

Ladrones, infames y ventrílocuos: sobre la narrativa de las voces subalternas

*Thieves, infamous, and ventriloquists:
on the narrative of subaltern voices*

Pablo Alabarces

CONICET-Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
palabarces@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9308-1732>

Ana Azcurra

IIGG-Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
acazcurramariani@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3672-5500>

Resumen

A partir del análisis del film argentino *El Ángel* (2018), biografía filmada de la vida de Carlos Robledo Puch, el más famoso asesino serial de ese país, el trabajo propone discutir las posibilidades de representación de las vidas y voces subalternas, en el contexto de los debates sobre las categorías de culturas populares y cultura de masas. Se revisan, en consecuencia, distintas discusiones sobre estos problemas y nociones –entre ellas, el debate sobre la subalternidad propuesta por el Grupo de Estudios Sud Asiáticos y retomados por el Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos–, poniéndolos en relación con los balances sobre las experiencias políticas neo-populistas latinoamericanas de las primeras dos décadas de este siglo: la posibilidad de una enunciación subalterna, que represente *lo popular* como un exceso no capturado por la máquina de representación de la cultura de masas.

Palabras clave: Subalternidad, culturas populares, cultura de masas, audiovisual latinoamericano, neopopulismo.

Abstract

By analyzing the Argentinian movie *El Ángel* (2018), a filmed biography of Carlos Robledo Puch's life, the most famous serial murderer in that country, the article discusses the possibilities of representing subaltern lives and voices regarding the debates about categories such as popular culture and mass culture. Consequently, a variety of perspectives on these problems and notions are reviewed –among them, the debate on subalternity proposed by the South Asian Studies Group, taken up by the Latin American Subaltern Studies Group–, linking them to the evaluations of the Latin American neo-populist political experiences throughout the first two decades of the 21st century: the opportunity of a subordinated enunciation representing the popular as a surplus not captured by the mass culture's representation machine.

Keywords: Subalternity, popular cultures, mass culture, Latin American audiovisual, neopopulism.

El mundo es de los ladrones y de los artistas.

Ramón Peralta en *El Ángel* (2018)

1. Cuéntame tu vida: artistas y criminales

¿Qué narran las biografías filmadas? Básicamente, un modelo: de éxito, de superación personal, de lucha incansable contra los obstáculos; pero con el modelo de lo único, de lo excepcional. El ídolo de masas es simplemente eso: se trata del individuo excepcional que invisibiliza toda relación —social, económica o material— que lo constituya (Löwenthal, 1961). Se trata, dice Löwenthal, de narrativas de redención que celebran la democracia americana. El individuo es tan excepcional, tan superlativo, que se mantiene fuera de las relaciones sociales. Pero, al mismo tiempo, es igual a nosotros, sus públicos, y allí reside su eficacia: iguales y excepcionales, una demanda superior a nuestras fuerzas humanas pero modélica, digna de ser imitada, si eso fuera posible. Las biografías, concluye Löwenthal, son relatos narcotizantes, porque producen una conciencia deformada de las relaciones sociales —por ejemplo: que el artista depende de un toque de varita mágica llamado talento e inspiración, pero no de su trabajo.

La exitosísima película argentina *El Ángel* (2018), dirigida por Luis Ortega, nos plantea otros problemas, en una dirección ampliamente similar. No se trata de una *biopic* en un sentido estricto, porque toma sólo un fragmento breve de la vida de un sujeto real —y las biografías suelen, además, esperar a la muerte del biografiado, para adosar la muerte en escena o para anunciarla en los títulos finales. El “biografiado”, en el caso de *El Ángel*, está vivo y en una cárcel con condena de por vida. Se trata del más famoso asesino serial de la historia criminal argentina, Carlos Alberto Robledo Puch, conocido como “el ángel rubio”, entre otros apodos, por la prensa popular, quien, entre marzo de 1971 y febrero de 1972, a los 19 años, asesinó a un mínimo de once víctimas probadas, entre hombres y mujeres (algunos casos quedaron sin probar); la mayoría de las víctimas mujeres, además, fueron violadas por su cómplice, Jorge Ibáñez. Pero, en tanto que criminal, la explicación de Löwenthal se nos debilita: un criminal no puede ser sujeto de un discurso modélico.

Se trata, en cambio, de una *vida infame*, para recuperar el título de uno de los libros de Michel Foucault en el que afirma:

Para que algo de esas vidas llegue hasta nosotros fue preciso, por tanto, que un haz de luz, durante al menos un instante, se posase sobre ellas. Una luz que venía de afuera, lo que las arrancó de la noche en la que habrían podido, y quizás debido, permanecer fue su encuentro con el poder. Sin este choque, ninguna palabra sin duda habría permanecido para recordarnos su fugaz trayectoria (Foucault, 1990, p.181).

Una luz que viene de afuera: magnífica metáfora para hablar de una vida iluminada —arrancada de la noche— por el cine, que, junto a la fotografía, configuran las artes fundamentadas en la existencia de los valores de la luz y las sombras.¹

Luis Ortega afirma que odia “las *biopics*, para mí son un género muy menor. Lo que yo buscaba era ese trampolín para hacer un acto poético, no una reconstrucción. Realizar un acto artístico que no tiene ningún compromiso con la realidad” (Olascoaga, 2019). Ortega afirma no filmar una *biopic* mientras la filma; y desvía la atención hacia el *acto poético*, que es la dirección en la que la leyó la crítica, sumamente laudatoria. Posiblemente sea hora de decirlo: es una gran película. El crítico Daniel Molina, por ejemplo, sostuvo que “Ortega escribe su poema dentro de uno de los marcos realistas mejor logrados en la historia del cine argentino” (Molina, 2018). Florencia Angiletta y Joaquín Linne reenvían la interpretación hacia el erotismo, centralmente homoerótico, que campea a lo largo y ancho del film. Eso les permite inscribir al film en una serie interesante y prestigiosa: la del italiano Pier Paolo Pasolini, pero también la del norteamericano Quentin Tarantino y, muy especialmente, la del argentino Leonardo Favio, por “sus personajes tiernos, sensuales y populares, un poco predestinados a la tragedia” (Angiletta & Linne, 2018).

