

Modulaciones del inconsciente político en la narrativa de Hernán Vanoli

Nicolás García*
Universidad Nacional del Sur

FECHA DE RECEPCIÓN: 12-02-2019 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 10-04-2019

RESUMEN

En el siguiente trabajo nos proponemos plantear cruces entre las teorías de Josefina Ludmer sobre la postautonomía literaria y el giro etnográfico de Beatriz Sarlo, que afectarían a la novela contemporánea –nociones desde las que las propias críticas han leído la literatura de Hernán Vanoli– para analizar los alcances y límites de estas teorías aplicadas a este autor, en función de pensar los modos del “narrador sumergido” que predominan en su obra. Las ficciones de Vanoli, a partir de regímenes de enunciación como la sátira ideológica y su retórica de la desmitificación cínica, y el texto conspirativo, en su vertiente distópica, al contrario de lo que Sarlo y Ludmer asocian a las nuevas tendencias etnográficas o postautónomas en el campo, son intentos de trazar “mapas cognitivos” capaces de abrirse camino hasta la causa sistémica profunda del capitalismo tardío, a la vez que alegorizan la imposibilidad de representar la totalidad social misma.

PALABRAS CLAVE

postautonomía; Vanoli; alegoría; sátira; distopía

Modulations of the political unconsciousness in Hernán Vanoli's narrative

ABSTRACT

In the next work, we'll propose to lay out intersections between Josefina Ludmer and Beatriz Sarlo's theories of literary postautonomy and the ethnographic turn, which concern the contemporary novel –notions that had been used by these critics themselves to read Hernán Vanoli's literature– with the aim of analyze the range and limits of these theories applied to this author, according to think the moods of the “submerged narrator” which predominate in his work. Vanoli's fictions, based on regimes of enunciation as the ideological satire and its rhetoric of cynical desmithologizing, and the conspirative text, in its dystopian type, on the contrary of what Sarlo and Ludmer associate to the new ethnographic or postautonomy tendencies in the literary field, must be considered attempts to trace “cognitive maps” able to clear a path towards the systemic cause of late capitalism, and simultaneously allegorize the impossibility to represent the social totality itself.

KEYWORDS

postautonomy; Vanoli; allegory; satire; dystopia

Introducción

Según la tesis de Sarlo, la novela del presente, preocupada por escribir en el escenario de la actualidad, es etnográfica y no interpretativa.¹ Sumergida sin distancias en el presente que pretende representar, no habría en esta búsqueda de realismo ni de hipótesis interpretativas sino, a lo sumo, el efecto revelador de la hipérbole cómica. Al limitarse a la pura documentación etnográfica de los temas coyunturales, renunciaría a “la función cognoscitiva y crítica propia del (mejor) arte” (Contreras 2010: 137). Creemos problemático mantener la valoración de Sarlo, y pensar contrastivamente ambas categorías ficcionales para leer obras contemporáneas como la de Vanoli, que a la vez que se abocan a explorar fenómenos sociales del presente, lo hacen siempre desde una visión totalizante, que se asemeja a cierta “ambición de realismo”, que la crítica contemporánea halla todavía vigente.² Elegimos denominarlas con el rótulo de ficciones interpretativas (concepto que acuña la propia Sarlo) ya que buscan dar no solo testimonio, sino profundizar en las causas sistémicas de fenómenos sociales de carácter global como la economización creciente de la vida cotidiana, la consecuente reificación de las relaciones intersubjetivas, y la nueva forma de subjetividad hegemónica del cinismo ilustrado, principios que definen la racionalidad del capitalismo tardío; labor que excede la tendencia a una etnografía inmediata, marcada por el registro documental o costumbrista, que en parte, también las caracteriza. El presente, entonces, sería algo más que un escenario a representar en estos textos, dado que las estructuras narrativas de las que se valen persiguen un anhelo epistemológico que, si bien nunca logran plenamente colmar, por esa misma “sumersión” a las que las fuerzas

¹ El concepto de ficción etnográfica está tomado de dos artículos que Beatriz Sarlo publicó en diciembre de 2005 y diciembre de 2006 en *Punto de Vista*, “¿Pornografía o fashion?” y “Sujetos y tecnologías”, cuyo diagnóstico redundaba en la idea de que el presente es el tiempo de la literatura que se está escribiendo hoy y que, a diferencia del peso del pasado y la historia en las novelas de la década del '80, su presencia no es la de un enigma a resolver sino la de un escenario a representar.

² En “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea” (2006) Contreras opina que si existe un retorno genuino a los realismos en la narrativa contemporánea, es en la tradición de la alta literatura, con máximas exigencias formales que inaugura Arlt. De esta forma, deja abierta la inclusión en ese posible campo a las literaturas experimentales de Saer y Aira, que, en principio, compartirían también con la de Arlt una similar *ambición realista*. Creemos, en este sentido, que existe una relación de continuidad de la función cognoscitiva propia del texto realista en el sistema de la alegoría posmoderna, y que este principio constructivo común es lo que liga a Vanoli con ese interés fundamental de las estéticas realistas, en su vertiente experimentalista.

reificantes retratadas someten al punto de vista narrativo, aún así, admiten la ironía, y el sarcasmo propio de un *ethos* anterior a la postautonomía.³

En el siguiente trabajo nos proponemos plantear cruces entre las teorías de Josefina Ludmer sobre la postautonomía literaria y el giro etnográfico de Beatriz Sarlo, que afectaría a la novela contemporánea – nociones desde las que las propias críticas han leído la literatura de Hernán Vanoli– para analizar los alcances y límites de estas teorías aplicadas a este autor, en función de pensar los modos del “narrador sumergido” que predominan en su obra.⁴ Las ficciones de Vanoli, a partir de regímenes de enunciación como la sátira ideológica y su retórica de la desmitificación cínica, y el texto conspirativo, en su vertiente distópica, al contrario de lo que Sarlo y Ludmer asocian a las nuevas tendencias etnográficas o postautónomas en el campo, son intentos de trazar “mapas cognitivos” capaces de abrirse camino hasta la causa sistémica profunda del capitalismo tardío (Jameson 1995), a la vez que alegorizan la imposibilidad de representar la totalidad social misma.⁵

