

POLÍTICAS LITERARIAS:

PODER
Y ACUMULACIÓN
EN LA LITERATURA
Y EL CINE
LATINOAMERICANOS



JOHN
KRANIAUSKAS

PRÓLOGO DE
ROGER BARTRA



FLACSO
MÉXICO

Índice general

Prólogo, 9

Roger Bartra

Agradecimientos, 13

Introducción, 15

A. Benjamin y América Latina

1. ¡Atención: ruinas mexicanas! *Dirección única* y el inconsciente colonial, 23

América, 23

Geografías: los puntos de una brújula, 27

Obras subterráneas, 31

Embajada mexicana, 33

Imágenes para el inconsciente, 36

Apéndice, 40

2. Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo, 43

3. Una pequeña historia andina de la fotografía: *Yawar fiesta*, 55

Insistencia, 58

El abra, 63

La acumulación originaria: la máquina taurina, 70

El turupukllay, 75

B. El “maldoblesar” en la cultura

4. Para una lectura política de *El Señor Presidente*:

notas sobre el “maldoblesar” textual, 83

- El maldoblesar en la escritura, 84
- El maldoblesar en la política, 88
- El maldoblesar en la cultura, 92
- 5. De la ideología a la cultura: subalternización y montaje
(*Yo el Supremo* como libro de historia), 97
 - De la ideología..., 98
 - ... a la cultura, 101
 - Subalternización..., 104
 - ... y montaje, 107
- 6. Retorno, melancolía y crisis de futuro:
El fiscal de Augusto Roa Bastos, 111
- 7. El Estado es un mono: *El apando* de José Revueltas, 123
 - La “forma cuerpo”, 123
 - Contra el desarrollo, 127
 - El humanismo de Revueltas, 130
 - Alotropías, 134
- 8. Revolución-porno: “El fiord” y el Estado evaperonista, 141
 - Literatura, 144
 - Política porno-y-melo-dramática, 149
 - Psicoanálisis, 154
- 9. Proximidad crítica: las crónicas-ensayos de Carlos Monsiváis, 157
 - Cartas abiertas, 157
 - De ensayos y crónicas, 160
 - Proximidad crítica, 163
 - Melodrama y modernidad, 167
- 10. El *noir* entra en la historia: *Sangre vagabunda* de James Ellroy, 173
 - Prehistorias, 175
 - Verde: el contrapunteo Hispaniola, 180
 - Negro: escribir la reforma-y-revolución, 186
 - Conclusión roja, 193

C. Cine y acumulación

- 11. *Cronos* y la economía política del vampirismo:
apuntes sobre una constelación histórica, 199
 - El capitalista siniestro, 201
 - Fetichismo, memoria cultural y acumulación originaria, 206

- Vampiros latinoamericanos, 209
- Jesús, el vampiro, 212
- 12. *Amores perros* y la monetarización del arte (bienes, tumba, trabajo), 219
 - Bienes, 221
 - Tumba, 226
 - Trabajo, 232
- 13. La elasticidad de la demanda: reflexiones sobre *The Wire*, 239
 - Escenas criminales, 243
 - Adam Smith en Baltimore, 251
 - Repetición y reproducción , 257

Conclusión

- 14. Gobernar es repoblar: sobre la acumulación “originaria” neoliberal (una lectura de la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” de Rodolfo Walsh), 263
 - La razón imperial, 264
 - La globalización disyuntiva, 266
 - Formaciones críticas transculturales, 269
 - Acumulación “primitiva” neoliberal, 273

Fuentes, 281

Introducción

Los ensayos incluidos en este volumen han sido escritos a lo largo de los últimos veinte años: los que forman parte de la primera sección son reflexiones sobre la obra de Walter Benjamin; los de la segunda, son interpretaciones de textos ya canónicos de la literatura latinoamericana y, finalmente, los de la tercera, versan sobre aspectos de la cultura visual (cine y televisión) más o menos contemporánea —aunque cabe decir que el tiempo presente que se experimenta como contemporáneo parece desvanecerse y, por eso, “pasar” con más y más velocidad (creo, sin embargo, que las obras analizadas: *Cronos* (1992) de Guillermo del Toro, *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, y la serie televisiva de HBO, *The Wire* (2002-2008) de David Simon y Edward Burns, mantienen su interés actual, precisamente por inscribir tal experiencia en sus lógicas compositivas). Las políticas literarias a las que alude el título de este volumen no son las de los gobiernos sino las políticas textuales de cada obra en sí.

Uno de los ensayos más recientes de esta colección es la interpretación —y revaloración— de la primera novela del escritor peruano José María Arguedas (1911-1969), *Yawar fiesta*. Publicada originalmente en 1941, es una novela que generalmente ha sido subestimada por la crítica (se considera un ejemplo del regionalismo sentimental y nostálgico) y por eso se margina, en favor de otras novelas suyas: en los años sesenta, *Todas las sangres* (1964); en los setenta, *Los ríos profundos* (1958) y, más recientemente, en favor de su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Éstas se consideran formalmente como más revolucionarias y, en palabras de Ángel Rama (a propósito de *Los ríos profundos*),

“transculturadoras”. Empero, sin menospreciarlas, aquí propongo que, al iniciar su proyecto novelesco, *Yawar fiesta* marca ya —y de manera radical— la aparición de algunas de sus características más celebradas, particularmente el *ayllu* indígena, la figuración de lo “común” en su obra.