El juego propuesto por la película es inteligente y provocador a la vez: el delito está planteado en relación con el arte y por relación contigua con un gesto de libertad que horada imaginariamente al orden político-militar en el gobierno, en los años previos al regreso del exilio de Juan Domingo Perón. “El mundo es de los ladrones y de los artistas”, afirma uno de los personajes; en uno de los primeros robos —y crímenes—, lo robado es fundamental-

mente una pinacoteca, de la que Carlos, el Ángel, elige una pintura del argentino Carlos Alonso que quedará colgada sobre su cama en la casa paterna.

Arte *culto*, pero también *arte popular*, porque Ramón Peralta, el cómplice de Carlos, aspira a realizarse como artista, cantando canciones pop en televisión. El arte popular, entonces, se exhibe como música y como baile. La escena inaugural, con Carlos robando una casa vacía, culmina poniendo un disco de vinilo en un reproductor en el que suena la canción central de la banda sonora: “El extraño del pelo largo”, un viejo tema de la banda argentina La Joven Guardia, de 1969, que, para colmo, afirma en su estribillo: “inútil es tratar de comprender/o interpretar quizás sus actos” —instrucción que, por supuesto, no vamos a seguir. Con la música, Carlos se pone a bailar, maravillosa y seductoramente, con una coreografía tributaria de las de finales de los años 60. En esa primera escena está planteado todo el juego: el delito, la música y la danza como artes que se encarnan en un cuerpo popular —porque es un cuerpo *infame*, criminal, homosexual y, por ende, subalterno—; pero además el erotismo, porque la cámara plantea, ya desde esa escena inaugural, que está profundamente enamorada del personaje. No hay presentación modélica —y en eso se escapa del código de la *biopic*, porque no puede proponerse al criminal como modelo— pero tampoco condena moral. Lo que organiza el texto es el amor. Amor de la cámara —que se deja seducir y habilita el abuso del psicópata— por el personaje, amor de los personajes entre sí, amor de los personajes por el crimen —el asesinato no es una de las bellas artes, parafraseando a Thomas de Quincey, pero hay mucha libido puesta allí.

Amor y erotismo: hasta las armas de fuego se representan como fálicas, porque apenas si hay intrusiones de figuras femeninas (y cuando ingresan son mujeres andróginas, como las gemelas que ofician de novias momentáneas de los protagonistas) que puedan desviar la atención de una relación —entre Carlos y su cómplice-socio-objeto de deseo, Ramón— que siempre está a punto de concretarse, pero nunca se realiza. Uno de los momentos más espléndidos de este juego se produce en una escena en la que Ramón participa de un programa televisivo de búsqueda de talentos musicales y llama por teléfono a su socio para que lo vea en la pantalla. Ramón canta una canción en el show y Carlos se introduce en la pantalla, con el torso

desnudo, para bailar con su amante imaginario. La canción, dicho sea de paso, es “Corazón Contento”, del célebre cantautor argentino Palito Ortega, a la sazón el padre del director del film.

2. Relatos (sobre) infames: un *populismo negro*

En un momento del film, aparecen en pantalla imágenes reales de la prensa popular de la época, en las que pueden leerse la panoplia de motes que el Carlos Robledo Puch de la crónica policial mereció en 1971: “bestia humana”, “fiera humana”, “muñeco maldito”, “el verdugo de los serenos”, “el gato rojo”, “el tuerca maldito”, “carita de ángel”, “el Chacal”; en otros consultados aparecen “monstruo asesino con cara de ángel”, “psicópata criminal”, “la fiera”, “monstruo humano” y, para colmo, “el Unisex”, obvia referencia a su homosexualidad (un nuevo crimen que sólo agiganta el resto). Estigma, morbo y condena moral: el estereotipo sólo refuerza un acento ético. La matriz simbólica-dramática de la prensa popular se articula sobre *lo popular-no representado* y *lo popular reprimido*, como diría Guillermo Sunkel (1985), organizado por la estigmatización, una reducción de elementos al mínimo posible con el objeto de garantizar un reconocimiento fácil, invocando una norma presuntamente consensuada sobre el crimen y la sexualidad. Pero a la vez, esa prensa ponía el acento sobre el hecho de que todas las víctimas de Robledo Puch fueron trabajadores —y la gran mayoría, asesinados mientras trabajaban o descansaban del trabajo—, dato que, por el contrario, el filme suprime, porque no le sirve para la economía de su propia ética —que, recordemos, es antes una erótica que una ética.

Ninguno de los dos textos —ni la narrativa de la prensa popular ni la cinematográfica— puede interpretar el crimen o al criminal. La matriz simbólico-dramática de la prensa de masas simplemente usa epítetos y sobre ellos construye relatos del horror y condenas morales, por la desviación —doble— de la norma; el relato cinematográfico, como venimos argumentando, evade cualquier juicio moral, porque descansa sobre una erótica y una estética del crimen.