Las ficciones de Vanoli, hasta el momento, se separarían en dos ciclos con una función cognoscitiva común aunque emerjan de distintas mediaciones, y enfrentan el problema afín de imaginar modos de representación capaces de textualizar el inconsciente político del capitalismo globalizado. La pulsión satírica en sus distintos regímenes es la dominante de su literatura, y por ende lo que comparten las dos zonas principales de su producción, ya sea hibridada por el costumbrismo, y el

³ Si bien Ludmer (2010) no lo refiere directamente, ideas afines como la de lengua sin metáfora ni marcas de literariedad, o una escritura transparente devenida crónica de un presente puro, empleadas para caracterizar el estilo de Vanoli, son las dominantes de la estética postautónoma. Por su parte, según Sarlo (2013), la novela *Pinamar*, sería emblemática del hiperrealismo lingüístico que distingue la literatura argentina del presente. Escrita en su totalidad en primera persona, transcurriría bajo la zona de la literatura argentina, herencia de Manuel Puig, que se sostiene en una sociología lingüística que propone un tipo de imitación realista que termina por negar la distancia necesaria con la voz narrativa de la novela de hace medio siglo, y redundaría en la eliminación de la oposición de mundos morales.

⁴ Se empleará esta noción de Sarlo tomada de “¿Pornografía o fashion?” (2005) exceptuada de su valoración negativa para darle un nuevo sentido que exceda el de mimesis banal propia de la novela etnográfica.

⁵ El propio Vanoli cuando alude al centro de sus intereses estéticos en lo concerniente a una todavía posible articulación de la esfera política y la literaria, se refiere a delinear “una teoría de la ideología” (2012). La no renuncia a pensar la praxis literaria como un ejercicio de crítica de la ideología que permita a algún sujeto agente percibir el mecanismo oculto que regula la visibilidad y la no visibilidad social, parece incompatible con los postulados de Ludmer y Sarlo acerca de la retracción de la función crítica de la narrativa contemporánea, que incluiría la suya. (Cfr. Vanoli 2012).

policial –código de segundo orden en *Pinamar* (2010)– o por la ciencia ficción distópica de la etapa de *Cataratas* (2015) y *Pyongyang* (2017), código que integra junto a la sátira el sistema del texto conspirativo, como lo ha dado a conocer Jameson (1995).⁶ Un primer grupo, perteneciente al período que abarcan la colección de cuentos que componen *Varadero y Habana maravillosa* (2009) y la novela *Pinamar*, estaría caracterizado por un tipo de registro de lo social más cercano a lo etnográfico, en clave todavía realista, cuyos índices de realidad, estarían afectados por el desenmascaramiento irónico del sentido común y la ideología neoliberal, y los rastros del individualismo o hedonismo contemporáneo en los consumos simbólicos y culturales del período. El segundo grupo de textos, cronológicamente posteriores a esta primera serie –nos referimos al ciclo que va de *Cataratas* a *Pyongyang*– radicaliza el anhelo epistemológico de aprehensión de lo real, al mismo tiempo que plantea su imposibilidad, por medio de la estructura simbólica de la conspiración como alegoría de la totalidad del capitalismo tardío, en tanto proceso de reificación total, sin líneas de fuga. Un modo preciso de diferenciar los dos ciclos narrativos de Vanoli (que en el trabajo sintetizaremos en el análisis que va de *Pinamar* a *Cataratas*) será a través del seguimiento de la evolución del punto de vista cínico al interior de la función satírica, desde una forma proto-cínica o “quínica” (Sloterdijk 2003), hasta un consumado cinismo ilustrado. Lo que intentaremos distinguir, en el paso de un ciclo a otro, es la presencia de regímenes o grados de la función satírica que estará ligada, por un lado, a cambios en el punto de vista narrativo, que irán de una mayor a una menor focalización e implicará también un progresivo distanciamiento de las

⁶ Por su pretensión de ridiculizar la sociedad de su época, la sátira es realista. Cuando la ciencia ficción se interseca con aquella, participaría activamente del subgénero de la *literary fiction* (Link: 8), un tipo de literatura no producida según los cánones de la industria cultural que se inscribe solo parcialmente en ese sistema, y en la que “*Cataratas*” y “*Pyongyang*” deberían englobarse. La superposición de una variable genérica y otra, es lo que informaría del aspecto crítico de la novela. Es de suponer que las afirmaciones de Link se sostienen en textos previos como la crítica de Adorno a “*Brave new world*” de Aldous Huxley, en la que comprueba también esta superposición implícita, aunque con una visión marcadamente negativa, y el estudio de Eric Rabkin, que señala que la distinción entre las variantes utópica y distópica del género implica necesariamente una axiología. Toda literatura utópica, explica este, al proponer un mundo alternativo al nuestro para cuestionar sus males inherentes, es idealista y linda con la sátira (Link: 31). Por su parte, Frye afirma que la distopía se vuelve una reacción satírica al género utópico, a partir de mediados del siglo XIX, cuando se constata que el avance técnico conduce a la unificación del mundo entero (Link: 105).

voces ideológicas orquestadas polifónicamente, a medida que se incrementa la ambición de realismo, y en simultáneo y paradójicamente, la total uniformización de la perspectiva bajo la forma de la falsa conciencia ilustrada. Para entender este proceso, es importante atender a la función de los usos de la ciencia ficción distópica en el ciclo de *Cataratas*, implicada con otras relaciones genéticas que mantiene el texto conspirativo, del que la sátira participa, junto a la ficción teórica o especulativa y procedimientos ejemplares de nuestra posvanguardista “literatura mala”.⁷