Otro de los propósitos de este ensayo es marcar una suerte de paralelismo entre la novela de Arguedas y las consideraciones de Benjamin sobre la intencionalidad “desaturizante” de la fotografía: esta función en *Yawar fiesta* la cumple la invención técnica de la perspectiva del “abra” (o “apertura”) en el primer capítulo del texto. En este sentido, el ensayo concluye la primera sección del libro, que intenta en su conjunto establecer diferentes relaciones posibles entre la obra del crítico alemán y América Latina. “Pequeña historia andina de la fotografía: *Yawar fiesta*” se escribió en 2011, como parte de las celebraciones del centenario del nacimiento de Arguedas. Es también —espero— el punto de partida de un libro futuro sobre la obra de Arguedas, en contrapunteo con la de otro escritor que se incluye en esta colección: Augusto Roa Bastos (1917-2005).

El primer ensayo “¡Atención: ruinas mexicanas! *Dirección única y el inconsciente colonial*” es una interpretación de algunos fragmentos de Benjamin que sugieren su interés en las culturas precoloniales y coloniales de México, reflejado en su momentáneo deseo juvenil (nunca realizado) de aprender náhuatl. El ensayo se publicó originalmente en 1994, y en éste sugiero, entre otras cosas, la existencia percibida (aunque no reconocida en cuanto tal por parte de Benjamin) de un posible “inconsciente colonial” que interrumpe (en) la modernidad europea. El segundo ensayo benjaminiano, publicado originalmente en 2005, versa sobre el interés simultáneo que tuvieron Benjamin y otro marxista heterodoxo, el peruano José Carlos Mariátegui, en la obra de “Carlitos” Chaplin; para ambos, el gran productor mecánico —es decir, cinematográfico— de la risa anticapitalista (en una esfera cultural de izquierda —y comunista— ya internacionalizada).

La segunda sección del libro, El “maldoblesar” en la cultura, incluye ensayos sobre *El Señor Presidente* del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974), *Yo el Supremo* y *El fiscal* del paraguayo Augusto Roa Bastos, *El apando* del mexicano José Revueltas (1914-1976), el cuento largo “El fiord” del argentino Osvaldo Lamborghini (1940-1985) y las crónicas-ensayos del mexicano Carlos Monsiváis

(1938-2010). También incluyo en esta sección un ensayo reciente sobre uno de los escritores contemporáneos más interesantes de novelas negras estadounidense, James Ellroy. Tanto *El Señor Presidente* (1946), como *Yo el Supremo* (1974) son conocidas “novelas de la dictadura” latinoamericanas. En mi interpretación, son también versiones —es decir, *transformaciones*— regionales de la novela histórica en las que se producen relatos que son Estado-céntricos, en vez de relatos centrados en la sociedad civil (o burguesa), como en las versiones europeas (según lo ha teorizado Georg Lukács). Esta idea tiene dos dimensiones: una particular, respecto de los textos individuales, y otra más general, acerca de la versión de la historia cultural que se sugiere en este libro, en cuanto totalización interpretativa de la literatura en América Latina. La primera dimensión se vincula con las relaciones políticas que se establecen en cada uno de los diferentes textos analizados. La segunda se relaciona con la experiencia específica del capital en América Latina, en la cual lo mercantil —y sus sujetos, por ejemplo, mercados y burguesías— es subordinado al dispositivo estatal —y sus sujetos, como las instituciones militares y terratenientes. En la novela de Asturias, por ejemplo, se intenta interpretar esta relación a través de uno de sus neologismos más sobresalientes: “maldoblesar”, el *malestar* (que se experimenta, por ejemplo, en el *doblar* represivo de campanas) de la literatura misma al representar-mimetizar (y, así, también *doblar*) al Estado dictatorial.

Lo que se pone en juego en los intentos de distanciarse y resistir al poder estatal en la novela de la dictadura, a la vez que se lo representa, es la dialéctica *política* de la autonomía y dependencia de lo literario en la región. Por esto, el neologismo del autor guatemalteco es título del conjunto de esta sección del libro, en la que trato de consignar el “maldoblesar” constituyente de la literatura en cuanto forma sociocultural en América Latina. Por su parte, en *Yo el Supremo* tal dialéctica se dramatiza a través de las figuras del narrador-dictador (dependencia política), por un lado, y del narrador-compiler (autonomía literaria de la política), por el otro —es decir, de su identidad y su diferencia—. Estos ensayos se publicaron originalmente en 2000.

