doctor en ciencias sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Profesor-investigador en el Departamento de Educación y Comunicación de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, de la UAM Xochimilco.

Su campo de investigación es la literatura y el psicoanálisis. Ha sido invitado a impartir cursos en el Colegio Internacional de Educación Superior, la Universidad Intercontinental, la Universidad Anáhuac y la Universidad Iberoamericana, así como en el Círculo Psicoanalítico Mexicano, Colegio de Psicoanálisis Lacaniano, el Instituto Psicoanalítico Nezahualcóyotl y Dimensión Psicoanalítica, A.C.

NOVEDADES EDITORIALES

El espejo social. Las webseries en la hiper modernidad
Josefa Erreguerena Albaitero

Más allá del horror. Ensayos sobre la construcción social de las víctimas de la violencia
Roberto Manero Brito

La teoría social frente al espejo de la pandemia global
Sonia Comboni y Jorge Brenna (coords.)

Las grietas de la subjetividad: silencio y trauma
Lidia Fernández, Verónica Alvarado (coords.)

La suspensión del presente. Miradas de la pandemia desde las humanidades
José A. Sánchez y Antonio Sustaita (coords.)

Maquiavelo. Sociedad y política en el Renacimiento
Roberto García Jurado

Políticas públicas de género y diversidad. Nuevos y viejos desafíos para su incorporación en la agenda pública
Pilar Berrios (coord.)

REVISTA DE LA DCSH

Argumentos. Estudios críticos de la sociedad
Núm. 97: Mujeres y cultura en tiempo de crisis

DCSH PUBLICACIONES

www.facebook.com/DcshPublicaciones

ENLACES

libreria.xoc.uam.mx
casadelibrosabiertos.uam.mx
dcsh.xoc.uam.mx

Al paso de un siglo caracterizado por guerras permanentes, el expolio de la naturaleza y las comunidades, así como por una sobrepoblación descontrolada y una corrupción generalizada, el peso de la responsabilidad humana en las catástrofes fue más abrumador, al tiempo que fue cerniéndose, de forma cada vez más ominosa una realidad insoslayable; la de la demagogia, la mentira política y los abusos hacia las periferias, como caldo de cultivo de conflictos, si bien inicialmente constreñidos a geografías acotadas y lejanas, pronto se convirtieron en una realidad cada vez más cercana e ineludible, que de una u otra forma nos tocaba a todos a partir de las migraciones, hasta llegar, en nuestros días a la realidad brutal de una pandemia inducida por los cambios planetarios producto de la actividad humana a la que nadie puede ser ajeno.

Es así que en el presente libro se abordan diversas formas de interrelación entre el desorden social y los sujetos. Desde una mirada múltiple a las catástrofes humanas en la cultura; éstas se analizan tanto desde el factor subjetivo implicado en los sucesos catastróficos, como desde la potencia de la imaginación creadora de la literatura, así como desde la migración colectiva y la producción de los imaginarios colectivos contruidos a partir de la producción audiovisual. Buscamos así acercarnos a la comprensión de los modos en que estos procesos se representan en las subjetividades. Para de esta forma, contribuir a la reflexión sobre las maneras de imaginar, concebir y representar este tipo de fenómenos, tarea cada vez más necesaria.