***Pinamar* y el falso narrador sumergido**

El cuestionamiento central que ejerce Sarlo (2013) a la composición de la trama de *Pinamar*, y la lleva a sostener que el texto transcurre bajo la zona de la literatura argentina dominada por el realismo ingenuo o costumbrista, es la ausencia de intervención desde afuera de la voz, procedimiento que considera ejemplar de la nueva mirada etnográfica. Este supuesto de la mimetización de la voz autoral con las voces diegéticas y la consecuente desdiferenciación ideológica entre instancias textuales es el punto a problematizar del planteo de Sarlo. Un hecho que, en particular, resulta complejo en la producción narrativa de Vanoli es el estatuto híbrido de participación y, a su vez, de retracción de la instancia narrativa del espacio ideológico común de lo que Ludmer denomina la “imaginación pública” (2010), mediante un procedimiento que llamaremos el “falso narrador sumergido”. La sátira o la estilización paródica del discurso ideológico de subjetividades dominantes y, por ende, promediales, que se observa en novelas como *Pinamar* se produce mediante un juego de dobles: la apariencia de identificación con el narrador-ideólogo, voz saturada de referencias ideológicas comunes al cinismo ilustrado, permite la necesaria distancia crítica acorde a una mirada etnográfica que explore al otro cultural, asumiéndolo como falsamente propio. Si tenemos en cuenta que la sátira y la ironía son regímenes ficcionales que admiten todavía ese espacio exterior a la enunciación desde donde se evalúa, contrario al “sin afueras” de la imaginación pública (Ludmer 2010) –espacio narrativo privilegiado de la nueva narrativa postautónoma–, incluso las expresiones en apariencia más incontrastables del carácter “sumergido” de sus narradores, como se observa en el monologismo de novelas como *Pinamar*, confirmarían la denuncia de un estado de integración ideológica

⁷ Sandra Contreras (2002) emplea este concepto en alusión a los usos de materiales degradados provenientes de los géneros masivos en la literatura de César Aira.

plena a un universo social cerrado, aun de personajes presentados como ligeramente individualizados.⁸

La primera novela de Vanoli y su literatura, en general, entran en una serie que en absoluto admite el estatuto de postautónoma, ya que la narración no se caracteriza por la presencia de una subjetividad interno-externa al territorio mismo que haría de la mezcla social y la contaminación el centro de la narración; al menos, no sin distancia irónica. Distinta a esa cartografía cognitiva de la “isla urbana” que menciona Ludmer, en el universo social que recrea la novela se reconocen aun las divisiones y representaciones ideológicas que generan las esferas sociales diferenciadas, y no así el aspecto preindividual y desdiferenciador que asocia esta a los territorios dominantes en novelas del 2000. La realidad cotidiana que recrea *Pinamar* no nos es dada como pura representación; que el protagonista máximo de esta primera etapa sea el material ideológico de sus personajes, no significa que esa realidad se revele como indiferenciada por estar hecha de ficciones únicamente. Aunque los monólogos tomen la forma del diario íntimo, la realidad a la que aluden, sin duda fantasmática, es tratada como ideológica. En conclusión, estos discursos sociales aludidos desde una posición de enunciación que exhibe una evidente identificación lúdica, en lugar de dar testimonio de un vaciamiento de la literatura por ser materia bruta que ingresa indiferenciadamente en el plural del texto, indican la persistencia del sentido y de un más allá de la enunciación, al estar referidos desde algún tipo de espacio validante, que señala “desde afuera” del enunciado un marco de verdad/falsedad desde el que todavía juzgar a los personajes. El grotesco, en tanto marco estilístico de referenciación de esos discursos únicos y dominantes, demuestra que no es improbable afirmar la existencia de una creencia exterior fundante de la enunciación, que confirma que se habla desde un lugar a salvo, una posición que no al no estar amenazada por el proceso textual descentrado, decante en la continua superioridad moral del que estiliza el discurso del otro paródicamente.⁹

⁸ Según Hutcheon (1981), el fundamento de la sátira radica en un *ethos* que la dirige, ya que siempre tiene un propósito evaluativo y correctivo. Dado que su uso se limita a ridiculizar determinados vicios sociales o absurdos, su blanco, por ende, es extratextual. A diferencia del de la parodia que es siempre intratextual, el objetivo de la sátira es externo, es social y por lo tanto, también, moral.

⁹ Barthes (1980) hace la siguiente distinción en cuanto a la función distintiva de la parodia en el texto clásico y en el texto plural moderno: la parodia es siempre una palabra “clásica”, dado que estaría manejada por un sujeto que sitúa su imaginario a distancia del

Cataratas o el retorno de lo real (alegórico)

Miriam Chiani señala que la cualidad de escritores como Marcelo Cohen de presentar hipótesis sobre el presente, manteniendo cierta confianza en el carácter crítico y representativo de la literatura, solo habría sido posible mediante la fusión de estilos múltiples que anulen las oposiciones genéricas tradicionales (2).¹⁰ Una hipótesis similar sostiene Fredric Jameson en relación al sentido social de los imaginarios postgenéricos y su ligazón con las formas conspirativas como “inconsciente político” de la alegoría posmoderna. La reaparición histórica en la era posmoderna de la alegoría, según Jameson, ofrece la solución más satisfactoria ante el problema formal de la representación de la totalidad social en un tiempo caracterizado por la intensificación de la información y la transformación masiva en instrumentos de comunicación del mundo objetual (1995: 24). La alegoría expresa el dilema de las cartografías cognitivas en el sistema mundial actual, que intenta abarcar imágenes que ya no pueden procesarse con las categorías de percepción desarrolladas históricamente. Del mismo modo que la ambición totalizante presente en el componente epistemológico del sistema narrativo de la alegoría promete perseguir un efecto de realidad propio de géneros del siglo pasado como el realismo, su imaginario postgenérico simboliza la desdiferenciación de los niveles sociales y a la vez la imposibilidad de representar la totalidad social misma.