El ensayo sobre Revueltas trata de destacar algunos aspectos filosóficos de su novela corta *El apando* (1971), especialmente la idea de una dialéctica “alotrópica” —fundamental, en mi opinión, a su tematización de la libertad desarrollada durante su tiempo en la cárcel—, enfocada

en la “forma cuerpo” del personaje “El Carajo”. Este trabajo es inédito. El pequeño escrito sobre *El fiscal* (1993) de Roa Bastos fue escrito en 1994. La novela narra el intento suicida (de un intelectual mediocre) de asesinar al dictador Alfredo Stroessner: dramatiza, en otras palabras, un ataque fallido al Estado, y marca un giro paradójicamente melancólico en la novela de la posdictadura latinoamericana, el fin, tanto de una época política, como de un modelo de intelectual. “El fiord” (1969) de Lamborghini también dramatiza un ataque al Estado: la letra vuelta arma —un tema importante, incluso, en *Yo el Supremo*—. Pero en este caso la violencia es sexual: se invade, se viola y se canibaliza al teatro del poder peronista en una nueva versión de la “fiestonga” primitiva en la que, según Freud, se origina la ley. Este ensayo es parte de una serie que, paulatinamente, estoy escribiendo sobre la figura de Eva Perón como mujer-imagen del Estado. También fue publicado originalmente en 2000.

El ensayo sobre la escritura de Carlos Monsiváis fue concebido originalmente como introducción a su obra para posibles lectores de habla inglesa. De todos los ensayos incluidos en este volumen, es el que más cambiaría. Pero lo incluyo porque también ilustra cómo un reconocido escritor negocia su relación con el poder, desde su propio poder comunicativo —que, en el caso de Monsiváis, fue a veces considerable—. Pero lo importante de su escritura, sigo pensando, es cómo democratiza a la institución literaria mexicana a través de la mutua transformación formal de la crónica por el ensayo (para darle un sentido “científico” a la narración), por un lado, y del ensayo por la crónica (para darle cierto poder narrativo a la reflexión), por el otro. De esta manera, crea un nuevo género literario que, como el testimonio, se enfoca en lo real para dramatizarlo, aplicándole estrategias sacadas de la historia de la ficción narrativa. Éste es el contenido histórico-literario del momento populista de la obra de Monsiváis.

El humor es una estrategia clave de su escritura, recordándonos que no solamente combatía-competía con el Estado priista, sino también con el conglomerado mediático Televisa, al que le disputaba su monopolio del entretenimiento (“entretén-y-miento” según el dictador de la novela de Roa Bastos). Este ensayo se publicó originalmente en 1997, como introducción a una selección de crónicas que traduje al inglés. En los últimos años de su vida, Monsiváis ya aparecía en la televisión, al

mismo tiempo que defendía la cultura del libro en contra de los efectos culturales de las nuevas industrias culturales, y se dedicaba al rescate, entre otras cosas, de la tradición secular del liberalismo mexicano (quizás el aspecto antipopulista de su obra).

Finalmente, concluyo esta sección del libro con un ensayo publicado en 2010, sobre la *Trilogía americana* de James Ellroy. Su inclusión ejemplifica la posibilidad de generalizar —y, al mismo tiempo, desrreificar— propuestas teóricas derivadas de lecturas de novelas históricas latinoamericanas más allá de la región. Esto me parece una idea fundamental: la particularidad de las experiencias históricas no implica su exclusividad. Al contrario, es precisamente el lugar de su posible universalización. Por otro lado, no se entiende realmente la *Trilogía...* de Ellroy sin tomar en cuenta la Revolución cubana y sus efectos políticos regionales, particularmente, en Estados Unidos y sus aparatos represivos estatales.

La importancia de la segunda dimensión ya señalada de la dialéctica específicamente política de la autonomía y dependencia del arte (en este caso literario) en América Latina, es decir, de su dimensión histórico-cultural, se da plenamente en la tercera sección de este volumen. Y con eso, con la emergencia de otra lógica mercantil que, aunque siempre presente, es ahora dominante, y que es acumulativa y centrada en la experiencia del capital, en su dimensión más líquida y cotidiana: el dinero.

Es lo que trato de demostrar en los análisis tanto de las películas mexicanas *Cronos* y *Amores perros* como en la serie televisiva *The Wire* —obras, todas, de las experiencias variadas de los ajustes estructurales neoliberales de los años ochenta y noventa, como si fueran una suerte de acumulación (ya no tan originaria) continua y permanente. En *Cronos*, se figura a través de la imagen —tan evocada por Marx— del vampiro (también común en la cultura popular de muchos países latinoamericanos). En *Amores perros*, se da formalmente en el efecto de estremecimiento violento producido por su imagen cinematográfica, al perseguir el dinero que reúne a sus tres historias semiautónomas: el *nomos* de la tierra, como diría Schmitt, ya no se da formalmente en la ley, sino informalmente en el dinero en cuanto forma social.

Finalmente, con su narración en espiral, *The Wire* también persigue al dinero, desde su circulación callejera con el violento y competitivo intercambio de drogas, hasta su propia relativa autonomía en el mundo