Lo innegable es que, narrado por una prensa que lo estereotipa o por una cámara que se enamora de su

rostro y de su cuerpo bailando, se trata en ambos casos de la vida de hombres infames —ladrones, criminales, homosexuales— y, por todo ello, subalternizados, a pesar de tratarse de sujetos blancos y de clase media: Carlos, además, rubio, güero, bello; Ramón, en cambio, es hijo de ladrones, está condenado a duplicar la ascendencia porque lo lleva en la sangre como destino genético. Infames iluminados por el poder en el gesto que los consagra como tales: el crimen (porque, no es redundancia recordarlo, esa *luz que viene de afuera* e ilumina estas vidas infames es, inevitablemente, una luz autorizada por el poder).

El gesto que los consagra como infames es el crimen: allí puede aparecer la luz que los rescata del silencio. Pareciera que la narrativa no-subalterna de los sujetos subalternos sólo es posible en esa circunstancia excepcional —pero que, al mismo tiempo, ratifica su estigma. Es el argumento que esgrime Carlo Ginzburg al polemizar, en *El queso y los gusanos*, con Michel De Certeau (Ginzburg, 1981; De Certeau, 1999). Conocer lo popular es un gesto de violencia, afirma el segundo: eso significa “arrojar el agua con el niño adentro”, responde Ginzburg. Conocer lo popular exige la exasperada conciencia de lo difícil que es esa operación epistemológica, pero esa conciencia no puede vedarnos el conocimiento, insiste el historiador. Sus iras se dirigen entonces contra Foucault, al que le reconoce, sin embargo, haber sido quien con más inteligencia nos ha alertado sobre las prohibiciones y represiones que constituyen la cultura occidental. Pero para Ginzburg, Foucault privilegia el gesto represor, antes que las prácticas reprimidas; construye una historia de la locura sin los locos. Su único gesto positivo frente a las prácticas criminales del enajenado es la pura contemplación estetizante del crimen. El ejemplo más acabado de ello lo constituye, según Ginzburg, el memorial de Pierre Rivière que Foucault descubre y edita en 1973. El memorial se publica rodeado de los textos médicos y criminológicos que discuten un caso de parricidio de 1835; pero el texto del culpable se edita sin interpretación, según Foucault, para no violentarlo, para no someterlo a una *razón ajena*. El crimen se transforma así, según Ginzburg, en la única posibilidad de discurso del subalterno: el *populismo negro*.

Las víctimas de la exclusión social se convierten en depositarias del único discurso radicalmente alternativo a las mentiras de la sociedad establecida; un

discurso que pasa por el delito y la antropofagia, que se encarna indiferentemente en el memorial redactado por Pierre Rivière o en su matricidio. Es un populismo de signo contrario, un populismo “negro”, pero, en definitiva, populismo (Ginzburg, 1981, p. 6)

La cultura de masas no se hace semejantes planteos: irresponsable ética y estéticamente, a duras penas ha conseguido revestir al estereotipo o al populismo negro —dos versiones, en última instancia, de un mismo discurso que ratifica la subalternidad al mismo tiempo que, falazmente, la exhibe— de prolijidad narrativa y verismo estético.

Gonzalo Aguilar ha propuesto la categoría de *cine global de la miseria* para este tipo de producciones, un estante organizado por dos tanques mundiales: la brasileña *Cidade de Deus*, de 2002, y la británica *Slumdog Millionaire*, de 2008 (Aguilar, 2015). El tipo de vidas, espacios y conflictos representados —necesariamente subalternos— puede variar geográficamente, pero no en su tratamiento ni en su orientación ideológica: mientras la crítica las califica de “valientes denuncias”, los filmes nos enseñan que “hay que aprender a convivir con lo abyecto porque ya forma parte de la naturaleza de las ciudades latinoamericanas” (Aguilar, 2015, p. 201). Ya que esa abyección —esa infamia— se ha vuelto naturaleza (es decir: un paisaje presuntamente inmutable), estos cineastas nos presentan (en la mayoría de los casos, con prolijidad y calidad narrativa, pero sin grandes audacias estéticas) todo lo máximo a lo que pueden aspirar: lo que las clases dominantes piensan sobre sus dominados.

Una operación similar de representación estereotípica es la que realiza el director uruguayo-argentino Adrián Caetano al inicio de cada episodio de su serie *Apache*, que narra la vida del futbolista argentino Carlos Tévez: el biografiado aparece narrando escenas de su vida —violentas, dolorosas y, a la vez, *naif*— en el barrio donde creció. Lo hace en un castellano dubitativo que confirma que no hay capital económico ascendente o desorbitante que subvierta por completo el *habitus* de clase bourdeano. La mirada del subalterno que resucitó y subió al cielo —junto a su relato originario y plebeyo— habilita las imágenes administradas por el director (para Netflix y Torneos & Competencias), sobre una vida cuyo destino esquiva lo inexorable y se proclama excepcional. El “subalterno que habla” es la utopía mediática e intelectual de la existencia de un reflejo —y no dis-

torsión, silenciamiento o conflicto— en la representación. Cuando un texto o una narración son contruidos por un sujeto que asumimos subalterno, creemos encontrar allí un espejo de lo popular, una representación que no refracta sino que desoculta una verdad a la que el resto, externos, sólo accedemos por conjeturas, postulaciones y reconstrucciones con cierto halo de agnosticismo. Lo subalterno y lo popular existen, sólo que no tenemos acceso pleno a su conocimiento. Netflix (nos) lo devela.

3. Ventrílocuos

En nuestra caracterización y análisis de la cultura de masas latinoamericana contemporánea, lo que debemos recordar es que la enunciación es casi siempre, de norte a sur y de este a oeste del continente, blanca, urbana y masculina. La única excepción, el pliegue del “casi”, es la posibilidad de hallar enunciaciones femeninas, con más potencia en los últimos años, de la mano de la militancia de las mujeres que han habilitado otras posibilidades. Pero la voz y la mirada dominante es blanca, urbana, masculina. La cultura de masas es una máquina de representación, expansiva y omnívora, que no se preocupa en degradar “lo culto” (la falsa ilusión de los primeros estudios sobre la cultura de masas), sino que se dedica a capturar todo lo representable. Y también captura lo que no era representable: simplemente, lo vuelve representable. Como el sexo o el crimen. Lo adecenta, lo estereotipa, lo lima, le quita cualquier rastro de conflicto —o pretende resolverlo. Por supuesto, transforma sus gramáticas a medida que lo cree necesario: si un clima de época exige la incorporación de la diversidad sexual, no tiene problemas en hacerlo —siempre negociando sus límites y sus riesgos porque, ante todo, será conservadora. Toda postulación de multiculturalismo tolerante es un manifiesto en favor del libre mercado y no una ampliación democrática. La cultura de masas es, en suma, una máquina productora de relatos que escamotean la violencia que la constituye, porque esconde ese mecanismo de apropiación y captura: exhibe su enunciación blanca y masculina, pero la presenta como la única posible —y oculta celosamente la violencia sobre la que se construyó esa dominación.

En cambio, la cultura popular latinoamericana —recuperemos provisoriamente la existencia de

esa pluralidad— nombraba, históricamente, otros territorios. Debido al peso de nuestros ruralismos, de nuestros analfabetismos, de nuestros *indianismos* —entendiendo indianismo como el momento de una enunciación con cierta autonomía, frente a un *indigenismo* hablado por el blanco y letrado—, de nuestras negritudes y de nuestro racismo —de la racialización de las pluralidades étnicas. Es decir: la cultura popular latinoamericana, si la entendemos gramscianamente como la concepción del mundo y la reelaboración simbólica de las condiciones propias de vida de las clases subalternas, se basaba en una multiplicidad de condiciones de subalternidad: *gauchos*, *indios* y *negros* (y campesinas, indias y negras), sólo para comenzar; una multiplicidad inaprensible en la unicidad de una cultura obrera, pero sí legible en la multiplicidad de una cultura popular que sólo desde hace cuarenta años aprendimos a nombrar en plural: *culturas populares*. Si creemos, como hemos postulado, en la persistencia de regímenes de subalternización, jerarquización, opresión, hegemonía y dominación, esas subalternidades aún existen.

La cultura de masas nace acoplada en esa cultura popular. Pero lo que se ha transformado es que, como nunca antes, la cultura de masas ocupa casi toda la escena de la cultura contemporánea, máquina avasalladora de representación que orgulloosamente proclama su universalidad, desplazando incluso el viejo mundo de lo *culto*. Aunque inscritas en la estructura de clases —ampliamos: en distintos regímenes de subalternización, uno de los cuales es la clase—, las audiencias se presentan como universales: todo el mundo (“la gente”) tiene acceso, todo el mundo (“la gente”) está representado, todas las voces (las voces de “la gente”) son convocadas al festín de la representación.

En esa avalancha y esa sobrerrepresentación de la cultura de masas contemporánea no podemos confundir exceso con democracia, neopopulismo conservador con reparación simbólica. Hay un imperativo metodológico, que es necesariamente ético y político: como siempre, pero más que nunca, la pregunta crucial y democrática del análisis cultural es *¿quién habla?* No sólo, aunque también, sobre sus tonos o sus ruidos, sobre los gritos o los susurros, sobre los modos y las opacidades, los estilos y los consumos, sino sobre los cuerpos y las voces; pero pensados como problema de representación y de enunciación. Quién habla, quién representa. Qué es lo dicho y qué es lo representado. Y muy crucialmen-

te, quién administra, autoriza, disemina esa representación y esa voz. Aunque no debe ser solo una práctica analítica: es también una práctica de representación; o un reclamo de representación.

Incluso en sus mejores ejemplos —como en la mejor tradición de la crónica latinoamericana— el que habla sigue siendo un letrado que, aunque pleno de potencia y compromiso, no deja de ser un mediador. La voz oculta, como mucho representada pero nunca oída, sigue siendo la de los sujetos subalternos, sometidos a operaciones de ventriloquía y *tutela enunciativa*. Tomamos la idea de *tutelaje* de Mario Rufer, quien la propone, en un trabajo de 2012, para hablar del Estado como poder tutelar:

Cuando las formas institucionales del Estado moderno usurpan ese derecho de *hablar por*, no ocupan solamente la figura del representante del sujeto colectivo, sino que se alimentan de forma ambivalente (y nunca enunciada como tal) con la figura del páter que tutela (Rufer, 2012a, p.13)

Porque el Estado también es una máquina narrativa que oculta la violencia sobre la que se constituye. Entonces, malogrados los entusiasmos neo-populistas de la etapa de la marea rosada latinoamericana, los Estados reprodujeron esa estructura enunciativa: portavoces de subalternidades sin derecho a la palabra, sino por intermedio de lenguaraces, nuevamente, hombres, blancos y urbanos. Ventrílocuos, en suma:

La ventriloquia funcionó y todavía funciona como un elemento crucial en las políticas de izquierda (algo que el movimiento zapatista mexicano intentó plantear desde el inicio). Políticos e intelectuales en sus respectivas funciones, “hablan” los intereses del otro, “educan” la posición subalterna, “domesticar” el lenguaje de los campesinos y en una pretensión de legitimidad política (Rufer, 2012b, p.68).

La cultura de masas asume esa misma tutela enunciativa de los grupos subalternos y, en consecuencia, la ventriloquia como operación discursiva. El Estado, los letrados y la cultura de masas aparecen como los únicos usuarios legítimos —aceptados, tolerados, permitidos, con capacidad de imponer las condiciones de producción, circulación y consumo de sus voces— del derecho a la palabra. Las clases subalternas, en este esquema, son mudas. Incluso en la representación potente del *infame* que propone

El Ángel —una representación atenta al homoerotismo y al cuerpo popular por sobre la centralidad letrada de la palabra o la ley burguesa—, la enunciación sigue en manos del único lenguaraz posible: en este caso, un artista, organizado biográficamente por la cultura de masas. Al fin y al cabo, el hijo de Palito Ortega.

4. Hay un subalterno que habla

Y, sin embargo, los subalternos hablan. El problema es quién los escucha, cómo circulan sus voces y quiénes las administran. Problema que está a la base de la construcción del Grupo de Estudios Subalternos surasiáticos, en torno de la figura del historiador indio Ranajit Guha hacia 1983. Su proyecto historiográfico se basaba en la recuperación de las *small voices*, las *voces pequeñas de la historia*, frente al discurso dominante de la historiografía británica y de la historiografía nacionalista oficial en la India: para Guha, lo que esa historiografía no *escuchaba* eran las voces de los grupos subalternos, entendiendo subalternidad “como denominación del atributo general de subordinación en la sociedad surasiática, ya sea que esté expresado en términos de clase, casta, edad, género, ocupación o en cualquier otra forma” (Guha, 2002, p. 42).

Eso significó abreviar en la tradición gramsciana (de donde proviene el concepto de subalternidad) y la británica (la *history from below* de los historiadores marxistas), pero intersectadas con la noción de colonialidad: esa nueva historia debía producirse con una exasperada conciencia de la posición poscolonial india. El subalterno en la sociedad surasiática, tal como lo definieron, es un sujeto inmerso en la lógica del saber y del poder colonial, es decir, en la colonialidad del saber y del poder (Alabarces & Añón, 2016).

Una intelectual cercana al grupo, Gayatri Spivak, les añadió la preocupación por el género, para poco después proponer otra vuelta de tuerca, mucho más drástica. En un célebre artículo de 1988, “Can the Subaltern Speak?” [¿Puede hablar el subalterno?], Spivak (2009) llevó el problema de las voces subalternas a la posición más radical: lo que parecía una pregunta retórica, se transformó en apotegma. “El subalterno no puede hablar en el contexto que lo

constituye como tal”, parafraseamos, aunque es justo reconocer que su ejemplo final es una voz femenina, lo que duplicaba la subalternización y volvía más difícil aún el reconocimiento de esa voz. Este texto fue objeto de intensas exégesis y debates, con intervenciones de la propia Spivak. Uno de sus traductores y difusores en español, Manuel Pérez Asensi, advierte con alguna ironía que

El discurso de Spivak en torno al silencio de los subalternos ha llevado a muchos críticos a decir que lo que pasa en realidad es que Spivak está sorda y no los oye. Y eso constituye todo un problema debido a que (...) lleva a una intolerancia respecto al otro y respecto a las diferentes clases de resistencia local. En cualquier caso, lo que esas posiciones críticas han buscado persistentemente son las formas de emergencia y de representación de los subalternos, negándose a admitir su reducción al silencio (Asensi, 2009, p. 27).

Estas propuestas, a su vez, reaparecieron como un programa de trabajo en la propuesta del *Latin American Subaltern Studies Group*, constituido en 1993 —y disuelto en 2002—, aunque su circulación estuvo restringida al ámbito del latinoamericanismo de la academia norteamericana. Hemos analizado en otro lugar esta deriva (Alabarces & Añón, 2016), de la que nos interesa debatir aquí las afirmaciones de uno de sus líderes, John Beverley, que en 2011 señalaba que

Creo que la tarea que enfrenta hoy el proyecto latinoamericanista tiene que comenzar con el reconocimiento de que la globalización y la economía política neoliberal han cumplido, más efectivamente que nosotros mismos, el trabajo de democratización cultural y desjerarquización (Beverley, 2011, p. 21).

Beverley parece seducido por este escenario presuntamente más democrático y da un paso más allá. Además de difundir el canto de sirenas de la supuesta democratización, dobla la apuesta posneopopulista.

Estamos ahora confrontados paradójicamente, de algún modo, con el suceso de una serie de iniciativas políticas en América Latina que, hablando ampliamente, se correspondían con las preocupaciones de los estudios subalternos. En una situación en la que, como es el caso de varios gobiernos de la *mareja rosada*, distintos movimientos sociales de

los sectores populares-subalternos de la sociedad han “devenido el estado”, para tomar una frase de Ernesto Laclau, o están tratando de hacerlo, es necesaria una nueva manera de pensar la relación entre el estado y la sociedad (Beverly, 2011, p. 9).

De ese modo, se habría solucionado, incluso, el dilema de Spivak: porque las demandas de los sectores populares los habrían llevado a transformar radicalmente la forma dominante del Estado, sea a través de los mecanismos electorales o de la insurrección —que ejemplifica con el caso boliviano: un éxito electoral originado en la insurrección cocalera de Evo Morales. Así, culmina Beverley, “el subalterno no sólo puede hablar, puede y debería gobernar, y su forma de gobierno será un ‘buen gobierno’” (Beverley, 2011, p. 120).

5. La voz del amo paternal: *ego te patrimonializo*

La consecuencia de estos postulados sería que el subalterno habla por la boca de un estado *popular*. Sin embargo, seguimos creyendo con Rufer que los estados latinoamericanos, incluso durante el apogeo neo-populista, estaban muy distantes de ser *portadores* de las voces subalternas; antes bien, ejercían la ventriloquía y el poder tutelar, la *tutela enunciativa* que mencionamos más arriba —junto a los intelectuales y a los productores de la cultura de masas.

En la etapa neo-populista, los nuevos estados autoproclamados *populares* no dejaron de ejercer nunca sus posibilidades disciplinarias y coercitivas. Se trató de experiencias *plebeyizadas*, aunque, en su mayoría, sin *plebeyos*: un plebeyismo de clases medias blancas y progresistas —posiblemente con la notoria excepción boliviana, aunque la fascinación letrada con la figura del vicepresidente Álvaro García Linera apoyaría nuestros argumentos. Esos gobiernos no hicieron innovaciones de importancia en la cultura de masas, la que siguió organizada por el mercado: los medios privados, en buena medida concentrados en grandes monopolios —que, para colmo, comenzaron a capturar también la distribución de las tecnologías digitales.

Se fortaleció una voz estatal que invocaba a sus *pueblos* como sujetos políticos; pero, nuevamente, como

máquina de representación (en el doble sentido de la palabra: representando políticamente y hablando en lugar de). Uno de los pocos intentos de intervención jurídica, la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual argentina de 2009, proclamó como lema la “ampliación de voces”. La ley postuló una democratización de los mapas mediáticos frente a la concentración oligopólica de los grandes conglomerados: por supuesto, esto no pudo realizarse de modo alguno, en tanto concentró sus iras en el Grupo Clarín —claramente concentracionario y monopolístico— dejando intacto el resto del mapa, en virtud de las alianzas y conveniencias políticas. Pero no significó —no puede serlo, no quería serlo— una democratización radical de la palabra y de la imagen. Los defensores de la ley insistieron en la pluralización de las voces, pero se limitaron a coquetear con la idea de que esto significaba *dar la palabra*: es decir, en sus verdaderos términos, representar al subalterno. Que el subalterno se represente a sí mismo no estaba de ninguna manera dentro de esa agenda: las pantallas estatales se poblaron de subalternidades representadas —aunque algunas minorías terca-mente opositoras, como los grupos indígenas qom, del noreste argentino, permanecieron ocultas—, pero el monopolio de la voz siguió siendo, estentóreamente, de las clases medias blancas urbanas.

Estas experiencias mostraron la combinación de dos lógicas, que la bibliografía tendía a describir como enfrentadas e irreductibles: por un lado, la nacional-popular, que entiende al Estado como una máquina productora de significaciones democráticas, y, por otro, la neoliberal-conservadora, que confía en el mercado —al que llama *sociedad civil*— como único enunciador y narrador. El análisis nos muestra los puntos de contacto entre los neo-populismos y los neoliberalismos: el populismo agregó pasión, afectividad y masividad a lo que el neoliberalismo ya había vuelto mercancía transmedial. En definitiva, estos procesos podrían describirse como un nuevo pliegue: la conciliación de ambas lógicas políticas y narrativas, aunque las proclamas, o incluso las mejores buenas intenciones, parecieran diferir radicalmente. Los ejemplos que hemos citado hasta aquí (el film *El Ángel*, la miniserie *Apache*) muestran ese pliegue con minucia: las mercancías mediáticas pueden capturar lo visible y lo invisible. Con mayor o menor talento, lo salpimentan con afectividad. A veces, además se obtienen obras de arte logradas y valiosas. Pero que no se proponen —porque no está en su horizonte— la pregunta por la enunciación,

que se da por saldada antes de comenzar: habla el que puede (es decir, el que tiene el poder de hablar).

6. Populismo político y populismo cultural

No hay aún un balance *culturoológico* de las experiencias neo-populistas en el continente; ni local ni comparado, como sí lo hay en términos sociales, económicos o políticos (Kessler & Benza, 2020).

Pero respecto de la cultura popular y la cultura de masas, no hubo, en primera instancia, grandes cambios: como dijimos, la cultura de masas siguió organizada por el mercado, según el régimen de ampliar las audiencias —incluso segmentándolas— para la obtención de mayor cantidad de publicidad; aunque, por supuesto, con innovaciones temáticas, retóricas y estéticas, más las nuevas perspectivas resultantes de la combinación de la difusión y masificación de las tecnologías digitales y las tendencias globalizadoras. Esto muestra una tensión, antes que un dato irrefutable y universal. Según el Banco Interamericano de Desarrollo en 2017, el promedio de hogares en América Latina con acceso a internet es del 44% —que oscila desde el 54% en el Cono Sur al 20% en el Caribe. Eso nos exige morigerar el optimismo tecnofílico respecto de las transformaciones producidas o por producir en este campo —apenas la mitad de Latinoamérica tiene conexión en el hogar y sólo un promedio del 27% con acceso a redes 4G. Hay aquí una tensión que, sin duda, se transformará en el sentido de un acceso mayor en un mediano plazo; pero esa tensión no significa que podamos diagnosticar que la cultura de masas está desapareciendo tal y como la conocíamos.

No pretendemos aquí definir al populismo como categoría: las palabras siguen investidas de trayectorias, de espesores, de bibliotecas. El populismo no puede ser presentado simplemente como una degradación de lo democrático y lo republicano. La teoría política contemporánea, al menos de Ernesto Laclau (2004) hasta hoy, aún en sus lecturas más críticas, entiende al populismo como un tipo de estructuración de lo político que, por un lado, define como sujeto político a un pueblo y, por el otro, se manifiesta como articulación de un polo de conflictos donde el populismo ocupa el lugar del bloque

popular, enfrentado a una serie de adversarios que son los bloques no-populares. Antes un lugar y un modo de enunciación que un repertorio de prácticas, acciones, materialidades: pero una política, finalmente. Nos interesa aquí sólo una de sus claves: la que tiene que ver con nuestro objeto, las culturas populares.

Queremos entonces proponer una definición del populismo cultural, al que entendemos, en primera instancia, como inversión valorativa simétrica del viejo elitismo: lo que antes ocupaba el lugar de lo despreciado, pasa a ocupar el lugar de lo valorado y viceversa. Pero también hay un deslizamiento sociológico: el populismo cultural es el que produce el reconocimiento de la existencia de prácticas —acciones, bienes, lenguajes, repertorios, y también fantasías y deseos— propias de un *pueblo*, y en el mismo gesto escamotea las relaciones de poder —de dominación y subalternización— que lo instituyen como clases subalternas. Esas relaciones pueden suprimirse de una descripción, pero no de lo real; son relaciones que, además, impactan entre los dominados, pero también entre los dominantes. El populismo cultural suprime estas relaciones del análisis, proponiendo autonomía donde hay heteronomía: la autonomía de esos repertorios no puede ser tal, porque están inscriptos en las relaciones de poder. Así, el populismo cultural recae en un círculo epistemológico perfecto: celebrar una producción autónoma de sentido popular que no puede superar su condición subalterna, porque el proyecto populista no lo prevé como descripción ni se lo plantea como programa político.

Esa inversión adquirió, en estos años, un nuevo pliegue: plebeyización mediante, las clases dominantes también abandonaron los repertorios tradicionalmente *cultos*, marcando sus distinciones de clase de modos más complejos que las dicotomías tradicionales sobre las cuales se había fundado la inversión populista. Esto ofreció el panorama paradójico de un escenario cultural donde la jerarquía parece haber sido escamoteada, el oxímoron imposible de una *cultura popular hegemónica*, basada en descripciones que hablan del sujeto universal la gente: en el mismo momento en que, como ya dijimos, se ratificaba la peor desigualdad material. En esto consistió la operación, primero postmoderna, luego neoliberal: el populismo cultural no ha sabido escapar a esa trampa epistemológica y política —tampoco el postneopopulismo político.

Sin embargo, tanto la plebeyización como el populismo no pueden leerse sólo como síntomas de decadencia y degradación, ni de lo *culto* ni de lo *democrático*. En lugar de pensarlos como degradación, proponemos pensar lo que tienen de positivos como tensión democratizadora. Lo que invertimos no es una valoración, sino un punto de vista; no pensamos populismo y plebeyismo desde el punto de vista conservador, que lee sólo carencia, degradación y decadencia; sino que lo pensamos, desde un punto de vista subalterno, como ganancia democrática. Ambos procesos agregan visibilidad, circulación, reconocimiento —contradictorios, pero positivos al fin— a los cuerpos, las lenguas, las imaginaciones, los deseos populares.

Aunque esta inversión nos exige, a la vez, preguntarnos qué es lo que tienen de ausente: hasta dónde el populismo escamotea un proceso de democratización radical del poder, hasta dónde la plebeyización obstaculiza un proceso de democratización radical de la cultura.

7. Un cierre vociferante

Porque, como venimos postulando, sigue existiendo un mundo popular que no es capturado en la máquina narrativa de la cultura de masas —a pesar de su omnipotencia omnívora— ni en las operaciones de representación del populismo —a pesar de su voluntad democrática. Y en ese exceso sigue estando el lugar donde mirar —o el lugar desde dónde mirar, como trataremos de argumentar en estas conclusiones.

En la cultura de masas contemporánea, la narrativa de lo marginal se ha vuelto un lugar común. *El Ángel* —también *Apache* o *Cidade de Deus* y también *Escobar, el patrón del mal*, la exitosa serie de Caracol sobre Pablo Escobar, así como *El Chapo*, producida por Netflix sobre la vida de Joaquín “El Chapo” Guzmán— participan de ese lugar común: todo se puede narrar y lo marginal —nuestro repertorio latinoamericano de sujetos “infames”— es, incluso, mercancía privilegiada (para no detenernos, además, en el modo en que colaboran en consolidar estereotipos coloniales).

Entonces, es necesario y siempre urgente revisar cómo se reparte ese común que es la imagen o la

posibilidad de ella, ya que en ese común se intersecan el arte y la política. No se trata de que lo denominado marginal —la paradoja de llamar marginal a lo que no deja de regresar insistentemente a las pantallas— no tenga visibilidad, sino de comprender cuál es el dispositivo de visibilidad en el que se lo integra, bajo qué relaciones de poder y qué sujetos disponen esas voces y esas imágenes.

Nuestra apuesta, en consecuencia, es hallar los espacios donde las voces subalternas pueden proliferar, reconocerse y ser reconocidas. Asumir un lugar de enunciación: hablar en tanto que voces subalternas. Tomar la palabra, en lugar de aceptar su donación “desinteresada”. Producir un gesto insurrecto: que no consiste en ser representado, sino en representarse, en administrar las propias condiciones de la visibilidad y de la escucha —y que los productos culturales e intelectuales asuman el desajuste con sus expectativas sobre lo decible y lo esperable de boca de los sujetos en condición de subalternidad. Como supo definir Rancière, en *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, “los proletarios deben ser tratados como seres a los que se les deberían muchas vidas” (Rancière, 2017, p. 21). En esa misma obra, su tesis doctoral, el filósofo francés narra la historia de proletarios que desorganizaban y escamoteaban el tiempo normal de la dominación —el día en la fábrica, la noche para el descanso y el regreso fresco al puesto de trabajo— y utilizaban las noches de comienzos del siglo XIX para una producción cultural propia: libros, revistas, poemas. ¿Cómo sobrevivir a la dominación y la desigualdad deshumanizante?: ésa es la pregunta que sobrevuela fantasmalmente su texto. La respuesta no está en el (re)conocimiento de la explotación —empírico, palpable, inevitable— sino en la asunción de que su destino puede ser otro, el del conflicto para la recuperación simbólica y material de la vida y el de construir la emancipación proclamando y practicando la igualdad dentro del paradigma de la desigualdad. Negociando la existencia, negociando la propia voz, descartando ser la voz de abajo en beneficio de com-

portar una inteligencia y un lenguaje común, pero multiacentuado.

No puede reducirse a esto un programa político sobre —y desde— las culturas populares y sus posibilidades democráticas y emancipatorias. Pero, al mismo tiempo, no puede proponerse ningún programa que se desentienda de este punto de partida. En el mundo post-neopopulista latinoamericano, el horizonte político máximo parece ser la “inclusión” de las voces subalternas. Lo que la narrativa de la inclusión oculta es el hecho de que postula un lugar de enunciación: sólo puede ser enunciada por el que incluye —por el que tutela, como dijimos—, nunca por el incluido, que podría reemplazarla —y como “no habla”, no lo hace— por una narrativa de igualdad y emancipación. El horizonte populista es inclusivo: no es, no puede ser, emancipatorio e igualitario. El populismo se jacta de incluir y “ampliar derechos” —otro eslogan fuerte de su máquina narrativa—: eso delata una posición enunciativa, la del que está en condiciones de decidir a quién y cómo incluir, qué derechos deben ser ampliados. La idea de que los derechos y la inclusión dependen de un poder que los administra es, por lo menos, muy poco igualitaria. Más democrática que la exclusión radical que produjo y produce el neoliberalismo, sin ninguna duda. Pero nuestras ambiciones no son, tememos, la de elegir el mal menor.

Notas

1. En el momento en que finalizábamos la escritura de este trabajo, comprobamos que Gonzalo Aguilar y David Oubiña habían usado la metáfora de la infamia (con la misma referencia foucaultiana) para trabajar sobre el cine de Leonardo Favio ya en 1993 (Aguilar & Oubiña, 2020). En nuestra indagación original, el film *El Ángel* nos conducía, también, a la obra de Favio. Una coincidencia previsible e, incluso, deseable.

Referencias

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: FCE.
- Aguilar, G. & Oubiña, D. (2020). *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*. Buenos Aires: Librería.

- Alabarces, P. & Valeria A. (2016). "Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares". *Versión. Estudios de comunicación y Política*, 37/octubre-abril, 13-22.
- Angiletta, F. & Linne, J. (2018). "Antes del incendio, populismo queer". *Crisis*, 17 de septiembre de 2018, <https://revistacrisis.com.ar/notas/antes-del-incendio-populismo-queer>.
- Asensi, M. (2009). "La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos", Introducción a Spivak, G. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA, [pp. 9-39].
- Azcurra, A. C. (2018). "Del obrero al subalterno: nuevas voces en la cinematografía contemporánea argentina". Ponencia en Congreso 2018 de LASA, Barcelona, España, 23 al 26 de mayo.
- Beverly, J. (2011). *Latinamericanism after 9/11*. Durham: Duke University Press.
- De Certeau, M. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Foucault, M. (1990). *La vida de los hombres infames*. Barcelona: La Piqueta.
- Ginzburg, C. (1981). *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnick.
- Guha, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica.
- Kessler, G. & Benza, G. (2020). *La ¿nueva? estructura social de América Latina: Cambios y persistencias después de la ola de gobiernos progresistas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Laclau, E. (2004). *La razón populista*, Buenos Aires: FCE.
- Löwenthal, L. (1961). *Literature, Popular Culture, and Society*. Palo Alto: Pacific.
- Molina, D. (2018). "Cine y ética: algunas observaciones sobre El ángel, de Luis Ortega". Nueva Ciudad, <https://www.nueva-ciudad.com.ar/notas/201808/38252-cine-y-etica-algunas-observaciones-sobre-el-angel-de-luis-ortega.html>.
- Olascoaga, V. (2019). "Un niño terrible", en *El Gatopardo* [revista web] <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/pelicula-el-angel-luis-ortega/>.
- Rancière, J. (2017). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rufer, M. (2012a). "Introducción: Nación, diferencia, poscolonialismo". En Rufer, M. (ed.). *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*. México: Itaca.
- Rufer, M. (2012b). "El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial". En Corona Berkin, S. & Kaltmeier, O. (eds.). *En diálogo. Metodologías horizontales en Ciencias Sociales*. México: Gedisa.
- Spivak, G. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA.
- Sunkel, G. (1985). Razón y pasión en la prensa popular. *Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*. Santiago: ILET.

- Sobre los autores:

Pablo Alabarces es Doctor en Sociología (University of Brighton), Profesor Titular de la Universidad de Buenos Aires, Investigador Superior del CONICET (Argentina) y Senior Fellow del CALAS, Universidad de Guadalajara.

Ana Clara Azcurra Mariani es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires), Docente y becaria de la misma Universidad y doctoranda en Ciencias Sociales.

- ¿Cómo citar?

Alabarces, P. & Azcurra, A. (2021). Ladrones, infames y ventrílocuos: sobre la narrativa de las voces subalternas. *Comunicación y Medios*, (43), 80-90. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.58583>