Recuperando la tesis de Jameson que afirma que la literatura es un acto socialmente simbólico, figuras de la enunciación como la del paradójico narrador omnisciente, “sumergido” en la hibridez del código narrativo distópico-sociológico en clave pulp que modula *Cataratas*, deben leerse como soluciones simbólicas de contradicciones políticas y sociales, que son producto de la dinámica del modo de producción del capitalismo tardío.¹¹

Por otra parte, la crítica especializada ha señalado que el sentido del carácter alegórico de la ciencia ficción consiste en que al hacer ingresar lo imaginario en lo real, no abandona la realidad sino por el contrario

lenguaje de los otros. En cambio, la multivalencia que caracteriza al texto plural, rechaza la ironía o al menos su ironía nunca es segura.

¹⁰ La desdiferenciación de los límites de la ciencia ficción y el realismo se consolidaría con el desarrollo de imaginarios de amenaza que representan la experiencia contemporánea desfamiliarizada, levemente distorsionada por efecto de la hipérbole, del orden coercitivo del capitalismo tardío y la sociedad del espectáculo (Chiani: 2).

¹¹ Castagnet (2015) reconoce en Vanoli a uno de los referentes de la nueva ciencia ficción “pulp”, orientada a una reutilización de los géneros masivos.

pretende extenderla. Haciendo del presente un espacio virtual mayoritariamente distópico sobre el que hipotetizar, en el que las propias leyes de la realidad se extreman, el cruce de la ficción científica con inquietudes sociológicas facilitaría la “impresión de realismo” (Butor 1969). Dado que su función es explorar el campo de lo posible, aunque siempre sostenida por reglas y formas narrativas fijas, estas le permiten al género asumir la posibilidad contra fáctica de que el mundo fantástico no fuera estructuralmente distinto del real (Eco 1988). Este es el caso del mundo posible de *Cataratas* que, si bien representa un futuro cercano del mundo real presente, por más distinto que sea estructuralmente del mundo real, es verosímil ya que las transformaciones sufridas no hacen sino completar las tendencias del mundo real que evoca. En ese sentido, es preciso clasificar a *Cataratas* como novela de anticipación por su carácter conjetural, dado que, a partir del cruce de referencias realistas del presente con elementos futuristas, ejerce sólo una ligera distorsión sobre lo actual, al modo de una sátira contra-utópica de la vida cotidiana tomada por las corporaciones y su lógica del consumo hedonista.¹² En tanto texto conspirativo, estructura la mediación con lo real como hipérbole sociológica. Índices de esto son las referencias a formas de violencia y control estatal, y al fin de una sociedad basada en el trabajo, que reafirman la impresión de una marcada alianza entre corporaciones monopolistas y un Estado totalitario-asistencialista. Control de plagas producto de mutaciones, denegación de órdenes de autorización para la circulación de personas en situación de pobreza o mendicidad, vigilancia e imaginario del fin son los leitmotivos que evocan los rasgos clásicos de la distopía, que a su vez se complementan con monstruosos planes de asistencialismo para los pobres que contemplan cirugías estéticas de mala calidad encubiertas bajo el pseudo democrático ropaje de nuevos derechos adquiridos por las “mayorías populares” (Vanoli 2015: 247). Por otra parte, el erotismo y la seducción electrónica duplican y son síntomas, a la vez, de un tipo de seducción generalizada que es la estrategia dominante de la sociedad de consumo con la que los individuos colaboran, incluso los supuestos individuos excepcionales. Google Iris monopoliza el servicio de mensajería electrónica psíquica y recomienda dietas desintoxicantes, a la vez que

¹² Umberto Eco señala que el carácter conjetural del discurso de la ciencia ficción no debe adaptarse solamente a las ciencias físicas sino a cualquier ciencia que ejerza alguna especulación sobre la posibilidad de un mundo futuro, extrapolarando tendencias del mundo real, en las que incluye a la sociología (Link: 63). En este sentido, *Cataratas* demuestra de qué modo el ensamblaje de hipótesis sociológicas y futurismo, sería el rasgo distintivo de una nueva ciencia ficción distópica.

ofrece un sistema de medición de compatibilidad genética que regula los encuentros amorosos; en suma, gobierna el “cuidado de sí” del tipo del intelectual integrado o asalariado.¹³ Lo diseñado o predeterminado mediante la seducción generalizada se vuelve el sema común de esos primeros indicios sociales que anclan la acción de la novela, según el código conspirativo en el que cada detalle de lo real es espejo de otro nivel que lo engloba y replica, restándole “realidad”, pero a su vez enfatizando el efecto de clausura ideológica que rige lo social.

La prueba de que los elementos distópicos de *Cataratas* son alegóricos, en el sentido en que Jameson cree que están dispuestos en esta clase de ficciones, es la importancia del retorno de los nombres propios del pasado político como síntoma de una Voluntad histórica inconsciente. Mao, Rucci, Lorenzo Miguel, entre otros significantes vacíos que alegorizan el retorno de lo Real de la historia política del siglo XX ahora como farsa, no son otra cosa que signos privilegiados de la “simulación”, los nombres propios de una nueva moral de la ambivalencia en tiempos de seducción generalizada (Baudrillard 2009).¹⁴ A la manera de la omnisciencia realista, se narran trayectorias individuales ejemplares de cierta racionalidad política hegemónica: los cambios en la perspectiva política de Rucci y Lorenzo Miguel copian en espejo el recorrido familiar de Ramus; van del idealismo de la militancia universitaria a la “real politik” y los negociados electoralistas en nombre de un tipo de “lucha” de otro signo, más acorde a los tiempos, al servicio de las “fuerzas productivas” y del capitalismo corporativo (Vanoli 2015: 30). Los ideologemas de las mafias y los negociados articulan toda una serie de fantasías de poder y traiciones atribuidas a Rucci que simbolizan la trayectoria modélica del prototipo del converso. Los paralelismos estructurales entre la historia del “adaptado exitoso”, Rucci, que fantasea con dejar un “legado social” (el arancelamiento universitario) y el “adaptado degradado”, Ramus, más allá del contraste aparente, alegorizan el sentido de linealidad ascendente, sin líneas de fugas, de una sociabilidad capitalista ubicua.¹⁵

¹³ Ramus, Osatinsky y Eguren son asiduos usuarios de Mao, “góndola de subjetividades” que permite el diseño de múltiples personalidades a la caza del deseo del otro, con el afán de sublimar la sosa y burocrática performance social del investigador social.

¹⁴ En Vanoli la “simulación”, el retorno irreal de los nombres propios de la Historia, debe leerse como cifra de un tipo de experiencia histórica aniquilada en el presente, aquello que Badiou (2015) describe como la “pasión de lo real”.

¹⁵ Un abuelo sindicalista deja la huella de un progresismo, que dada la mediación de la generación siguiente guiada por el culto de lo privado, se vuelve síntesis cínica en Gustavo Ramus. La figura de Ramus y de Osatinsky deben leerse como continuidades de un mismo emergente epocal, el que aprendió a cantar la marcha peronista no en manifestaciones ni

La principal hipótesis sobre el presente histórico argentino de la novela contempla al pasado como material de los simulacros que degradan a cliché conspirativo la actividad política y social del mundo de la investigación y la política nacional. A su vez, el saber de ese estadio postideológico en el que la amoralidad política triunfa, dispara su textualización mediante simulacros de la cultura de masas propios de una conciencia también degradada y paranoica. En pleno pasaje bivocal en que Rucci se refiere a una cuestión de principios, al aludir a un armado fraudulento que exhibe una pura voluntad de dominio (Vanoli 2015: 79), el narrador lo compara a Chuck Norris, acentuando la teatralidad de su razonamiento, lo que de inmediato desata los lugares comunes más truculentos de la ficción paranoica, que hace del prototipo –hasta entonces realista– del burócrata estatal un villano grotesco que canaliza alianzas secretas y oscuros negociados entre las agencias estatales de investigación y las multinacionales de biotecnología, para llevar a cabo sus fines proselitistas.¹⁶ A partir de aquí el narrador omnisciente se pliega a la narración de una sucesión de intrigas conspirativas que coinciden con el imaginario de la novela de aventuras o espionaje e involucran intereses económicos (reales) en pugna de los gobiernos chinos y norteamericanos, guerras bacteriológicas, sectas “new age”, y guerrillas ecologistas sin programas políticos concretos, conectadas por un mismo adoctrinamiento religioso.

La simulación como metáfora de un orden total sin fisuras, también afecta la estilización paródica de los estereotipos del género cyberpunk que se destacan por su carácter antisocial y heroico, en la literatura de la sociedad de la información. La hacker a la que le repugna la homogeneidad de los becarios, y no obstante los visibiliza como “objetivos” con los que comerciar sus vidas privadas, mientras consume Pepsi, es presentada como una pieza del “mercado internacional de voyeurismo” de la industria del entretenimiento (2015: 96). Su participación complaciente en la lógica mercantil de las nomenclaturas que divide a los sujetos en clientes y objetivos desde la fantasía de la transparencia total y el acceso pleno a la

en reuniones de militancia, sino por Google Iris. El peronismo se vuelve un fetiche más, dentro de los consumos irónicos juveniles. Pero además encarna el ícono del bienestar del consumidor, una suerte de nuevo sentido común postideológico: Osatinsky estrena su jean recién comprado con plata de CONICET y festeja cantando la marcha peronista (Vanoli 2014: 54).

¹⁶ Usamos el término en el sentido en que lo emplea Miriam Chiani (2018) en su análisis del devenir de la ciencia ficción contemporánea. Como dice esta, la paranoia ha alcanzado en las últimas décadas un predominio tal en las ficciones vinculadas a ciertos desarrollos propios del género, que ha dado lugar a un nuevo tipo genérico.

conciencia del otro, expresa la ubicuidad del proceso de reificación social. Pero de nuevo, esta clase de saberes del funcionamiento social queda textualizada en la novela desde la axiología implícita de un imaginario melodramático que diluye el sentido contrahegemónico posible de la presencia de las figuras del hacker y el guerrillero, restándole objetividad y distancia crítica a la voz extradiegética.¹⁷ Y no obstante, esta clase de bloques narrativos da lugar a nuevos pasajes en los que la lógica ficcional queda desmitificada desde el metalenguaje de las ciencias sociales, no exento de un evidente impulso satírico. En estos, los lugares comunes de la distopía cyberpunk (la vigilancia y la paranoia conspirativa) que encarnan estereotipos del género, devenidos “reales”, como el también becario, Jaime Lara, se explican mediante fórmulas como su adiestramiento en la izquierda cultural. Ese movimiento oscilante de un código hermenéutico a otro describe el orden perceptivo discontinuo de *Cataratas*, que va del uso de un narrador omnisciente, aunque en exceso focalizado en el discurso paranoide y sociologizante de los investigadores sociales, a un falso omnisciente sin distancia, sumergido en formulaciones y matrices genéricas que degradan a cliché sus propias observaciones sociales de intención y alcance realista.

La razón (narrativa) cínica

La tendencia desenmascaradora del omnisciente de Vanoli, que exige ver “en el fondo” de las conciencias interesadas, funciona en *Cataratas* como el doble extradiegético del saber sobre el funcionamiento de la sociedad que exhiben compulsivamente Osatinsky y su alter-ego cínico y desencantado, Ramus.¹⁸ Esta insistencia en develar las causas últimas, los determinantes no enunciados e inconscientes de la ficción social, es el motor de la pulsión realista-satírica del texto que convive problemáticamente con el punto de vista cínico-sumergido que queda expresado en la excesiva focalización en el imaginario de sus personajes. Sabemos que por medio del consumo de drogas alucinógenas y una suerte de educación en una sensibilidad crítica-conspirativa, que Osatinsky recibe por igual en documentales de Michael Moore y novelas de Philip Dick,

¹⁷ El heroísmo romántico-clandestino de la hacker y la búsqueda de la cura para la enfermedad de su hermano esconde un doblez propio de la intriga telenovelesca: la simulación de un estado de parálisis a su enamorado, la convierte en un personaje ambiguo, al menos, para el código amoroso; indicios que deberían tomarse como insignificantes en una ficción especulativa seria.

¹⁸ “Aunque Jazmin era, *en el fondo*, mantenida por su madre, que también cobraba una jugosa pensión del Estado porque su padre había sido militar” (2015: 22).

potencia, o más bien, agudiza hasta la amplificación paranoide su espíritu sociológico y su visión totalizante de los nuevos modos de producción en el capitalismo transnacional. Este, a la par que observa transformaciones en la matriz productiva nacional importadora, de la mano del nuevo capitalismo asiático, acepta el lugar pasivo de consumidor y se aliena voluntariamente en el lenguaje del marketing. La razón cínica opera entonces como fantasía estabilizadora del antagonismo que está en la base de lo real capitalista: los regímenes casi esclavos de trabajo son una realidad, no obstante, más allá del conocimiento de la explotación, *a priori* de la producción capitalista, “Levi’s es un buena marca” (2015: 15). Anulada la contradicción, el conocimiento de lo real capitalista no es suficiente para obturar el imperativo del consumo y el deseo de participar en su sistema de distinción simbólica. El efecto del razonamiento cínico es la confirmación subjetiva de que en el nuevo orden social, el “saber consumir” es más prioritario que el “saber del consumo”, y su copresencia no implica contradicción ideológica alguna. El sistema simbólico del consumo –el código–, por lo tanto, ya no solo estaría por encima del objeto y el sujeto –su valor de uso y sus necesidades– sino del saber del código, de la semiología, su meta-lenguaje. Todavía para teóricos de la sociedad de consumo, como Baudrillard (2009), el consumo, en tanto “mecanismo de poder”, es una actividad inconsciente: estaríamos de alguna manera obligados a consumir sin saberlo. En *Cataratas*, se descubre el grado más avanzado de la lógica del intercambio simbólico que usa a los seres humanos, que es el consumo del saber del consumo, es decir, del discurso científico y social del consumo; signo de ese estadio cínico de la conciencia avanzada y de un cierre total de la identidad entre el individuo y la racionalidad objetiva en la que se reconoce objetivándose. Este es el mensaje radical inscripto en la estructura de percepción paranoica de la novela: a mayor racionalidad totalizante, a mayor capital cultural, mayor es la integración individual con el propio objeto de consumo crítico.

El análisis crítico de la episteme posmoderna que pone en acto la novela da un paso más en su búsqueda totalizante, cuando pasa del saber (irónico) del consumo al saber de la lógica de la simulación y el consiguiente agotamiento de la crítica de la ideología. La risa desacralizadora, según Sloterdijk, forma-madre del “quinismo”, en Vanoli, degradada a placebo, no suspende en lo más mínimo el imperativo al goce de sus personajes, sino que reordena la matriz de educación video-política producto del documentalismo anticorporativo en el orden del

espectáculo.¹⁹ El desenmascaramiento irónico de la simulación del ecologismo de Levi's, que se propone Osatinsky, anuncia la posibilidad de la potencialidad "quínica" de la ironía que se ve frustrada necesariamente por el medio que anula la fuerza subversiva de ese nueva clase de "militancia débil". El oxímoron dado por el motivo de la búsqueda de significar la distorsión ideológica mediante un formato que por su "irrealidad" bloquea ese fin, indica que por pertenecer a esa misma lógica reificante tanto el medio como el usuario tipo reproducen la "distorsión" en su forma. La calificación de Mao como "red social de elite" (Vanoli 2015: 16) indica que su funcionamiento, incluso en lo que tiene de diferencial, ya está codificado según las reglas de distinción que son el fundamento del sistema del consumo. La ironía de la denominación "Mao" señalaría la degradación de la praxis revolucionaria a su "valor de cambio", a simulacro de la militancia en el presente. Que el segmento social que consume subproductos ideológicos de desenmascaramiento en dicha red social sea la elite progresista, indica que el progresismo y sus procedimientos critico-ideológicos, de ayer, hoy reconvertidos en objetos simbólicos de consumo jerarquizados representan (como valor-signo), a su vez, una diferencia instituida o controlada por el mismo capitalismo corporativo al que imaginariamente se oponen.

En resumen, el fenómeno social que se tematiza de fondo en la novela es el agotamiento de la instancia crítica ilustrada. La ciencia y su "más allá" de la ideología – como se repite en las agotadas hipótesis sociológicas de Osatinski, investigador de Conicet, acerca de la fenomenología– "ya no sirve para nada", y no por una crisis de paradigmas, sino por causas estructurales del sistema. La investigación social y su sucedáneo, la burocratización estatal, han agotado su poder emancipador y se debaten ahora en un envejecer o un cínico adaptarse.²⁰ La consecuencia del

¹⁹ Sloterdijk (2003) describe la paradoja de la "falsa conciencia ilustrada" en la actual civilización industrial, según la cual la "falsa conciencia" habría reabsorbido en sí misma la Ilustración. En los orígenes de la actitud desenmascaradora del espíritu ilustrado se halla el "quínico", figura cuya mordacidad y espíritu burlón produce un radical distanciamiento de la ética y la conveniencia social, hoy desplazada por un nuevo posicionamiento "cínico", propio de un tipo de conciencia cómplice que domina la dinámica social. La crítica de la ideología, heredera de la tradición satírica y arraigada filosóficamente en el antiguo quinismo, exhibe su agotamiento en el paradójico punto de vista *quínico-cínico* que adoptan novelas actuales como *Cataratas*, cabe pensar.

²⁰ La escuela de Frankfurt y su marxismo humanista se habrían vuelto inútiles para diagnosticar las causas de la supervivencia de la sociabilidad capitalista y su entronque en la disposición masiva al deseo de los individuos; al igual que el deleuzianismo, que en tanto instrumental teórico con fines tesísticos, ha sido degradado a "valor de cambio" por su aceptable complejidad acorde a los estándares académicos (Vanoli 2015: 61).

escepticismo ilustrado es entonces la salida cínica: el abandono a los consumos promediales del hedonismo seriado, y la maximización de los beneficios, revestidos de un falso ropaje teórico-crítico. El intelectual cínico, de este modo, puede seguir actuando como si sus actos no colaboraran a la reproducción del sistema de vida dominante, a la vez que obtiene beneficios materiales de esa contaminación antiguamente aberrante. El fraude de la vida de becario conduce a la razón cínica: el deseo permanente de mimetismo con la sociabilidad dominante o el de la doble vida –significante melodramático que en su versión rocambolesca se simboliza mediante el deseo de ser un doble agente–; trabajar en el Estado y paralelamente, hacerlo para las corporaciones en marketing son ideas dicotómicas para el superyó ilustrado.²¹ La ilustración como mala fé actúa entonces al modo de pantalla y fantasía intelectual simulada de resistencia, que exculpa al intelectual por ya no poder sostener sus antiguas creencias, a la vez que le permite gozar de los beneficios de “estar adentro”.

Consideraciones finales sobre lo Real alegórico

Si la ironía de la “falsa conciencia ilustrada” consiste en que a mayor racionalidad totalizante, se da una igual o mayor integración individual del intelectual con su objeto de consumo crítico, algo análogo sucede con la progresiva estetización de las tesis sociológicas por sobreabundancia de estilemas de la cultura de masas, que van cooptando la mediación con lo real de la novela. Las consecuencias últimas de la acción de *Cataratas* advierten que cuando las utopías caen, es decir, cuando cae lo imaginario, solo queda la pasión de lo real. El deseo imaginario de conservar una disposición utópica que reconcilie a los becarios con el marxismo (2015: 254) y trascienda el cinismo y la estética de la simulación solo es asequible en el pasaje al acto.²² El único modo de salir de la lógica de la simulación es experimentar lo real de la política y la burocracia, el anacrónico deseo de lo Real que implica el asesinato, el complot, y el terrorismo. Pero, paralelamente, todo lo violenta que pueda ser la fantasía de heroicidad del becario (su pasión de lo Real) no dejará de estar simbolizada por la banalidad de la catástrofe, producto del imaginario narrativo de la cultura de masas.²³ Los becarios ingresan, así, a una dimensión arquetípica que

²¹ “Gustavo Ramus y Marcos Osatinsky se paseaban disfrazados de oficinistas” (2015:33).

²² “¿Por qué me hice becario? pensó. “Para destruir” (254)

²³ El encuentro con la guerrilla dispara un vodevil del estilo-“batalla final” en el que el “cuerpo sublime” del villano Martel, símbolo del simulacro folletinesco, como un Terminator mutante, parece no terminar nunca de morir (350-351). La misma estética de

repite paródica e irrealmente lo Real del tiempo de las revoluciones desde una estética serializada y pop. En el capitalismo moderno, la consecuencia de la seducción y la simulación cínica omniextendida es la rehabilitación del deseo de lo Real pero como imaginario de la catástrofe, se nos dice. Por este motivo, la metamorfosis final de los becarios en mutantes del estilo X-Men, demuestra cómo la fantasía de libertad y el deseo de lo Real se hibridan y actualizan con imágenes estereotipadas de la cultura de masas, sellando el poco alentador mensaje de que “no hay afuera de la simulación”.

Desembocamos entonces en la paradoja central de *Cataratas* que consiste en que los pasajes donde predomina una racionalidad analítica, totalizante, semejante a la ambición cognoscitiva de los realismos, más conducen estos a la ausencia total de realidad, representada por la fantasía conspirativa que se agudiza y termina por desembocar en el nihilismo terrorista de los científicos sociales. El problema del Saber queda, entonces, subordinado al de la Acción, por el mismo motivo por el que Badiou entiende que la pasión de lo Real no es gobernada por los privilegios del saber y, por ende, carece de moral (79); aunque sí necesite estar acompañada de la certeza del semblante continuo. Es decir que el terrorismo del final onírico de la novela estaría anunciado en el deseo original de depurar lo real del semblante, en tanto iniciativa científico-social, de orden ilustrada, que persiguen, por igual, los protagonistas y el paradójico narrador omnisciente, y engendra la fascinación paralela de los simulacros y los complots. Depurar lo real significaría extraerlo de lo que lo rodea y lo oculta –esto explicaría esa compulsión por la captación de la verdad “profunda” y las explicaciones totalizantes del narrador sociólogo–, aunque el resultado auténtico de la lucha contra el semblante sea el hallazgo, al final de su depuración, de la destrucción lisa y llana.

En Vanoli la presencia de la lógica del simulacro, primero tematizada en *Cataratas* y progresivamente inscripta en su forma, indicaría que hay una intención cognoscitiva que busca zafar de la malla de simulaciones, pero las estructuras narrativas mediadoras que persiguen un anhelo epistemológico nunca logran plenamente colmar por esa misma “sumersión” a las que esas fuerzas reificantes de lo social someten al punto de vista narrativo. A la vez que los dispositivos de enunciación de la ciencia ficción y del ensayo sociológico se van degradando a lo largo de la obra, el punto de vista “quínico-cínico” va dando lugar a sistemas en los cuales lo

la destrucción se reitera en las escenas del espía a sueldo de la política, Osinde, transformado en un “serial killer”, digno del “pulp” de Tarantino.

paranoico se refuerza de la mano de lo folletinesco y va dispersando toda ilusión de respuesta totalizante al enigma de lo real del presente. En conclusión, el sistema de mediación del texto conspirativo que, según Jameson, le permite al narrador contemporáneo simbolizar una “causa ausente” (1989: 31) que no puede ser inmediatamente conceptualizada –el proceso de uniformización y virtualización social del capitalismo tardío y la sociedad del espectáculo, en este caso– va perdiendo eficacia epistémica, por multiplicación de matrices de simulación ficcionales. De este modo, la ambición realista presente en el componente epistemológico del sistema narrativo de la alegoría, como solución simbólica de las contradicciones pierde efectividad y junto a esta, también, su efecto de realidad. La narración omnisciente –que se asemeja más a una equisciencia extendida por el grado de multifocalización– y el registro científico social-satírico son modos de retraerse de la forma de esa inmanencia de la simulación, promoviendo una distancia crítica. No obstante, fracasan porque el pastiche desautoriza esa instancia moral superior y lo devuelve al mismo principio uniformizante que rige en la reificación de la sociedad del espectáculo y la posmodernidad tematizada. La fantasía del habla última (discurso exterior no articulado por nadie o indeterminado) ejecutada “exitosamente” en *Pinamar*, se frustra llegado el ciclo de *Cataratas*, cuando el saber del consumo queda capturado primero por la perspectiva cínica ilustrada de los personajes y luego por la misma lógica de la simulación que se denuncia, extrapolada al dispositivo narrativo. El discurso sabio de la sociología, integrado al código alegórico de la distopía se desborda en la contaminación aberrante con la ficción paranoica en sus variantes más banales e integradas a la lógica de la industria cultural. Este proceso, en lugar de anular las especulaciones sobre el presente con que la ficción científica juega, las refuerza al modo de repeticiones que operan en distintos registros, sin monopolizar la ficción imponiendo la certidumbre de su verdad. Algo del principio racionalizador de lo social, que no sin distancia irónica está referido en el nivel diegético, no queda así adherido a la forma del dispositivo narrativo, por llevar hasta la extenuación ese metalenguaje social autorizado. El precio de mantener algo del potencial crítico y cognoscitivo de la obra autónoma para la nueva ficción interpretativa es alienarse en el mismo objeto de la crítica, sin la fuerza de verdad necesaria propia de la violencia del concepto. Solo así la obra logra no falsear ideológicamente la situación social del arte en nombre de la coartada de la desdiferenciación o postautonomía.

* **Nicolás García** es profesor en Letras por la Universidad Nacional del Sur. Miembro investigador del grupo “El estado contemporáneo de la literatura argentina: una cartografía de cruces, líneas de fuga y desfasajes temporales”, a cargo de la Dra. María Celia Vázquez. Actualmente, es docente de nivel terciario en Teoría Literaria.

Bibliografía

- Badiou, Alain (2005). *El siglo XX*. Buenos Aires: Manantial.
- Barthes, Roland (1980). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Butor, Michel (1969). “La crisis del desarrollo de la *Science fiction*”. En *Sobre literatura I*. Barcelona: Seix Barral. 274-285.
- Castagnet, Martín F. (2015). “El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del espacio interior”. *Cuadernos LIRICO* [En línea], n° 13. Disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/2160>
- Chiani, Miriam (2018). “Ficción paranoica, violencia y memoria (s) en la narrativa de Marcelo Cohen”. *Revista alter/nativas* [En línea], n° 8. Disponible en: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-8-2018/essays5/chiani.html>
- Contreras, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Contreras, Sandra (2006). “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”. *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria* [En línea], vol. 11, n° 12. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.216/pr.216.pdf
- Contreras, Sandra (2010). “En torno a las lecturas del presente”. En Giordano, Alberto (ed.) *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina. 135-153.
- Eco, Umberto (1988). “Los mundos de la ciencia ficción”. En *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen. 183-190.
- Honneth, Axel (2007). *Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento*. Buenos Aires: Katz.
- Hutcheon, Linda (1992) [1981]. “Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. En VVAA. *De la ironía a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. 173-193.
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- Jameson, Fredric (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- Link, Daniel (compilador) (1994). *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La Marca.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, Josefina (2010). “Ludmer y Mavrakis sobre Varadero y Habana maravillosa”. En Eterna Cadencia, blog [en línea]. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-eterna->

cadencia/item/ludmer-y-mavrakis-sobre-varadero-y-habana-maravillosa.html

Sarlo, Beatriz (2005). "¿Pornografía o fashion?". *Punto de Vista*, Año XXVIII, n° 83. 13-17.

Sarlo, Beatriz (2013). "El imitador de voces". En *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce.171-177.

Sloterdijk, Peter (2003). *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.

Vanoli, Hernán (2010). *Pinamar*. Buenos Aires: Interzona.

Vanoli, Hernán y otros (2012). "Territorio de experiencia". En Eterna Cadencia, blog. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/noticias/item/territorio-de-experiencia.html>

Vanoli, Hernán (2015). *Cataratas*. Buenos Aires: Literatura Random House.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons