Narrar lo oficinesco
Redes de poder y dominación en oficinas, burocracias y empresas

JAN-HENRIK WITTHAUS
Y KAROLIN SCHÄFER
(Coords.)



CALAS
Maria Sibylla Merian Center
CLACSO

Narrar lo oficinesco

Doi: 10.54871/ca26of01

Narrar lo oficinesco: redes de poder y dominación en oficinas, burocracias y empresas / Patrick Eser ... [et al.]; Coordinación general de Jan-Henrik Witthaus; Karolin Schäfer. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Guadalajara: CALAS, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-308-389-3

1. Cine. 2. Literatura. 3. Teatro. I. Eser, Patrick II. Witthaus, Jan-Henrik, coord. III. Schäfer, Karolin, coord.

CDD 700

Otros descriptores asignados por CLACSO:
Oficina / Burocracia / Trabajo / Poder / Modernidad / Literatura / Cine / Teatro

Corrección: María Laura Romano
Arte de tapa: Ezequiel Cafaro
Diseño del interior y maquetado: Eleonora Silva

Narrar lo oficinesco
Redes de poder y dominación en oficinas, burocracias y empresas

Jan-Henrik Witthaus y Karolin Schäfer
(coords.)

PLATAFORMAS PARA EL DIÁLOGO SOCIAL
CALAS Maria Sibylla Merian Center
CLACSO

CLACSO
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

CLACSO Secretaría Ejecutiva
Pablo Vommaro - Director Ejecutivo
Gloria Amézquita - Directora Académica
María Fernanda Pampín - Directora de Publicaciones

Equipo Editorial
Lucas Sablich - Coordinador Editorial
Solange Victory - Producción Editorial

LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES
CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital desde cualquier lugar del mundo ingresando a **libreria.clacso.org**

Narrar lo oficinesco. Redes de poder y dominación en oficinas, burocracias y empresas
(Buenos Aires: CLACSO, octubre de 2026).
ISBN 978-631-308-389-3

CC BY-NC-ND 4.0

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina
Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875
<clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

Financiado por la Fundación Alemana de Investigación (DFG):
número de proyecto 505161841

Gefördert durch
DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Índice

Introducción 9
Jan-Henrik Witthaus y Karolin Schäfer

Imágenes de la burocracia porteña en los tiempos de la "modernidad periférica"

Miniaturas modernistas entre el "centro" y la "periferia". Miradas comparadas de las ficciones de oficina en Berlín y Buenos Aires 23
Patrick Eser

Buenos Aires trabaja: organización laboral y cine documental durante la década de 1920 75
Fernanda Righi

Un día en la vida de una empleada de escritorio. El trabajo burocrático en *44 horas semanales* de Josefina Marpons (Buenos Aires, 1936) 101
Graciela Queirolo

Las ruedas dentadas del poder burocrático

"Una gigantesca maquinaria de espera". La crítica de la burocracia mexicana en la farsa *La última puerta* (1934) de Rodolfo Usigli 125
Benjamin Loy

Distancia y proximidad en *El pequeño café* (1956) y en *Los expedientes* (1957), de Marco Denevi 147
Jan-Henrik Witthaus

"Luego hablamos de cada uno de ellos". La literatura de oficina argentina entre la sociedad disciplinaria foucaultiana y la sociedad de control deleuziana 169
Karolin Schäfer

Transposiciones de la oficina kafkiana. De Borges a Onetti 191
Manuel García Serrano

Burocracia y violencia

Burocracia criminal en *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa ... 219
Gerardo Cham

"Pequeños reinos". Burocracia y corrupción en producciones audiovisuales argentinas. *El bonaerense* (2002), *La cordillera* (2017) y *El reino* (2021/23) 239
Christian von Tschilschke

Los procesos monstruosos. Burocracia y justicia de clase en el *Yo Acuso* de Eusebio Mañasco. Argentina, 1927 263
Luciana Anapios

Burocracia y crisis

Redes de poder en mundos agotados. *La hija de la española* y *El tercer país* de Karina Sainz Borgo 303
Gesine Müller

Rascacielos sobre terreno inestable. La oficina distópica de la empresa multinacional en *El año del desierto* de Pedro Mairal .. 323
Agnieszka Komorowska

Anexo

"El Ente" burocrático. Entrevista con la autora Luciana Strauss sobre su novela *El Ente* (2018) 371
Fernanda Melchor Audirac

Sobre los autores y autoras 385

Introducción

Doi: 10.54871/ca26of02

La burocracia estatal está en peligro. El actual populismo de derechas no se limita a desacreditarla. Una vez en el poder, procede al desmontaje de las instituciones, al despido masivo y a la abolición de servicios sociales. Cabe comprender esas medidas como una intervención política que pone en entredicho la organización estatal en cuanto a la formación, a las ciencias, al soporte social, para instaurar un nuevo darwinismo social, cuyo punto de arranque –lejos de tratarse de una *tabula rasa*– favorece a ciertos actores, que desde el comienzo llevan una ventaja inexpugnable. Según publicaciones recientes, nos encontramos en plena época de una desregulación de las riquezas en la que se reafirman las oligarquías y se propugna una restauración de desigualdades sociales, que durante la época de "la marea rosa" fueron reduciéndose (Stoessel y Coronel, 2024). Con los nuevos soberanos, como Javier Milei o Donald Trump, los jefes y los gerentes toman el poder. Su coartada muestra la intención de "reducir drásticamente la burocracia". En ese discurso se divisan dos tipos de administración: una estatal, que es económica y moralmente deficiente, y otra que es privada y producida por agentes económicos del mercado libre.

Ante este panorama cabe repensar, en primer lugar, cómo se conceptualiza la administración estatal. Para ello, es conveniente retomar los capítulos clásicos que el sociólogo alemán Max Weber

dejó en su obra póstuma *Economía y Sociedad* (1921-22). Para Weber, la burocracia significaba la temporalización del poder estatal y su monopolio de violencia (Habermas, 1999, p. 215):

> Toda empresa de dominio que requiere una administración continua necesita por una parte la actitud de obediencia en la actuación humana con respecto a aquellos que se dan por portadores del poder legítimo y, por otra parte, por medio de dicha obediencia, la disposición de aquellos elementos materiales eventualmente necesarios para el empleo físico de la coacción [...] (Weber, 1922, p. 1058).

El punto central en el modelo ideal que concibe Weber consiste en eliminar toda arbitrariedad de la soberanía y transformar esta última en un aparato dirigido por mecanismos y reglas. Al abordar este aspecto, el sociólogo ve similitudes estructurales entre los procedimientos administrativos del Estado, por un lado, y las actividades burocráticas de la economía privada, por el otro (Weber, 1922, p. 1061). Son trascendentes los conceptos de "competencia" (p. 718), "finalidad objetiva" (p. 719) y "disciplina" (p. 1071). Con todo ello, la burocracia no solo es una máquina que automatiza el gobierno de la ciudadanía y media entre ambos. También, según el modelo de Weber, garantiza un tratamiento igual a todos y ayuda a mantener así el equilibrio social. Ello corresponde al significado que hoy en día tienen las administraciones públicas, por ejemplo, las que se dedican a prestar servicios sociales u ofrecer formación escolar o profesional. Un mundo sin burocracia de este tipo sería un mundo abandonado a las desigualdades económicas o a las desigualdades de otro tipo, las cuales a largo plazo llevan al deterioro de la cohesión social.

A pesar de ejercer dichas funciones fundamentales en cuanto al Estado y a la ciudadanía, la burocracia no tiene buena reputación. Ya en la obra Weber su descripción está insertada en el contexto ambivalente de lo que él denomina "racionalismo occidental", y así queda relacionada con el proceso de secularización que conceptualiza a través de la categoría de "desencantamiento" del mundo

(Habermas, 1999, pp. 213-249), la cual implica, en el contexto de las experiencias sociales de la modernidad, el sentimiento de una pérdida de orientación o sentido. Asimismo, la narrativa literaria, considerando, por ejemplo, las novelas de Franz Kafka, se ocupó de poner en evidencia la falta de transparencia de la burocracia, al igual que puso de manifiesto que en las realidades cotidianas la arbitrariedad sí forma parte de ella. En algunas derivaciones literarias de Kafka, se pone de manifiesto que el poder administrativo se efectúa como el dominio sobre el tiempo de los que se quedan reunidos en grandes o pequeñas salas de espera, según afirma Benjamin Loy en su artículo sobre la pieza teatral *La última puerta* (1934), del autor mexicano Roberto Usigli. Como a su vez demuestra Manuel García Serrano en su ensayo, vale la pena observar más de cerca los textos de Weber y Kafka, que surgen de la misma situación histórica y resultan muy apropiados para ser puestos en diálogo, al igual que cabe examinar su herencia literaria en autores latinoamericanos como, por ejemplo, Juan Carlos Onetti.

A mediados del siglo XX, después de la Segunda Guerra Mundial, se alegará que el fascismo alemán supo apropiarse de las administraciones para planear y organizar el exterminio de la población judía y de otras minorías (Kogon, 2005). García Serrano recalca que ya se adivinaba en las visiones más fúnebres de Kafka lo que se concretiza en los escenarios de "la banalidad del mal" (Arendt, 1999), que recae en funcionarios o destinatarios de la orden, los cuales, a su vez, Judith Butler calificó, muchos años después, "pequeños soberanos" o "soberanos mezquinos": "petty sovereigns" (Butler, 2004, p. 65). El "espíritu de la máquina burocrática" se ve uniformado y dominado por una ideología que somete a grupos de seres humanos a "una igualdad del trato" que Weber no había podido avizorar. Con ello la sala de espera deviene una antecámara de la muerte, tal y como lo plantea el cuento *Segunda vez* (1977) de Julio Cortázar, donde en una oficina discreta las personas primero son registradas antes de desaparecer, cuando vuelven a presentarse la segunda vez.

Varios artículos del presente volumen tematizan la conexión entre totalitarismo y burocracia, como, por ejemplo, Gerardo Cham, quien a partir de una lectura de *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa –texto que tematiza los crímenes de lesa humanidad y el terrorismo de Estado perpetrados contra los pueblos indígenas en Guatemala– reflexiona sobre la inexorable necesidad de archivar hasta las crueldades más siniestras, las cuales al mismo tiempo son oscurecidas y fragmentadas. El totalitarismo, también aquel que intenta abolir la burocracia, recurre en último término a sus procedimientos y estructuras. O simplemente reemplaza al personal, como observamos leyendo la novela *Sábado de Gloria* (1956) de Ezequiel Martínez Estrada, quien, marcado por la experiencia histórica del peronismo, describe cómo después de un golpe militar un ministerio es invadido completamente por los nuevos funcionarios que se ocupan de despedir a sus predecesores.

En este contexto resulta muy relevante también el artículo de Luciana Anapios sobre el argentino Eusebio Mañasco, un líder de trabajadores mensús, que, a comienzos de los años 1920, fue condenado injustificadamente por asesinato. Argumenta que su caso ejemplifica bien el funcionamiento de la justicia de clase, que precisa recurrir a procedimientos judiciales, aunque totalmente escenificados y simulados, para aparentar y, al mismo tiempo obtener, legitimidad. Ello nos hace pensar en los primeros "descubridores" y conquistadores españoles, quienes, al toparse con los pueblos indígenas, leían en voz alta los requerimientos, para tomar posesión de las tierras en ultramar, antes de iniciar la batalla. Las crisis (emergencias sociales, huelgas, protestas, guerras civiles) no solo preparan los escenarios donde aparecen los "soberanos mezquinos". También se erigen nuevas burocracias o bien se aprovechan estructuras administrativas ya existentes para reprimir y explotar a parte de la población. Ello se hace patente en la novela *La hija de la española* (2019) de la escritora venezolana Karina Sainz Borgo, que presenta Gesine Müller en su artículo. En las épocas de crisis no

solo surgen las pequeñas soberanías; lo que persiste, asimismo, son las pequeñas burocracias.

Hegel vio la burocracia estatal como cumbre de la historia universal al decir que el "gobierno descansa en la burocracia" y que el Estado "tiene la fuerza en su razón" (Hegel, 2016, p. 1055). Weber sin duda tenía en mente estas afirmaciones cuando planteó su modelo de las administraciones públicas. No lo hizo, sin embargo, con la pretensión de establecer categorías universales o teleológicas. En efecto, su enfoque ha de interpretarse como una suerte de balanza, que resume la historia europea: la formación de los Estados nacionales, el surgimiento de las poblaciones, las políticas de disciplina, la constitución de actores estatales de violencia monopolizada, etc. En cambio, al dirigir la mirada hacia América Latina, descubrimos, después de la época de la conquista –apocalíptica para las culturas indígenas–, una larga tradición de burocracia colonial, que desde sus principios servía para mantener bajo control los vastos territorios de ultramar. Ángel Rama (1998) explicó, en un insigne libro, cómo el castellano escrito devino un instrumento de sometimiento en el marco de las audiencias coloniales. A su vez, las élites criollas experimentaron como pérdida de autonomía las reformas borbónicas con las que en la Península las autoridades intentaron estrechar los lazos administrativos durante el siglo XVIII. Este nuevo sentimiento de dependencia percibido desde la periferia americana se plasma vívidamente en la novela *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto.

Son estas las razones por las que Miguel Ángel Centeno afirma que el modelo de Weber no es muy propicio a la hora de ser utilizado como instrumento de análisis en contextos latinoamericanos: es preciso tener en consideración el pasado colonial, la época caótica de la independencia, en la que se impuso un círculo limitado de élites, al igual que se formaron sociedades fragmentadas y caracterizadas por desigualdades económicas y racismo. El proceso de racionalización de las formas gubernamentales se vio obstaculizado por la inercia del dominio patrimonial y por las estructuras

sociales que atraviesan las sociedades latinoamericanas y que trazan líneas fronterizas entre clases, etnias y géneros. Es decir, ante las puertas del Estado, no todos son tratados de forma igual. Christian von Tschilschke comenta en su artículo diferentes casos, entre las recientes producciones fílmicas, en los que ámbitos como la iglesia, el Estado o la policía transmiten la impresión de aparatos burocráticos completamente corruptos. En la película *El bonaerense* (2002) de Pablo Trapero, se observa cómo en la policía de la Provincia de Buenos Aires se generan pequeños feudos, en los cuales los funcionarios reinan y cooperan con la delincuencia local. Como afirma Centeno, "muchos de los servicios públicos en América Latina son subjetivos, personalistas, corruptos, venales e ineficientes" (2015, p. 411), lo cual se ve apoyado por Waldmann, quien, sin embargo, exagera algo el tono polémico: "La mayoría de los funcionarios desconocen lo que Max Weber llamaba una estricta disciplina institucional, es decir el decidir según reglas abstractas *sine ira et studio*" (2021, p. 34, el énfasis es del original).

El "horizonte de sucesos" que se da en Argentina actualmente invita a repensar aquellas visiones altamente críticas de la burocracia y nos pone ante los ojos las consecuencias que puede tener la amplia destrucción de las administraciones públicas. Estudios actuales sostienen, además, que sí existen instituciones estatales altamente efectivas y funcionales (Perelmiter, 2024). La literatura que se comenta en los artículos de este volumen transmite plenamente, sin embargo, esta perspectiva denunciadora de la burocracia estatal, lo cual puede ejemplificarse mediante la lectura de textos literarios del escritor argentino Marco Denevi. En su obra teatral *Los expedientes* (1957), la administración estatal queda denunciada como complejo de mecanismos inútiles, en medio de actividades realizadas por el personal directivo, que se limitan a mantener el poder, actuando los jefes como pequeños soberanos, cuestión que se tematiza en el artículo de Jan-Henrik Witthaus.

Sin embargo, la polémica contra la burocracia lanzada por la tradición literaria no se limita a entidades estatales, sino que

ofrece, además, perspectivas sumamente críticas en cuanto a las empresas multinacionales y sus políticas neoliberales, como puede comprobarse al leer los primeros capítulos de *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal, novela que comenta Agnieszka Komorowska en su artículo. Tanto en esta novela, que refleja la crisis social de 2001, como en otras anteriores, la capital Buenos Aires se perfila como centro urbano de las empresas internacionales. En efecto, las condiciones laborales ya son tratadas desde los comienzos de la narrativa oficinesca, como lo muestran los *Cuentos de la oficina* (1925) de Roberto Mariani, una colección de relatos que establece los rasgos más fundamentales del género y que para Patrick Eser figura como punto de arranque para reflexionar sobre la aparición de un nuevo entorno social (*milieu*): los empleados de oficina en la Argentina de los años 1920. El empoderamiento de los gerentes frente a los empleados se observa asimismo en la empresa representada en *44 horas semanales* (1936) de Josefina Marpons, autora feminista y activista que comenta la aparición de las mujeres en el mercado laboral de aquella época, tema abordado por Graciela Queirolo en su artículo. Como demuestra Karolin Schäfer en su ensayo, las empresas pueden describirse como dispositivos de poder, representados frecuentemente en la narrativa literaria como regímenes de disciplina, del mismo modo que integran, además, algunos elementos de las "sociedades de control" (Deleuze, 2006). Con todo ello, estas representaciones literarias de administraciones tanto estatales como empresariales y, particularmente, las que surgen en la segunda década del siglo XX marcan el contrapunto de los filmes oficiales de propaganda que se publican en la era liberal de los años 1920 y 1930 y que prometen jornadas ajustadas y bien remuneradas, al igual que ofrecen servicios bien organizados y eficaces, como explica al respecto Fernanda Righi en su artículo.

Los artículos reunidos en el presente volumen atestiguan la existencia de un género literario olvidado. Mas ¿qué es literatura de oficina? Y ¿cómo se moldea el tema oficinesco? Lo que puede afirmarse es que se trata de textos que se ocupan de lo cotidiano, lo

ordinario, precisamente, lo que se hunde en el día a día a través de las repeticiones de las formas de organización social y económica. En este mundo moderno, la literatura de oficina se adapta muy bien a lo que en la teoría narrativa se denomina relato en serie. Sin embargo, si seguimos esta pista y observamos la presencia de la oficina en los artefactos y testimonios de la cultura popular, nos damos cuenta de que un gran número de series que en realidad pertenecen a un género diferente –series de médicos, series judiciales, series policíacas–, se desarrollan muy a menudo en espacios administrativos. Esto puede deberse al hecho de que muchas producciones, que son consumidas en el norte global, son norteamericanas y la ética laboral que allí se exhibe está obviamente asociada al trabajo de oficina. Quizá la oficina sea no solo el campo profesional de las clases medias, sino además un componente notorio y a la vez invisible del sueño americano, un elemento menos asociado con la vida aventuresca en las infinitas expediciones que se armaron para conquistar el Oeste (y reprimir y aniquilar a los pueblos indígenas). Es verdad que las series mencionadas siguen otros patrones de trama, como la investigación y persecución de crímenes o la curación de pacientes. Sin embargo, también existen series de oficina propiamente dichas, aunque comparativamente escasas, como *The Office* en Inglaterra (2001-2003) y, posteriormente, la producción homónima en Estados Unidos (2005-2013). Estas series, pero también la literatura de oficina, demuestran que el lugar de trabajo es escenario de pequeños dramas en los que los personajes pueden encontrarse con cualquier cosa: intrigas, historias de amor, de sexo y de odio.

Asimismo, los negocios pueden ser una trama, una aventura. Y un trato comercial puede ser representado como la culminación de un clímax. Y, sobre todo, suelen ser pequeños dramas reales sobre la toma o el mantenimiento de posiciones de poder. ¿Shakespeare o Racine en la oficina? Más bien, estos pequeños dramas tienen lugar en el confinado ambiente de la oficina, con una considerable reducción del *pathos*, lo que no significa que no haya afectos que ver allí. Usando un término de la estilística moderna, lo que hay

que relatar está sujeto a la "imitación seria de lo cotidiano", como la llamó el filólogo Erich Auerbach (2007). En otras palabras, las personas alteradas, que acechan a otras personas o se hacen amigas de ellas no siempre encuentran los registros más altos de expresión para poner de manifiesto el afecto épico o teatral que al final estará rodeado de banalidad.

Aludiendo a este contexto cultural y literario, cabe afirmar lo siguiente: en América Latina, particularmente en el Cono Sur, el género de la literatura de oficina está floreciendo considerablemente. Desde los cuentos de Mariani, la imitación de lo cotidiano encuentra más imitadores. Es decir, la literatura imita la literatura, lo que a fin de cuentas da lugar a la formación de los géneros literarios. Una vez encontrada una forma, esta también sirve de orientación en la representación de posibles mundos sociales. Sin embargo, el oficio literario no se queda en el marco del formato narrativo breve; también se desarrolla en la poesía –¿quién lo hubiera dicho?– , en el teatro o en la novela. Es indudable que estamos ante un género que, sin duda, tiene sus antecedentes en las literaturas europea y estadounidense (Gogol, Balzac, Melville, etc.): una disposición temática de personajes, papeles o espacios, que aún no se ha considerado tanto en América Latina, posiblemente porque, por desgracia, son otros tópicos los que quedan asociados con la literatura de esta región, como el de la magia, los milagros, la naturaleza y, por tanto, todas esas ideas que exotizan este subcontinente para los norteños globales. Contrariamente a este panorama, la literatura oficinesca aporta textos que tratan de conflicto y competencia, del juego de la pasión y el trabajo, de la fantasía y la funcionalidad, pero también de los efectos del trabajo en las cosmovisiones de las personas que, a partir de un determinado momento, se ganan la vida allí durante 44 horas a la semana, como reza el título de la novela mencionada de Josefina Marpons. *El oficinista* (2010) de Guillermo Saccomanno, quien escribe el texto narrativo bajo el impacto del colapso total de Argentina a principios del siglo XXI, claramente hace referencia a este género. Con plena conciencia de formar parte de una tradición literaria, el autor tematiza

la oficina como espacio de poder en el contexto de emergencias y de crisis social y abre con ello el género a otras tradiciones, como la narrativa distópica. La apertura neoliberal de los mercados laborales conduce al descomunal empoderamiento de los empresarios. Con ello, el texto nos recuerda la contracara del desmontaje de las administraciones argentinas que se da actualmente.

Este volumen recopila artículos basados en las contribuciones presentadas en el coloquio internacional "Redes de poder y dominación en oficinas, burocracias y empresas" (26/27 de junio de 2024). Queremos dar las gracias a todos los colaboradores, incluidos aquellos a los que hemos podido convencer para que aporten artículos adicionales. También queremos dar las gracias a nuestro grupo de trabajo, ante todo a Dolores León Muñoz por su exhaustiva labor de edición y corrección; asimismo, a Fernanda Melchor Audirac, Magdalena Schudt, Gabriele Spitzinger y Sophie Stück. Sin su ayuda, compromiso y cooperación, ni el evento ni el volumen habrían podido llevarse a cabo.

Kassel, verano de 2025.
Jan-Henrik Witthaus y Karolin Schäfer

Bibliografía

Ahrend, Hannah ([1963] 1999). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.

Auerbach, Erich ([1937] 2007). Über die ernste Darstellung des Alltäglichen. En Karlheinz Barck y Erich Auerbach (comps.), *Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen* (pp. 439-465). Berlín: Kadmos.

Butler, Judith (2004). *Precarious Life. The Politics of Mourning and Violence*. Londres: Verso.

Centeno, Miguel Ángel (2016). Max Weber y el Estado latinoamericano. En Álvaro Morcillo Laiz y Eduardo Weisz (comps.): *Weber en Iberoamérica: nuevas interpretaciones, estudios empíricos y recepción* (pp. 397-418). México D.F.: Centro de Investigación y Docencia Económicas.

Deleuze, Gilles ([1990] 2006). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *Polis. Revista Latinoamericana,* (13). http://journals.openedition.org/polis/5509

Habermas, Jürgen ([1981] 1999). *Teoría de la acción comunicativa. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich ([1837] 2016). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Edición digital: Epublibre. https://www.mercaba.es/ilustracion/historia_de_hegel.pdf

Kogon, Eugen (2005). *El Estado de la SS. El sistema de los campos de concentración alemanes*. Barcelona: Alba Editorial.

Perelmiter, Luisina (2024). *De bobo, nada. Cómo funciona Anses y por qué pone en cuestión los mitos contra el Estado*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Stoessel, Soledad y Coronel, Valeria (comps.). (2024). *La (des)regulación de la riqueza en América Latina. Lecturas interdisciplinarias en tiempos de pospandemia*. Buenos Aires/Guadalajara: CLACSO/CALAS.

Weber, Max ([1922] 2002). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Waldmann, Peter (2021). *El Estado anómico. Derecho, seguridad pública y vida cotidiana en América Latina*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.

Imágenes de la burocracia porteña en los tiempos de la "modernidad periférica"

Miniaturas modernistas entre el "centro" y la "periferia"

Miradas comparadas de las ficciones de oficina en Berlín y Buenos Aires

Patrick Eser

Doi: 10.54871/ca26of03

La oficina como *milieu* de las modernidades periféricas y céntricas

Las *ficciones de oficina* conforman un género literario esencialmente moderno surgido en un contexto histórico en el que la oficina se consolida como un nuevo espacio social, producto de la diferenciación del trabajo en la modernidad. Este espacio se configura como un ambiente específico, definido por las dinámicas, fuerzas y relaciones sociales que ahí se desarrollan. Se trata de un *milieu* particular (Eser, 2021), caracterizado por jerarquías sociales, formas de dominación, modos de subjetivación, atmósferas afectivas y vínculos sexoafectivos. La oficina se ha convertido, como espacio emblemático de la vida moderna, en un tema central de las fantasías sociales y de la imaginación cultural. El eje neurálgico del conjunto de los textos literarios que llamamos *ficciones de la oficina* es la exploración de las dinámicas, interacciones sociales y procesos

psíquicos que se activan en ese tipo de ambiente laboral, concebido en dichas representaciones como "zona moderna de contacto entre dominación y sujeto" (Briel, 2019, p. 158).

Este grupo, aunque todavía no esté canonizado y condecorado por los estudios filológicos con el estatus de "género literario",[1] ha dado lugar a una larga historia y gran variedad de narrativas, incorporando un vasto repertorio de temas, motivos y estéticas narrativas. Se podría decir que este género comienza con el cuento Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street (1853) de Herman Melville y Physiologie de l'employé (1841) de Honoré de Balzac y que, más adelante, la obra de Franz Kafka marca un momento clave, con sus imágenes potentes sobre los estados subjetivos de personajes que transitan los espacios regidos por la lógica burocrática. A partir de estas referencias, consideradas como clásicos del género, se han producido, en la historia literaria de los distintos sistemas literarios nacionales, diversos clásicos, "tradiciones discursivas" y ejemplares populares de *ficciones de oficina*. Para mencionar solo el caso que en este artículo resulta de máximo interés –la literatura argentina–, se podrían incluir los tempranos y, a la vez, clásicos *Cuentos de la oficina* (1925) de Roberto Mariani, *La isla desierta* de Roberto Arlt (1937) y, como un ejemplo contemporáneo, la novela *El oficinista* (2010) de Guillermo Saccomanno.

En el siguiente artículo, nos enfocaremos en los mundos sociales de la oficina tal como se encuentran explorados en representaciones culturales e imaginaciones literarias. Nuestro objetivo es reconstruir las estéticas y los *topoi* que se manifiestan en la exploración literaria del mundo social de la oficina durante los años 20 y 30 del siglo pasado, una época en la que dicho ámbito de trabajo se está consolidando como una realidad social masiva, dotada de una creciente visibilidad cultural. Proponemos una perspectiva

[1] El proyecto de investigación "Pequeña soberanía. Las formas personales de gobierno en la vida cotidiana y su representación en la novela hispanoamericana de los siglos XX y XXI" (Universidad de Kassel), se hace cargo, entre otras tareas, de precisar el subgénero de la literatura de oficina.

comparativa entre los casos de Berlín y de Buenos Aires, dos contextos geográfica, social y culturalmente muy distantes, pero sorprendentemente similares en cuanto a su presencia discursiva, a las formas narrativas y los *topoi* de las oficinas exploradas en la ficción. Establecer un vínculo con el caso de Berlín parece sugerente porque las exploraciones urbanas realizadas en aquel contexto sociocultural de entreguerras dejaron un muy relevante conjunto de *miniaturas modernistas* (Huyssen, 2007). Influenciados, directa o indirectamente, por la sociología de la vida urbana desarrollada por Georg Simmel,[2] autores como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Ernst Bloch o Rainer Maria Rilke escribieron obras literarias y ensayísticas –tanto ficcionales como de no-ficción– sobre la vida en la ciudad urbana moderna, ofreciendo así, de forma muy vívida, "instantáneas literarias de los espacios urbanos" (Huyssen, 2007, p.27). Sin embargo, la comparación que pretende este artículo no es de índole genealógica. No se busca reconstruir la repercusión de este conjunto de ensayos urbanos y de sus innovaciones formales en la literatura argentina de los años 20 y 30, insinuando o incluso intentando comprobar de esta manera (problemática) una (supuesta) relación de influencia entre "fuente del centro" e "imitación de la periferia".[3] Lo que se propone es más bien una *lectura contrapuntística*, que establece una relación entre dos entidades que son autónomas y entre sí independientes con el fin de identificar (di) similitudes.

[2] Segura reconstruye en *Las ciudades y las teorías* (2021, pp. 49-57) diferentes formas de pensamiento sobre lo urbano en función de sus contextos de origen; según Segura, la obra de Simmel fundamenta una particular *Escuela de Berlín* (véase el apartado "Berlín, 1900").

[3] Más allá de esto, la obra de Benjamin y Kracauer ha tenido, a partir de los años 90, una intensa recepción en la Argentina, sobre todo en los estudios filológicos y urbanísticos-culturales. En este contexto, los trabajos de ambos han servido de inspiración con tal intensidad que se han convertido en una referencia canónica para la reflexión cultural y las investigaciones sobre las culturas urbanas (véanse, entre otros, Ballent, Gorelik y Silvestri, 1993; Vedda, 2013; Flores y Vedda, 2022).

Tomamos obras situadas en el contexto histórico-social de los años 20 y 30, que destacan, por un lado, por el tema de la oficina y que, por el otro, comparten rasgos de innovación formal y estilísticos. Abordaremos, en principio, la obra literario-ensayística del arquitecto, periodista y escritor Siegfried Kracauer, que representa, con su obra multifacética (abarca novelas, ensayos, textos de crítica cultural y de etnografía), de manera condensada la reflexión urbana realizada y situada en Berlín antes del 1933;en segundo lugar, analizaremos las formas literarias breves de Roberto Arlt y Roberto Mariani, producidas en los años 20 y 30 en el contexto de la llamada "modernidad periférica" de Buenos Aires (Sarlo, 1988). La comparación contrapuntista pone en relación dos tipos de *miniaturas modernistas*, que, surgidas en distintos contextos de progreso, reflexionan, plasman e imaginan de manera paradigmática las experiencias de la modernidad urbana y, particularmente, de las *vidas internas de las oficinas*. El análisis de estos inventarios literarios, que exploran las nuevas realidades sociales, busca identificar las figuraciones y ficciones de una metodología hermenéutica de lo social y contemporáneo, llevada a una profundidad ejemplar en las obras mencionadas. La lectura contrastiva de las formas breves modernistas y ensayos urbanos –tanto ficcionales como no-ficcionales–, permite, además, comparar las distintas facetas de la *crítica cultural* que se expresa en estos textos.

Antes de realizar el análisis contrapuntístico de las ficciones de la oficina de ambos ámbitos culturales, conviene, como reflexión preliminar, comentar la particularidad del *milieu* socio-espacial de la oficina en su contexto histórico-nacional. Desde una perspectiva latinoamericana, es fundamental destacar las profundas diferencias en los procesos de modernización, y, sobre todo, en la concepción misma de la "modernidad". Aunque este artículo no profundiza en los debates acerca de la *modernidad latinoamericana*, resulta pertinente considerar las notables diferencias que los procesos de modernización han mostrado a nivel global. La reproducción y expansión de las relaciones capitalistas a escala global

durante la época moderna desató temporalidades y velocidades tanto intensas como divergentes. Considerando las profundas desigualdades del desarrollo material y las jerarquías sistémicas dentro del sistema global de la economía capitalista, la modernización debe concebirse, a nivel socioeconómico, como un proceso continuo de reconfiguración del espacio geográfico para facilitar la acumulación de capital (Harvey, 1989).[4] Este proceso incluye una creciente compresión de espacio y tiempo, la concentración urbana, la inversión y desinversión cíclica de capitales, así como los constantes desplazamientos de la fuerza de trabajo, lo cual genera impactos profundos en las vidas sociales y en las dinámicas culturales.

Por estas diferencias espacio-temporales y materiales de la "modernidad", conviene usar el concepto exclusivamente en forma plural. Esto no implica que no haya habido casos de modernidad, que fueron considerados e imitados como modélicos, paradigmáticos y como tales, "únicos". Como señala Benjamin en su obra inconclusa *Passagen-Werk*, París, la "capital del siglo XIX" (1982, p. 45), es un ejemplo clave. En París pueden reconstruirse las raíces de la modernidad y, por primera vez, las experiencias de "lo moderno" se hacen visibles: allí, "la modernidad sale a la luz en sus síntomas más densos" (Stierle, 1993, p. 17; Harvey, 2003, pp. 1-56). Sin embargo, en la historia global no hubo *una sola* modernidad. De su pluralidad, de sus versiones más céntricas y otras más periféricas, hablan los textos vinculados mediante la lectura contrapuntística que proponemos. Si introducimos a Berlín como un paradigma de una modernidad marcada por densas reflexiones culturales sobre la cultura urbana moderna, la modernidad periférica de Buenos Aires se distingue por su intensa conexión con Europa y los flujos migratorios provenientes de allí, lo que convirtió a la capital de

[4] En América Latina, los procesos de la modernidad se manifestaron de manera muy heterogénea y en muy diferentes velocidades y profundidades Aguilar, 2002; Brunner, 2002). Dentro de la región, la modernización de la Argentina muestra, por ejemplo, un muy diferente grado de interconexión con la modernidad europea.

Argentina en el "gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla" (Sarlo, 1988, p. 15).

Las *ficciones de la oficina* exploran, interpretan y narran estas transformaciones extra-literarias, desatadas por las modernizaciones, principalmente desde sus lados subjetivos. ¿Qué instantáneas, "imágenes de espacio" (*Raumbilder*) (Kracauer, 2018, p. 83) y atmósferas afectivas condensan las *miniaturas modernistas* de las metrópolis de los años 20 y 30? ¿Qué contrastes y similitudes encontramos en los abordajes literario-reflexivos de estos *hot spot* de la vida moderna? ¿En estos "imaginarios urbanos" (Gorelik, 2004, pp. 259-279), desplegados en las textualidades indagadas, se representan las oficinas como lugares sintomáticos del mundo moderno? Las ficciones[5] que en lo que sigue vamos a presentar en su exploración de la vida interior de las oficinas abarcan diferentes géneros de texto, obras teatrales (Arlt), cuentos (Mariani) y hasta ensayos sociográfico-literarios (Kracauer).[6]

[5] Retomaremos la reflexión acerca del término *ficción (de oficina)* más abajo.

[6] Este ensayo no aborda las relaciones de género, que cumplen sin duda una función esencial en la dinámica social del *milieu* de la oficina, como un tema en sí mismo. Esto debería ser objeto de un artículo aparte. En cuanto a esta temática, cabe hacer referencia a los ensayos de Kracauer sobre la cultura de las empleadas, en los que se hacen observaciones explícitas de género (por ejemplo, en el ensayo "Las pequeñas dependientas van al cine" (1927) o en la reseña "Sobre empleadas femeninas" (1932), donde comenta un estudio sobre el nuevo género literario dedicado a la situación de las empleadas, por ejemplo Irmgard Keun, quien crea personajes de la "nueva mujer", los cuales representan un concepto de vida moderna que transciende las rígidas fronteras de las antiguas relaciones de género). Como ejemplos de un análisis sensible a la cuestión del género en las dinámicas sociales de la oficina representadas en la literatura, remitimos a las contribuciones de Graciela Queirolo y Fernanda Righi en este volumen, que consideran la novela *44 horas semanales* (1936) de la escritora argentina Josefina Marpons.

La oficina y el descubrimiento de su "clase": *Los empleados* en Berlín (S. Kracauer)

Siegfried Kracauer (1889-1966) se formó como arquitecto y ejerció esta profesión hasta que, a partir de 1921, ingresó como periodista en la *Fráncforter Zeitung*, el principal diario alemán de la época, donde trabajó hasta su exilio forzado en 1933. Su vasta producción textual durante este período comprende las novelas *Ginster* (1928) y *Georg* (1932, publicada póstumamente en 1977), textos periodísticos, numerosos ensayos de crítica cultural (cine, literatura, arquitectura) y tratados académicos. La obra de Kracauer se caracteriza no solo por su gran variedad de enfoques y de géneros textuales y narrativos, sino también por su carácter híbrido entre sociografía y literatura. Este confiere a sus textos más sociográficos un carácter literario, y a sus escritos literario-narrativos una dimensión sociográfica y analítica (Niefanger, 1999).

La exploración del espacio urbano de la metrópoli moderna y de sus manifestaciones culturales constituye el eje central de los textos periodísticos iniciales de Kracauer (Döring, 2011). Junto con Ernst Bloch y Walter Benjamin, Kracauer se destacó como maestro de un nuevo tipo de *formas breves* que abordan la vida moderna urbana. Las ya mencionadas "miniaturas modernistas" se centran en los efectos de la modernidad, en particular en la transformación de las estructuras de la experiencia cotidiana. Su interés por las formas espaciales, influenciado por su formación profesional, se entrelaza con la descripción e interpretación de las atmósferas, los comportamientos y las reglas no escritas presentes en la vida social, tanto en espacios públicos como privados de las grandes ciudades. Alumno de Simmel, sigue los impulsos de su sociología o, mejor dicho, fenomenología urbana. Así, Kracauer explora el espacio urbano como una configuración socio-espacial que da lugar a fenómenos cotidianos y nuevas formas de la cultura de masas: fragmentos de

modernidad que busca descifrar en sus significados ocultos (Frisby, 1986, p. 110).[7]

Entre los ensayos urbanos de Kracauer, destacan aquellos que exploran la dinámica social en calles y espacios públicos. En textos como "Recuerdo de una calle parisina" o "El pasadizo subterráneo",[8] la voz narrativa adopta una perspectiva en primera persona, que funciona como centro de percepción y registra las impresiones de los entornos desde una observación externa. Algunos de los textos evocan experiencias ocurridas años atrás, lo que instala una distancia temporal hacia los eventos descriptos. A pesar de esta lejanía, la instancia narrativa se ve afectada por los estímulos, fenómenos y atmósferas de los entornos urbanos articulando vivencias subjetivas como agorafobia u otras formas de terror, junto con anécdotas que exploran desde miradas curiosas los límites entre vida pública y privada, entre interior y exterior. Las "imágenes espaciales" (Kracauer, 2018, p. 83) que evocan los textos de Kracauer sobre la vida cotidiana combinan metáforas y analogías espaciales y manifiestan su "aptitud privilegiada para captar lo sensorialmente imperceptible, el inconsciente visual" (Vedda, 2013, p. 82). De este modo, Kracauer avanza, desde las superficies de la sociedad moderna, a sus significados sociales más profundos. Inspirado nuevamente por Simmel, analiza los estados subjetivos del ser humano

[7] Sobre las parecidas exploraciones de la vida urbana moderna en la obra de Simmel, Benjamin y Kracauer, Frisby comenta: "They all sought, as it were, to complete the fragment, indeed to redeem it aesthetically, politically or historically. Viewed historically, modernity could be investigated as an eternal present, as a contradictory (and transitory) actuality and as a prehistory. For Simmel, Kracauer and Benjamin, this was not carried out in order to produce comprehensive, abstract theories of modernity, Simmel's 'fortuitous fragments of reality', Kracauer's 'insignificant superficial manifestations' and Benjamin's 'dialectical images' or 'monads' all redeemed the smallest, most in significant traces of modernity in the everyday world. In their different ways, they each sought to decipher the secrets of modernity's fragments" (Frisby, 1986, p. 271).

[8] Publicados entre 1925 y 1933 en la *Frankfurter Zeitung*, fueron editados en 1964 por Suhrkamp bajo el título *Straßen in Berlin und anderswo*; en 2018 fueron editados en castellano por Errata Naturae Editores (Madrid, 2018): Calles de Berlín y de otras ciudades.

moderno, quien responde al entorno racionalizado y anonimizado de la vida urbana con actitud displicente y distanciamiento. Las imágenes densas y alegorías derivadas de su descripción son objeto de su particular "semiología urbana" (Döring, 2011), que permite un acceso único a la realidad social: "Dondequiera que se encuentre el desciframiento del jeroglífico de una imagen espacial, ahí se ofrece el fondo de la realidad social" (Kracauer, 2018, p. 83).

El método de descifrar la topografía de la vida moderna en las metrópolis, basado tanto en su infraestructura material como en sus superficies, no se limita a la exploración de los espacios meramente públicos, sino también abarca los ámbitos semi-públicos de las oficinas. Más allá de la calle, Kracauer presta especial atención a este lugar particular, que, según Benjamin en el *Passagenwerk* (*Libro de los pasajes*), se había convertido en el "centro de gravedad real del 'espacio vital'" (1982, p. 53). En 1930, ya establecido en Berlín, Kracauer publica *Die Angestellten* (*Los empleados*), un libro cuyas partes habían sido publicadas anteriormente en la *Frankfurter Zeitung*. El primer apartado, "Unbekanntes Gebiet" ("Territorio desconocido") (2008, pp. 111-118), introduce el novedoso objeto: el fenómeno social de las oficinas y "su población": "Centenares de miles de empleados pueblan a diario las calles de Berlín, y sin embargo su vida es menos conocida que la de las tribus primitivas, cuyas costumbres admiran los empleados en las películas" (Kracauer, 2008, p. 112). Kracauer aplica un enfoque etnológico para abordar estas "zonas extranjeras", previamente utilizado en sus estudios sobre espacios urbanos públicos, para hacer de éste el *leitmotiv* de sus análisis de los empleados: se trata de una etnología de zonas socialmente cercanas, pero totalmente desconocidas.

Presenta su exploración de los empleados como en la narrativa de una "pequeña expedición" hacia nuevos continentes, que es "quizá más arriesgada que viajar por África para rodar una película" (Kracauer, 2008, p. 116). La vida de los empleados, cuyo análisis "conduce al interior de la ciudad moderna" (Kracauer, 2008, p. 116), constituye un "mundo exótico" dentro del propio país: "Un aspecto

de la Alemania más reciente", como indica el subtítulo del estudio. La singularidad del fenómeno encuentra su máxima expresión en Berlín, ciudad que, "a diferencia de todas las demás ciudades y regiones alemanas [...] [es] el lugar en que la situación de los empleados se muestra del modo más extremo. Solo es posible acceder a la realidad a partir de sus extremos" (Kracauer, 2008, p. 105).

En su estudio, Kracauer analiza discursos contemporáneos de la República de Weimar, en los que los empleados ya habían adquirido relevancia como tema, particularmente en los debates del sindicalismo y la sociología de la época (Kadritzke, 2017, pp. 20-45; Belke, 2008, pp. 14-31). Lo distintivo de su enfoque radica en la combinación de descripción literaria y sociológica, que integra los registros "crudos" de la materialidad social, como estadísticas, citas literarias, observaciones etnográficas, testimonios recogidos de entrevistas, anécdotas. En los textos de Kracauer, se percibe un deseo de concreción empírica y de capturar la realidad social. Sin embargo, según él, esta no puede alcanzarse mediante un simple "reportaje social" o un enfoque fotográfico-documentalista, como propone la literatura de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad). Esta corriente literaria de los años 20, ampliamente reseñada por Kracauer en la *Frankfurter Zeitung*, promovía el reportaje social como método preferido para "adueñarse de la vida en toda su fluidez"; estos escritores no conocían, según Kracauer, "prácticamente una mayor ambición que la de informar; la reproducción de lo observado es la carta del triunfo" (Kracauer, 2008, p. 117). Aunque comprende el "hambre de inmediatez" manifestado en esta literatura, critica que el reportaje social no consiga "atrapar la existencia": "Cien informes sobre una fábrica no se pueden sumar hasta construir la realidad de la fábrica, sino que siguen siendo, por toda la eternidad, cien modos de ver la fábrica" (Kracauer, 2008, p. 117).

La realidad no es una construcción que pueda captarse simplemente sumando observaciones, sino que "se halla única y exclusivamente en el mosaico que se compone a partir de las observaciones individuales, sobre la base del conocimiento del contenido de la

realidad. El reportaje fotografía la vida; un mosaico como éste sería su imagen" (Kracauer, 2008, p. 118). En contraste con la ambición de la *Neue Sachlichkeit* de crear copias de la realidad, la *epistemología social* de Kracauer propone, negando la posibilidad de accesos "directos" a la realidad, construirla mediante *mosaicos*. En *Los empleados*, cada apartado aborda facetas de la fenomenología social de tal "objeto": la situación socioeconómica, los hábitos y gustos de los empleados, la particularidad de los lugares de trabajo, los estados anímicos, las percepciones y visiones ideológicas.[9] *Los empleados* es un conjunto de textos que inaugura un nuevo tipo de literatura, situado entre la sociología y la narrativa literaria, y que por ello desarrolla una hermenéutica innovadora del mundo social (Koch, 1996, pp. 52-64).

Los textos que analizan la oficina construyen imágenes espaciales, mosaicos donde aparece este nuevo sujeto-objeto social: los empleados. Al igual que en otros lugares sociales –como los *halls* de los hoteles–, Kracauer examina las oficinas considerando tanto sus particularidades arquitectónicas como su funcionamiento interno. La oficina se presenta como un *milieu* que influye en la vida social de los trabajadores asalariados que la transitan. Es un espacio donde se realiza, de manera esencial, la organización jerárquica del trabajo. El diseño y la decoración interior están destinados a racionalizar los procesos laborales. Destaca un elemento simbólico en las superficies de las oficinas, como "ornamento principal de la verdadera oficina [...] un mueble, de forma semejante a la de un armario, que se encuentra tachonado de bombillas de color. Hoy las tonalidades rojas, amarillas y verdes tienen el único fin de configurar aún más racionalmente una empresa" (Kracauer, 2008, p. 130).

[9] Los títulos de los apartados muestran la tensión entre la cercanía y la distancia, la familiaridad y lo ajeno que caracteriza el procedimiento de Kracauer: "Territorios desconocidos", "Selección", "Breve pausa para airearse", "Empresa en funcionamiento", "Ah, cúan pronto", "Talleres de reparaciones", "Pequeño herbario", "Informalmente, con nivel", "Entre vecinos", "Asilo para desamparados", "Vista desde arriba", "¡Queridas y queridos colegas!".

La racionalización del trabajo, orientada a incrementar la eficacia, introduce lo que Kracauer denomina el "auténtico trabajo mecanizado" (2008, p. 132), especialmente visible en los grandes bancos y empresas. Según un director comercial citado por Kracauer, la "elaboración comercial del proceso de trabajo [...] se encuentra racionalizada hasta el menor de los detalles" (2008, p. 129). Este enfoque fomenta labores monótonas realizadas de manera aislada, lo que aumenta la productividad: "Cuanto más planificada se encuentra la racionalización, tanto menos tienen que ver los hombres entre sí" (2008, p. 141). Kracauer retoma las palabras del sociólogo y sindicalista Emil Lederer: "el ámbito social en que aún encontramos la esclavitud moderna [...] ya no es la empresa en que trabaja la gran masa de los obreros, sino que ese ámbito social es la oficina" (2008, p. 114).

El estatus subalterno de los empleados, su proletarización, se evidencia en la jerarquía interna de las oficinas. La organización arquitectónica refleja esta jerarquía: los despachos de los superiores contrastan marcadamente con los espacios asignados a los empleados. En las oficinas de los directivos, "no entra ningún ruido; el escritorio solo está cubierto por unos pocos papeles [...]. Ese sosiego en las cumbres parece dominar en todas las altas esferas" (Kracauer, 2008, p. 129). Los "capitanes de industria" viven en un estado de "reclusión monástica" y controlan a los demás a través de "señales luminosas" que indican "a los visitantes que aguardan frente a la puerta de su oficina privada si deben entrar, esperar o irse" (Kracauer, 2008, p. 129).[10] Este control del tiempo ajeno –especialmente el de los empleados subordinados, a quienes se puede

[10] La pieza teatral *Los expedientes* (1957) de Marco Denevi ejemplifica de un modo muy ilustrativo tanto el repartimiento del espacio laboral como el "control remoto" y la vigilancia de los empleados. Sobre esto, véase el artículo de Jan-Henrik Witthaus en este volumen.

hacer esperar– es una expresión del poder inherente a la organización de la oficina.[11]

La tranquilidad y el confort en las altas esferas contrastan con la atmósfera afectiva de inseguridad que reina entre los simples empleados quienes enfrentan una constante competencia y una relación de sumisión frente a los "capitanes". Esta incertidumbre deriva de los cambios fundamentales que han transformado la oficina desde finales del siglo XIX. La diferenciación funcional en estos espacios "ha formado un ejército industrial de reserva integrado por empleados" y ha reemplazado los antiguos "suboficiales del capital" por un "imponente ejército, en cuyas filas surgen cada vez más hombres corrientes, que son intercambiables entre sí" (Kracauer, 2008, p. 114). Kracauer crea la metáfora del "color de piel rosa-moral" (*moralisch-rosa Hautfarbe*) para referirse a la apariencia superficial de decoro con la que los empleados subalternos intentan disimular su posición precaria. Este "barniz que oculte su realidad" (Kracauer, 2008, p. 127) constituye una fachada de respetabilidad que se convierte en una máscara tapando la verdadera condición de vulnerabilidad y subordinación de estos trabajadores, quienes mantienen aspiraciones de clase media mientras experimentan una realidad laboral cada vez más alienante y deshumanizadora.[12] El lenguaje, la vestimenta, los gestos y las fisonomías de

[11] Ya en 1922 Kracauer concibió, en su ensayo *Los que esperan*, la sumisión a la espera como síntoma de una desorientación existencial y de la incertidumbre típica de la sociedad contemporánea. En esta atmósfera afectivo-existencial, el hombre contemporáneo se encuentra privado de una guía trascendente y expuesto al "vaciamiento del espacio espiritual" (Kracauer, 2006, p. 142) y al horror al vacío [*horror vacui*]: una generación que espera en términos existenciales y, como reflejo de su desasosiego, que no encuentra su lugar ni en la historia ni en el presente.

[12] La metáfora de Kracauer conecta muy bien con el símbolo de la seda artificial a la que se refiere la novela *La chica de seda artificial* (1932) de Irmgard Keun. Esta funciona como un potente símbolo material que representa tanto la imitación barata de la elegancia (un material sintético que aparenta ser lujoso, pero carece de calidad duradera) como la metáfora social de las jóvenes de clase trabajadora que aspiran a ascender socialmente mediante apariencias. La protagonista Doris intenta "brillar" adoptando diversos roles para ascender socialmente, y obtiene así una identidad tan artificial y frágil como la tela que da título a la obra.

los empleados se asemejan cada vez más. La uniformidad de la estética cotidiana y de un comportamiento conformista acompañan el hecho existencial de ser esencialmente reemplazable como fuerza de trabajo.

A esta situación de inseguridad existencial de los empleados, a la competencia por el lugar de trabajo y a una confusa sensación de espera, se suma la falta de transparencia. Según Kracauer, "[l]os superiores no tienen prácticamente la posibilidad de saber algo acerca de los empleados que habitan en las regiones inferiores, desde las cuales a la mirada aún le cuesta más penetrar en lo alto" (2008, p. 140). Los imperativos de organizar el trabajo de manera eficiente se desenvuelven en una red opaca de superiores, intermediarios, directores financieros, gestión y administración, mientras que "la cumbre de la jerarquía se pierde en los oscuros cielos del capital financiero" (Kracauer, 2008, p. 141), dejando sin respuesta la pregunta por los verdaderos responsables. La oficina como lugar concreto de trabajo de los empleados se caracteriza por jerarquías, por un lado, concretas y, por otro, abstractas y enigmáticas. Esta situación genera una profunda fenomenología de alienación. En este contexto, la oficina revela una forma de dominación impersonal que se autonomiza de los individuos involucrados en las relaciones de trabajo. El predominio del poder abstracto, característico de la organización interna y de las relaciones impersonales, estructura el ambiente laboral de las oficias modernas de las grandes empresas. Este tema es central en las imágenes espaciales desarrolladas por Kracauer.

La obra literaria de Franz Kafka, a quien Kracauer reseñó tempranamente en la *Frankfurter Zeitung*, ofrece retratos únicos del sentimiento de alienación y del absurdo que prevalecen en los mundos del trabajo automatizado y "abstracto". Para Kracauer, los textos de Kafka desarrollan una comprensión profunda de las condiciones básicas de la existencia moderna, así como del sentimiento de pérdida que resulta omnipresente en una sociedad anónima, burocrática y alienante:

> Si a menudo la literatura se basa en la realidad, aquí aquella le ha tomado a ésta la delantera. En las obras de Franz Kafka han quedado para siempre plasmados la intricada gran empresa humana –cuya atrocidad recuerda los castillos de bribones para niños fabricados en papel maché– y el carácter inaccesible de la instancia más elevada (2008, p. 140).

Kracauer valora la hermenéutica de Kafka sobre la colonización burocrática del espacio vital y la alienación de los empleados. En la obra de este escritor, el vaciamiento de sentido en la vida laboral y en la existencia humana, bajo el signo del dominio de la burocracia y la automatización, aparece como un "orden absurdo del horror": un enfoque que subraya, en las palabras de Enzo Traverso, lo inquietante de los mismos procesos que Max Weber describe como racionalización y dominio de la lógica burocrática (2000, pp. 69-81). La visión kafkiana del trabajo racionalizado muestra una forma de dominación que ha perdido su ley o, peor aún, donde esta se convierte en el "código secreto de un orden infernal" y en la "eliminación del ser humano en un mundo que se ha convertido en un universo angustiante e incomprensible" (Traverso, 2000, p. 70). Los textos de Kafka comparten con Kracauer y sus "mosaicos de la oficina" la falta de transparencia, el aislamiento de los individuos dentro de la "máquina" de la oficina, el aburrimiento existencial vinculado con la situación de los empleados y el carácter abstracto de la "economía vigente" (Kracauer, 2008, p. 142). Los empleados sufren de la monotonía y jerarquía de la labor cotidiana, que son fruto de la organización del trabajo *en* la oficina y *mediante* su diseño espacio-racional.

Los análisis de Kracauer examinan la subjetividad de los empleados, su situación afectiva y perceptiva en el entorno de trabajo de la oficina, caracterizado por la monotonía, la organización racional, la subordinación y por la inestabilidad que marca su posición social dentro de la estructura macro. La abstracción del mundo moderno y de las relaciones socioeconómicas genera un

horror particular en estas nuevas capas sociales, a las que Kracauer les diagnostica una profunda crisis espiritual: "La masa de empleados se diferencia del proletariado obrero por el hecho de estar espiritualmente desamparados. [...] Ésta vive hoy sin una teoría hacia la que pueda alzar la vista, sin una meta a la que pudiera interrogar" (2008, p. 205).

Los empleados carecen de una definida visión del mundo. Se orientan culturalmente hacia los estratos sociales altos, mientras que buscan distanciarse del proletariado tradicional. Benjamin enfatiza en su famosa reseña de *Los empleados* el desamparo y la alienación de esta "clase": "No existe hoy ninguna clase cuyo pensamiento y sentimiento se encuentren más alienados de la realidad concreta de su vida cotidiana que la clase de los empleados" (2008, p. 94). Según Kracauer, el nuevo estrato social "constituye algo así como una 'nueva clase media'" (2008, p. 115), situada entre la clase media bien situada, con la que se identifica en su autopercepción, y el proletariado. Oscila entre esos espacios, y Kracauer registra esta flexibilidad en los nuevos hábitos, modos de trabajo y de vida. Reconstruye cómo este nuevo colectivo se conforma a nivel cultural y estético, en la vida cotidiana, en el trabajo y la oficina, como también afuera de la oficina, en la esfera de los consumos culturales y las estéticas cotidianas. Patrones del mundo de trabajo interfieren en esta dinámica cultural, cuando los empleados, por ejemplo, deberían portar un bello aspecto, y el cuidado de la propia apariencia sigue a los mandatos de las normas externas. En todo esto entra también en juego la ambición del ascenso social, la asimilación a las capas altas y el miedo de un posible descenso social: "Por miedo a ser retirados de la circulación como productos viejos, las damas y los caballeros se tiñen los cabellos y los cuarentones hacen deporte, a fin de mantenerse esbeltos" (Kracauer, 2008, p. 128). Así, Kracauer rastrea las prácticas culturales, visiones y ensoñaciones de los empleados afuera de la oficina: en los estilos de ocio, los consumos culturales, los modos de pasar el *weekend* en los "palacios de cine", en los "cuarteles de placer" y en los grandes almacenes, lugares que

representan la contraparte de la máquina de la oficina (Kracauer, 2008, pp. 210-215). También observa la inclinación hacia un "culto de distracción", por ejemplo, en los estilos de consumo del cine y las orientaciones político-ideológicas hacia la derecha política.[13]

Kracauer traza así las facetas de un nuevo y propio *milieu*, entendido en su concepto sociológico que lo define como entidad social con facetas sociales, valores y visiones culturales compartidas (Vester, 2017). Presenta a los empleados como una entidad *socioeconómica* que no comparte ni identidad ni consciencia colectiva, pero sí consumos culturales, estéticas cotidianas y condiciones de vida similares. Mientras los empleados constituyen un nuevo *milieu social* en el sentido de una categoría sociocultural, la *oficina* representa, como centro neurálgico de su vida cotidiana, un *milieu* en el sentido clásico de ámbito particular: un espacio que genera efectos de poder, produce atmósferas, impone subordinaciones e influye en las personas vinculadas a su materialidad arquitectónica e institucional.

Modernidad periférica porteña: los empleados y la oficina en Mariani

Cuentos de la oficina (1925) es el libro más famoso del escritor argentino Roberto Mariani (1893-1946), quien explora allí las condiciones de vida y los contextos del trabajo de los empleados porteños a principios de siglo XX. Después de haber abandonado los estudios de ingeniería, Mariani trabajó en varios puestos de oficinista, en bancos y ministerios. Se movió en círculos políticos de la izquierda radical, así como en ambientes literarios y desempeñó

[13] Los siguientes artículos de Kracauer de los años 20, traducidos y publicados en la antología *Estética sin territorio* (2006), son relevantes al respecto: "Las pequeñas dependientas van al cine" (pp. 231-250), "Culto de la distracción" (pp. 215-224), "Franz Kafka" (pp. 317-334), "Los que esperan" (pp. 141-156). "Aufruhr der Mittelschichten" ("Rebelión de las clases medias"), de(1931, todavía no ha sido traducido al castellano.

un papel importante en las tensiones entre los grupos literarios de Boedo y Florida. Aunque muchas veces Mariani suele ser asociado con Boedo y nombrado, junto con Elías Castelnuevo y Leónidas Barletta, entre sus representantes más destacados,[14] la supuesta oposición nítida entre ambos corrientes literarias, dominantes en los años 20 y 30 en Buenos Aires, tiene un valor explicativo limitado en relación con su obra literaria, especialmente para el caso de los *Cuentos de la oficina*. Mariani fue amigo íntimo de Roberto Arlt, con quien compartió el interés por las dinámicas sociales de la modernización del Buenos Aires contemporáneo, lo que se refleja en la obra literaria de ambos.

La producción literaria de Mariani abarca diferentes géneros, como relatos breves, poesía, teatro, ensayos y novelas. Sus *Cuentos de la oficina* incluyen también una variedad de géneros. La obra contiene ocho textos, cinco de los cuales llevan como título el apodo o apellido de sus protagonistas, o sea de los empleados "Rillo", "Santana", "Riverita", "Toulet", "Lacarreguy". Además de esta serie de cuentos "personalizados", que se centran en distintos personajes y sus vidas como empleados, el libro incluye "Balada de la oficina", el cuento "Uno" y un último texto, "La ficción", pieza teatral en la que tres niños juegan y actúan "en el escenario" imitando a sus padres. Ofrece una perspectiva infantil sobre la vida de una pequeña familia cuyos ingresos dependen del trabajo del padre.

Cuentos de la oficina puede considerarse un clásico del género de las ficciones de oficina, no solo en la literatura argentina, sino también en la órbita latinoamericana. La obra arranca con un breve texto titulado "Balada de la oficina", que establece el eje temático central del conjunto de los textos: la oficina. Aparece una "oficina animada" que alza su propia voz:

[14] Mas allá de la contienda entre las agrupaciones o corrientes literarias Boedo y Florida, Mariani es ampliamente reconocido, sus *Cuentos de la oficina* recibieron incluso una "eligiosa reseña" en la revista *Martín Fierro*, asociada al movimiento de Florida (véase García Cedro, 2012, p. 103).

> Entra. No repares en el sol que dejas en la calle. El sol está caído en la calle como una blanca mancha de cal. Está lamiendo ahora nuestra vereda; esta tarde se irá enfrente. Entra. No repares en el sol. Tienes el domingo para bebértelo todo golosamente, como un vaso de rubia cerveza en una tarde de calor. Hoy, deja el perezoso y contemplativo sol en la calle. Tú, entra (Mariani, 1956, p. 13).

Desde el inicio, el texto presenta a los actores centrales de la obra: por un lado, la oficina, que asume un rol de poder, por el otro, el empleado, su destinatario, que queda en estado abstracto, sin cuerpo, sin voz ni presencia definida. La voz imperativa de la oficina ordena repetidamente al empleado que abandone los placeres mundanos y las distracciones de la calle –el sol, el viento, la libertad exterior– y que entre en su dominio. Es una interpelación al empleado, que oscila entre un tono imperativo y uno seductor:

> ¿Qué podrías hacer en la calle? ¿No tienes vergüenza, estúpido sentimental, regodearte con el sol como un anciano blanco, y esqueletoso, y centenario? [...] Entra; penetra mi vientre, que no es oscuro, porque, ¡mira cuántos Osram flechan sus luminosos ojos de azufre encendido como pupilas de gata! Penetra en mi carne, y estará resguardado contra el sol que quema, el viento que golpea, la lluvia que moja y el frío que enferma (Mariani, 1956, p. 14).

A medida que avanza el texto, la oficina no solo reafirma su autoridad, sino que también revela la relación jerárquica y opaca que rige entre ella y el empleado. Las necesidades económicas vinculan al empleado con el reino oficinesco y le hace evidente su dependencia y sus obligaciones. Este vínculo se basa en la subordinación del empleado como una obligación ineludible:

> Además, cumplirás con tu deber. Tu Deber. ¿Entiendes? El trabajo no deshonra, sino que ennoblece. [...] Entra; urge trabajar. La vida moderna es complicada como una madeja con la que estuvo jugando un gato joven. Entra; siempre hay trabajo aquí (Mariani, 1956, p. 14).

La idea del deber alcanza su máxima expresión al final de esta introducción, cuando la oficina, con frialdad mecánica, se despide del empleado tras la jornada laboral y le recuerda su obligación de regresar al día siguiente: "Y vuelve mañana, y todos los días, durante 25 años [...]" (Mariani, 1956, p. 15). Que él siga cumpliendo con sus deberes y quizá, entonces, en su jubilación, pueda disfrutar del sol.

Este primer texto de la serie –un texto poético que articula no solo el llamado, la orden y la seducción para entrar al mundo de la oficina, sino también una invitación implícita al lector a adentrarse en ese mismo espacio– establece la tensión central que atraviesa toda la obra: por un lado, la posición dominante de la *oficina*, que ordena, domina y exige, por otro, la posición subalterna del *empleado*, que acude cada día a la oficina, para servirle, trabajar y, a través de ello, sobrevivir. La *oficina* aparece como un sujeto autónomo, dotado de una voz propia, que canta su "balada" con un tono sarcástico, humorístico y humillante. Ella representa y personifica las relaciones de trabajo y dominación que tienen lugar en su interior. En contraste, el empleado aparece como una entidad abstracta y amorfa: un sujeto cosificado, separado de su entorno natural –el sol, el viento, la lluvia– y subordinado a la lógica de la *oficina*; asimilado a la máquina burocrática y reducido a un engranaje funcional dentro de ella.

Los relatos restantes son fragmentos que profundizan en esta tensión constitutiva entre la *oficina* y el *empleado*. Exploran las dinámicas de esta relación abstracta e impersonal ya introducida. En ellos, distintos personajes, cuya existencia gira casi exclusivamente en torno a su empleo, se encuentran plasmados a partir de perspectivas narrativas que pueden cambiar su ubicación. Por ejemplo, en "Riverita", la narración empieza con una voz externa a los acontecimientos para gradualmente desplazarse hacia la interioridad del personaje, desde donde se concluye el relato.

Cada cuento construye perspectivas sobre un destino particular y lo sitúa en la relación *oficina-empleado.* A su vez, cada relato presenta características mosaicas cuando la narración se articula

a partir de escenas fragmentarias, emplea registros discursivos heterogéneos y entrelaza instantáneas, percepciones, diálogos, gestos y miradas. En el conjunto de la obra, estas historias diversas y piezas fragmentarias conforman un mosaico de relatos. No obstante, este mosaico no se ensambla para formar una totalidad unificada. Incluso dentro de un mismo relato, como en "La ficción", el texto presenta cambios formales: comienza como un guión teatral, pero luego incorpora una voz narrativa externa que asume mayor protagonismo a medida que avanza la trama.

"Santana", con casi 30 páginas de extensión (Mariani, 1956, pp. 27-54), es el cuento más largo de la colección y servirá como ejemplo de análisis. La acción se desencadena a partir de un descuido del protagonista homónimo: un error contable de 5.000 pesos. Este desliz tiene consecuencias tanto para la empresa como para la vida de Santana. La extensión del cuento permite abarcar múltiples escenas y un desarrolló narrativo que se extiende durante tres días: martes, miércoles y viernes. El error de Santana consiste en un registro incorrecto de las cuentas. Por un lado, la persona perjudicada, al descubrir la falta de dinero, protesta con vehemencia; por otro, el beneficiado ya ha gastado los 5.000 pesos sobrantes, lo que deja un déficit que recae sobre el empleado Santana.

La narración se abre con una escena en la que Santana es interrogado por sus superiores acerca del error. La empresa moviliza a varios departamentos para investigar el caso, lo que convierte la mesa de Santana en el epicentro de una serie de visitas incómodas. La investigación y las preguntas persistentes exponen a Santana en un estado de vulnerabilidad, mostrándolo horrorizado ante la investigación. La descripción del protagonista refuerza su perfil y autoconcepto como hombre dócil y temeroso: "Era humilde, obediente, callado, débil, miedoso [...]. Se sentía débil; incapaz de aguantar solo la responsabilidad de su equivocada acción" (Mariani, 1956, pp. 28-29).Su error desencadena en Santana un ciclo de obsesivas reflexiones, que el lector presencia a través de extensos pasajes introspectivos que la voz narrativa observa. Sus pensamientos giran

en torno al impacto que el error tiene en su autoimagen profesional. Subraya que, en sus 14 años en la empresa, nunca había cometido un desliz similar. Su mayor preocupación no es solo el temor al despido, sino la incompatibilidad de este error con la identidad que ha construido como trabajador disciplinado, responsable y cumplidor: "Santana había trabajado siempre; desde los doce años de su edad. Nunca una picardía, una falta, una calaverada. Trabajó. Se hizo mozo. Trabajó. Tuvo novia. Trabajó. Se casó. Trabajó. Tuvo hijos. Trabajó... Nunca le sobró dinero para un exceso..." (Mariani, 1956, p. 43).

La experiencia interior de Santana, marcada por las consecuencias de su error y por la inseguridad existencial que irrumpe con fuerza en su vida, adquiere cada vez más presencia. Su posición, que hasta entonces consideraba estable y fruto de su esfuerzo, se ve ahora amenazada. Santana debe enfrentarse a interrogatorios y pruebas llevados a cabo por distintos departamentos y supervisores. Los procedimientos de este control exhaustivo proyectan la imagen de un gigantesco aparato cuya función principal es controlar y disciplinar a sus empleados (acerca de la disciplina dentro delmundo oficinesco, véase Schäfer, 2024, y también la contribución de esta autora en este volumen). La reacción de sus compañeros de trabajo resulta ambivalente. Inicialmente, muestran empatía y tratan de calmarlo. Sin embargo, estos gestos se desvanecen con el tiempo, dando paso a la indiferencia. Santana, cada vez más necesitado de apoyo, se encuentra aislado: "los empleados, con el pasar de las horas, fueron disminuyendo su aporte de lástima y compañía a Santana. Este iba necesitando continuamente renovadas palabras de consuelo, de solidaridad" (Mariani, 1956, p. 30).

Más tarde, Santana abandona la oficina y comienza a deambular por las calles del centro de Buenos Aires –cuyos nombres el texto va evocando–, escenario en el que se sitúa la oficina. Necesita estar solo y evita regresar a casa, temiendo confesar a su esposa la precariedad de su situación. Mientras camina, su desconexión con el mundo se intensifica. Se muestra al personaje ausentándose

"cada vez más del mundo exterior y entrando a trancos en las mismas entrañas de la alucinación ..." (Mariani, 1956, p. 38). Santana pierde la orientación, tropieza, choca con otros transeúntes y casi es atropellado por un auto. Entra en un bar, donde consume varios whiskeys en un intento de silenciar su diálogo interno lleno de preocupaciones. Sin embargo, la angustia existencial y sus fantasías catastróficas persisten, acompañadas de un profundo menosprecio hacia sí mismo: "¿Lo echarán del empleo?... ¡Se acabó todo, entonces!... Porque él no sirve para nada. No sabe ganarse la vida. Es un oficinista. No sirve para nada" (Mariani, 1956, p. 43).

A medida que la crisis se profundiza, Santana imagina cómo podría compensar su error. Fantasea con usar sus ahorros, que tanto le costó acumular, para cubrir parte del déficit que enfrenta. También se visualiza rogando a sus superiores y jefes, con máxima reverencia y dispuesto a humillarse completamente con tal de conservar su empleo:

> Se humillaría una vez más, pero esta vez como un perro, como el último perro, como el más miserable de los perros. Iría a verlo la gerente. Lloraría. Le besaría la mano. Le diría: "Soy su perro, soy su esclavo; haga de mí lo que quiera, pero no me eche del empleo, no me quite el sueldo, el sueldo que me sirve para mí, para mi mujer, para mis hijos [...]" (Mariani, 1956, pp. 44-45).

El relato revela la fragilidad inherente tanto a la posición social de Santana como a su carácter como empleado. Sus preocupaciones económicas, las dudas sobre su capacidad como sostén familiar y el temor al fracaso se convierten en los motivos centrales de su conversación consigo mismo. La atormentada conciencia del empleado y sus temores, no solo reflejan su propia vulnerabilidad, sino que también desnudan las ilusiones de estabilidad que forman parte silenciosa de las vidas cotidianas en la oficina, y que el cuento presenta ahora en un modo de crisis, ya que el incidente del error había suspendido la "normalidad". La narración se traslada al departamento de Santana, donde este discute su situación con

su esposa Emilia y le expresa su extrema preocupación. Aunque Emilia inicialmente lo escucha, pronto emerge un cambio en su percepción: el respeto que siente por su marido comienza a erosionarse, al mismo ritmo que crece la indiferencia de sus compañeros de trabajo ante su situación preocupante. El texto sugiere un cambio en la actitud de Emilia hacia Santana, lo cual se hace evidente en una conversación que mantiene con un compañero de trabajo. Emilia percibe en este un hombre "viril" y experimentado, lo que marca un contraste notable con su marido. Este compañero, que ha enfrentado adversidades mayores y las ha superado con valentía, irradia un espíritu optimista y despreocupado. Esta actitud impresiona a Emilia, quien llega a sentir hacia Santana "un poquito de desprecio por el... por el hombre cobarde... débil" (Mariani, 1956, p. 51).

La desvalorización que Santana experimenta a través de la mirada de Emilia –quien ahora solo refuerza y reconoce en él rasgos de debilidad, cobardía, temor, pesimismo y sumisión– constituye una confirmación más de su situación precaria. Mientras tanto, la rutina laboral retoma su curso, y Santana permanece atrapado en su desesperación. Su posición subordinada, evidenciada de manera fulminante, se manifiesta también en el desenlace del relato: la historia culmina con el anuncio del resultado de la deliberación de los directivos del banco. La sanción impuesta consiste en el reembolso de 2.500 pesos, una suma que será descontada mensualmente en cuotas del 10 % de su salario. Aunque concebida como castigo, Santana la percibe como un alivio casi milagroso, y la celebra como una ayuda divina. Su reacción final, marcada por un profundo servilismo, resalta su esencial posición de subordinación: agradece repetidamente a sus superiores, interpretando la sanción como una expresión de clemencia celestial.

De manera ejemplar, *Santana* revela la mentalidad precaria y oscilante de los empleados, quienes, aunque experimentan períodos de relativa estabilidad y pueden realizar aspiraciones de ascenso social como fruto de sus esfuerzos, siempre están expuestos al

peligro de caer, perder su empleo y con ello su posición social. La actitud sumisa y las ambiciones sociales de los empleados contrastan con los principios de *la oficina*, esta máquina opaca y despersonalizada. Su rostro visible, representado por gerentes y superiores, actúa como engranaje de un sistema frío y calculador que consume a sus trabajadores conforme a sus necesidades.

Oficina y empleados en Roberto Arlt: *La isla desierta* (1937)

La obra de Roberto Arlt (1900-1942), tardíamente incorporada al canon de la literatura argentina del siglo XX –en buena medida gracias a las intervenciones de Ricardo Piglia–, puede considerarse un auténtico sismógrafo literario de la modernidad periférica de Buenos Aires. La ciudad y modernidad urbana son temas centrales tanto en su producción periodística como en su obra artística y literaria. Al igual que Kracauer, Arlt actuó como cronista de su mundo contemporáneo: sus textos exploran la vida cotidiana, las dinámicas culturales, los conflictos sociales y las percepciones subjetivas en la metrópoli porteña.

En 1926, Arlt alcanzó la fama literaria con su primera novela, *El juguete rabioso*, y se consolidó como periodista en *El Mundo*, periódico con el que comenzó a colaborar desde su fundación en 1928. En sus páginas publicó las *Aguafuertes porteñas*, crónicas que se convirtieron en su sello distintivo y le aseguraron reconocimiento, así como un público fiel al diario. Estas crónicas, cuya última entrega fue publicada un día después de la muerte de Arlt (27 de julio de 1942), ofrecen un "examen minucioso y variado de la metrópolis porteña"; el propio Arlt describió su función como "estudioso de calles" (Juárez y Cimadevilla, 2018, p. 9). En muchos de sus *Aguafuertes*, la observación se realiza por un sujeto que deambula por las calles. Sarlo describe la percepción narrada como sigue:

> A diferencia de los costumbristas anteriores, se mezcla en el paisaje urbano como un ojo y un oído que se desplazan al azar. Tiene la atención flotante del *flaneur* que pasea por el centro y los barrios, metiéndose en la pobreza nueva de la gran ciudad y en las formas más evidentes de la marginalidad y el delito (1988, p. 16).

Las *Aguafuertes porteñas* se presentan como ensayos narrativos, que combinan observación y descripción de lugares y fenómenos urbanos con recuerdos personales, reflexiones temáticas, comentarios sobre tipos sociales y breves relatos ficcionales. Los textos literarios de Arlt –que abarcan novelas, obras teatrales y poesía– se distinguen por su diálogo con los saberes del mundo social contemporáneo. Sus imaginaciones literarias exploran las múltiples facetas de la materialidad social, con especial atención en sus márgenes, más allá de la "normalidad".

Al igual que Kracauer, otro observador de la vida urbana moderna, Arlt desarrolló una producción textual que comprende tanto obras ficcionales (por ejemplo, las novelas *Los siete locos* (1929) y *Lanzallamas* [1931]) como no ficcionales, especialmente las *Aguafuertes porteñas*. Estas últimas, consideradas "miniaturas modernistas" de carácter predominantemente no ficcional, crean auténticas "instantáneas literarias" que leen los signos de la modernidad urbana en Buenos Aires. Tanto Kracauer como Arlt produjeron un corpus híbrido de escritos que exploran los vertiginosos procesos de modernización en sus respectivas ciudades, Berlín y Buenos Aires. Ambos oscilan entre lo ficcional (principalmente en sus novelas) y lo no ficcional (el ensayismo periodístico con un marcado tono literario). Sin embargo, existe una diferencia clave entre ellos: mientras que el ensayismo periodístico del erudito Kracauer –formado en arquitectura y filosofía– glosa también fenómenos de la "cultura alta" y del mundo académico, el autodidacta Arlt, hijo de trabajadores emigrados a Argentina a finales del siglo XIX, que ni siquiera completó la escuela secundaria, se centra en los "saberes callejeros". Sus textos nacen de una

> perspectiva de alguien que no posee saberes prestigiosos (los de las lenguas extranjeras, de la literatura en sus versiones originales, de la cultura tradicional y letrada) y que recurre a los saberes callejeros: la literatura en ediciones baratas y traducciones pirateadas, la técnica aprendida en manuales o revistas de divulgación, los catálogos de aparatos y máquinas, las universidades populares, los centros de ocultismo (Sarlo, 1988, pp. 55-56).

Al igual que Mariani, también Arlt se interesa por las repercusiones de la modernidad en los diferentes estratos sociales, sin limitarse exclusivamente a los sectores populares. Esto lo distingue de varios otros escritores ideológicamente afines, quienes en sus programas literarios entendidos como "realistas" se centraron en la figuración de personajes marginales y expulsados de la modernización capitalista. En Arlt, la ciudad aparece como un "infierno, [...] como espacio del crimen y las aberraciones morales, [...] opuesta a la naturaleza, [...] como laberinto tecnológico" (Sarlo, 1988, pp. 52-53). Sin embargo, aunque sus protagonistas suelen ser figuras marginales –insurrecctos, actores de complots, aficionados de las ciencias ocultas–, no necesariamente provienen de los "bajos fondos" urbanos.

En *Los siete locos*, los protagonistas están marcados por preocupaciones económicas: "la historia del dinero que han ganado, que deben, que buscan o que quieren tener" (Piglia, 1986, p. 25) estructura la acción de la novela. El dinero los empuja; "hacer dinero" es su lema. Este afán de ganarse la vida –sea mediante falsificación, estafa, magia, artes esotéricas o alquimia– impulsa a los personajes, que operan fuera de los circuitos laborales convencionales, en mundos informales o incluso subterráneos. El único personaje con un empleo formal es Erdosain. La novela comienza con su despido por una estafa que había cometido. En una escena ambientada en una oficina –mejor dicho: en su corazón, es decir, la gerencia–, sus superiores lo confrontan con su fraude, lo despiden y le exigen la devolución del dinero. Así se inicia el relato: el protagonista pierde su empleo, sus ingresos, y queda expuesto a la necesidad de

sobrevivir fuera del sistema. A partir de ese momento, la trama sigue a Erdosain en sus andares más allá de la oficina, en sus deambulaciones por las calles, mientras enfrenta la angustia y el "terror en la calle", según el título del tercer capítulo. Paralizado por el pánico, debe afrontar las hostilidades de la realidad, un motivo central de la obra. La oficina –espacio de trabajo formal y de relativa estabilidad económica– marca el inicio de la acción, pero más adelante pierde toda relevancia en el relato. Este tratamiento periférico de la oficina cambia en la obra teatral *La isla desierta*, estrenada en 1937, donde dicho espacio se convierte en el núcleo de la acción y los empleados, en los verdaderos protagonistas.

La isla desierta (1937) es una de las obras de teatro más breves de Arlt y, al mismo tiempo, la que más veces ha sido llevada a escena (Camacho Delgado, 2001, p. 680). Se trata de una pieza en un único acto, cuyo subtítulo anticipa el tono "humorístico" de la obra: "Burlería en un acto". La acción se desarrolla íntegramente en una oficina de aduanas ubicada en un edificio cercano al puerto. La descripción del espacio escénico define el ambiente de la obra como sigue:

> Oficina rectangular blanquísima, con ventanal a todo lo ancho del salón, enmarcando un cielo infinito caldeado en azul. Frente a las mesas escritorios, dispuestos en hilera como reclutas, trabajan, inclinados sobre las máquinas de escribir, los EMPLEADOS. En el centro y en el fondo del salón, la mesa del JEFE, emboscado tras unas gafas negras y con el pelo cortado como la pelambre de un cepillo. Son las dos de la tarde, y una extrema luminosidad pesa sobre estos desdichados simultáneamente encorvados y recortados en el espacio por la desolada simetría de este salón de un décimo piso (1964, p. 67).

La obra, que es un "uni-acto", parece evocar la vida cotidiana en una oficina y no abandona en ningún momento este escenario. El conflicto central gira en torno a la relación entre el jefe y los empleados, siendo estos últimos los verdaderos protagonistas, mientras que el jefe aparece más como una causa inmanente, una presencia

constante. La obra retrata la relación de dominio impersonal propia del trabajo moderno, reflejada en la organización material y espacial de la oficina: un entorno marcado por formas claras y una simetría funcional que facilita el control y la disposición efectiva de los trabajadores. Su hexis corporal, acorde con la lógica arquitectónica del lugar, es servil y sumisa. La atmósfera que reina en la oficina es de una disciplina cuartelaria.

La acción comienza con la interpelación que a Manuel hace su jefe, quien ha descubierto un error y lo reprende para que lo corrija. Poco después, una escena similar se repite cuando el jefe detecta otro error, esta vez cometido por María, quien también pide disculpas. Tras un periodo de silencio, los ruidos del mundo exterior –del puerto– irrumpen en la oficina, distrayendo a los empleados. Esto provoca una discusión entre el jefe y Manuel, quien insiste en que no es posible trabajar bajo esas condiciones. Este intercambio se torna tenso y culmina en una amenaza contra la autoridad del jefe por parte de Manuel. Esta escalada de tensión ocurre en un contexto de transformación: el cambio crucial que desestabilizó el orden de la vida interna de la oficina fue el reciente traslado de su personal del sótano al décimo piso del edificio. En este nuevo entorno, un inmenso ventanal deja entrar la luz y los estímulos del mundo exterior, distrayendo a los empleados y haciendo todavía más visible la monotonía gris de la oficina. La oficina entra aún más en crisis por las nuevas percepciones: "pasan chimeneas de buques y se oyen las pitadas de un remolcador y el bronco pito de un buque. Automáticamente todos los empleados enderezan las espaldas y se quedan mirando por la ventana" (Arlt, 1964, pp. 67-68).

La nueva ubicación crea una oposición entre el interior de la oficina y el mundo exterior del puerto. Este último, con sus atractivos visuales y sonoros, dificulta todavía más la concentración de los empleados en sus tareas monótonas. Una vez más, Manuel toma la palabra y expresa su descontento: "Los culpables de que nos equivoquemos son esos malditos buques" (Arlt, 1964, p. 68). Otro empleado, identificado solo por su función, sin nombre, respalda

su postura. El tenedor de libros asiente: "Don Manuel tiene razón. Cuando trabajábamos en el subsuelo no nos equivocábamos nunca" (Arlt, 1964, p. 68). El orden disciplinario de la oficina comienza a desmoronarse. Acostumbrados al aislamiento del sótano, los empleados ahora se distraen con los estímulos exteriores: los silbidos de los barcos y la luz natural del sol que entra por el enorme ventanal. Esta luz altera el gris predominante de la oficina, mientras el sonido de los buques, que anuncia su partida al mundo, intensifica aún más la perturbación. De nuevo, el tenedor de libros comenta: "[e]stos buques, yendo y viniendo, son perjudiciales para la contabilidad" (Arlt, 1964, p. 69).

Es en esta situación que se produce un intercambio entre los empleados y el jefe que acaba intensificándose y, como ya se ha indicado, escalando. El jefe pregunta a los empleados acerca de si alguno ha viajado alguna vez en barco. El resultado, sorprendentemente aleccionador, es que ninguno, incluido el jefe, ha subido jamás a uno. En el contexto del creciente malestar entre los empleados, Manuel experimenta una crisis existencial. En pocas palabras, declara que no es posible que ninguno de ellos haya navegado, a pesar de que en su juventud todos soñaron con explorar territorios desconocidos a bordo de un barco. Ante la reprimenda del jefe para que regrese a su trabajo, Manuel responde bruscamente que no lo hará; que no puede trabajar porque el puerto le produce melancolía. El jefe abandona la oficina tras la negativa reiterada del rebelde Manuel y le advierte que consultará con el director. El gesto rebelde de Manuel, al negarse a trabajar, marca un punto de inflexión que expresa con claridad la crisis y la transformación provocada por la nueva situación. Mientras el jefe sale para dialogar con un superior, la crisis de Manuel alcanza su punto álgido. No solo se cuestiona su trabajo presente, sino también su vida laboral pasada: "Cuarenta años de oficina. La juventud perdida" (Arlt, 1964, p. 70).

El conflicto principal radica en que el nuevo entorno despierta en los empleados sensibilidades y deseos incompatibles con su vida y rutina laborales. Los estímulos del mundo exterior trastocan su

mundo interior. La isla desierta adquiere rasgos de un Kammerspiel , una "obra de cámara", donde un limitado grupo de personas confinado en un espacio, enfrenta un cambio extremo de situación, lo que desencadena la acción, como en un experimento de laboratorio. Según Kracauer, en su función de teórico de cine, el Kammerspielfilm (género del cine alemán de los años 20) es una "película de pulsión", en la que las pulsiones e impulsos emocionales, afectos y resentimientos se intensifican en un espacio reducido (Kracauer, 1979, pp. 105-107). En estos espacios limitados, la trama de estos relatos crea una atmósfera densa, en la que las interacciones entre los personajes –a menudo figuras pequeñoburguesas– y sus vidas interiores constituyen el sujeto y conflicto central; ante peligros, derrumbes y caos reaccionan como guiados por sus afectos y pulsiones. De manera similar, en *La isla desierta*, la ruptura del orden y de la monotonía de la oficina provoca la manifestación de la vida interior de los empleados. Estos oscilan entre el cansancio por la rutina, la frustración por sueños no concretados y olvidados, y el deseo de escapar de la realidad de la oficina, lo que se condensa en fantasías sobre zarpar en un barco. El título de la obra condensa este imaginario colectivo, simbolizando los deseos reactivados. Estas aspiraciones se intensifican aún más con la llegada de Cipriano, el ordenanza de la oficina. Vestido con un uniforme, su personaje es presentado como "mulato, simple y complicado, exquisito y brutal, y su voz por momentos persuasiva" (Arlt, 1964, p. 71).

En adelante, el texto se refiere a tal personaje, introducido de manera excepcional con su nombre propio, como "mulato". Este detalle subraya su carácter distintivo frente al colectivo homogéneo y gris de los empleados, entre los cuales solo Manuel y María tienen nombres propios. Dentro de este grupo, unido por el trabajo, la oficina y la disciplina que ello conlleva, el mulato emerge como un elemento perturbador, que además encarna claros ecos del arquetipo del "viajero utópico de la literatura y la historiografía colonial" (Camacho Delgado, 2001, p. 683). A través de sus relatos, Cipriano, que tiene mucho conocimiento en la náutica y geografía planetaria,

marca un contraste profundo con la limitada experiencia y la estrechez del horizonte de los empleados. Alimenta nuevas fantasías de escape hacia el mar, narra sus innumerables viajes y muestra sus tatuajes, obtenidos en diferentes países, como "prueba irrefutable sobre la veracidad de su relato" (Camacho Delgado, 2001, p. 688). El contraste entre estos mundos provoca una reacción aún mayor, cuando Cipriano, el mensajero de nuevas fantasías, describe una isla que conoció, un lugar utópico donde

> no hay jueces, ni cobradores de impuestos, ni divorcios, ni guardianes de plaza. Cada hombre toma a la mujer que le gusta y cada mujer al hombre que le agrada. Todos viven desnudos entre las flores, con collares de rosas colgantes del cuello y los tobillos adornados de flores (Arlt, 1964, p. 74).

La descripción de paisajes paradisíacos evoca visiones clásicas del género utópico, imágenes de la Arcadia y de un paraíso perdido (Camacho Delgado, 2001, p. 685). El tópico de la isla perdida combina nostalgia y deseo, vinculándolos con la aspiración a otra vida, a un futuro mejor. Cipriano intensifica en los empleados sus anhelos de cambio, latentes hasta entonces, y los inspira a soñar con un viaje hacia una isla, donde pueden liberarse de las penurias de su vida monótona en la ciudad.

Nuevamente, es Manuel quien expresa de forma clara este estado de ánimo colectivo. Exclama "¡Basta!" y manifiesta su hartazgo con la vida de oficina: "Basta de oficina. Basta de malacate. Basta de números. Basta de reloj. Basta de aguantar a este otro canalla. (Señala la mesa del jefe.)" (Arlt, 1964, p. 75). Manuel confiesa su hastío absoluto, incluso admitiendo que su rutina laboral incluía escuchar rumores de sus compañeros y comunicarlos a sus superiores. Ahora declara su deseo irrevocable de abandonar esa vida: "Quiero vivir los pocos años que me quedan de vida en una isla desierta. Tener mi cabaña a la sombra de una palmera. No pensar en horarios" (Arlt, 1964, p. 76). Algunos empleados, como el Empleado 1°, expresan su intención de seguirle: "Iremos juntos, don Manuel" (Arlt,

1964, p. 76), mientras que otros dudan, atrapados entre el sueño y sus compromisos actuales. La conversación sobre el anhelo de escape culmina en una escena performativa, donde el recién despertado deseo de libertad se traduce en movimientos corporales. Cuando "[e]l mulato toma la tapa de la máquina de escribir y comienza a batir el tam tam ancestral", se generaliza una danza

> y los viejos, los empleados y las empleadas giran en torno de la mesa [...]. Histéricamente todos los hombres se van quitando los sacos, los chalecos, las corbatas; las muchachas se recogen las faldas y arrojan los zapatos. El MULATO bate frenéticamente la tapa de la máquina de escribir (Arlt, 1964, pp. 77-78).

La escena evoca la imagen arquetípica de la danza de liberación de los "oprimidos" en un circo y al ritmo de los tambores en vísperas de la revolución social que dejó la Revolución Haitiana (Eser, 2022). En esta danza colectiva, cargada de ritmo, seducción y una fuerte carga libidinosa, se manifiestan los anhelos reprimidos de los empleados, amplificados por la figura transgresora de Cipriano, quien encarna la otredad y el eros. Siguiendo el llamado del tambor, los personajes parecen alcanzar una sensación instantánea de libertad. Sin embargo, esta ensoñación es abruptamente interrumpida por la llegada del jefe de la oficina y del director de la empresa, quienes rápidamente ponen fin a la rebelión, culminando con el despido colectivo de los empleados insumisos. La pieza termina de manera rápida y brusca, con el anuncio de las consecuencias en palabras del director, quien, en reacción a la indisciplina de los empleados, da instrucciones al jefe de oficina: "Despida a todo el personal. Haga poner vidrios opacos en la ventana" (Arlt, 1964, p. 78).

La isla desierta aborda la tensión interior de los empleados entre su vida cotidiana y laboral, y sus deseos de transgresión y libertad. Esta se hace manifiesta tras la mudanza de la oficina. Antes, los empleados trabajaban en un sótano con luz artificial; ahora, en el décimo piso, la luz natural y los sonidos de la vida exterior del puerto perturban la concentración. El nuevo entorno provoca una

crisis que rompe con la rutina y revela la tensión entre normalidad, tedio, fantasías de evasión y el deseo de otra vida. En esta obra, Arlt, el "héroe atmosférico" (Chejfec, 2015, p. 85), crea parábolas que oscilan entre polos opuestos, en este caso entre aburrimiento-agobio y transgresión-libertad, lo que marca la atmósfera afectiva del mundo ficcional del drama. Evoca el mundo de la oficina, diseñado según criterios de eficiencia y que implementa un régimen de disciplina y control, con visibles (el jefe como obvia instancia de control) y sutiles (Manuel como "soplón") mecanismos de control. Este orden entra en conflicto abierto con los deseos de los empleados, primero a través de la rebelión de Manuel y luego mediante la insumisión corporal colectiva en el baile. El espacio dramático, acá la oficina, está cargado de tensiones atmosféricas que se vinculan con la tensión de los empleados entre normalidad, aburrimiento, tedio y la transgresión, el deseo de otra vida, de libertad. Como en otras de sus creaciones, Arlt muestra una vez más ese don magistral que, según Chejfec, poseía para evocar atmósferas intensas.

Manuel recuerda a Bartleby, protagonista de *Bartleby the Scrivener* de Herman Melville, que, de un día para el otro, manifiesta su rechazo al trabajo con sus famosas palabras: "Preferiría no hacerlo" (2000, p. 31). Manuel representa una reencarnación de este arquetipo del rechazo, convertido en símbolo de resistencia en la historia representacional, tanto literaria como político-intelectual. Como en la obra de Melville, *La isla desierta* muestra una progresión narrativa que va desde pequeños gestos de insubordinación hasta un rechazo total. El "no" firme del Bartleby arltiano, articulado en dos momentos claves de la pieza, acelera la crisis y desata una dinámica que va a contrarrestar la normalidad y el régimen de trabajo de la oficina. La atmósfera afectiva en la oficina, inestable y en movimiento, el humor colectivo de los empleados, sus deseos y proyectos de vida constituyen la materia prima de este Trieb-Stück (pieza de pulsión), que finalmente termina mostrando la fuerte limitación del margen de maniobra de los protagonistas encerrados

en el "sistema de la oficina". En lugar de la anhelada isla desierta, lo que les espera es la desocupación.

Ficciones de oficina en clave comparatista: contextualización y condensación

Los tres abordajes recién expuestos construyen diferentes perspectivas sobre la enigmática entidad de la oficina. Resumiendo los resultados de nuestra lectura contrapuntística, podemos concluir que, a pesar de sus diferencias, comparten reflexiones y críticas culturales similares, y representan aproximaciones híbridas, que combinan elementos tanto ficcionales y no ficcionales para abordar el mundo social de la oficina.

Los empleados de Kracauer es un ensayo experimental que articula observaciones etnográficas, datos fácticos del mundo contemporáneo (estadísticas, notas periodísticas, reportajes), perspectivas literarias y pasajes de narración factual. A través de distintos géneros textuales, se condensan simbólicamente las experiencias de la oficina y de la vida de los empleados, creando un mosaico que explora la veloz modernidad mediante la observación, la imaginación y la ficción. El estrecho vínculo que Kracauer establece entre experiencia, imaginarios colectivos y narración literaria se manifiesta ya en la cita que extrae de una entrevista para introducir su estudio: "'¡Pero si todo se encuentra ya en las novelas!', respondió una empleada de una empresa privada cuando le pedí que me hablara acerca de su vida en la oficina" (Kracauer, 2008, p. 111).

Cuentos de la oficina, de Mariani, destaca también por su combinación de innovaciones estéticas, su enfoque en la "nueva realidad" de la oficina y su exploración de los procesos interiores de los empleados, un estrato social que, junto con la oficina, se convierte en protagonista de sus cuentos. Estas narraciones interpretan el mundo contemporáneo y captan diferentes formas de sumisión de los empleados en el ambiente de la oficina. Los cuentos exploran

la interioridad, las preocupaciones e ilusiones, la vida mental de los trabajadores. Algunos textos, como "Balada de la oficina", acuñan alegorías que condensan la forma abstracta de dominación impersonal ejercida por la oficina antropomorfizada que, como entidad, actúa y habla, y consume a los trabajadores y sus esfuerzos. La estética narrativa de Mariani ha sido asociada a la "cultura verista", que, lejos de limitarse a pintar la realidad, busca revelar sus rasgos esenciales (Montaldo, 1989, pp. 269-279). Así lo describió Leónidas Barletta al presentar a Mariani, su compañero artístico, como "creador, un intérprete, no un hábil copiador. Su literatura es realista, no naturalista [...]. Documentó su época, como todo gran artista" (1965, p. 7).

Los textos de Arlt profundizan la vida interior de los personajes, explorando deseos, recuerdos, pensamientos, sueños, ensoñaciones y angustias. Así sucede también en *La isla desierta.* Estas exploraciones han sido calificadas como "realismo intimista" o "realismo subjetivo" (Ojeda y Carbone, 2008, pp. 43-44). Mientras que en sus novelas plasma estos estados mediante monólogos internos, en sus obras teatrales los manifiesta a través de los discursos de los personajes y de las atmósferas afectivas que emergen en sus interacciones. Arlt pone en escena el conflicto interno de una oficina, donde los empleados toman conciencia de las limitadas oportunidades que les brinda su situación social. La transformación del espacio interior y de su atmósfera revela el carácter distintivo de la literatura arltiana, que entreteje formas del inconsciente colectivo con deseos individuales y significaciones sociales. Lo atmosférico transforma la oficina en un *milieu* urbano particular, un escenario en el que confluyen dinámicas sociales y vivencias interiores de los personajes.

Las oficinas plasmadas por los tres autores presentan notables diferencias, especialmente en cuanto a los *géneros de los textos*:

- El *ensayismo* de Kracauer, aunque de carácter no ficcional debido a la referencia explícita a la realidad social

contemporánea y su ambición de desentrañarla, adopta un estilo literario. Construye imágenes de espacio sobre ese "territorio desconocido" que constituyen tantos las oficinas como los empleados, mediante exploraciones de lo real y mosaicos narrativos influenciados por procedimientos propios de la narración literaria ficcional.

- Los *cuentos* de Mariani, con diversas características del género, introducen un nuevo sujeto social en la literatura argentina: la vida de los empleados y su vínculo con la oficina. Esta exploración literaria combina en formas breves elementos de alegorías narrativas (como "Balada de la oficina") hasta textos (cuasi) dramáticos (como "La ficción"). —La *obra teatral* de Arlt, por su parte, desarrolla un conflicto central vinculado al microcosmos de la oficina. A través de una dramaturgia que pone en escena dinámicas socioafectivas, la obra adopta una estética de "pieza de pulsión", en la que el drama se desarrolla dentro de un espacio muy restringido.

A pesar de estas diferencias de género, proponemos comprender estos textos bajo el concepto de *ficciones de oficina*, un término que requiere ser entendido más allá de su acepción dentro de la teoría literaria convencional. Estos textos de los años 20 y 30 del siglo pasado configuran, cada uno a su manera, exploraciones narrativas del mundo de la oficina y de los sujetos que la habitan. Lo que permite reunirlos bajo este concepto unificador es precisamente su capacidad de construir, mediante recursos narrativos diversos, una representación del microcosmos oficinesco que trasciende la mera descripción factual. Estas *ficciones de oficina* presentan rasgos comunes en la narración de la vida social e interna de este espacio, que destacan como un ambiente particular donde un dominio impersonal genera sensaciones de alienación entre los empleados. Todos estos textos muestran cómo los trabajadores enfrentan un poder abstracto de organización racional y burocrática.

Las narraciones construyen imágenes de las vivencias subjetivas de los empleados en este microcosmos; plasmadas en los relatos, exploran el sometimiento de los oficinistas a reglas impuestas y evocan la fenomenología de la monotonía y el aburrimiento y las preocupaciones existenciales por la precariedad del estatus social. Como "contraparte imaginaria" de la sumisión ante aquel dominio abstracto, aparecen deseos y fantasías de escape en los sujetos (Kracauer analiza esta contracara evasiva, además, en su materialidad social y arquitectónico en el espacio metropolitano moderno, cuando analiza los "templos de distracción" de la industria de ocio). Además, la oficina se evoca como un espacio caracterizado por nítidas jerarquías sociales y una regularización del comportamiento de las distintas categorías sociales. El microcosmos de la oficina aparece así en estas ficciones como un *milieu* particular con agencia propia, que ejerce efectos de poder y manifiesta atmósferas afectivas; su propio personal, los empleados, le confieren contenido social a tal figura abstracta de la oficina.

Son *ficciones* en un sentido amplio y antropológico, como mencionamos al inicio de este ensayo: exploran el mundo social de la oficina mediante descripciones e interpretaciones densas, con un carácter constructivo, artificial y narrativo (Clifford y Marcus, 1986; Geertz, 1999). Entendemos así el término "ficción" no solo como creación imaginaria desvinculada de lo real, sino como una forma particular de construcción narrativa que permite aprehender y dotar de sentido realidades sociales complejas. Esto permite incluir bajo este concepto tanto obras literarias ficcionales como textos que, sin ser estrictamente ficcionales, emplean estrategias y procedimientos narrativos para representar y analizar un fenómeno social y reflexionan sobre su propia escritura. Esta concepción más amplia reconoce brevemente la diferencia formal entre textos estrictamente ficcionales y aquellos de carácter ensayístico y de narrativa no ficcional, pero prioriza los elementos comunes que los vinculan. Lo que conecta estas obras es su naturaleza

literario-narrativa, su autorreflexión en cuanto a la escritura modernista y la creación de imágenes y miniaturas densas de la oficina moderna.

A pesar de que las explicaciones sobre las relaciones de contacto e influencia en la genealogía de las *ficciones de oficina* no desempeñen una función central en la argumentación de este ensayo, un breve excurso literario-histórico parece importante para establecer una perspectiva sintética sobre estas. En la evolución literaria de la ciudad y la oficina como motivos de figuración literaria, podemos constatar una tradición discursiva que nos remite a la "capital del siglo XIX" y de la modernidad.[15] En la sociología literaria y la literatura sociológica de Kracauer sobre oficinas y empleados, se pueden rastrear las influencias de la representación literaria de París, evidentes en los cuadros urbanos de Mercier y en la fisiología de los empleados de Balzac.

La propuesta de Louis Sébastien Mercier de "pintar" en su escritura un cuadro abarcador de París, materializado en su *Tableau de Paris* (1782), pone en escena el recurso a la pintura y al *tableau*. Este permite organizar una composición sincrónica de observaciones heterogéneas para transmitir una impresión del conjunto. El texto-*tableau* de Mercier intenta así resumir lo heterogéneo y crear una imagen completa a partir de piezas individuales, como en un mosaico. La organización textual de la *visión* urbana de Mercier encuentra un eco productivo en el concepto de mosaico de Kracauer, quien, sin embargo, amplía el enfoque al integrar los "espacios del inconsciente" en sus paisajes urbanos e imágenes de espacio. Otra influencia fundamental proviene de la exploración literaria de la oficina y la forma narrativa del drama urbano en Balzac, quien se inscribe en la tradición de la "fisiología urbana" acuñada por Mercier (Stierle, 1993, p. 365; Witthaus, 2014, pp. 32-37). La fisiología de la ciudad, narrada mediante una red de lugares urbanos específicos

[15] Quiero agradecer a Jan-Henrik Witthaus por sus indicaciones relevadoras sobre esta dimensión genealógica de las *ficciones de oficina*. Véase también Witthaus, 2014.

y personas asociadas a estos espacios, se despliega en la *Physiologie de l'employé* (1841), donde Balzac explora de manera satírica el tipo del alto funcionario francés. La narración acerca de la administración francesa y de los altos funcionarios incluye una descripción precisa de los *bureaux*, su interior y su materialidad. La atención a estos aspectos materiales es inherente a las "visiones interiores de la modernidad" (Von Arburg, 2019) creadas por Kracauer, quien analiza los interiores como manifestaciones y características de dinámicas arquitectónicas, políticas y psíquico-mentales. Como señala Stierle, Kracauer logró escribir un análisis fisiológico de la "vida de los empleados" y de su "vida de oficina" comparable al estilo de la *Physiologie de l'employé* de Balzac (Stierle, 2008, p. 1). Sus descripciones micrológicas de la percepción, las fantasías, el entorno material, junto con la interpretación de estos fragmentos de la vida cotidiana,[16] están vinculados al objetivo de develar las facetas inconscientes y las formas del imaginario colectivo contemporáneo. El principio de construcción del mosaico permite a Kracauer diferenciar su hermenéutica social de los procedimientos de reportaje social propuestos por la Nueva Objetividad.

El mosaico aparece en la obra de Kracauer como un principio constructivo y narrativo. En su fenomenología urbana, se pueden identificar tanto la visión y lo visual así como la conexión fisiológica entre lugares y personas y entre interiores y exteriores (conviene recordar que, en su estudio de los empleados, el análisis de la oficina está estrechamente ligado al análisis de los mundos de ocio:

[16] La microscopía de la mirada abocada a la vida también emerge en las críticas de cine de Kracauer cuando, por ejemplo, utiliza la película *Hôtel du Nord* de Marcel Carné (1938) para rastrear las representaciones fílmicas del entorno y subraya que el énfasis no está en los acontecimientos individuales, sino en el "colorido de la fauna humana" que puebla esos lugares (Kracauer, 1939). En su *Teoría del cine* (1985), Kracauer, remitiéndose a Erich Auerbach, habla de la vida cotidiana como la sustancia de la realidad física que tiene una importancia inminente para la representación de la realidad social y externa. La referencia de Auerbach a la vida cotidiana es, según Kracauer, un importante indicador de la sustancialidad de esta dimensión, de "esta matriz de todas las demás formas de realidad" (Kracauer, 1985, p. 394).

los palacios del consumo y del placer). En ella, se puede rastrear el legado de ciertas particularidades de las tradiciones discursivas de la literatura francesa mencionada. Sin embargo, su programa escópico, sus miniaturas y paisajes urbanos expresan, al igual que los de Arlt y Mariani, una nueva sensibilidad modernista. La condensación microscópica de las realidades metropolitanas ya no se orienta por una visión sinóptica como en Balzac (Harvey, 2003, pp. 49-50), sino por fragmentos. Esta nueva sensibilidad responde al caos de las impresiones en entornos modernos acelerados, a las exigencias sensoriales excesivas ya la crisis de percepción.

Los estados de horror, el aburrimiento y la ansiedad, la perdida de orientación del sujeto moderno –tanto en ámbitos concretos como la calle, como en términos existenciales–constituyen elementos fundamentales de esta sensibilidad moderna. Aunque sus paisajes urbanos no se limitan a estos aspectos (Huyssen, 2007, pp. 33-39), comunican una sensibilidad que, a la luz de la tesis del "desamparo trascendental del sujeto moderno" del temprano Georg Lukács, acentúa la pérdida de experiencia del yo, la anomia del mundo moderno, la alienación y el espacio catastrófico de la modernidad. Esta sensibilidad marca la estética modernista de las exploraciones de la oficina tanto de Kracauer como las de Mariani y Arlt. Estas *ficciones de oficina* construyen narraciones que iluminan la realidad social de este espacio en sus facetas subjetivas y significados sociales, convirtiéndolo en objeto de representación cultural e interpretación narrativa. A través de diversas combinaciones de narraciones factuales y ficcionales, estas obras configuran un *nuevo sujeto narrativo* –la oficina y sus empleados– que adquiere distintos significados en los diversos contextos literarios donde se inscribe.

¿Qué conclusiones generales podemos extraer del análisis contrapuntístico y comparativo de las ficciones de oficina? Resumidos en tesis, pueden identificarse los siguientes aspectos convergentes:

a. Los empleados en modo ficción: contenido social y realismo literario

La exploración de nuevos mundos sociales y su reflexión a nivel de crítica cultural es un rasgo compartido por las obras de Arlt, Mariani y Kracauer. Aunque los enfoques de historia social y cultural suelen centrarse en el descubrimiento en estos textos de las nuevas clases medias como entidad social y cultural (véase Adamovsky, 2013), es crucial destacar, desde una perspectiva histórico-literaria, que la introducción de este nuevo sujeto literario va acompañada de importantes innovaciones estéticas. Mariani y Arlt continúan una tendencia ya señalada por Manuel Gálvez en 1910, cuando celebró que los novelistas argentinos hubieran incorporado temas como el "suburbio, la clase media, la ciudad" en la literatura contemporánea (Gálvez, 1910, citado en Adamovsky, 2009, p. 228). Estas estéticas narrativas buscan reinterpretar lo social mediante formas innovadoras de realismo. El teatro de Arlt, el ensayo literario de Kracauer y los cuentos de Mariani desarrollan aproximaciones a una nueva estética realista. Este *nuevo realismo* no se limita a la "reproducción", el "reflejo" o a la "copia" de la realidad material extraliteraria, ya no busca "representar" o "pintar" la realidad, ni condensar su "totalidad", sino construir y combinar, en el medio de la exploración, imaginación e interpretación, perspectivas y reflexiones acerca de la materialidad social.

A "los Robertos" se les atribuye una redefinición del realismo decimonónico a través de la creación de un "realismo subjetivo" (Ojeda y Carbone, 2008, pp. 43-44) que no se enfoca en captar la materialidad social externa, sino que explora los pensamientos, las ilusiones y lo onírico desde perspectivas intimistas. Esta estética introspectiva redefine la descripción de la realidad inmediata al centrarse en procesos subjetivos que incluyen alucinaciones, preocupaciones, deformaciones y locuras. En Arlt, particularmente, la realidad se construye desde la subjetividad de personajes marginales y *locos*, lo que genera fenomenologías perturbadoras que iluminan realidades *grotescas* –categoría estética que capta lo particular

de la escritura de "los Robertos" (Ojeda y Carbone, 2008, pp. 45-47). Estas construcciones tienen un propósito analítico: intervienen como "literatura de diagnóstico" (Montaldo, 1989, p. 376) en la interpretación de la realidad social para revelar su funcionamiento. Se trata de una literatura que no se limita a reflejar la realidad, sino que busca desentrañar las dinámicas que rigen la vida contemporánea. De manera similar, los escritos de Kracauer –tanto ensayísticos como literarios y, posteriormente, también en su teoría del cine– pueden caracterizarse como guiados por el impulso de "salvar lo real" (Biebl, Lethen y von Moltke, 2019). En su corpus mixto de textos acerca de la oficina –ensayos de carácter literario y sociográfico, crónicas y textos ficcionales–, lo cotidiano y la vida concreta ocupan un lugar central. Si entendemos la literatura como el arte de la perspectiva, la obra de Kracauer ofrece un enfoque esencialmente literario que, en toda su hibridez, recurre a las estéticas modernistas para explorar tanto la materialidad social como las fuerzas imaginarias y mentales que la dinamizan.

b. Estéticas narrativas modernistas en clave comparatista

La comparación entre Buenos Aires, como *hot spot* de la modernidad periférica en los años 20 y 30, y Berlín, su *pendant* con respecto de la modernidad europea, se justifica por los procesos paralelos de la veloz modernización que ambas metrópolis experimentaron en esa época. Este paralelismo se refleja en la producción y reflexión cultural y literaria, lo que permite un análisis comparativo de modernidades aparentemente desconectadas: la "céntrica" berlinesa y la "periférica" porteña. En este marco, una lectura sistemática y comparada de las obras de Alfred Döblin y Roberto Arlt revela cómo ambos construyeron imágenes literarias fundacionales de la *gran urbe moderna* mediante técnicas narrativas afines: elementos modernistas, técnicas de montaje narrativo y expresionismo (Martínez-Richter, 2004). En *Berlin Alexanderplatz* (1929) y *Los siete locos* (1929), exploran las dimensiones subjetivas de la experiencia

urbana y establecen, configurando la "*Lumpenstadt*" (Döblin) y la "ciudad canalla" (Arlt), un "punto cero" para futuros discursos literarios (Ingenschay, 2004).

Desde la lectura contrapuntística realizada, los textos analizados pueden atribuirse a la tradición de las *miniaturas modernistas* por sus familiaridades estéticas y temáticas. Como señala Huyssen (2015, p. 53; 2007, p. 36), las representaciones modernistas del espacio urbano en Kafka y Kracauer no responden principalmente a influencias intertextuales, sino que exploran de manera similar los efectos compartidos de la modernización en las ciudades modernas. Así, la Praga de Kafka y sus *Angsträume* (espacios de terror) constituyen una ciudad en transformación, comparable a metrópolis como Viena, Berlín o París. La alienación, el terror callejero, la embriaguez y los mundos oníricos resuenan en distintos autores modernistas, como se evidencia en los *Raumbilder* (imágenes del espacio) de Kracauer. Los abordajes de la oficina en Arlt, Kracauer y Mariani se enmarcan en las respectivas modernidades literarias y comparten, salvando sus diferencias y particularidades, rasgos estéticos, temas y tópicos comunes: subjetividades marcadas por la alienación, inseguridad existencial y aburrimiento; atmósferas afectivas sombrías en los espacios públicos y de trabajo; conflictos y jerarquías sociales afuera y adentro de la oficina; regímenes de disciplina y dominación impersonal dentro de la "máquina" de la oficina; estética grotesca y expresionista, que captura lo siniestro y absurdo del mundo moderno.

c. Ficciones de oficina: "punto cero" y los límites de la comparabilidad

En las décadas de 1920 y 1930, la oficina adquirió una nueva visibilidad cultural. Los textos de Kracauer, Mariani y Arlt participan de esta dinámica al explorar su mundo interno. Así, contribuyen notablemente a la configuración de la oficina como sujeto literario moderno. Este espacio se presenta como un lugar de trabajo y encuentro, pero también como un ambiente de disciplina, rutina,

dominación y control, donde fuerzas asimétricas moldean afectos y subjetividades. La oficina opera como un sujeto automático, una estructura estructurante, un actante: es un *milieu* de fuerzas y efectos que genera la acción literaria y las relaciones narradas entre los personajes, influyendo en ellos tanto a nivel emocional como estructural. Las obras de los tres revelan una sensibilidad hacia los micromecanismos del poder y las rutinas laborales, que captura la monotonía, el agotamiento mental, la alienación y la explotación de los empleados. La fenomenología de la consciencia de los empleados figura el miedo a la abstracción de la modernidad y la opacidad de las relaciones sociales. La desconfianza y sospecha aparecen como motivos recurrentes. Sin ofrecer una visión totalizadora del sistema, sus textos presentan mosaicos de perspectivas fragmentarias e instantáneas que vinculan la estructura y atmósfera de la oficina con la subjetividad de los empleados. La *configuración oficina-empleado* recibe ahí una simbolización densa y paradigmática. En analogía con el rol que Ingenschay (2004) asigna a la *"Lumpenstadt"* de Döblin y la "ciudad canalla" de Arlt, podría hablarse de un *punto cero de las ficciones de la oficina moderna*. Esta tesis histórico-genealógica afirma la importancia fundacional de las obras analizadas para la evolución del sujeto de la oficina en la literatura.

El análisis comparativo revela paralelismos en la exploración literaria de la oficina y "sus" empleados, permitiendo identificar rasgos compartidos y constitutivos del género: el diseño arquitectónico de la oficina y su organización racional; las atmósferas afectivas y dinámicas de poder que impregnan *in situ* las vivencias e interacciones de los personajes; las relaciones jerárquicas, su opacidad y la alienación; el escapismo y sufrimiento mental; las formas fragmentarias, la construcción de mosaicos; nuevos realismos subjetivos y grotescos. Estos elementos corresponden a un modelo estético y a un tipo de crítica social y cultural que se asocia con esta fase en la evolución de la literatura de oficina, que posteriormente fue objeto de otros procesos de cambio y diferenciación. Sintetizados a partir

de una lectura contrapuntística y comparativa, estos criterios aportan elementos valiosos para el debate sobre el género de las *ficciones de oficina* y su diferenciación. Además, pueden utilizarse provechosamente en futuros análisis, tanto de estudios diacrónicos que examinen versiones más recientes del género, como en otros estudios sincrónico-comparativos, donde pueden servir de criterios de *tertium comparationis*, o en una profundización de los comentarios sobre la genealogía de la estética literaria modernista, apenas insinuado hasta ahora.

Si bien estas ficciones resultan fundacionales en la configuración del sujeto literario de la oficina y de los empleados y acuñan imágenes densas y figuraciones de su situación existencial, deben situarse en su contexto extraliterario específico, a nivel histórico, cultural y social. En calidad de *ficciones de oficina*, son al mismo tiempo imaginaciones ficcionales de las relaciones de clase, de trabajo, del mundo moderno y de sus implicaciones subjetivas y culturales. Como *ficción de trabajo*, funcionan como diagnósticos de un determinado presente (histórico o contemporáneo), cuyas facetas reflejan, imaginan y exploran, manifestando así distintos modos de crítica cultural. No obstante, extrapolar estos diagnósticos situados a otros contextos históricos o culturales supondría sobredimensionar el potencial de transferencia de los análisis comparativos.[17] Asimismo, no sería adecuado asumir como invariables determinadas fenomenologías subjetivas que la ficción, en contextos específicos, ha logrado condensar y expresar.

[17] Este sería el caso si se emplearan las observaciones y condensaciones simbólicas de los clásicos de la modernidad de la República de Weimar en torno a Kracauer (Walter Benjamin, Ernst Bloch) para "echar luz sobre una caracterización de la subjetividad de la clase media urbana argentina" (Belforte, 2020, p. 221). Si bien es cierto que "muchos de los rasgos descubiertos en aquellos años se han multiplicado, desarrollado y especializado en la forma de trabajo del siglo XXI y en la dinámica de reproducción cultural que la acompaña" (Belforte, 2020, p. 224), también es importante señalar que las formas concretas de organización del trabajo, la subjetivación de los empleados, su estatus social y su integración en el sistema de diferenciación de la masa trabajadora varían tanto como la ubicación de la oficina como ambiente de trabajo en el contexto social general.

Bibliografía

Fuentes primarias

Arlt, Roberto (1986). *Los siete locos - Los Lanzallamas*. Buenos Aires: Hyspamérica.

Arlt, Roberto ([1937] 1964). *La isla desierta. Burlería en un acto*. En *La isla desierta. Saverio el cruel* (pp. 65-78). Buenos Aires: Eudeba.

Kracauer, Siegfried ([1926] 1977). Der Kult der Zerstreuung. En *Das Ornament der Masse. Essays* (pp. 311–317). Fráncfort/Main: Suhrkamp.

Kracauer, Siegfried (2018). Sobre las oficinas de empleo. La construcción de un espacio. En *Calles de Berlín y de otras ciudades* (pp. 82-92). Madrid: Errata Naturae Editores.

Kracauer, Siegfried (2006). Los que esperan. En *Estética sin territorio* (pp. 141-156). Murcia: Fundación Cajamurcia.

Kracauer, Siegfried (1985). *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Kracauer, Siegfried (14 de febrero de 1939). Pariser Alltag – und das Leben geht weiter.. *National-Zeitung.*

Kracauer, Siegfried (2008). *Los Empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente.*, Barcelona: Gedisa.

Kracauer, Siegfried (1979). *Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films.* Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Mariani, Roberto (1956). *Cuentos de la oficina*. Buenos Aires: Editorial Deucalion.

Melville, Herman (2000). *Bartleby, el escribiente*. Trad. por Jorge Luis Borges. Barcelona: Mondadori.

Fuentes secundarias

Adamovsky, Ezequiel (2013). Clase media: reflexiones sobre los (malos) usos académicos de una categoría. *Nueva Sociedad, 247*(10), 38-49.

Adamovsky, Ezequiel (2009). Historia de la clase media argentina: apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003. Buenos Aires: Planeta.

Aguilar, Gonzalo (2002). Modernismo. En Carlos Altamirano (comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 180-186). Buenos Aires: Paidós.

Arburg, Hans-Georg von (2019). Schreibraum Büro: Siegfried Kracauers Innenansichten der Moderne. En Gianenrico Bernasconi y Stefan Nellen, Das Büro: Zur Rationalisierung des Interieurs, 1880-1960 (pp. 139-156). Bielefeld: Transcript Verlag.

Ballent, Anahí; Gorelik, Adrián y Silvestri, Graciela (1993). Las metrópolis de Benjamin. *Punto de Vista*, (45), 19-27.

Barletta, Leónidas (1965). Prólogo. En Roberto Mariani, *Cuentos de la oficina* (pp. 7-9). Buenos Aires: Eudeba.

Belforte, Maríaia (2020). Enmudecer o soplar: falsa conciencia y desamparo existencial en los estratos medios urbanos argentinos. Una actualización de los estudios blochianos y kracauerianos sobre los empleados. En Miguel Vedda, Renato Franco y Antonio Álvaro Soares Zuin (comps.), *Estado de excepción en Argentina y Brasil: una perspectiva a partir de la Teoría Crítica* (pp. 219-238). Buenos Aires: Herramienta.

Benjamin, Walter (1982). *Das Passagen-Werk.* En *Gesammelte Schriften*, V.1. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1982). S. Kracauer, Die Angestellten. Aus dem Neuesten Deutschland (1930). En *Gesammelte Schriften. Kritiken und Rezensionen*, III. (pp. 226-228). Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2008). Sobre la politización de los intelectuales. En Siegfried Kracauer, *Los Empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente* (pp. 93-101). Barcelona: Gedisa.

Belke, Ingrid (2008). Introducción: Los empleados. En Siegfried Kracauer, *Los empleados*, (pp. 9-89). Barcelona: Gedisa.

Biebl, Sabine; Lethen, Helmut y Moltke, Johannes von (comps.) (2017). *Siegfried Kracauers Grenzgänge: Zur Rettung des Realen.* Fráncfort am Main: Campus Verlag.

Brunner, José Joaquín (2002). Modernidad. En Carlos Altamirano (comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 173-179). Buenos Aires: Paidós.

Camacho Delgado, José Manuel (2001). Realidad, sueño y utopía en *La isla desierta*. Un acercamiento al mundo teatral de Roberto Arlt. *Anuario de Estudios Americanos*, *58*(2), 679-690.

Chejfec, Sergio (2015). Arlt, héroe atmosférico. En Arlt. Diez aguafuertes comentadas (pp. 85-86). Buenos Aires: Editorial de la Facultad Filosofía y Letras (UBA).

Clifford, James y Marcus, George (comps.) (1986). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.

Döring, Jörg (2011). Urbane Semiologie im Feuilleton: Sigfried Kracauers Stadtlektüren. En Dieter Hassenpflug, Nico Giersig y Bernhard Stratmann (comps.), *Reading the city: developing urban hermeneutics. Stadt lesen: Beiträge zu einer urbanen Hermeneutik* (pp. 181-197). Weimar: Verlag der Bauhaus Universität.

Eser, Patrick (2022). ¿Resistencias sin memoria? Las representaciones culturales de la Revolución Haitiana entre archivo cultural, no-memoria y anclaje de identidad. En Enrique Arias et al. (comps.), *Violencias y resistencias. América Latina entre la historia y la memoria* (pp. 147-170). Madrid: Doce Calles.

Eser, Patrick (2021). Atmósfera, *milieu*, *"afectivo"*: ecologías de afectos en la teoría y en la narrativa argentina contemporánea. En Lucía Puppo (comp.), *Espacios y emociones. Tránsitos, territorializaciones y fronteras en América Latina* (pp. 35-56). Buenos Aires: Editorial Miño y Dávila.

Flores, Wilson y Vedda, Miguel (comps.) (2022). Siegfried Kracauer como teórico y crítico de la literatura. *Aproximaciones desde Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Frisby, David (1986). *Fragments of modernity: theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: MIT Press.

García Cedro, Gabriela (2012). *Boedo y Florida: las vanguardias argentinas en los años del radicalismo clásico (1916-1930)*[Tesis de doctorado]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Geertz, Clifford (1973). *The interpretation of cultures.* Nueva York: Basic Books.

Gorelik, Adrián (2004). *Miradas Sobre Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo XXI .

Huyssen, Andreas (2007). Modernist miniatures: literary snapshots of urban spaces. *Publications of the Modern Language Association of America*, *122*(1), 27-42.

Huyssen, Andreas (2015). *Miniature metropolis. Literature in an age of photography and film.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Ingenschay, Dieter (2007). Arlts Buenos Aires und Döblins Berlin – die Lumpenstadt als 'Nullpunkt' des modernen Großstadtromans. En Marily Martínez-Richter (comp.), *Moderne in den Metropolen: Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium, Buenos Aires – Berlin, 2004* (pp. 139-151). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Juárez, Laura y Cimadevilla, Pilar (2018). Prólogo. En *El vagabundo sentimental. Selección de Aguafuertes inéditas de Roberto Arlt* (pp. 9-17). La Plata: Erizo Ediciones.

Koch, Gertrud (1996). *Kracauer zur Einführung*. Hamburgo: Junius.

Montaldo, Graciela (1986). Literatura de izquierda: humanismo y pedagogía. En David Viñas (comp.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930).* Historia social de la literatura argentina, Tomo VII (pp. 369-394). Buenos Aires: Contrapunto.

Niefanger, Dirk (1999). Gesellschaft als Text Zum Verhältnis von Soziographie und Literatur bei Siegfried Kracauer. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, *73*(1), 162-180.

Ojeda, Ana y Carbone, Rocco (2008). Con los botines de punta: la literatura de Roberto Mariani. En *Obra completa (1920-1930), Las acequias, Culpas ajenas..., Cuentos de la oficina,* Tomo I (pp. 5-60). Buenos Aires: El 8vo Loco Ediciones.

Piglia, Ricardo (1986). Sobre Roberto Arlt. En *Crítica y ficción* (pp. 20-27). Buenos Aires: Siglo XXI.

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Schäfer, Karolin (2024). “Y te pago; te visto; te doy de comer”. Disziplinarmechanismen in Roberto Marianis *Cuentos de la oficina* (1925) im Zeichen ökonomischer Umbrüche am Cono Sur. *apropos [Perspektiven auf die Romania]*, (13), 46-68.

Segura, Ramiro (2021). *Las ciudades y las teorías. Estudios sociales urbanos.* San Martín: Universidad Nacional de San Martín.

Stierle, Karlheinz (1993). Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt. Múnich: Carl Hanser.

Stierle, Karlheinz (7-9 de junio de 2007). Simmel, Balzac et la vie parisienne. [Ponencia]. IIIe Congreso de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes: *La vie parisienne: un mythe, une langue, un style* (). París, Francia. https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/Stierle.pdf

Traverso, Enzo (2000). Auschwitz denken. Die Intellektuellen und die Shoá. Hamburgo: Hamburger Edition.

Vedda, Miguel (2013). Calles sin recuerdo: la fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin. *Impulso*, *23*(57), 79-86.

Vester, Michael (2017). Die Gesellschaft als Kräftefeld. Klassen, Milieus und Praxis in der Tradition von Durkheim, Weber und Marx. En Florian Huber y Christina Wessely (comp.), *Milieu. Umgebungen des Lebendigen in der Moderne* (pp. 136-175). Múnich: Wilhelm Fink.

Witthaus, Jan-Henrik (2014). Lichträume. Straßenbeleuchtung als Stellgröße des Milieus bei Mercier und Balzac. En Jan-Henrik Witthaus y Angela Oster (comps.), Vom Milieu zur Matrix. Urbane Umwelt als Wissensform und Raumaneignung der Stadt im Frankreich der Moderne (pp. 29-54). Friburgo de Brisgovia: Rombach.

Buenos Aires trabaja: organización laboral y cine documental durante la década de 1920[1]

Fernanda Righi

Doi: 10.54871/ca26of04

Introducción

Durante el Centenario de la Revolución de Mayo, el cine y la literatura tematizaron la expansión progresiva y fragmentada de la ciudad de Buenos Aires, convirtiéndola en uno de los símbolos de la identidad moderna. En la ciudad se manifestaba una nueva sensibilidad relacionada al progreso y al futuro, que contrastaba con la utopía rural que había dominado la producción cultural del siglo XIX. Así, las ideas de modernidad y modernización confluían en el "deseo de la ciudad", que se expresaban como nociones descriptivas, como valores y como procesos materiales e ideológicos (Sarlo, 2007, p. 8).

Los cambios y reformas urbanas se exhibieron drásticamente provocando divisiones y desigualdades dentro de la ciudad, que impactaron en los habitantes, entre quienes se encontraban

[1] Agradezco los comentarios y revisiones realizados por los editores y la lectura de la Arq. Mariana Righi.

intelectuales, artistas, escritores, cineastas y políticos. Luego de la reforma conocida como "Plan Centenario" en honor a las celebraciones de la Revolución de Mayo, el diputado socialista Mario Bravo (1913-1922) denunció estas diferencias:

> La ciudad del norte y la ciudad del sur; la ciudad de los barrios ricos y la de los barrios pobres; las calles bien iluminadas y las calles sin luz; [...] barrios ocupados por extensos latifundios inhabitados, y barrios donde la población debe aglomerarse en casuchas miserables y en conventillos horribles (Bravo, 1917, citado en Mendiola Oñate, 2001, p. 115)

La desigualdad en el desarrollo de la ciudad pudo deberse a que esta primera reforma se concentró en mejoras en el centro, el diseño del puerto y una red de paseos que se extendía desde la plaza San Martín a la Recoleta (Gorelik, 2005, p. 153). La siguiente reforma conocida como "Plan Noel" (1923-1925)[2], en honor al Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, abordó estas desigualdades por medio de la creación de barrios obreros, sociedades de fomento, clubes, cines y teatros, que mejoraban la vida de los trabajadores, procurando seguir las premisas de higiene, estética y desarrollo económico.

La creación de los barrios obreros en la ciudad reflejaba la reforma política inaugurada con la Ley Saénz Peña (1914), que establecía la obligatoriedad del voto masculino y había llevado a la presidencia a Hipólito Yrigoyen (1916-1922), candidato de la Unión Cívica Radical. A pesar de que esta norma excluía a los inmigrantes, las reformas urbanas postulaban su incorporación.

De hecho, la *integración* se volvió el principio rector de la época, expresado no solo con relación a las reformas urbanas y políticas sino también en términos culturales. El cine y la prensa, como nuevos medios masivos de comunicación, fueron utilizados por el Estado, los partidos políticos y la Iglesia católica, entre otras

[2] El nombre original fue "Plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal".

instituciones, con el doble propósito de promover la educación patriótica en un contexto de inmigración masiva y de dar a conocer la modernización que estaba atravesando el país.[3] De este modo, documentales institucionales como *Exposición de la industria argentina* (1924), *Obra del gobierno radical* (1928), *La electricidad* (1928) y *Correos y Telégrafos* (1930)[4], dirigidos por Federico Valle, muestran los edificios y obras de infraestructura realizadas durante esos años en Buenos Aires, insistiendo en los beneficios que estos cambios conllevaban a la población.

A partir del documental *Correos y Telégrafos*, este trabajo analiza la representación de estas reformas urbanas y las consecuencias que los cambios en la organización laboral provocaron en los trabajadores. En este film, se observa cómo el esquema de organización permite la integración de cada sector laboral y de los trabajadores al tiempo que los vuelve intercambiables, lo que naturaliza las diferencias entre ellos y evita el conflicto. Por otra parte, al resaltar la individualidad de los personajes, obras literarias como *Cuentos de la oficina* (1925) de Roberto Mariani o *44 horas semanales* (1936) de Josefina Marpons permiten la exploración de los problemas que el cine deja de lado. La tematización de la desigualdad entre empleados y entre hombres y mujeres que dichos textos realizan permite entender mejor las tensiones existentes en la época.

Buenos Aires metrópolis: Cinematografía Valle y sus institucionales

Cinematografía Valle fue creada en 1911 por el realizador Federico Valle con el objetivo de subtitular filmes no realizados en español. A lo largo de su existencia, produjo documentales, películas de

[3] Véanse también, Suárez, 1994; Molina y Vedia, 1999.

[4] Los documentales analizados se encuentran disponibles en el Archivo Federal de la Nación en Buenos Aires (https://agnbicentenario.mininterior.gob.ar/).

ficción y noticieros semanales (Marrone, 2003, p. 39), entre los que se encuentran más de diez mil institucionales que promocionan la labor de municipalidades, sociedades rurales, periódicos, bancos e iniciativas y dependencias del Estado. La mayoría de estos films tiene una duración de 30 minutos, están grabados en blanco y negro y utilizan intertítulos que explicaban o interpretaban las imágenes.[5]

Los relatos de estos institucionales buscaban educar a los espectadores respecto de la labor realizada por instituciones como industrias o el correo. En el caso del Partido Radical, se utilizó para la campaña electoral. Elementos asociados al progreso y la modernidad como la reforma urbana, los medios de transporte, el trabajo y la maquinaria ocupaban un rol fundamental en la pantalla demostrando que Argentina formaba parte del concierto de "naciones civilizadas" alrededor del mundo (Svampa, citado en Cuarterolo, 2009, pp. 145-146).

Con este objetivo, y a pesar de su naturaleza propagandística, la dirección cinematográfica de Valle utilizaba temas y técnicas provenientes del cine experimental y de la vanguardia europeos (Marrone, 2003, p. 44). De hecho, antes de instalarse en Argentina, el mismo Valle había trabajado en París junto a Georges Méliès y, en Italia, donde se había familiarizado con las diferentes vanguardias y sus temas.

La tecnología y todas sus posibilidades como el dinamismo, el culto a la máquina, la belleza de la mecánica y una mentalidad constructivista o productivista alimentaban y motivaban a los artistas de la época (Broeckmann, 2016, p. 57). Como señaló el arquitecto Helmut Weihsmann, los realizadores de los años 20 estaban fascinados por "metropolitan motifs, motion, and development"

[5] Lamentablemente, el 95 % de estas películas producidas entre 1896-1930 se destruyeron, se perdieron o deben restaurarse para su correcta proyección (Cuarterolo, 2009, pp. 165-166). En consecuencia, estudios sobre la filmografía del periodo están limitados a aquello disponible y no pueden ser concluyentes, ya que siempre puede encontrarse material nuevo que completamente o contradiga aquello que se ha manifestado sobre el tema.

(1997, p. 9), que podían observarse en el tránsito, las multitudes, los rascacielos, las maravillas de la ingeniería y la arquitectura y la velocidad y el dinamismo de las calles; de ahí la frecuencia de las tomas de trenes, tranvías, automóviles y máquinas. Estos realizadores estaban cautivados por la capacidad de la cámara para captar visualmente aspectos de la vida moderna que muchas veces eran imperceptibles al ojo humano (López, 2000, p. 53). La combinación de elementos vanguardistas podría hacer considerar a estos documentales como un "vernacular modernism" (Hansen, 2010), ya que posibilita que el cine no proveniente de Hollywood integre formas y motivos locales y hasta nacionalistas, cuyo objetivo era promocionar a Argentina en el exterior con temas importados de Hollywood o Europa.

El documental *Correos y Telégrafos* que se analizará aquí se estrenó en 1930 cuando se inauguró el nuevo edificio destinado al ramo de las comunicaciones, ubicado en Leandro N. Alem, Bouchard, Sarmiento y Corrientes (hoy Centro Cultural Néstor Kirchner o Palacio Libertad). De hecho, la primera línea narrativa del documental se centra en esta obra arquitectónica producto de la adaptación no solo a la demanda creciente de la población[6] sino también a las exigencias urbanas modernas de belleza, novedad y amplitud. La cinta comienza equiparando este nuevo edificio con otros existentes en la ciudad como el Congreso Nacional y el Palacio de Tribunales, para luego concentrarse en el Correo y sus alrededores: la actual Plaza Colón, la casa de gobierno, la Plaza de Mayo, la Diagonal Norte y el puerto. Al focalizarse en el aspecto material y la localización, el nuevo edificio complementaba el desarrollo del centro político-administrativo y religioso de la ciudad. Los intertítulos del comienzo rezan:

[6] De acuerdo con los datos de los censos de población de 1895 y 1914, la población se duplicó: pasó de 3.954.911 personas a 7.905.502 (ninguna de esas mediciones consideraba la población indígena). El censo siguiente se realizó en 1947 dando como resultado 15.893.827 de habitantes en el territorio nacional (Instituto Nacional de Estadística y Censos: indec.gob.ar).

> En el desenvolvimiento de la vida de los pueblos, el correo y el telégrafo cumplen una misión tan importante, que no sería exagerado asegurar que constituyen la base de su progreso.
>
> El desarrollo extraordinario de los servicios postales y telegráficos de la República Argentina, puede tomarse como índice del adelanto experimentado, en medio siglo, en todos los órdenes de sus actividades.
>
> El modesto local que la Central de Correos y Telégrafos ocupaba en las calles Moreno y Bolívar más que suficientes para satisfacer las necesidades del tráfico postal de hace 50 años ... debía transformarse por imposición lógica del progreso, en el suntuoso palacio que hoy ocupa en el perímetro que delimitan las calles: Corrientes, Leandro N. Alem, Sarmiento y Bouchard (Valle, 1930, 00:03:07-00:03:45).

De acuerdo al documental, el nuevo edificio se justifica por dos cuestiones: la necesidad de mayor infraestructura por el aumento de población y el progreso experimentado por el país entre 1880 y 1930. De hecho, "progreso" era el término que se utilizaba para juzgar el pasado y demostrar el cambio producido en el país (aunque la mayoría de los cambios se concentraban en la ciudad de Buenos Aires). Así, el correo se presenta como una institución flexible que pudo adaptarse exitosamente a los nuevos tiempos.

Las comparaciones entre el pasado y el presente son frecuentes en este tipo de discursos. Como señala Irene Marrone, los documentales institucionales ayudaron a "construir la realidad" por medio de una reconstrucción de la memoria histórica, expresando su rechazo o adhesión a los "efectos deseados o no deseados de la modernización como los adelantos científicos y tecnológicos, la masificación y la vida en la ciudad-metrópoli" (2003, p. 20). Si bien este recurso es evidente en *Obra del gobierno radical* ya que compara el desarrollo urbano y la vida de los trabajadores antes y después de la primera presidencia de Hipólito Yrigoyen (1916-1922), ignorando la presidencia de Marcelo T. de Alvear, en *Correos y Telégrafos*, el pasado es una referencia implícita en tanto se supone que, además de mostrar el edificio, el documental intenta disipar

las múltiples acusaciones que pesaban sobre la institución y sus empleados respecto a su falta de transparencia y profesionalismo. Por ejemplo, diarios de orientación conservadora, como *La Nación*, los partidos opositores y algunas fracciones de la Unión Cívica ajenas a Yrigoyen caracterizaban el funcionamiento del correo como "una máquina pesada y lenta", imagen que hacía referencia al exceso de personal[7] y a la interferencia de los políticos de turno en la asignación de empleados (Persello, 2001, pp. 125-126). Los sectores opositores reclamaban así una mayor claridad en los procesos administrativos y en la selección del personal, la eliminación de la ineficiencia y de las arbitrariedades y la consideración de la idoneidad profesional para la contratación de los empleados estatales (Persello, 2001, p. 122).

La labor del correo conforma la segunda línea narrativa del documental. Principalmente, la película se centra en la función comunicativa de envío y recepción de mensajes y correspondencia que conectaba (o, nuevamente, integraba) las diferentes partes del territorio nacional y del mundo entero. Así, se explica el funcionamiento del correo con sus múltiples oficinas, divisiones, jerarquías y la solución a los potenciales problemas junto con el recorrido de la correspondencia y los telégrafos desde el remitente hasta el destinatario, resaltando el compromiso y sacrificio de los trabajadores que llegaban a recorrer zonas recónditas con el objetivo de que la correspondencia llegara a destino.

Esta función demostraba la "moralidad administrativa" de la burocracia del correo, caracterizada por la racionalización laboral y la mecanización, lo cual le sirvió a la institución para demostrar la capacidad de los trabajadores para resguardar y lidiar con

[7] La oficina de Correos y Telégrafos fue el blanco de todas estas críticas: desde la incorporación de 4000 empleados extra en 1922, a la acusación de nombramientos por razones políticas y el desinterés por la incorporación de profesionales capacitados. Finalmente, la censura telegráfica, la pérdida de correspondencia con información sensible, lo cual ocurría desde la colonia, se sumaron a las incriminaciones previas (Persello, 2001, p. 144).

la sensibilidad de la información y los objetos. Más importante, el correo legitimaba su rol como guardián de la democracia en tanto manejaba la información electoral, que en esos años se había incrementado debido a la incorporación de varios sectores de la población (aunque este rol no aparece mencionado en el documental). De este modo, y en línea con el objetivo de demostrar que Argentina se encontraba a la altura de las democracias europeas, el documental vincula burocratización y democracia ("the modern democracy of the mass", [Jordan, 2006, p. 4]) como lo hizo Max Weber en tanto ambas nociones implicaron la eliminación de "privilegios feudales" y su sustitución por un trabajo profesional (Weber, 2014, p. 1065). No obstante, en Argentina, las organizaciones gubernamentales fueron contextos propicios para la creación de puestos y nombramientos partidarios con el objetivo de asegurarse el apoyo para una posible reelección (Jordan, 2006, p. 4). El caso del correo se identifica con ese proceder; de ahí que se lo acusara a de ser una institución donde Unión Cívica Radical buscaba mantener su poder.

De este modo, *Correos y Telégrafos* enlaza los roles pedagógico, patriótico y propagandístico de los documentales institucionales con la creación de una burocracia moderna en tanto detalla la organización del tiempo y el espacio, junto con la tecnología y los trabajadores.

Mecanización y deshumanización de los trabajadores

La representación del trabajo en la pantalla coincide con el surgimiento del cine como medio. El primer cortometraje, *La sortie de l'usine Lumière* (*La salida de la fábrica Lumière*) (1895) de los hermanos Louis Jean y Auguste Marie Lumière, consiste en una toma de trabajadores saliendo de la fábrica al finalizar una jornada laboral. En los años siguientes, las "city-symphonies", como *Manhattan* (1921), de Charles Sheeler y Paul Strand; *Berlin: symphony of a great city* (1927), de Walter Ruttmann; *Man with a movie camera* (1929), de

Dziga Vertov; o *São Paulo, sinfonía da metropole* (1929), de Adalberto Kemeny y Rudolf Lusting, encontraron en el trabajo y en la organización del día laboral un tema que estructuraba su narración al tiempo que exploraban el paisaje y el ritmo de las grandes metrópolis. En relación con los trabajadores, el realizador ruso Vertov sintetiza la importancia dada a la industria y a las máquinas en detrimento del trabajo en "Nosotros (variantes de un manifiesto)":

> NOSOTROS, *no queremos por el momento filmar al hombre porque no sabe dirigir sus movimientos.*
>
> *Nos dirigimos, a través de la poesía de la máquina, desde el hombre rezagado al hombre eléctrico perfecto* [...]
>
> Nosotros emparentamos al hombre con las máquinas (1973, p. 17, el énfasis es del original).

Este fragmento explica la excesiva atención del cine silente a las máquinas y al rol subordinado de los trabajadores. Al mismo tiempo, ignora que los trabajadores han diseñado y fabricado estas máquinas, al igual que desconoce la interacción y colaboración entre integrantes de las diferentes áreas de una misma industria. Por este motivo, muchas tomas de las "city-symphonies" y de los institucionales muestran a los trabajadores en soledad o, cuando los exhiben juntos, lo hacen sin hablar.

Además de abrazar los valores de la modernidad y los postulados de vanguardistas del futurismo (más allá del objetivo propagandístico), los institucionales de Valle tomaron muchos procedimientos estéticos de estos filmes. Y, siguiendo a Vertov, centraron su atención en el trabajo industrial y en las máquinas en detrimento de las labores administrativas, ya que lo primero les permitía destacar las innovaciones técnicas.

De esta manera, varias secuencias de los documentales están compuestas por tomas que muestran el funcionamiento de las máquinas, lo que reduce al trabajador a las partes de su cuerpo que permiten la operación de la maquinaria. Así, predominan las tomas

que muestran brazos y manos apretando botones o moviendo palancas, como es el caso de la fabricación de mosaicos en *Exposición de la industria argentina.* En otros casos, el trabajador se muestra de cuerpo completo junto a la máquina y a la cadena de montaje, sometido a su ritmo:

Imagen 1. Despacho de encomiendas (colocación en cinta transportadora). Federico Valle (1930), Correos y Telégrafos



Fuente: Archivo General de la Nación. Argentina

Colocado en una dinámica histórico-política, el cuerpo del trabajador puede ser interpretado a la luz de los mecanismos de poder, saber y subjetividad, que le asignan valor y significado a la experiencia humana (Giorgi, 2009, pp. 68-69).

La excesiva atención de la cámara a la disciplina del trabajador y a la repetición de movimientos apunta a la necesidad de las nuevas industrias de controlar y ajustar su cuerpo, reduciendo todo el resto de sus competencias a este objetivo único (Xavier, 2009, p. 16), operación que relega sus capacidades intelectuales, creativas y afectivas, necesarias para cualquier trabajo.[8] Incluso se llega a

[8] Muchos de estos documentales presentan contradicciones respecto al abordaje del trabajador. Por ejemplo, *Obra del gobierno radical*, documental realizado para la reelección de Yrigoyen, explora la acción del Estado de bienestar sobre el trabajador y sus familias. En uno de los intertítulos, rechaza la idea de trabajador como máquina: "El obrero dejó de ser una máquina o una herramienta para ser considerado un hombre, amparado por el seguro y defendido en su salud por la asistencia médica y

caracterizar el trabajo manual, dependiente del cuerpo del trabajador, de manera negativa como lo hace un intertítulo de *Exposición de la industria argentina*, que muestra el proceso de fabricación de zapatos: "la mecánica ha reemplazado el trabajo manual, imperfecto y penoso, ha creado esos mecanismos sorprendentes y precisos que son infatigables obreros de nuestro siglo" (Valle, 1924, 00:14:36). Esta concentración en las máquinas provoca también que se deje de lado la representación de los problemas físicos del trabajador, como el cansancio, los dolores o los accidentes derivados de cualquier actividad laboral, incluso cuando opera una máquina. La mecanización del trabajador conlleva así a su deshumanización. En un contexto de aumento de población en ciudades como Buenos Aires, la presentación de la industrialización y las máquinas como superiores al trabajador y sus conocimientos transforma a este en una entidad fácilmente reemplazable y prescindible.

Correos y Telégrafos establece algunas diferencias y semejanzas respecto a esta forma de representar a los trabajadores. En primer lugar, la disciplina y la mecanización de los trabajadores manuales forma parte central de la narración de la labor del correo. Por ejemplo, cuando se explica las tareas de la oficina de "Buzonistas y expresos", la cámara muestra un plano general de un grupo de trabajadores de pie junto a una larga mesa recibiendo y vaciando los sacos llenos de cartas provenientes de los buzones. A su lado, otro grupo las clasifica de acuerdo al destino, repitiendo las mismas acciones (Valle, 1930, 00:19:07-00:19: 40). Asimismo, como en los otros documentales, los trabajadores manuales son retratados mediante planos detalle de su cuerpo operando las máquinas. En segundo lugar, y a diferencia de otros institucionales, los trabajadores administrativos ocupan una parte importante del documental. Además, son retratados con planos medios, junto a su escritorio, perspectiva

social" (Valle, 1928, 00:27:16). Sin embargo, en el documental, aparecen numerosas imágenes como las descriptas en el artículo donde el trabajador se adapta al ritmo de la máquina.

que deja ver la parte superior de sus cuerpos, incluyendo la expresión del rostro y la interacción con otros compañeros o clientes, lo que resalta algunos aspectos de su humanidad. La concentración en esta parte del cuerpo, al contrario de las manos y los brazos de los trabajadores manuales, correspondía a una diferencia de reputación entre las actividades intelectuales versus las físicas, siendo las primeras de mayor prestigio porque implicaban alfabetización y la realización de cursos de capacitación técnica que permitían conseguir los empleos administrativos.

Como la máquina con el trabajador manual o industrial, el escritorio define a todos los sectores de la burocracia administrativa. Ahora bien, si el cuerpo del trabajador manual se adapta a la máquina, el cuerpo del empleado ¿se adapta al escritorio que lo define? Al analizar el origen del uso del término burocracia en Francia y sus connotaciones negativas, Ben Kafka sostiene que, en verdad, al hablar de la burocracia como una forma de poder, el escritorio se vuelve "expandible" en términos metonímicos incluyendo al cuerpo del trabajador, a las oficinas y al aparato del Estado (2012, p. 77). Siguiendo la lógica de Vertov, la burocracia emparenta al burócrata con su escritorio (*bureau*, en francés).

No obstante, al describir las diversas oficinas del correo, en *Correos y Telégrafos* se observan diferentes relaciones entre el cuerpo del trabajador con su escritorio. Por ejemplo, en oficinas como la de "Descifradores y listas", encargados de aclarar los caracteres ininteligibles para que la correspondencia llegara a destino, los empleados están sentados uno al lado del otro, compartiendo un único escritorio en un espacio reducido (Valle, 1930, 00:23:15). Por el contrario, en la oficina contable, los trabajadores tipean y completan planillas desde un escritorio individual (Valle, 1930, 00:47:00). En este caso, los escritorios se ubican uno detrás de otro en un gran pabellón y son retratados con un plano general con la cámara en picada, perspectiva que refuerza la masividad y superioridad del aparato burocrático por sobre la del trabajador individual y coloca a este último como sujeto potencialmente sustituible.

El único empleado ajeno a este proceso e identificado con su nombre es el director del correo, Dr. Antonio S. Amallo. Justamente, se trata de aquel que ha sido designado por fuera de los procedimientos meritocráticos y profesionales que las organizaciones burocráticas suelen ponderar. Su oficina es retratada al comienzo del documental junto a los detalles más ornamentales del edificio y se asemeja a un museo: pequeñas estatuas, cuadros y un gran escritorio, acorde a su posición, conforman este espacio. Amallo aparece de pie junto a su escritorio conversando junto a otros funcionarios y firmando la orden del día (Valle, 1930, 00:11:08), debajo del retrato del presidente Hipólito Yrigoyen, situación que refuerza su autoridad. En otra toma, Amallo y el vicedirector Alejandro Funes Lastra están en la inauguración del jardín de infantes del correo. La cámara postula una interacción del espacio, el cuerpo del trabajador y sus herramientas con límites difusos, en la que la presencia de uno condiciona la del otro:

Imagen 2. Relación del cuerpo del trabajador con su escritorio. Primero se observa la oficina de "Descifradores y listas", luego un plano general de la "Oficina de contabilidad" y, al final, el director del correo, Dr. Amallo, firma la orden del día con la imagen del presidente Yrigoyen detrás. Federico Valle (1930). Correos y Telégrafos



Fuente: Archivo General de la Nación. Argentina

En consecuencia, la desindividualización y la importancia colocada en las máquinas y la organización permiten retratar la

institución como un mecanismo autosuficiente, ajeno a cualquier tipo de conflicto, donde el cambio y las mejoras no serían necesarios. Este tipo de representación responde a las numerosas críticas formuladas por los medios y partidos políticos contra la institución. Es decir, privilegiar la disciplina del cuerpo del trabajador respecto de la máquina o el escritorio, la especialización en las tareas y el conjunto de empleados al servicio de la organización asemeja al correo a una institución burocrática al estilo europeo tal como las describe Weber, caracterizada por su "precisión, la rapidez, [...] la continuidad, la discreción, la uniformidad, la rigurosa subordinación, el ahorro de fricciones y de costas objetivas y personales" (2014, p. 1056).

La jerarquía laboral permanentemente presente en los esquemas que se muestran en la pantalla, según la cual cada integrante cumple su rol de manera esperable, garantizaría la coexistencia pacífica entre los trabajadores que conviven dentro de la institución, lo cual contribuye a su éxito. Así, como la plantea Emile Durkheim, esta relación entre los individuos y las organizaciones sería una muestra de "solidaridad orgánica", donde cada sujeto tiene capacidades y habilidades que se complementan entre sí, lo que permite la división del trabajo de acuerdo a su especialización (Durkheim, 1893, p. 5). Según el sociólogo francés, el conflicto entre individuos o entre individuos y la sociedad se evita superando el interés particular en beneficio del conjunto (1893, p. 162)

Sin embargo, los conflictos y las diferencias entre empleados son inherentes a cualquier organización y la literatura de la época aborda esta cuestión, resaltando también la individualidad de los trabajadores y proponiendo una alianza entre ellos.

¿Cómo narrar el conflicto? Diferencias de género y alianza de clases

La literatura de oficina del Río de la Plata busca resaltar la polarización o conflicto dentro de una categoría de trabajador caracterizada, siguiendo a Stuart Mill, por su amplitud, ambigüedad y la falta de unidad (Jordan, 2006, pp. 5-6). Como lo muestra el anterior apartado, y a pesar de las diferencias espaciales, tanto el director del correo como el resto de los trabajadores administrativos entrarían dentro de la extensa categoría de empleados.

Además del escritorio, el cuerpo del empleado también se encuentra condicionado por el requisito de "buena presencia", caracterizado, en los hombres, por el uso de traje, corbata y sombrero y, en las mujeres, por llevar blusa, falda y maquillaje (sobre todo aquellas encargadas de atención al cliente). Este requisito marcaba las diferencias con los trabajadores manuales, que usualmente llevaban uniforme (Queirolo, 2013, p. 3; y la contribución de Graciela Queirolo en este volumen). El cuento "Riverita", que forma parte de la colección *Cuentos de la oficina* de Roberto Mariani (1893-1946), utiliza el motivo del uniforme para relatar el ascenso de este personaje dentro de la tienda departamental Olmos y Daniels: "El uniforme tenía algo de inferior, por no decir de humillante. Porteros, ordenanzas, peones, chóferes y cadetes, constituían el cuerpo uniformado. Al salir de él, Julito (Riverita) se incorporaría de hecho al otro grupo, el de los auxiliares" (2008, p. 162). Al abandonar el uniforme, Julito pasaba a confundirse con el resto de la masa de empleados.

Los atuendos de los trabajadores administrativos, en verdad, disfrazaban una diferencia que escritores como Mariani y otros se encargaron de desentrañar. Un fragmento de la novela *44 horas semanales* de Josefina Marpons (1910-1979) destaca la tensión inherente al empleado administrativo quien, a pesar de su "buena presencia", experimenta problemas similares a sus contrapartes con menor calificación (Marpons, 1936, pp. 50-51). Sin embargo, esto no

se revela a simple vista, sino que exige una mirada más allá de la "elegancia individual" que permita encontrar un problema colectivo. En esta novela, el periodista Abeleira le cuenta a Aurelia, empleada de una tienda departamental, la dificultad de encontrar un "problema social" entre los trabajadores administrativos que circulan por la ciudad para poder narrar en su novela (1936, pp. 50-51). Luego de confundir varios empleados y empleadas con clientes de las tiendas de lujo, Aurelia sentencia: "los empleados de comercio son obreros disfrazados de burgueses" (1936, p. 53). De este modo, la vestimenta fusiona a estos empleados con otras figuras de la ciudad, ocultando así problemas inherentes a la clase trabajadora.

Aunque Abeleira es un personaje ficcional, su indicación sobre la representatividad de las problemáticas sociales de los trabajadores administrativos también se observó en su escasa presencia como grupo social en la ficción del periodo. Esto es evidente, sobre todo, en el caso de las mujeres, cuya participación en la administración había crecido en relación con la de los hombres, pasando de 1,48 % en 1914 a 5,63 % en 1947, a pesar de que ellos continuaron siendo mayoría en el sector (Queirolo, 2013, p. 3). Con su novela, Marpons complementó una serie de reflexiones en torno a la mujer trabajadora que ya había publicado en el periódico *Mundo Argentino*. A pesar de que la obra no-ficcional aborda el tema de manera general y sobre todo las "dobles tareas", es decir, la obligación del trabajo remunerado junto con el doméstico y la crianza de los hijos, en su ficción decidió concentrarse en las empleadas solteras y en sus problemas específicos como grupo.

La conversación con Abeleira incluye otros motivos referidos en las ficciones de la oficina, como la desigualdad, los sueldos miserables, los abusos y el encierro en el espacio laboral, pero en clave genérica, una cuestión raramente abordada en los documentales, donde sobresale la presencia femenina en los puestos administrativos. Así, al referirse a una compañera de trabajo y su jefe, Aurelia señala que este último "tiene un sueldo diez veces mayor que ella, por lo cual está autorizado a gritarle en cualquier momento" (Marpons, 1936, p. 52), indicación que destaca el abuso laboral. En relación con los

bajos salarios y la imposibilidad de ocupar puestos de mayor jerarquía, Aurelia agrega que las empleadas como ella "no esperamos más ascenso que el matrimonio" (Marpons, 1936, p. 54), lo que coloca el casamiento como una "solución" para abandonar la oficina y desligarse de la necesidad de contribuir a la economía doméstica.

Cuentos de la oficina también refiere a la desigualdad de clase, pero muestra roles de género más tradicionales: la masculinidad de los personajes de la oficina se construye alrededor del rol de proveedor, mientras que la mujer aparece en el espacio doméstico, criando los niños, sin trabajar fuera del hogar (a pesar de que su contribución a la economía hogareña sería útil debido a la insuficiencia del salario masculino). Así, los personajes de los cuentos viven entre la tensión del esperado ascenso que posibilita el matrimonio, como desea Rillo, y el temor al desempleo y a la pobreza, que conllevarían la pérdida del rol de proveedor, como sucede con Santana, quien comete un error que provoca pérdidas en la compañía (Candiamo-Peralta, 2007, p. 227; Schäfer, 2024). En estos cuentos, los personajes de las esposas funcionan como una extensión de la disciplina laboral explicada anteriormente, ya que obligan al hombre a adaptarse y someterse a las reglas de la vida burguesa, donde el trabajo cumple un papel central (Diz, 2012, p. 202). El resto de las mujeres, que no desean una vida familiar y hogareña, son retratadas como una amenaza, como ocurre con Consuelo, una mujer cuyos gustos eran "bastante caros" para un empleado como Lacarreguy (Mariani, 2008, p. 198), quien sueña con una vida similar a la de sus compañeros:

> El fuera un modesto empleado de comercio que se casaba con una humilde burguesita de barrio pobre. Tendrían un hijo..., después otro... Los sábados por la noche irían al cine ¡tan familiar! [...] Ella haría la comida, lavaría la ropa, educaría a los hijos...¡Pero esta vida con Consuelo! Era artificial este hogar y no estaba asegurado, y temblaba como un acróbata sobre la cuerda. (Mariani, 2008, p. 199)

La inseguridad de la unión con Consuelo estaba dada, justamente, porque el salario de empleado no podía permitirse la vida que

llevaba su mujer y, entonces, esta probablemente lo dejaría. Al igual que en la oficina con sus supervisores, el empleado se encuentra bajo el poder de su compañera, quien depende financieramente de él. Como señala Diz, a pesar de que esta colección tematiza los dos modelos femeninos posibles, la esposa sumisa y la novia amenazante, la feminidad sigue apareciendo como "una alteridad absoluta y complementaria a la identidad masculina" (2012, p. 203) sin presentar modelos alternativos, como lo hace Marpons.

En contrastante diferencia con los documentales, estos libros exploran el mundo interior de los empleados: sus pensamientos, sus temores e ideales para el futuro. Mariani lo muestra en el caso de Lacarreguy con Consuelo, pero aparece más extensamente, como señala Jordan, en el caso de Santana, quien, luego de cometer el error de transferir dinero al cliente equivocado (y este no devolverlo), deambula por la ciudad atormentado por el miedo de perder sus ahorros: "El prodigio se hizo siempre. Por el hogar. Por los hijos. Por el terrible y trágico mañana misterioso y tremendo" (Mariani, 2008, p. 52). Nuevamente, el trabajo estructura la vida de Santana, con lo cual la pérdida del salario implicaría el colapso de la vida doméstica que sostiene al empleado.

La dependencia del salario se vincula también con el hecho de que las tiendas departamentales donde trabajan los personajes de *Cuentos de la oficina* y *44 horas semanales* no proveían seguridad social a sus empleados. En el cuento "Uno", el protagonista enferma durante meses y la licencia médica solo le permite conservar el puesto sin brindarle apoyo económico a su familia. Por el contrario, y en este punto se destacan las diferencias entre administraciones públicas y privadas, los documentales sobre las dependencias estatales relatan ampliamente los beneficios ofrecidos a sus empleados.[9] Estas muestras del Estado benefactor yrigoyenista, novedoso

[9] La venta de materias primas en el mercado global y la importación de bienes industrializados facilitaron el desarrollo urbano de Buenos Aires y la inserción del país en un sistema de intercambio global. Desde fines del siglo XIX, la literatura argentina ha reflejado los problemas derivados de este modelo económico, como la especulación

para la época, quiebran el discurso del Estado liberal, que proclamaba la no intervención estatal en asuntos como la vivienda, pero también del socialismo, que prefería el control de las cooperativas obreras en estos asuntos (Marrone, 2003, pp. 82-83).

Los institucionales que narran la inauguración de edificios, como *Correos y Telégrafos* y *La Electricidad*, referido a la Compañía Hispano Americana de Electricidad, resultaron una buena oportunidad para el gobierno radical de mostrar los beneficios brindados a los empleados estatales. Estas mejores condiciones distanciaban la administración del Estado del sector privado. No obstante, las narraciones omiten que, para trabajar en el sector público, los empleados debían ser ciudadanos argentinos (es decir, un potencial votante en el caso de los hombres). *Correos y Telégrafos* exhibe una serie de instalaciones al servicio de los empleados como "biblioteca, un salón de actos culturales, escuelas, jardines de infantes, consultorios médicos y jurídicos, [...] peluquería, restaurantes, estadios de ejercicios, campos de vacaciones, etc." (Valle, 1930, 00:27:00). Por su parte, en *La Electricidad*, aparecen viviendas (casas-habitación) con una casa social en las inmediaciones de la usina, con restaurante, biblioteca, sala de lectura, campo de deportes y juegos. Como señala Marrone, el gobierno radical, con la mira en la reelección, buscaba la integración de los trabajadores ofreciéndoles modernidad económica y técnica mediante reformas edilicias, tecnológicas y de organización. También les ofrecía modernidad social brindando progreso material, bienestar, seguridad y asistencia social para

económica y la explotación laboral, problemas especialmente invisibilizados en un contexto de valorización de las mercancías (Beckman, 2013, XV). Los primeros intentos de regulación del trabajo se dieron con la sanción de la Ley 4661 de descanso semanal (véase el portal web del Ministerio de Capital Humano), en un contexto de jornadas laborales de 12 horas. En este escenario de escasos derechos laborales y creciente demanda de mejoras por parte de distintos sectores políticos –anarquistas, socialistas y, posteriormente, comunistas– se inscribe la trayectoria de los escritores aquí estudiados. Asimismo, las reformas impulsadas por Yrigoyen para mejorar las condiciones en las empresas estatales pueden entenderse como una respuesta gubernamental a la represión ejercida durante las huelgas de la Semana Trágica (1919) y la Patagonia (1920-1922), pero estas reformas no se extendieron al sector privado.

los trabajadores estatales y sus familias (Marrone, 2003, p. 83). En este contexto, cobra sentido aquello expresado en *Obra del Gobierno Radical*, donde se señala que los trabajadores dejaron de ser considerados "máquinas o herramientas" (Valle, 1928, 00:27:16): este intertítulo no se refiere al cambio de las condiciones laborales o de la mecanización del trabajo, sino a que el Estado asistirá al trabajador fuera del horario y espacio laboral. De este modo, el rol de estas empresas se extiende a la vida doméstica y al tiempo libre del empleado y de su familia, lo que contribuye a preservar las "sanas costumbres", con el objetivo de mantener la productividad del trabajador en la siguiente jornada.

Finalmente, el discurso de la asistencia social elimina las diferencias entre los empleados administrativos y los manuales en tanto ambos son beneficiarios de las medidas de bienestar introducidas por la empresa. *Obra el Gobierno Radical* lo expresa en relación con la vivienda: "La clase media, hermana del obrero en el sufrimiento y en la fuerza productiva, sentía pesar también el problema de la vivienda" (Valle, 1928, 00:25:35). Con objetivos electorales, el discurso radical unifica a los trabajadores en tanto beneficiarios de sus políticas, oponiéndolos a las elites.

El intento por equiparar a los trabajadores manuales con los administrativos aproxima los documentales y las novelas que analizamos aquí y deja ver el propósito político de ambos. Más allá del claro objetivo electoral de los documentales, los proyectos literarios de Marpons y Mariani también tenían un objetivo político en tanto buscaban educar a sus lectores sobre una condición social común a muchas personas. Asimismo, los autores, al tiempo que tenían un proyecto literario, formaban parte de espacios políticos. Marpons militaba en el socialismo y el feminismo, mientras que Mariani tenía simpatías con la izquierda. Mientras Marpons intentaba encontrar un arquetipo de personaje femenino representante de la "nueva mujer" (1936, p. 6), Mariani jugaba con la perspectiva, al cambiar de narrador en cada uno de sus cuentos, mostrando la complejidad que caracteriza a los empleados y distanciándose de

la precariedad y miseria típica de otros escritores del Grupo Boedo (Candiano-Peralta, 2007, p. 231).[10]

A pesar de las distancias, la figura del trabajador marca los discursos oficiales como opositores de la década del 20, tematizando no solo su vida dentro de la empresa sino también fuera de ella. Este cruce muestra la permeabilidad y amplitud del proyecto moderno, que abarcó las reformas urbanas, las organizaciones burocráticas, la disciplina del trabajador y su tiempo libre.

Conclusión: de la ciudad al trabajador

En conclusión, el ideal de modernidad estructuró las narraciones del cine documental y la literatura tanto para alabar sus beneficios como para demostrar sus limitaciones. Estos discursos tematizaron la organización de diferentes espacios, que abarcaban la ciudad y sus instituciones, y colocaron a los trabajadores en el centro de su narración. Esto no fue una casualidad: el reciente proyecto democrático inaugurado con la Ley Saénz Peña apuntó a la integración de sectores de la población masculina de clase media y trabajadores. De ahí que los discursos con una perspectiva femenina/feminista remarquen precisamente la exclusión de las mujeres de este proyecto.

La expansión y las reformas urbanas, junto con los cambios organizacionales y tecnológicos de las primeras décadas del siglo XX, resultaron atractivos para el cine documental. Así, muchos institucionales realizados por Federico Valle, como *Correos y Telégrafos*, retrataron no solo las instalaciones de su recientemente inaugurado edificio, sino que también se encargaron de educar a la población

[10] Para una discusión más amplia sobre Mariani y las diferencias entre Boedo y Florida, véase *The last happy men. The generation of 1922, fiction, and the Argentine reality* (1986) de Christopher T. Leland.

respecto de su organización y labor, la cual, en el caso del correo, se mantiene hasta hoy.

En este contexto, el mundo del trabajo, y sobre todo el cuerpo del trabajador tanto manual como administrativo, adquiere un papel central. Aunque la representación de los tipos de trabajo difiera, y se les otorgue mayor humanidad a los trabajadores administrativos, se han encontrado varios puntos de conexión, como la adaptación del cuerpo del trabajador a las exigencias y herramientas laborales. El esquema burocrático que presenta a cada trabajador realizando la tarea esperable cumplió el doble propósito de disipar las acusaciones de ineficiencia dirigidas contra los organismos del Estado, al tiempo que los equiparaba con sus contrapartes europeas.

La falta de individualidad, la concentración en la masividad y la consecuente intercambiabilidad de los trabajadores que se muestra en los documentales encuentra su contracara en los personajes literarios. Los libros *44 horas semanales* y *Cuentos de la oficina* exploran la individualidad de los trabajadores tanto en la oficina como en el espacio doméstico. Al cultivar una perspectiva de izquierda, ambas obras literarias abordan la desigualdad de los trabajadores, aunque difieren respecto de las relaciones entre mujeres y hombres: mientras Mariani construye sus personajes alrededor de los roles tradicionales de género, Marpons revela las tensiones de esta relación construyendo una perspectiva raramente usada tanto en el cine como en las letras.

Finalmente, y debido a la recortada disponibilidad de fuentes audiovisuales de la época, debe destacarse la importancia de complementar el análisis cinematográfico de este periodo con la literatura y las obras de otras disciplinas artísticas, ya que permite incorporar diferentes perspectivas acerca de preocupaciones similares, como el desarrollo urbano, la organización laboral y los trabajadores.

Bibliografía

Beckman, Ericka (2013). Introduction. En *Capital fictions. The literature of Latin America's export age*. Mineápolis: University of Minnesota Press.

Broeckmann, Andreas (2016). *Machine art in the twentieth century*. Cambridge: MIT Press.

Candiano, Leonardo y Peralta, Lucas (2007). Boedo*, orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

Cuarterolo, Andrea (2009). Los antecedentes del cine político y social en Argentina (1896-1933). En Ana Laura Lusnich y Pablo, Piedras (comps.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 145-172). Buenos Aires: Nueva Librería.

Diz, Tania (2012). *Imaginación falogocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli* [Tesis de doctorado]. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-FLACSO, sede académica argentina.

Durkheim, Emile ([1893] 2014). *The division of labor in society* (Ed. de Steven Lukes). Nueva York: Simon and Schuster.

Giorgi, Gabriel (2009). Cuerpo. En Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (comps.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 67-71). México: Siglo XXI.

Gorelik, Adrián (2005). A metropolis in the Pampas: Buenos Aires 1890-1940. En Jean-François Lejeune (comp.). *Cruelty and utopia:*

cities and landscapes of Latin America (pp. 146-159). Nueva York: Princeton Architectural Press.

Hansen, Miriam (2010). Vernacular modernism: tracking cinema on a global scale. En Nataša Durovičová y Kathleen Newman (comps.), *World cinemas, transnational perspectives* (pp. 287-314). Nueva York: Routledge.

Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC). *Segundo Censo de la República Argentina 1895*. Buenos Aires: INDEC. https://biblioteca.indec.gob.ar/bases/minde/1c1895t1.pdf

Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC). *República Argentina. Tercer Censo Nacional 1914*. Buenos Aires: Lorenzo José Rosso y Cía. https://biblioteca.indec.gob.ar/bases/minde/1c1914t10.pdf

Jordan, Paul R. (2006). *The author in the office. Narrative writing in the twentieth-century Argentina and Uruguay*. Woodbridge: Boydell & Brewer.

Kafka, Ben (2012). *The demon of writing: powers and failures of paperwork*. Nueva York: Zone Books.

Leland, Christopher T. (1986). *The last happy men. The generation of 1922, fiction, and the Argentine reality.* Nueva York: Syracuse University Press.

López, Ana M. (2000). Early cinema and modernity in Latin America. *Cinema Journal*, *40*(1), 48-78.

Mariani, Roberto (2008). *Obra completa (1920-1930). Tomo I*. Buenos Aires: El 8vo Loco Ediciones.

Marpons, Josefina (1936). *44 horas semanales*. Buenos Aires: La vanguardia.

Marrone, Irene (2003). *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos.

Mendiola Oñate, Pedro J. (2001). *Buenos Aires entre dos calles: breve panorama de la vanguardia poética argentina*. Alicante: Universidad de Alicante. https://www.cervantesvirtual.com/obra/buenos-aires-entre-dos-calles-breve-panorama-de-la-vanguardia-poetica-argentina--0/

Ministerio de Capital Humano. Historia del ministerio de Trabajo. https://www.argentina.gob.ar/trabajo/historia-del-ministerio-de-trabajo

Molina y Vedia, Juan (1999). *Mi Buenos Aires herido. Planes de desarrollo territorial y urbano (1535-2000).* Buenos Aires: Colihue.

Persello, Ana Virginia. (2001). Administración y política en los gobiernos radicales, 1916-1930. *Sociohistórica*, (8), 121-152. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2894/pr.2894.pdf

Queirolo, Graciela (29-31 de mayo de 2013). *44 horas semanales*: Josefina Marpons y la pertenencia al mundo del trabajo en Buenos Aires de la década del 1930 [resumen de presentación de conferencia]. Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA). Washington DC, Estados Unidos.

Sarlo, Beatriz (2007). *Borges, un escritor en las orillas*. México: Siglo XXI.

Schäfer, Karolin (2024). "Y te pago; te visto; te doy de comer". Disziplinarmechanismen in Roberto Marianis *Cuentos de la oficina* (1925) im Zeichen ökonomischer Umbrüche am Cono Sur. *apropos [Perspektiven auf die Romania]*, (13), 46-68.

Suárez, Odilia E. (1994). Los planes para Buenos Aires y su región metropolitana. En *Planes y códigos para Buenos Aires, 1925-1985*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Valle, Federico (Director) (1924). *Exposición de la industria argentina*. Cinematografía Valle.

Valle, Federico (Director) (1928). *Obra del gobierno radical.* Cinematografía Valle.

Valle, Federico (Director) (1929). *La Electricidad.* Cinematografía Valle.

Valle, Federico (Director) (1930). *Correos y Telégrafos*. Cinematografía Valle.

Vertov, Dziga ([1919] 1973). Nosotros, variantes del manifiesto (Francisco Llinás, trad.). En *El Cine Ojo*. Caracas: Fundamentos.

Weihsmann, Helmut (1997). The city in twilight: charting the genre of the city film 1900-1930. En François Penz y Maureen Thomas (comps.), *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia* (pp. 8-27). Londres: British Film Institute.

Weber, Max ([1922] 2014). *Economía y Sociedad*. (Echavarría, J. Medina et al., Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Xavier, Ismail (2009). Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. *Artcultura*, *11*(18), 9-24.

Un día en la vida de una empleada de escritorio

El trabajo burocrático en *44 horas semanales* de Josefina Marpons (Buenos Aires, 1936)

Graciela Queirolo

Doi: 10.54871/ca26of05

Introducción

El 23 de enero de 1935, Josefina Marpons ponía fin a *44 horas semanales*, que se publicaría un año más tarde en la editorial del Partido Socialista. Esta breve novela, cuyo título remitía a la extensión de la jornada laboral, transcurría en el mundo de las oficinas y sus protagonistas eran las y los empleados que allí se desempeñaban. Por entonces, las burocracias privadas se volvieron imprescindibles para un eficaz funcionamiento de la economía capitalista. Desde las décadas finales del siglo XIX, en la ciudad de Buenos Aires, capital de la Argentina, así como también en otras ciudades del interior, nuevos espacios laborales, como las oficinas –"escritorios"– y las tiendas por departamentos –"grandes tiendas"–, se expandieron y demandaron un personal especializado reclutado entre mujeres y varones. Estos empleados cumplían con dos requisitos ineludibles: la alfabetización y el vestir elegante y sobrio –la "buena

presencia"–, lo que claramente los distinguía dentro del conjunto de las clases trabajadoras.[1]

El mundo del trabajo en las burocracias modernas llamó la atención del campo cultural. A modo de ejemplo, se pueden mencionar las producciones de Roberto Mariani, autor de *Cuentos de la oficina* (1925); de Nicolás Olivari quien, en *La musa de la mala pata* (1926), dedicó un par de poemas a las dactilógrafas –"La dactilógrafa tuberculosa"; "Canto a la dactilógrafa"–; y de Roberto Arlt, de cuya vasta obra solo mencionaremos, por su cercanía temática, tres crónicas –"Todo jefe tiene un amigo que es empleado subalterno de su repartición" (1928); "La tragedia del hombre que busca empleo" (1928) y "¿Existe la felicidad para la mujer que trabaja?" (1937)– y su obra de teatro *La isla desierta* (1937). En todas ellas, con matices, se insistía en los daños, la explotación y la ausencia de futuro que sufrían los empleados. Si bien las mujeres ya estaban presentes en esos relatos, con *44 horas semanales,* Josefina Marpons estudió el mundo del trabajo oficinesco desde la perspectiva femenina, tal como lo señaló Francine Masiello (Masiello, 1997, p. 240). De esta manera, su producción escrita integró las interpretaciones en torno al trabajo femenino, un tópico frecuente tanto en el campo cultural como en el intelectual. La "legión de mujeres que trabajan" y "la legión de mujeres que se dedican a la actividad comercial" fueron expresiones frecuentes desde la década de 1910 en las producciones impresas que circularon en la Argentina (Queirolo, 2018). Con ellas se plantearon los dilemas que la experiencia asalariada ofrecía a las mujeres sobre la pertinencia o no de su participación en el mundo laboral y las características que ella adquiría, mientras continuaba su ingreso al mercado de manera irrefrenable (Queirolo, 2020).

[1] Quiero agradecer la gentil invitación de Jan-Henrik Witthaus y Karolin Schäfer para participar en esta compilación. Todo comenzó con una consulta por la búsqueda de obras de Josefina Marpons, que abrió la posibilidad del encuentro. Asimismo, advierto que este capítulo retoma varias ideas que desarrollé en otros escritos (véanse Queirolo, 2018 y 2022).

Algunas investigaciones especulan con que Marpons habría trabajado un tiempo como empleada en Gath y Chaves, una gran tienda ubicada desde fines del siglo XIX en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires (Florida y Cangallo) (Ferro, 1996). Se sabe que era miembro del Partido Socialista desde 1928 (Tarcus, 2024) y que había participado, en 1932, en la Federación Empleados de Comercio (FEC), asociación gremial que convocaba a las y los trabajadores del sector comercial. Ella misma reconoció en la introducción de *44 horas semanales*: "he escrito estas páginas sacadas de lo visto todos los días y acaso de lo sufrido muchas horas" (1936, p. 6). En consecuencia, estaba empapada por sus observaciones y su propia trayectoria con las condiciones laborales y la agenda de demandas sindicales.[2]

La crisis económica internacional desencadenó un ciclo recesivo en la Argentina entre 1930 y 1935, que se expresó en la reducción de los niveles de empleo y la caída del poder adquisitivo de los salarios junto con un empeoramiento de las condiciones laborales. La desocupación y la amenaza de despido atravesaron a toda la clase trabajadora. No obstante, a instancias de los legisladores socialistas, en septiembre de 1932, se sancionó la ley 11.640, que estableció la finalización de las actividades laborales los sábados al mediodía, por lo tanto, la duración de la jornada de trabajo se redujo de 48 a 44 horas semanales. La medida seguía el implícito propósito de que las tareas se redistribuyeran entre el personal y se evitaran tanto despidos como sobrecargas de responsabilidades. Asimismo, en 1934, los legisladores socialistas concretaron la reforma del Código

[2] Josefina Marpons (1900-1979) nació en Montevideo (Uruguay) y emigró inmediatamente a Buenos Aires (Argentina). Colaboró como periodista en *Mundo Argentino* y en *Noticias Gráficas* y de manera esporádica en *Vida Femenina*, *La Vanguardia* y el *Anuario Socialista*. Autora de *Satanás y otros cuentos* (1933), *Rouge. 11 diálogos y 3 epistolarios* (1934), *La mujer en el trabajo* (1938), *La mujer y su lucha con el ambiente* (1947), *La mujer en el trabajo y el hogar en la historia argentina* (1949), *Mamá Noé. Una comedia actual y cinco reportajes extemporáneos* (1950) y *Paulina Luisi. Una personalidad brillante y singular* (1950). Fue una de las primeras mujeres electas para desempeñarse como concejal por el Partido Socialista, en la ciudad de Buenos Aires, en 1958 (véase Sosa de Newton [1972] 1986).

de Comercio, con la sanción de la ley 11.729. Con ella se pretendía proteger la estabilidad laboral de los empleados –mujeres y varones– a partir de establecer la indemnización por despido sin motivo, calculada en relación con la cantidad de años trabajados. De esta manera, se reconocía la trayectoria del empleado dentro de un establecimiento y se frenaba la arbitrariedad de los empleadores (Queirolo, 2016 y 2022). A lo largo de toda la década de 1930, la FEC bregó primero por la sanción y luego por el cumplimiento de ambas leyes, que los sectores empresarios primero obstaculizaron y luego burlaron sin muchas dificultades, producto de la falta de supervisión del Estado. *44 horas semanales* denunció ambas situaciones cuando introdujo la referencia a la legislación inglesa y con gran ironía deslizó: "¡Tardes de sábado [...]! Consagradas al descanso por Disraeli en 1870, han corrido la suerte de algunas modas de París: no llegan a las provincias" (Marpons, 1936, p. 45). De igual manera, una de las protagonistas hacía referencia a la ley de indemnizaciones, cuando lamentaba que la mayoría de las y los empleados no supieran cómo utilizarla (Marpons, 1936, p. 51). Sin duda, la coyuntura legislativa repercutió en Josefina Marpons, cuya preocupación fue mostrar las condiciones laborales que afectaban a los empleados, en especial a las mujeres.

Otro ingrediente se sumó a lo anterior: entre 1912 y 1938, se consolidó el discurso a favor de los derechos políticos femeninos (Valobra, 2010) y se vivió "la cumbre de la campaña sufragista" (Lavrin, 2005, p. 336) a partir de la media sanción, en 1932, de un proyecto de ley que habilitaba el derecho al voto para las mujeres (Barrancos, 2007; Palermo, 2012). Sin dudas, Marpons integró los movimientos a favor de la ciudadanía femenina, tal como lo constatan sus contribuciones en *Vida Femenina*, revista vinculada a las mujeres socialistas, o *Mundo Argentino*, semanario comercial.[3]

[3] A modo de ejemplo, se destacan estas columnas: "¡Ciudadanas!" (*Vida Femenina*, 12 de diciembre de 1933, p. 19); "Una verdadera democracia no admite que solo la mitad masculina del pueblo gobierne por medio de sus representantes parlamentarios" (*Mundo Argentino*, 30 de diciembre de 1936, pp. 63, 69).

En estas circunstancias, se escribió y publicó *44 horas semanales*. A continuación, este capítulo reconstruirá los sentidos que Marpons otorgó a la experiencia laboral de las mujeres en los empleos burocráticos. Para ello se organiza en dos ejes. En el primero, indagará las representaciones de la identidad femenina en relación con el mundo del trabajo, subrayando la inequidad que padecían las empleadas. En el segundo eje, analizará las representaciones de la identidad social de las y los empleados dentro de la estructura social, mostrando una temprana reflexión en torno a sus paradojas.

"Empleada práctica para escritorio se necesita..."

Mujeres y varones se acostumbraron a leer y responder avisos clasificados como el que titula este apartado,[4] presentes en la prensa comercial, así como también a recorrer la ciudad para buscar o practicar alguna ocupación. Buenos Aires es el gran escenario donde se desarrollan las tramas de *44 horas semanales*. La extensa ciudad contaba con espacios definidos: el centro comercial y burocrático y los barrios residenciales (Romero, 1986). Ambos se conectaban gracias al transporte público, ómnibus y subterráneos. Las calles se recorrían a fuerza de bocinazos, aceleraciones y frenadas, que sacudían a las y los amontonados pasajeros. Así comenzaba su jornada laboral una de las protagonistas de la novela de Marpons:

> El colectivo corre a sesenta barbaridades por hora. Al subir golpeo el techo con el chichón que me hice en el viaje anterior. Los tres pasajeros del fondo se alargan para ofrecerme unos centímetros de asiento; voy hacia el fondo [...]. Un señor contraataca poniendo su pie sobre mi zapato claro; me fastidia más la mancha que me deja que el pisotón (Marpons, 1936, p. 16).

[4] *La Prensa*, 2 de septiembre de 1936, p. 4.

En el viaje desde el barrio al centro, se inauguraba la hostilidad del mundo del trabajo, expresada en golpes y sacudidas que magullaban los cuerpos –el chichón se sumaba al pisotón– y atentaban contra la "buena presencia" –la mancha en el zapato. Con estos malestares, numerosas mujeres y varones ingresaban al espacio laboral.

La oficina se caracterizaba como un lugar encerrado y asfixiante, que deterioraba el cuerpo del personal: "la luz artificial encendida a toda hora fatig[a] la vista y el encierro prolongado pes[a] sobre los pulmones" (Marpons, 1936, p. 53). Esta situación sostenida a lo largo de la jornada de ocho horas o más, durante la cual se ejecutaban las tareas, provocaba un cansancio profundo que agobiaba a empleadas y empleados. Un conjunto de artefactos mecánicos permitía que el personal realizara las tareas asignadas (máquinas de calcular, máquinas de escribir). Los repiqueteos de las máquinas, los timbres que marcaban el ingreso y la salida del personal eran los sonidos aturdidores que acompañaban el ritmo de trabajo, junto con voces que dictaban cifras y palabras y manos que las tecleaban o las trazaban sobre papel. Todo contribuía a generar un clima de saturación y malestar.

El espacio de la oficina se dividía en el despacho del director de la compañía –"el patrón"– y un salón donde se ubicaban los escritorios del personal. Allí, un jefe de sección repartía tareas, asignaba responsabilidades y controlaba la disciplina de los oficinistas –los "señores" y las "señoritas"–, quienes ostentaban distintas trayectorias, que iban desde los "novatos" a los "antiguos" (Marpons, 1936, pp. 9 y 22). Empleadas y empleados integraban un mundo fragmentado y jerárquico, sin solidaridades, plagado por la discordia y bajo una estricta supervisión del jefe de la sección quien, a su vez, era controlado por el director de la compañía. La carrera laboral –los ascensos– dentro de la oficina no contemplaba las capacidades del personal en base a saberes, experiencia previa y desempeño, sino que todo dependía de las mezquindades humanas porque era el jefe de la sección quien delataba los incumplimientos o las

insubordinaciones de las y los empleados frente al director de la compañía. De igual modo, quien recibía las tareas más livianas era quien informaba al jefe de la sección de las disconformidades de sus compañeras y compañeros. A lo largo del relato, eran indiscutidamente varones los que ocupaban los distintos puestos directivos.

La presencia de las mujeres se había incrementado en las oficinas y, a pesar de que todavía constituyeran un grupo minoritario, ya se distinguían ocupaciones feminizadas como los puestos de dactilógrafa, taquígrafa y, en menor medida, secretaria (Queirolo, 2018). En la novela, si bien las mujeres oficinistas no ostentan ninguna de estas categorías ya que eran simplemente empleadas, se las mencionaba en las referencias de los avisos clasificados cuando una de las protagonistas se encontraba en plena búsqueda de empleo (Marpons, 1936, pp. 10 y 101).

Dentro la modernidad capitalista que se edificó en la sociedad argentina a partir de las últimas décadas del siglo XIX, se consolidó la *ideología de la domesticidad*, según la cual los varones construyeron su masculinidad en torno a la figura del marido proveedor, mientras que las mujeres edificaron su feminidad en torno a la figura de la esposa madre (Scott, 2000; Nash 2000). El *contrato matrimonial* heteronormativo reunió a ambos en una sociedad complementaria donde uno aportaba recursos materiales y otra, recursos domésticos. Semejante reparto de responsabilidades ocultó una relación de poder que subordinaba a las mujeres porque los varones se apropiaron de su trabajo reproductivo (Pateman, 1995), que adquirió una entidad invisible. En la clase trabajadora, esto se tradujo en que el empleo asalariado conformó una actividad fundamental para los varones, que les permitía obtener un salario para asumir su papel de sustentadores del grupo familiar. En cambio, para las mujeres, el empleo asalariado conformó una actividad *excepcional* porque su presencia laboral implicaba una superposición, cuando no una competencia, de tiempos y tareas de difícil realización. Como la esposa madre se debía a los quehaceres domésticos y a las tareas de cuidado, el empleo femenino se explicó por la imperiosa

necesidad material ocasionada por la ausencia del proveedor y jamás contempló la renuncia a las tareas reproductivas. Asimismo, asumió un carácter temporario, una etapa de sus vidas, junto a un valor suplementario, una ayuda para el presupuesto familiar. Con esta interpretación retomamos la pregunta por los sentidos que *44 horas semanales* otorgó a la experiencia laboral de las mujeres en los empleos burocráticos, a partir de analizar tres representaciones de la identidad femenina que clasificaremos como la *mujer emancipada*, el *ángel del hogar* y la *mujer caída*. Aquí, nos preguntamos por las distancias de cada una de ellas respecto de la *ideología de la domesticidad*.

En primer lugar, nos encontramos con las protagonistas Camila Cellis y Aurelia Gauna, dos versiones de la *mujer emancipada*. Ambas son jóvenes empleadas de escritorio en diferentes casas comerciales. Se criaron juntas y las convoca la "causa feminista" que expresan en su reivindicación por la igualdad con los varones y el derecho al sufragio. También frecuentan "reuniones con camaradas" en su lucha contra las "injusticias sociales" y en defensa de "un porvenir más digno para la humanidad" (Marpons, 1936, pp. 63-64, 46 y 112). Tanto una como otra se muestran seguras e independientes, características que impactan contradictoriamente en el mundo masculino porque provocan rechazo al tiempo que habilitan las malas interpretaciones de los superiores, quienes las consideran presas propicias para su violencia sexual.

Camila reparte su tiempo entre el escritorio, su noviazgo y la "causa feminista". Ella actúa como la proveedora de su hogar: un padre ausente y un hermano díscolo preocupado en su carrera artística que rehúye el empleo formal. El mundo del trabajo es hostil para Camila. No solo su sueldo es reducido, sino que es menor que el que recibía el empleado en el mismo puesto que ella cuando ingresa a la empresa. La explicación de la brecha salarial que le brinda el director es discrecional: así son las reglas de la compañía. Las tareas asignadas sobrepasan el tiempo que tiene para cumplirlas. Tolera las arbitrariedades del contador, Rómulo, quien reparte según

su voluntad los deberes entre los empleados fomentando un clima de competencia y enfrentamiento. Además, Camila se ve afectada por los atropellos del director de la compañía. A las reprensiones a los gritos ante la supuesta falta de "dinamismo comercial" y a la sobrecarga de trabajo, se suma el acoso sexual que comienza con incómodas miradas –"[el patrón] [m]e mira mucho las piernas"– y toqueteos de manos –"[el jefe] me entrega unos papeles rozando mi mano con la suya"–, continúa con la invitación a una confitería bajo pretexto de una celebración laboral inexistente y finaliza con la propuesta de un nuevo encuentro en "un lugar más íntimo" (Marpons, 1936, pp. 32, 35 y 77). Camila eludirá tales presiones pero, finalmente, será despedida cuando llegue a oídos de la esposa del jefe aquel encuentro. Una nueva empleada ocupará su puesto mientras ella retornará a la desesperada búsqueda de empleo a través de los avisos clasificados. Marpons construye con Camila una mujer que apuesta a una autonomía social a partir de la participación laboral. Sin embargo, el mundo del trabajo es hostil para la joven porque la somete a distintas vejaciones como el mal trato de los compañeros, un sueldo reducido, el riesgo del acoso sexual y la amenaza del despido. En definitiva, la opresión laboral, que combina explotación e inequidad, boicotea la autonomía de la trabajadora. Su noviazgo es largo y no alcanza el matrimonio ante la precariedad material de la pareja. Si bien sumando ingresos podrían casarse, la inestabilidad laboral que convierte a uno y otra en potenciales desocupados, atenta contra el futuro. Finalmente, su participación política en la defensa de la causa femenina la vincula con el ejercicio de la autonomía intelectual. De acuerdo con la propuesta de Natalia Cisterna Jara (2016), solo la escritura íntima –su "cuaderno de apuntes"– la protegerá de los sinsabores del mundo público pero también del mundo doméstico, donde ni la madre ni el prometido la contienen. Así, se declara "resuelta a defender el secreto de estas notas, única posibilidad de misterio para quienes viven hacinados en la oficina y en el hogar" (Marpons, 1936, pp. 15 y 62).

La otra protagonista, Aurelia, también reparte su tiempo entre el escritorio, el noviazgo y la "causa social". Las medias, el maquillaje y el peinado con ondulaciones de Aurelia aparentan cierto bienestar. Sin embargo, el empleo es decepción y encierro: "vendí mi libertad por cien pesos mensuales" (Marpons, 1936, p. 54). La protagonista denuncia que la elegancia les brinda a muchas empleadas el beneficio secundario de la carrera matrimonial porque, si una parte del "mezquino sueldo" se destina a "vestir lujosamente", es para conquistar "un buen marido": "no esperamos más ascenso que el matrimonio", confiesa de manera irónica (Marpons, 1936, pp. 56-57). El futuro esposo es "ese ser milagroso" que las sacaría de "atrás del pupitre o del mostrador" (Marpons, 1936, pp. 56-57). No obstante, Aurelia defiende el matrimonio como una relación espiritual y afectiva antes que como una solución material. Cuando sufre un profundo desencanto amoroso, anhela el suicidio. Si descarta tal salida, aunque no puede evitar sus noches de malestar, es porque encuentra en su militancia política un sentido a su vida: "¿Pero es posible abandonar la lucha por tener traidoramente herido el corazón? Superior al propio dolor es el de todos los otros que no saben ni quejarse." A diferencia de Camila, la escritura para un semanario partidario será el escape a sus amarguras íntimas, pero también públicas: "vale la pena vivir para dictar a los resignados su frase de rebeldía" (Marpons, 1936, p. 109).

La propia Marpons ubicó a Camila, y por extensión a Aurelia, dentro de las mujeres "célibes", categoría creada por Alexandra Kollontay, intelectual y militante bolchevique, para referirse a las mujeres "emancipadas" o "nuevas", es decir, mujeres que dejaron la exclusividad del mundo doméstico para sumarse al mundo del trabajo y de la política y así rechazar "las dependencias materiales y afectivas" respecto de los varones (Navailh, 2000). Fueron una versión de mujeres "modernas" distanciadas de la ideología de la domesticidad y cuestionadas, cuando no rechazadas, por sus

contemporáneos. Camila y Aurelia "desde ya siente[n] el dolor de saberse condenada[s] a incomprensión" (Marpons, 1936, p. 100).[5]

Una segunda representación de la identidad femenina se encuentra en las madres de ambas protagonistas, quienes encarnarán a la mujer "ángel del hogar", según la propuesta analítica de Mary Nash (2000, p. 614). La madre de Aurelia resolvió su subsistencia con un "matrimonio solución", que le brindó la tranquilidad material necesaria para no verse obligada a ingresar al mercado laboral. Le recalcará a su hija las desventajas de la participación asalariada respecto de la carrera matrimonial:

> Tú hablas con tus amigos de la emancipación de la mujer [...] pero cuando pienso en mi vida y la comparo con la tuya, llego a la conclusión de que no es mejor aguantar a un patrón que a un marido. Quizás las mujeres de mi época no tuvimos la dignidad del esfuerzo económico, porque creo que si volviera a ser joven otra vez preferiría un mal marido a un buen empleo. Cuando te veo salir bajo la lluvia, sin una palabra de protesta, te admiro y te compadezco. ¡Tanto esfuerzo por conservar un empleo que puede quitarte en cualquier momento el capricho del jefe! (Marpons, 1936, pp. 88-89).

El mercado matrimonial se construye en espejo frente al mercado laboral. En ambos, las mujeres ocupan lugares subordinados frente

[5] Alexandra Kollontay (1872-1952) definió a la "mujer célibe" en su folleto *La mujer nueva y la moral sexual,* publicado originalmente en 1918 y traducido al español en 1931. Aquí, Kollontay construyó la categoría a partir del estudio de ficciones literarias producidas por escritoras que representaban a mujeres que se salían del molde de la domesticidad: "Desde que las mujeres escritoras han dejado de imitar ciegamente los modelos creados por los hombres, y se han atrevido a descubrir los misterios del alma femenina que hasta ahora habían permanecido ocultos incluso para los artistas más geniales; desde que las mujeres escritoras han empezado a expresarse en su 'propia lengua', sobre los problemas de la mujer, sus obras, aunque carezcan de la belleza exterior de la creación artística [...] nos ayudan a conocer a la mujer 'célibe', a la mujer del nuevo tipo en formación" (Kollontay, 1931, pp. 59-60). La recepción de Kollontay en la Argentina no ha sido estudiada todavía. Sabemos que la Editorial Crítica tradujo *Abejas proletarias*, una compilación de tres cuentos o relatos breves, en 1926. Asimismo, la "mujer célibe" aparece referenciada en una crónica de Amparo Mom (1933, p. 7) y en otra de la misma Josefina Marpons (1937, p. 27).

a los varones, ya sea el marido o el jefe. Pero, para el "ángel del hogar", el matrimonio es un contrato indisoluble (no existía en la época el divorcio vincular), que le puede garantizar la supervivencia económica, mientras que cualquier empleo es un contrato precario, que continuamente pone en riesgo la supervivencia material. Por lo tanto, la mujer "ángel del hogar" opta por el primero, aunque por ello resigne "la dignidad". En cambio, las dos protagonistas de la novela, Aurelia y Camila, optan por el segundo.

Por su parte, la madre de Camila ve en su hija y su pretendiente a unos jóvenes incapaces de asumir el sometimiento ante los jefes en pos de la causa matrimonial: "yo creo que no se quieren, ya que tan poca paciencia tienen con los patrones" (Marpons, 1936, p. 107). En definitiva, su deseo como madre es que su hija encuentre protección material en el matrimonio: "tengo apuro en verlos convertidos en marido y mujer antes que se arrepientan. Una buena madre no puede descansar hasta ver a sus hijas amparadas" (Marpons, 1936, p. 107). Sin embargo, ella misma fracasó en su propio contrato matrimonial porque el esposo, padre y proveedor, es una figura ausente en el relato y, como ya dijimos, es Camila quien lleva dinero a la casa. Esta madre proyecta en la carrera matrimonial de sus hijos la próxima solución a su existencia material. Así el "ángel del hogar" es la encarnación de la ideología de la domesticidad, el extremo opuesto a la "mujer célibe".

Por último, la tercera representación de la identidad femenina se encarna en María Delia, la "mujer caída", cuando como empleada se convierte en la amante clandestina de Rómulo, el contador y hombre de confianza del jefe. Como tal, en la distribución de tareas que realiza Rómulo dentro de la oficina, se beneficia con tareas livianas. A cambio, está obligada a informar sobre las conversaciones entre los integrantes del plantel. Rómulo elogia su condición dócil "que la distingue de todas esas atroces mujeres modernas siempre en pugna con los deseos de su natural señor". Cuando ella le anuncia su gravidez, sufre el abandono: "¿puede un hombre serio casarse con una chica que descendió hasta el punto de haber sido

su amante?", se pregunta Rómulo antes de dejarla a su suerte (Marpons, 1936, p. 102). María Delia finaliza su periplo sin amante, sin marido y sin trabajo. Rómulo ejerce una doble moral sexual apropiándose del cuerpo de su empleada, como una manera de reforzar su masculinidad dentro del espacio laboral que, por otro lado, es puesta en cuestión, precisamente, por la actitud servil frente al jefe.

A modo de recapitulación, diremos que las tres representaciones de la identidad femenina abordan la opresión doméstica y laboral de las mujeres. La mujer caracterizada como "ángel del hogar" se encuentra sometida al marido, mientras que la "mujer emancipada" y la "mujer caída" padecían lo propio frente al empleador. No obstante, la "mujer emancipada", a diferencia de la "mujer caída", desarrollaba una actitud de perseverancia para hacer frente a todas las relaciones de inequidad. Aquí radicaba la diferencia.

En su operación de construcción de sentido, *44 horas semanales* dio vida a una empleada oprimida como trabajadora, víctima de la explotación que compartía con los empleados, pero también oprimida como mujer, dado que padece la brecha salarial y la violencia sexual. En esto radica la originalidad del relato de Marpons.

Llamativamente, *44 horas semanales* no abordó en sus tramas las "dobles tareas", esa sobrecarga de lo doméstico y lo laboral, un desafío que desquició a todas las mujeres que se sumaron a la experiencia del mercado de trabajo. No obstante, según señaló en unas palabras preliminares, la escritora comprendió rápidamente que la experiencia del trabajo asalariado era muy distinta para unas y para otros, porque "[m]ientras para los hombres el trabajo es lo central, para las mujeres es una tarea nueva que cumple *además* de todas las de siempre" (Marpons, 1936, pp. 5-6; el énfasis es del original). La autora sostuvo que "la mujer ha enfrentado nuevas obligaciones, iniciado nuevos caminos y adquirido nuevas responsabilidades, sin haber abandonado ninguna de las antiguas" (Marpons, 1936, pp. 5-6). Las antiguas responsabilidades eran las obligaciones hogareñas, por lo tanto, las trabajadoras habían sumado tareas a la jornada diaria y debían repartirse entre el mundo

doméstico y el mundo laboral, mientras que los varones mantenían la exclusiva jornada diaria dentro del mundo laboral. A pesar de lo anteriormente dicho, la escritora depositó en la experiencia asalariada la semilla del cambio social.

Los empleados: "obreros disfrazados de burgueses"

En *44 horas semanales*, las mujeres conformaron la lente para estudiar el mundo del trabajo administrativo, pero esta perspectiva no esquivó una reflexión más general sobre la entidad social de los empleados en tanto grupo ocupacional. En otras palabras, ¿qué clase social integraban las y los brazos de la burocracia? Estos sujetos vestían con elegancia notable pero vivían de un salario. Marpons realizó una temprana formulación, en clave literaria, de la contradicción entre status social y clase, contradicción que retomarán las ciencias sociales en las décadas por venir.

El tema se desarrolla a partir de un personaje secundario, un periodista, quien a primera hora del día se instalaba en una esquina del centro de Buenos Aires para observar a las personas que ingresaban a los escritorios. Su propósito era estudiarlos. "He venido a documentarme", confesaba a una empleada conocida de él, la mismísima Aurelia, que lo alentaba: "Le dan un campo inexplorado [...] ¡descúbralo! Nadie ha estudiado con autoridad este medio. [...] Esta es su labor, [...] su deber de cronista: encontrar una verdad colectiva bajo nuestra elegancia individual" (Marpons, 1936, p. 51).

¿Cuál era esa "verdad colectiva" escondida por la apariencia? En primer lugar, el sector burocrático masificaba a sus integrantes –"todos se parecen"–, quienes mantenían como única diferencia visible su identidad masculina o femenina. Así, los hombres vestían sus "chambergos grises", mientras las oficinistas estaban "uniformadas" en "el color de las finas medias, en el tono del rouge", en las "cabezas onduladas", en los tacos de sus zapatos (Marpons, 1936, pp. 50 y 53). En definitiva, el requisito de la "buena

presencia" promovía la despersonalización de las y los empleados que se volvían anónimos y, por lo tanto, invisibles dentro del mundo oficinesco.

En segundo lugar, debajo de la elegancia de la vestimenta se encontraba la explotación laboral que se desplegaba en múltiples prácticas muchas veces superpuestas: las rebajas salariales, los despidos o cesantías, los daños físicos como las várices de una vendedora, los maltratos de los superiores expresados en los gritos de los jefes, los sueldos escasos, una antigüedad laboral que no se acompañaba con un incremento salarial significativo, el encierro oficinesco. Además, las empleadas poseían sueldos menores por realizar iguales tareas que sus compañeros y eran potenciales víctimas de violencia sexual, según desarrollamos en el apartado anterior. Finalmente, el requisito de la "buena presencia" tornaba más dramática la situación de unas y otros porque todos debían destinar importantes cuotas de sus ingresos para poder acceder, competir y permanecer dentro del mercado.

A fin de cuentas, la verdad escondida por la apariencia se resumía en la sentencia de Aurelia: "los empleados de comercio son obreros disfrazados de burgueses" (Marpons, 1936, p. 53). Si bien la "buena presencia" los remitía a los sectores en ascenso, la condición asalariada los devolvía a la clase trabajadora.

El relato giraba entre las confesiones que realizaba Aurelia y el periodista incrédulo que no quería aceptarlas porque no podía sustraerse al impacto de la apariencia externa: "¿Cómo crear una trama intensa entre gente que no tiene problemas? ¡Si al menos pasaran hambre! [...] ¿Quién le creerá si dice que hay miseria en estos edificios magníficos? [...] Decididamente los empleados tienen la vida resuelta" (Marpons, 1936, p. 54). Ante estas reflexiones, el personaje abandonaba sus observaciones porque sucumbía al engaño del aspecto exterior sin realizar mayores profundizaciones.

Nuevas especialidades se definieron en el mundo del trabajo y las y los empleados se convirtieron en trabajadores que tenían claras diferencias respecto de las y los obreros. Para empezar, no

realizaban tareas manuales, es decir, tareas que involucraran principalmente destrezas motrices y físicas, sino actividades vinculadas a tareas intelectuales, es decir, tareas en las que predominaban destrezas mentales, en las cuales la alfabetización era imprescindible. Otra diferencia entre empleados y obreros consistió en los tiempos de contratación –mensual para unos, diaria o semanal para los otros–, que se tradujeron en la forma de percibir sus remuneraciones: mientras un empleado recibía un sueldo mensual, un obrero recibía un salario o jornal semanal, cuando no diario. La regularidad de la retribución mensual frente a la intermitente retribución semanal contribuyó a las ponderaciones positivas hacia las y los empleados (Queirolo, 2022).

Para acceder a las ocupaciones mercantiles y administrativas, si bien la alfabetización fue condición imperiosa, muchas veces no fue suficiente y, además, se requirió la capacitación en destrezas comerciales como dactilografía, taquigrafía, teneduría de libros contables y redacción de documentos comerciales. Tales destrezas implicaron el manejo de todo un aparataje mecánico como el teléfono, la máquina de escribir, la máquina de calcular y la caja registradora. Esto les abrió a las y los empleados la posibilidad de acceder a carreras laborales que desarrollaron cúspides más altas para los varones que para las mujeres, con la consiguiente propagación de relaciones de inequidad entre ambos.

La identidad laboral se montó sobre una doble particularidad. Por un lado, los saberes profesionales y la movilidad ocupacional ascendente junto con la "buena presencia" en el vestir distinguieron a las y los empleados como integrantes de los sectores mejor posicionados de las clases trabajadoras, es decir, aquellos que podían acceder tanto a mejores niveles salariales como a una calidad de vida más satisfactoria. Sin embargo, por otro lado, semejante estatus distinguido estuvo permanentemente en tensión con las adversas condiciones laborales, la intensidad de las exigencias y la amenaza del despido –la "*cesantía*" sufrida por el personaje de

Oviedo (Marpons, 1936, p. 20; el énfasis es del original)–, que ponían en evidencia la fragilidad de su condición asalariada.

44 horas semanales volvió visible el mundo opaco de los empleos burocráticos. Desestimó las promesas de la carrera laboral; de hecho, ninguno de los protagonistas de la novela ostentaba los saberes comerciales propios para desarrollarla, mientras destacaba la fragilidad material de las y los empleados, mayor para unas que para otros. De manera enfática, insistió en la pertenencia de los empleados al colectivo de la clase trabajadora.

Reflexiones finales

44 horas semanales narró algunos aspectos de la vida cotidiana de las empleadas de escritorio. Josefina Marpons se detuvo en estos personajes urbanos porque ellos condensaban dos novedades dentro de la modernización capitalista: por un lado, el fenómeno de las mujeres que "salían a trabajar"; por el otro, el de los empleados, que se incrementaban como grupo ocupacional. Entonces, la novela abordaba tanto la identidad de género como la identidad de clase de sus protagonistas.

La trabajadora fue una "mujer emancipada" que estaba en pleno proceso de construcción y que convivía con mujeres tradicionales como el "ángel del hogar". En la novela, un epígrafe introducía el prólogo: "Nada se parece más a una casa en ruinas que una casa en construcción. Sobre todo para quienes pasan ligero y observan mal" (Marpons, 1936, p. 5). Entonces, nos podemos preguntar si una trabajadora era una mujer destruida o una mujer en construcción. Las conclusiones rápidas, elaboradas a partir de una mirada desatenta del trabajo femenino, concebirían a la trabajadora como "el derrumbe de lo femenino", "una dama desvalida y en desgracia", "una inquietud provisoria" o bien como una competidora incómoda para los varones (Marpons, 1936, pp. 5-6). No obstante, Marpons descartaba estas lecturas inmediatas, carentes de la profundidad

analítica necesaria para examinar cabalmente el problema del trabajo femenino. Este tenía un carácter indefinido y, por momentos, resultaba adverso a la luz de las desventuras sufridas por la "mujer caída". Una serie de cambios sociales, entonces, eran necesarios para que la construcción llegara a su fin:

> Para las mujeres nuevas la hora es difícil y confusa y el momento doloroso como toda iniciación; pero a través del instante amargo corre como un hilo de agua sutil y terco una feminidad fecunda y generosa, que busca cauce seguro en su ideal de humanidad mejor (Marpons, 1936, pp. 5-6).

Por lo tanto, Marpons celebraba a la "mujer emancipada" o "nueva", reivindicaba sus nuevas responsabilidades y encontraba positiva su experiencia asalariada. Sin embargo, se proponía denunciar los atropellos sociales que oprimían a las trabajadoras. Como ya dijimos, se inspiró en Alexandra Kollontay quien "con su enorme talento comprensivo ha dado en su admirable *Abejas proletarias* solo bosquejos de figuras femeninas; es que el escritor no tiene todavía un tipo bastante definido para convertirlo en arquetipo" (Marpons, 1936, p. 6). En calidad de escritora, ella misma apeló a la ficción realista, al igual que a las columnas periodísticas y a los ensayos, para presentar las facetas de la "mujer emancipada". Su interés por la participación femenina en el mercado laboral se expresó tanto en *44 horas semanales* como en una serie de artículos periodísticos que escribió, desde los últimos meses de 1936 y a lo largo de 1937, a pedido del semanario *Mundo Argentino* y que, en 1938, reunió en su obra *La mujer en el trabajo* (Queirolo, 2016a).

Si Marpons optó por entrelazar sus propuestas con las de la intelectual bolchevique Alexandra Kollontay, nosotros podemos entrelazarlas con las de otros intelectuales contemporáneos a ambas, que se hacían preguntas similares frente a hechos parecidos. Las cavilaciones de Marpons sobre los empleados son fácilmente comparables con las crónicas que Siegfried Kracauer,[6] intelectual

[6] Véase el artículo de Patrick Eser en este volumen.

alemán que dio sus primeros pasos como periodista, les había dedicado a sus pares berlineses unos escasos años antes:

> Centenares de miles de empleados pueblan a diario las calles de Berlín, y sin embargo su vida es menos conocida que las de las tribus primitivas. [...] Pero la existencia de estos transcurre a la vista de todos. Por el solo hecho de estar expuesta a la vista de todos, se encuentra aún más a salvo de ser descubierta (Kracauer, 2008, p. 112).

Interesante manera de presentar un problema –mirar sin ver– que se volvió constitutivo de la modernidad capitalista: la emergencia de los sectores medios y sus derivas políticas. Se trataba de la identificación de algo que, al igual que la "mujer nueva", también era difícil de definir y convertir en arquetipo.

De todos modos, Josefina lanzó su apuesta a futuro: "si en [*44 horas semanales*] se descubre siquiera sea de soslayo el alma de una de esas mujeres que sin serlo aún serán la de la hora buena y comprensiva que ha de venir, mi intento no habrá sido vano" (Marpons, 1936, p. 6).

Bibliografía

Barrancos, Dora (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Cisterna Jara, Natalia (2016). *Entre la casa y la ciudad. La representación de los espacios público y privado en novelas de narradoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Ferro, Lucía (1996). *Las socialistas que hicieron futuro*. Buenos Aires: Agencia periodística CID.

Kollontay, Alexandra ([1918] 1931). *La mujer nueva y la moral sexual*. Madrid: Ediciones Hoy.

Kracauer, Siegfried ([1930] 2008). *Los empleados*. Barcelona: Gedisa.

Lavrin, Asunción ([1995] 2005). *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*. Santiago de Chile: DIBAM.

Marpons, Josefina (1936). *44 horas semanales*. Buenos Aires: La Vanguardia.

Marpons, Josefina (1937). Las solteronas modernas. *Mundo Argentino*, (27).

Marpons, Josefina (1937). Las solteronas modernas. *Mundo Argentino*, (49).

Masiello, Francine (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Mom, Amparo (1933). La mujer y el feminismo. *Contra. La revista de los francotiradores*, *(3)*7. https://ahira.com.ar/ejemplares/contra-no-3/

Nash, Mary (2000). Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del Siglo XIX. En Georges Duby y Michelle Perrot (comps.), *Historia de las mujeres, t. 4: el siglo XIX* (pp. 612-623). Madrid: Taurus.

Navailh, Françoise (2000). El modelo soviético. En George Duby y Michelle Perrot (comps.), *Historia de las Mujeres, t. 5: el siglo XX* (pp. 284-313). Madrid: Taurus.

Palermo, Silvana (2012). *Los derechos políticos de la mujer. Los proyectos y debates parlamentarios 1916-1955*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Pateman, Carole (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.

Queirolo, Graciela (2016). Dobles tareas: los análisis de Josefina Marpons sobre el trabajo femenino en la década de 1930. *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, (9), 81-97. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/anuariohistoria/article/view/15110

Queirolo, Graciela (2016a). Indemnizaciones, enfermedades y antigüedad entre los empleados de comercio: alcances y límites de la ley 11.729 (Argentina, 1934-1945). *Estudios Sociales*, (50), 145-169.

Queirolo, Graciela (2018). *Mujeres en las oficinas. Trabajo, género y clase en el sector administrativo (Buenos Aires, 1910-1950)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Queirolo, Graciela (2020). *Mujeres que trabajan. Labores "femeninas", Estado y sindicatos (Buenos Aires, 1910-1960)*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata/Grupo Editor Universitario.

Queirolo, Graciela (2022). Sales knowledge, labor mobility, and working-class identity. Store clerks (Argentina, 1900-1940). En Mario Barbosa-Cruz, A. Ricardo López-Pedreros y Claudia Stern (comps.), *The middle classes in Latin America: Subjectivities, practices, and genealogies* (pp. 123-138). Nueva York: Routledge. http://dx.doi.org/10.4324/9781003029311-10

Romero, José Luis ([1976] 1986). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Scott, Joan W. (2000). La mujer trabajadora en el siglo XIX. En Georges Duby y Michelle Perrot (comps.), *Historia de las mujeres, t. 4: el siglo XIX* (pp. 427-461). Madrid: Taurus.

Sosa de Newton, Lily ([1972] 1986). Marpons, Josefina. En *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Tarcus, Horacio (2024). Marpons, Josefina. En *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. http://diccionario.cedinci.org

Valobra, Adriana María (2010). *Del hogar a las urnas. Recorridos de la ciudadanía política femenina. Argentina, 1946-1955*. Rosario: Prohistoria Ediciones.

Las ruedas dentadas del poder burocrático

“Una gigantesca maquinaria de espera”

La crítica de la burocracia mexicana en la farsa *La última puerta* (1934) de Rodolfo Usigli

Benjamin Loy

Doi: 10.54871/ca26of06

Introducción

La Revolución mexicana no solamente acaba con la oligarquía porfirista sino también sienta las bases para un nuevo sistema de poder: a partir de la institucionalización de la Revolución y la imposición de un nuevo sistema presidencial en los años 1930, se consolidará por primera vez en México una burocracia estatal moderna. En su obra *La última puerta* (1934), Rodolfo Usigli, uno de los fundadores del teatro mexicano moderno, retrata esta transformación fundamental del aparato estatal mexicano en clave de farsa: dos docenas de personajes, representantes de todas las capas de la sociedad mexicana de la época, pasan un tiempo percibido como eterno en la antesala de un ministerio para saber si el ministro, a quien buscan dirigirse con sus peticiones, realmente existe o no.

El presente estudio dedicado a esta farsa de Usigli, que ha recibido poca atención en la amplia crítica de la obra del autor, pretende analizar tres aspectos en particular con respecto a la

representación de la burocracia: primero, se discuten brevemente las características históricas del sistema burocrático mexicano posrevolucionario a la luz de los postulados de Max Weber en su trabajo sobre los sistemas de poder. Este repaso servirá para entender mejor de qué manera la farsa de Usigli se basa en una ridiculización de las deficiencias concretas de dicha burocracia y por qué la farsa, con sus medios teatrales y semánticos hiperbólicos, sirve como género dramático idóneo para modelar la crítica que el autor formula hacia esa nueva y "pequeña" soberanía en el país. A continuación, el segundo punto aspira a demostrar que la dimensión clave de la puesta en escena del sistema de poder burocrático es el dominio que ejerce la burocracia sobre el tiempo de los ciudadanos que dependen de su actuar. Esa soberanía sobre el tiempo consiste básicamente en la capacidad de la burocracia de hacer esperar a las personas que se dirigen a ella. Si bien este poder ya formaba parte de otros tipos de soberanía tradicional, centrada en figuras singulares como reyes y emperadores, es bajo las condiciones de la burocracia moderna que esta experiencia de la espera estructurará de manera fundamental la relación entre el Estado y sus ciudadanos. Por último, se discutirán las implicaciones políticas de la obra de Usigli en el contexto de los años 1930 en México, implicaciones que resultan precisamente de la puesta en escena de la espera y del tiempo en la obra y que deben entenderse en el marco más amplio del proyecto estético del autor en esa década posrevolucionaria.

La burocracia gobernante en el México posrevolucionario

La transformación de las estructuras de poder que se efectúa en México después de la Revolución está marcada, como afirma Lerner de Sheinbaum, por la "forma extrema en que se destruye el orden oligárquico y se inicia un orden industrial y burocrático" (1979, p. 578). Esta transformación representa, pues, un cambio sistémico radical, que destituye a la antigua oligarquía dominante desde la

segunda mitad del siglo XIX, ya que "el grupo político posrevolucionario asient[a] su poder en un Estado moderno" (1979, p. 578). Este proceso va de la mano de un cambio estructural social y político en el sentido de que "la hegemonía pasa de unas fracciones de la clase dominante a otras, para ser más concretos, de la clase terrateniente a una incipiente burguesía comercial e industrial" (Lerner, 1979, p. 589). Con esto, en un principio, se dan las condiciones para el ascenso de un nuevo sistema de dominación burocrática en el sentido de Max Weber. En la clasificación de los diferentes tipos de poder que presenta en *Economía y sociedad* (1922), Weber postula que la autoridad burocrática "se ha desarrollado completamente en las comunidades políticas y eclesiásticas solo con la aparición del Estado moderno, y en la esfera de la economía privada solo con la aparición de las formas avanzadas del capitalismo" (2014, p. 1042). Sin embargo, diferentes trabajos sociológicos han subrayado el hecho de que el concepto weberiano del poder burocrático solo se puede aplicar de manera parcial a la realidad estatal en América Latina y al caso mexicano en particular. Así, por ejemplo, Miguel Ángel Centeno[1] sostiene que "[l]a imagen del Estado latinoamericano es [...] marcadamente distinta de la suposición hecha por Weber acerca de la dominación legal-racional moderna", lo que se evidenciaría por "el hecho de que la estructura burocrática estatal subyacente siguió subdesarrollada. [...] [L]a distancia entre la realidad empírica de la región y el tipo ideal legal-burocrático es mucho mayor que la que podemos observar en gran parte de Europa y del este de Asia" (2016, p. 409). Los motivos de esta distancia, según Centeno, se explican por el desarrollo particular de los Estados latinoamericanos a partir de las independencias del siglo XIX. A diferencia de Europa, las nuevas naciones de la región no solamente lidiaban con el pasado colonial y los antecedentes de la burocracia

[1] Agradezco a Jan-Henrik Witthaus la referencia a este estudio de Centeno.

española,[2] sino que tampoco se veían forzadas a crear un aparato estatal potente gracias a la ausencia de enemigos externos, al modelo capitalista basado en la exportación que adoptaron y a la persistencia de lo que Weber denomina "poder patrimonial":

> En pocas palabras, el cambio esperado de una dominación patrimonial hacia una burocrática en América Latina se dio con un retraso significativo, y solo en ciertas regiones y sectores de la sociedad. Sin duda la posesión de medios privados para ejercer violencias, característica de la dominación patrimonial, duró mucho más en la región y posiblemente aún continúa jugando un papel importante en algunos países. El elemento que caracteriza al Estado latinoamericano durante gran parte de sus dos siglos de historia puede ser considerado una falta de interés en resolver los problemas asociados con la dominación patrimonial (Centeno, 2016, p. 410).

Para el caso de México, los estudios sociológicos de la época posrevolucionaria confirman esta observación, por ejemplo, cuando Mendieta y Núñez estudia el nuevo sistema burocrático desde una perspectiva empírica (a diferencia del texto teórico-conceptual de Lerner y los tipos ideales de Weber) y destaca el "desarrollo patológico de la burocracia" posrevolucionaria (1941, p. 89). Imperan, según el autor, la falta de disciplina de los empleados y el clientelismo en los procesos de contratación a raíz de una "viciosa selección" (1941, p. 84) y la instrumentalización política. Además, llama la atención sobre todo el carácter teatral observado por el sociólogo:

> La burocracia mexicana es muy dada a las simulaciones, a cubrir las apariencias en forma ostentosa. Esta tendencia se nota desde el burócrata más humilde hasta el más encumbrado. Exagerar el valor de la actuación personal es la preocupación de empleados y funcionarios públicos, a veces, solamente para satisfacer la vanidad, juego inofensivo, o para asegurar determinada posición o conseguir otra,

[2] Acerca de la burocracia colonial véase también el trabajo fundamental de Brendecke (2013).

> ambición muy humana; pero en la mayoría de los casos la simulación encubre deplorables miserias (Mendieta y Núñez, 1941, p. 84).

Esta descripción resulta particularmente interesante para la presente investigación por dos motivos: por un lado, deja entrever el potencial teatral y performativo de una representación del espacio burocrático. Incluso parecen coincidir plenamente la decisión genérica de Rodolfo Usigli y la observación de Mendieta y Núñez si se considera que el sociólogo postula en su crítica de la burocracia mexicana que en esta "[e]n no pocos casos la simulación toma características de farsa indigna" (Mendieta y Núñez, 1941, p. 86).[3] Por otro parte, la prominencia del problema de la simulación llama la atención aquí porque remite a un discurso moderno relevante no solamente para México sino para la modernidad latinoamericana en su totalidad: como señala Graciela Montaldo para el caso argentino, "[l]a palabra más empleada, *simulación*, revela ser la conducta más temida en la Argentina del cambio de siglo, pues es una sociedad de simuladores en su conjunto" (2010, p. 43). De manera muy similar, el tema de la simulación o, como Rodolfo Usigli diría en su obra dramática más conocida, *El gesticulador* (1938), el acto de "gesticular", es lo que, desde la perspectiva crítica de los artistas e intelectuales de la época, caracteriza no solamente el presente latinoamericano de las primeras décadas del siglo XX, sino también su pasado. En su "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano", que sigue el texto dramático de *El gesticulador*, Usigli propone, siguiendo las tesis del filósofo mexicano Samuel Ramos, esa versión pesimista de la cultura y de la historia mexicanas, que desde la colonia hasta el presente habrían sido marcadas constantemente por la mentira

[3] Está claro que Usigli no es el único autor mexicano moderno que explora ese potencial satírico de la burocracia posrevolucionaria, si se considera, por ejemplo, la representación que elabora Juan Rulfo del discurso vacío del Estado en un cuento como "El día del derrumbe", en el que se ridiculiza a un representante gubernamental que se dirige a la población de Tuxcacuesco afectada por un terremoto. También en ese caso se destaca la transformación de la política en espectáculo (véase al respecto, por ejemplo, el análisis de Lombó Mulliert, 2021).

y la demagogia (Usigli, 1973, pp. 111-140). En un tópico clásico de la retórica culturalista de la época, como bien lo han descrito los estudios de Montaldo y de otros autores como Julio Ramos y Carlos Alonso, Usigli desarrolla una visión del arte y del teatro, en particular, como esfera crítica de la política que, en su caso, tiene como blanco principal el legado de la Revolución Mexicana.

Es por eso también que la implementación de este nuevo tipo de poder burocrático se relaciona, desde la perspectiva de Usigli, directamente con la Revolución: si el autor denomina la antesala, lugar paradigmático de la experiencia burocrática, como "esa creación *sui generis* de la Revolución" (Usigli, 1979, p. 426, el énfasis es del original), entonces está claro que cualquier reflexión sobre la burocracia de la época en México implica también un juicio con respecto al destino de la Revolución misma. Si a esto se suma que "la burocracia sin dejar de ser el gobierno de empleados se convirti[ó] en un método de gobierno, un sistema de administración racional y hasta un tipo específico de sociedad" (Lerner, 1979, p. 593), también se puede asumir que la puesta en escena teatral de la burocracia siempre adquiere un carácter metonímico en el sentido de una representación de la sociedad mexicana en su totalidad. La obra de Usigli reafirma este punto ya mediante su reparto que abarca las diversas esferas sociales de la sociedad contemporánea en México a través de personajes típicos y no-individualizados, procedimiento común del género de la farsa: periodistas, escritores y escultores esperan codo a codo con profesores, estudiantes y diputados; jóvenes y viejos se mezclan en la antesala (Usigli, 1979, pp. 404-405). A todos los personajes los une en un principio no solamente la espera en la antesala sino la pregunta de si el ministro correspondiente realmente existe. Esta duda remite a la opacidad o incluso la invisibilidad del poder burocrático y puede ser concebida como una diferencia clave con respecto a la noción de soberanía carismática que, de acuerdo con los postulados de Weber, se basa de manera fundamental en la visibilidad del soberano y la posibilidad de su aclamación pública (Weber, 2014, p. 320). En el caso del ministro,

en cambio, hasta su mecanógrafa reconoce que "nunca le he visto la cara" (Usigli, 1979, p. 411); el anonimato y la intercambiabilidad, que caracterizan en principio a los burócratas, parecen extenderse de manera similar al propio ministro al afirmar un personaje que "los ministros tienen siempre las mismas señas particulares, son como una especie aparte" (Usigli, 1979, p. 407). El problema que se perfila en esa lectura del Estado moderno y burocrático concierne al hecho de que la transformación hacia ese nuevo sistema de poder no elimina la corrupción y la manipulación políticas, sino que crea un sistema en el que la burocracia solamente sirve para hacer todavía más ininteligibles y opacos los funcionamientos del Estado y de sus ejecutivos.

Esta observación se puede detectar en la obra de Usigli con respecto a su insistencia en el hecho de que esa "pequeña soberanía" de la burocracia no funciona para nada de acuerdo con las premisas racionales que Max Weber considera características para ese sistema de poder: "competencia atribuida legalmente a cualquier funcionario para establecer ordenanzas [que] no le autoriza a decretar normas especiales para cada caso particular, sino que le obliga a limitarse a una reglamentación abstracta" (2014, p. 1043). Esta noción de la burocracia como aparato racional y objetivo, que además funciona a nivel emocional "bajo el principio *sine ira et studio*" (Weber, 2014, p. 1057), es ridiculizada por Usigli en su obra constantemente, por ejemplo, cuando el mozo responsable de la antesala, el eslabón más bajo de la cadena burocrática, reconoce abiertamente: "Las personas que vienen aquí ponen su nombre y sus peticiones en un papelito como éste. Yo recibo todos los papeles y los arreglo por orden alfabético para entretenerme un poco; después los barajo, y como quedan, los paso al señor secretario particular. No vuelvo a saber nada más de ellos. A veces, cuando algún nombre me desagrada, lo elimino –gentes que se llaman como cosas, por ejemplo, no pueden ser gentes. A esas no las anuncio nunca" (Usigli, 1979, p. 408).

La falta de reglamento y el régimen de contingencia absoluta respecto al acceso al poder ejecutivo del ministro marcan entonces aquí la "pequeña soberanía" de la burocracia, caracterizada, además, por una estructura laberíntica y, también en abierta contradicción con los postulados de Weber, por la ausencia de una jerarquía clara. Se trata de un aparato burocrático que no trabaja realmente, sino que, muy en la línea de la observación citada de Mendieta, *juega* o *simula*. Por lo tanto, la burocracia mexicana, tal como es retratada por Usigli, no se comporta como una entidad "deshumanizada", tal como la define Weber, en el sentido de una "eliminación del amor, del odio y de todos los elementos sensibles puramente personales, de todos los elementos irracionales que se sustraen al cálculo" (Weber, 2014, p. 1057); muy por el contrario, es "demasiado humana" en tanto que, como demuestra el ejemplo del mozo, perpetua los principios "del jefe de las organizaciones antiguas movido por la simpatía personal, el favor, la gracia y la recompensa" (Weber, 2014, p. 1058). En ese sentido, la burocracia para Usigli forma parte del principio demagógico e hipócrita en el que, según su percepción, se basa la política mexicana. Llama la atención que, para el dramaturgo, una de sus características sea precisamente "el lenguaje siempre hablado y jamás escrito [...] por el que los candidatos y las instituciones políticas encarecen y disfrazan sus intenciones y sus conquistas hasta darles un aspecto universal y moderno" (Usigli, 1973, p. 122). La burocracia en *La última puerta* se caracteriza también por ese principio: las peticiones escritas no tienen sentido porque nunca llegan a su destino y la institución no responde por escrito, lo que le exigiría, en la línea de Weber, adherirse a un principio, por mínimo que sea, de racionalidad y a un reglamento. Lo contrario es el caso en la farsa como se acaba de argumentar: la burocracia no se basa en archivos y expedientes, como también lo describe Weber considerándolo parte esencial de un régimen racional de administración, sino siempre en anuncios verbales y discursos vacíos que no siguen ninguna lógica coherente. El lenguaje hablado en la obra, expresado por excelencia en las

conversaciones grotescas del personal de la antesala, funciona entonces como representación teatral de la observación citada arriba: es una característica elemental del proceso de "disfrazar" un sistema político corrupto e ineficiente en el que la burocracia es, fundamentalmente, *simulación* de un Estado moderno que, en realidad, en México, nunca ha logrado existir. La dimensión en la que los elementos patológicos de la burocracia se hacen más presentes es el dominio del tiempo. La permanente producción de situaciones de espera, que funcionan como (falta de) acción de poder, clave en el marco del nuevo régimen, son el blanco principal de la crítica que la obra despliega, por lo que su análisis merece especial atención.

"Engranados a una gigantesca maquinaria de espera": im/potencias de la espera en *La última puerta*

Con respecto a su carácter temporal, el poder burocrático, considerado una vez más desde la definición de Weber, implica una lógica *evolutiva, ya que* "[l]a actividad burocrática [...] presupone normalmente un concienzudo aprendizaje profesional" (Weber, 2014, p. 1043), es decir, el burócrata adquiere un saber específico y, al mismo tiempo, retroalimenta el sistema a través de su labor contribuyendo a una constante mejora de eficiencia de los procesos burocráticos. Sin embargo, el aspecto más marcado de *La última puerta* de Rodolfo Usigli es precisamente la ausencia de cualquier evolución del sistema. La obra –al menos a primera vista– termina como ha comenzado: con todos los personajes esperando un evento que nunca llega, esto es, la atención por parte del ministro. La farsa como género parece idónea para poner en escena esta ausencia de un acontecimiento real considerando que en ella nunca se produce ningún tipo de ruptura o tragedia: el mundo sigue, en la lógica de la comedia, más bien igual que siempre. Además, la farsa de Usigli aprovecha los medios del género al transformar la experiencia de la espera en el blanco central de su retórica hiperbólica y

grotesca: exagerando la observación empírica de Mendieta de que la burocracia mexicana de la época se caracteriza por su lentitud, su inercia y "[e]l desprecio absoluto por el tiempo del público" (1941, p. 81), la espera en la obra adquiere dimensiones cuasi mitológicas cuando se afirma al principio de la primera escena: "Todos los pretendientes se miran unos a otros con lenta atención, como si se hubieran conocido en una vida anterior" (Usigli, 1979, p. 412). Si bien se podría pensar aquí incluso en una alusión intertextual a *La vida es sueño*, dado el tema central de la teatralidad del poder en las dos obras y el interés de Usigli por el teatro barroco en general,[4] la frase sirve para introducir el motivo de la espera como experiencia clave de las personas enfrentadas al sistema burocrático y, como se señaló al inicio, por ende, también de la política mexicana posrevolucionaria en su totalidad. La espera adquiere dimensiones que trascienden los límites generacionales, como sugiere el caso de dos jóvenes que se encuentran en la antesala y se enamoran:

> —No la había visto nunca.
> —Y usted ¿había venido?
> —Desde antes de nacer. Mi padre hacía lo mismo que yo.
> —¿Qué?
> —Hacía antesala.
> (Usigli, 1979, p. 420)

En el caso de Fernando y Lorenza, que se encuentran como pareja finalmente en la antesala, se hace visible otra dimensión crítica de la obra con respecto a la Revolución Mexicana. Afirma Fernando: "Tengo esperanza. ¿No ve usted que ya se hizo la revolución? Mi padre murió haciendo antesala; pero eso en tiempos de la dictadura. Nosotros vivimos otra época. No tenemos los prejuicios que hicieron sufrir a nuestros mayores. Podremos casarnos" (Usigli, 1979, p. 423). Los supuestos progresos "revolucionarios" quedan

[4] Véanse al respecto el énfasis de Kronik (1977, p. 6) en la importancia del meta-teatro en la tradición de Shakespeare o Calderón para Usigli.

limitados, en esa lectura, a la esfera privada (en tanto disminución de "prejuicios"), mientras que, a nivel de las instituciones estatales, explícitamente no hay ningún cambio, ya que la disfuncionalidad del Estado, representada por la espera de los personajes, no ha experimentado cambio desde el porfiriato. La pérdida de la noción del tiempo se acentúa a lo largo de la obra cuando, antes de la segunda de las dos escenas, interrumpidas por un "ballet intermedio de la espera", se advierte que "[e]ntre las dos escenas ha transcurrido una entidad de tiempo absolutamente indefinible" (Usigli, 1979, p. 427). El ballet no solamente sirve como puente entre los dos segmentos de la obra, en el medio de los cuales las figuras envejecen, sino también como cumbre de la farsa debido a los juegos de palabras y la ridiculización del Estado y su burocracia que se desarrollan en él, como, por ejemplo, la burla al "ministro cometa, tu ausencia me inquieta" (Usigli, 1979, p. 426). La alusión al cometa Halley, que aparece solamente cada siete u ocho décadas, remite aquí no solamente a la ausencia y la espera del ministro, sino que le confiere una cualidad casi naturalizada y mística a la experiencia de la inaccesibilidad y disfuncionalidad suscitada por la administración estatal.

La consecuencia de esta experiencia de la espera es, como dice el texto mismo, que "[a]ún los personajes que no aparecieron en la Primera Escena resultan insoportablemente incorporados al ambiente, engranados a una gigantesca maquinaria de espera" (Usigli, 1979, p. 427). Es precisamente la puesta en escena de este proceso de transformación de los personajes a través de la espera la que constituye el núcleo de la crítica política de la obra: la implementación de un aparato burocrático gigantesco acaba con una temporalidad genuinamente moderna, es decir, dirigida hacia un futuro abierto que sería diferente (y mejor) que el pasado y el presente. El "horizonte de expectativa", que Koselleck (2004) define como característico para el régimen temporal moderno y que también determinaba los proyectos revolucionarios (desde Francia en 1789 hasta México en 1910), se encoge bajo el régimen burocrático nuevo y la inmovilización del tiempo y de las expectativas en la antesala del

ministerio. Todos los personajes se ven afectados por la espera y adaptan sus respectivas existencias a la situación, lo que ilustran algunos ejemplos, como el del vagabundo que afirma:

> Aquí hay sillones magníficos y yo vengo a usufructuar, en nombre del pobre pueblo, los bienes del Estado. Estoy resuelto a decir esto si llego a ser recibido, en cuyo caso pediré sino que se me permita esperar aquí. [...] Esperar... representar la espera, dar un buen ejemplo a los demás (Usigli, 1979, p. 418).

Mientras que el personaje del pintor representa el sometimiento del arte al poder cuando manifiesta querer retratar al vagabundo esperando,[5] es a través de las palabras del profesor que Usigli explicita su crítica al destino de la Revolución: "Creo que he esperado lo bastante para que me traten como a un revolucionario" (Usigli, 1979, p. 435). La crítica principal de Usigli se refiere precisamente a la paralización de las energías políticas que ha causado la institucionalización de la Revolución Mexicana. Todos los personajes de la obra se ven afectados por ese fenómeno, que los lleva a moverse entre la resignación y la creencia ciega en el Estado. Está el hombre silencioso que reconoce: "Lo he olvidado. Yo sé que quería algo, pero no recuerdo ya qué. He esperado mucho. Aceptaré lo que me ofrezca. Esperaré" (Usigli, 1979, p. 435); están también los artistas, que piden dinero al Estado para la realización de sus proyectos hasta el grado de que "[e]l poeta mismo necesita ser burócrata, y no sabemos cómo nace a las letras: si con un libro de versos o con un empleo" (Usigli, 1979, p. 437)[6]; y está también el político que –de

[5] El pintor retrata al vagabundo y exclama: "Es el perfecto retrato de la espera. [...] Se llamará La Espera" (Usigli, 1979, p. 417).

[6] Esta afirmación, por cierto, suena algo curiosa de la pluma de un autor como Usigli, quien vivió la mayor parte de su vida de empleos estatales. Tuvo, sobre todo en la fase consolidada de su carrera, una relación íntima con la élite política, hasta el punto de que le dedicó su última obra dramática, *¡Buenos días, señor presidente!* (1972), al entonces primer mandatario mexicano Luis Echeverría, responsable principal de la masacre de Tlatelolco. En la obra, además, el autor concibe una imagen del movimiento estudiantil de 1968 que "no busca ser analítica y mucho menos incisiva,

tener prisa porque "la patria siempre está de prisa"– luego no se preocupa más que por la manera más cómoda de sentarse, cuestión sobre la que discute con el vagabundo: "No sé por qué se me figura que la poltrona en que usted estaba sentado es más cómoda que la mía. ¿Cambiaremos mañana?" (Usigli, 1979, p. 437).

El propio Usigli, en un prefacio a la obra redactado tres décadas más tarde cuando –nótese bien– ya era un artista famoso y parte del *establishment* mexicano, comentó ese aspecto de la paralización de las energías revolucionarias a través del régimen burocrático de la posrevolución:

> Terminada, y degenerada en gobierno (según la célebre frase del general Manzo), la Revolución, la antesala sufrió una alarmante hipertrofia. [...] [L]os gobiernos revolucionarios adoptaron un arma nueva, que era a la vez ofensiva y defensiva, para poner coto y muralla a la esperanza desenfrenada, desesperada, del pueblo. Inventaron, en suma, o por lo menos perfeccionaron, la antesala. [...] Me di cuenta de que en la antesala el tiempo pasaba fatalmente y de que, en un proceso insensible, empezaba uno a olvidar lo que había ido a pedir, fuera justo o no, fuera o no indispensable (Usigli, 1979, p. 429).

Es esta experiencia de la espera desilusionada la que marca no solamente *La última puerta*, sino también la obra más famosa de Usigli, *El gesticulador* (1938), que escribirá tan solo cuatro años después. En esta última obra, un profesor de historia en la misma época abandona la Ciudad de México para instalarse en el norte, donde se apropia de la identidad de un general muerto en la Revolución con el fin de transformarse en un caudillo político, siendo asesinado poco tiempo después. *El gesticulador* hace explícita la relación cercana entre la espera de los personajes y el potencial que alberga precisamente ese tipo de espera desilusionada y posrevolucionaria, es decir, la esperanza de una nueva y auténtica revolución.[7] También,

---

contrariamente, resulta peyorativa al grado de desacreditar a los estudiantes" (Cruz Sobarzo, 2022, p. 53).

[7] Para una lectura más exhaustiva de *El gesticulador*, véase también Loy, 2025a.

en *La última puerta*, esta idea ya se perfila de manera implícita. En la última parte del artículo, se examinará más detenidamente la posibilidad de que de la supuesta impotencia de la espera emerja una potencia política.

Estética y política en Usigli: esperanzas de una nueva (y no tan pequeña) soberanía

Más allá de las críticas a las políticas de la espera como abuso de la burocracia y su representación en términos de lo absurdo,[8] una lectura más detenida de *La última puerta* permite reconocer también los posibles potenciales políticos de la experiencia de la espera. Esto queda visible, por ejemplo, en una escena en la que un inventor sugiere producir burócratas autómatas para acabar con la espera, a lo que los demás le contestan: "¿[N]o se da usted cuenta de que esta antesala es la última tertulia de la ciudad? No quedaría donde reunirse a hablar [...] ¿no comprende usted que el día que su autómata prospera no tendría usted ya donde hablar de sus inventos?" (Usigli, 1979, p. 416).

La espera y la antesala, desde esa perspectiva, funcionan como un espacio de socialización que, como se ve al poco tiempo después, siempre es un espacio potencial de la gestación de una comunidad dispuesta a la rebelión: un desconocido irrumpe en el escenario y rompe con el esquema de la pasividad al replantear una vez más y de manera explícita el sentido de la Revolución: "¿Para qué hicimos la revolución? ¿La revolución de ayer, de hoy, de mañana, de siempre? [...] En primer lugar, están aquí, así, porque son unos cobardes,

[8] Usigli mismo remite a la calidad precursora de la obra en cuanto a su cercanía con el teatro del absurdo de las décadas posteriores cuando, en su *post scriptum* de 1961 a *La última puerta*, escribe: "Al releer *La última puerta*, escrita en 1934-1935, me ha parecido sentir un olorcillo particular que se respira actualmente en muchos teatros del mundo: el del absurdo de los actuales neoexpresionistas y seudoneosurrealistas, sillas balcones, cantantes calvas y, sobre todo, el de los que esperan a Godot en *esa* antesala" (Usigli, 1979, p. 433, el énfasis es del original).

unos seres a medias, invertebrados, cadáveres de la burocracia, artistas de ministerio, escritores de periódicos no leídos, holgazanes" (Usigli, 1979, pp. 435-436). Incitados por el desconocido, todos gritan y tratan de echar abajo la frontera de la antesala que los separa del ministro: "¡Acabemos de una vez con todas las tradiciones de la burocracia! ¡Tiremos las puertas!" (Usigli, 1979, p. 439). Sin embargo, al final. basta la voz del señor ministro –pronunciando irónicamente una sola frase: "¿Dónde demonios está mi boquilla de ámbar?" (Usigli, 1979, p. 440)– para acabar con el motín y la efímera valentía de los pretendientes. De cualquier forma, poco después, el ministro tiene que dimitir, un acto que no representa una ruptura del sistema, sino que más bien refuerza la sensación del tiempo circular con la que abrió la obra: "Ahora todo tendrá que volver a empezar, con el nuevo ministro" (Usigli, 1979, p. 441).

El desconocido, pues, fracasa, al igual que el falso general César Rubio, protagonista de *El gesticulador*. No obstante, en ambas obras, el solo intento de sublevación en contra de la revolución institucionalizada (y "degenerada") sirve para repensar el concepto de *otra* soberanía que Usigli percibía como posible antídoto contra la hegemonía de esa pequeña soberanía de la burocracia. La hipótesis aquí sería que se trata precisamente de un discurso desarrollado por el autor en diferentes textos de la época, que, en última instancia, apunta hacia la restitución de una soberanía carismática, es decir, hacia la aparición de un auténtico líder capaz de romper con la espera eterna y pasiva para transformarla en *esperanza*.[9] Visto desde este contexto, no deja de sorprender el hecho de que Usigli, en su mencionado prefacio tardío a la obra, narre extensamente un episodio de espera de su propia madre en los tiempos de Porfirio Díaz en el que esta última se dirige con una petición al entonces

[9] Esa idea de una reorganización de las esferas políticas y de las estructuras del Estado desde un empoderamiento político del arte y de los artistas se encuentra en numerosos artistas de las primeras décadas del siglo XX en América Latina. Véase un caso parecido y una contextualización más amplia de ese fenómeno en el estudio de Loy (2025b).

presidente: para su sorpresa, es el mismo Porfirio Díaz quien la recibe inesperadamente en el Palacio de Gobierno para escucharla y solucionar de inmediato su problema (Usigli, 1979, pp. 426-428).

No parece casual que ese episodio ocupe la mayor parte del mentado prefacio que antecede a la obra *La última puerta*, que, como se ha argumentado aquí, es ante todo una crítica severa de la revolución institucionalizada y su instauración de una burocracia gobernante como nuevo tipo de una pequeña soberanía. Cabe destacar que el episodio sobre Porfirio Díaz lleva todas las marcas de una intervención del poder que tiene cara y carisma en el sentido de Weber: es el prototipo de una escena de decisionismo político y, como tal, un acto de ruptura frente a la eterna repetición y reproducción del poder burocrático que pone en escena tan críticamente *La última puerta*. En el acto del antiguo dictador y en la figura del "líder desconocido" en la obra, ambos terminan la espera eterna en la antesala gracias a un acto de empoderamiento, se perfila una fantasía político-estética que Usigli desarrolla de manera más explícita en una serie de ensayos de la época. En ellos, el autor plantea la idea del teatro como una esfera de compensación o incluso de salvación de las sociedades políticamente corruptas y decadentes de América Latina. El escenario sería el lugar donde se nombran esos males –como la burocracia patológica en *La última puerta*– y donde se proponen, menos que utopías, soluciones bastante concretas para salir del estancamiento.

El mensaje de Usigli en ensayos como el citado "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano" es claro: la política solo puede regenerarse mediante la estética, ya que

> un pueblo maduro, una sociedad depurada, un individuo ejemplar son aquellos que conjugan en un mismo plano el sentimiento de lo bello, el sentido de lo moral y la conducta política. Grecia lo hizo en su momento de flor, y México, si quiere salvarse y salvar al mundo de América, tendrá que hacer otro tanto (Usigli, 1973, p. 173).

Usigli sostiene que "[e]s indudable que la evolución de la política mexicana hubiera sido otra en consorcio con la estética", ya que "la estética selecciona y depura" (Usigli, 1973, p. 175).[10] Que esta unión entre política y estética no se produjera, explica el autor, se debe, sobre todo, al hecho de que la literatura mexicana moderna, en una equivocada "transplantación [sic] de lo europeo literario" –es decir: en el sentido de una actitud esteticista y autonomista– contribuyera a "un divorcio entre política y estética"; por lo que la política mexicana, "[s]eparada de la estética y, por consiguiente, de la ética y de la conciencia puras [...] se desvinculó también del concepto filosófico de la política, convirtiéndose en una fuerza ciega y mortal" (Usigli, 1973, pp. 174-175). El argumento de Usigli es evidente: la política solamente puede superar su amoralidad al recurrir a la estética y, en especial, al teatro, así como el arte solamente puede superar su propia insignificancia social al transformarse en una fuente de instrucción para la política. En palabras de Usigli, el arte deber ser "un arte dirigente de la conciencia de los pueblos":

> Los ejemplos y la "fabulosa enseñanza" del teatro se dirigen, en primer lugar, a las clases que gobiernan, y se adelantan a las demás formas de arte tal como esas clases deben adelantarse a las formas de vida y de progreso de un país (Usigli, 1973, pp. 206-207).

Este rol conductor del teatro, para Usigli, se deriva del hecho de que "[s]olo la creación artística puede [...] crear una emoción colectiva y una comunión" (Usigli, 1973, p. 196). Dicho de otra manera: si la política pretende (finalmente) crear un proyecto nacional auténtico debe recurrir a la lección del teatro, en otras palabras, precisamente a la creación de esa "emoción colectiva" a través de lo estético.

[10] La idea de un Estado basado en la estética y el arte en el México de la época se encuentra de manera más prominente en la figura y obra de José Vasconcelos. Los puntos de contacto de las ideas de Usigli con este último habría que discutirlas en una investigación aparte. Acerca de Vasconcelos, véase, por ejemplo, el exhaustivo trabajo de Fell (1989).

Conclusión

Es precisamente la insistencia de Usigli en la importancia fundamental del poder afectivo de la política, en su capacidad de producir *esperanzas* en vez de *esperas* lo que conforma el núcleo de su crítica hacia la Revolución. Si en *La última puerta* domina claramente la farsa, la economía afectiva de una obra como *El gesticulador* vuelve más compleja la crítica al oscilar permanentemente entre farsa y tragedia. Poniendo en escena la teatralidad de la política en el marco del teatro mismo, Usigli nos obliga como público –al igual que a los personajes de su obra– a que realicemos (al menos potencialmente) en la ficción de la obra el mismo "'acto de fe" que haría falta en la vida real para superar la nefasta "pequeña soberanía" posrevolucionaria con el fin de volver a *mirar y creer* en la posibilidad de otro tipo de soberanía, a saber, un poder carismático capaz de revolucionar realmente los espíritus.

De esta manera, el teatro para Usigli –y *La última puerta* es una prueba temprana de esta posición– funciona como una esfera de compensación ante la desconfianza hacia el Estado y la falta de lealtad de la ciudadanía, que destaca también Miguel Ángel Centeno como consecuencia de la imposición deficiente, en América Latina, de una burocracia y un monopolio de la violencia por parte del Estado. En vez de una burocracia racional y legal en el sentido de Max Weber, en la región se habría establecido el modelo híbrido de una "'burocracia patrimonial' en la cual los cuadros estatales utilizan el instrumento del Estado para sus propios fines. [...] En América Latina esta forma de burocracia se desarrolló de manera conjunta con una alianza entre élites políticas, sociales y económicas" (Centeno, 2016, p. 411). La farsa de Usigli, por lo tanto, pone en escena las dimensiones absurdas de ese sistema de dominación, articulando el descontento para con el Estado y proponiendo, al mismo tiempo, la esperanza por la llegada de *otra* soberanía capaz de acabar con la burocracia, un motivo que sería clave para la larga historia de los

líderes carismáticos y las luchas por el poder y el Estado a lo largo del siglo XX en América Latina hasta el día de hoy.

Bibliografía

Alonso, Carlos (1990). *The Spanish American regional novel: modernity and autochthony.* Cambridge: Cambridge University Press.

Beardsell, Peter (1989). Usigli's political drama in perspective. *Bulletin of Hispanic Studies*, *66*(3), 251-261.

Brendecke, Arndt (2013). *Imperio e información. Funciones del saber en el dominio colonial español.* Madrid: Iberoamericana.

Centeno, Miguel Angel (2016). Max Weber y el Estado latinoamericano. En Alvaro Morcillo Laiz y Edurardo Weisz (comps.), *Max Weber en Iberoamérica. Nuevas interpretaciones, estudios empíricos y recepción* (pp. 397-418). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Cruz Sobarzo, Clarisa (2022). El 68 mexicano en *¡Buenos días, señor presidente!. Diseminaciones*, *5*(10), 35-61.

Fell, Claude (1989). *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario.* México, D.F.: UNAM.

Kosellek, Reinhart (2004). *Futures past: on the semantics of historical time.* Nueva York: Columbia University Press.

Kronik, John (1977). Usigli's *El gesticulador* and the fiction of truth. *Latin American Theatre Review*, *11*(1), 5-16.

Lerner de Sheinbaum, Bertha (1979). México: una burocracia gobernante (Discusión conceptual). *Revista Mexicana de Sociología*, *41*(2), 573-595.

Lombó Mulliert, Pablo (2021). *El día del derrumbe* de Juan Rulfo y el espectáculo político. *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, *4*(178), 133-159.

Loy, Benjamin (en prensa). Economías afectivas del poder en el México (post-) revolucionario: *El gesticulador* (1938) de Rodolfo Usigli. En Kurt Hahn y Verena Richter (comps.), *Du pouvoir des affects au théâtre / Del poder de los afectos en el teatro.* Berlín/Heidelberg: Metzler.

Loy, Benjamin (en prensa). Imaginarios de un nuevo orden (ibero) americano: populismo autoritario y empoderamiento intelectual en *Nacionalismo continental* (1935) de Joaquín Edwards Bello. En Carl Fischer y Benjamin Loy (comps.), *Estéticas del autoritarismo latinoamericano*. Dossier. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Mendieta y Nuñez, Lucio (1941). Ensayo sociológico sobre la burocracia mexicana. *Revista Mexicana de Sociología*, *3*(3), 63-111.

Montaldo, Graciela (2010). *Zonas ciegas. Populismo y experimentos culturales en Argentina.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Ramos, Julio ([1989] 2021). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX.* Buenos Aires: CLACSO.

Usigli, Rodolfo (2004). *El gesticulador.* Ed. de Daniel Meyran. Madrid: Cátedra.

Usigli, Rodolfo (1973). Epílogo sobre la hipocresía del mexicano. En *El gesticulador*. México D.F.: Editorial Novaro.

Usigli, Rodolfo (1973). *Teatro completo I-III.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Weber, Max ([1922] 2014). *Economía y sociedad.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Distancia y proximidad en *El pequeño café* (1956) y en *Los expedientes* (1957), de Marco Denevi

Jan-Henrik Witthaus

Doi: 10.54871/ca26of07

Introducción

La distancia no es una mera expresión del poder. Más bien, la distancia forma parte de la propia estructura del poder. En otras palabras, la creación de distancia es uno de los requisitos previos básicos y una de las formas de consolidación del poder. Aísla espacialmente a quienes detentan el poder dentro de la estructura social, modela las perspectivas sobre ellos e impide la posibilidad de encuentros con resultados inciertos. De ahí la construcción de palacios, "cada vez con más salones" (Canetti, 2002, p. 243), que no solo exhiben el esplendor del poder estatal en magníficas fachadas, sino que también estancan y canalizan, cuando no impiden, el acceso a los poderosos. Elias Canetti atribuyó esta segregación espacial de la soberanía a un sustrato antropológico, que caracterizó como "temor a ser tocado" (2002, p. 7). Afirma que todo "poderoso, aun el más pequeño, busca evitar que se le aproximen demasiado. Dondequiera que haya una forma de convivencia entre hombres,

ésta se expresa en distancias que disminuyen este incesante terror de ser asidos y agarrados" (2002, p. 243).

Si estas conexiones resultan algo familiares, quizá lo sean menos en el contexto de la organización cotidiana del trabajo remunerado, tal y como se ha desarrollado en la modernidad. En concreto, la oficina, como ámbito central de la administración moderna y la sociedad de servicios, se revela de forma menos dramática como una estructura de jerarquías y distancias, en cuya cúspide se sitúa la autoridad y cuyos departamentos más pequeños también están dirigidos por empleados de alto nivel. En tales contextos, puede observarse una modulación más fina de las esferas, así como un discontinuum hacia jefes y superiores centrales. A continuación, dos obras del autor argentino Marco Denevi servirán para ilustrar tanto los mecanismos de poder de la burocracia estatal como los modos literarios de cuestionar estos mecanismos: la novela *El pequeño café* (1957) y la comedia *Los expedientes* (1957).

Con respecto a la distancia comprendida como un medio predilecto del poder, la burocracia sería en sí misma un idóneo objeto de estudio. En este sentido, cabe aducir la descripción de los procesos burocráticos internos realizada por Max Weber (2002, pp. 173-180), en la que destacan aspectos como "competencias", "calificación profesional" o "disciplina" (2002, p. 176). La burocracia pues puede entenderse como un "poder estatal enfriado", una soberanía fría, ya por el modo en que son llevados a cabo sus trámites, ya por cómo son tomadas las decisiones.

Aunque la obra de Weber ya conlleva el potencial de criticar la burocracia, es la literatura moderna la que señala los puntos críticos de las administraciones estatales. Así, en las novelas de Franz Kafka probablemente más conocidas –*El proceso* (1925), *El castillo* (1926)– se presenta el otro lado de las operaciones internas de la burocracia, al hacerse patente la perspectiva de personas civiles que han de enfrentarse con ella y a las que sus mecanismos les resultan completamente inaccesibles: una experiencia que Jorge Luis Borges comparó con "la paradoja de Zenón contra el movimiento" (1995,

p. 107).[1] En la realidad de la burocracia, esta distancia absoluta novelada por Kafka, se convierte en diferentes formas de gobernar a la ciudanía. Un buen ejemplo sería el dominio estatal sobre el tiempo de las personas gobernadas,[2] cuando son colocadas en salas de espera, que son la versión moderna de las antecámaras de antaño. El cuento "Segunda vez" (1974) de Julio Cortázar tematiza este fenómeno, dándole un acento siniestro, ya que se trata de una burocracia en una dictadura que organiza la desaparición de personas. Numerosos textos literarios latinoamericanos retoman el aspecto del poder administrativo del Estado y recalcan la perspectiva de los individuos que están enfrentados a él. Con ello se hace patente no solo la recepción de los textos de Kafka, cuyo exponente más importante sería el propio Borges, sino también, acaso, un diálogo con Max Weber, particularmente con *Economía y sociedad*, libro que se tradujo al castellano por primera vez en 1944.

En *Los expedientes*, Marco Denevi pone en escena una unidad administrativa de un ministerio que se muestra completamente inútil, siendo su única ocupación la de justificar la propia existencia. Aquí el público ve lo que al sujeto kafkiano le resulta inalcanzable, lo que no quiere decir que sea capaz de descifrar el sentido de esas actividades. La novela *El pequeño café* también proporciona informaciones que, mediante la voz narrativa de uno de los empleados, llegan desde el interior de un ministerio. En ambos casos, se visibilizan tanto las jerarquías como los abusos del poder. En el centro de estos sucesos se encuentran ministros, jefes, subordinados etc., cuyo modo de actuar ilustra bien el funcionamiento de la proximidad y la distancia, lo cual puede ser leído como prolegómeno de una gramática de poder en el contexto burocrático.

[1] Véase el artículo de Manuel García Serrano en este volumen.
[2] Véase el artículo de Benjamin Loy en este volumen.

El "*pathos* de la distancia"

En los pasajes introductorios de la *Genealogía de la moral* ([1887] 2005) de Friedrich Nietzsche, la distancia es identificada como una actitud de los nobles y poderosos. Para Nietzsche, esta forma de distanciamiento no es una tecnología de dominación, sino un afecto, una renuncia impulsiva a todos los enredos inferiores de utilidad, economía y aseguramiento de la propia existencia. Según el filósofo alemán, solo desde esa nobleza heroica y desinteresada puede concebirse una creación independiente de valores y normas:

> Partiendo de este *pathos* de la distancia es como se arrogaron el derecho de crear valores, de acuñar nombres de valores: ¡qué les importaba a ellos la utilidad! [...]; aquí el sentimiento ha llegado precisamente a lo contrario de aquel bajo grado de temperatura que es el presupuesto de toda prudencia calculadora, de todo cálculo utilitario, –y no por una vez, no en una hora de excepción, sino de modo duradero (Nietzsche, 2005, p. 38).

Con ello se inscribe la distancia en la interacción entre dominación y servidumbre y le confiere un significado político. Sin embargo, el sintagma "*pathos* de la distancia" también indica que esta actitud de los gobernantes no solo constituye una constelación afectiva que recuerda el asco o la repulsión, sino que también tiene una dimensión pública, es decir, forma parte de la interacción social. Es más: en el sentido del *pathos* griego, se trata de una fuerte emoción que tiene todo el potencial de ser exhibida y que, por tanto, tiene visos de escenificación. Las historias escritas por los nobles no son pues las que tratan temas cotidianos, que Hegel llamaba la "prosa de la vida" (2003, p. 92). Más bien, los siguientes temas, evocados por Nietzsche, forman el humus sobre el que prospera la creación de valor cultural y social:

> Los juicios de valor caballeresco-aristocráticos tienen como presupuesto una constitución física poderosa, una salud floreciente, rica,

> incluso desbordante, junto con lo que condiciona el mantenimiento de la misma, es decir, la guerra, las aventuras, la caza, la danza, las peleas y, en general, todo lo que la actividad fuerte, libre, regocijada lleva consigo (Nietzsche, 2005, p. 45).

En contraste, están las historias que se escriben en la época moderna y en cuyos mundos vivió el propio Nietzsche: tienen lugar en las grandes ciudades, en las fábricas, en las oficinas y son la expresión de una rutina en la que las amplitudes de las peripecias aventureras se han nivelado. En la sociedad de masas descrita por José Ortega y Gasset, el *pathos* de la distancia no resulta ser más que una fortaleza en defensa de las libertades personales, que el Estado moderno no siempre está dispuesto a conceder, pero que en última instancia también deberían prevalecer entre los individuos modernos en el sentido de una interacción respetuosa: "la sensibilidad para la distancia que debe haber entre hombre y hombre" (Ortega y Gasset, 2004, p. 891).

Mientras tanto, las experiencias de la modernidad –poco aventureras pero no por ello menos existenciales– se han abierto camino en la literatura del realismo y del naturalismo. Poniendo a Flaubert como ejemplo, el filólogo Erich Auerbach (2007) resumió esta intrusión de lo banal en la literatura narrativa con la frase "representación seria de lo cotidiano". En ella, la escritura se revela como un tributo de respeto que merecen las penurias de los individuos de clase media o incluso socialmente desfavorecidos. Al mismo tiempo, las personas que se elevan por encima de otras en las jerarquías fácticas de la vida cotidiana y hacen reconocibles sus pretensiones de poder reciben una consideración crítica. Esto se aplica en particular a los mundos de la administración y las oficinas, que aparecen no solo en la vida social sino también en novelas y relatos del siglo XIX. Entre textos literarios de Gogol, Dostojewski, Balzac o Maupassant, el cuento *Bartleby* (1853), de Herman Melville, es probablemente el ejemplo más conocido.

En el contexto de lo que Beatriz Sarlo ha denominado una "modernidad periférica", se produce una migración de las formas naturalistas o realistas de escritura al Cono Sur (Sarlo, 1988, pp. 196-201). En ese marco, Roberto Mariani en sus *Cuentos de la oficina* (1925) convierte ese lugar de trabajo e intercambio social en un tema de la literatura narrativa. El autor no solo describe las condiciones de trabajo y de vida de las personas empleadas en la administración de los grandes almacenes británicos Olmos y Daniels, sino que también reflexiona sobre las estructuras jerárquicas, las relaciones de explotación y, además, inserta alusiones a contextos políticos bonarenses e internacionales de los años veinte (Jordan, 2006, p. 29).[3] El formato narrativo breve no solo significa que Mariani participa de una tradición sudamericana emergente. Aunque los cuentos, que en parte se publicaron por primera vez en una revista, están conectados entre sí, la forma breve, no obstante, parece adecuada para captar la naturaleza episódica de la vida laboral moderna, la rutina y la ausencia de historias aventureras, al igual que resulta ser idónea para esbozar los entornos sociales y culturales.[4] En el relato "Santana", por ejemplo, un error contable ("su falta, su error, su culpa", Mariani, 2008, p. 141) se convierte en la perdición del protagonista. La *harmathia* del drama aristotélico se ha colado en la vida administrativa cotidiana y genera pequeñas tragedias también aquí, ya que el empleado Santana al final ha de compensar la pérdida financiera por medio de su propio pobre sueldo (Mariani 2008, pp. 160-161). Apenas hay *pathos*, pero sí hay desgracia y emergencia social. Estas tendencias se descubren igualmente en la incipiente literatura oficinesca rioplatense, la cual, no obstante, debería ser diferenciada más, dado que textos literarios como los de Manuel de Castro, Josefina Marpons, Roberto Arlt o Ezequiel Martínez Estrada se centran tanto en las empresas privadas como en

[3] Véase Jordan, 2006, p. 29. Su libro es un estudio pionero de la literatura de oficina en "la era de la máquina de escribir".

[4] Véase el artículo de Karolin Schäfer en este volumen.

las administraciones estatales.[5] Todos estos textos adoptan de un modo diferente lo episódico o fragmentario que como forma literaria se relaciona con la experiencia de la modernidad y sus culturas laborales.

Al mismo tiempo, estas descripciones literarias de la vida laboral, del comportamiento de los superiores o de las disposiciones arquitectónicas muestran que la dominación y la opresión en un contexto burocrático pueden describirse como una modulación de proximidad y distancia. Al igual que Elias Canetti describió el miedo de los reyes y gobernantes al contacto físico, este patrón de comportamiento también puede encontrarse en la vida cotidiana laboral. Sin embargo, los gobernantes que aparecen aquí no son absolutos, sino subalternos, incrustados a su vez en jerarquías. Gobiernan sus pequeños reinos, dirigiendo "la prosa de la vida". Por tanto, ya no se trata de la "nobleza tan instintiva como ostentativa" que Nietzsche tenía en mente. Más bien la dignidad de los jefes se convierte en un proyecto que hay que gestionar constantemente de nuevo a través de las formas de la apariencia, del modo de articularse, pero también a través de medidas de reparto de los espacios laborales, del interiorismo y del mobilario. Si en el entorno laboral moderno sigue existiendo una política de distancias, ¿qué sucede con el *pathos* cuando se apodera de él un narrador picaresco, como es el caso en *El pequeño café*? Por otro lado, ¿qué sucede con el *pathos* a la hora de ser enfocado desde la forma de una comedia que, como texto teatral, se ocupa de representar y transmitir las emociones a un público? Estas cuestiones serán desarrolladas en los apartados que siguen.

[5] Los textos referidos son *Historia de un pequeño funcionario* (1928) de Manuel de Castro, *44 horas semanales* (1936) de Josefina Marpons, *La isla desierta* (1937) de Roberto Arlt y *Sábado de Gloria* (1956) de Ezequiel Martínez Estrada.

El pequeño café

Marco Denevi se ha destacado más como escritor de prosa que de teatro. Debutó con la novela negra *Rosaura a las diez* (1955), por la que obtuvo el Premio Krafft. Aún más conocido es su posterior relato *Ceremonia secreta* (1960), que fue llevado al cine por Joseph Losey ocho años más tarde. Considerando el ámbito temático de la oficina, cabe tener en consideración, asimismo, *El pequeño café* (1956), una novela que se publicó un año antes de que se estrenara la pieza teatral *Los expedientes*, por la que Denevi obtuvo el Premio Nacional de Teatro. *El pequeño café* es un texto picaresco sobre un impostor,[6] que se apellida Pascumo y que trabaja en un ministerio. En un momento de la historia, el empleado se hace pasar por el jefe y se lía con una clienta. Durante el curso posterior de la trama, una huelga sacude a la autoridad estatal, lo cual contribuye a un desarrollo del personaje, al igual que transforma el texto narrativo en una novela de formación: al final Pascumo, por una serie de intrigas, será despedido, pero también se hace reconocible un proceso de aprendizaje.

La pequeña novela contiene una serie de descripciones muy pertinentes para la cuestión de la proximidad y la distancia en el contexto de la burocracia. La estructura arquitectónica y el interiorismo del ministerio merecerían por sí solos una explicación más detallada, empezando por el despacho del jefe –"sillón de cuero, frente al gran escritorio con tinteros dorados y lámpara de bronce" (Denevi, 1981, p. 20)– y terminando por la descripción del archivo en "el segundo subsuelo" (Denevi, 1981, p. 14): "Entre estantería y estantería, una especie de pasadizo o callejuela. Estas callejuelas se cortan perpendicularmente unas con otras, en damero, y forman

[6] El texto es autodiegético y empieza del siguiente modo: "Yo soy, señor, [...]" (Denevi, 1981, p. 7), lo cual remite tanto al inicio de *La vida del Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo como al comienzo de *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela.

algo así como un ordenado laberinto geométrico, como una ciudad en miniatura" (Denevi, 1981, p. 15).[7]

Según el protagonista, el estilo de gobierno del personal directivo es indulgente: "El jefe autoritario, gritón, ensoberbecido, que aparece en todos los retratos de la burocracia, quizá sea un convencionalismo de los escritores" (Denevi, 1981, pp. 15-16). Paul Jordan deduce de ello que la novela pretendía corregir clichés comunes en la literatura de oficina: "In fact, while such autocratic managers exist in the literature, they do no predominate" (2006, p. 174). Jordan pasa por alto el hecho de que hay una ironía picaresca en la voz narrativa, que plantea una relación dialéctica entre amo y criado: los jefes dependen simplemente del trabajo de sus subordinados porque no se ocupan nunca del trabajo básico. Son "esclavos de sus inferiores" (Denevi, 1981, p. 16). Por lo visto, Pascumo, que a menudo se da el aire de conocedor de la literatura europea, es lector de Diderot y de Hegel.

Hay que tener en cuenta pues que el narrador es sospechoso y que no emite mensajes unívocos (Nünning, 2015, pp. 1-28).[8] Un poco más adelante, habla de su jefe como una persona a la que tuvo miedo el primer día y que, al entrar en su despacho, le ordenó bruscamente: "¡Acérquese!" (Denevi, 1981, p. 20, el énfasis es del original). También es cierto que Pascumo comenta en un tono satírico la visita del ministro, que suelta discursos vanos y aparenta ser un señor sin cultura (Jordan, 2006, p. 187). Del mismo modo, el pasaje no deja lugar a dudas sobre la notable impresión que le causó el ministro al protagonista, cuando entra en la sala con su séquito: "el Ministro me impresionó como siempre me han impresionado los pocos, los poquísimos grandes jerarcas del poder público que he logrado conocer en mi vida" (Denevi, 1981, p. 108).[9] Y aun después de haberle puesto en evidencia, Pascumo confiesa: "Pero yo me comporté

[7] Este pasaje sin duda alude a la *Biblioteca de Babel* (1941) de Jorge Luis Borges.
[8] En cuanto al estado de la cuestión y la referencia clásica en Booth, 1961, pp. 158-159.
[9] Esta escena remite a otra en *Sábado de Gloria* de Martínez Estrada.

delante de él como un esclavo babilónico que de golpe se ve en presencia de Nabucodonosor" (Denevi, 1981, p. 110). Por último, la distancia máxima entre los directivos y los empleados normales se muestra en la siguiente metáfora astronómica: "Pero cuando condescienden a reunirse con nosotros, los hombres comunes, se diría que atraviesan nuestro tiempo y nuestro espacio desplazándose según una órbita propia" (Denevi, 1981, p. 108). El alejamiento físico entre el personal directivo y los empleados también se observa en la segregación arquitectónica, que hace que ambos grupos no solo estén separados, sino que constituyan diferentes mundos hasta el punto de que, en el momento en que Pascumo descubre casualmente el ala de los jefes, se siente como en un entorno completamente ajeno, como si se hubiese "equivocado de edificio" (Denevi, 1981, p. 118).

El juego de distancias y jerarquías en el ministerio se contrarresta, a su vez, con la eliminación del miedo al contacto en la experiencia de masas. Ahí desaparecen de golpe todas las jerarquías y diferencias sociales. En la concentración de protesta durante la huelga, la multitud se funde en "un solo organismo gigantesco y monstruoso" (Denevi, 1981, p. 81), un proceso que Pascumo pone en palabras de forma similar a Canetti cuando afirma: "Cientos de gemelos míos me rodeaban, mellizos míos que me defenderían de cualquier ataque, que me incorporaban a una musculatura común en la que cada uno debía ajustar sus movimientos a un movimiento único" (Denevi, 1981, p. 86). En palabras de Canetti: "La equivalencia de los participantes se ramifica en la equivalencia de sus miembros. Lo que siempre sea móvil en un hombre adquiere su vida propia, cada pierna, cada brazo vive por sí solo. Los miembros respectivos se hacen coincidir todos" (2002, p. 30).[10]

[10] *Masa y poder* fue traducido al castellano en 1977 por Horst Vogel y publicado por la editorial Muchnik Editores de Barcelona. No he podido averiguar si Denevi tenía el libro a su disposición, aunque los aparentes paralelismos lo sugieran.

El informe del empleado Pascumo en *Un pequeño café* muestra que las jerarquías entre superiores y empleados en el ministerio se mantienen a través de la interacción, el habitus, las divisiones espaciales, y que estas distancias son difíciles de superar. Sin embargo, la mirada de la picaresca revela que "la nobleza" de los directivos se debe principalmente a que "no se ensucian las manos", pero, al abstenerse del trabajo, se ponen a merced del personal subalterno del que dependen. Por su enfoque satírico, el texto muestra que la distancia como medio de regulación social es precaria y que está ligada a la negociación cotidiana, la cual carece de todo patetismo. Por el contrario, la descripción de la experiencia vivida en la multitud huelguista tiene visos de patetismo. En ella Pascumo, a pesar de todo su escepticismo, tiene por primera vez la impresión de formar parte de algo más grande que él. Es cierto que la huelga al final resulta ser una farsa; sin embargo, este final, que arroja una luz dudosa sobre todo compromiso político, no contradice de ningún modo la experiencia excepcional que vive Pascumo en la manifestación callejera. Lo que se descubre en esta novela puede entonces calificarse como "pathos de la cercanía".

Los expedientes

Según Jordan, esta comedia puede equipararse a una sátira al estilo de Jonathan Swift: "a Swiftian satire, a grotesque exaggeration of a vision of bureaucracy" (2006, p. 23). Los sucesos de *Los expedientes* tienen lugar en un departamento ministerial. Están estructurados por varias líneas argumentales, que se organizan del siguiente modo: en primer lugar, se habla de las (in)actividades administrativas en un departamento de un ministerio. Después, se despliegan enredos sentimentales, en el transcurso de los cuales el jefe se lía con una secretaria. Por último, se desarrolla una trama de intriga por encima de estos incidentes, que termina con la desautorización del ministro. En el día a día, el departamento se encarga

principalmente de gestionar las indemnizaciones destinadas a los afectados por una catástrofe natural ocurrida en la región natal del ministro. Sin embargo, nadie se presenta al principio, y la única persona que acude más tarde parece haberse equivocado de piso. Todos estos acontecimientos se transmiten de un modo más episódico, como una sucesión de escenas no siempre interconectadas, lo cual corresponde a una representación fragmentaria y episódica de la "prosa de la vida"; incluso la destitución final del ministro, que podría haber dado pie a una obra de teatro revolucionaria, se produce de manera abrupta y parece absurda. El resultado es una exposición de escenas a veces extremadamente grotescas que arrojan una luz bastante dudosa sobre el aparato administrativo del Estado.

Mientras que la narración de *El pequeño café* estaba focalizada desde la perspectiva de un empleado, la obra teatral se centra en el despacho del jefe de departamento. Éste constituye el primer plano y, por tanto, la parte principal del escenario. Desde allí tiene una visión de todos sus subordinados, que están separados de él por una pared que da a un despacho diáfano. Puede controlar su rendimiento laboral leyendo un panel de control con pequeñas luces para ver quién se levanta y abandona su mesa (Denevi, 1957, pp. 17-18). Supuestamente el ministro y su secretaría lo controlan a él mismo de forma similar. Este acortamiento de las distancias es, en definitiva, una forma de mantenerlas. Los empleados son localizables con un vistazo a través del panel de control, pero se reducen a las luces del tablero y al aspecto que tienen durante su horario de trabajo. En efecto, estamos ante una especie de panóptico, incluso el jefe formula *expresis verbis* el punto central del posterior análisis de Foucault (Jordan, 2006, p. 23), en que el presidio de Jeremy Bentham juega un papel preponderante: "Los jefes lo usamos por momentos, sorpresivamente, de modo que los empleados nunca sepan cuándo se los vigila y cuándo no" (Denevi, 1957, p. 18). Así funciona el panoptismo: "Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción" (Foucault, 2002, p. 204).

Este modelo no solo permite mantener las distancias en cuanto a los empleados.[11] También ayuda a reducir el contacto entre el personal subalterno, lo cual en sus principios corresponde a la prisión concebida por Bentham: "La multitud, masa compacta, lugar de intercambios múltiples, individualidades que se funden, efecto colectivo, se anula en beneficio de una colección de individualidades separadas" (Foucault, 2002, p. 204).

El despacho del jefe marca, por así decirlo, una frontera para sus subordinados; aquí la accesibilidad está restringida, el jefe de departamento decide sobre la proximidad y la distancia. El único empleado que aparentemente circula con relativa libertad entre la oficina diáfana y el jefe de departamento es el informador Lorenzetti,[12] que mantiene al día a su superior sobre el comportamiento interpersonal de los empleados. Este espía complementa la vigilancia tecnológica con información pertinente sobre el personal, normalmente de carácter social. Por ejemplo, informa de la reciente presencia de una mujer en la plantilla: la Srta. Duval, que ya ha atraído la atención de los hombres y coquetea con su colega Gómez, que parece ser el Don Juan del departamento.

Sin embargo, Lorenzetti no es solo un mensajero, sino que también actúa como intermediario entre el jefe y el personal, superando, pero también así aumentando la distancia entre ambas entidades. Es el primero en recibir los estallidos de ira, como le dice su jefe de departamento en una conversación: "Un jefe no puede gritar directamente a sus subalternos. Tiene que hacerlo por intermedio de su inferior jerárquico inmediato. Si yo me encolerizo con usted, es solo para que ellos se notifiquen de que estoy enojado" (Denevi, 1957, p. 10). Sin embargo, esto restablece la proximidad con el subordinado directo, que es el informador: "Pero entre usted y yo... ¿eh? (*Lo palmea*.) Los dos debemos mantenernos unidos, Lorenzetti"

[11] Véase Foucault, 2002, p. 204: "Es visto, pero él no ve; objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación".
[12] Véase el artículo de Karolin Schäfer en este volumen.

(Denevi, 1957, p. 10). En este caso, se observa igualmente una dialéctica entre amo y siervo, dado que el jefe depende de su noticiero y paga las informaciones confidenciales con el mantenimiento de relaciones más estrechas, aunque aquello naturalmente no va en serio.

Aparte de Lorenzetti, el jefe de departamento señala su distancia en cuanto a su entorno laboral a través de su continua autopresentación. Exige que se dirijan a él como "doctor", aunque en realidad no posea este título académico, como se demostrará más adelante (Denevi, 1957, p. 27). También comenta lo que ocurre en su departamento de forma pomposa y dudosa. Según él, hay un secreto que no debe ser revelado, a saber, que en toda la sección no hay nada que hacer, lo que –se teme– pondría en peligro la existencia de todo el departamento. El jefe encuentra las siguientes palabras para el dilema:

> Ah, pero mi desgracia no vendrá sola, amigos míos. Arrastrará la de todos ustedes. Cuando se suelta un punto en una malla, toda la malla se deshace [...]. Nosotros somos aquí... déjeme pensar... como los cristianos bajo Nerón. Quiero decir, una secta que esconde una revelación terrible por la que puede ser cruelmente perseguida... (Denevi, 1957, p. 8).

Puede discutirse si esta comparación realmente es adecuada. En cualquier caso, lo importante es que el recurso a la antigua persecución de los cristianos por el emperador Nerón y la educación humanista o la forma de expresión que ello implica elevan al supuesto "doctor" de su entorno humilde. El tono sermoneador hacia Lorenzetti lo deja más que claro. Tal identificación con los cristianos perseguidos corresponde a una actitud que Nietzsche habría despreciado como resentimiento. Pero ese no es aquí el argumento central, porque el discurso del patrón no sirve para solidarizarse con los antiguamente perseguidos sin derechos, sino para su propio engrandecimiento. Hay sin duda un "pathos de la distancia" en el discurso del jefe, que eleva su propia situación –la banalidad de

no tener nada que hacer– de "la prosa de la vida" moderna. Sin embargo, el hecho de que la figura del jefe esté enmarcada en el género de la comedia hace que cualquiera de sus discursos quede en nada y solo pueda provocar la risa. No hay pathos de verdad "en lo falso".[13]

Ello se hace patente también en la charla con la Srta. Duval, mediante la cual el jefe se acerca a la secretaria, no solo para que ella ayude a encubrir el secreto del departamento, sino también para entablar asimismo unos "lazos emocionales":

> No quiera saber lo que es mi vida. Una agonía que se renueva cada día, cada hora, aquí, en mi casa, en la calle, por todas partes. Soy un Ave Fénix pero al revés, si usted me entiende... (*Transición*.) Ah, pero cuento con ustedes, ¿eh? Cuento sobre todo con usted. No pretendo nada a cambio de esta ayuda que le doy en sus estudios, pero creo estar autorizado a esperar cierta solidaridad, cierta comprensión... (Denevi, 1957, p. 13).

El "Ave Fénix" es un símbolo político antiguo que se refiere a la dignidad real, que no se muere nunca (Kantorowicz, 2012, pp. 381-395). El jefe reinterpreta esta imagen para expresar su constante "agonía" y su voluntad de autosacrificio, lo cual debe despertar la simpatía de la secretaria, al contar el superior del departamento con "cierta comprensión" suya. Así quedan inmediatamente avecinados el estilo elevado con que describe su situación heroica, por un lado, y sus bajos designios, por el otro, que apuntan a conquistar a su colaboradora, a la que ayuda con los estudios adicionales que ella está cursando.

[13] Adorno, 2001, p. 37.

Los dos cuerpos del jefe

En el curso de la trama, el jefe inicia una relación con la secretaria Duval. El tema del acoso sexual[14] en el ámbito de trabajo ya fue abordado por Josefina Marpons en *44 horas semanales* (Righi, 2020, p. 266). El texto dramático de Denevi explora aún más el abuso del que son víctimas las trabajadoras y ahonda en los aspectos abismales de este tema: tras la dimisión de la secretaria del ministro debido a su intrusismo, éste pone sus ojos en la secretaria Duval. Le propone al jefe del departamento que, si le deja a su empleada, él le proporcionará un ascenso. Degradada de este modo a moneda de cambio o, lo que viene a ser lo mismo, a mercancía, la Srta. Duval, indignada, abandona el ministerio. La comedia de Denevi pues demuestra que la intimidad física con el sexo opuesto no contradice necesariamente el mantenimiento de las distancias jerárquicas sociales, a la par que expone sin piedad la hipocresía que está en juego. A propósito de las relaciones heterosexuales bajo el patriarcado, cabe añadir que el contacto íntimo con las mujeres parece representar una especie de capital semántico para el patrón, el cual, como el padre de la horda primordial, domina el acceso al sexo femenino (Freud, 2015, pp. 164-165). En la obra de Denevi, se alude a ello, dado que el jefe reemplaza a Gómez, que por lo visto ya estaba acercándose a su compañera y que, además, el jefe mismo se ve obligado a abandonar su amorío a favor de su superior, el ministro, que representa el primer eslabón en la cadena de mando. Es decir, las mujeres pueden servir de recurso para marcar diferencias y distancias en las jerarquías laborales.

Sin embargo, esto se aplica menos a las esposas. Ya antes el público se había enterado de que el jefe de departamento está casado. La escena en la que su mujer visita a su marido en el despacho resulta en un rotundo fracaso en relación con los esfuerzos de este

[14] Bajo este término aquí se incluye también el uso de las jerarquías para forzar concesiones sexuales.

para mantener su rol como dirigente del departamento. Al entrar su cónyuge en el despacho, se ve obligado a un cambio de rol y a aparecer como una persona privada, es decir, como marido, lo cual de repente le fuerza a abandonar el papel que tiene como jefe de departamento y le causa un gran disgusto. Al dialogar su esposa con él y con los demás empleados, ella le despoja de toda dignidad, con la que pretende mantener la distancia frente a quienes le rodean.

Este desmantelamiento deja claro que el cargo público en una posición elevada no es solo el lugar de una actividad o función, como explicó Max Weber en *Economía y Sociedad*. En una cadena de cargos jerárquicamente organizados, la posición elevada implica una dignidad de cargo que debe ser representada. Al exagerar drásticamente estas conexiones, la comedia las expone. En el discurso dirigido a su esposa, el jefe explica cómo el oficio público transforma el cuerpo en otro:

> Dices que aquí parezco otro. No parezco otro. SOY otro (*Vivo.*) En casa soy un hombre, todo el hombre, el hombre que come, que duerme, que sufre de gastritis, que hace sus necesidades... (*Voz cantante.*) Pero cuando entro aquí muchas cosas de ese hombre quedan fuera. Aquí me esquematizo. (*Busca la palabra.*) Me reduzco. (*La encuentra.*) Me espiritualizo. (*Un tiempo.*) Y sobre ese esquema purificado en el que me convierto, la administración publica coloca, todavía, el ropaje de sus atributos. (*Una pausa. Otro tono.*) Pero cuando tú vienes, todo lo que dejo afuera entra contigo. Me lo cargas. Se me reúnen las pantuflas, las indigestiones, las manchas de humedad de nuestro dormitorio. (*Vivo.*) Y eso no puede ser, eso es una indecencia, la majestad de la administración pública no lo permite. (*Final retórico.*) Cada vez que te veo aparecer en mi despacho, tengo la sensación de pasearme en calzoncillos por la oficina (Denevi, 1957, pp. 28-29).

La vieja magia del cuerpo místico del rey, que Ernst Kantorowicz ha descrito vívidamente (2012, pp. 317-379), sigue apareciendo aquí como un fantasma: "Me espiritualizo". El jefe de departamento se convierte en un esquema, una idea que dota al cargo de insignia

del poder: "el ropaje de sus atributos". Al final, el rey ("la majestad") permanece desnudo o, lo cual no es mejor, "en calzoncillos". Pero no es solo la esposa, portadora de su identidad familiar-burguesa, quien lo desnuda. Es la escenificación de su discurso la que socava sin piedad su intento de recuperar su pérdida de autoridad a través de su elocuencia. La retórica, que constituye un elemento fundamental de su dominio e igualmente de su economía de distancias, queda irónicamente marcada en las acotaciones intercaladas en su discurso. De este modo, el texto salta entre los dos cuerpos del jefe, entre el discurso y las instrucciones escénicas para la entonación.[15] Así, las acotaciones son una partitura de entonación para la representación teatral, pero, asimismo, una pista para el público lector, que muestra que el discurso del jefe frente a su mujer y en el contexto de una comedia, que expone lo absurdo de los perezosos aparatos administrativos, es un *pathos* vacío del poder y de las distancias que implica.

Conclusiones

Tanto en las empresas como en los organismos públicos se marcan jerarquías y se inscriben distancias que influyen en el comportamiento de los empleados. Crean estructuras relacionales y las correspondientes subjetividades. En esta situación mixta, el jefe es un ser que se mueve en un campo de tensión entre la distancia y la cercanía. Se permite a sí mismo y a los demás el acercamiento mutuo, movido por el cálculo político o por sus propios deseos. Como titular de un cargo público, el jefe se ve a sí mismo como un dignatario que –siguiendo la pieza de teatro de Denevi– representa su posición mediante diversos recursos. En este artículo, nos hemos centrado en los medios lingüísticos, es decir, se analizó con más detenimiento su estilo elevado de lengua.

[15] Agradezco esta observación muy aguda a Karolin Schäfer.

El autor sitúa todas estas relaciones en el mundo de la comedia, incluso de la farsa, lo que pone en evidencia el *pathos* de la distancia, que se revela como una mera cáscara. El rol mismo del jefe implica una forma de existencia caracterizada por la interacción teatral. En la obra de Denevi, observamos pues el teatro expuesto sobre el escenario del teatro. Si ponemos la obra en diálogo con Nietzsche, descubrimos que el *pathos* de la distancia no es un impulso, no es una reacción inmediata a toda la bajeza de la realidad social o un disgusto aristocrático ante la sociedad de masas. Es un ropaje delgado y agrietado que puede ser barrido en cualquier momento en medio de la prosa de la vida moderna, en la constitución burguesa de la vida familiar y en el absurdo de una burocracia que funciona al vacío.

Con ello la literatura dramática no inventa lo que en las realidades sociales no existe. Inventa lo que podría haber ocurrido y lo exagera (Aristóteles, 2009, p. 46). Pero ¿qué es lo que nos da a conocer la pieza de Denevi? ¿Acaso las estructuras de poder burocráticas? Si ello no puede ser negado, cabe afirmar además que la obra apunta a que el *pathos*, en un entorno moderno de poder, es difícil de sostener. Una soberanía, así descentralizada (Balke, 2006), está en un peligro permanente de convertirse en algo grotesco, como Foucault lo ha propuesto al comentar textos dramáticos de Shakespeare o de Alfred Jarry (*Ubu Rey*, 1886):

> El grotesco es uno de los procedimientos esenciales de la soberanía arbitraria. Pero como sabrán, también es un procedimiento inherente a la burocracia aplicada. El hecho de que la maquinaria administrativa con sus efectos de poder insoslayables, pase por el funcionario mediocre, inútil, imbécil, pelicular, ridículo, raído, pobre, impotente, todo eso, fue uno de los rasgos esenciales de las grandes burocracias occidentales desde el siglo XIX (Foucault, 2007, p. 26).

Conviene, por tanto, pensar la soberanía moderna en términos de estructuras, sistemas, redes o considerarla como dispositivos de poder, como sin duda lo es la oficina. Si se quiere describir tales

dispositivos, deben tenerse en cuenta la visualización de una posición directiva o dotada de poder, sus insignias o su distanciamiento del entorno inmediato. También es verdad que, al mismo tiempo, la representación del poder que recurre a registros de *pathos* parece precaria y corre el peligro de volverse grotesca. Pero, ¿realmente lo absurdo y lo grotesco resultan reconocibles por sí mismos? ¿O no son precisamente el arte y la literatura de la modernidad los que visibilizan lo grotesco del poder soberano en la prosa de la vida, dan testimonio de él y lo devuelven a las conciencias culturales de nuestras sociedades?

Bibliografía

Aristóteles ([1508, *editio princeps*] 2004). *Poética*. Buenos Aires: Leviatán.

Adorno, Theodor W. ([1951] 2001). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Buenos Aires: Taurus.

Auerbach, Erich ([1937] 2007). *Über die ernste Darstellung des Alltäglichen*. En Karlheinz Barck y Erich Auerbach (comps.), *Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen* (pp. 439-465). Berlín: Kadmos.

Balke, Friedrich (2006). *Die Maske des Kriegers. Foucault, Dumézil und das Problem der Souveränität. DVjs, 80*(1), 127-169.

Booth, Wayne C. (1961). *Rhetoric of fiction.* Chicago: University of Chicago Press.

Borges, Jorge Luis ([1952] 1995). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.

Canetti, Elias ([1960] 2002). *Masa y poder*. Madrid: Alianza.

Jordan, Paul R. (2006). *The author in the office: narrative writing in twentieth-century Argentina and Uruguay*. Woodbridge: Tamesis.

Foucault, Michel ([1975] 2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, Michel ([1999] 2007). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Freud, Sigmund ([1913] 2015). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm ([1835] 2003). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Mestas.

Kantorowicz, Ernst H. ([1957] 2012). *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid: Akal.

Mariani, Roberto (2008). *Obra completa 1920-1930*. Buenos Aires: El 8vo loco.

Nietzsche, Friedrich ([1887] 2005). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.

Nünning, Vera (2015). Conceptualising (un)reliable narration and (un)trustworthiness. En Vera Nünning (comps.), *Unreliable narration and trustworthiness intermedial and interdisciplinary perspectives* (pp. 1-28). Berlín/Múnich/Nueva York: De Gruyter.

Ortega y Gasset, Ortega (2004). ¡Libertad, divino tesoro! En *Obras Completas, vol. I* (pp. 891-895). Madrid: Taurus.

Righi, Fernanda (2020). Feminism from home to the workplace. *Chasqui*, *49*(1), 257-275.

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Weber, Max ([1921] 2002). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

“Luego hablamos de cada uno de ellos”

La literatura de oficina argentina entre la sociedad disciplinaria foucaultiana y la sociedad de control deleuziana

Karolin Schäfer

Doi: 10.54871/ca26of08

Introducción

En 1990, Gilles Deleuze publicó su “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, y con ello presentó una nueva concepción del tipo de sociedad que se estableció después de la Segunda Guerra Mundial. Según él, “las sociedades disciplinarias [eran] nuestro pasado inmediato, lo que [estábamos] dejando de ser” (Deleuze, 2006, p. 1). Las características del nuevo tipo, de las sociedades de control, las desarrolla, sobre todo, contrastándolas con varios rasgos típicos de las sociedades disciplinarias, descritas de forma extensiva por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* en 1976.

Tanto Deleuze como Foucault en sus análisis hacen referencia al marco europeo, lo que resulta evidente si consideramos los eventos que marcan el comienzo de las respectivas épocas sociales: la modernidad europea como inicio de las sociedades disciplinarias al igual que el fin de la Segunda Guerra Mundial como inicio de

las sociedades de control representan cesuras que solo ejercían una influencia secundaria sobre los países latinoamericanos.

Como argumenta Beatriz Sarlo (1988), la modernidad porteña empezó unas décadas después de que comenzara la europea; denominada por Sarlo "modernidad periférica" (1988, p. 28), se asocia con el hecho de que "Buenos Aires [haya] crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo XX" (1988, p. 16). De ahí que no resulte sorprendente que justamente después de este auge se escribieran los primeros textos literarios rioplatenses que tratan de oficinas y exhiben características típicamente asociadas con las sociedades disciplinarias foucaultianas.

Tras una introducción al marco teórico acerca de las sociedades disciplinarias y las sociedades de control, esta contribución tiene el objetivo de transferir la clasificación cronológica europea establecida por Foucault y Deleuze al caso de Latinoamérica, más concretamente, de Argentina. Por esa misma razón, primero se examinarán dos textos literarios pertenecientes a la modernidad periférica porteña, haciendo especial énfasis en los rasgos típicos de las sociedades disciplinarias: los *Cuentos de la oficina* (1925) de Roberto Mariani, escritos a comienzos de los años veinte del siglo XX, y la novela *44 horas semanales* (1936) de Josefina Marpons. En un segundo paso, el análisis se centrará en tres novelas recientes que, de acuerdo con la teoría deleuziana, deberían pertenecer a la época de las sociedades de control: *El oficinista* (2010) de Guillermo Saccomanno, *La fusión. Memorias de oficina* (2015) de José María Gómez y *Workaholic o la rebelión de los mediocres* (2015) de Natalia Gauna. Para comprobar –o rebatir– esta clasificación, las novelas serán examinadas desde los dos puntos de vista teóricos, tanto el foucaultiano como el deleuziano.

Marco teórico

Las sociedades disciplinarias

Las sociedades disciplinarias, según Foucault, surgieron en los siglos XVII y XVIII y alcanzaron su apogeo a principios del siglo XX (Deleuze, 2006, p. 1). El término se deriva del concepto que tenía Foucault de las "disciplinas", dado que estas pueden considerarse las piezas centrales de las sociedades disciplinarias: las disciplinas constituyen "métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad" (Foucault, 2002, p. 126).

Mientras que las disciplinas "no puede[n] identificarse ni con una institución ni con un aparato" (Foucault, 2002, p. 199) específicos, deben entenderse como "un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, implicando todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas" (Foucault, 2002, p. 199). Se trata esencialmente de "una 'física' o una 'anatomía' del poder, una tecnología" (Foucault, 2002, p. 199), que fue asumida por diferentes instituciones, entre ellas las penitenciarias, los hospitales y las fábricas. Esta física del poder también jugó un rol importante en la burocracia moderna, donde, como señala Max Weber (2016), "la subordinación jerárquica [...] est[aba] desarrollada del modo más estricto" (p. 31). Ahí se podía encontrar "un cuerpo de empleados subalternos y de escribientes de toda clase", un "conjunto de [...] empleados que trabaja[ban] a las órdenes de un jefe" (Weber 1969, p. 3). A esto se le añade que "en la disciplina, los elementos son intercambiables puesto que cada uno se define por el lugar que ocupa en una serie, y por la distancia que lo separa de los otros" (Foucault, 2002, p. 134). En este tipo de sociedades, los "elementos", en el sentido de los individuos sometidos a las disciplinas, siempre tienen que "volver a empezar", moviéndose de una institución a la próxima durante toda su vida, entre ellas la escuela,

el cuartel y la fábrica. Mientras permanecen en una de ellas, ahí se trata de

> establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos (Foucault, 2006, p. 131).

La vigilancia y, en su forma absoluta, la *auto*vigilancia son especialmente centrales en el contexto de las sociedades disciplinarias, ya que están vinculadas al panoptismo, el principio basado en la arquitectura desarrollada por Jeremy Bentham en 1791, con la torre central que permite que "unos [sean] vistos sin poder ver, y otros [puedan] ver sin ser vistos" (Méndez, 2021, p. 181). Como señala el propio Foucault (2008), "vivimos en el panoptismo generalizado por el hecho mismo de vivir dentro de un sistema disciplinario" (2006, p. 103). Dentro de este sistema, se utilizan diferentes tipos de castigos con la meta de sancionar y, luego, evitar que se produzcan comportamientos desviantes de la total obediencia y de las normas de la respectiva institución, "que van desde el castigo físico leve, a privaciones menores y a pequeñas humillaciones" (Foucault, 2002, pp. 165-166). Aunque es cierto que el aparato disciplinario está organizado de forma piramidal y tiene un jefe en el escalón superior, "es el aparato entero el que produce 'poder'" (Foucault, 2002, p. 164). Sin embargo, es el jefe el que dispone de la competencia de dictar órdenes y ejercer castigos disciplinarios en el caso de que no se obedezca. Por último, las sociedades disciplinarias "[o]peran mediante la organización de grandes centros de encierro" (Deleuze, 2006, p. 1). Esto se debe al hecho de que, como explica Foucault, "[l]a disciplina [exija] a veces la clausura, la especificación de un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre sí mismo" (2002, p. 30).

Las sociedades de control

Al contrario del encierro identificado como rasgo típico de las sociedades disciplinarias, las sociedades de control, según explica Deleuze (2006) en el "Post-scriptum", pueden caracterizarse más bien por espacios abiertos, donde el control "se ejerce fluidamente [...] en forma desterritorializada, mediante psico-fármacos, el consumo televisivo, el marketing, el endeudamiento privado" y "el consumo" (2006, pp. 6-7). Como elabora Rodríguez (2008) refiriéndose a Deleuze, no es que la vigilancia ya no tenga importancia; pero en las sociedades de control, dado que disponen de un espacio virtual y, por ende, de una nueva visibilidad, aparentemente ya no es necesario encerrar a los individuos para mantenerlos vigilados (Rodríguez, 2008, s.p.). Deleuze constata que cada tipo de sociedad tiene una relación diferente con las máquinas, no solamente porque las máquinas son inherentemente distintas, sino también porque tienen el potencial de "expresa[r] las formas sociales que las han originado y que las utilizan" (2006, p. 3). Mientras que las sociedades de soberanía "operaban con máquinas simples, palancas, poleas, relojes", las sociedades disciplinarias "se equiparon con máquinas energéticas" (Deleuze, 2006, p. 3). Las sociedades de control, por su parte, "actúan mediante máquinas informáticas y ordenadores" (Deleuze, 2006, p. 3). Entonces pueden utilizarse dispositivos mediales y de comunicación como una red del tipo "[s]uperpanóptico", que se extiende desde el "Internet a los teléfonos celulares, desde las cámaras de video colocadas en todas partes hasta los edificios 'inteligentes' o los preceptos de la 'guerra contra el terrorismo'" (Rodríguez, 2008, s.p.). Incluso antes de que Deleuze expresara sus ideas sobre las sociedades de control, Mark Poster acuñó en 1987 el concepto "superpanóptico", que permite dar cuenta de cómo el control se extiende "a lo largo y a lo ancho de la vida cotidiana de cualquiera, en la medida en que se abandona el encierro" (Rodríguez, 2008, s.p.). Con ello, la "frontera de lo público y lo privado" (Rodríguez, 2008, s.p.) va desapareciendo, mezclando así

las dos esferas de forma irreversible. Esta fusión, por su parte, contribuye a la tendencia de que el examen asociado con la disciplina sea sustituido por la formación permanente del individuo (Deleuze, 2006, p. 3). Como explica Rodríguez (2008), en el posfordismo "los trabajadores son llamados a crear, a modificar sus funciones, a 'ser flexibles'" (s.p.) en la nueva economía que, en vez de bienes, se basa en servicios. Por tanto, surgió la necesidad de auto-optimarse, desarrollándose a sí mismo constantemente para poder mantenerse en el mercado laboral.

La literatura de oficina porteña desde una perspectiva diacrónica

Cuentos de la oficina *(1925) y* 44 horas semanales *(1936)*

La colección *Cuentos de la oficina* (citada con la sigla CDLO) del argentino Roberto Mariani, que fue publicada en 1925, pertenece indudablemente a la edad de la modernidad periférica, ya que, según Sarlo (1988), esta se sitúa principalmente en los años 20 y 30 (p. 28). Este conjunto de relatos, muy parecidos en cuanto a los personajes y el entorno descriptos, se inscribe, según Rocco Carbone y Ana Ojeda (2008), en la tradición del realismo europeo "en función de que la representación de este sujeto social se articula a partir de la estrecha imbricación entre los personajes (el proletariado urbano), los ambientes (la oficina) y los procesos históricos principales del presente de producción del texto" (2008, p. 4).

Esta colección confronta al lector con un número considerable de rasgos típicos de las sociedades disciplinarias mencionados por Foucault. Porque, al fin y al cabo, "los empleados de Mariani están sometidos a las tiranías de jefes despóticos, a los apremios del salario insuficiente, mientras que esperan eternamente el zarpazo de un posible despido" (Carbone y Ojeda, 2008, p. 5).

A continuación, se desarrollarán algunos aspectos asociados con las características de la sociedad disciplinaria foucaultiana para, tras un análisis parecido de la novela *44 horas semanales* de Josefina Marpons, poder contrastar aquello con los rasgos exhibidos por las novelas más recientes, escritas entre 2010 y 2015.

Los *Cuentos de la oficina* comienzan con la "Balada de la oficina"; es menos una balada *sobre* la oficina que un discurso dado por la oficina misma que, en este caso, es personificada y habla directamente al empleado ficticio. Le ordena que entre, que se siente, que trabaje y que deje la vida de fuera de la oficina detrás de sí, que no repare en ella. Como es típico para la oficina moderna, la voz narrativa establece normas claras y exige la total disciplina, obediencia y dedicación del empleado. En vez de "regodear[se] con el sol como un anciano blanco, y esqueletoso, y centenario" (CDLO, 1925, p. 129), debe entrar en la oficina para trabajar "durante 25 años", siendo "serio, honesto, sin vicios" (CDLO, 1925, p. 130), porque "sin disciplina no puede existir nada serio" (CDLO, 1925, p. 130). Mediante la "Balada de la oficina" ya llegamos a conocer varios aspectos relevantes acerca de las sociedades disciplinarias. Primero, el mandamiento, particularmente saliente en la teoría weberiana sobre la disciplina burocrática, destaca con fuerza: si bien la "Balada" se extiende a lo largo de solo dos páginas, incluye unas treinta y tres formas verbales en imperativo, entre ellas –y esto ya nos lleva al segundo aspecto– el mandamiento "entra". Esta exigencia se expresa nada menos que quince veces a lo largo del texto. Dado que con ello la oficina persigue la meta de atraer al empleado hacia sus garras para, luego, encerrarlo hasta que termine con su deber diario, se trata de una orden que alude casi explícitamente al encierro característico de las instituciones disciplinarias:

> No te aburrirás; al contrario, encontrarás con qué matizar tu vida. (Además de que es un Deber). Entra. Siéntate. Trabaja. Son cuatro horas apenas. Cuatro horas. Pero, eso sí; nada de engañarifas ni simulaciones ni sofisticaciones. ¡A trabajar! [...] Y vuelve mañana, y todos

> los días, durante 25 años; durante los 9.125 días que llegas a mí, yo te abriré mi seno de madre; después, si no te has muerto tísico, te daré la jubilación (CDLO, 1925, p. 130).

Tania Diz (2012) llega a clasificar a la oficina personificada de Mariani como "mujer devoradora" (2012, s.p.). Basa esta interpretación en diferentes metáforas que se refieren al cuerpo femenino, entre ellas la promesa de la oficina de que, siempre y cuando el empleado cumpla con sus deberes, le "abrir[á] su seno de madre" y le dará para sus hijos "pan y leche" (CDLO, 1925, p. 130). Ahí encontramos el tercer y el cuarto aspecto presentados por la oficina: la dependencia económica y la penalidad disciplinaria. Tan pronto como el empleado desgarre "las prescripciones que [él] sabe[]", sí "faltará a [sus] pequeñuelos, ¡los pobres!" (CDLO, 1925, p. 130).

En los relatos, en gran medida nombrados conforme a los apellidos de sus protagonistas, se refieren historias situadas en la administración de la casa de almacenes Olmos y Daniels, cuyos propietarios pueden leerse como referencia al capital extranjero –el personaje Santana, protagonista del segundo relato, habla explícitamente de "Míster Daniels" y del hijo de este "[divirtiéndose] en París" (CDLO, 1925, p. 152). El personaje más emblemático en términos de las sociedades disciplinarias es el Sr. Torre, que puede considerarse el panóptico personificado y, además de ello, exhibe otras cualidades anteriormente elaboradas. Como también nota Jordan (2006), Torre "enforces military-like discipline [...] and forbids the clerks to speak while in the office" (p. 36):

> Si había que atender un pedido de útiles, el señor Torre se levantaba, y sin mirar a nadie, decía, gritaba más bien:
>
> —¡Señor Rillo!
>
> Rillo se levantaba y subía al techo. Detrás, subía el jefe. Si había que bajar útiles de mucho peso o tamaño, subía otro empleado más.
>
> —¡Señor Lagos! (CDLO, 1925, p. 132).

Para asegurar que los empleados del departamento "Útiles" no se desvíen de la norma –conversando, mirando por la ventana, moviéndose libremente por la oficina, desobedeciendo órdenes–, el Sr. Torre ejerce un control estricto por medio del "juego de la mirada" propio de la vigilancia panóptica (Foucault, 2002, p. 158). Como también reconoce el protagonista del primer relato, Rillo, si bien con sorna, "[e]s función del jefe vigilar el trabajo de sus empleados" (CDLO, 1925, p. 132). Este jefe, sin embargo, no solo vigila a sus subordinados, sino que también se vigila a sí mismo; por ende, da la impresión de haber incorporado la vigilancia disciplinaria y, así, ejerce su función predeterminada de "cuerpo dócil" (Foucault, 2002, p. 125) dentro del sistema disciplinario, "[viviendo] en el permanente temor de equivocarse en la entrega de útiles" (CDLO, 1925, p. 133).

Vigilando a sus empleados, el Sr. Torre los descubre conversando animadamente y denuncia a Rillo para evitar futuras desviaciones. A los demás empleados les explica que "[p]ara que haya disciplina acaso sea castigado el señor Rillo. Sin disciplina no es posible que marche nada" (CDLO, 1925, p. 137). El castigo impuesto consiste en que, primero, Rillo tiene que presentarse ante el jefe de personal y, segundo, le hacen esperar el ascenso que habría necesitado para casarse (CDLO, 1925, pp. 136-137). Fuera del departamento de "Útiles", más específicamente en el de "Cuentas Corrientes", se encuentra otro personaje particularmente significativo con respecto a las disciplinas: al igual que el Sr. Torre, el empleado Santana se vigila a sí mismo, haciendo siempre un trabajo impecable, mientras está completamente amalgamado con su función dentro del sistema, y hasta se equipara con ella. Como queda de manifiesto a través de un flujo de conciencia del personaje, Santana "era el hombre único para la función; era la función misma; era él 'Cuentas Corrientes'; era en esa mesa la función, el principio ideal, el archivo" (CDLO, 1925, p. 146). Tanto el lugar específico del "elemento" como el rol que este ejerce dentro de la institución están conformes con las características de las sociedades disciplinarias foucaultianas. Pero una

sola vez –a lo largo de los 14 años en Olmos y Daniels, siete de ellos en "Cuentas Corrientes"– Santana comete un error de cuentas y es castigado. Tras tener que esperar y temer que lo despidan durante varios días, llega a saber que lo trasladarán a sucursales, robándole así su identidad como "la función de Cuentas Corrientes", y que "se le rebajar[á] el sueldo diez por ciento mensual como castigo" (CDLO, 1925, p. 161) hasta que se cubra el 50 % del déficit causado por el error. Por lo tanto, hasta los más fieles individuos, por muy dóciles y obedientes que sean, son sometidos al castigo generalizado.

En el caso del segundo texto literario seleccionado para examinar las características de las sociedades disciplinarias, se trata de una novela que presenta los acontecimientos oficinescos desde un punto de vista femenino. *44 horas semanales* (citado con la sigla 44H) fue escrita por la activista Josefina Marpons y permite miradas poco frecuentes en la literatura de oficina latinoamericana.[1] La mayor parte de la trama de la novela se desarrolla en la firma L. V. Perelli, Ltd., antes conocida bajo el nombre "Hijos de Antonio Perelli" (44H, 1936, p. 19). Aunque de forma menos evidente que en el caso de los propietarios extranjeros en *Cuentos de la oficina*, aquí también puede observarse la influencia británica en la economía argentina. Al igual que el jefe de "Útiles" de Mariani, el Sr. Perelli, propietario y jefe de la firma, disfruta dando órdenes a sus empleados, mientras que al menos uno de ellos, Rómulo, las recibe entusiasmado y obedece cada mandamiento con "una sonrisa servil" (44H, 1936, p. 18). De hecho, Rómulo se parece en gran medida al Sr. Torre, que también trabaja en un puesto que se sitúa entre los empleados "comunes" y un jefe superior. Es de suponer que Rómulo –la alusión a la historia de la Antigüedad clásica es manifiesta– llegó a esa posición actuando como cómplice panóptico. Esta

[1] Sobre la cuestión de la mujer en la oficina, véanse la tesis doctoral de Graciela Queirolo (2014), *Mujeres en las oficinas. Las empleadas administrativas: entre la carrera matrimonial y la carrera laboral (Buenos Aires, 1920-1950)* y el artículo de Fernanda Righi (2020): "Feminism from home to the workplace: women workers' tactics in *Parque industrial* and *44 horas semanales*".

impresión queda aún reforzada por su atributo más acentuado: el cuello largo (44H, 1936, p. 18). En varias ocasiones, busca al Sr. Perelli para denunciar a sus colegas que, luego, son castigados por este:

> —¿Qué pasa, Rómulo?
>
> El empleado pestañea tres veces antes de responder y lo hace a media voz, estirando su cuello delgadísimo:
>
> — Es por Oviedo que lo molesto. . .
>
> —¿Oviedo otra vez?
>
> Rómulo parece deplorar la reincidencia. No lo dice; se limita a sugerirlo por medio de nuevos movimientos de cuello, única parte expresiva de su persona.
>
> —Por casualidad oí otra conversación.
>
> —¿Sigue quejándose del sueldo?
>
> —Horario. Habló de no sé que ley.
>
> El patrón frunce el ceño, su terrible ceño barómetro de la Compañía (44H, 1936, p. 18).

Mientras que 18 años atrás los empleados antiguos solo recibieron una reprimenda, el castigo experimentado por Oviedo, después de que fuera denunciado por Rómulo, es significativamente más grave: este último afirma que lo escuchó quejarse de la jornada de trabajo y exigir que la empresa también cumpla la ley, por lo que el Sr. Perelli decide despedirlo (44H, 1936, p. 20). Aunque Rómulo no es el jefe de la empresa, se permite ejercer castigos también por su propia cuenta, sin informar al Sr. Perelli de ello. Rómulo, "que es algo así como [el] jefe de sección" (44H, 1936, p. 32), tiene una relación romántica con la empleada María Delia; ella, a su vez, goza de cierta influencia indirecta por esta relación. Y así es que, después de que la protagonista Camila no felicitara a María Delia por su peinado nuevo, "Rómulo [la] sobrecargaba de trabajo" (44H, 1936, p. 34).

Como pudo ilustrarse, los dos textos presentan una variedad de rasgos típicos de las sociedades disciplinarias. Según Deleuze, a partir de la segunda mitad de los años 40, comienzan a manifestarse las sociedades de control. Puesto que ese tipo de cambios sociales avanza de forma progresiva y su instauración se extiende a lo largo de varias décadas, sería de suponer que las novelas más recientes expongan características evidentes de las sociedades de control. Con el fin de comprobar esta hipótesis, en el siguiente apartado se analizarán *El oficinista*, *La fusión* y *Workaholic* según los aspectos anteriormente identificados.

El oficinista *(2010)*, La fusión. Memorias de oficina *(2015)*, Workaholic o la rebelión de los mediocres *(2015)*

Cada una de estas tres novelas escritas entre 2010 y 2015, nos presenta una estructura jerárquica entre los personajes de oficina. Esta se expresa, sobre todo, por los mandamientos que articula el jefe y a través de la narración focalizada en los personajes subalternos. Como se explica en *Workaholic* (citado con la sigla WORK), para El Doctor, así se le llama al jefe,

> no hay un "no", un "después", "más tarde" ni "cuando pueda lo veo". No hay hora de descanso ni salidas permitidas. Lo que El Doctor necesita se realiza en el momento en que lo solicita, sin peros ni excusas. [...] *Lo que él dice es siempre la verdad, nunca se equivoca aunque lo haga. Su palabra es la única, la primera y la última.* Como dice la Obesa Depresiva: "Está El Doctor y después Dios" (WORK, 2015, pp. 48-49; énfasis de K.S.).

Además de eso, es evidente que es El Doctor el que establece las normas, ya que "lo que él dice siempre es la verdad, nunca se equivoca aunque lo haga" (WORK, 2015, p. 49). También Gómez de *La fusión* (citado con la sigla FUS) y el jefe –no tiene nombre propio– de *El oficinista* (citado con la sigla OFI) articulan órdenes: el último, por lo menos es eso lo que piensa el protagonista, goza de la idea de

que sus empleados temen su mera presencia y, al final de la novela, ordena al oficinista que salga, empujándolo escaleras abajo (OFI, 2010, pp. 196-197). En este entorno laboral también existe otra instancia que tiene la función –aunque no es cierto que sea el jefe el que está detrás de ella– de dar órdenes y establecer normas: el altavoz. Por él, se anuncian los despidos que, en la novela, pueden compararse con la absoluta "basurización" del individuo expulsado (OFI, 2010, pp. 65-67):

> Es patético cuando alguien llora, patalea y se sacude mientras *lo sujetan de las muñecas y los tobillos y lo trasladan hacia uno de los montacargas del sector trasero*. Sus gritos se oyen todavía. Después, por fin, el eco metálico de las puertas del montacargas (OFI, 2010, p. 67; énfasis de K.S.).

La expulsión de la empresa, así supone el protagonista, puede leerse como "una advertencia" (OFI, 2010, p. 67), y se ejerce con el objetivo de garantizar que los demás empleados no se desvíen de la norma. Mientras que en *La fusión* existen dos personajes clasificables como jefes, es solo uno de los dos el que expone las características típicamente asociadas con las sociedades disciplinarias: Gómez. A él también le encanta proclamar órdenes y, sobre todo, humillar a los cadetes, a los empleados en el escalafón más bajo de todos (véase FUS, 2015, pp. 12-13). A esto se añade que Gómez, en mayor medida que los demás jefes presentes en las tres novelas, tiene su propio sistema de vigilancia dentro de la oficina: cada día queda con Alfonso, el portero de la empresa, para saber qué ha pasado, qué y a quién ha observado el portero durante el día (FUS, 2015, p. 68). Pero también el otro jefe de *La fusión*, Eduardo Martínez, recién llegado a la empresa, hace esfuerzos para obtener la información deseada sobre sus nuevos empleados; estableciendo una relación más íntima con el protagonista de la novela, le anuncia a este que "[l]uego hablaremos de cada uno de ellos" (FUS, 2015, p. 54). Siguiendo la tradición del Rómulo de Marpons, el protagonista de Saccomanno, el oficinista, pasa el tiempo en la oficina observando a su compañero y,

finalmente, lo denuncia ante el jefe (OFI, 2010, p. 131). La denuncia presentada por el oficinista, entre otras cosas, se basa en la desviación de la supuesta norma; por el comportamiento que observa en el compañero, demasiado femenino y progresista, llega a la conclusión de que, tal vez, sea homosexual (véase OFI, 2010, p. 13). Después de que el oficinista lo haya reportado, "el compañero no vuelve" y "a nadie le parece importarle su ausencia", puesto que en esta empresa "nadie [...] es imprescindible" (OFI, 2010, p. 132). Pero el compañero no es el único que es sometido al castigo generalizado; el oficinista también es sancionado tras haber traicionado al jefe que, recién enterado de ello, "le ordena que salga", "lo empuja escaleras abajo" (OFI, 2010, pp. 196-197) y de esa forma lo deja en la calle.

Aunque la protagonista de *Workaholic* reiteradamente desobedece las normas de su lugar de trabajo, no se imponen sanciones –al menos ninguna que sea más grave que pasar por la oficina de Recursos Humanos para conversar sobre su ausencia no autorizada durante la jornada de trabajo (WORK, 2015, pp. 53-54). Sin embargo, el temor a ser despedido sí existe ahí, lo que garantiza la disciplina al menos en un personaje de la novela: otra empleada mancha "el reporte de egresos que El Doctor pidió con urgencia" y está convencida de que por esa razón la van a despedir: "—¡La puta madre! Me van a echar" (WORK, 2015, p. 63). En *La fusión*, además del recorte de sueldo que Gómez aplica como castigo al protagonista "por motivos a todas luces inexistentes" (FUS, 2015, p. 7), también se da una sanción claramente dirigida en contra de la desviación de la supuesta norma acerca de la orientación sexual:

> [L]a nueva Compañía no aceptaría homosexuales dentro de su personal y, por lo tanto, exigiría a todos un certificado médico elaborado por un servicio de salud contratado especialmente, *y tras una meticulosa auscultación física*. Observen ustedes las últimas palabras de la frase, que Gómez empleaba con una sospechosa complacencia (FUS, 2015, p. 10; el énfasis es del original).

Si bien el marco teórico supone una red "superpanóptica" característica del nuevo tipo de sociedad analizado por Deleuze, que ha ido desarrollándose desde el fin de la Segunda Guerra Mundial –al menos en el contexto europeo–, de ese fenómeno se nota poco en las tres novelas. El panoptismo y la vigilancia tradicional, conocidos de las sociedades disciplinarias, son más bien sustituidos por la comunicación intrainstitucional, que ya puede notarse en los textos de Mariani y Marpons. Aunque cada una de las tramas ocurre en un entorno laboral que utiliza computadoras –que además se mencionan explícitamente–, estas apenas son parte de un "superpanóptico". No obstante, en *Workaholic* se notan tendencias que, a lo largo del tiempo, sí podrían seguir avanzando en esta dirección: la protagonista, una mujer joven que, además, no sabe distinguir entre lo público y lo privado, tiene "acceso remoto a la computadora de la gerente de la empresa" (WORK, 2015, p. 22) y así puede manipular la agenda de esa antes de que la vea el jefe.

La característica más llamativa exhibida por estos textos es el reemplazo del examen disciplinario por la necesidad de la formación permanente del individuo típica de las sociedades de control: tanto Gómez de *La fusión* como el empleado de *El oficinista* se presentan como individuos disciplinados que se rezagan y no saben formarse conforme al progreso de la sociedad y el mercado laboral. Eso se escenifica notablemente mediante el hecho de que los dos personajes tienen una renguera y son incapaces de mantener el paso requerido:

> De pronto teme que ella [la secretaria], además de la renguera, le encuentre otros defectos, los menos visibles (OFI, 2010, p. 21).
>
> [...] la inadmisible posición del pecho hundido, la nerviosa agitación de sus dedos cortos, el bamboleo no gracioso de una cadera gruesa, y una leve renguera (FUS, 2015, p. 26).

En el caso del oficinista, a eso aún se le añade el convencimiento de que su jefe está a punto de someterlo a una prueba, a un examen de

lealtad (OFI, 2010, p. 79). Al contrario de Gómez y el oficinista, gran parte de sus compañeros de trabajo sí saben mantener el ritmo del progreso: El protagonista opuesto a Gómez, por ejemplo, se preocupa mucho de su aspecto personal (FUS, 2015, pp. 8-9), y los compañeros del oficinista van al gimnasio antes del trabajo:

> Antes de venir a la oficina, el personal va a un gimnasio. La preocupación por la salud y la belleza es proporcional al *temor de perder el puesto. Un enfermo no rinde. Un desaliñado sugiere apatía. Eficacia, lo que cuenta.* Todas y todos orgullosos de integrar este ejército de escritorio. Ellos con camisa y corbata y ellas con blusas y polleras de colores discretos (OFI, 2010, p. 72; énfasis de K.S.).

Preocupándose por la salud y la belleza, esperan conservar sus puestos (OFI, 2010, p. 72). Esos empleados de El oficinista, mientras están encerrados durante la jornada de trabajo, mantienen relaciones sexuales en la empresa, mezclando de esa manera también lo público con lo privado (véase OFI, 2010, p. 72).

Con respecto a la estrategia del encierro, una de las características centrales de las sociedades disciplinarias, la única de las tres novelas que hace referencia explícita a ella, es *Workaholic*; por medio de la focalización interna de la protagonista llegamos a saber que su entorno laboral está indudablemente separado del mundo exterior a la oficina. Hablando de "[l]as ventanas [...] impermeables al mundo exterior", que "alejan, achican, someten" (WORK, 2015, p. 46), ella retoma los motivos del encierro que ya conocemos de la "Balada de la oficina", y que también juegan un papel importante en la obra de teatro *La isla desierta*, escrita por Roberto Arlt y estrenada por primera vez en 1937. Según Deleuze, en las sociedades de control ya no es el encierro el que garantiza que los sujetos funcionen dentro del sistema, sino el endeudamiento. Vinculado al consumo y al capitalismo, el endeudamiento puede entenderse como un encierro simbólico, una considerable limitación del margen de acción del individuo. Ese rasgo típico de las sociedades de control se manifiesta repetidamente no solo en *Workaholic* y *El oficinista*,

sino también en una novela aún más reciente, *El sueño del oficinista* de Guido Natale, publicada en 2021. Aunque en *Workaholic* la protagonista todavía no está endeudada, es evidente que, si la trama siguiera adelante, no tardaría mucho tiempo hasta no poder mantener ya su estilo de vida:

> Ganar dinero será un problema pero confío en que no por mucho tiempo. El primer mes reduciré los gastos, no iré a la peluquería, no compraré libros, ni ropa, perfumes, maquillajes ni ropa interior. No voy a tomar taxis, ni pediré comida. Por último, sacaré todas las tarjetas de crédito de la billetera (WORK, 2015, p. 101).

El oficinista de Saccomanno, por su parte, ya está endeudado por los adelantos de sueldo, incapaz de satisfacer las exigencias de su familia, o al menos las necesidades más básicas (OFI, 2010, pp. 17 y 40). Eso lo sitúa en una relación de hiperdependencia económica, que agrava más todavía su temor a ser despedido.

Un último aspecto que cabe mencionar es el hecho de que en la novela *La fusión* puede observarse una dicotomía entre las sociedades disciplinarias y las sociedades de control. Esta se manifiesta, sobre todo, a través de dos personajes ubicados en escalafones más altos que el protagonista. Primero, existe Gómez, jefe del protagonista, que está a cargo de la sección "Expedición y Reclamos". Debido a su tendencia a dar órdenes, sancionar conversaciones privadas que tienen lugar durante la jornada laboral, mantener a los empleados de su sección vigilados y humillar a los más flojos, puede considerarse representante de la sociedad disciplinaria. El segundo personaje, esta vez representante de la sociedad de control, es Eduardo Martínez; después de haber estudiado en una universidad privada, llega a la empresa poco antes de que la compañía entrara en conversaciones con un grupo inversor, la raíz de la fusión que está por realizarse. La oficina de Martínez es amplia y la ventana de ella inmensa en comparación con las demás ventanas en la compañía, posible alusión a la apertura que describe Deleuze con respecto a las sociedades de control. Además de los personajes,

también el diseño interior de la empresa hace suponer que a este nivel se negocian diferentes estilos de gestión, ideología y tipo de sociedad. En la novela, se da un encuentro entre la vieja y la nueva oficina, un vuelco de la sociedad disciplinaria hacia la sociedad de control:

> Estas oficinas, ubicadas en el piso superior del lado norte del edificio, habían sido *acondicionadas de acuerdo con las más recientes tendencias de diseño empresarial y contrastaban notablemente con el tipo y color que mostraban las antiguas oficinas del personal jerárquico que yo conocía* y había transitado durante mi incorporación a la Empresa, un tiempo atrás (FUS, 2015, p. 8; énfasis de K.S.).

Conclusiones

El análisis de las novelas de oficina más recientes ha podido mostrar que en ellas encontramos entornos laborales situados en sociedades híbridas caracterizadas por rasgos de los dos tipos descritos por Foucault y Deleuze. Por un lado, la oficina disciplinaria que se manifiesta en esos textos consiste en los fenómenos del encierro, la jerarquía estricta, las órdenes y los castigos. Llegamos a conocer a un conjunto de empleados trabajando bajo las directivas de diferentes jefes: en el caso de las historias que transcurren durante los años 20 y 30 del siglo XX, se trata del jefe de sección Sr. Torre (CDLO) y del propietario de la empresa L. V. Perelli, Ltd., el Sr. Perelli (44H). Las obras más recientes nos presentan un jefe espantoso y, de forma despersonalizada, un altavoz (OFI), y El Doctor, quien empatiza poco con sus subordinados y cuya palabra –en su opinión– vale más que la de Dios (WORK). También está el Sr. Gómez, a quien le encanta humillar a los cadetes y averiguar todo lo que han estado haciendo los empleados de su sección (FUS). De forma muy parecida a esta rutina diaria de preguntar al portero por la conducta de los demás, también Torre, Perelli y el jefe del oficinista vigilan

y, cuando lo consideran necesario, sancionan las acciones de sus subordinados. Por ende, este rasgo disciplinario se nos presenta en todos menos una (WORK) de las novelas de oficina examinadas aquí. Por otro lado, la oficina de control expuesta por Saccomanno, Gómez y Gauna se construye sobre la base del endeudamiento, del consumo, la utilización de computadoras –máquinas del tercer tipo, como las denomina Deleuze– y la formación permanente del individuo. A pesar del hecho de que tanto en *El oficinista* como en *La fusión* y *Workaholic* se utilicen computadoras en las oficinas, todavía no se da la noción del superpanóptico. Los aspectos más evidentes con respecto a las sociedades de control que se presentan son la formación permanente del individuo, especialmente notable en el caso de los compañeros de trabajo del oficinista, quienes todos los días van al gimnasio antes de que empiece la jornada laboral (OFI), y el endeudamiento privado que, según Deleuze, puede considerarse una nueva forma del encierro disciplinario: un encierro simbólico. Este se nota, sobre todo, en el caso del oficinista, dado que ya está endeudado al principio de la trama (OFI); pero también la protagonista de *Workaholic* le da vueltas a un posible futuro endeudado (WORK). Por último, la arquitectura de la empresa expuesta en *La fusión* nos presenta dos estilos distintos que pueden leerse como diferentes estilos de gestión, de los cuales uno es representado por el jefe de sección, el Sr. Gómez, mientras que el otro se personifica a través del joven ejecutivo recientemente incorporado a la compañía, Eduardo Martínez (FUS).

Aunque siguen persistiendo algunos rasgos de las sociedades disciplinarias en el corpus, también son evidentes las características deleuzianas de las sociedades de control. Para deducir de ahí una conclusión más significativa, cabría realizar otro estudio comparativo que se enfoque en la literatura oficinesca reciente del ámbito cultural en el que Deleuze desarrolló su teoría social. Además de ello, puede ser muy fructífero considerar más textos literarios tanto argentinos como uruguayos para trazar el desarrollo continuo de las imágenes ofrecidas sobre los diferentes tipos de

sociedades. Como ya se mencionó, la novela *El sueño del oficinista* (Argentina, 2021) de Guido Natale exhibe varios rasgos característicos de la sociedad de control; la colección de cuentos de Carlos R. Serra, *La oficina del futuro y otros cuentos* (Uruguay 2016), por su parte, se centra, entre otros aspectos, en la transformación de la burocracia y administración analógicas hacia el mundo virtual, por lo que constituye una obra prometedora para echar una mirada a la computarización y el superpanóptico en la literatura de oficina reciente del Cono Sur.

Bibliografía

Carbone, Rocco y Ojeda, Ana (2008). Oficínica. *Hispamérica*, *37*(111), 3-16.

Deleuze, Gilles ([1990] 2006). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *Polis. Revista Latinoamericana,* (13). http://journals.openedition.org/polis/5509

Foucault, Michel (2008). *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel ([1976] 2002). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Gauna, Natalia (2015). *Workaholic o la rebelión de los mediocres*. Buenos Aires: Milena Caserola.

Gómez, José María (2015). *La fusión. Memorias de oficina*. Buenos Aires: Interzona.

Jordan, Paul R. (2006). *The author in the office. Narrative writing in twentieth-century Argentina and Uruguay*. Woodbridge: Tamesis.

Mariani, Roberto (2008 [1925]). *Cuentos de la oficina*. En *Obra completa (1920-1930)* (pp. 126-216). Buenos Aires: El 8vo loco Ediciones.

Marpons, Josefina (1936). *44 horas semanales*. Buenos Aires: La Vanguardia.

Méndez, Pablo Martín (2021). El poder disciplinario en la obra de Michel Foucault. Entre la ficción, el programa político y la utopía. *Prólogos*, (13), 168-202.

Rodríguez, Pablo Esteban (2008). ¿Qué son las sociedades de control?. *Revista Sociedad*, (27), 177-192.

Saccomanno, Guillermo (2010). *El oficinista*. Barcelona: Seix Barral.

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Weber, Max ([1991] 2016). *¿Qué es la burocracia?*. Create Space Independent Publishing Platform, eBook.

Weber, Max ([1921-1922] 1969). La burocracia. En *Economía y Sociedad* (pp. 716-752). México: Fondo de Cultura Económica.

Weber, Max ([1922] 1944). *Economía y Sociedad*. México et al.: Fondo de Cultura Económica.

Transposiciones de la oficina kafkiana
De Borges a Onetti

Manuel García Serrano

Doi: 10.54871/ca26of09

La perspicaz recepción crítica de la obra de Kafka por parte de Borges, en escritos tan concentrados que rozan el minimalismo, proporciona unas útiles coordenadas para evaluar la influencia ejercida por el escritor checo sobre diversos escritores hispanoamericanos (Borges, 2001a, pp. 88-90; Borges, 2001b, pp. 97-99; Borges, 2001c, pp. 326-327; Borges, 2001d, p. 454). Si, como Borges argumenta, por un lado Kafka crea con su singular elocución a sus propios precursores y estos (que, a través de él, ganan entonces más definido perfil)[1] son al fin dispares entre sí, por otro, sus epígonos lo recrean y remodelan en diferente medida. Kafka configura un espeso prototipo que permite agrupar dispersas composiciones antecedentes en una afinidad difusa y, al mismo tiempo, confiere cierta estructura a sus múltiples vástagos literarios. El grado de intertextualidad que ello entraña nos dice mucho acerca de la lógica interna de las transposiciones. Frente a diversas concepciones insignes, comprobaremos que el autor (con su particular situación y entorno) desempeña una función esencial en esa lógica, algo que es evidente, poco más que una perogrullada, también con relación

[1] Borges percibe destellos kafkianos *avant la lettre* en autores tan dispares como Zenón de Elea, Kierkegaard, Robert Browning o Léon Bloy (véase Borges, 2001).

precisamente a los mismos receptivos textos de quienes, devaluando la labor del artífice, sostienen que todo texto no es sino un "mosaico de citas", una "cámara de ecos", o que el escritor se desvanece en un espacio de prácticas discursivas ya densamente poblado.[2] Como lectores, los autores influidos entienden al autor influyente entendiéndose con él en algo. Pero en ese proceso de lectura, se mantiene una fructífera tensión entre proximidad y distancia. La

[2] Véase Kristeva, 1969, p. 146. Kristeva se basa en una muy peculiar interpretación de Bajtin, que inserta intertextualidad en el "dialogismo" de este: "tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'*intersubjectivité* s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*" (el énfasis es del original). Ello induce a Kristeva a su célebre *boutade*: "Celui qui écrit est le même que celui qui lit. Son interlocuteur étant un texte, il n´est lui-même qu'un texte qui se relit en se réécrivant" (p. 170). En lo que a Roland Barthes concierne, él utiliza la expresión "cámara de ecos" para referirse a sí mismo, en una amalgama de modestia y vanidad, como practicante de una "ideografía filosófica" que reproduce palabras (de Freud, Lacan, Sartre, Marx...) más que pensamientos, dando lugar a un "intertexto" que asume esas palabras ("burgués", "imaginario", "mala fe", "transferencia" ...) "liberalmente" (Barthes, 1995, p. 151). En "La mort de l'auteur", Barthes usaba, en cambio, una imagen definitoria similar a la citada de Kristeva, con una inflexión culturalista más impersonal: "le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture" (Barthes, 1994, p. 494). Con respecto a la sinuosa evolución de Roland Barthes en este punto, véase Ette, 1998, pp. 286-376, 405-410. El minucioso estudio de Ottmar Ette sobre Barthes (aún más tal vez que las fragmentarias anotaciones autobiográficas del propio biografiado) comprende en sí una performativa e indeliberada impugnación del dictamen o auspicio de la muerte del autor. Análogas consideraciones podrían hacerse respecto a las prevenciones de Foucault frente a la individualidad del autor y la unidad de la obra si reparamos en la focalizada y sintética índole de las múltiples exégesis del conjunto de sus propios escritos. Cierto es que Foucault mismo había reconocido la figura autoral del fundador de una discursividad, de la cual Marx (con relación al marxismo hasta hoy) y Freud (con relación al psicoanálisis hasta hoy) serían buenos ejemplos. Para sus exégetas, Foucault ha de ser pues el fundador de la discursividad de la teoría de la discursividad, con todas sus posibilidades de uso crítico. Sobre la figura autoral de Kafka, por el contrario, recaería históricamente acaso una función más modesta: así como Ann Radcliffe, según Foucault, habría instaurado a través de una serie de tópicos narrativos la novela gótica en el siglo XIX, Kafka, cabría decir, habría posibilitado el subgénero de la historia kafkiana. Pero con esto no solo se restituye, después de todo, a la acción autoral, aún si ocasionalmente, una destacada individualidad, sino que se enturbia algo la idea misma de discursividad acuñada en otros textos (véase el final de mi artículo), reducida ahora de modo indefinido a "un certain nombre de différences" a partir de una base fundacional. Véase Foucault, 2001, especialmente las pp. 820-821, 832-834.

afinidad de Borges con su propio progenitor hacía difícil que el tópico kafkiano de la abrumadora figura paterna ocupara un lugar destacado en su obra, y el ideal de vida artística tuvo en él una realización (a pesar de los naturales escollos) que, eximiéndole del tedio funcionarial, propició una perspectiva narrativa más conceptual. Las perennes postergaciones que se reiteran en las historias del escritor checo resurgen, sin embargo, en los frustrantes infinitos del mundo ficcional de Borges. Y en ambos orbes literarios el aplazamiento indefinido de la consecución de una meta va entonces acompañado por la indefectible supeditación de un individuo a instancias superiores, así como por su vano afán de hallar acomodación (o al menos orientación) en un jerarquizado y laberíntico orden global. Si las fórmulas narrativas de Kafka incorporan numerosos simulacros de expediente o informe pericial, en las de Borges abundan las exposiciones y digresiones eruditas (o pseudoeruditas) de un yo ficcional. En los dos escritores, estilo y tema integran una unidad indivisible: las patentes concomitancias no se derivan por eso solo de la base argumental o, alternativamente, de la base formal del texto influyente o hipotexto (con las correspondientes "transformaciones" temáticas o "imitaciones" estilísticas que se plasmarían en el texto influido o hipertexto), sino de esa especial compenetración de las dos bases que ahí se consuma.[3]

Comunes a uno y otro astro literario son también los mundos oníricos, el orientalismo (más genuino tal vez en Borges que en Kafka), los mitos tenebrosos y, de modo especial, las instituciones inquietantes o definitivamente aterradoras, cuyo dislocado y a menudo cruel régimen administrativo aboca a una paralizante absurdidad o paradoja y constituye el motivo central que aquí nos interesa. En los cuentos de Borges, no aparecen, cierto es, los gabinetes de ese régimen. Mas la comunicación entre los innominados

[3] La distinción entre las transformaciones de la base textual y las imitaciones de la base estilística es esencial, como es sabido, en la teoría de la intertextualidad de Gérard Genette. Véase Genette, 1982, pp. 15-16.

funcionarios de "La biblioteca de Babel" es tan ardua como entre tantos personajes inermes de Kafka, y la indisputable autoridad de un difuso organismo institucional turba y afantasma a todos ellos con disposiciones definitivas e inescrutables. En "La lotería en Babilonia" el poder omnímodo de la Compañía, una inquisidora élite sacerdotal, con una organizada red de auxiliares y confidentes, troca paulatinamente la contingencia de la buena o mala ventura en un juego vertiginoso en el que se sortea la posible frustración o cumplimiento de los fines albergados por cada individuo. En el mundo habitual, el espacio de la ventura misma está condicionado por múltiples eventualidades, pero también por las habilidades o el empeño del sujeto correspondiente, de tal forma que ello determina graduaciones de la suerte. En la Babilonia de Borges, por el contrario, la ventura no está sujeta a tal condicionamiento e implica una contingencia puramente estocástica, en atención a alternativas prefijadas que, en virtud de la naturaleza del juego instituido, resultan probables por igual. En nuestra vida ordinaria, la suerte favorable se nos antoja mayor tras haber actuado con torpeza y desidia dentro de un escenario aparentemente adverso; en el preceptivo orbe babilónico (donde la vida es en rigor una tómbola) el destino personal tiene, en cambio, en cada una de sus fases, la misma aleatoriedad de las tiradas de un dado: ello hace inútil todo firme propósito y esfuerzo. Y dado que en cada azar individual del sorteo puede enredarse el destino de otros, al cual se ha de conferir también una accidentalidad propia con repercusiones varias, es menester al cabo un sorteo a partir de cada resultado del sorteo, y así *ad infinitum*, en una sucesión interminable que trunca, por su paradójica urgencia, todo concierto en el lúdico proceso, arrojando a los babilonios a una espiral sin sentido, como tantas veces ocurre indefectiblemente en el universo ficcional de Kafka. Por lo demás, en los cuentos de este, un turbador orden narrativo se desencaja con frecuencia (en una suerte de fértil intercadencia) con pormenores discordantes, que oscurecen el tema con evocaciones transversales. En Borges, a menudo, una inicial e insólita congruencia

se desbarata al fin por completo en un elocuente absurdo. Mientras que la intertextualidad que ocupa a Michael Riffaterre tiende a restringirse a la esfera de la frase, la intertextualidad que atrae a Gérard Genette (y que él denomina transtextualidad, en un sentido amplio, e hipertextualidad, en uno más estricto) atañe ante todo a obras singulares (Genette, 1982, p. 9). El ascendiente de Kafka sobre Borges, sin embargo, dimana del conjunto de sus escritos, y no de uno en concreto.[4] "El policía de las ratas", de Roberto Bolaño, es por el contrario una específica secuela policíaca de "Josefina, la cantora, o el pueblo de los ratones": Pepe el Tira es el sobrino detective de la ilustre cantante. Pero otros relatos de Bolaño tienen también solo el aire de Kafka (en su peculiar conjugación de materia y forma) y la narrativa de ambos comparte en conjunto lo que Ignacio Echevarría ha llamado la "poética de la inconclusión" (2007, esp. pp. 8-9). La correlación entre Kafka y sus discípulos es de nuevo más concreta, a pesar de su más larga raigambre histórica, cuando un asiduo visitante del acuario del Jardin des Plantes en París se transmuta (o se reduplica) en un plácido ajolote; o el abogado don Fulgencio, en un toro de Miura. Ahora bien, la fuente de los ecos kafkianos en otras fantasías de Julio Cortázar y Juan José Arreola (quienes discurrieron esas metamorfosis) es, por lo general, como aún veremos, más indeterminada.

Entre los adeptos literarios de Kafka abunda el humor (que tampoco está completamente ausente en los escritos del escritor checo); pero si las narraciones kafkianas de Augusto Monterroso, como luego las de los españoles Juan José Millás y Javier Tomeo o del alemán Wilhelm Genazino, adoptan un tono satírico, el objeto de la sátira no es en ellas el propio Kafka: no constituyen pues, estrictamente, obras paródicas. No son caricaturas, mas tampoco meros pastiches, remedos o refundiciones. Según Michael Riffaterre,

[4] Muy distinta es en Borges la intertextualidad con relación a otros narradores, de los relatos recogidos en *Historia universal de la infamia*, o la pseudointertextualidad de sus diversas reseñas narrativas de libros imaginarios. Ambas formas han despertado el interés de Genette. Véase Genette, 1982, pp. 359-364.

la intertextualidad aporta indirectamente, a través de la lectura competente, significación simbólica (*significance*) al texto literario, el cual en su sola linealidad, y conforme a la letra, únicamente tendría significado (*meaning*) (Riffaterre, 1978, pp. 1-22, 82-86, 124-150). A Genette, como es sabido, no le interesaban las sutilezas de la hermenéutica textual y patrocinaba en el análisis crítico una atención exclusiva a las estructuras narrativas y a la pragmática de la institución literaria. La relación intertextual entre Kafka y sus seguidores nos revela, sin embargo, trasfondos de mucha significación, solo que, como cabía esperar, están definidos tanto por analogías cuanto por disparidades, y éstas se derivan de un respectivo contexto extraliterario. Se trata de un contexto particularmente dilatado, que, aun cuando es articulado sin duda por textos, no es un espacio de textos correlacionados. Cuando atribuimos aquí significación en el texto a tal contexto, damos al término un uso tanto semántico como evaluativo: significación no comporta sentido único, sino sentido importante.

El carácter autobiográfico de una parte de los escritos de Kafka y el contenido mismo de muchas de sus ficciones invitan (si no apremian) al lector versado a enlazarlas de algún modo con el modelo administrativo ya predominante en la Centroeuropa de la época. Y dada la relevancia que adquieren en Max Weber las reflexiones sobre la racionalidad burocrática en aquellos mismos años, es procedente suponer en el sociólogo y en el literato una común vivencia del espíritu de los tiempos, bien que con reacciones respectivas en buena medida inversas.[5] La incidencia del autor en el texto desde fuera del texto se funda en concomitancias de esta índole. No es necesario imaginar virtudes proféticas para columbrar en las

[5] Si observamos los escritos más políticos y de circunstancias de Max Weber, su posición ciertamente se allega en varios extremos a la de su hermano, Alfred Weber, y una mayor confluencia de sus desazones con las de Kafka resulta plausible (González García, 1989). Aquí, sin embargo, nos enfocaremos en el Max Weber más sistemático, como teórico de la racionalidad moderna que se esfuerza por eludir (siguiendo su propio controvertible precepto de cientificidad) los juicios de valor, lo que lo lleva a incurrir al fin en características anfibologías.

atormentadas obsesiones de alguno de los relatos y novelas del escritor judío una prefiguración de los horrores de la eficiente administración del proyecto nacionalsocialista de "solución final", del que los propios allegados de aquel habrían de ser víctimas.[6] En este caso, y sin que ello sirva de pauta general, se debe reconocer al cabo tras el aparato simbólico tanto una mímesis inmediata como una anticipativa, toda vez que aquí la abrumadora realidad (la concurrente y la subsiguiente) vitaliza de un modo pertinente la ficción. La "autopresencia" propia del texto literario (que, sin menoscabo del sentido, interdice tanto su unívoca reducción parafrástica como su reducción a una intención) confiere especial volumen a la palabra escrita,[7] invitando así al lector a entenderla después más allá de lo que Kafka antes podía cabalmente entender, pero sin perder la ilación con lo que Kafka entendía.

Max Weber ligaba toda dominación autorizada a la capacidad de infundir voluntad de obediencia en una asociación de individuos. Una "asociación" (*Verband* en alemán), de acuerdo con su criterio, puede tener dimensiones diversas: tanto el Estado como una corporación empresarial lo son. Pero un imprescindible requisito de toda dominación, en el sentido weberiano, es la instauración de una administración, que obedece mandatos de unas más altas instancias y garantiza que los restantes miembros de la asociación también obedezcan. Los motivos para someterse, en una u otra órbita de dominio, pueden ser básicamente instrumentales: la obediencia acaso asegure sin más que el deseo de paz se cumpla, o que un número apreciable de fines personales sean realizados con alguna previsible regularidad, sin la inquietud e inseguridad inherentes al estado de naturaleza. Pero la disposición sumisa también demanda por lo común la rutina del hábito, o la aceptación de una concepción

[6] Junto con *Der Prozeß* y *Das Schloß* tienen honda significación relatos como *In der Strafkolonie*, *Vor dem Gesetz*, *Zur Frage der Gesetze*, *Ein Besuch im Bergwerk*, *Fürsprecher* o *Die Truppenaushebung*.

[7] En lo que atañe a este punto, véanse las tentativas consideraciones de Gadamer, 1999, pp. 351-354, 359.

del mundo y de un sistema de valores. Y es mucho más firme, sin duda, cuando está cimentada en la legitimidad de la autoridad correspondiente. Por eso, toda autoridad pretende ser legítima. Según Max Weber, esta legitimidad se ha sustentado históricamente en la sacralización de tradiciones arraigadas, en el enaltecimiento de un líder carismático o en el moderno reconocimiento colectivo de leyes promulgadas; en este último caso, con un impersonal fundamento jurídico que a todos constriñe y que Weber conceptúa como eminentemente racional: no se rinde entonces obediencia a la autoridad suprema del Estado (o al jefe superior de la empresa) por acepción de persona, sino en atención a una ley o regla que establece o presupone un escalafón de instancias cualificadas, sometidas a rendición de cuentas (Weber, 2014, pp. 155-161). Muchas de las desasosegantes instituciones de Kafka son ácronas; su emplazamiento geográfico, indeterminado; y su constitución, nebulosa. Pero en sus sombras se han percibido largamente, con razón, reverberaciones del turbio espacio histórico en que se hallaba enclavado el propio Kafka, pues parecen justo poner en duda la racionalidad última de la estructura administrativa de la dominación moderna, junto con su base de legitimidad: "allí en la oficina se halla el verdadero infierno; no temo otro ya", clamaba Kafka en carta a Felice Bauer.[8]

[8] [Soy responsable de esta y todas las traducciones que siguen]. "*[D]ort im Bureau ist die wahre Hölle, eine andere fürchte ich nicht mehr*" (Kafka, 2009, p. 358 [7. IV. 13]; el énfasis es del original). Ciertamente, según la más popular de las tesis sociológicas de Max Weber, el germen del moderno espíritu capitalista se remonta al enaltecimiento protestante del *ethos* del trabajo y a su aprobación de la acumulación de capital. En este proceso, el central provecho para el ascético sujeto emprendedor reside entonces en "el sentimiento irracional del trabajo bien cumplido" ("Er *hat nichts* von seinem Reichtum für seine Person, – außer: der irrationalen Empfindung guter *Berufserfüllung*"; el énfasis es del original) y en la supuesta concesión de gracia divina que el consiguiente éxito señala. Dentro de la tradición calvinista y pietista, así como en otras ramas del protestantismo, no se contemplaba ya el eficiente ejercicio profesional (en un entorno mercantil) y el correspondiente ascetismo secularizado en forma de ahorro como manifestaciones de un "perverso" afán dinerario –*auri sacra fames*– (Weber, 2012, pp. 54-55). Pero precisamente el tipo ideal de ese espíritu del capitalismo moderno está representado, según Max Weber, por Benjamin Franklin, en

En sus fábulas institucionales, Borges manifiesta, en cambio, cierta predilección por algo más pormenorizado –bien que también insólito–, usos y ritos que están instaurados en un tiempo pretérito y en una región exótica bajo el sacralizado dictado de una autoridad tradicional, con un cuerpo administrativo sin atribuciones formalizadas por el derecho, y que está pues investido con sus funciones sin ninguna condición reglamentada. La relación de esas coordenadas narrativas con el tiempo familiar a nosotros es, no obstante, también ostensible y muy deliberada. Pero no atañe a un lugar preciso, sino más bien a rasgos emblemáticos de la cultura occidental, a cerradas corporaciones religiosas o a un fondo antropológico; todo ello contemplado con cierto distanciado humor e ironía. También hay jocosidad en las oficinas ministeriales de "Segunda vez", el relato de otro gran cuentista argentino, Julio Cortázar, en el que se pinta un retrato cuasi costumbrista de los funcionarios argentinos y sus oficinas, sin que falte un nuevo "vuelva usted mañana".[9] Pero esos empleados de la administración, fieles a los mandatos de sus superiores, hacen alarde de diligencia en el pautado despacho de expedientes, y los algo rezongadores ciudadanos congregados en la salita de espera han acudido al cabo dócilmente a su citación oficial por acatamiento a la ley. Solo que en la conclusiva gestión de trámites, siempre aplazada para un segundo día, los sujetos convocados tal vez desaparecen en circunstancias ominosas entre los escritorios y archivos de esa misma dependencia oficial en la que los atienden. El orden burocrático, la disciplina y la regla dan paso, como tantas veces en Kafka, a un horror innombrable, que se nutre también de los pavores de Edgar Allan Poe y la novela gótica, y que proporciona ese final efecto sorpresa que, en su densa concisión, es signo peculiar del estilo narrativo de Cortázar.

---

quien esa nueva eticidad había adoptado ya un giro racionalista, por completo, en un sentido utilitarista (Weber, 2012, pp. 36-39).

[9] Me refiero, naturalmente, al artículo narrativo de Mariano José de Larra de 1835. Véase Larra, 1986.

Para Max Weber, la administración burocrática pura, radicada en la oficina, sustentada en actas y expedientes, sometida a un orden jerárquico y funcional, así como a una exigencia de dedicación exclusiva y a un deber de lealtad al cargo por encima de las mudanzas en el mando, concertada por una definida atribución de incumbencias, guiada por acreditados saberes profesionales y fundada en un impersonal formalismo, constituye el pilar del Estado moderno en Occidente: en cuanto forma de dominación racional por excelencia, facilitaría rendimientos precisos, rigurosos, cuantiosos y estables en las más diversas áreas, de un modo previsible tanto para gobernantes como para gobernados, para gerentes como para el personal subalterno (Weber, 2009, pp. 12-14). Este tipo de "dominación legítima" opone, según Weber, la estructurada disciplina de servicio de su competente funcionariado tanto a la dominación tradicional (sustentada en usanzas arraigadas y personalizada en la relación entre señores y vasallos) como a la dominación carismática (fundada en la fascinadora voz del profeta, el héroe, el caudillo o el demagogo): solo ella puede asegurar una independencia funcional y una alta eficacia en los organismos del Estado y en la actividad de las empresas capitalistas (Weber, 2009, pp. 217-225). En sus escritos políticos o de circunstancias, Max Weber ciertamente no dejó de expresar graves reparos y prevenciones frente a una u otra faceta de la administración burocrática de su tiempo, en particular con relación a la debilitación del poder parlamentario en el período guillermino y a la burocratización de los partidos en perjuicio de su gestión política.[10] Pero, en cuanto puro modelo general, vio en esa base de dominación principalmente una afortunada consecución del Occidente, emplazándola (con una cierta visión patrimonial de los fenómenos culturales) en un exclusivo panteón junto a la ciencia moderna, el derecho racional, la música orquestal, la bóveda gótica, las perspectivas lineal y aérea en la pintura, o los periódicos y revistas (Weber, 2012, pp. 12-13). El funcionariado especializado,

[10] Véase Schluchter, 1980, pp. 75-133.

con su diestra labor de oficina, sería, en fin, piedra angular del avanzado sistema estatal y económico de los países occidentales y, sin su recurso, no sería posible llevar a cabo todas las complejas tareas político-sociales que a dicho sistema le están encomendadas.

Alfred Weber, el hermano de Max Weber, formó parte de la comisión que evaluó la prueba oral en el proceso de doctorado de Kafka. Es posible, así pues, que conociera sus escritos sobre el funcionariado y la burocracia moderna. Pero en cualquier caso es obvio que en la obra de ambos se destilan prevenciones de su tiempo y de su espacio cultural contra el "aparato" de la racionalidad administrativa y, especialmente, contra el sesgo que esta tomaba en el centro de Europa. Max Weber veía un decisivo progreso en la formalizada imparcialidad del funcionario moderno, quien ha de ejercer su labor *sine ira ac studio* (Weber, 2009, p. 26) y que se atiene a otro principio de responsabilidad que el político profesional.[11] Alfred Weber, sin rechazar plenamente esa intuición, consideraba la profesionalizada burocracia de raíz prusiana un frío e impasible mecanismo que estrangulaba toda forma de creatividad subjetiva en aquellas clases media y alta, que, por su formación, estaban llamadas a ocupar los puestos cualificados de la administración del Estado o de la gestión de las empresas. A su juicio (no alejándose en este punto concreto de alguna de las ideas desarrolladas luego por su hermano en fragmentos o secciones de *Economía y sociedad*), el espíritu burocrático conjugaba en el capitalismo avanzado un eficiente cálculo de utilidades con una sublimación de las obligaciones funcionariales que regía la vida entera del individuo. Ya antes los avances técnicos y la creciente división del trabajo habían rematado la libertad creativa de los oficios artesanos, incrementando colosalmente las pautadas labores rutinarias. Con la imparable expansión de oficinas administrativas de toda laya, ahora, a principios del siglo XX, se arrebataría también a los miembros de las

[11] En relación con el contraste entre el funcionario y el político, véase Max Weber, 1988, pp. 524-525.

clases con más fácil acceso a la educación superior su existencia libre, absorbiéndolos en la masiva acumulación de fuerza laboral demandada por el "inerte mecanismo" burocrático,[12] configurado en el sector público por esa innumerable serie de negociados, secciones, departamentos, subdirecciones, subsecretarías o despachos albergados en ministerios, delegaciones, prefecturas, intendencias municipales...; pero refundido también en la gerencia de sindicatos, cooperativas, entidades bancarias, sociedades comerciales o industriales, consorcios... Y esta nueva fase de la evolución social tenía para la nación en conjunto las más graves consecuencias, puesto que, según Alfred Weber, hasta ese punto habían sido dichas clases, constreñidas ahora por el asfixiante "esquematismo de la oficina", las impulsoras de la cultura y el venero del pensamiento independiente.[13] La situación sería tanto peor cuanto que ese esquematismo (en sí una racionalización inevitable) se propagaría a todos los planos de la vida, y el buen burócrata (y ello especialmente en Alemania y Centroeuropa) no podría, al contrario que el obrero común, buscar refugio en el ámbito privado y asociativo para el desarrollo de su libre personalidad. Las múltiples seguridades que el empleo le aportaba habían de ser pagadas con una mansa fidelidad al orden burocrático, con una idiosincrática adhesión a este que marcaba su vida entera y, finalmente, con la propia "alma".[14]

Este desalmamiento inducido por el trabajo de oficina es un tópico de muchos literatos que, como Kafka o Max Brod, se esfuerzan

[12] Alfred Weber habla de una fagocitación de fuerzas a través de "einen toten Mechanismus". Véase A. Weber, 2000, p. 99.

[13] "Si ya tuvo enormes consecuencias que las capas bajas de la población perdieran la libertad de configurar su vida laboral, tiene con seguridad consecuencias mucho más decisivas que el mismo destino afecte ahora a las capas superiores" ("War es etwas Ungeheures, als den unteren Schichten der Bevölkerung die Freiheit der Gestaltung ihres Arbeitslebens genommen ward, so ist es sicher etwas ungleich Folgenschwereres, daß das gleiche Los nun auch die oberen Schichten trifft"; A. Weber, 2000, p. 103). En la misma página se pregunta retóricamente qué puede pasar si la élite culta, que ha accedido a una formación superior, "se sume en el esquematismo de las oficinas" ("im Schematismus der Büreaus versickert").

[14] Véase A. Weber, 2000, p. 104.

por delimitar "Brotarbeit und Dichtung", esto es, el trabajo de subsistencia y la labor literaria, pero en los cuales las pesadumbres anejas a ese esfuerzo quedan al fin estampadas en lo que escriben.[15] Y, ciertamente, uno de los firmes hilos que se entrecruzan en la textura narrativa de las ficciones de Kafka atañe a los desdichados efectos del sistema burocrático sobre sus propios empleados, cuya enajenación, intercambiabilidad y letargia son también secuela de la redundante instrucción de expedientes y cumplimentación de despachos. En uno de los más conocidos cuentos de Juan Carlos Onetti, "Bienvenido, Bob", de 1944, el narrador anónimo celebra el fracaso vital del hermano de su amada Inés, el cual siendo joven se había opuesto a la boda de ambos porque aquel representaba frente a ella ya la "vejez", esto es, un acomodado adocenamiento y los lugares comunes de un rígido "pensar por conceptos" (Onetti, 2022, p. 82). Alguna revelación envenenada de Bob bastó entonces para sofocar en Inés todo ardor sentimental. Unos años después, el Bob desdeñoso es ya Roberto y ha relegado sus sueños demiúrgicos y la juvenil indomabilidad. Tiene ahora "señora" y –símbolo capital de su desencantamiento– "está emporcado para siempre", pues trabaja "en cualquier hedionda oficina", como seguramente también lo hace su desdeñado rival, quien le tributa un recibimiento malicioso en la sombría colectividad de adultos sumisos a la que, "moviéndose entre los cadáveres pavorosos de sus viejas ambiciones" (Onetti, 2022, p. 85), ambos resignadamente se integran: en Onetti la estabilidad laboral o el éxito son siempre indicios de corrupción moral. Ahora bien, la dimensión burocrática que alcanza mayor repercusión en la narrativa de Kafka es al fin otra a esta: una en la que la aparente optimización racional de la administración oficinesca representa, más allá de toda disconformidad con las aspiraciones de una vida artística o anticonvencional, una amenaza de irracionalidad para el individuo. La variación que este motivo literario adopta

[15] Véase Stach, 2004, p. 327 y pp. 365-394.

en una novela del propio Onetti resulta significativa por razones que hemos ahora de bosquejar.

Si contemplamos el conocido análisis que Hannah Arendt ofrece de la figura de Eichmann, representante para ella del tipo ideal de Schreibtischtäter,[16] es decir, del "criminal de escritorio", que como fiel retrato del Eichmann histórico, quien no fue solo ese disciplinado y automatizado servidor del Estado, antes cumplidor de las leyes que de las órdenes, que en parte simuló ser, se nos revela ciertamente una forma de irracionalidad que produce una convulsión en el tipo ideal del burócrata legal weberiano (y ello aun a pesar de la concomitante base carismática de la dominación hitleriana y del monopolio de cargos políticos a ella asociado). Con real o fingida suspensión de juicio, el patrón de una obediencia maquinal a las directivas que emanan de la legislación inspiró en Eichmann esa aterradora pieza de narración kafkiana, recogida por Arendt, en la que aquel, en uno de los interrogatorios a los que fue sometido en Jerusalén, evoca su visita en Auschwitz a un viejo conocido, el *Kommerzialrat Storfer*, representante de la comunidad judía en Viena, deportado al campo de concentración.[17] Haremos bien en no reducir la obra de Kafka a mera reverberación del entorno histórico, ni tampoco a aleccionadora alegoría, pero no podemos ignorar (pues es para el intérprete actual una preconcepción forzosa) que la singular unidad textual de sus escritos, por opaca que resulte, extrae de las contingencias fuera del propio texto la fuerza de los motivos y connotaciones que entreteje, y que una de las más vigorosas ejemplificaciones que se desprenden de esa unidad está hincada

[16] Hannah Arendt denomina a Eichmann "Schreibtischtäter *par excellence*" (Arendt, 1989, p. 117).

[17] Véase Arendt, 2022, pp. 118-120. Arendt califica ahí el relato de Eichmann de "surrealista", en un sentido laxo de la palabra. En otro lugar, subraya la diferencia (indudable) entre Kafka y los surrealistas (2016, p. 101). Ahora bien, los propios parámetros de la filósofa permiten reconocer que el relato susodicho es kafkiano *stricto sensu*: una transposición atroz, por más que involutaria.

también en tales contingencias.[18] Al igual que no se habría de leer el *Quijote* de Pierre Menard como una obra concebida poco después de la batalla de Lepanto, no deberíamos tampoco sumergirnos en las páginas escritas por Kafka sin prestar atención alguna a las circunstancias de su creación y al tiempo subsiguiente.[19]

En "El Guardagujas", un excelente cuento del mejicano Juan José Arreola de 1953, es también patente la impronta dejada por Kafka: el individuo X (un K. traspuesto a otras latitudes) pugna en vano, en un lugar sin nombre, con los inescrutables propósitos de una compañía ferroviaria que se arroga potestades soberanas y cuyos

[18] En su reconstructiva interpretación de la teoría weberiana de la racionalización, Jürgen Habermas no solo deslinda, situando a Weber en este punto en la estela de Kant, el ámbito regulativo de las ciencias naturales del ámbito moral y jurídico y del ámbito artístico, sino que también distingue diversos planos de racionalización en el área que el segundo de esos ámbitos regula: el área de la acción intencional. En la dimensión de la razón instrumental (de lo que Weber llamaba *Zweckrationalität*; Weber, 2014, pp. 12-14, 16-22, 27-32) la racionalización "formal" atañe tanto a los procedimientos reglados para la elección de los medios adecuados a un fin fijado, cuanto a requisitos preliminares de la elección de los fines, que ha de estar exenta de la ofuscación a la cual los afectos o el opresivo peso de la tradición inducen. Pero también en la dimensión de la racionalización "material", en la que son cimentadas ponderadamente las preferencias directrices (valores) ya sin las distorsiones provocadas por las pasiones o los usos inveterados, se atiene Weber al cabo a criterios formales: solo cabría reconocer ahí como racionales aquellos valores cuya modalidad facilite una generalización y el consiguiente establecimiento de principios (Habermas, 1981, pp. 225-261). El núcleo de la racionalidad práctica de Weber es ante todo funcional y procedimental y abarca procesos de sistematización y estructuración metódica que son característicos de la organización burocrática y de su sostén reglamentario. Pero Weber, a pesar de su flagrante avenencia con el tipo moderno de racionalidad, era finalmente escéptico en lo que atañe a la elección, más allá de estos parámetros técnicos y formales, de un sistema básico de valores u otro: ese dictamen final no podría ser racional. Una parte de la narrativa de Kafka ejemplifica, sin embargo, una irracionalidad que resulta de un tipo de elección última (no de cualquiera), y reduce al absurdo el orden y concierto de aquellos parámetros.

[19] Después de todo, en Kafka el individuo aislado y desprovisto de atributos no es tal vez (o no siempre y desde toda perspectiva) un individuo cualquiera que ansía aceptación social, normalidad, empleo, seguridad... El K. de *Das Schloß* es plausiblemente un judío desligado de su comunidad religioso-cultural, pero al que no obstante se le deniega la asimilación tanto entre el pueblo trabajador como entre las instancias altamente burocratizadas del gobierno local (Arendt, 2016, pp. 62-71). La larga y vana espera de K. no es la espera del Larsen de Onetti.

funcionarios anónimos determinan arbitrariamente el destino (de viaje y vital) de cada viajero, en desplazamientos con inicio también incierto. El viejo guardagujas, en calidad de funcionario delegado, da noticia, con dicción pedante e imperativa, de imprevisibles eventualidades a las que los impotentes pasajeros han de conformarse. Para el sujeto particular, la impenetrable planificación de las oficinas de la compañía comporta un desconcierto incesante e imposibilita todo plan propio. Pero el público al que Arreola se dirige es ya otro, y otra entonces la significación de su acción escritural, que está enmarcada en momentos en los cuales el Estado mejicano se esfuerza, con resultados cuestionados, por mejorar las infraestructuras, y, por ejemplo, la entonces reciente fantasía possurrealista de Buñuel en *Los olvidados* (como, en otro orden, también la amenas películas itinerantes como *Subida al cielo* o *La ilusión viaja en tranvía*)[20] delimita, con una turbadora visión colateral del programa de progreso, un espacio más de intertextualidad potencial.

El astillero, de Juan Carlos Onetti, es en buena medida una novela de oficina que se halla bajo el influjo de Kafka, pero en la cual las circunstancias ambientales producen también una nueva orientación de sentido. No encontramos en ella una burocracia asfixiante, sino agónica, en razón de una penuria estructural que imposibilita su eficaz funcionamiento. La gran empresa en el Cono Sur a la que alude el título del libro de Onetti se halla en quiebra, y su administración se reduce a tres personas, que desempeñan paradójicos puestos directivos: un gerente general, un gestor administrativo y un gerente técnico, que no disponen de un personal subalterno al que impartir directrices. La dirección misma constituye toda la espectral plantilla y es, a la postre, la víctima de una descabalada práctica administrativa. En el universo de los funcionarios kafkianos o en la autorrepresentación de Eichmann se hace patente un simulacro de imperiosidad funcional: una reglamentación cuya

[20] *Los olvidados* es una película de 1950. Las otras dos obras se estrenaron, respectivamente, en 1951 y en 1953.

racionalidad normativa se ha degradado hasta el absurdo. En la obra de Onetti, la misma funcionalidad de la gestión empresarial es un simulacro, que se expande sobre la existencia de los propios gestores. La ilusión está reforzada, como recurso de estilo, por la singular ensoñación literaria del escenario de los hechos narrados: la Santa María de Onetti, de modo parejo al Yoknapatawpha County de Faulkner, es una ciudad que, junto con la región aledaña, va erigiendo y modificando su estructura a través de distintas novelas y cuentos.

Santa María es un mundo habitado por figuras poco modélicas (sino depravadas), frustradas desde un inicio y condenadas a una completa decepción, en el cual se manifiesta una doble ficcionalidad que origina un efecto de metalepsis: ese mundo es en *La vida breve* (la otra gran novela de Onetti, de 1950) la creación fabulosa de un personaje atormentado, Juan María Brausen, y adquiere ahí una inesperada realidad intradiegética que absorbe primero a su propio inventor y a otros personajes, y que luego se prolonga y completa en historias sucesivas. La fantasía urbana de Brausen pasa así a ser una instauración primigenia, una suerte de colonización de tierras deshabitadas, en la que la fundada realidad institucional incorpora en sí la acción imaginativa. En este cosmos trastornado ya por la tácita *mise en abyme*, el viejo propietario de la empresa de Puerto Astillero, declarada en concurso de acreedores, actúa (incluso cuando ya se encuentra encarcelado por un delito de falsedad documental) como si superar la insolvencia fuera posible, y dependiera solo de una cuestión de tiempo, y de las lejanas oficinas ministeriales y bancarias de Buenos Aires (de los "covachuelistas" capitalinos, "esos piojos resucitados", Onetti, 1995, p. 144), la llegada de una ayuda providencial hasta su nueva "oficina" penitenciaria, sólo "más incómoda que las otras, pero no distinta" (Onetti, 1995, p. 208). La gerencia efectiva es tan ficticia como la remuneración acordada para sus tres solitarios cargos, cuyo real medio de subsistencia es la venta ilegal de utensilios y de vieja maquinaria de la destartalada y herrumbrosa instalación industrial. La figura

central está representada por el gerente general, Larsen, cuya única credencial es haber sido proxeneta, y como tal reemerge en otras historias del ciclo de Santa María: aquí ya padece el declive de la edad y, al igual que todas las restantes figuras, es un hombre que se engaña a sí mismo sabiendo que se engaña: abriga pues una mala fe (*mauvaise foi*) en el sentido de Sartre, un sutil basculamiento entre la buena fe y el cinismo.[21] Afirma la identidad entre la "facticidad" de sus actividades y objetivos (su perseverante labor de oficina, que es por completo inútil; el intempestivo amor de la mujer a quien galantea de modo histriónico, que está psíquicamente enferma o es corta de entendimiento) y la "trascendencia" de tales actividades (la recuperación de la empresa, el ideal de un matrimonio convencional y ventajoso). Pero al mismo tiempo preserva en su consciencia la discrepancia de ambos planos.

La irracionalidad de la mala fe es una cuestión de grado. Una porción de mala fe (en este específico sentido) está asociada a menudo a una reflexiva ambición intelectual con símil quijotesco (Nietzsche decía que "entre los ansiosos de fama [eterna] que creen divisar su blasón colgado en las estrellas los más osados caballeros se hallan en la grey de los filósofos" [1980, p. 757]).[22] Pero emerge también en las repetidas situaciones en que concedemos de hecho importancia a un empeño propio sabiendo que su realización no tiene al fin y al cabo tanta importancia. Sin un punto de mala fe, estaríamos abocados a una fatal apatía o a una cándida ingenuidad. Ahora bien, la situación de Larsen es tan lastimosa, Puerto Astillero un lugar tan desolador y la falta de expectativas tan patente que el prolongado simulacro de funcionalidad burocrática en que participa sin convicción se va haciendo más y más disparatado. Ahí donde reina una confusa acumulación de carpetas y archivadores,

[21] Jean-Paul Sartre da finalmente a esta idea un sentido más amplio que no nos interesa aquí (Sartre, 1943, pp. 85-108).

[22] En la versión original: "Die verwegensten Ritter unter diesen Ruhmsüchtigen, die daran glauben, ihr Wappen an einem Sternbild hängend zu finden, muß man bei den Philosophen suchen."

de escritorios vacíos y polvorientos, de documentos sucios, de remotos libros de contabilidad, de planos desperdigados por las dependencias y de vanos o incomprensibles informes técnicos, forzoso es que todo devenga entonces farsa sabida, juego ilusorio: la gestión general de la empresa, la diligencia oficinesca de Larsen, la responsabilidad supuestamente por él ejercida y la retórica hueca de la que se reviste.[23] En esta histriónica actividad (que requiere un grupo para su despliegue), participa el viejo empresario Petrus, al cual "lo único que le importa es el juego, no lo que pueda ganar" (Onetti, 1995, p. 145), pero también Gálvez y Kunz, los otros gerentes, para quienes, más allá de las ruinosas naves industriales, de sus ratas y desbarajuste, "el juego es lo serio, se transforma en lo real" (Onetti, 1995, p. 101) ... y se alarga agónicamente. Larsen mantiene, en verdad, un último conato heroico: no tiene en rigor jefe inmediato, asume cometidos por iniciativa propia, se fija fines (siempre interesados) y al inicio no se amolda mansamente al estado de cosas (igual que algunos protagonistas de Kafka); pero pronto sufre hambre, se resigna a la desgracia y al fin su vida (como la de Gálvez) acaba de la peor forma.

La irracionalidad de la institución que Larsen ha representado y simulado es, en cualquier caso, de un tipo nuevo: no estriba (en términos de Max Weber) en una eventual disfuncionalidad que simplemente debilite la eficacia y previsibilidad de un orden impersonal de formales reglas administrativas, o dé a estas una infausta y regresiva interpretación material, siguiendo tácitas máximas políticas, dogmas o intereses particulares para al fin convertir a un grupo social en víctima propiciatoria. Es, en cierto modo, más fundamental, y en su fantasmagórica expresión entraña un pesimismo profundo dentro de una esfera en donde el fracaso individual es cuasi ley natural, donde reina "un tolerante hastío" (Onetti, 1995, p. 146) y se sabe (o se cree saber) que todo afán es ilusión y que la

[23] En *Der Prozess*, una materializada maraña burocrática atenaza a K. En *El Astillero*, Larsen se pierde en los vestigios de esa maraña, que su perplejidad reteje.

vida es fingimiento. Las fronteras de esta esfera son difusas, y no está excluida una u otra clave metafórica: la mudadiza y vana escena literaria, "nosotros los pobres" (Onetti, 1995, p. 229), los varones de más de cincuenta años, los suburbios industriales del Cono Sur, quizás el mundo entero... Pero está también justificado asociar en Onetti dicha esfera al periodo de deterioro económico y político de Uruguay (que una vez fuera "la Suiza de América") a partir de finales de los cincuenta (Vargas Llosa, 2015, pp. 153-167). Un deterioro que en la propia novela se convierte en símbolo de una incompleta o truncada racionalidad moderna en todo el continente, y lleva a otro plano del absurdo el programa burocrático de eficiencia, reglamentación, registro, escalafón, funcionariado competente y seguridad retributiva.

Permítanseme aún unas recapitulativas, mas también complementarias, observaciones. Los tipos históricos de burocracia que Max Weber distingue guardan una cierta correspondencia (en su calidad de tipología ideal) con lo que en el sistema de Foucault se entiende, con alguna volubilidad terminológica, por discursos o prácticas discursivas: se trata de estructuras vinculadas a un ejercicio de poder que operan como parámetros tácitos, pero que, tal como subrayaba el filósofo francés, no son el fruto de concretas decisiones conscientes y primigenias, sino que tienen una instauración impersonal (tanto para Weber como para Foucault la sociedad o la nación, con sus individuos y clases, no son el punto de referencia último: de ahí la mayor afinidad final de ambos con los historiadores de las mentalidades que con los historiadores sociales).[24]

[24] Este punto ha sido destacado en Veyne, 2008. Ciertamente, el fértil ingenio de Foucault engendró otras categorías entroncadas a estas. Sobre esa base, lo que Weber entendía por burocracia moderna tal vez podría ser contemplado como una práctica inherente a la *gouvernementalité* como "dispositivo" específico. Pero ello, lejos de impugnar el posible carácter discursivo de la tipología del sociólogo alemán, tal vez muestra, de acuerdo con los criterios que el propio Foucault aplica, una afinidad parcial más profunda. Ahora bien, por muy histórico que sea su programa de investigación, Max Weber no deja de ser un sociólogo del presente. En cambio, por muy crítico del presente que Foucault sea, es sobre todo un historiador centrado en el pasado.

Como es sabido, el programa de investigación histórica de Foucault pone en cuestión lo que él llama el "sujeto original" de la antropología, así como todo humanismo genérico, en cuanto paradigma ligado a una ilusión de continuidad histórica; pero Foucault también recusa la "actividad sintética del sujeto" (esto es, la relevancia de la acción constructiva de la conciencia personal) y con ello la misma unidad del libro y de la obra, cuya individualizada centralidad tilda de "metafísica del origen" (*métaphysique de l'origine*, Foucault, 1969, pp. 32-37). A esa unidad contrapone la intertextualidad: cada libro o texto "est pris dans un système de renvois à d'autres libres, d'autres textes, d'autres phrases: nœud dans un réseau" (Foucault, 1969, p. 34). La intertextualidad es, así pues, una base heurística que subyace a la metodología histórica de Foucault. Entender su teoría del discurso requiere entonces tener en cuenta su subyacente teoría de la interpretación de fuentes históricas de base textual; la reducción del "sujeto de la síntesis" a "objeto del discurso" es paralela a la reducción de la acción autoral a nódulo de una amplia malla; nódulo que se nutriría de lo que un conjunto de otros nódulos, en un reticular campo discursivo, le transpone.[25]

Pues bien, si consideramos la "burocracia moderna" como un discurso (o al menos un "dispositivo" de un discurso), salta primero a la vista la capacidad reflexiva de Max Weber sobre ese campo discursivo, que supuestamente habría de determinar su modo de pensar.[26] Pero lo que aquí es más importante: al considerar la

[25] Véase Foucault, 1969, p. 43: "comment être sûr qu´on ne se laissera pas prendre à toutes des unités ou synthèses peu réfléchies qui se réfèrent à l'individu parlant, au sujet du discours, à l'auteur du texte, bref, à toutes ces catégories anthropologiques? Sinon peut-être en considérant l'ensemble des énoncés à travers lesquels ces catégories se sont constituées, –l'ensemble des énoncés qui ont choisi pour 'objet' le sujet des discours (leur propre sujet) et ont entrepris de le déployer comme champ de connaissances?".

[26] Una paradoja en la que se enreda el historiador fiel a la teoría del discurso se hace patente en cuanto se advierten los distintos criterios que aplica –y ha de aplicar– en el momento de interpretar los escritos (documentos, libros, tratados…) del pasado y ciertos escritos del presente: aquellos que entablan un diálogo (ya en disposición adicta, ya en disposición hostil) con la propia teoría del discurso. La participación

obra de Kafka como producción literaria que no puede ser entendida sin tener en cuenta ese mismo campo, hemos constatado que la indudable reflexividad de Kafka (que era miembro de una minoría social) es ya dispar (en un grado que no cabe calibrar con toda precisión) a la de su coetáneo (19 años mayor) Max Weber. Y, tras examinar someramente la amplia y rica recepción de su obra entre algunos escritores hispanoamericanos del pasado siglo (solo un botón de muestra), hemos constatado que, bajo el manto común de la admiración por el escritor checo y la abierta receptividad a corrientes europeas de pensamiento y a las consiguientes "reglas de un discurso", germinan aún nuevas y matizadas sensibilidades frente a la moderna racionalidad burocrática (así como frente al subgénero "discursivo" que respecto a ella Kafka representa), las cuales no pueden ser agrupadas en una "posición" común, ocupada por indiferenciados individuos, o "reinscritas" o "transcritas" en una misma "materialidad institucional".[27] Si ahora, por último, fijamos la atención en las crudas tendencias actuales de desmantelamiento del aparato burocrático estatal en varios países del Nuevo Mundo: ¿no cabe esperar que florezca pronto allí una literatura distópica de nuevo tipo, como sensible reacción del autor a la inquietante mutación de su entorno inmediato?

Bibliografía

Arendt, Hannah (1989). Der Auschwitz-Prozeß. En idem, *Nach Auschwitz. Essays & Kommentare* (pp. 99-136). Berlín: Tiamat.

Arendt, Hannah (2016). *Die Verborgene Tradition. Acht Essays.* Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

cooperativa en este diálogo impide reducir a la parte rival a una manifestación más de una anónima formación discursiva o "positividad" e ignorar su carácter opinativo.

[27] Véase Foucault, 1969, pp. 125-126, 135-136.

Arendt, Hannah (2022). *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. Múnich: Piper.

Arreola, Juan José (1997a). El guardagujas. En *Confabulario definitivo* (pp. 77-84). Madrid: Cátedra.

Arreola, Juan José (1997b). Pueblerina. En *Confabulario definitivo* (pp. 90-92). Madrid: Cátedra.

Barthes, Roland (1994). La mort de l'auteur. En *Oeuvres complètes. Tome II* (pp. 491-495). París: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland (1995). *Roland Barthes par Roland Barthes*. En *Oeuvres complètes. Tome III. 1974-1980* (pp. 79-250). París: Éditions du Seuil.

Bolaño, Roberto (2003). El policía de las ratas. En *El gaucho insufrible* (pp. 53-86). Barcelona: Anagrama.

Bolaño, Roberto (2007). *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.

Borges, Jorge Luis (1996a). *Historia de la eternidad*. En *Obras Completas I* (pp. 351-423). Barcelona: Emecé.

Borges, Jorge Luis (1996b). La biblioteca de Babel. En *Obras Completas I* (pp. 465-471). Barcelona: Emecé.

Borges, Jorge Luis (1996c). La lotería en Babilonia. En *Obras Completas I* (pp. 456-460). Barcelona: Emecé.

Borges, Jorge Luis (2001a). Kafka y sus precursores. En idem, *Obras Completas II* (pp. 88-90). Barcelona: Emecé.

Borges, Jorge Luis (2001b). Franz Kafka. La metamorfosis. En *Obras Completas IV* (pp. 97-99). Barcelona: Emecé.

Borges, Jorge Luis (2001c). Franz Kafka. En *Obras Completas IV* (pp. 326-327). Barcelona: Emecé.

Borges, Jorge Luis (2001d). Franz Kafka. América. Relatos breves. En *Obras Completas IV* (p. 454). Barcelona: Emecé.

Cortázar, Julio (1993). Axolotl. En *Los relatos, 1* (pp. 200-205). Madrid: Alianza.

Cortázar, Julio (2014). Segunda vez. En *Los relatos, 4. Ahí y ahora* (pp. 25-34). Madrid: Alianza.

Echevarría, Ignacio (2007). Nota preliminar a Bolaño. En Roberto Bolaño, *El secreto del mal* (pp. 7-11). Barcelona: Anagrama.

Ette, Ottmar (1998). *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard.

Foucault, Michel (2001). Qu'est-ce qu'un auteur? En *Dits et écrits, I* (pp. 817-849). París: Gallimard.

Gadamer, Hans-Georg (1999). *Gesammelte Werke 2. Hermeneutik II*. Tubinga:Mohr/Siebeck.

Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.

González García, José M. (1989). *La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka*. Madrid: Visor.

Habermas, Jürgen (1981). *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1. Handlungs-rationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Kafka, Franz (1996). *Die Erzählungen*. Fráncfort del Meno: Fischer.

Kafka, Franz (2009). *Briefe an Felice*. Fráncfort del Meno: Fischer.

Kafka, Franz (2023a). *Das Schloss*. Stuttgart: Reclam.

Kafka, Franz (2023b). *Der Prozess*. Stuttgart: Reclam.

Kristeva, Julia (1969). *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil.

Larra, Mariano José de (1986). Vuelva usted mañana. En *Artículos varios* (pp. 324-336). Madrid: Castalia.

Nietzsche, Friedrich (1980). Über das Pathos der Wahrheit. En *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Band I* (pp. 755-760). Múnich: de Gruyter.

Onetti, Juan Carlos (1995). *El astillero*. Madrid: Cátedra.

Onetti, Juan Carlos (2016). *La vida breve*. Barcelona: Penguin Random House.

Onetti, Juan Carlos (2022). Bienvenido, Bob. En *Cuentos Completos* (pp. 78-86). Barcelona: Penguin Random House.

Riffaterre, Michael (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.

Sartre, Jean-Paul (1943). *L'être et le néant. Essai d´ontologie phénoménologiqu*e. París: Gallimard.

Schluchter, Wolfgang (1980). Bürokratie und Demokratie. Zum Verhältnis von politischer Effizienz und politischer Freiheit bei Max Weber. En *Rationalismus der Weltbeherrschung* (pp. 75-133). Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Stach, Reiner (2004). *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. Fráncfort del Meno: Fischer.

Vargas Llosa, Mario (2015). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Barcelona: Pinguin Random House.

Veyne, Paul (2008). *Foucault. Sa pensée, sa personne*. París: Albin Michel.

Weber, Alfred (2000). Der Beamte. En *Schriften zur Kultur- und Geschichtssoziologie (1906-1958)* (pp. 98-117). Marburgo: Metropolis.

Weber, Max (1988). Politik als Beruf. En *Gesammelte Politische Schriften* (pp. 505-560). Tubinga: J.C.B. Mohr.

Weber, Max (2009). *Wirtschaft und Gesellschaft. Herrschaft.* Studienausgabe. Tubinga: J. C.B. Mohr.

Weber, Max (2012). *Religion und Gesellschaft. Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie.* Darmstadt: WBG.

Weber, Max (2014). *Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie. Unvollendet. 1919-1920*. Studienausgabe. Tubinga: J. C. B. Mohr.

Burocracia y violencia

Burocracia criminal en *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa

Gerardo Cham

Doi: 10.54871/ca26of10

El material humano, novela publicada en 2009 por el escritor Rodrigo Rey Rosa, bascula, de manera ambigua, entre lo ficticio y lo histórico. Por eso, esta novela bien podría incluirse en el género de autoficción (Alberca, 2007). Otros analistas como Vincent Colonna (2004) prefieren usar el término autofabulación. De hecho, al inicio de la novela, el autor lanza una especie de advertencia irónica para asentar que *El material humano* es una obra fronteriza entre lo real y lo ficcional: "Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, ésta es una obra de ficción" (Rey Rosa, 2009, p. 5). Con este epígrafe se afirma la importancia de la ambigüedad como epicentro textual de la novela. No es casual que, en la contraportada de la edición en Anagrama, se advierta también que el libro de Rey Rosa se "desarrolla en las arenas movedizas de lo ficticio y lo histórico" (Rey Rosa, 2009, contraportada; Coto Rivel, 2015). Aquí la hibridación tiene distintos niveles de importancia. Por un lado, tenemos filtraciones entre sucesos que ocurrieron realmente en la vida política de Guatemala, pero también encontramos una simbiosis entre aspectos vividos por el autor y sucesos ficcionales experimentados por el narrador protagonista. Aunque esta novela simula ser un diario de apuntes y notas, en realidad, conforma un mosaico enorme sobre la represión sanguinaria en Guatemala, prácticamente desde

la colonia española. La trama es en apariencia bastante simple. El protagonista, un *alter ego* de Rey Rosa, indaga en un caótico archivo policial, huellas, rastros de gente desaparecida desde los años treinta hasta la década de los ochenta del siglo XX.

No se trata de una simple labor de búsqueda archivística, sino de una empresa formidable por las cloacas de la violencia histórica en Guatemala: "ese monstruo colectivo que asola el país desde hace ya más de treinta años" (Martínez Rubio, 2014, p. 586). De manera que toda la actividad de rescate histórico emprendida por el protagonista se ve atravesada por las burocracias documentales del poder estatal y también por las farragosas cantidades de materiales encontrados en un estado caótico. Lo paradójico es que, formalmente, el autor-narrador también incurre en formas caóticas, pues todo su trabajo de registro se basa en estrategias de aparente improvisación, así como en transcripciones desordenadas, comentarios, citas, diálogos fugaces, incluso fabulaciones a partir de sueños.[1]

Por otro lado, la dimensión burocrática también pone de manifiesto lo inconmensurable de las informaciones, ya que las dimensiones reales del archivo referido en la novela es gigantesco. Se trata de un depósito de fotografías y disquetes que acumularían siete mil novecientos metros lineales de folios (Albizúrez Gil, 2013, p. 7). Esas dimensiones nos hablan de lo fangoso y complejo de la empresa clasificadora emprendida por el personaje de la novela. Pero no se trata solo es la cantidad de expedientes, sino también de lo que eso implica a nivel de informaciones fragmentadas, dispersas, sueltas, casi imposibles de reconstruir a cabalidad. De hecho, Rey Rosa demuestra que el horror genocida en Guatemala no puede ser reconstruido de manera precisa, sino a través de acercamientos ambiguos, sesgados y azarosos plagados de figuraciones simbólicas que muchas veces excluyen lo racional para dar paso a los impulsos de la imaginación. Aquí hay un motivo adicional que

[1] A manera de ejemplo, recomendamos la revisión de las siguientes páginas: 25, 41, 44, 59, 72, 124 (Rey Rosa, 2009).

complejiza la clarificación de identidades individuales. Ya desde el siglo XIX, quienes habitaban el campo guatemalteco y también zonas empobrecidas en las ciudades no tenían acceso físico a centros de registro civil. Muchos de esos campesinos tampoco hablaban español. Por ello, para sectores importantes de población rural, archivos y notarías se volvieron lugares ignotos, lejanos, inaccesibles. Eso facilitó cualquier cantidad de manipulaciones. A espaldas de la población, se falseaban datos, incluso se borraban por completo documentos de identidad. La quema de archivos fue una estrategia común en detrimento de la sociedad civil (Albizúrez Gil, 2013, p. 7).

De fondo, la novela de Rey Rosa nos plantea las tremendas implicaciones de las burocracias archivísticas como lugares ontológicos que inciden con fuerza en las luchas ideológicas por dar significado al pasado de países enteros, así como a los procesos de construcción de la memoria colectiva. Además, desacraliza el archivo como lugar neutro de acceso a informaciones precisas, objetivables, reales. Más bien confronta las nociones convencionales del archivo para representarlo como un lugar laberíntico concebido *ex profeso* para enrarecer diálogos entre distintos sectores de la sociedad. Dicho de otro modo, el archivo en *El material humano* se nos presenta como un lugar donde las memorias colectivas permanecen dislocadas y en perpetua fragmentación, todo bajo control de mandos militares. Tengamos en cuenta que, en el imaginario colectivo guatemalteco, la noción de archivo se encuentra muy asociada al mundo de lo militar y a las estrategias burocratizadas de control, confiscación y recuperación de memoria histórica (Albizúrez Gil, 2013, p. 7).

Quizá más al fondo, la novela de Rey Rosa está cimentada sobre preguntas tan relevantes como las siguientes: ¿qué es la violencia? ¿Será posible conocer objetivamente la materia de las violencias? ¿Hasta dónde cabe lo racional para reconstruir genocidios? Estas preguntas deambulan como espirales invisibles por toda la trama narrativa de la novela. El narrador asume que solo generando un discurso coherente para responder a esta clase de preguntas es posible entender, explicar y quizá revertir contextos de violencia

tan graves como los que se han vivido en Guatemala durante los últimos treinta años. Y, sin embargo, *El material humano* también puede leerse como una crónica del fracaso inevitable que conlleva cualquier intento por tratar de racionalizar las grandes interrogantes sobre violencias ejercidas por Estados militarizados.

Trama de origen

El 17 de junio de 2005, un incendio destruye un cuartel o polvorín del Ejército Nacional de Guatemala. A raíz de ese percance, un delegado policíaco descubre casualmente un cuarto subterráneo con cajas repletas de millones de fichas con nombres y datos de personas detenidas bajo argumentos tan arbitrarios que rayan en lo absurdo. Incluso había documentos bien preservados desde el siglo XIX. Un detalle llama poderosamente la atención. En muchísimas fichas encontradas, se repite el nombre del archivista Benedicto Tun, quien organizó el archivo policial desde 1922 hasta 1970. Cabe señalar que Rey Rosa intrudujo a este personaje de manera ficcional basado en la figura de Benedicto Menchú, hijo de Desiderio Menchú, fundador del Gabinete de Identificación de la Policía Nacional (Albizúrez Gil, 2013, p. 22). Todas esas circunstancias caóticas confirman una sospecha que flota en la semiósfera narrativa de la novela: las violencias ejercidas por el Estado guatemalteco nunca fueron derivas de procedimientos estrictamente racionales, justificados desde una ética legal, sino más bien se trata de violencias ejercidas a capricho, desde odios irracionales y al fragor de un poder militar abusivo que usaba a su favor toda clase de prebendas de impunidad. Además, en consonancia con abusos de poder, el Estado guatemalteco hizo todo lo posible por enrarecer todas esas montañas de documentación relativa a expedientes de personas torturadas y eventualmente asesinadas. Esto implicó también implementación facciosa de burocracias estatales (Alcino, 2023 y Spiller, 2017).

El narrador de la novela descubre con espanto que cada ficha reduce hasta el absurdo vidas de ciudadanos comunes que fueron arrasadas por el Estado. Me propongo mostrar que en el mundo histórico-ficcional de la novela, Rey Rosa fija su atención en un simple archivista gris, silencioso, casi anónimo, a fin de abrir reflexiones críticas sobre el hecho de que, más allá de generales y altos mandos militares, fue en los sótanos penumbrosos de archivos policiales donde también se gestó el poder represivo militar en Guatemala. Esto implica que los archivistas nunca fueron neutrales. Lejos de ser simples funcionarios menores, en realidad eran presionados para actuar como agentes activos que contribuyeron a la fragmentación, la inhibición y el enrarecimiento de memorias colectivas. Hay pasajes en la novela de Rey Rosa que aluden a esta circunstancia. En uno de ellos, Benedicto Tun comenta que su padre, quien, en la trama de la novela, fue el primero en estar al frente del Gabinete de Identificación de la Policía Nacional, recibió fuertes presiones para alterar dictámenes forenses:

> El viejo Tun dictaminó suicidio (de nuevo habla de las circunstancias como si diera por sentado que yo conocía bien el caso –lo que no deja de halagarme). "Pero luego los de arriba querían que cambiara su dictamen, que dijera que había sido un homicidio", me dice [...]. Esto casi llegó a costarle la cárcel –me asegura–. Ante las presiones, él presentó su renuncia, pero no la aceptaron, y tuvo que seguir trabajando en el Gabinete tres años más, hasta que se retiró después de tener un accidente" (Rey Rosa, 2009, pp. 73-74).

Este aspecto no es tan extraño. La novela de Rey Rosa alude a una práctica reiterada en dictaduras de América Latina. Bajo presión de mandos policiales y militares, había archivistas que fueron usados para alterar evidencias documentales que tuvieron gran incidencia sobre vidas de miles de personas (Marengo[2], 2012 y Graciela

[2] En el artículo referido, María Eugenia Marengo analiza la enorme importancia que han tenido los archivos integrados a fuerzas de seguridad en distintos países de América Latina como instrumentos sistemáticos de represión, vigilancia y control

Acuña et al, 2016[3]). Al ocultar millones de fichas con datos básicos sobre detenidos, se burocratizaba el pasado de esas personas sometiéndolas a la clausura permanente de sus memorias. De hecho, se convertían en fantasmas de la historia, lo cual venía muy bien al Estado guatemalteco porque así podía implantar sus propias narrativas justificatorias sobre crímenes de guerra, sin tener que lidiar con identidades reales de millones de personas desaparecidas a manos de policías o militares.

En suma, el archivista Benedicto Tun, en términos de microfísica del poder tal y como la entendía Foucault (1980), desempeña un papel crucial al servicio del Estado militar guatemalteco. Tanto el propio Benedicto Tun como el espacio físico del archivo hacían las veces de caja fuerte para encubrir desapariciones forzadas, crímenes de guerra, torturas y silenciamiento simbólico de millones de ciudadanos que nunca tuvieron la oportunidad de defenderse. En este sentido, sospechamos que Benedicto Tun no era un trabajador estrictamente inocente. De ahí una pregunta intrigante que el narrador lanza en la novela: "¿pudo ser éste un hombre 'decente' —en el sentido orwelliano al menos?" (Rey Rosa, 2009, p. 69). Después de todo, como bien documenta una especialista como María Eugenia Marengo (2012, p. 162), en muchos casos se trataba de una "burocracia del mal", ya que los archivistas militares eran usados como engranajes secretos para enrarecer e incluso desaparecer aún más el rastro de cualquier detenido. De hecho, podían actuar como prestidigitadores del sistema.[4]

---

de la sociedad civil durante largos periodos del siglo XX. Otra tesis desarrollada por Marengo consiste en que estos archivos militares también fueron usados como una suerte de tecnología secreta para afianzar mecanismos de represión.

[3] Esta obra colectiva ofrece una visión amplia, profunda y bien documentada sobre el papel crucial de los archivos militares, cuyos trabajadores encargados de labores aparentemente técnicas (clasificar, ordenar, seleccionar, etc.) fueron mucho más que eso. El libro muestra cómo fue que los archivistas militares devinieron agentes activos en los mecanismos de represión en América Latina, especialmente en los casos de Chile, Argentina y Brasil.

[4] A modo de ejemplo, véanse las siguientes páginas de *El material humano*: 29, 30, 70, 118 y 121.

De ese modo, se generaba un sistema discrecional para ocultar prácticas criminales cometidas por agentes represivos del Estado, lo cual permitió que los archivistas desempeñaran un papel relevante. En efecto, un aspecto que revela las implicaciones de los archivistas en el funcionamiento del aparato represor estatal se debía a que eran también trabajadores policiales o militares, por tanto, sus decisiones estaban supeditadas a decisiones e intereses de sus jefes. Este aspecto se hizo evidente en periodos posteriores a las dictaduras, por ejemplo, en Argentina. Según indica Cinthia Balé (2018, p. 21), cuando se abrieron los archivos militares en aquel país entre 2003 y 2015, fue decisivo el trabajo llevado a cabo por equipos de jóvenes investigadores ajenos a las fuerzas armadas, a fin de garantizar que no hubiera colusión, ni pugna de intereses políticos en las revisiones de los expedientes. Estos grupos de nuevos archivistas fueron denominados "Equipos de Relevamiento y Análisis Documental" (Balé, 2018, p. 21). Lo novedoso del método era que los jóvenes archivistas no tenían que solicitar permiso a ningún jefe militar para que enviara determinada documentación. Ellos mismos eran los encargados directos de obtener los documentos, clasificarlos, etc. (Balé, 2018, p. 21).

Volviendo a *El material humano,* la novela parte de un hallazgo fortuito. Miles de fichas de detenidos salen a la luz, no por un proceso de resarcimiento o de rendición de cuentas, sino gracias a un suceso imprevisto (también el azar modifica el curso de la historia). Miles de fichas perdidas aparecen súbitamente en un complejo de edificios policiales. Ese hecho, en apariencia colateral, nos habla de la ausencia de procesos democráticos que deberían obligar a rendir cuentas a los perpetradores de torturas y desapariciones.[5]

[5] "En los archivos encontrados no hay un solo documento que contenga una orden de ejecución o de desaparición forzada. Se cuidaron mucho de no ser tan específicos, pero dejaron pistas que podrían ayudar a dar con los culpables de los abusos cometidos durante la época de la represión en el país. De los más de 80 millones de documentos que contiene este archivo, por ahora han sido clasificados y digitalizados cinco millones, los cuales ya han arrojado numerosas evidencias sobre las estrategias de la

Aislamiento humano

Una característica de funcionarios al servicio de poderes burocráticos consiste en el extremo cuidado que eventualmente llegan a tener para hacer de cada víctima una especie de aguja que tendrá que ser buscada y encontrada como en un pajar (si es que alguien, en algún momento, se interesa por buscar a esa víctima). Eso forma parte del aislamiento humano en las cadenas burocráticas. Cada persona real es convertida en materia profundamente separada del mundo, es decir, fuera de un "nosotros" universal. No es casual que el lugar donde se encontraron todos esos expedientes tenga el nombre de *La Isla*, ubicado al extremo norte de la ciudad, en un complejo de edificios policíaacos. Importa destacar que el trabajo de reconstrucción de personas, a través de las fichas encontradas, tiene mucho de genealogía. Precisamente, para Foucault, "la genealogía de la historia es gris; es meticulosa y pacientemente documentalista. Trabaja sobre sendas embrolladas, garabateadas, muchas veces reescritas" (Foucault, 1980, p. 7).

Ahora bien, esta genealogía del poder tiene su corolario en la novela de Rey Rosa porque, al enfrentarse a un archivo histórico de detenidos, el personaje central no puede reconstruir, de manera ordenada, el caos recién expuesto al escrutinio de la luz pública. Todo lo que ve apela a invasiones, luchas, rapiñas, disfraces, detenciones arbitrarias. Por otro lado, la novela muestra un hecho perturbador, propio de las burocracias militares. Miles de personas fueron fichadas, detenidas, torturadas e incluso desaparecidas por razones increíblemente absurdas, casi cómicas.

> Barrientos Luis Alfredo. Nace en 1924. Periodista. Fichado en 1956 por manifestante. En 1958 por propalar ideas exóticas. (Rey Rosa, 2009, p. 14)

PN, los métodos que utilizaba para apoyar en el plan contrainsurgente, las cadenas de mando y las políticas de represión operativas" (*Prensa libre*, 5 de julio de 2017)

> Cabrera García Leopoldo. Nace en 1931. Filarmónico. Fichado sin motivo en 1956. (Rey Rosa, 2009, p. 14)
>
> Ochoa Santizo Jorge. Nace en 1943. Carrocero. Fichado en 1960 por sospechoso. Vive con su señora madre puta. (Rey Rosa, 2009, p. 15).
>
> Rosales Vidal Francisco. Nace en 1925. Tipógrafo. Fichado en 1940 por jugar pelota en la vía pública. (Rey Rosa, 2009, p. 16)
>
> Godoy O. Mario. Nace en 1920. Estudiante. Detenido por impertinente. (Rey Rosa, 2009, p. 18)
>
> III. FICHAS POST MORTEM
>
> [...]
>
> † XX. Atado de pies y manos con mecate de plátano, golpeado y lanzado al río. Aclaración: al proceder a la toma de impresiones al cadáver ya mencionado tropecé con la dificultad de que los dedos los tenía churucos, haciendo difícil tomar la huella rodada, aunque procedí a la inyectada pero tampoco me dio resultado. No me quedó más remedio que cortarle los dedos que mejor consideré para el efecto. Firma: José Héctor Terraza T, 7 de diciembre de 1974.
>
> **Nota:** En un sobrecito adjunto a esta ficha encontré una tira de papel con el diagrama impreso para marcar las huellas digitales. Y allí, en lugar de las típicas manchas de tinta, estaban unos trocitos de tejido que recordaban pétalos de rosa secos, con dibujos dactilares. Examinados más de cerca resultaron ser piel humana (Rey Rosa, 2009, pp. 20-21).

Esta nota resulta particularmente significativa. Los fragmentos de tejido parecen fundidos al cartoncito de la ficha. Ambos trozos, uno orgánico, el otro estrictamente burocrático, nos remiten al proceso ancestral de trocear a una persona: fragmentarla casi hasta convertirla en polvo cósmico.[6] Eso también se hace al fichar a una persona. Como puede verse detrás de esa escritura críptica, tenemos la

[6] Sara Uribe (2012) nos recuerda que todo cuerpo fragmentado también forma parte de nuestros cuerpos perdidos.

sensación de que cualquier persona podía ser detenida a capricho. La ausencia de retórica en esas fichas las vuelve muy poderosas. Pero al suprimir argumentos, el discurso del poder se vuelve omnímodo. Ya no hace falta justificar ni rendir cuentas. A través de esas fichas, el Estado represor deja de hablar, se convierte en un gigantesco ventrílocuo que balbucea a través de cartoncitos formateados según sus intereses. No se trata de un balbuceo inocente, sino de una estrategia evasora de responsabilidad. También así instaura la ruta más corta para castigar sin explicaciones reduciendo vidas humanas a fichas asépticas, intercambiables, como si fueran piezas de un juego macabro. Al mismo tiempo, esos cartoncitos funcionan como artefactos manipuladores de la historia. Esas fichas parecen decir que todo lo humano puede ser reducido, purgado, violentado y castigado sin explicaciones. Ahí lo escueto nunca está supeditado a la simple economía de lenguaje, sino que se inscribe en una estrategia básica de enrarecimiento. Se trata de que todo lector indagador se tope con un laberinto textual.

Un hecho singular, casi surreal, está en la paradoja del protagonista. Al ordenar un caos burocrático también se convierte en una especie de burócrata gris, a fin de pasar desapercibido. Es decir, él también es enrarecido por los poderes del Estado: "me veían como a un turista o advenedizo incómodo" (Rey Rosa, 2009, pp. 58-59). Ahora bien, otra labor titánica del personaje central de la novela consiste en percibir la singularidad de los sucesos que marcaron las vidas de esas personas, más allá de toda monotonía, es decir, debe reconstruir esas vidas en lo que pasa desapercibido, en lo que aparentemente no tiene historia. Por eso, la genealogía que emprende el personaje central exige saberes minuciosos "monumentos ciclópeos" dice Foucault (1980, p. 8). En un archivo militar, solo se puede avanzar con infinita paciencia y mediante un método severo que asegure continuidad como la de un monje trapense.

Una vez que el protagonista se entera del descubrimiento de documentos, se entrevista con el jefe del Proyecto de Recuperación del Archivo. Su intención es conocer casos de intelectuales y

artistas que sufrieron investigación policíaca o que colaboraron como informantes o delatores durante el siglo XX. Sin embargo, descubre que el material humano está en un estado caótico. El juego metafórico no es casual. Ese caos también es estrictamente burocrático-político, pues de golpe hace que la búsqueda de los orígenes de cualquier violencia se vuelva casi imposible de rastrear. Tengamos en cuenta que una estrategia básica del ficheo militar es la eliminación de narrativas testimoniales. ¿Cómo ocurre esto? Además del lenguaje fragmentario y críptico que hay ahí, las fichas de detención pueden ser tratadas como cartas de una baraja. Barajear cartas significa mezclarlas varias veces a la vista de todos para que ningún jugador pueda anticiparlas. Acá las fichas de detenidos también han sido barajeadas por muchas manos, durante décadas. Pero sobre todo, han sido barajeadas y trasladadas por Benedicto Tun. Mónica Albizúrez Gil nos recuerda la importancia de la alegoría metafórica entre el traslado de documentos y el *traslado* de detenidos, como una práctica de terror militar:

> [...] trasladar en el contexto de una violencia institucionalizada como la que se encuentra glosada en los documentos guardados en el Archivo, remite a una jerga burocrática para referirse al manejo espacial del detenido. Carlos Estuardo Jolón Morales identifica como fases del terror llevado a cabo por las fuerzas de seguridad del Estado una cadena de traslados del detenido en forma clandestina hasta la ejecución arbitraria y la eventual exposición del cadáver en espacios públicos (Albizúrez Gil, 2013, p. 13).

Pero las burocracias oficiales suelen ser camaleónicas. Al Estado le sirve mantenerlas aceitadas porque así pueden mostrar un rostro benevolente, incluso empático hacia los ciudadanos. En la novela resulta significativo que sea el propio Estado guatemalteco quien invite al protagonista para que revise "el *Gabinete de Identificación* que había sido conservado casi como por milagro" (Rey Rosa, 2009, p. 10). Su primer hallazgo resulta, como ya mencioné, sorprendente porque en cada ficha aparece el nombre de Benedicto Tun. Esa

parte de la aparente benevolencia implicada en el archivo tiene su manifestación narrativa en *El material humano.* Hay una parte en la que el protagonista habla sobre un secuestro que había sufrido su madre: "Mi madre fue secuestrada en la ciudad de Guatemala el 28 de junio de 1981, y liberada el 23 de diciembre del mismo año" (Rey Rosa, 2009, p. 60). El hecho de que ese secuestro no haya terminado en el asesinato de la madre hace que el protagonista, a diferencia de miles de familiares, no experimente las terribles sensaciones de duelo ante un familiar desaparecido. Incluso el narrador nos remite al perdón que la madre concedió a sus secuestradores:

> Mi madre mandó decir una misa de acción de gracias, durante la cual hizo público el deseo de que sus captores fueran perdonados por los poderes de este mundo "y los del otro", y en el círculo familiar el aspecto criminal del caso se dio por olvidado (Rey Rosa, 2009, p. 61).

Ese suceso favorable para el protagonista lo coloca en una especie de antípoda simbólica respecto a miles de víctimas implicadas en los documentos que tiene entre sus manos. Para el protagonista no hay pérdida de un cadáver. En cambio, en el documental *La Isla. Archivos de la tragedia* (2009), de Uli Stelzner, algunos de los archivistas confiesan que, al estar revisando documentos, de pronto se toparon con casos de familiares desaparecidos. Uno de los narradores explica en cámara cómo fue que por azar encontró el expediente de las descripciones policiales respecto al asesinato de su padre en los años ochenta (Stelzener, 2009, 00:10:04) Eso implica que la exterioridad de los archivistas nunca es del todo ajena a la tragedia. Leen sobre las tragedias de otros, pero de algún modo también esas tragedias tocan sus vidas. Quizá Rey Rosa nos indica que al final los archivistas están ahí para hacer hablar a otros muertos que, en principio no son suyos, pero al final son de todos. Eso los convierte en cohesionadores del azar. En los comentarios al documental, un usuario agradece a los archivistas del *Archivo Nacional*, ya que por azar pudo encontrar la foto de su padre muerto hacía 37 años. Ahora bien, prácticamente todos los testimonios afirman que los

documentos nunca les han aclarado a cabalidad lo que sucedió con sus familiares: "son partes", "son fragmentos", "son pedazos de verdad", afirman.

Zona de silencio

Por otro lado, *El material humano* ayuda a comprender mejor cómo es que una ficha de detención policial es, ante todo, una gran *zona de silencio.* Ahí nadie habla. No hay retórica explicativa, solo informaciones crípticas que funcionan como señalética privilegiada para unos cuantos entrenados. Pero algo muy importante es que las fichas funcionan como huellas del odio. Un odio aséptico usado para etiquetar a *los otros* como si fueran fragmentos de personas detestables

> Fichado por comunista. (Rey Rosa, 2009, p. 16)
> Vive con su señora madre puta. (Rey Rosa, 2009, p. 18)
> Fichado sin motivo en 1956. (Rey Rosa, 2009, p. 16)

Carolin Emcke, en su famoso libro *Contra el odio* (2017), insiste en que la monstruosidad y la invisibilidad son dos subclases construídas hacia el otro, pero resulta que el odio no puede combatirse desde lenguajes burocratizados. Solo se puede desactivar mediante la observación atenta, la matización, el contraste y el cuestionamiento hacia uno mismo, lo cual casi nunca ocurre en los lenguajes policiales o castrenses. Aquí surge otra arista importantísima del lenguaje burocrático. Facilita el fanatismo político porque las personas detenidas por el Estado son, ante todo, percibidas como merecedoras de odio. Y ya sabemos que el odio solo se produce donde *el otro* es completamente aprehendido, reducido a un ente hostil, peligroso "enemigo".

Pero, desafortunadamente, los fanáticos jamás se dan por aludidos. Tengamos en cuenta que violencias y odios se fabrican, van incubándose de manera canalizada. De ahí que observar y analizar

en detalle los mecanismos del odio abra siempre la posibilidad de atenuarlos. Y, sin embargo, en *El material humano*, parece que no existió ninguna posibilidad de incidir en los odios viscerales del Estado hacia su propia población; nunca hubo manera de contrarrestar sus mecanismos internos básicamente porque se trata de una enorme maquinaria hermética. Cada acceso al poder militar requiere sortear permisos, filtros, vigilancias múltiples (Emcke, 2017, pp. 116-118).

Por otra parte, el narrador nos ofrece pistas para entrever que la maquinaria burocrática de ficheo y detenciones arbitrarias no venía exclusivamente "de abajo" es decir, desde Benedicto Tun. El bachiller, como le llamaban, hacía sus fichas según normas impuestas por sistemas bien establecidos, incluso desde la Embajada de Estados Unidos, a fin de que fueran legibles también para ellos. Aquí aparece otra arista fundamental en la microfísica del poder: "un dador de información es un sabedor de la información, y el saber es una base de poder" sostienen Fowler y Kress, en su libro *Lenguaje y control* (1983, p. 43). Eso implica que la burocracia genera enormes ocultamientos y desequilibrios de conocimiento, siempre a favor de las élites. Para ello, "formatean" materiales burocráticos de detención, de manera que solo ellos pueden saber cómo, cuándo, dónde, bajo qué circunstancias ocurrieron las detenciones.

Otro factor burocrático, crucial en la novela, es la ausencia absoluta de vestigios de oralidad de los detenidos. Ahí donde la "justicia" es de papel, toda dinámica explicativa, por parte de los detenidos desaparece. Voz, gestos, señales, expresiones corporales: buena parte de lo que nos constituye como seres sociales es eliminada. El ficheo en papel dificulta la reconstrucción de la materialidad ciudadana respecto a los detenidos. En este sentido, cada ficha militar es un desvío abismado porque nos remite a la idea de "información reportada" según el viejo lingüista ruso Valentin Volóshinov (1992, p. 108). El habla reportada en las fichas no pertenece al habla de los procesados, sino a la construcción de un discurso burocrático configurado como un engranaje rítmico y disciplinado pero que

paradójicamente desata el caos. Todas esas fichas agrupadas bajo el nombre de *El material humano* muestran también hasta qué grado los poderes militares más criminales pueden independizarse de las interacciones sociales "reales". Cada catoncito desnuda relaciones fracturadas entre Estado militar y ciudadanos comunes. La burocracia es otra clase de fosilización pornográfica porque incita a ver lo que ha sido escondido con cizaña.

Ahora bien, como sabemos, el poder burocrático nunca surge de la nada. Hay inteligencia, diseño, premeditación entre personas concretas que movilizan el sistema. Poco a poco, vamos conociendo nuevos datos sobre Benedicto Tun: "era también un 'auditor sabueso' durante el régimen del dictador Jorge Ubico y tenía órdenes de castigar a los tesoreros públicos que tuvieran sobrantes o faltantes" (Rey Rosa, 2009, p. 40). En esos documentos, aparecen esbozos de la burocracia expedita que el dictador usaba contra enemigos: "Fusílenlo, más tarde se averiguará" (Rey Rosa, 2009, p. 40). Esta actitud no era exclusiva del régimen guatemalteco. Claudio Lomnitz (2015), en su libro *El primer linchamiento en México*, insiste en que, desde el siglo XIX, se estableció en aquel país un sistema gubernamental criminal consistente en suprimir cualquier información sobre gente detenida, además por policías que abiertamente eran sacados de prisión para ser reclutados. Pero aún en periodos posteriores a los de Jorge Ubico Castañeda, siguió habiendo masacres en Guatemala. En el documental *Titular de hoy: Guatemala* (1983), el periodista norteamericano Bill Woolis, considera que, desde la llegada de Ríos Montt, en abril de 1982, siguieron las masacres de al menos unas dos mil personas en diferentes regiones de Guatemala.

De vuelta a la novela, cabe señalar que, poco a poco, la trama va envolviendo al personaje en su propia trampa. Su diario también se transforma en un fichero *sui generis*, pues solo tenemos informaciones fragmentadas. De manera que muchos sucesos narrados por el protagonista permanecen enrarecidos, ocultos, solo accesibles mediante inferencias, lo cual también facilita el caos narrativo de la propia novela. Todo se va enredando hasta el absurdo. El

protagonista se pregunta si no se está enfrentando a un "magnífico laberinto de papeles" (Rey Rosa, 2009, p. 116). Al mismo tiempo, revisa las *Memorias* de Benedicto Tun. Va soltando fragmentos. Fueron escritas en 1944, en plena Segunda Guerra. Descubre que Benedicto Tun también usaba un lenguaje burocratizado, zalamero con autoridades policiales, a través del cual describe el trabajo del *Gabinete de Identificación* como un centro de prácticas democráticas. Tun usa una retórica encubridora, aséptica, de buenas intenciones:

> El otro ámbito en donde actúa el Gabinete de referencia es el que toca a los laboratorios de la Policía Técnica propiamente, es decir, la pesquisa por los medios científicos hasta hoy conocidos y que se concretan, por una parte, a descubrir al delincuente por las trazas que pueda dejar en el lugar donde opera; por otra, una vez descubierto o capturado, a suministrar las pruebas de su culpa (Rey Rosa, 2009, p. 39).

Otra denuncia soterrada en la novela de Rey Rosa es el control del lenguaje implicado en las fichas descubiertas por el protagonista. No solo se trata de personas detenidas, sino de personas privadas de cualquier prerrogativa de lenguaje. Evitar que aparezcan argumentos de los otros suprimiendo el cara a cara de la lengua mediante un sistema de clasificación arcaico en series permitió, de manera perversa, que el sistema de justicia guatemalteco sentara las bases de la violencia generalizada en el país, desde los años ochenta. Esta violencia todavía pervive. Por ejemplo, Rey Rosa cuenta que el hecho de no tener a la vista la libreta de trabajo para campesinos indígenas despojados de sus tierras seguía castigándose, según un decreto de 1944, con trabajos forzados (Rey Rosa, 2009, p. 25). Como hemos visto, la burocracia implicada en la novela favoreció la instauración de un régimen militar que cometió crímenes de lesa humanidad contra amplios sectores de la población civil en Guatemala.

Bibliografía

Acuña, María Graciela et al. (2016). *Archivos y memoria de la represión en América Latina (1973- 1990).* Santiago de Chile: LOM ediciones.

Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Alcino, Laura (2023). Narrativizar ausencias. El trauma y su (des) escritura en E*l material humano* de Rodrigo Rey Rosa. *Confluenze, 15*(2). https://confluenze.unibo.it/article/view/17914/17109

Albizúrez Gil, Mónica (2013). *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa. El archivo como disputa. *Centroamericana*, *23*(2), 5-30.

Balé, Cinthia (2018). Usos del archivo y políticas de la memoria: un análisis del proceso de "apertura" de los archivos militares en Argentina (2003-2015). *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. https://journals.openedition.org/nuevomundo/71862

Colonna, Vincent (2004). *L'Autofiction & autres mythomanies littéraires.* París: Tristram.

Coto Rivel, Sergio (2015). Ficción de archivos: memoria y heterotopía en *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa. *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, HAL Open Science. https://hal.science/hal-01709346

Emcke, Carolin (2017). *Contra el odio.* Madrid: Taurus.

Foucault, Michel (1980). *Microfísica del poder.* Madrid: Ediciones Edissa.

Fowler, Roger y Kress, Gunther (1983). Reglas y regulaciones. En *Lenguaje y Control.* México: Fondo de Cultura Económica.

Hemeroteca PL (5 de julio de 2017). 2005: descubren el archivo de la extinta Policía Nacional. *Prensa Libre.* https://www.prensalibre.com/hemeroteca/descubrimiento-del-archivo-historico-de-la-policia-nacional-en-2005/

Marengo, María Eugenia (2012). Los distintos soportes de la represión en América Latina: una mirada sobre los archivos de las fuerzas de seguridad del Estado. *Temas de Nuestra América*, (51-52). https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/5779/5649

Martínez Rubio, José (2017). Memoria y ficción en *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa: la representación imposible de la violencia en Guatemala. Revista de Filología Hispánica, *33*(2), 585-599.

Rey Rosa, Rodrigo (2009). *El material humano.* Barcelona: Alfaguara.

Spiller, Roland (2017). Espectros en el archivo, aspectos mediáticos del trauma guatemalteco en *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa y *La isla. Archivo de una tragedia* de Uli Stelzner. *Iberoamericana*, *17*(65), 107-132. https://www.researchgate.net/publication/319040066_Espectros_en_el_archivo_aspectos_mediaticos_del_trauma_guatemalteco_en_El_material_humano_de_Rodrigo_Rey_Rosa_y_La_isla_Archivo_de_una_tragedia_de_Uli_Stelzner

Stelzner, Uli (2009). *La isla. Archivos de la tragedia* [Documental]. YouTube. CoproducciónGuatemalteco-alemana. https://www.youtube.com/watch?v=k_h8NNi4sK8&ab_channel=HistoryGT

Uribe, Sara (2012). *Antígona González.* Oaxaca de Juárez: sur+ediciones.

Voloshinov, Valentin (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje.* Madrid: Alianza.

Wahlforss, Mikael (1983). *Titular de hoy: Guatemala* [Documental]. YouTube. EPIDEM y TV Finlandia. https://www.youtube.com/watch?v=3Q5xpEjP3Hc&ab_channel=heraclemaya

“Pequeños reinos”. Burocracia y corrupción en producciones audiovisuales argentinas

El bonaerense (2002), *La cordillera* (2017) y *El reino* (2021/23)

Christian von Tschilschke

Doi: 10.54871/ca26of11

Introducción: burocracia y corrupción

La primera parte del título del presente artículo, “Pequeños reinos”, está tomada de la obra filosófica *De civitate Dei* (426 d.C., *La ciudad de Dios*) de San Agustín. La cita dice íntegramente: “Sin justicia, ¿Qué serían los reinos sino bandas de ladrones? ¿Y qué son las bandas de ladrones sino pequeños reinos?”[1] Esta cita, frecuentemente evocada en las luchas sociales y políticas contemporáneas tanto en América Latina como en Europa, es el lema de la segunda temporada de la serie de televisión argentina *El reino* (II/1, 00:17),[2] producida por Netflix. Se trata de un *thriller* sociopolítico con tintes distópicos

[1] Véase Augustinus (1955, libro IV, capítulo IV, s.p.): “Remota itaque iustitia quid sunt regna nisi magna latrocinia? quia et latrocinia quid sunt nisi parua regna?”

[2] La serie *El reino* se cita por Piñeyro/Cohan (2021/2023). El número romano refiere a la temporada; el arábigo, al episodio.

concebido por Claudia Piñeiro y Marcelo Piñeyro, cuya primera temporada, con ocho episodios, se estrenó en agosto de 2021 y la segunda, con seis episodios, en marzo de 2023. En relación con lo que ocurre en esta serie y en algunos contextos políticos actuales, en lo que sigue quiero entender la parábola de la pandilla de ladrones de San Agustín no como una alegoría en un sentido teológico, sino más bien como un comentario sobre el deterioro del Estado de derecho.[3]

Como puede deducirse de la cita, si el gobierno, la administración y la jurisdicción de un Estado ya no se atienen a la ley y al derecho, entonces mandan los respectivos gobernantes que están en el poder y triunfa la dictadura. El Estado, que se ha convertido en presa de un individuo o una camarilla, ya no se diferencia por tanto de una organización criminal en la que impera sin control la ley del más fuerte. A la inversa, organizaciones criminales como los cárteles de la droga o la mafia se organizan a menudo de forma burocrática y jerárquica como las empresas, las administraciones, las asociaciones o el propio Estado. Una función clave del aparato burocrático es imponer los principios del Estado de derecho. La corrupción, es decir, el abuso de poder en beneficio propio, socava sus principios y mecanismos. Favorece el desarrollo de estructuras de poder autónomas, de "pequeños reinos" dentro del "reino", que eluden el control democrático y ponen en entredicho el monopolio estatal del poder.

La burocracia y la corrupción tienen una relación fundamentalmente ambivalente. Con estructuras fijas, procedimientos regulados y jerarquías claras, la burocracia actúa como un baluarte contra la corrupción, pero también puede ser una puerta de entrada para ella, pues donde hay burocracia la corrupción no suele estar lejos y donde hay corrupción la burocracia también suele verse

[3] Por supuesto, también funciona como alusión al título del proyecto de investigación dirigido por Jan-Henrik Witthaus "Pequeña Soberanía. Poder y dominación en la vida cotidiana y su representación en la novela hispanoamericana de los siglos XX y XXI" (2022-2025; véase https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/505161841).

afectada. Mientras que una burocracia bien organizada y transparente puede evitar la corrupción o al menos dificultarla, una burocracia ineficaz y opaca, con órganos de control débiles, la favorece. Si las normas burocráticas son demasiado complejas y los procedimientos difíciles de entender, es más probable que los funcionarios se aprovechen de su posición y exijan sobornos a ciudadanos o empresas para acelerar los procesos o influir en las decisiones a su favor. Si el poder y la discrecionalidad de cada funcionario son demasiado grandes, crece la tentación de obtener ventajas personales. Cuanto más afectada está una burocracia por la corrupción, menos confianza tiene el pueblo en las instituciones del Estado y en los procedimientos administrativos. Para Max Weber, el gran teórico de la burocracia, la corrupción era más bien una característica de las viejas sociedades feudales, en las que la lealtad se recompensaba con la concesión de ventajas, pero que debía desaparecer con el triunfo de las burocracias modernas (Rubinstein y Maravic, 2010, p. 21). Idealmente, Weber veía la burocracia como "una coraza dura como el acero" ("ein stahlhartes Gehäuse"), según su famosa expresión: una máquina impersonal, desapasionada y racional.[4]

En el "Índice de Percepción de la Corrupción" elaborado por Transparencia Internacional, Argentina ocupa una posición intermedia en América Latina.[5] En 2024, aparece en el puesto 99 (2023: puesto 98) de los 180 países analizados. Aunque la puntuación había descendido ligeramente en años anteriores, Argentina sigue estando muy por detrás de sus vecinos Chile (puesto 32) y Uruguay (puesto 13). A modo de comparación, Alemania ocupa actualmente el puesto 15 (2023: 9). En Argentina, la corrupción pública es ampliamente aceptada por funcionarios y políticos como un mal endémico inerradicable y generalizado, con una larga historia.

[4] El término aparece por primera vez en el ensayo de Max Weber "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus" (1904/1905, "La ética protestante y el espíritu del capitalismo", citado aquí por Weber, 1988, p. 203, la traducción me pertenece). Sobre la compleja historia de esta metáfora, véase Brühlmeier (2024).

[5] Véase https://www.transparency.org/en/cpi/2024.

Ninguno de los últimos presidentes de Argentina, ni Alberto Fernández (2019-2023) ni Mauricio Macri (2015-2019) y mucho menos el matrimonio Kirchner (2003-2015), han escapado de ser acusados de corrupción, malversación de fondos públicos, lavado de dinero u otros delitos.

Entre los cineastas argentinos de los últimos veinte años que han abordado el tema de la corrupción en las instituciones burocráticamente organizadas, destacan sobre todo los nombres de Pablo Trapero (nacido en 1971), que es uno de los cofundadores del llamado Nuevo Cine Argentino con su opera prima *Mundo grúa* (1999), y Santiago Mitre (nacido en 1980). Estos directores, que ya en el pasado habían trabajado juntos, han escudriñado en los últimos años por separado las estructuras corruptas en diversos ámbitos burocráticos como el aparato policial, la judicatura, la universidad y la política, en películas como *El bonaerense* (2002), *Carancho* (2010) y *Elefante blanco* (2012) (Trapero), así como *El estudiante* (2011) y *La cordillera* (2017) (Mitre).

Los guionistas de *El reino*, Claudia Piñeiro (nacida en 1960), actualmente la escritora argentina más leída dentro y fuera del país, y Marcelo Piñeyro (nacido en 1953), uno de los directores argentinos de mayor éxito internacional, también habían trabajado juntos anteriormente: Marcelo Piñeyro adaptó para la gran pantalla en 2009 el *bestseller* de Claudia Piñeiro *Las viudas de los jueves* (2005), una novela negra con la crisis económica de 2001 como telón de fondo.[6] El tema de la corrupción, que en la novela y en la película solo desempeñaba un papel marginal, se hace más evidente en *El reino*, donde aparece en la política, la justicia, los medios de comunicación, la Iglesia y también en relación con la burocracia.

Precisamente esta conexión entre burocracia y corrupción, que hasta la fecha apenas ha sido abordada explícitamente, es la que

[6] El codirector de *El reino*, Miguel Cohan, realizó también con gran éxito en 2014 una adaptación cinematográfica, igualmente homónima, de otra novela negra de Piñeiro, *Betibú* (2011).

me gustaría examinar con más detalle en dos ejemplos de Trapero y Mitre y en la serie de Netflix de Piñeiro y Piñeyro. Me pregunto qué podemos aprender de estas producciones sobre la relación entre burocracia y corrupción, en general, y en relación con la sociedad argentina, en particular; cómo se visualizan en ellas la burocracia y la corrupción, dado que ambos temas son relativamente poco adecuados para ser representados en el cine; y qué papel juega en particular el hecho de que se trate de narrativas de ficción en los medios cinematográfico y televisivo.[7] Para responder estas preguntas, me oriento principalmente en los respectivos ambientes sociales escenificados: analizo primero el aparato policial en *El bonaerense*, luego la política en *La cordillera* y finalmente la Iglesia en *El reino*.

Corrupción en la policía: Pablo Trapero, *El bonaerense* (2002)

En su segundo largometraje, *El bonaerense*, considerado por algunos críticos como el mejor de su carrera, Pablo Trapero describe con detalle el juego entre burocracia y corrupción, la corrupción dentro de una profesión y el progresivo comprometimiento individual de su protagonista, para lo cual toma como ejemplo las prácticas cotidianas de la policía del Gran Buenos Aires. Según el crítico argentino Gonzalo Aguilar, que ha dedicado toda una monografía a la película de Trapero, *El bonaerense* es un "relato de lo que una institución podrida puede hacer con una 'buena' persona que se equivocó" (Aguilar, 2008, p. 16).

[7] Representaciones típicas de la burocracia en el cine son *Brasil* (1985), de Terry Gilliam; y la serie de televisión estadounidense *Mad Men* (2007-2015) (Burkhardt, 2024); así como también el largometraje *Zama* (2017), de Lucrecia Martel. Las representaciones cinematográficas de la corrupción se han hecho cada vez más diversas y numerosas, desde la película sobre la mafia *The Godfather* (1972), de Francis Ford Coppola; *All the President's Men* (1976), de Alan J. Pakula; *L.A. Confidential* (1997), de Curtis Hanson; *Cop Land* (1997), de James Mangold; hasta *The Wolf of Wall Street* (2013), de Martin Scorcese, por citar solo algunos ejemplos.

El bonaerense narra la historia de Enrique Orlando Mendoza (Jorge Román), a quien sus amigos llaman "el Zapa", que es un humilde cerrajero de treinta y dos años de un pequeño pueblo de la Provincia de Buenos Aires. Por causa de un robo del que no es enteramente responsable (su parte es haber abierto una caja fuerte), es enviado a la cárcel y es sacado luego de ella gracias a los viejos contactos de su tío Ismael Mendoza (Roberto Posse), policía bonaerense retirado, quien además le busca un puesto en la policía del conurbano de Buenos Aires. Toma entonces el curso de preparación y empieza a trabajar en la comisaría, donde gana la confianza de su superior, el carismático y cínico Oficial Gallo (Darío Levy). Allí se adapta fácilmente a un ambiente regido por los abusos de autoridad, como el llamado "gatillo fácil" (uso injustificado de armas de fuego por la policía), la corrupción y la preponderancia de las relaciones personales sobre las leyes. Al final de la película, consigue su ascenso a cabo por haber sido cómplice de su jefe en un asesinato, pero por ello tiene que pagar el alto precio personal de quedarse rengo.

Este defecto físico es un símbolo evidente de un *touch of evil*, como se podría decir en alusión al título original del clásico del cine negro de Orson Welles (1958), cuyo protagonista, el policía corrupto Hank Quinlan (Orson Welles), también cojea. Además de la cojera, hay toda una serie de elementos que se asocian directamente con este género cinematográfico.[8] De ese modo, se establece desde los inicios una complicidad taciturna y casi natural entre delincuencia y policía que borra sistemáticamente la frontera entre lo bueno y lo malo desde el interior de la misma institución: "Este es el funcionamiento estructural básico que exhibe la película: en la institución policial, el delito forma parte de sus prácticas y mecanismos y hasta llega a constituirlos" (Aguilar, 2008, p. 27).

[8] Para la influencia del cine negro en las películas *El bonaerense* (2002), *Leonera* (2008) y *Carancho* (2010) de Pablo Trapero, véase Tschilschke (2013).

El protagonista Zapa es un antihéroe, un personaje ambiguo, ingenuo y astuto a la vez, que en realidad no invita a identificarse con él. Fracasa incluso en la vida privada, cuando rechaza la salvadora oferta de comenzar una nueva vida que le hace la policía Mabel (Mimí Ardú). Ahora bien, la particularidad de *El bonaerense* radica en que Trapero adopta una perspectiva desde el propio sistema, esto es, muestra los sucesos desde el punto de vista del cuerpo policial y, al mismo tiempo, de modo totalmente neutral. Trapero retrata el mundo con estilo documental y ojo etnográfico, con lo que al final trasciende definitivamente las estampas del género negro. Esta perspectiva exterior a los personajes, observadora, distanciada y pasiva, niega al espectador, como advierte Gonzalo Aguilar en su monografía sobre *El bonaerense*, "la tranquilidad de la denuncia y de la mirada aleccionadora" (2008, p. 11).[9]

Trapero dedica mucho tiempo a dibujar con realismo el trabajo de oficina o, mejor dicho, la vida de oficina, porque no solo se muestra cómo se registran los datos personales de los delincuentes, se rellenan los formularios a mano o a máquina y se atiende a los ciudadanos, sino también cómo se limpia, se repara, se come, se duerme y, a veces, se celebra en la comisaría, por ejemplo, en Navidad o en la ceremonia de entrega de diplomas. De este modo, Trapero pone de manifiesto que la policía "es también una corporación, una comunidad, y un sustituto de la familia" (Aguilar, 2008, pp. 35-36). Un breve diálogo entre un ciudadano, que se queja de tener que esperar, y Gallo, el jefe de Zapa, caracteriza la mentalidad de corrupción que impera en este ambiente : "Nosotros les pagamos el sueldo", se queja el hombre. El policía retruca:"Podrían ser más generosos" (Trapero, 2002, 00:43:57).[10] Por lo demás, el trabajo diario de Zapa en la policía le ofrece numerosas oportunidades de observar cómo sus colegas se enriquecen personalmente, en especial

[9] Véase también el capítulo "La ausencia de exterioridad" del libro de Aguilar *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2010, pp. 25-28).

[10] Esta escena podría apuntar a los bajos salarios como causa de la propensión a la corrupción. *El bonaerense* se cita como Trapero (2002).

durante los controles de vehículos e identidad que se presentan de una forma casi documental (Imagen 1):

Imagen 1. Zapa observa a sus colegas durante un control de coches



Fuente: Pablo Trapero (dir. 2002/2004). *El bonaerense* (00:41:28)

Trapero, además, no deja lugar a dudas de que se trata de fenómenos relacionados con la sociedad argentina actual. En *El bonaerense*, "la policía es representada como una organización criminal, completamente al margen de sus obligaciones estatales" (Setton, 2013, p. 139). Esto corresponde a una realidad que Gonzalo Aguilar caracteriza de la manera siguiente:

> [L]a policía –y sobre todo la de la provincia de Buenos Aires– es considerada también un nido de corrupción, de connivencia con el delito y de ineficiencia. Para el año 2001, cuando comienza la preproducción, las cosas no habían cambiado mucho y hasta puede decirse que habían empeorado, si se tiene en cuenta el papel de la policía en los acontecimientos de la crisis política de diciembre de ese año, que dejó varios muertos a causa de la represión (2008, pp. 8-9).

En una secuencia específica de la película, la trama ficticia se ancla de hecho directamente en la realidad argentina de esos años. En

dicha secuencia, el futuro policía Zapa, recién llegado a la Matanza, ciudad ubicada en el partido de San Justo, está cruzando transversalmente una manifestación real de piqueteros que tuvo lugar durante el rodaje (Trapero, 2002; 00:16:43-00:17:17).

Por otro lado, por supuesto, también es cierto que Trapero pinta las circunstancias de un modo que "pone al espectador en situación de preguntarse sobre los funcionamientos y los mecanismos de cualquier institución" (Aguilar, 2008, p. 11), en particular sobre lo que sucede cuando se transgreden constantemente las fronteras de las leyes. ¿Cómo y por qué llega Zapa a la policía bonaerense? Porque tiene que huir de la justicia, porque estuvo involucrado en un delito y porque tiene un tío con contactos. Irónicamente, se incorpora a la policía justo porque ha cometido un delito, la única manera que encuentra para librarse del estigma de ser exconvicto. Sin embargo, en vista del estado en que se encuentra la policía, la solución parece lógica. Una vez que alguien ha caído en el engranaje de la corrupción, no hay escapatoria... hasta el amargo final.

Paso a paso, Zapa aprende que lo que cuenta no es el cumplimiento de las reglas institucionales, sino sobre todo las relaciones personales, el poder y la buena voluntad de los superiores. Este proceso de aprendizaje ya comienza cuando tiene que falsificar su edad para que lo acepten en el cuerpo de policía. Mediante una serie de favores, Gallo, su superior, obliga al subordinado a una lealtad incondicional. A cambio de que rompa una cerradura por él, le presta una Browning 38 de su propiedad personal hasta que le entreguen oficialmente un arma reglamentaria. Más tarde, le confía la tarea confidencial de recaudar en su nombre la cuota de protección de prostitutas y dueños de restaurantes, por lo que Zapa recibe de la mano del jefe una remuneración extra en metálico.

La omnipotencia que el subcomisario Gallo tiene sobre Zapa, o más bien el hecho de que este último está a merced del jefe, se manifiesta también cuando el superior le hace entender que puede traicionarlo en cualquier momento. Entonces, cuando ambos acaban robando a "el Polaco" (Hugo Anganuzzi), antiguo jefe de Zapa,

y Gallo inesperadamente lo mata con la pistola de su subalterno, Zapa protesta por este acto brutal, pero Gallo le tranquiliza y le pide que confíe en él. Luego Gallo dispara a Zapa en la pierna con otra pistola y la coloca en la mano del Polaco para hacer parecer que este había resistido al arresto . Zapa se queda rengo y, como recompensa por sus esfuerzos, es ascendido a cabo por las más altas autoridades y trasladado a su pueblo natal, donde se le da una gran acogida.

Gallo practica con Zapa una técnica de dominación que, como subraya Gonzalo Aguilar, consiste en jugar alternativamente al buen y al mal padre. En su personaje, "la paternidad sustituta y la jerarquía policial se entrecruzan con resultados miserables" (2008, p. 37).

El mismo comportamiento omnipotente y arbitrario del corrupto jefe de Zapa caracterizará también a "el Perro" (Carlos Weber), el corrupto jefe del abogado Héctor Sosa (Ricardo Darín), protagonista del posterior thriller de Trapero, *Carancho* (2010). El Perro gobierna una organización mafiosa en la que están envueltos abogados, médicos y hasta policías de altos cargos, que se han unido para estafar a las aseguradoras en accidentes de tráfico, a veces incluso con la apobación de las mismas víctimas. Como dice el Perro sobre su propio "pequeño reino": "Los accidentes son míos, los clientes son míos, el policlínico es mío, el hospital es mío, San Justo es mío, el país es mío" (Trapero, 2010, 00:53:18).[11]

En *El bonaerense*, la impersonal "coraza dura como el acero" de la burocracia ha sido sustituida por una lógica blanda de afectos y favores personales. Las normas y reglas válidas para todos –si es que alguna vez existieron– se han sustituido por "códigos delictivos y pautas culturales" (Campero, 2009, p. 56). Para explicar este fenómeno, Gonzalo Aguilar se refiere a un estudio del científico Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982):

[11] *Carancho* se cita como Trapero (2010).

> En 1936, el sociólogo brasileño Sérgio Buarque de Holanda publicó su ensayo *Raízes do Brasil*, hoy uno de los clásicos de la sociología latinoamericana. En este libro, el autor propone la categoría de "hombre cordial" para pensar la sociedad brasileña de ese entonces. Por hombre *cordial*, Sérgio Buarque no entiende al hombre bueno, amable y servicial. Muy por el contrario: cordial significa que los afectos del corazón (palabra que comparte la etimología con cordial) se anteponen a las relaciones basadas en la racionalidad e inclinadas a respetar la impersonalidad de la ley. En una perspectiva tomada en buena medida de Max Weber, quien sostiene que la burocracia de la sociedad capitalista tiende a organizarse en sistemas de reglas abstractas, el autor de *Raízes do Brasil* observa que, en Latinoamérica, en el espacio público y en las instituciones suele haber "un apego singular a los valores de la personalidad configurada por el recinto doméstico". Esta observación es totalmente aplicable a la historia de *El bonaerense* [...] aunque Trapero evita que esta lógica se transforme en una categoría de lo nacional o de lo social en su conjunto. Si bien es posible hacer algunas extensiones, la historia focaliza en una institución y en un personaje que padece esa lógica (2008, pp. 37-38; el énfasis es del original).

Corrupción en la esfera política: Santiago Mitre, *La cordillera* (2017)

Respecto a la supuesta ausencia de la dimensión política en la película de Pablo Trapero, el crítico y director de cine argentino Guillermo Ravaschino señalaba en una reseña: "Pero el comisario (la comisaría) es el techo absoluto, el límite infranqueable de *El bonaerense*. Ni una palabra, ni una imagen, sobre las conexiones con el poder político" (Ravaschino, s.a., citado en Aguilar, 2008, p. 77). La situación es diferente en las películas de Santiago Mitre. En su primer largometraje, *El estudiante* (2011), Mitre ya se había interesado por el funcionamiento de la política en una institución,

en este caso la universidad. La película cuenta la historia de Roque Espinosa (Esteban Lamothe), un joven de provincia que llega a la Universidad de Buenos Aires para estudiar ciencias sociales, pero pronto se dedica a la política universitaria con creciente éxito.[12] En una entrevista con el diario *La Nación*, el propio Santiago Mitre comentó su trayectoria de *El estudiante* a *La cordillera* de la manera siguiente: "Después de trabajar la política estudiantil en *El estudiante* y la política en los márgenes sociales y en la militancia de base en *La patota* [el segundo largometraje de Mitre, de 2015], ya tenía ganas de hacer una película como ésta: meterme en el corazón de la bestia" (Batlle, 2017, s.p.).

El resultado es el *thriller* político *La cordillera* (2017), ambientado en el más alto nivel político. En un remoto hotel de deportes de invierno en los Andes chilenos, se celebra una reunión de jefes de Estado latinoamericanos que quieren decidir la creación de la "Alianza Petrolera del Sur", una especie de Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) latinoamericana, para asegurar sus intereses económicos comunes. Entre ellos, se encuentra el recién investido jefe de Estado argentino Hernán Blanco (Ricardo Darín), que, como su nombre indica, todavía sigue siendo para todos una pizarra en blanco.[13] El lugar de la cumbre, aislado y nevado, funciona obviamente como metáfora de la política como un espacio arcano, que escapa al control del pueblo y en el que los poderosos del mundo hacen tratos en la trastienda, algunos de ellos fuera del ámbito de la legalidad.

Por un lado, con esto la película confirma un tópico muy extendido sobre la política y los políticos, pero, por otro, también pinta un cuadro más bien complejo del negocio político, que parece

[12] Según Aguilar, *El estudiante* "explica con lucidez –aunque sea parcialmente– los funcionamientos de la política en una institución" (2016, p. 80).

[13] En cuanto al trasfondo real de la película, Diana Pifano señala que "este *thriller* debe leerse como producto de su contexto: un momento en que Argentina, bajo el mando del presidente Macri, pretendía renovar su política exterior y establecer acuerdos de comercio tanto regionales como internacionales" (2023, p. 20).

bastante realista en su interminable secuencia de conversaciones, negociaciones y consultas. También hay una subtrama que implica a la hija mentalmente inestable del presidente, Marina Blanco (Dolores Fonzi), y sugiere algunos puntos oscuros en el pasado de la familia, que arrojan incluso una sombra sobre Hernán Blanco. Con sus irritantes elementos fantásticos, constituye un contrapeso al pensamiento estratégico y racional que domina la trama principal de la película.

En todo esto la burocracia es un arma de doble filo. La secuencia inicial de *La cordillera* (Mitre, 2017, 00:01:17-00:05:10)[14] ya puede interpretarse, como ha señalado Diana Pifano en un artículo, como "un breve comentario sobre la burocracia gubernamental" (2023, p. 6), que aparece aquí en su forma pervertida de muro protector que los poderosos han levantado para no ser molestados por el pueblo. A través de varios largos y elegantes *travellings*, la cámara sigue una tras otra a tres personas diferentes desde la puerta exterior de la Casa Rosada hasta el despacho del presidente. La cámara capta primero al obrero Emiliano Carrizo, a quien casi se le niega la entrada a la sede del gobierno debido a que su nombre de pila está mal escrito (Imagen 2). Una vez dentro del edificio, la cámara acompaña al camarero Mario mientras conduce un carrito de desayuno hasta la antesala del presidente. Allí sigue a Luisa Corderos (Érica Rivas), la asistenta personal del presidente, con la que finalmente éste entra en su despacho. Así, desde el principio de la trama, el mundo de los ciudadanos de a pie queda atrás, paso a paso: "A partir de ese momento, todos los personajes del filme pertenecen al círculo más íntimo del presidente" (Pifano, 2023, p. 7).

[14] *La cordillera* se cita como Mitre (2017).

Imagen 2. Control de identidad a la entrada de la Casa Rosada



Fuente: Santiago Mitre (dir. 2017/2019). *Das Komplott* (00:02:16)

Dentro de este íntimo círculo de poder, en el que permanecemos hasta el final de la película, el presidente se enfrenta al fenómeno de la corrupción en dos vertientes, en las que las esferas privada y pública se superponen. Incluso antes de su marcha, Héctor Blanco recibe la noticia de que el exmarido de su hija Marina (Dolores Fonzi) lo ha acusado de malversación de fondos públicos en su antiguo cargo de intendente de una localidad pampeana, lo que podría meterlo a él y a su partido en serios problemas, sobre todo justo antes de la próxima cumbre.

Durante la propia cumbre, además, el presidente Blanco se reúne en secreto en un hotel con Dereck McKinley (Christian Slater), un emisario del gobierno estadounidense, quien le ofrece transferir una suma de tres millones de dólares al gobierno argentino si se asegura que, a través de su voto, Estados Unidos participará indirectamente en el acuerdo previsto entre los países latinoamericanos. El dinero se transferirá por medio de una organización ubicada en Barbados y no figurará en los libros contables. Con sangre fría, Blanco aprovecha esta oportunidad para enriquecerse personalmente y acepta el trato, tras negociar un precio aún más alto. Al igual que la secuencia inicial, esta se diseña de nuevo como un lento avance hacia el centro del poder (esta vez aún mayor), en el que todos los acompañantes se quedan atrás y, al final, incluso la intérprete con su bloc de notas es enviada fuera de la sala. Esto significa que la conversación confidencial

entre Blanco y McKinley tiene lugar sin ningún control burocrático, de modo que la instancia público-democrática queda también excluida (Mitre, 2017, 01:19:20-01:30:28).

Corrupción en la Iglesia: Claudia Piñeiro y Marcelo Piñeyro, *El reino* (2021/2023)

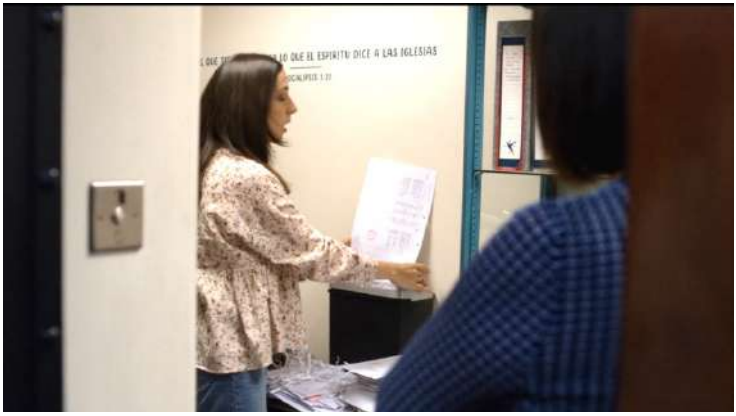
La serie de televisión *en streaming* de dos temporadas *El reino*, concebida por Claudia Piñeiro y Marcelo Piñeyro y dirigida por Marcelo Piñeyro (ocho capítulos) y Miguel Cohan (seis capítulos), pinta, por su parte, un escenario político del presente o del futuro próximo, que parece encajar más en Brasil o en los Estados Unidos que en un país como Argentina donde la Iglesia católica innegablemente sigue dominando. En el transcurso de la primera temporada, se anuncia la toma del poder político por parte del movimiento evangélico con el apoyo de las élites económicas y financieras neoliberales conservadoras y de derecha, lo que luego en la segunda temporada se convierte en realidad. En cualquier caso, los estrategas de *marketing* de Netflix podrían estar contentos con el encendido debate que desató en las redes sociales y en la prensa el retrato crítico de las iglesias evangélicas y su supuesta afinidad con la derecha política (véase, por ejemplo, Romero, 2021, s.p.).

La primera temporada de la distópica serie narra la historia de la finalmente victoriosa candidatura a la presidencia de Argentina del sacerdote Emilio Vázquez Pena (Diego Peretti), quien es el influyente líder de la exitosa iglesia evangélica "del Reino de la Luz". Los medios sociales dicen de él lo siguiente: "Emilio Vázquez Pena es hoy el pastor más importante no solo de la Argentina sino de Latinoamérica" (I/2, 26:30) Sin embargo, ya durante su campaña electoral, el "imperio religioso" (I/2, 26:35) que ha construido es acusado en folletos de ser una "Iglesia de la corrupción" (I/1, 17:20) y descrito por un blogue-ro como parte del "circuito de la economía negra" (I/2, 26:38). En la segunda temporada, cuando Emilio Vázquez Pena ya es presidente de Argentina, consigue transformar su "pequeño reino" en "el reino"

que da título a la serie. Sin embargo, las protestas contra su régimen ultraderechista, corrupto y teocrático se hacen cada vez más fuertes entre la población, hasta que, finalmente, se ve obligado a dimitir bajo la presión de los militares y de Estados Unidos.

De hecho, rápidamente queda claro que la "Iglesia del Reino de la Luz" está involucrada en transacciones financieras fraudulentas y desde el comienzo se presenta como una especie de negocio familiar mafioso. Además del carismático, aunque fácilmente influenciable, pastor Vázquez Pena, en este negocio actúan su esposa Elena Vázquez Pena (Mercedes Morán), que es la verdadera lideresa y gerenta de este imperio religioso, y sus tres hijos: Pablo (Patricio Aramburu) y Magdalena (Victoria Almeida), que ofician de recaudadores de dinero; y Ana (Vera Spinetta), abocada al área contable, cuyas tareas consisten en "tapar los chanchullos" (I/2, 18:53) de toda la familia y en destruir archivos incriminatorios en el momento oportuno. Para ello cuenta con una trituradora en una habitación oculta tras una puerta secreta a través de la cual se ofrece a los espectadores una visión exclusiva (Imagen 3):

Imagen 3. La abogada Ana Vázquez Pena destruye archivos



Fuente: Marcelo Piñeyro y Miguel Cohan (dir. 2021/2023). *El reino* (I/2, 19:10)

Los métodos mafiosos utilizados por la "Iglesia del Reino de la Luz" para cobrar los impuestos de sus creyentes son el tema de una secuencia estéticamente impactante y, al mismo tiempo, particularmente sarcástica, que se encuentra justo al principio del cuarto capítulo de la primera temporada "El círculo de baba" (I/4, 00:06-02:50). En pantalla dividida, en parte en cámara lenta y con el acompañamiento de la canción "Superstar" de la famosa ópera rock *Jesuchristo Superstar* (1971) de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, vemos a Pablo Vázquez Pena y a un ayudante recogiendo bolsas de plástico con dinero de los feligreses, que luego es bendecido por el padre Emilio y contado, empaquetado y escondido por toda la familia detrás de los paneles de la pared de la iglesia.

Sin embargo, Emilio debe la oportunidad de seguir una carrera política principalmente a Rubén Osorio (Joaquín Furriel), su asesor político y director de campaña, un hombre opaco, omnipotente y poco escrupuloso, que no descarta ni siquiera el asesinato como medio para conseguir sus fines. Osorio representa los intereses neoliberales de la élite económica conservadora argentina y es, a la vez, un agente secreto al servicio del gobierno estadounidense. Para lograr sus objetivos, puede contar con el apoyo de un sistema corrupto de fiscales, policías, representantes de los medios de comunicación y miembros del ejército, como queda claro en varias ocasiones.

Aun así, la mayor resistencia a la que Emilio tiene que enfrentarse es la de su propia familia. En la segunda temporada, su sobrino, Tadeo Vázquez (Peter Lanzani), un joven piadoso que se ocupa altruistamente del hogar infantil afiliado a la iglesia, protagoniza un movimiento social de protesta que gana cada vez más adeptos y se dirige desde el norte del país hacia la capital.[15] En este movi-

[15] Con esto, sin embargo, no debe pasarse por alto que la imagen de la Iglesia retratada en *El reino* no es solo negativa. Independientemente de sus rasgos distópicos, la serie también da una impresión realista de la labor caritativa que realizan las iglesias evangélicas en el mantenimiento de hogares de niños, en las cárceles del país o en el suministro de alimentos a los pobres (véase Pérez y Grundberger, 2018).

miento, que exige "justicia" y "verdad" (II/3, 08:46-08:51), también resuenan algunas tendencias que sacuden actualmente a varias sociedades latinoamericanas, como la lucha contra la capitalización del suministro de agua, la discriminación de la población indígena o la cuestión de los abusos sexuales.

En el fondo, el motivo de la Iglesia desde abajo que retoma aquí *El reino* recuerda el famoso pasaje "El Gran Inquisidor" de la última novela de Fiódor Dostoyevski, *Los hermanos Karamázov* (1880). Se trata de la cuestión de cómo reaccionaría la Iglesia oficial si Jesús volviera inesperadamente al mundo. A partir de este momento, la distopía se topa con la utopía: la verdadera fe que Tadeo y sus seguidores encarnan con toda modestia y discreción supone un absoluto contraste con la "Iglesia del Reino de la Luz", que está organizada como una lucrativa empresa comercial y una institución burocrática, a la vez, fundamentalmente corrupta y corrompida.[16]

Conclusión

Las películas *El bonaerense* (2002), de Pablo Trapero; *La cordillera* (2017), de Santiago Mitre; y la serie *El reino* (2021/2023), de Claudia Piñeiro y Marcelo Piñeyro, son una prueba ejemplar de que, en los últimos veinte años, los medios audiovisuales argentinos han tratado en profundidad no solo el tema de la corrupción, como sugiere la realidad política y social del país, sino también la compleja relación entre corrupción y burocracia. Sin embargo, esta relación no es fácil de enfocar, porque solo se hace visible en determinados momentos. Dependiendo de la obra en cuestión, el vínculo se presenta cada vez de forma diferente. En *El bonaerense*, el aparato policial sirve para ilustrar lo que ocurre cuando la burocracia ya no protege contra la corrupción, sino que ella misma se convierte en un caldo

[16] Para un análisis más detallado de *El reino*, véanse Guevara et al. (2022) y Tschilschke (2025).

de cultivo para el abuso del poder, la arbitrariedad y la dependencia personal. En *La cordillera*, se puede observar cómo una política corrupta elude el control público por parte de la burocracia, escudándose detrás de ella, por un lado, y deshaciéndose de ella, por otro. Por último, en *El reino*, se utiliza el ejemplo de la Iglesia para revelar los vínculos entre la corrupción burocráticamente organizada y la corrupción de las instituciones burocráticas.

Desde una perspectiva sociológica, los patrones de crítica utilizados en el cine y la televisión, en largometrajes y series, pueden parecer a veces simplistas y poco complejos. En el caso presente, esto es particularmente cierto respecto a *La cordillera* y *El reino*, que están más fuertemente orientados hacia el cine de masas y se refieren, de manera a veces un tanto exagerada, a clichés populares sobre maquinaciones siniestras, conspiraciones y traiciones dentro de las instituciones.

No obstante, en los tres ejemplos, sí se describen con gran precisión y viveza diversas prácticas burocráticas y distintos mecanismos de corrupción y se adopta siempre una postura moral, hasta el punto de que no queda duda de que los perpetradores también son víctimas en cierto modo, incluso si, como ocurre en *El bonaerense* debido asu marcado carácter docuficcional, esto se hace principalmente de manera neutral, observacional y, en gran medida, sin gestos denunciatorios. El policía Zapa sufre una lesión física; el presidente Hernán Blanco se enemista con su hija; y el sacerdote Emilio Vázquez Pena se hace vulnerable al chantaje por sus tendencias pedófilas. En suma, el mensaje es que los que se benefician de la corrupción también se corrompen a sí mismos.

Filmografía

Coppola, Francis Ford (dir. 1972). *The Godfather*. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Gilliam, Terry (dir. 1985). *Brazil*. Reino Unido/Estados Unidos: Embassy International Pictures.

Hanson, Curtis (dir. 1997). *L.A. Confidential*. Estados Unidos: Regency Enterprises.

Mangold, James (dir. 1997). *Cop Land*. Estados Unidos: Woods Entertainment.

Martel, Lucrecia (dir. 2017). *Zama*. Argentina et al.: El Deseo/Bananeira Filmes/Rei Cine.

Mitre, Santiago (dir. 2011). *El estudiante*. Argentina: La Unión de los Ríos/Pasto.

Mitre, Santiago (dir. 2017). *La cordillera*. Argentina/Francia/España: K&S Films etc. Versión citada: Santiago Mitre, *Das Komplott*, Múnich: Koch Films GmbH, 2019 [DVD].

Pakula, Alan J. (dir. 1976). *All the President's Men*. Estados Unidos: Wildwood Enterprises.

Piñeyro, Marcelo y Miguel Cohan (dir. 2021/2023). *El reino*. Netflix, 2 temporadas, 14 episodios. Argentina: K&S Films.

Scorcese, Martin (dir. 2013). *The Wolf of Wall Street*. Estados Unidos: Red Granite Pictures.

Trapero, Pablo (dir. 1999). *Mundo grúa*. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/Lita Stantic Producciones/Matanza Cine.

Trapero, Pablo (dir. 2002). *El bonaerense*. Argentina et al.: Pablo Trapero Productions. Versión citada: Pablo Trapero, *El bonaerense*, Londres: Optimum Releasing, 2004 [DVD].

Trapero, Pablo (dir. 2008). *Leonera*. Argentina et al.: Matanza Cine et al.

Trapero, Pablo (dir. 2010). *Carancho*. Argentina/Francia/Chile: Fine Cut et al.

Trapero, Pablo (dir. 2012). *Elefante blanco*. Argentina/España/Francia: Arte et al.

Weiner, Matthew (showrunner 2007-2015). *Mad Men*. Lionsgate Television, 7 temporadas, 92 episodios. Estados Unidos: Weiner Bros. Productions et. al.

Welles, Orson (dir. 1958). *Touch of Evil*. Estados Unidos: Universal Pictures.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2008). *Estudio crítico sobre* El bonaerense*. Entrevista a Pablo Trapero*. Buenos Aires: Picnic.

Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Segunda edición actualizada. Buenos Aires: Santiago arcos.

Aguilar, Gonzalo (2016). La política y lo político en el cine argentino reciente: *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) y *El estudiante* (Santiago Mitre, 2011). En Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke (comps.), *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos* (pp. 67-81). Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.

Augustinus, Aurelius (1955). *De civitate Dei. Corpus Christianorum*. Edición de Bernhard Dombart y Alfons Kalb. Turnhout: Brepols. https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost05/Augustinus/aug_cd00.html

Batlle, Diego (25 de mayo de 2017). En una jornada con tinte bien argentino se presentó *La cordillera*. *La Nación*. http://www.lanacion.com.ar/2027114-en-una-jornada-con-tinte-bien-argentino-se-presento-la-cordillera

Brühlmeier, Daniel (2024). Das "stahlharte Gehäuse". Zwei Beobachtungen zu Max Webers berühmter Metapher. *Berliner Journal für Soziologie*, (34), 129-144. https://link.springer.com/article/10.1007/s11609-024-00518-3

Campero, Agustín (2009). *Nuevo Cine Argentino. De* Rapado *a* Historias extraordinarias. Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional.

Guevara, Martina et. al (2022). Género policial y plataformas de contenido audiovisual: reflexiones exploratorias a partir del catálogo de Netflix (Argentina, 2018-2021). *AURA,* (15), 87-108. http://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura

Pérez Guadalupe, José Luis y Grundberger, Sebastian (comps.) (2018). *Evangélicos y poder en América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Social Cristianos.

Pifano, Diana (2023). Paisaje y bagaje histórico en *La cordillera* (2017) de Santiago Mitre. *Cuadernos del CILHA*, (39), 1-25. https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/6692/5944

Piñeiro, Claudia (2005). *Las viudas de los jueves.* Madrid: Santillana.

Piñeiro, Claudia (2011). *Betibú*. Madrid: Santillana.

Romero, Ivana (27 de agosto de 2021). Claudia Piñeiro sobre los ataques evangélicos contra ella y la serie: "Buscan desactivar a una para desactivar a muchas". *Página/12*. https://www.pagina12.com.ar/363852-claudia-pineiro-sobre-los-ataques-evangelicos-contra-ella-y-

Rubinstein, William D. y Von Maravic, Patrick (2010). Max Weber, bureaucracy, and corruption. En Gjalt de Graaf, Patrick von

Maravic y Pieter Wagenaar (comps.), *The good cause. Theoretical perspectives on corruption* (pp. 21-35). Opladen: B. Budrich. https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-368768

Setton, Román (2013). El género negro, un arte del presente: *Carancho* y las cuestiones de Estado. *Polifonía Scholarly Journal*, *3*(1), 132-147. https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/28020

Tschilschke, Christian von (2013). La transformación del lugar común en el "cine negro" de Pablo Trapero: *El bonaerense* (2002), *Leonera* (2008), *Carancho* (2010). En Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann (comps.), *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile* (pp. 71-92). Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.

Tschilschke, Christian von (2025). Transformaciones del *thriller*: lo distópico y lo fantástico en la serie televisiva argentina *El reino I/II* (2012/2023). En Dante Barrientos, Sabine Schmitz y Daniel Verdú Schumann (comps.), *Diálogos con lo fantástico en el policial latinoamericano.* Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert. (en prensa)

Weber, Max (1988). *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tubinga: UTB.

Wolf, Burkhardt (2024). Von der Akte zum Acting. Filmische Szenarien der Bürokratie. En Anna Echterhölter, Caspar-Fridolin Lorenz y Tilman Richter (comps.), *Apparate. Über Registrierungsverfahren und Algorithmisierung* (pp. 175-184). Berlín/Heidelberg: J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-662-67712-4_11

Los procesos monstruosos

Burocracia y justicia de clase en el *Yo Acuso* de Eusebio Mañasco. Argentina, 1927

Luciana Anapios

Doi: 10.54871/ca26of12

Introducción

Los muertos del Alto Paraná
No tienen apellido ni familia.
Y ni siquiera rostro, porque los peces hambrientos
se los han picoteado durante el largo viaje,
hasta dejar unas cuencas profundas,
unos cartílagos temblorosos,
un hueco inmenso donde antes hubo una boca
que sabía decir palabras dulces y humildes
o carajear borrascosamente.
Los muertos del Alto Paraná no tienen historia.
(Alfredo Varela, *El río oscuro*, pp. 21-22)

El *Yo acuso,* como estrategia literaria y política de denuncia ante la opinión pública de las inconsistencias de un proceso judicial, se hizo célebre a finales del siglo XIX con la intervención pública del escritor Émile Zola. Su carta titulada "J'accuse", publicada en el

periódico *L´Aurore* en enero de 1898, se sumaba a la intervención de intelectuales reconocidos que cuestionaban las debilidades y omisiones del proceso judicial llevado a cabo en Francia contra el capitán de origen judío, Alfred Dreyfus, quien había sido acusado y condenado por el delito de vender secretos militares a Alemania. La carta del escritor francés llevó a Francia a una polémica sin precedentes entre partidarios y detractores de Dreyfus. El caso se transformó en un *affaire* internacional, lo cual aceleró una crisis de época que tuvo efectos perdurables (Bouchet, 2011).

A finales de los años veinte, en un contexto en el que la prensa en Argentina atravesaba nuevos procesos de modernización y creación de públicos lectores, se publicó un folleto titulado *Yo acuso*, cuyo autor fue Eusebio Mañasco. Las diferencias con el caso Dreyfus son notables. Mañasco no era un reconocido intelectual sino dirigente de un sindicato, víctima de un proceso judicial y una condena a cadena perpetua, que cumplía hacía seis años en el momento de publicación del texto. Era un trabajador marítimo reconocido, sobre todo, en los ámbitos de izquierda, anarquista, comunista y socialista, que se instaló en la ciudad de San Ignacio, provincia de Misiones,[1]en 1920, enviado por la Federación Obrera Marítima (FOM), para organizar el primer sindicato de trabajadores de la yerba mate. En aquella ciudad, se encontraban las tres empresas productoras más importantes. Las pésimas condiciones de trabajo de sus obreros, denominados "mensús", eran públicamente conocidas desde comienzos del siglo XX gracias a múltiples intervenciones desde la literatura, el arte y la administración estatal.[2] Rafael Barret, autor de *El dolor paraguayo*; el diputado socialista

[1] Entre 1881 y 1953, la actual provincia de Misiones fue Territorio Nacional. Se denominaba así a los espacios geográfico-administrativos formados por los territorios incorporados a través de la expansión de la frontera en detrimento de la población de las comunidades indígenas que habitaban allí. Estos espacios no fueron organizados como provincias y permanecieron bajo control del Estado nacional hasta la década de 1950.

[2] Sobre los mensús, es ineludible la referencia a Rafael Barret, 1987. El término, de origen guaraní, se deriva de la palabra "mensual", referida a la frecuencia del pago

Alfredo Palacios con sus denuncias; los informes de Adrián Patroni, dirigente del Partido Socialista, y del Dr. Juan Bialet Massé, a quien el Estado argentino le había encomendado un escrito sobre las condiciones de trabajo en el país; la pluma de artistas como Alfredo Varela, autor de *El río oscuro*, denunciaban las condiciones inhumanas en las que vivían y trabajaban los hombres, mujeres y niños en la región (Suriano, 2019; Suriano y Lobato, 2013).

La presencia de Mañasco y otros dirigentes en San Ignacio fue central para que se fundara el Sindicato de Obreros Yerbateros (SOY) en junio de 1920 y las condiciones de trabajo mejoraran gracias a un ciclo de huelgas que duró un año. Luego de varios intentos de soborno a Mañasco por parte de representantes de las empresas yerbateras, fue acusado en junio de 1921 del asesinato de Allan Stevenson, un ingeniero y colono de la zona.[3] Se llevó a cabo un proceso judicial rápido que estuvo en manos del fiscal Dr. Ricardo Solá y el juez Dr. Floricel Pérez.[4] La policía de San Ignacio fue la encargada de identificar testigos y recopilar pruebas, obtenidas bajo violencia y torturas. En un proceso rápido, Eusebio Mañasco fue condenado a cadena perpetua por la Cámara Federal de Paraná y trasladado a la cárcel de Posadas, en Misiones. Desde allí solicitó a la Unión Sindicalista Argentina (USA) su defensa. Esta causa, bien conocida en el pequeño círculo de la dirigencia sindical y entre los trabajadores organizados, dio un giro a finales de 1926 cuando la prensa

---

del salario. El trabajo de los mensús ha sido representado como un régimen servil o semi-esclavo (véase Lobato, 2023).

[3] Algunas versiones señalan que Allan Stevenson era un colono inglés de la zona; otras, que era de origen sueco y que era un ingeniero que había desarrollado una máquina secadora de yerba que iba a empezar a utilizarse en una de las empresas de San Ignacio. Mañasco fue detenido tras la aparición del cuerpo de Stevenson junto con otros cuatro trabajadores sindicalizados. Todos fueron trasladados a la cárcel de Posadas.

[4] Felipe Floricel Pérez fue juez letrado designado por el Poder Ejecutivo Nacional en el Territorio Nacional de Misiones en 1920. Nacido en Corrientes, era hijo natural de Rosario Pérez, costurera. Según una crónica periodística, era una figura impopular y resistida. En 1927 se le abrieron al menos cuatro pedidos de juicio político que no prosperaron (véase Gómez, 2021).

popular urbana tomó el caso y los principales periódicos montaron una campaña que coincidió con la intensidad que cobró en todo el mundo la defensa de los italianos Sacco y Vanzetti (McGirr, 2007; Temkin, 2016).[5]

El Dr. Simón Scheimberg, un importante abogado vinculado a la USA fue fundamental en el cambio de estrategia de la causa.[6] Solicitó a la Corte Suprema de Justicia de la Nación la revisión del fallo, frente a las notorias irregularidades de los argumentos utilizados por la acusación. A partir de ese momento, su causa tomó un estado público hasta entonces desconocido. Comenzó a tener cada vez más espacio en la prensa, primero en *Crítica* y *Última Hora*, luego en *La Razón*, *La Nación* y *La Prensa* (*Crítica*, 2 de mayo de 1927, p. 16).[7] *Crítica*, en primer lugar, *Ultima Hora* y, en menor medida *La Razón*, fueron los periódicos que presentaron el caso Mañasco como un drama y un caso de justicia de clase que merecía ser conocido por la opinión pública y revisado por la justicia. *Crítica* presentaba a Mañasco, alternativamente, como mártir, héroe y víctima, "un gigante ante los explotadores", "un Cristo redentor de la falange aborigen", "anónimo y heroico organizador del primer sindicato de resistencia de los obreros yerbateros" (*Crítica*, 1 de febrero de 1927, p. 6).

[5] Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti fueron dos trabajadores inmigrantes en Estados Unidos detenidos en 1920, acusados de robar y matar al contador de una fábrica y su guardia. Si bien no se pudo comprobar su participación y pese a la irregularidad del juicio que duró siete años, fueron condenados a muerte por el juez Thayer. Su causa se convirtió en un *affaire* internacional. Fueron ejecutados en la silla eléctrica el 23 de agosto de 1927.

[6] Simón Scheimberg (1894-1973), hijo de un matrimonio migrante de ruso-judíos radicados en Colonia Mauricio (Carlos Casares, Provincia de Buenos Aires), fue abogado, militante socialista y comunista desde los primeros años de la década del veinte. Fue defensor de presos políticos y asiduo colaborador de la prensa de izquierdas (véase Bustelo y Tarcus, 2021).

[7] El archivo de prensa consultado se enumera por orden de aparición en el texto. Se consignan el nombre del periódico, fecha y titular del artículo. En todos los casos se trata de artículos y editoriales que no llevan firma. El grupo editor de cada periódico se hace responsable por lo publicado. Todos los periódicos del período fueron consultados en la Hemeroteca de publicaciones antiguas de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno https://www.bn.gov.ar/.

De la mano de la prensa popular urbana, Eusebio Mañasco se convirtió en un caso célebre durante el año 1927. Durante las múltiples manifestaciones que se sucedieron entre abril y agosto de 1927 para acompañar el ritmo internacional de protestas en solidaridad con Sacco y Vanzetti, los estandartes y banderas con el nombre de Mañasco estuvieron presentes en las calles de las principales ciudades argentinas (*Crítica*, 2 de mayo de 1927, p. 15). La Corte Suprema se expidió a finales de mayo de ese año y modificó la sentencia, de cadena perpetua a 25 años de prisión. En el informe se sugería que "por consideraciones ajenas al juicio" podía caber el indulto, una prerrogativa del Poder Ejecutivo. El fallo dejaba abierta la posibilidad de que el presidente de la Nación pudiera intervenir. Finalmente, el indulto a Eusebio Mañasco fue firmado por el presidente Marcelo Torcuato de Alvear, el 9 de julio de 1927 (*Última Hora*, 31 de mayo de 1927, p. 6).

La circulación del *Yo acuso* en formato de folleto es difícil de mensurar. No obstante, sus argumentos aparecieron reproducidos en la prensa popular urbana durante los intensos meses de campaña por su liberación. Este capítulo se centrará en el folleto publicado en 1927 por la editorial Prensa Popular Buenos Aires para indagar en los modos en que se presentó a la justicia, la burocracia, los funcionarios judiciales y la justicia de clase a finales de los años veinte en Argentina. En medio de un clima internacional propicio para las campañas por solidaridad, el *Yo acuso* de Mañasco denunció la ausencia de una burocracia judicial en los territorios nacionales de Argentina, que abrió la posibilidad a una causa sin pruebas suficientes. Denunció lo desmesurado de la condena a cadena perpetua y la connivencia entre el poder judicial y las fuerzas de seguridad para utilizar la tortura física y construir testimonios en la causa. Con una polifonía de voces, el *Yo acuso* de Eusebio Mañasco demostró el intricado trabajo de montaje de un simulacro de burocracia judicial en el que las figuras de fiscales, comisarios, jueces y funcionarios estatales cumplieron con los pasos formales del proceso acorde a un país republicano y democrático, pero

alterando de modo arbitrario y siniestro los preceptos y garantías legales protegidas por la Constitución de la Nación.

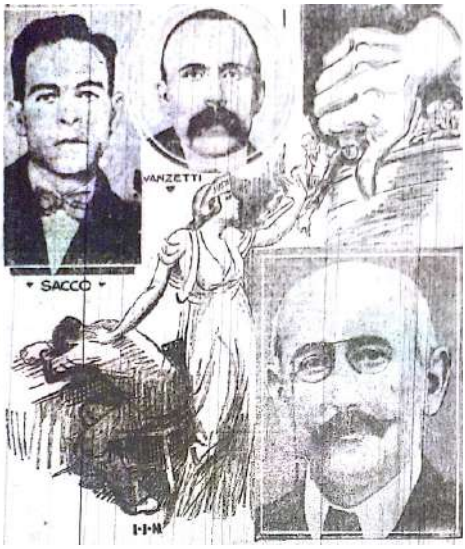
El *Yo Acuso* de Eusebio Mañasco

Durante mi investigación posdoctoral, centrada en los cruces entre la cultura de masas y las políticas culturales del movimiento anarquista de entreguerras, retomé aquellos episodios que habían permitido al anarquismo ocupar un lugar protagónico en la prensa comercial (Anapios, 2012; Albornoz, 2021). Uno de ellos fueron las campañas en solidaridad con Sacco y Vanzetti en 1927. En esa línea de investigación, me propuse analizar la prensa popular urbana, durante el año 1927, para reconstruir cómo se había presentado el caso de los anarquistas italianos. Desde la primera a la última página, era evidente una sensibilidad de época vinculada a la causa judicial y a la figura de los varones víctimas de la justicia de clase (Anapios, 2023). Tal como eran presentados por *Crítica* o *Ultima Hora*, periódicos de amplia circulación con ediciones diurnas y vespertinas, los dos italianos anarquistas agitaban una serie de emociones. Indignación, compasión, esperanza, desazón y una predisposición emocional contra la injusticia. Allí estaba, a la par de Sacco y Vanzetti, Eusebio Mañasco, a quien tanto *Crítica*, *Ultima Hora* y, en menor medida, el periódico *La Razón*, presentaban como un caso local, análogo al de los italianos en Estados Unidos.

En este clima internacional favorable a la defensa de los perseguidos por la justicia de clase, el cruce entre el caso Dreyfus y el caso Sacco y Vanzetti era recurrente en la prensa popular urbana. La aparición del folleto titulado *Yo acuso* como parte de la campaña por la revisión del caso Mañasco estaba en línea con la circulación informativa de ese año particular. En mayo de 1927, el diario *Crítica* publica un artículo titulado "¿Hay algún parecido entre el caso Sacco y Vanzetti y el famoso Alfredo Dreyfus?", en el que concluye que existían grandes analogías en la persecución orquestada desde la justicia. A

la nota periodística, se sumaba un fotomontaje con las imágenes icónicas. El rostro de Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti mirando a la cámara y Alfred Dreyfus. La composición incluía una escena judicial, al público que asistía a una corte, un tribunal judicial sobre el que se imponía una mano gigantesca con el pulgar hacia abajo y una mujer que representaba a la justicia mirando hacia el tribunal mientras con una mano tocaba por la espalda a un hombre acongojado y arrojado sobre la mesa en actitud desconsolada. Si el caso Dreyfus tenía similitudes con Sacco y Vanzetti y Eusebio Mañasco era presentado por la prensa como el Sacco y Vanzetti argentino, había una vinculación cercana también entre Mañasco y Dreyfus (*Crítica*, 29 de abril de 1927, p. 6 y *Última Hora*, 7 de mayo de 1927, p. 6).

Imagen 1. Ilustración que acompaña la nota sin firma "¿Hay algún parecido entre el caso Sacco y Vanzetti y el famoso Alfredo Dreyfus?" (Crítica, 24 de mayo de 1927, p. 5)



Fuente: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno

En el marco del caso Dreyfus, Émile Zola escribió una carta imaginándola como folleto. La carta buscaba explicar el caso, sus tramas complejas y denunciar al verdadero culpable de una conspiración, la corporación militar. Pero su objetivo era que tuviera impacto público y, por eso, decidió publicar el texto en el único periódico que se animó a hacerlo, *L´Aurore*, que le agregó el titular con el que recorrería el mundo. "J'accuse", en letras grandes y en primera plana fue una decisión editorial del periódico. La intervención de Zola tuvo enormes repercusiones y fue decisiva para la reapertura de un segundo proceso judicial. El folleto no hubiera tenido esa repercusión. Las repercusiones del caso Dreyfus en la gran prensa de Buenos Aires a finales del siglo XIX estuvieron acompañadas por la innovación de estilos periodísticos y el aprovechamiento de las posibilidades del cable telegráfico. La presencia de la noticia en la gran prensa local fue construida con ritmos diversos, pero resulta indudable que la estrategia se reveló perdurable (Fiorucci y Rojkind, en prensa).

En el caso Mañasco, resultan interesantes las diferencias. A comienzos de 1927 se publicó el folleto titulado *Yo Acuso. A la justicia de estar al servicio del capital extranjero. Mi obra entre los "mensúes". Las causas de mi proceso. La vida en los yerbales*. El texto fue editado por la editorial Prensa Popular Buenos Aires y contaba con 48 páginas, en las que se exponían las principales características del caso.

A diferencia de Zola, Mañasco no era un intelectual ni un personaje conocido a comienzos de 1927. La decisión de publicar sus memorias en el formato de folleto fue acompañada por una intensa campaña en la prensa popular urbana, donde se retomaron los principales argumentos del caso judicial que ya estaban presentes en el *Yo acuso*. Fue gracias a esa campaña en periódicos como *Crítica*, *Ultima Hora* y *La Razón* que en pocos meses se convirtió en una celebridad. El *Yo acuso* fue el texto central de donde abrevaron las principales notas en la prensa hasta que Mañasco fue trasladado a la cárcel de encausados en ciudad de Buenos Aires, en abril de 1927. Su traslado se produjo junto con la presentación del caso ante la

Corte Suprema de Justicia y cuando se abría la posibilidad de revisión de su condena.

El folleto comenzaba con una referencia en el epígrafe a Rafael Barret, autor de *El dolor paraguayo*, y una cita del artículo 15 de la Constitución Nacional, que sostiene que "en la confederación argentina no hay esclavos". Esta doble referencia era una toma de posición política e ideológica muy clara. Barret había reflejado en su obra la vida cotidiana, la explotación y opresión de la población de los yerbales, mientras que la referencia a la Constitución buscaba reafirmar el valor de la república en su texto fundante. A continuación, una nota de la editorial hacía las veces de prólogo al texto, presentado como las memorias de Eusebio Mañasco, escritas en la cárcel de Posadas, donde se encontraba cumpliendo su condena. El texto central narraba, con estilo llano y directo, en primera persona, las vicisitudes de su vida desde que era un trabajador foguista.[8] En una breve dedicatoria, sostenía que iba a hablar de la verdad en nombre de millares de atormentados y que sus memorias "son para el pueblo que se yergue indignado cuando se comete una iniquidad" (1927, p. 11). La dedicatoria llevaba la firma de Mañasco y estaba fechada en marzo de 1927 en la cárcel de Posadas.

> No voy a hacer literatura. Tampoco sabría hacerla. No soy literato. Estas memorias son buriladas a puñetazos. No habrá en ellas un solo motivo de cursilería para invitar a la lectura... [Estas memorias] no han sido escritas para quienes han podrido el corazón en las náuseas de la milonga [...] son para el pueblo que se yergue indignado cuando se consume una iniquidad. Para ese pueblo que sueña con emanciparse... que estudia... que hace por sacudir las cadenas que lo maniatan (Mañasco, 1927, p. 11).

El folleto estaba organizado en apartados breves en los que Mañasco relataba cronológicamente su historia en torno a las categorías del

[8] Los foguistas son el grupo más numeroso y de menor calificación entre los trabajadores marítimos. Estaban encargados de alimentar el fuego de las calderas de la máquina motor de los barcos a vapor, que podían tener tamaños diversos.

dolor y la compasión. Era el relato de un varón sensible cuya familia fue el sindicato, la FOM. Esta sensibilidad en su formación sindical se traducía en su vida cotidiana y en la disponibilidad para solidarizarse con causas justas. Una primera parte relataba su capacitación como obrero foguista a bordo del barco "El Pángaro" y su primer contacto con los trabajadores de la yerba, la llegada a San Ignacio y la intensidad con que lo conmovió el dolor ajeno. Con títulos como "El fantasma no puede asesinarse", "Un día", "Los yerbales", "En medio de la batalla", "El sueldo de los *mensús* antes de la huelga" y "Ladrones autorizados" (Mañasco, 1927, pp. 10-20), reconstruía las condiciones de vida y de trabajo en San Ignacio antes de la creación del SOY:

> Yo no comprendo cómo hay ojos que observan tanto dolor y no se apretujan el corazón. Yo no podía mirar aquello y encogerme de hombros. No... Y Quijote o Cristo, o romántico, o tonto, la noche de Misiones me halló de pie frente a tanta angustia durmiendo en los rancheríos, mientras el fusil de las policías bárbaras a la orden del capitalismo, velaba el sueño de los esclavos (Mañasco, 1927, p. 13).

Una segunda parte incluía los apartados "¡Horror! ¡Tiemblan los bárbaros!", "Sonríe la vida", "Las fieras muestran las garras", "Suma y sigue", "Se me ofrecen 45.000 pesos" (Mañasco, 1927, pp. 20-26). Allí reconstruía las acciones que llevó a cabo como secretario general del SOY. Los pliegos de condiciones que se impusieron a las empresas: las 8 horas de trabajo, los aumentos salariales para hombres, mujeres y menores de 16 años, el pago con moneda nacional (y no en especie ni con vales para ser consumidos en los almacenes de las empresas, tal como era el uso consuetudinario en San Ignacio); el descanso dominical y la contratación de obreros afiliados al sindicato, entre otras conquistas.

Los siguientes apartados se dedicaban a reconstruir los acontecimientos a partir de la aparición del cuerpo sin vida de Allan Stevenson. "Un crimen en la selva", "La justicia *fabrica* testigos", "¿Mi delito?", "El comisario Quiroga". "Fragmentos extraídos de

la acusación fiscal" y "Testigos fabricados por la justicia burguesa" retomaban alegatos del fiscal de la causa y del abogado defensor, Simón Scheimberg, en el expediente judicial (Mañasco, 1927, pp. 26-35). Allí, Mañasco sostenía:

> Se abrieron muchas heridas en las carnes de los detenidos. Se rompieron muchos sables en las espaldas de los pobres *mensús*. Días de hambre. De sed. De sueño. Se inventaron torturas. Se ensañó el instinto policíaco sobre vidas inocentes. No se respetó ni a las esposas ni a los niños de los detenidos. Lo atropellaron todo. Lo violaron todo. Faltaba la voz que me acusara de instigador. Yo debía pagar todo el daño que había hecho a los canallas de San Ignacio.
>
> Se hicieron sumarios. Se fabricaron declaraciones. Inocentes sangrando por la boca a puñetazos, obligados fueron a firmar lo que no sabían. Lo mismo hubieran firmado su propia sentencia de muerte. Idiotizados a sablazos, hacían lo que se les ordenaba.
>
> Y bajo esta forma baja, rastrera y cobarde, se puntualizó mi culpabilidad (Mañasco, 1927, pp. 27-28).

En estos apartados, aparecía la categoría de justicia de clase que pesaba sobre su caso y la idea, que sería retomada ampliamente en la prensa popular urbana de Buenos Aires, de que se trataba de un "monstruoso fallo" (*Crítica*, 28 de junio de 1927, p. 7). El texto daba cuenta de que efectivamente se había mantenido la ficción de un debido proceso. Se abrieron sumarios, se tomaron declaraciones, pero estas eran "fabricadas" y la presencia de la sangre, la violencia y la violación como delito sexual perpetrado sobre las mujeres estaba entramada al simulacro de burocracia judicial. Bajo el subtítulo "Testigos fabricados por la justicia burguesa" explicaba:

> La pena de reclusión perpetua que solicitó el fiscal [Dr. Solá] y que firmó el Juez doctor Floricel Pérez, no es más que la opresión que los capitalistas yerbateros han mantenido sobre estos dos magistrados para que me hundieran en un presidio. Sin embargo aún no he perdido la esperanza.

> La Suprema Corte tiene la palabra, confío en el proletariado de toda la república, confío en mi defensor, cuyas palabras ante la corte pesarán, como un martillazo y esta, no confirmará la condena monstruosa que pesa sobre mí y mis compañeros (Mañasco, 1927, p. 34).

La presión de las empresas, en la interpretación de Mañasco, había permitido la aberración de la connivencia entre el fiscal, el juez y la policía de San Ignacio para armar la causa, siguiendo los pasos formales pero sórdidamente alterados. El texto también reafirmaba la confianza en el Estado constitucional de la República al depositar en la Corte Suprema de Justicia de la Nación la facultad de revisar la aberración judicial cometida en los territorios nacionales. El folleto contenía también la voz de su compañera, Mónica Bellazar. Se reproducía una carta firmada por ella a Simón Scheimberg, abogado defensor de Mañasco, en la que solicitaba ampliar su declaración original en la justicia:

> Todas mis declaraciones me han sido enseñadas por el comisario actuante, señor Quiroga, quien diariamente me enseñaba un papel donde tenía escrito lo que debía declarar. Que esto fue después de innumerables vejámenes que tuve que sufrir, llegándose hasta la oportunidad de ser violada por la policía y muchas otras cosas que oportunamente diré, siempre que ello fuere necesario (Mañasco, 1927, p. 30).

Otra voz en el *Yo Acuso* era la de Liberato Espinosa, principal testigo y también condenado junto a Mañasco por el asesinato de Stevenson. Allí reconstruía el itinerario que sufrió a manos de la policía, los golpes, las torturas con electricidad en el cuerpo, la falta de agua y comida y el secuestro en el domicilio del juez a cargo de la causa.

> Me ataron a un poste. Me quemaron las carnes con cigarrillos. Me "patearon"[9] en las canillas. Los puñetazos en la boca se sucedían sin

[9] Las comillas figuran en el texto original.

> interrupción. Al final caí desvanecido y no sentí mas nada. A la noche siguiente, los mismos salvajes maniobraron de nuevo. Me ataron codo con codo y a sablazos, a trompadas y a puntapiés me obligaron a decir que Mañasco mandóme [sic] a asesinar a Stevenson. Nada. ¿Quién lograría hacerme declarar una farsa? Enfurecidos, de una trompada formidable me rompieron la nariz. En seguida me ataron un cable a la cintura, otro en los brazos y otro en el cuello, y conectaron la corriente eléctrica. Aquello era un suplicio atroz. Nada. Moriría a pedazos, pero nada ni nadie lograría hacerme declarar lo que no era cierto (Mañasco, 1927, p. 31).

Resulta importante destacar que la utilización de electricidad sobre el cuerpo como método de tortura se hizo tristemente célebre en Argentina a partir de la dictadura militar de José Félix Uriburu, en 1930. La picana eléctrica, tal como fue conocida desde entonces, también se convirtió en un símbolo de las torturas perpetradas masivamente durante el terrorismo de Estado en la última dictadura militar, en la década del setenta y ochenta del siglo XX. Antes de 1930, no hay registros públicos de su utilización por parte de las fuerzas de seguridad. De hecho resulta llamativo que la práctica no tenga nombre y, por eso, Liberato Espinosa, y luego Mañasco, en la prensa popular, recurren a la descripción densa de este método. Espinosa en primera persona relataba cómo luego de esa sesión de torturas le ofrecieron dinero para que declare: 1.500 pesos y libertad inmediata dándole opción a pasar a Paraguay con toda su familia. No aceptó y continuaron las torturas (que él llama "la hora del suplicio") y que incluyó el método del "plantón", enterrarlo hasta el cuello en una zanja hecha *ex profeso* llena de barro y agua podrida.

> Por fin el 17 de julio de 1921 me pasaron a la cárcel de Posadas a disposición del juez [Floricel] Pérez. De la cárcel fui trasladado a la policía el 8 de noviembre del mismo año [1921]. El 9 del mismo mes se me llevó a la casa particular del doctor Floricel Pérez. Se me encerró en un sótano en compañía de otros dos inocentes: Crecio López y Pascual González. Impuso la orden de no darnos más alimentos que caña a discreción. Y así a los dos días completamente borrachos y heridos se

> nos llevó a declarar frente a cientos de personas desconocidas. Así se instauró el proceso contra Mañasco y nosotros. Y así se nos condenó también (Mañasco, 1927, pp. 31-32).

Esta primera reconstrucción de las torturas sufridas por Liberato Espinosa ya había aparecido en la prensa popular antes de ver la luz en el *Yo acuso*. En una entrevista publicada en el diario *Crítica* en febrero de 1927, Liberato Espinosa sostuvo que el 9 de noviembre de 1921, mientras se encontraba detenido en la cárcel de Posadas sin condena, el comisario Quiroga y otros policías de San Ignacio lo trasladaron al domicilio particular del juez Floricel Pérez. Al negarse a declarar frente al juez que Mañasco lo había enviado a asesinar a Allan Stevenson, lo esposaron y encerraron con un policía que lo vigilaba en el propio domicilio del juez:

> Me mandó a encerrar en un depósito, teniéndome esposado día y noche sin comer ni dormir, con orden al centinela que, si me dormía, despertarme a culatazos. [...] El juez Pérez me trataba de paraguayo desgraciado y cobarde y siempre a golpes y patadas pasé así siete días en la casa particular del juez nombrado sin comer, ni beber ni dormir. [...] Desde el 16 al 20 de noviembre [de 1921] estuvimos declarando del siguiente modo: todos esposados en forma de cadena y sentados los cuatro juntos, atrás el comisario Pignattari y delante [el comisario] Quiroga, enseñándonos a cada uno cómo teníamos que decir. Y esto se asentaba como declaración. (*Crítica*, 16 de febrero de 1927, p. 12)

Las torturas y la arbitrariedad llegaban al paroxismo ante la denuncia de un condenado en la causa que denunciaba haber sido detenido y secuestrado por la policía en el domicilio personal del juez de la causa. El escenario de estos hechos era la ciudad de San Ignacio y Posadas, capital de Misiones. Alejado de la gran metrópoli de Buenos Aires, la distancia no se constituía solo por los más de mil kilómetros que separaban ambos territorios. Lo que Mañasco denunciaba en el *Yo acuso* era que allí no se cumplía con la ley, no se respetaba la burocracia judicial ni el debido proceso ante la

justicia. El diálogo entre la información que aparecía en la prensa popular y el texto del *Yo acuso* era constante. Si bien la prensa popular urbana no lo publicaba –y podría suponerse que la extensión del folleto atentaba contra la estrategia mercantil–, sí reproducía sus principales argumentos (Anapios, 2023).

El *Yo acuso* intercalaba fragmentos extraídos de la acusación del fiscal y transcribía párrafos textuales para mostrar cómo este funcionario construía su argumento sin pruebas, suponiendo que Mañasco había ejecutado la orden de matar a Allan Stevenson, con muchos nombres de testigos que "figuran desde hace muchos años en el libro de defunciones del registro civil [...] Suponer no es probar. Y en un proceso no basta suponer para juzgar" (Mañasco, 1927, p. 33). La secuencia burocrática de pasos que constituían una causa estaba presente pero completamente torcidos por la arbitrariedad, la violencia y la impunidad. Un elemento más de esta farsa judicial era la incongruencia entre la acusación y la condena. El texto citaba las palabras del abogado defensor de Mañasco, que justificaba el recurso a la Corte Suprema de la Nación con un punteo que aparecía en el texto del siguiente modo:

> "1ro. –Porque de toda prueba acumulada y a pesar del desfile casi inaudito de testigos, no surge una acusación directa contra Mañasco, a quien el fiscal acusa como instigador del homicidio de Allan Stevenson y el juez condena por homicidio lisa y llanamente.
>
> 2do. –Porque en este proceso se han vulnerado hasta las más elementales reglas de procedimiento, incluso aquellas que tienden a asegurar la defensa en juicio. Y esto la Corte no podrá pasarlo por alto. [...] Ahora puedo asegurar que nada hay más deleznable que los fundamentos en que aboga su sentencia el juez de Posadas y que en esto de saltar por encima de la ley va más lejos que el mismo fiscal. Y esa sentencia – que ocupa 55 fojas y que puede tenerse como modelo de inconsistencia e imprecisión, y donde se hace tabla rasa de toda forma de procedimiento – ha sido confirmada sin un reparo siquiera por señores jueces de la Cámara Federal de Paraná (Mañasco, 1927, p. 35).

Simón Scheimberg destacaba, entre los argumentos para apelar a la Corte Suprema, la vulneración de procedimientos básicos de la burocracia judicial, el acceso a la defensa legítima en un juicio y la construcción de la causa sobre pruebas. Los fundamentos sobre los que se sostiene la sentencia saltaban "por encima de la ley" y barrían con "toda forma de procedimiento". La última parte del folleto estaba dedicada a la acusación de Eusebio Mañasco a las empresas, la justicia, los funcionarios y al Estado argentino. Integrada por los apartados "Yo acuso", "La policía, a las órdenes del comisario Quiroga, y este a las del Sr. Fiscal Doctor Sola han amparado a los señores capitalistas que atentaban contra el derecho a la libertad" y "Basta", exponía los principales argumentos de su defensa y el llamado al "pueblo que me acompañó siempre en esta cruzada de padecimientos". Firmaba Eusebio Mañasco, cárcel de Posadas, 1927 "después de 6 años de cautiverio" (Mañasco, 1927, p. 44).

Burocracia, funcionarios y justicia

En el *Yo acuso*, la justicia y su burocracia aparecían directamente vinculadas a las empresas capitalistas y la policía, como su brazo ejecutor más brutal. Había una clara distinción entre las principales ciudades de una nación que se presentaba como republicana y liberal y la justicia que se ejercía en los territorios nacionales, en el espacio territorial que se definía genéricamente como el "Norte".

La ausencia de burocracia, o su simulacro macabro, estaba desplazado a la periferia territorial y así lo confirmaban tanto el *Yo acuso* de Mañasco como los periódicos que tomaron el tema para convertirlo en una causa popular. Los episodios de violencia policial, judicial y torturas desbordaban la brutalidad policial urbana y representaban un tipo de violencia que la prensa popular urbana vinculaba al espacio del norte. Presentada como una aberración solo concebible en Misiones, territorio nacional donde no imperaba la ley, era diferenciado de lo que ocurría en la ciudad capital de la

Argentina. La oposición norte-Buenos Aires fue uno de los sentidos más tensos en torno al caso Mañasco porque ponía en discusión, incluso, la complicidad construida por periódicos como *Crítica* con su público lector a expensas de la autoridad estatal. En los años veinte, *Crítica* establecía un vínculo con su público lector presentándose como un periódico popular que rechazaba las formas de intervención estatales y defendía a los perseguidos por la justicia. Frente al caso Mañasco, entraba en tensión con el rechazo al Estado y la caracterización de la policía como intrínsecamente abusiva e incompetente (Caimari, 2004, p. 212) y aparecía defendiendo una legalidad y unas garantías civiles que, según sus columnas, sí se garantizaban en Buenos Aires pero no en Misiones.

Crítica comenzaba un artículo sobre Mañasco sosteniendo que "un hombre honesto, trabajador e idealista fue detenido en el lejano y tenebroso norte argentino. Se le acusó de un crimen que no cometió" y pedía su libertad, no como un acto de perdón "sino como un acto reparador de justicia" (*Crítica*, 28 de abril de 1927, p. 4). Mirta Lobato ha analizado cómo, desde finales del siglo XIX, informes del Departamento Nacional del Trabajo, memorias, publicaciones de izquierdas y la prensa popular urbana colaboraron en la conformación de imaginarios y representaciones sobre las condiciones de vida de los trabajadores del norte. Esclavizados y explotados, parias en su propia tierra, miseria, atraso, infancias débiles, abusos contra los trabajadores rurales, mujeres doblemente explotadas, eran elementos de los relatos de explotación y dramatismo compuestos por muchas generalizaciones y algunas particularidades, que demostraron tener una enorme perdurabilidad (Lobato, 2023). En la constelación de sentidos sobre los trabajadores (hombres y mujeres) del norte, como parte del territorio de la nación, abundaban algunos tópicos, como el desamparo, la explotación y la resignación fatalista. El diario *Crítica* sostenía el 5 de julio de 1927:

> Los obreros conscientes que constituyen las auténticas organizaciones obreras de la República, continúan bregando por la libertad de

> este misionero rojo [Mañasco], víctima de la justicia de los capitalistas extranjeros, por el delito de haber sido sembrador de una idea emancipadora, que lleva en sí la elevación del nivel moral de los indígenas sujetos a la más sórdida explotación, de los infelices desheredados que padecen atados a la coyunda más infame, a la humillación inconcebible, en los trágicos obrajes de Misiones.
>
> Eusebio Mañasco actualizó la obra de Rafael Barrett que narra la vida negra de los yerbatales, y los crímenes de lesa humanidad, impunes en el norte argentino, diciendo a sus hermanos de esclavitud, las palabras indignadas de un evangelio nuevo, para sublevar la resignación de bestias de este triste rebaño castigado por la dura ley de la jornada abrumadora y de la más espantosa miseria (*Crítica*, 5 de julio de 1927, p. 7).

Mañasco comenzaba su *Yo Acuso* con un epígrafe del artículo 15 de la Constitución Nacional, "en la confederación argentina no hay esclavos" (Mañasco, 1927, p. 4), para luego relatar las condiciones de esclavitud y las formas de explotación y endeudamiento que padecían los trabajadores, el hecho de que sus vidas no tuvieran valor y que sus cuerpos aparecieran en el río sin que nadie se atreviera a alzar la voz:

> Sobre una loma un policía, diez policías vigilan la labor penosa de los esclavos que trabajan como bestias, empapados en el sudor negro de una labor continua y enardecidos por el veneno de la caña que los negreros hacen mezclar con el agua que ha de calmar la sed de estos pobres desventurados. Músculos que se rompen... Nervios que se aflojan... Organismos que se resquebrajan... Y allá van después de varios años de labor a morir en medio de la selva, a servir de carne en el festín de las fieras, mientras los propietarios aumentan cada año su capital depositado en los bancos de todas las ciudades (Mañasco, 1927, p. 14).

Crítica retomaba estos sentidos y titulaba "En algunos territorios tenemos justicia iletrada", en referencia a la oposición entre Buenos Aires y "otros territorios", al mismo tiempo que reivindicaba "para

nosotros [el grupo editor del periódico] este derecho indiscutible de haber alzado la voz para que la oyera la república consternada, en defensa de un proletario" (*Crítica* 7 de febrero, 1927, p. 4). Particular encono generaba la figura del juez Floricel Pérez. Allí nuevamente aparecían tópicos como la ciudad cosmopolita de Buenos Aires y el norte atrasado y fanático:

> El juez [Floricel] Pérez odiaba a Mañasco. Por curioso e increíble que parezca, el juez odiaba a Mañasco porque Mañasco es paraguayo y el juez correntino. Nosotros desde Buenos Aires, europeizados por el contacto con todas las razas del mundo, no podemos concebir esa xenofobia estrecha, local, correntina. [...] Floricel Pérez pertenece a aquella categoría negroide, cultivadora del floripondio que nos fustigara hace años el elegante y culto francés Paul Groussac. Y lo es tanto, que toda su psicología demuestra palmariamente esa categoría que podríamos calificar palmariamente de sub-humana. Floricel Pérez, cuyo nombre de pila ya insinúa el floripondio, es indio o mestizo, petulante y fatuo. Gusta ornarse con las plumas del pavo real como el grajo de la fábula[10] y así lo hemos visto hurtar un discurso de Zorrilla de San Martín que recitó como propio en un acto oficial. Simulador, adulón y acomodaticio, el camaleón ha cambiado de partido con más frecuencia que de camisa (*Crítica*, 7 de febrero de 1927, p. 4).

La contraposición de la justicia en el norte, un norte genérico, donde imperaba el fanatismo y la ignorancia, y en la gran ciudad de Buenos Aires, definida como cosmopolita y libre de actitudes xenófobas, era un tópico retomado por *Crítica*. Otro tópico que rodeaba este caso y que tensionaba sentidos contradictorios era el racismo con el que caracterizaban los orígenes indígenas del juez, que asociaban con la barbarie, el provincialismo y la corrupción, propias de seres subhumanos. En un artículo titulado "Los jueces y policías de Misiones son una vergüenza nacional", el periódico llamaba al

[10] El artículo hace referencia a la fábula del canario y el grajo, de Tomás Iriarte, en la que un pájaro que quiere desacreditar a otro recurre a la mentira y la injuria.

Estado nacional a intervenir en la provincia y al Poder Ejecutivo a ejercer control sobre el Poder Judicial:

> Ha sido necesario que se ventilara públicamente este interesante proceso, para que la población de Buenos Aires descubriese una de las tantas taras que posee por dentro desgraciadamente nuestro país. Nadie se daba idea ni siquiera aproximada de cómo se administra justicia en los territorios. Por eso decimos que hace falta que desaparezca ese baldón de vergüenza interviniendo las autoridades nacionales y destituyendo a quienes en nuestra propia casa nos deshonran. (*Crítica*, 16 de febrero de 1927, p. 6)

Al defender la idea de que este caso solo era posible en el aberrante norte argentino, *Crítica* reacomodaba aquellos argumentos que tensionaban sentidos. La barbarie judicial, la ausencia de procedimientos transparentes eran elementos de atraso, oprobio y esclavitud y no de la república democrática y liberal que su público lector sabía reconocer en las principales ciudades del litoral. Pero las tensiones continuaban. *Crítica,* que defendía la obra de Mañasco como organizador de los trabajadores indígenas de la yerba mate, retomaba los tópicos de superioridad racial sobre la población indígena al calificar al juez Floricel Pérez, como "el mestizo Pérez", "indio bruto", "*dotor* de campaña", "mancha de la justicia argentina" (*Crítica* 29 de abril de 1927, p. 6)[11] y marcaba la diferencia entre un juez en los territorios nacionales y un juez de la Nación:

> Un juez grotesco de tierra adentro, sin más luces que su bastarda mezcla de indio y de negro, un *dotor* de campaña Floricel Pérez, nombre sainetesco de almanaque climatológico a sueldo de las empresas yerbateras [...] castigaron al obrero consciente, al pobre trabajador altivo, al mensú insurrecto, que quiso transformar las aldeas cafres del Alto Paraná en poblados civilizados, donde la justicia y la verdad

[11] La referencia "dotor de campaña" aparece en el original. El Dr. Floricel Pérez era nombrado varias veces de este modo, que formaba parte de la forma escrita del habla de los sectores populares. La decisión de explicitar esta forma escrita denotaba una consideración peyorativa de la lengua popular y sus formas.

> no fueran inasibles como la luna (*Crítica*, 29 de abril de 1927, p. 6; el énfasis es del original).

El origen norteño del juez Pérez era asociado a su origen indígena y a su desempeño en la causa por fuera de lo que se consideraba el imperio de la ley en la república democrática. De este modo, la cuestión racial y la cuestión espacial se articulaban para evidenciar la tensión entre la república –representada en *Crítica* por los valores de Buenos Aires como gran metrópoli– y el norte, como espacio genérico, ubicado fuera de la ley y carente de la burocracia estatal que era la garantía del imperio y la igualdad ante la ley. La figura del juez Floricel Pérez también permitía evidenciar la demanda al gobierno de Marcelo T. de Alvear de mayor presencia del Estado en los territorios nacionales a fin de garantizar el cumplimiento de los preceptos jurídicos. De este modo, *Crítica*, que se erigía como representante del sentir popular antiestatal y del lado del pueblo, retomaba argumentos racistas para criticar el racismo y los prejuicios localistas del juez:

> En manos como este sujeto Floricel Pérez estaba la justicia cuando condenaron a Mañasco. ¡Triste justicia la que distribuyen sujetos de esa índole! Se ensañan con el pobre, con el altivo, con el obrero digno y consciente, acaso para vengar en ellos esa falta de nobles cualidades que comprueban a diario en su alma enturbiada por todas las canallerías que cometen [...]. El juez Pérez ha equivocado su misión. Merecía ser verdugo en algún poblado del antiguo imperio de los zares, pero nunca juez en una república orgullosa de su democracia.
>
> Bruto suelto en los campos del código, que desconoce, ha hecho de su cargo el sitial de sus rencores raciales. La coloración de su pigmento lo ha llevado a odiar a Mañasco. Cosechó laureles en esa odiosa, miserable persecución. Y fue pagado con los 30 dineros de Judas, pues actualmente es juez letrado en La Pampa. ¡Pobres territorios nacionales los nuestros, inermes y desamparados en manos de esta calaña! Ahora la pampa agrega a sus calamidades naturales de la langosta y de la sequía, la presencia de Floricel Pérez, el indio bruto que

> ha llevado a la justicia el malón de los peores instintos raciales (*Crítica*, 7 de febrero de 1927, p. 4).

Estos artículos eran acompañados por una viva defensa de las garantías constitucionales. "En la confederación argentina no hay esclavos", señalaba el diario *Crítica* con grandes titulares el 16 de febrero de 1927, retomando la misma cita que hacía el *Yo acuso* de Mañasco. La Corte Suprema y el presidente Marcelo T. de Alvear tenían una oportunidad para demostrar que, mientras en Estados Unidos dos obreros inmigrantes y anarquistas se acercaban dramáticamente a la silla eléctrica, en Argentina imperaba la ley:

> Mañasco es inocente, lo dicen los testigos, el pueblo de la República, nosotros, la voz popular y lo demuestra a gritos el vergonzoso proceso que se le ha iniciado. [...] y este clamor no puede desoírlo la Suprema Corte de Justicia de la Nación. La condena a Mañasco sería un borrón de barbarie que avergonzaría a la historia de libertad que posee el pueblo argentino. Hace falta pues que la Corte Suprema de Justicia no defraude el anhelo del proletariado organizado del país, en cuya representación la Unión Sindical Argentina ha asumido la defensa del procesado (*Crítica*, 16 de febrero de 1927, p. 6).

El apartado inicial del *Yo acuso* enumeraba los nombres y apellidos de los funcionarios de la justicia y la policía al servicio de las empresas capitalistas, y retomaba una por una las acusaciones tomando como modelo el *J'accuse* de Émile Zola. Comenzaba por acusar a:

> [...] todos los enemigos del proletariado [...]. A todos los que dictan leyes para defender los intereses de su clase en perjuicio del resto de la humanidad [...]. Yo acuso a las tres empresas propietarias de yerbatales en San Ignacio –la María Antonio, la Plantadora de Yerba Mate y la Martín y Compañía– de haber hecho caso omiso de la Constitución Nacional, en la cual hay un artículo que dice "En la confederación argentina no hay esclavos".

> Las tres empresas han mantenido y mantienen la esclavitud más vergonzosa llenando de oprobio a esas palabras que tanto resaltan en el himno nacional: Libertad!, Libertad!, Libertad! (Mañasco, 1927, p. 37).

Acusaba al comisario Quiroga por abuso ilegítimo de la autoridad, usurpación de autoridad, violación de domicilio, delito de injuria, delito contra el honor y la honestidad:

> Acuso al comisario Quiroga de lo que el código denomina delito contra la honestidad. Existe la violación cuando se emplea la fuerza o intimidación para lograr satisfacer apetitos carnales con una mujer. Y este perfecto miserable ha cometido este delito, abusando de la debilidad de mi compañera Mónica Bellazar, la que cayó dominada por la fuerza bajo la brutalidad de este salvaje (Mañasco, 1927, p. 37).

Específicamente, en torno a la justicia, el *Yo acuso* enunciaba en párrafos separados las acusaciones de Mañasco:

> Acuso al doctor Solá,[12] en cuya acusación fiscal no hizo más que suposiciones de que podía ser yo el instigador del crimen perpetrado en la persona de Stevenson. [...] En todo el alegato acusatorio elevado al señor juez doctor Floricel Pérez no hay una sola razón para pedir la condena de reclusión perpetua, ni se justifica ningún pedido desde el momento que todo lo expuesto no se apoya en ninguna prueba precisa para juzgar culpable a un presunto culpable.
>
> Acuso al doctor Solá de haber prestado atención a las tramas del comisario Quiroga y hasta de haber hecho concubinato criminal con un tipo de semejante calaña que por medio de torturas "fabricó" testigos que luego desmintieron lo que firmaron por la fuerza. Entre ambos han hecho justicia a su manera, olvidando el Código en el cuarto de la hembra que satisfacía sus apetitos más por temor que por placer [...].
>
> Acuso al juez doctor Floricel Perez que una vez leída y estudiada la acusación fiscal donde se me acusaba de instigador de un crimen

[12] Se refiere al Dr. Ricardo Solá, fiscal de la causa.

> confirma la pena solicitada y a su vez eleva un alegato acusatorio a la Cámara Federal de Paraná argumentando la base de su confirmación condenatoria, en que soy el matador de Stevenson [...].
>
> Acuso a todos los jueces que formaron la Cámara Federal de Paraná [...] de haber sido dominados por un evidente prejuicio ridículo y antisocial [...] donde el odio y la venganza de clase estuvieron por encima de la conciencia y de todas las legalidades judiciales.
>
> Por último, acuso por todo lo expuesto al Estado y todos funcionarios que han tomado parte en esta canallada judicial (Mañasco, 1927, pp. 41-43).

La denuncia de Mañasco dejaba en evidencia la ficción burocrática. Un fiscal que basaba su acusación en suposiciones y no en pruebas. Una condena que no guardaba relación con la acusación del fiscal. La ausencia de pruebas que era reemplazada por testimonios arrancados bajo torturas. El contubernio criminal entre comisarios, fiscales y jueces, que convertía la justicia en una burla, exponían su carácter de clase. La acusación se elevaba al juez, por confirmar la sentencia; a todos los jueces de la Cámara Federal de Paraná, por avalar una justicia "hecha a su manera", sin respetar procedimientos burocráticos y legales elementales, y por los prejuicios y el odio de clase sobre los que se basaban, que habían prevalecido por encima de la ley y la burocracia. El responsable final de lo que calificaba como una "canallada judicial" era el Estado argentino y todos sus funcionarios.

Mañasco en la prensa popular urbana

Luego de la condena en 1921, el caso judicial y su defensa estuvo en manos de la USA y de la prensa política y gremial de sus organizaciones. Pero fue especialmente en *Crítica*, *Ultima Hora* y *La Razón*, periódicos vespertinos populares y urbanos editados en Buenos Aires, donde las campañas interpelaron a un público más amplio.

Desde fines de 1926, estos periódicos narraron la vida de Mañasco como el "vía crucis" de un obrero y contribuyeron a integrar el caso al problema público de la justicia de clase (*Ultima Hora*, 7 de mayo de 1927, p. 6; *Crítica*, 29 de abril de 1927, p. 6). Relataban detalles de su intimidad y la de su familia, imaginaban su zozobra ante cada avance y cada retroceso de la causa, reconstruían sus días en la cárcel y las vicisitudes de su cuerpo sufriente. Lo entrevistaron en varias ocasiones y se estableció un vínculo entre sus equipos de redacción, el público lector y Eusebio Mañasco, "la infortunada víctima", "el Sacco y Vanzetti argentino" (*Crítica*, 14 de junio de 1927, p. 5).

Las campañas por solidaridad con Sacco y Vanzetti en el año 1927 fueron uno de los episodios en los que las ideologías de izquierda, y el anarquismo particularmente, ocuparon un lugar protagónico en la prensa. Desde la primera a la última página de *Crítica* o *Última Hora,* periódicos de amplia circulación, una sensibilidad de época vinculada a la causa judicial y a la figura de los varones víctimas de la justicia de clase rodeaba el caso de "los dos prisioneros más famosos del mundo" (Temkin, 2016, p. 29). Ese momento generacional del que hablan autores como Moshik Temkin o contemporáneos locales como el editor Boris Spivacow (1995) tomaba forma entre la indignación, la compasión, la esperanza, la desazón y una predisposición emocional contra la injusticia, que tuvo su expresión en la prensa, un agente activo en esta trama de cambio social y cultural (Buonuome, 2019, p. 20). Allí estaba, a la par de Sacco y Vanzetti, Eusebio Mañasco, a quien presentaban como un caso local, análogo al de los italianos en Estados Unidos. La presentación de Mañasco como mártir, héroe y víctima estuvo estrechamente vinculada con el hecho de que fuera un varón, trabajador, paraguayo y dirigente sindical. Su causa formaba parte del modo en que la prensa popular urbana presentaba a los perseguidos por la justicia, las víctimas de la brutalidad policial y las vidas virtuosas y humildes de trabajadores comprometidos con la actividad gremial.

El cambio en la estrategia de la defensa de Mañasco ocurrió al mismo tiempo que, en distintas partes del mundo, se acompasaban las manifestaciones para impedir la ejecución de Sacco y Vanzetti en la silla eléctrica. El caso le permitió a *Crítica* profundizar una estrategia que ya había desplegado con buenos resultados comerciales (Saítta, 1998; Caimari, 2004). Las potencialidades sensacionalistas eran muchas para *Crítica*, el periódico que mejor representó en Argentina esta prensa popular urbana, que se proponía como defensora de los intereses populares frente a las clases propietarias (Caimari, 2004, p. 203). En Argentina, había un obrero, dirigente sindical, responsable de organizar a los trabajadores del Alto Paraná, cumpliendo una condena a cadena perpetua sin pruebas suficientes ni contundentes. Una víctima obrera. Un varón inocente sobre el que despertar la compasión. Una oportunidad para soldar el vínculo con su público lector.

El rol de la prensa popular urbana en la transformación de la denuncia de Mañasco en un caso célebre puede apreciarse en la circulación de imágenes en la prensa. Su fotografía pasó a ocupar las columnas de los principales periódicos. A las imágenes de Sacco y Vanzetti, se sumaban las de Mañasco y su rostro participaba de los fotomontajes característicos de periódicos como *Crítica*. El 28 de abril de 1927 un fotomontaje lo mostraba junto a una ilustración de una mujer representando a la justicia vendada, ciega, mientras sostenía una balanza en las que pesaban, de un lado, un libro voluminoso con la inscripción "La ley" y, en el otro lado, un hombre ilustrado con las típicas formas en las que se representaba en la prensa a los burgueses, un cuerpo voluminoso, la galera, el frac y los zapatos (Lobato, 2009). A continuación, se reproducen tres composiciones diferentes de imágenes de Mañasco que circularon en abril de 1927. Se trata de algunas de las múltiples fotografías y collages que publicaba la prensa popular. Estas imágenes de Mañasco, su rostro y su expresión, fueron sumamente importantes en este período porque su cara y su nombre se convirtió en estandarte durante las huelgas y manifestaciones que se sucedieron en las principales

ciudades de Argentina en solidaridad con Sacco y Vanzetti. El caso Mañasco permite comprender que en América Latina la causa de los italianos anarquistas se hilvanó con causas locales. Durante las manifestaciones, el nombre y la figura de Mañasco aparecían en grandes carteles junto a Sacco y Vanzetti, uniendo las luchas lejanas y locales en un solo reclamo de justicia.

Imagen 2. Crítica, 16 de febrero de 1927, p. 6.



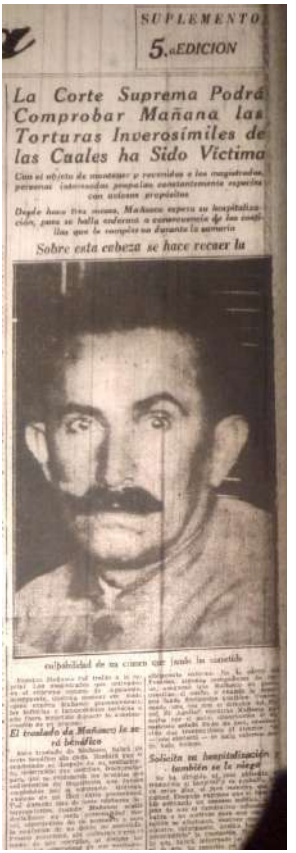
Fuente: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Imagen 3. Crítica, 28 de abril de 1927, p. 4



Fuente:Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Imagen 4. Crítica, 26 de abril de 1927, p. 6



SUPLEMENTO
5.ª EDICION

La Corte Suprema Podrá Comprobar Mañana las Torturas Inverosímiles de las Cuales ha Sido Víctima

Con el objeto de mantener y recibidas a los magistrados, personas interesadas preparan constantemente especies con astutos propósitos

Desde hace tres meses, Mañasco espera su hospitalización, para su salud enferma a consecuencia de las condiciones que le rompieron su durante la estancia

Sobre esta cabeza se hace recaer la

culpabilidad de un crimen que jamás lo cometió

El traslado de Mañasco lo asusta

Solicita su hospitalización también se la niega

Fuente: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno

El caso Mañasco estaba en línea con otros de repercusión nacional e internacional. Simón Radowitzky, condenado en 1909 a cadena perpetua por el asesinato del jefe de la policía de Buenos Aires; Kurt Wilkens, detenido en 1923 por el atentado contra el coronel Héctor Benigno Varela en Buenos Aires y asesinado luego en la cárcel de encausados por un militante nacionalista; Francisco Ascaso, Buenaventura Durruti, Gregorio Jover y, sobre todo, Sacco y

Vanzetti. Se trataba de causas que en 1927 formaban parte de las demandas de justicia instaladas en la opinión pública por la prensa.[13]

Los trabajos de Lila Caimari han demostrado cómo en los años veinte *Crítica* se instituyó a sí misma como la voz del pueblo, transformando el éxito de mercado en un criterio de legitimación. El nuevo pacto de lectura que propuso este periódico implicó la construcción deliberada de un perfil que presentó a los trabajadores de la publicación como una comunidad igualitaria integrada por el director, el grupo editor, los trabajadores técnicos, que se encargaban del reparto y las ventas al público lector, a quien se le reservaba un rol activo en la construcción de las noticias. La juventud de los integrantes –"la muchachada de *Crítica*"– y el buen humor en la redacción se convirtió en noticia (Saítta, 1998, p. 62). El pacto de lectura entre *Crítica* y sus lectores comenzó a llenarse de significados concretos siguiendo casos policiales, personas injustamente perseguidas por la justicia y presentando al diario y su equipo editor directamente implicados en esas causas. En la crónica de algunos de estos casos, se instalaba la sospecha de que detrás de un sujeto delincuente podía esconderse una víctima de la justicia de clase (Caimari, 2004, p. 207). La mayoría de los injustamente perseguidos eran varones, pero hubo casos de mujeres que tuvieron altísimo impacto en la opinión pública. El caso de María Poey de Canelo, acusada de asesinar a su pareja, el concejal de la Unión Cívica Radical Carlos Ray, en septiembre de 1926, es significativo para explicar cuáles fueron los recursos de *Crítica* en los años veinte (Saítta, 1998,

[13] Sylvia Saítta sostiene que el asesinato en la Penitenciaría Nacional argentina del anarquista alemán Kurt Wilkens en junio de 1923 sirvió de marco para que el diario *Crítica* explicitara –ya no discursivamente sino con una práctica periodística concreta– los alcances de su configuración como diario popular. El caso Wilkens se convirtió en la demostración efectiva del propósito de *Crítica* de estar del lado del "pueblo". Junto con la prensa de izquierda (*La Protesta*, *La Antorcha*, *La Vanguardia*, *La Internacional*, *La Montaña*), fue el único periódico comercial que defendió la causa de Kurt Wilkens (Saítta, 1998).

pp. 201-203).[14] El modelo de crónica policial, uno de los aciertos del periódico para conmover y generar suspenso entre su público lector, tomaba recursos de la información policial, la investigación periodística y la literatura policial clásica. El periodista era quien entramaba los fragmentos a través de las notas y crónicas que contenían testimonios, entrevistas, fotografías, tipografías de todos los tamaños y formas para llamar la atención. Más que informar, se trataba de textos que apelaban al suspenso y a emocionar a los lectores(véase Saítta, 1998, p. 202).

Las primeras notas sobre Mañasco en esta prensa aparecieron en noviembre de 1926. Entre finales de ese año y enero de 1927, el caso comenzó a instalarse entre el público lector con la misma estrategia que unos meses antes se había tratado el caso de María Poey de Canelo y el de Francisco Ascaso y Buenaventura Durruti, anarquistas españoles cuya extradición reclamaba el Estado argentino.[15] Si la crónica policial se inscribió en un modelo genérico ya conocido, los mismos recursos se utilizaron para los casos judiciales al calor de las campañas internacionales por Sacco y Vanzetti.

[14] María Rosa Poey de Canelo fue acusada de asesinato por el juez del crimen de La Plata, Julio Facio, luego de una breve investigación. Saítta sostiene que el único periódico que defendió la inocencia de la acusada fue *Crítica*. Además, gracias a obtener la primicia, solo este diario publicó los resultados dela autopsia, donde se evidenció que no había rastros de cianuro en el cuerpo del concejal radical.

[15] A comienzos de agosto de 1925, un grupo de españoles llamados "Los Errantes" arribaron a Buenos Aires. Habían llegado escapando de la policía francesa y española y practicaban la expropiación y la acción violenta como medio de financiamiento para diversas causas. Eran perseguidos por la policía de Cuba, México y Chile, tras una serie de robos que, en algunos casos, habían provocado la muerte de empleados o policías. Se trataba de Buenaventura Durruti, Francisco Ascaso, Gregorio Jover y Alejandro Ascaso, hermano de Francisco, de quien se perdió el rastro una vez arribado a Buenos Aires. A Francisco Ascaso y Buenaventura Durruti se los acusaba en 1926 por el asalto a la estación de tranvías Las Heras, a la caja de la estación Primera Junta del subterráneo y al Banco de la Provincia de Buenos Aires. En 1936, Durruti se convertirá en una figura central y héroe de la Guerra Civil Española. Sobre las actividades de Durruti, Ascaso y Jover en Buenos Aires, resultan un aporte la biografía del primero escrita por Abel Paz (1996), especialmente el Capítulo XI, "Guerrilleros en Sudamérica"; y los trabajos de Hans Magnus Enzensberger (1998) y Juan García Oliver (2008).

Crítica presentó casos de varones perseguidos por la justicia local o internacional como "idénticos" al caso Sacco y Vanzetti en Estados Unidos. Uno de ellos era precisamente el de Eusebio Mañasco. Sin embargo, la situación del líder sindical era distinta y única. Con el correr de las semanas, su historia demostró capacidad para conmover a la opinión pública y tuvo permanencia en las páginas de la prensa (*Crítica*, 30 de noviembre de 1926, p. 7). Era un mártir y un Cristo rojo que se había comprometido con los trabajadores mensú en Misiones, que se encontraban entre los más pobres y explotados del mundo. Según *Crítica*:

> Hay que meditar un instante y pensar lo que significa formar un sindicato donde el medio brutal de la naturaleza y de los hombres mata en germen todo intento de noble redención humana. Trabajar en los yerbales era, antes de la noble intervención de Mañasco, un castigo mítico. Los trabajadores del guano del Perú, del salitre en Chile, los indios mineros de las altiplanicies, los negros esclavos de las fazendas, eran felices al lado de los yerbateros. Un círculo dantesco en medio de la civilización era ese trabajo infernal donde el alcohol, la sífilis y el hambre, aliadas del trabajo bestial, concluían poco a poco con la raza nativa, la misma que luego ensalzarían los troveros y poetas desde la comodidad de sus mansas bibliotecas (*Crítica*, 1 de febrero de 1927, p. 1).

En este artículo, publicado en febrero de 1927, ya aparecían varios de los sentidos que demostrarán ser efectivos en la pluma periodística. La presentación de Mañasco como mártir iluminado, como hombre compasivo; la caracterización del mundo del trabajo yerbatero como una isla de barbarie en un país republicano y democrático; y la ambigua caracterización del componente racial y étnico de ese mundo laboral como "raza nativa".

Consideraciones finales

Este artículo se propuso presentar un documento que no ha sido abordado por la historiografía. Se trata del *Yo acuso*, escrito por Eusebio Mañasco y publicado en 1927 como folleto. No se dispone de datos sobre el impacto en la opinión pública del folleto de Mañasco, pero la prensa comercial, popular y moderna, representada en Argentina principalmente por el diario *Crítica*, *Ultima Hora* y *La Razón*, diarios con tiradas vespertinas y diurnas, reprodujo testimonios relativos al caso y dio cuenta de su instalación en la opinión pública. En su *Yo acuso*, Mañasco retomó el gesto de la carta escrita por Émile Zola. Su impreso exponía su caso y denunciaba la ausencia de una burocracia judicial, el simulacro mal montado que convertía el proceso en una farsa, la connivencia entre los funcionarios de justicia y de la policía y la complicidad entre estos ámbitos. El texto de Mañasco constituía una denuncia al Estado argentino por las irregularidades en la construcción de la causa y la violencia y violación de garantías sufrida por los testigos clave.

En el transcurso de los seis años que duró el encierro de Mañasco, su causa salió de los espacios de militancia política y sindical para ocupar un lugar central en la prensa popular urbana. Esta prensa proponía un nuevo pacto de lectura con su público, se presentaba como popular y utilizaba recursos novedosos frente a los tradicionales periódicos *La Nación* o *La Prensa*. Se trató de un posicionamiento que, tal como analizó Sylvia Saítta, se desplegó en los años veinte "a través de dos estrategias fundamentales: oferta permanente de mejores y nuevos servicios al lector; ratificación de un programa cuyo eje central es la defensa de los intereses populares" (1998, p. 65). Esta identificación se consolidó, a mediados de los años veinte, en torno a la figura de los perseguidos de la justicia. En particular, *Crítica* reforzó su vínculo con el público lector a partir de reconstruir las historias íntimas de varones y mujeres perseguidos, denunciar la justicia de clase que caía sobre los pobres y la complicidad, brutalidad e inoperancia policial (Caimari, 2004, p. 210).

El caso Mañasco pudo convertirse en un tema relevante, más allá de los recursos que desplegó la prensa, porque ocurrió y se presentó en el marco de las campañas de apoyo por la liberación de los dos presos anarquistas más famosos del mundo, campañas en las que predominaba la figura de varones víctimas de la justicia de clase, con apelaciones a la compasión, indignación y protesta.

Bibliografía

Albornoz, Martín (2021). *Cuando el anarquismo causaba sensación. La sociedad argentina entre el miedo y la fascinación por los ideales libertarios*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Anapios, Luciana (2023). Los perseguidos por la justicia. El caso Sacco y Vanzetti en la construcción de una opinión pública sensible en Buenos Aires. En Martín Albornoz y Martín Bergel (comps.), *Buenos Aires mundializada. Prensa periódica y momentos globales en la esfera pública porteña (1870-1940)*. Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.

Anapios, Luciana y Hatzky, Christine (2022). Hombres atormentados. El caso Sacco y Vanzetti y la construcción de masculinidades proletarias en la prensa. Buenos Aires, 1927. En Sarah Alviez-Wieck et al. (comps.), *Género en América Latina: homenaje a Barbara Potthast* (pp. 189-212). Fráncfort del Meno/ Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft.

Anapios, Luciana (2012). El movimiento anarquista en Buenos Aires durante el período de entreguerras [Tesis de doctorado]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Barret, Rafael (1909). *El dolor paraguayo*. Buenos Aires: Editorial La Protesta.

Buonuome, Juan (2019). Presentación. Nuevas perspectivas en la historia de la prensa Argentina. *Investigaciones y Ensayos, 68*(2), 15-22.

Bouchet, Thomas (2011). Presse et événement. En Dominique Kalifa et al. (comps.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse françaiseau XIXe siécle*. París: Nouveau Monde éditions.

Bustelo, Natalia y Tarcus, Horacio (2021). Scheimberg, Simón. *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas.* Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierda-CEDINCI. https://diccionario.cedinci.org

Caimari, Lila (2004). *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Caruso, Laura (2016). *Embarcados. Los trabajadores marítimos y la vida a bordo: sindicato, empresas y Estado en el puerto de Buenos Aires, 1889-1921*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Enzensberger, Hans Magnus (1998). *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*. Barcelona: Anagrama.

Gómez, Silvia (20 de agosto de 2021). Su señoría. *El Territorio*. https://www.elterritorio.com.ar/noticias/2021/08/20/716752-su-senoria

Fiorucci, Flavia y Rojkind, Inés (en prensa). Drama, espectáculo y política: el caso Dreyfus en la gran prensa de Buenos Aires. En Martín Albornoz y Martín Bergel (comps), *Buenos Aires mundializada. Prensa periódica y momentos globales en la esfera pública porteña (1870-1940)*.Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.

Lobato, Mirta Zaida (2023). Explotación y migración: representaciones sobre los trabajadores del norte argentino. En Mercedes García Ferrari, Carolina González Velasco y Mariela Rubinzal (comps.), *Política y cultura de masas en América Latina: espacios, escalas, temporalidades*. Los Polvorines: Editorial de la Universidad Nacional de General Sarmiento.

Lobato, Mirta Zaida (2009). *La prensa obrera. Buenos Aires y Montevideo. 1890-1958*. Buenos Aires: Edhasa.

McGirr, Lisa (2007). The passion of Sacco and Vanzetti: a global history. *The Journal of American History*, *93*(4), 1085-1115.

Oliver, Juan García ([1978] 2008). *El eco de los pasos*. Barcelona: Fundació d'Estudis Llibertaris i Anarcosindicalistas, Llibería La Rosa de Foc y CNT Catalunya.

Paz, Abel (1996). *Durruti en la revolución española*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios de Anselmo Lorenzo.

Pereyra, Sebastián (2017). El estudio de los problemas públicos. Un balance basado en una investigación sobre la corrupción. En Gabriel Vommaro y Mariana Gené (comps.), *La vida social del mundo político. Investigaciones recientes en sociología política*. Los Polvorines: Editorial de la Universidad Nacional de General Sarmiento.

Saítta, Sylvia (1998). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana.

Suriano, Juan y Lobato, Mirta Zaida (2013). *La sociedad del trabajo. Las instituciones laborales en la Argentina (1900-1955).* Buenos Aires: Edhasa.

Suriano, Juan (2019). La construcción del lenguaje de derechos obreros en la Argentina, 1900-1943. En Juan Suriano y Cristiana Schettini (comps.), *Historias cruzadas. Diálogos historiográficos sobre el mundo del trabajo en Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Teseo.

Temkin, Moshik (2016). *El caso de Sacco y Vanzetti. Los Estados Unidos a juicio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Varela, Alfredo (1943). *El rio oscuro*. Buenos Aires: Hyspamerica.

Fuentes

Folletos:

Mañasco, Eusebio (1927). *Yo Acuso*. Buenos Aires: Prensa Popular Buenos Aires.

Spivacow, Boris (1995). *Memoria de un sueño argentino*. Buenos Aires: Colihue.

Artículos de prensa (ordenados cronológicamente):

Crítica (30 de noviembre de 1926). Ascaso y Durruti, como Sacco y Vanzetti, deben ser salvados. ¡Son inocentes!, p. 7.

Crítica (1 de febrero de 1927). El obrero Mañasco está hundido a perpetuidad en la cárcel de Posadas por un crimen que no ha cometido, p. 6.

Crítica (7 de febrero de 1927). En algunos territorios tenemos justicia iletrada, p. 4.

Crítica (16 de febrero de 1927). Liberato Espinosa prueba en un emocionante documento la inocencia de Mañasco, p. 12.

Crítica (16 de febrero de 1927). Los jueces y policías de Misiones son una vergüenza nacional, p. 6.

Crítica (26 de abril de 1927). La Corte Suprema podrá comprobar mañana las torturas inverosímiles de las cuales ha sido víctima, p. 6.

Crítica (28 de abril de 1927). El poder ejecutivo debe indultar a Mañasco el 25 de mayo, p. 4.

Crítica (29 de abril de 1927). Liberemos a Mañasco para no poseer en nuestra historia la marca plutócrata de un nativo Sacco y Vanzetti, p. 6.

Crítica (2 de mayo de 1927). Los jueces y policías de Misiones son una vergüenza nacional. (1927, 16 de febrero). *Crítica*, p. 6.

Crítica (2 de mayo de 1927). La USA tomó parte activa en la conmemoración societaria de ayer. He aquí una parte de la concurrencia al acto de homenaje a Sacco y Vanzetti y Mañasco realizado con oportunidad de celebrarse el 1 de mayo, p. 15.

Crítica (2 de mayo de 1927). En el proceso a Mañasco los jueces condenaron las ideas, p. 16.

Última Hora (7 de mayo de 1927). El caso de Sacco y Vanzetti en Norteamérica es análogo al de Eusebio Mañasco en Argentina, p. 6.

Crítica (24 de mayo de 1927). ¿Hay algún parecido entre el caso Sacco y Vanzetti y el famoso Alfredo Dreyfus?, p. 5.

Última *Hora* (31 de mayo de 1927). Mañasco ha sido condenado. Pueblo: ¡Viva la libertad de Mañasco!, p. 6.

Crítica (14 de junio de 1927). ¡También por Mañasco!, p. 5.

Crítica (28 de junio de 1927). La USA pidió esta tarde al presidente, Dr. Alvear, el indulto de Eusebio Mañasco, p. 7.

Crítica (5 de julio de 1927). En el calabozo nos habla nuevamente el mensú, p. 7.

Burocracia y crisis

Redes de poder en mundos agotados

La hija de la española y *El tercer país* de Karina Sainz Borgo

Gesine Müller

Doi: 10.54871/ca26of13

Introducción

En relación con las actuales crisis globales de nuestra civilización, no cabe duda de que la observación según la cual la burocracia "informs every aspect of our existence" (Graeber, 2016, p. 5)[1] cobra una vigencia acuciante. Precisamente en su vínculo con temas como la huida y la migración, la desintegración del Estado o los mundos de la experiencia pandémica –los cuales son analizados en la obra novelística de la autora venezolana Karina Sainz Borgo–, los actos burocráticos están entretejidos con estructuras particularmente poderosas, muy asimétricas y a menudo violentas. En las

[1] La cita completa, que data de 2015, fue publicada por primera vez en el volumen *The utopia of rules*, en el que el antropólogo cultural David Graeber echa de menos la discrepancia entre el actual significado de la burocracia y el escaso tratamiento académico (y social) de las estructuras burocráticas. La cita íntegra reza: "We no longer like to think about bureaucracy, yet it informs every aspect of our existence. It's as if, as a planetary civilization, we have decided to clap our hands over our ears and start humming whenever the topic comes up" (2016, p. 5).

dos novelas de las que se ocupa este trabajo, *La hija de la española* y *El tercer país*, se muestran de forma diversa esas estructuras de poder en sociedades agotadas: la trama gira, en cada caso, en torno a la exclusión social de los personajes protagónicos y es justamente a partir de esos procesos de exclusión que se pone de manifiesto en qué profunda medida la vida, en tiempos de crisis, se ve penetrada por mecanismos de poder que están entrelazados de manera estrecha con estructuras burocráticas, que se tornan palpables en las novelas cuando los personajes son excluidos de la vida social o corren el riesgo de sufrir esa exclusión.

Ese "tercer país" que da nombre a la novela de Karina Sainz Borgos (obra de 2021) es un cementerio ilegal. Su protagonista, Angustias, visita el lugar ubicado en una región fronteriza no especificada –una región de la que solo se ofrecen sutiles referencias a la frontera entre Venezuela y Colombia– a fin de enterrar allí a sus dos gemelos, que han muerto durante la emigración. "Me lo habían quitado todo, menos la rabia", reflexiona la protagonista en un pasaje del libro. "Si no podía pagar por una tumba, estaba dispuesta a morir buscándola" (Sainz Borgo, 2021, p. 69). La sepulturera Visitación Salazar acaba enterrando a los hijos de Angustias de forma ilegal. Ella ha creado ese "tercer país" en un pedazo de terreno que ha de defender frente al alcalde de la localidad y frente a la autoproclamada milicia, gracias a lo cual está en condiciones de garantizar una tumba a los indefensos emigrantes. Una especial significación en esta historia la cobra el brutal terrateniente Abundio, que suele usar a los alcaldes para llevar adelante sus propósitos y que, bajo el signo de una "pequeña soberanía", aparece como mandatario, el hombre que tiene el poder en la región, siempre acompañado por sus matones, los llamados "ilegales", que suelen aprovecharse de la precaria situación de los migrantes. Con la lucha de Angustias por garantizar un entierro digno a sus hijos en el cementerio ilegal, Sainz Borgo nos muestra la rebelión de la moral y la compasión frente a las *redes de poder* predominantes (y como en la *Antígona* de

Sófocles, aquí también se trata de sistemas de poder profundamente patriarcales).[2]

Ya en la novela con la que debutó la autora y alcanzó fama mundial, *La hija de la española*, de 2019, todo empezaba con un entierro. En ese caso, se trataba del sepelio de la madre de la protagonista, Adelaida, un hecho a partir del cual se hacen visibles de inmediato las relaciones de poder en Venezuela, la disolución del Estado, con sus enormes experiencias de violencia y de emigración. A partir de los acontecimientos en torno a esos entierros y a su organización burocrática,[3] ambas novelas combinan una dinámica que oscila entre el total agotamiento de los personajes y la creación de algo nuevo, una dinámica que habrá de ocupar aquí el centro de mis reflexiones. En la obra de Sainz Borgo, nos encontramos en un mundo posglobal y profundamente agotado en el que predominan la violencia y la explotación y en el que creación y agotamiento están entrelazados de un modo inseparable. El cementerio, en Sainz Borgo, es el lugar que lleva consigo el potencial dialéctico del agotamiento del mundo y la creación de mundos nuevos, un potencial que podemos considerar un motivo central en la literatura contemporánea posglobal escrita en América Latina.

También en otros autores latinoamericanos podemos detectar una dialéctica similar en la confrontación literaria con situaciones de crisis impregnadas por dinámicas posglobales, por ejemplo, en el contexto de las experiencias de huida o migración o de los mundos pandémicos. Asimismo, esta dialéctica emerge en coyunturas

[2] En relación con una reflexión sobre la temática de Antígona o del tema de la dignidad humana en el contexto de una crítica de las desigualdades globales, véase también Lo Piccolo (2023).

[3] Una conocida escenificación literaria de la conexión entre entierro y burocracia se encuentra en Balzac, al final de *Ferragus, chef des Dévorants* (publicado por primera vez en 1833), donde el funeral pone de relieve el poder y la rigidez del Estado funcionarial. En la novela de Balzac, el personaje Jules Desmarets quiere incinerar a su difunta esposa Clémence, pero se lo impiden las trabas burocráticas, hecho que muestra la lucha del individuo contra un sistema inamovible, en este caso, la osificada burocracia de las autoridades parisinas durante el periodo de la Restauración en el siglo XIX (Balzac, 1998, pp. 108-121)

de desintegración del aparato estatal en algunos países latinoamericanos, circunstancia que, no pocas veces, trae consigo cambios radicales como, por ejemplo, en los casos en los que se trata de nuevas instancias que ganan poder o aquellas basadas en la fuerza paraestatal. Otros ejemplos conocidos de literaturas posglobales latinoamericanas que podrían contextualizarse en el marco de los mundos novelísticos de Sainz Borgo y de su puesta en escena de una *Welt(er)schöpfung* (de un agotamiento y una nueva creación del mundo) pueden rastrearse, entre otros, en obras de Edmundo Paz Soldán (*Los días de la peste*, 2017), donde la sociedad, puesta en una situación de presión, es representada a partir del microcosmos de una cárcel, en la que la convivencia, bajo las condiciones de una epidemia, ha de ser renegociada. También encontramos el mismo fenómeno en la trilogía novelística de Yuri Herrera, compuesta por los libros *Señales que precederán al fin del mundo* (2009), *Trabajos del Reino* (2010) y *La transmigración de los cuerpos* (2013). En estas novelas, se analizan los efectos del neoliberalismo en el Estado mexicano y su sociedad. En el centro de esa ficción, encontramos una sociedad ultraindividualista que recuerda a México y que, debido a la ausencia del Estado, involuciona hacia un Estado premoderno e incivilizado en el que predomina la ley del más fuerte y en el que las instituciones estatales se muestran impotentes de cara a la violencia que lo impregna todo. En *La transmigración de los cuerpos*, pero muy especialmente en *Trabajos del Reino*, la ausencia del Estado se contrarresta con los cárteles de la droga allí establecidos, los cuales vienen a llenar el vacío con una red paraestatal, que impone la preservación de sus leyes con autoridad monárquica. En *La transmigración de los cuerpos*, Herrera –en lo que, en cierto modo, parece un paralelismo con *El tercer país* de Sainz Borgo– se sirve, como marco de la trama, de una epidemia que hace estragos de forma no controlada y difunde el miedo a su alrededor. Otro paralelismo con Sainz Borgo es que los cadáveres desempeñan un papel importante en este texto del escritor mexicano: la trama gira en torno al intercambio de dos cuerpos entre familias enemistadas, intercambio

que el protagonista debe organizar, aunque Herrera no describe ningún acto o estructura burocrática en ese contexto. El repliegue neoliberal del Estado respecto de los asuntos del mercado posibilita, en la novela de Herrera, el recrudecimiento de las formas de convivencia en la sociedad; de forma similar a lo que ocurre en la novela de Sainz Borgo, las reglas del mercado sustituyen de manera implacable las normas del Estado, con lo cual no atienden ya a la convivencia de las personas en un sentido social.

Sobre el concepto de *Welt(er)schöpfung* en el contexto posglobal

¿Cómo entender entonces el concepto de una *Welt(er)schöpfung* en el contexto posglobal? Entiendo la ambivalente figura de la *Welt(er) schöpfung*, que en el caso de Sainz Borgo se encuentra estrechamente entrelazada con la rebelión de los personajes femeninos, como el modelaje estético de una confrontación con ciertos procesos posglobales de la actualidad. Angustias (*El tercer país*) y Adelaida (*La hija de la española*) se rebelan contra unas redes de poder que amenazan una y otra vez, de forma grave, sus vidas.

A más tardar desde que tuvo lugar el cambio de siglo, se ponen de manifiesto, cada vez con más virulencia, las asimetrías de un proyecto de globalización liderado por el Occidente, en lo general, y de la cuarta fase de globalización acelerada, en lo particular. Las visiones cosmopolitas de una ciudadanía mundial pierden su poder de convicción debido a una experiencia de crisis cada vez más agravada, como muestran actualmente –por solo mencionar algunos de esos fenómenos– el agravamiento del cambio climático, las redes terroristas que actúan de forma global o los flujos migratorios de dimensiones hasta ahora desconocidas. En el pasado reciente, algunos catalizadores del discurso posglobal se ven representados, por ejemplo, por la propagación internacional de la pandemia del COVID o la permanente guerra de agresión rusa contra Ucrania. Sin

embargo, el término posglobalidad no se refiere al hecho de que las interconexiones y los procesos de intercambio globales se hayan quedado obsoletos, sino que alude a un marco de reflexión cada vez más crítico en relación con las problemáticas de lo global. Teniendo en cuenta este panorama de fondo, la *Welt(er)schöpfung* puede valorarse como el intento de reflexionar y reformular las concepciones de mundo formadas por la globalización: concepciones, muchas veces, homogenizadoras y subordinadas, en su continuidad desde 1492, a intereses eurocéntricos y hegemónicos.

En particular, las literaturas del llamado sur global sirven aquí como un punto de partida fructífero que ayuda a negociar la cara opuesta de la interconexión global bajo el signo de un culturalismo neoliberal. Desde su perspectiva crítica, la literatura posglobal parte de un ángulo de visión nuevo y no eurocéntrico, que pone en foco las asimetrías de los procesos de globalización y aprovecha, al mismo tiempo, el potencial constructivo que, según la teoría de Phengh Cheah (2016), corresponde precisamente a las literaturas poscoloniales de cara a proyectar nuevas formas de convivencia global (aunque, en el debate teórico, es preciso diferenciar, más allá de Cheah, las variadas concepciones de referencias estéticas al mundo). Sánchez Prado alude precisamente a las estéticas de la fragmentación, que no transitan una experiencia cerrada en sí misma, sino que, en su lugar (en el marco de una escritura autorreflexiva), retoman y reúnen fragmentos, añicos y rastros con el propósito de crear visiones fugaces del futuro, en el sentido de una literatura mundial como uno de los "archives of the exceptions to come" (Sánchez Prado, 2023, p. 171). Desde la década de 1990, vemos en las literaturas latinoamericanas, además, una crítica creciente a las estructuras neoliberales (ello también en el contexto de las asimetrías globales), que están estrechamente relacionadas también con el tema de las *redes de poder* y del ejercicio de la violencia en estructuras burocráticas.

Por mi parte, veo el concepto de *Welt(er)schöpfung*, a partir del cual pretendo ofrecer una visión de esas *redes de poder* en torno a

los entierros en la obra de Sainz Borgo, un término multidimensional: en un primer nivel, se orienta hacia el *agotamiento de las prácticas materiales de la globalización*. Si bien las causas de los actuales fenómenos de agotamiento y desilusión se remontan mucho más atrás, el punto de inflexión de una "globalización agotada" puede asentarse en la crisis financiera y económica de 2008, como han analizado Hüther, Diermeier y Goecke (2019) en el volumen con ese título. A fin de cuentas, la impresión de un cambio de tendencia de cara a las dinámicas actuales de la globalización es el resultado de la valoración de que los variados relatos sobre las problemáticas y asimetrías globales cada vez más presentes ya no pueden relacionarse para formar una historia consistente o una narración sistémica, un aspecto que ya ha sido señalado, por ejemplo, por Tally (2019). En un segundo nivel, un nivel metalingüístico, el concepto *Welt(er)schöpfung* abarca también el *agotamiento de las teorizaciones sobre procesos mundiales*, como el que se refleja, por ejemplo, en el permanente debate en torno a la literatura mundial: la interacción entre el desarrollo global y la producción de teorías ha evolucionado en una dirección en la que el propio concepto de "mundo" se agota de manera creciente, si bien a los procesos del *worlding*, a la fuerza creadora de mundos de la literatura, se le sigue atribuyendo cierta significación. La tercera dimensión del concepto de agotamiento se vincula con el *agotamiento de los recursos de la tierra*, el cual, en conclusión inversa, ilustra de manera problemática el concepto de mundo, ya que las regiones no son en igual grado responsables de ese agotamiento ni se ven igualmente afectadas por él. América Latina puede considerase una región en la que esas asimetrías pueden observarse de una manera arquetípica. Ello es válido, especialmente, para el concepto de agotamiento, el cual, desde el punto de vista de las lógicas modernistas de aceleración y crecimiento, apenas puede medirse de otro modo que no sea negativo.

También Schaffner, en su estudio genealógico *Exhaustion: A History* (2016), centrado en estados de agotamiento individuales y colectivos, alude al vínculo inherente entre creación y agotamiento,

sobre todo cuando este enfatiza la relevancia de los escenarios ficticios de agotamiento para la comprensión del fenómeno y realza particularmente la fuerza creadora de la literatura: "Fictions [dealing with exhaustion] also form culture – they do not just mirror certain historical dynamics, values, and medical paradigms but also help to create, to complicate, and to question them" (Schaffner, 2016, p. 14). Cuando pensamos las obras literarias como archivo de una secularidad estética, cuya misión, a pesar de todas las limitaciones existentes, es hacer palpable el presente y bocetar fragmentos o esquirlas de futuro, debemos centrar nuestra atención en las ambivalencias que nos revela el concepto de *Welt(er)schöpfung*.

Karina Sainz Borgo: *La hija de la española*

Para ocuparnos de la obra de Karina Sainz Borgo teniendo en cuenta estas reflexiones de fondo, y para abordar, sobre todo, el papel que desempeña el entierro en su puesta en escena de las *redes de poder* en los mundos agotados, debemos tratar ante todo la novela con la que debutó esta escritora, *La hija de la española*. La novela cuenta la historia de Adelaida Falcón, una redactora editorial de treinta y ocho años que vive en Caracas, Venezuela, y que trabaja para una editorial mexicana con sede en España. Adelaida lucha por sobrevivir en medio de la inestable situación política y social del país, después de que su madre muere. La protagonista reflexiona del siguiente modo sobre las dimensiones de largo alcance de esta pérdida:

> Si todavía hablo en plural de aquel día es por costumbre, porque el pegamento de los años nos soldó como a las partes de una espada con la cual defendernos la una a la otra. Mientras redactaba la inscripción para su tumba, entendí que la primera muerte ocurre en el lenguaje, en ese acto de arrancar a los sujetos del presente para plantarlos en el pasado. Convertirlos en acciones acabadas. Cosas

> que comenzaron y terminaron en un tiempo extinto. Aquello que fue y no será más [...]. En aquella ciudad en trance de morir, nosotras lo habíamos perdido todo, incluso las palabras en tiempo presente (2019, pp. 11-12).

El país se encuentra sumido en el caos,[4] y Adelaida se ve obligada a reafirmarse frente a la violencia del Estado y de las bandas criminales: el gobierno ha perdido el control en amplias regiones del país y, especialmente, los llamados "hijos de la revolución" se aprovechan del vacío de poder existente y aterrorizan a la población. La situación de Adelaida se agrava cuando la "Mariscala" –una negociante que saca provecho del hambre de la gente– y sus secuaces la sacan de su vivienda y ella se ve en peligro de quedarse en la calle. En su desesperación, Adelaida adopta la identidad de una vecina española recientemente fallecida para pedir asilo en España. La novela muestra las circunstancias vitales de las personas en una sociedad marcada por la falta de ley, la violencia y una inflación extrema. En el sentido del concepto de *Welt(er)schöpfung*, la protagonista encarna en este escenario no solo la desesperación ante el estado de cosas, sino también la esperanza y el valor para emprender un nuevo comienzo a pesar de las circunstancias más desfavorables.

En el centro de esta trama, en torno a la pérdida y la supervivencia, está, en primer lugar, el entierro de la madre al inicio de la novela, un entierro por el que Adelaida ha de luchar encarnizadamente, en una lucha que ofrece reveladoras conclusiones sobre la burocracia en una sociedad depravada: de los permisos oficiales, pasando por la organización del transporte del cadáver y la expedición del certificado de defunción, no hay nada aquí que escape a las estructuras corruptas de un sistema que obliga a pagar a los más débiles y los explota hasta el final, lo cual se muestra en toda su falta de escrúpulos y su brutalidad para las personas afectadas,

[4] Sobre Venezuela y la contextualización de la crisis tratada aquí, véase Osorio Álvarez, Phélan y Viso (2021); sobre la representación de Venezuela en la novela, véase Vásquez Rodríguez (2023).

teniendo en cuenta el tema del duelo y el entierro. La burocracia adquiere aquí un nuevo significado. Las estructuras anteriormente establecidas y controladas por el Estado se pervierten en el contexto de la anarquía generalizada y la burocracia se vuelve menos acotada en el sentido de las estructuras de mercado neoliberales: en cada caso, los más poderosos explotan sin piedad las estructuras burocráticas para maximizar sus propios beneficios.

Pero, en todo este escenario, la muerte de la madre en la novela apunta a algo más allá de su destino personal: "La vida, el dinero, las fuerzas se nos acababan", dice la hija sobre la vida social (Sainz Borgo, 2019, p. 22). La protagonista se siente muerta cuando ve con claridad que su madre fallecida no estará protegida ni siquiera en la tumba, ya que no resulta en absoluto improbable que su sepulcro sea objeto de saqueo: "Lloré pensando en su cuerpo, sepultado bajo una tierra que nunca nos traería paz. Cuando me senté junto al conductor no me quería morir: ya estaba muerta" (Sainz Borgo, 2019, p. 22). "Los Motorizados", una banda armada que fue financiada durante largo tiempo por el gobierno y que no ha de rendir cuentas a nadie, realizan muy cerca un entierro y están todo el tiempo dispuestos al robo, el asesinato y el saqueo. En la novela, las funerarias y tanatorios son comparados con hornos, y los muertos son el pan, a los que meten y sacan intactos de esos hornos (Sainz Borgo, 2019, p. 11), siendo despojados de toda dignidad humana. Con la muerte de su madre, Adelaida experimenta la pérdida de un mundo: "el mundo, tal como lo conocía, había comenzado a desmoronarse" (Sainz Borgo, 2019, p. 19). La convivencia entre las personas se ha visto socavada por la crisis, debido a la escasez general y a la inflación extrema, que hace que las cosas de la vida cotidiana no se puedan pagar. La gente se ha vuelto recelosa y precavida, se dice en la novela. La antigua solidaridad se ha convertido en explotación enmascarada de los demás, lo cual se pone de manifiesto claramente en el entierro: "Vivir se había convertido en salir a cazar y regresar vivo. En eso consistían nuestros actos más elementales, incluso el de sepultar a nuestros muertos" (Sainz Borgo, 2019, p. 20).

> El empleado de la funeraria, que intenta obtener las mayores ganancias posibles y exige una suma exorbitante por el alquiler de la capilla para el entierro, explica con voz afectada, cuando se lo preguntan, el porqué de un importe tan elevado: "Como usted ya trae el certificado de defunción, sale más barato. De otra forma, costaría siete mil bolívares fuertes, por la emisión del documento." Después de una discusión en torno a las cantidades, el hombre saca a relucir todo su poder: "'Quiere o no contratar el servicio?' soltó con cierta exasperación." A lo cual la protagonista responde: "Le parece que estoy como para elegir?" No, ella no tiene elección. Al final, no le queda más remedio que constatar lo siguiente: "Pagar el velatorio fue todavía más complicado que sufragar los últimos días de mi madre en la clínica" (Sainz Borgo, 2019, pp. 20-21).

Solo con la ayuda de las divisas (declaradas ilegales) que Adelaida recibe por su labor como redactora y editora de una editorial en España y que ella oculta entre su ropa interior, la mujer consiguió financiar la estancia en el hospital de su madre enferma y, posteriormente, su entierro. Durante los días de internación, Adelaida lavaba ella misma las sábanas y conseguía los medicamentos en el mercado negro. Esta escasez de lo imprescindible para sobrevivir es puesta en relación una y otra vez con la muerte. En la ciudad se apilan los muertos; también varios hospitales dan muestras de esa situación. Cuando Adelaida va a visitar a la trabajadora social Clara Baltasar, se dice a sí misma:

> Como en la clínica donde murió mi mamá, aquí tampoco funcionaban los ascensores. En cada planta del edificio encontré moribundos y heridos, niños con brechas en la frente o ancianos con la tensión alta. Se amontonaban unos y otros aplastados por la desgracia (Sainz Borgo, 2019, p. 65).

La carencia de bienes vitales, así como los cadáveres que se acumulan en los hospitales, presentan ante nuestros ojos la exclusión que separa a los enfermos y los muertos de los vivos por causa de esos pases de extrema escasez y que, asimismo, separa y divide a la

sociedad de los supervivientes: "Comenzó a hincharse en nuestro interior una energía desorganizada y peligrosa. [...] Los que vivían luchaban a dentelladas por las sobras. En aquella ciudad sin desenlaces, peleábamos por un sitio para morir" (Sainz Borgo, 2019, p. 65). Ya no se trata solo de la lucha por la supervivencia, que responde a los principios más duros de las estructuras capitalistas, sino también de una lucha por tener un lugar para morir (y donde ser enterrado): "Nos separaron a ambos lados de una línea. El que tiene y el que no. El que se va y el que se queda" (Sainz Borgo, 2019, p. 49).

En la novela se plantea la cuestión sobre la dignidad que aún les queda a los moribundos y los muertos en una sociedad descarrilada, con sus *redes de poder* explotadoras, una cuestión que Sainz Borgo plantea de un modo más radical en su siguiente novela, *El tercer país*: Angustias, una madre migrante, indocumentada y sin dinero y, por lo tanto, sin acceso a las estructuras burocráticas dominantes, no encuentra ninguna posibilidad legal y apropiada para dar sepultura a sus hijos muertos.

Karina Sainz Borgo: *El tercer país*

En su segunda novela, ya mencionada al principio, titulada *El tercer país*, la autora Sainz Borgo se desprende aun más de las referencias extralingüísticas concretas y de toda alusión espacial y temporal real. En su lugar, el territorio fronterizo[5], en el que sus personajes

[5] Es interesante el estudio de Michael Riekenberg (2010) sobre el caudillismo en La Plata en relación con las diversas definiciones de frontera, en el que distingue *frontera* de *frontier* y señala que el término inglés no se refiere a una línea de demarcación, sino a un espacio (transicional). En relación con la región fronteriza de Venezuela, Sainz Borgo también describe la violencia en dicho espacio de refugio o de transición, en este caso, creado por la migración, en el que se desarrollan normas propias (Riekenberg, 2010, pp. 44-50).

luchan a brazo partido por sobrevivir[6], pasa a ser un microcosmos paradigmático de las estructuras de violencia globales del neoliberalismo, en el que los peligros y las exigencias para aquellos grupos de personas especialmente desprotegidos aparecen de forma condensada. Para ello, se negocian literariamente, de un modo muy particular, ciertos fenómenos de la pérdida del mundo descritos por Mariano Siskind como "the transition away from a post-dictatorial understanding of global displacements, from the figure of the exiled to that of the wandering orphan without a world" (Siskind, 2019, p. 221).

Tal pérdida del mundo es sufrida por Angustias, en primer lugar, tras desatarse una pandemia cuyos síntomas consisten en la pérdida de la memoria y en accesos de fiebre letales, una pandemia que, además, constituye el desencadenante de su huida: "A diferencia de los males que alguna vez sufrimos, este despedazó nuestros recuerdos y deseos" (Sainz Borgo, 2021, p. 13), se dice en la novela. Sainz Borgo expone a sus personajes a un presente excluyente y sin esperanzas. Partiendo de la interacción dialéctica entre la interconexión, la contaminación y el aislamiento (social), la escritora vincula la experiencia de la pandemia con un tema muy característico de las literaturas posglobales: la migración. Angustias emprende la huida con su familia y, durante las fatigas del viaje, pierde a sus dos hijos, dos gemelos con un padecimiento cardiaco que no sobreviven a la huida, pero que su madre sigue portando consigo en una caja de cartón, a la espera de conseguir una posibilidad de proporcionarles un entierro digno. El cementerio, que aquí ofrece cierta salida en su condición de "tercer país", ha de entenderse en el sentido de Foucault, como un "espacio otro" ([1967] 1994, pp. 756-758). En él, la vida se vincula con la muerte y se produce una forma

[6] Sobre los mecanismos de exclusión social y política en relación con la huida y la migración, véase Agamben (2002): para este filósofo, la violencia de una determinación soberana de los límites de lo político afecta no solo la determinación de la "vida descarnada" de los individuos, sino también la del colectivo que, en el caso de la novela de Sainz Borgo, es representado por el personaje de Adelaida.

peculiar de temporalidad de claros rasgos heterotópicos. Pero en la novela el cementerio está sometido a distintas transformaciones y es un espacio en pugna, ya que son varios los grupos que reclaman el derecho a poseer los terrenos en los que está asentado . A diferencia de *La hija de la española*, en esta novela el cementerio también se convierte en un lugar de esperanza, de supervivencia: Angustias se instala allí, ayuda en los funerales y lucha contra las redes de poder imperantes.

Con la entrada en el territorio fronterizo al que llega en su migración, el mundo de Angustias llega a un fin en el sentido literal de la palabra:

> La arena tiznaba la luz y el viento taladraba los oídos, un quejido que brotaba de las grietas abiertas sobre la tierra que pisábamos. Más que brisa, ese aire era una advertencia, una tolvanera densa y ajena como la locura o el dolor. Así era el fin del mundo: aquel montón de polvo hecho de los huesos que nos dejábamos en el camino (Sainz Borgo, 2021, p. 11).

Más tarde en la novela, se va haciendo más claro, a partir de este motivo, la multiplicidad de sentidos de esta referencia al mundo, sobre todo en un pasaje en el que se dice: "El fin del mundo no tenía un lugar fijo, ni era el mismo para todos los que huíamos de él" (Sainz Borgo, 2021, p. 230). En un sentido dialéctico, posglobal, Angustias, la mujer que cruza la frontera, desarrolla estrategias de supervivencia que se hallan en estrecha relación con el cementerio ilegal creado por Visitación Salazar: el cementerio no solo marca el final de la vida, también representa el único lugar creativo en el que se contrapone un poco de humanidad a la violencia y la explotación omnipresentes.

Después de que a Angustias y a su marido Salveiros una mujer desesperada les arrebatara sus documentos durante la huida, ambos se convierten en figuras fronterizas varadas que, como los demás ancianos olvidados, los niños extraviados y huérfanos, que ponen plazo a sus vidas como criminales de poca monta, pueblan la

región de la frontera en calidad de "almas incompletas, transeúntes entre un mundo y el siguiente" (Sainz Borgo, 2021, p. 22). Debido a su precariedad financiera y a la falta de documentos, esos refugiados están del todo a merced de la arbitrariedad, la violencia y la explotación que emanan de distintos focos: una red de tropas de guerrillas irregulares; patriarcas locales sin escrúpulos, como Alcides Abundio, cuya red y cuyo comportamiento revelan estructuras de una "pequeña soberanía"; y funcionarios corruptos. Esta situación, además, se transfiere en parte a una población también corrompida por la violencia, el alcohol y la necesidad. Vemos, pues, que el agotamiento del mundo de la enfermedad metafórica en las montañas del este cruza la frontera y se extiende también a las montañas del oeste, en las que los precarios migrantes de ambos sexos están a merced del aislamiento en un eterno presente de violencia, sin posibilidad de dar forma a un futuro o de tener siquiera esperanza de tener un porvenir.

Representativo de la región fronteriza es el enorme mercado negro de Cucaña, cuyo nombre evoca la noción de un país de Jauja mítico y, al mismo tiempo, la pervierte. Es un lugar de violencia y de explotación brutal de los más débiles, a menudo se trata de personajes fugitivos, de mujeres y niños. No obstante, la novela en su conjunto se ve entreverada de personajes que representan en sí mismos lo equívoco, lo contradictorio, figuras en las que coinciden lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, la creación y el agotamiento. La ambivalencia de la *Welt(er)schöpfung* se muestra en particular también en el propio destino de Consuelo, una muchacha que queda embarazada a raíz de una violación y que muere al dar a luz. El nacimiento de su hija le cuesta la vida, como si se tratara de uno de los trueques habituales en Cucaña. Nacimiento y creación son ya inseparables del agotamiento general del mundo. En el personaje de la recién nacida Milagros, oímos también de un modo nuevo el eco de la imagen planteada por Siskind, la de un "wandering orphan without a world". Mientras Siskind describe el luto (por la pérdida del mundo) como algo que no concluye y resalta sus

elementos melancólicos, en el caso de Sainz Borgo se muestra también el modo en que están imbricados el agotamiento y la creación del mundo, el luto y la esperanza, la vida y la muerte.

Las devastaciones provocadas por el neoliberalismo globalizado se hacen visibles de forma desasosegante en Cucaña y en el microcosmos de toda la zona fronteriza, como a través de un vidrio ustorio. A su vez, también permiten comprender de manera literariamente impresionante en qué medida se ha agotado una globalización orientada hacia los mercados. También se pone de manifiesto claramente el fracaso en la zona fronteriza de los ideales y derechos humanos cosmopolitas y universales, más allá de los órdenes territoriales de los Estados, regiones en las que predomina, simplemente, la ley del más fuerte.

Conclusiones

Los mundos agotados bocetados por Karina Sainz Borgo en sus dos novelas son apenas concebibles. Precisamente, a partir de la situación del entierro se pone de manifiesto la precaria situación de los personajes: en *La hija de la española*, a partir del entierro de la madre de la protagonista en un cementerio público vinculado a un sistema burocrático corrupto, un entierro que le hace sentir a la hija no solo la pérdida de su progenitora, sino también, y del modo más duro, la pérdida de su mundo. En *El tercer país*, se trata del entierro de los gemelos de la protagonista migrante en un cementerio ilegal de una región fronteriza, con el cual la figura principal conquista un pedazo de dignidad humana más allá del orden reinante.

A diferencia de lo que ocurre en la novela debut de Sainz Borgo, en la que distintos grupos e individuos toman el poder en sus manos en vistas de un enorme vacío de poder y en la que predominan circunstancias caóticas, las jerarquías en la región fronteriza de *El tercer país* están orientadas del todo a la pequeña soberanía del patriarca local y terrateniente Alcides Abundio. En ambas novelas,

encontramos *redes de poder*, en las que la violencia estatal y no estatal establecen un vínculo y producen los mecanismos de exclusión: en *La hija de la española*, el acceso al entierro sujeto a las estructuras burocráticas ha de comprarse mediante cantidades de dinero cada vez mayores; en *El tercer país*, en cambio, se muestra a un grupo de personas especialmente desprotegidas que están excluidas de todo acceso a las estructuras burocráticas. Aquí la *Welt(er)schöpfung* emerge en su ambivalencia a partir de un agotamiento profundo, que llega hasta las nociones y sensaciones de la propia muerte, y a partir también de la nueva creación como rebelión en la lucha por la dignidad humana. Esa dignidad humana se hace visible en su estrecha relación con el acceso a una dignidad acoplada a la burocracia del entierro. Vemos entonces abrirse un tercer lugar, un *tercer país*, con estructuras alternativas y un gran potencial creativo, un lugar que, no obstante, sigue estando bajo amenaza. La ambivalencia de la *Welt(er)schöpfung* se nos muestra en ambas novelas a través del motivo del entierro; la imagen de Siskind, la del "wandering orphan without a world" (2019, p. 221), tiene una resonancia nueva, con lo cual se plantea, en cierto modo, como otro fragmento de un posible futuro, la cuestión de la fuerza de la nueva creación.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2002). *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Berlín: Suhrkamp.

Balzac, Honoré de ([1833] 1998). *Ferragus, chef des Dévorants*. París: Librio.

Cheah, Pheng (2016). *What is a world? On postcolonial literature as world literature*. Durham: Duke University Press.

Foucault, Michel ([1967] 1994). Des espaces autres. En Michel Foucault, *Dits et écrits. 1954–1988*, vol. IV. Ed. Daniel Defert y François Ewald (pp. 752-762). París: Gallimard.

Graeber, David (2016). *The utopia of rules. On technology, stupidity, and the secret joys of bureaucracy*. Nueva York/Londres: Melville House.

Herrera, Yuri (2009). *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Periférica.

Herrera, Yuri (2010). *Trabajos del Reino*. Cáceres: Periférica.

Herrera, Yuri (2013). *La transmigración de los cuerpos*. Cáceres: Periférica.

Hüther, Michael; Diermeier, Matthias y Goecke, Henry (2019). *Die erschöpfte Globalisierung. Zwischen transatlantischer Orientierung und chinesischem Weg*. Berlín/Heidelberg: Springer.

Lo Piccolo, Francesco (2023). In the name of Antigone: Migrants and human rights in contemporary urban spaces. En Grazia Napoli et al. (comps.), *Values, cities and migrations. Real estate market and social system in a multi-cultural city* (pp. 19-30). Cham: Springer.

Osorio Álvarez, Emilio; Phélan, Mauricio y Viso, Carlos (2021). Venezuela 1936–2021. Movilidad internacional, institucionalidad y renta petrolera en tres contextos. *Revista Brasileira & Ciências Sociais*, *13*(26), 47-72.

Paz Soldán, Edmundo (2017). *Los días de la peste*. Barcelona: Malpaso.

Riekenberg, Michael (2010). *Caudillismus. Eine kurze Abhandlung anhand des La Plata-Raums*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Sainz Borgo, Karina (2019). *La hija de la española*. Barcelona: Lumen.

Sainz Borgo, Karina (2021). *El tercer país*. Barcelona: Lumen.

Sánchez Prado, Ignacio M. (2023). The archives of an exception to come: Literature, cinema and the world in Irmgard Emmelhainz's *El cielo está incompleto* (2017). En Mabel Moraña y Ana Gallego Cuiñas (comps.), *Latin American literatures in global markets. The world inside* (pp. 153-173). Leiden: Brill.

Schaffner, Anna K. (2016). *Exhaustion: A History*. Nueva York: Columbia University Press.

Siskind, Mariano (2019). Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world. En Gesine Müller y Mariano Siskind (comps.), *World literature, cosmopolitanism, globality: beyond, against, post, otherwise* (pp. 205-235). Berlín/Boston: De Gruyter.

Tally, Robert T. (2019). The end-of-the-world as world system. En Simon Ferdinand, Irene Villaescusa-Illán y Esther Peeren (comps.), *Other globes: past and peripheral imaginations of globalization* (pp. 267-283). Cham: Palgrave Macmillan.

Vásquez Rodríguez, Gilberto D. (2023). Una novela sobre la devastación. Política y narrativa en *La hija de la española*. *Connotas*, (26), 284-331.

Rascacielos sobre terreno inestable

La oficina distópica de la empresa multinacional en *El año del desierto* de Pedro Mairal

Agnieszka Komorowska

Doi: 10.54871/ca26of14

Introducción

En *La utopía de las normas* (2015), David Graeber analiza el significado de la burocracia en tiempos de crisis económica a principios del siglo XXI. La situación política, afirma, se caracteriza por un antiburocratismo: "Ya no nos gusta pensar en la burocracia, aunque afecta a todos los aspectos de nuestra existencia" (2015, p. 9). Según Graeber, el deseo de menos burocracia se encuentra tanto en la orientación política de la derecha como en la de la izquierda, aunque con motivos diferentes. Él entiende los movimientos sociales de los años sesenta del siglo XX como "rebeliones contra el pensamiento burocrático" (2015, p. 9) en la medida en que buscaban la liberación de un aparato administrativo que se entendía como un mecanismo de control y vigilancia y, por lo tanto, como una forma de poder hegemónico: "Ante el gris funcionariado de los regímenes tanto estatal-capitalista como estatal-socialista, los rebeldes de los sesenta defendían la expresión individual y la generosidad espontánea y se oponían ('normas y regulaciones, ¿quién las necesita?')

a toda forma de control social" (2015, p. 9). Sin embargo, este deseo de reducir la burocracia adquiere un matiz problemático en el contexto del desmantelamiento del Estado del bienestar y las políticas neoliberales:

> Conforme la derecha, que insiste en "soluciones de mercado" a todo problema social, adopta el lenguaje antiburocrático con ferocidad cada vez mayor, la izquierda de corriente mayoritaria se ha visto reducida a una especie de patética lucha de retaguardia, intentando salvar los restos del antiguo Estado del bienestar: ha aceptado (a veces, incluso impulsado) los intentos de hacer que el gobierno sea más "eficiente" a través de la parcial privatización de servicios y la incorporación de cada vez más "principios de mercado", "incentivos a los mercados" y "procesos de transparencia" orientados hacia los mercados en la propia estrucutura de la burocracia (Graeber, 2015, pp. 9-10).

Diez años después de su publicación, este estudio parece casi profético, a la luz del ascenso de Javier Milei, presidente de Argentina desde 2023, cuyo objetivo declarado es acabar con la burocracia a golpe de motosierra y que se convierte en la inspiración de la segunda administración Trump, en la que el multimillonario tecnológico Elon Musk es nombrado director de un recién creado *Departamento de Eficiencia Gubernamental* (DOGE), que sigue el ejemplo de Milei.[1] Con el pretexto de reducir la burocracia, los políticos de extrema derecha están llevando a cabo recortes masivos en los sectores sanitario, social y educativo.

Ya desde el siglo XVIII, el exceso de burocracia es considerado como un obstáculo para una economía próspera. Desde la Ilustración, en el pensamiento económico, la metáfora de Adam Smith sobre "la mano invisible" del mercado, que se autorregula, sirve como símbolo de un autocontrol casi mágico.[2] No obstante, la declara-

[1] Véanse Witthaus (2025), Prieto (2025) y Svampa (2023). Para un análisis detallado, Grimson (2024).

[2] Véanse McCloskey (1995) y Vogl, (2016, p. 21).

da lucha en contra de la burocracia va acompañada de muchos decretos, como vemos en las primeras acciones de la segunda administración de Trump y, por lo tanto, de lo que, según Graeber, ha sustituido al término de burocracia, es decir el "papeleo" (Graeber, 2015, p. 9). La reducción de la burocracia es, por lo tanto, deseada y temida al mismo tiempo, ya que detrás de ella se esconde el peligro de una instrumentalización neoliberal que busca reducir la asistencia estatal y el apoyo social.

El artículo se centra en una novela escrita inmediatamente después de la crisis económica de los años 1998-2002 en Argentina: *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal. El texto de Mairal se inscribe en un contexto marcado por los acontecimientos políticos que se han producido en Argentina desde la década del noventa y que han dado lugar a una "sociedad excluyente"[3], en la que se ha agudizado enormemente la brecha entre ricos y pobres. La reducción de la burocracia en el contexto de una mayor externalización de las responsabilidades estatales al sector privado desempeña un papel fundamental en este contexto, al igual que la herencia del peronismo y sus ideas sobre el Estado del bienestar y su burocratización. Svampa muestra cómo en la década de 1990 se produjo un proceso de privatización y disolución de la responsabilidad estatal en la Argentina, que condujo a una mayor desigualdad social:

> El programa de ajuste, basado en la reestructuración global del Estado, puso en vigor una fuerte reducción del gasto público, la descentralización administrativa [...], así como una serie de reformas orientadas a la desregulación y privatización que impactaron fuertemente en la calidad y alcance de los servicios [...]. En consecuencia, las reformas conllevaron una severa reformulación del rol del Estado en la relación con la economía y la sociedad, lo cual trajo como correlato la consolidación de una nueva matriz social caracterizada por una fuerte dinámica de polarización y por la multiplicación de las desigualdades (2005, p. 35).

[3] Así se titula el influyente libro de Maristella Svampa (2005).

La novela se publicó cuatro años después de la crisis económica que sacudió al país en diciembre de 2001 y que se considera la primera gran crisis económica del nuevo siglo, a la que seguirían otras en Europa y Estados Unidos en los años siguientes. Después del gobierno de Carlos Menem, durante el cual la economía neoliberal tuvo su apogeo, el gobierno de Fernando de la Rúa, bajo la promesa de mantener la convertibilidad del peso argentino en dólares, asumió una deuda pública tan alta que el Fondo Monetario Internacional decidió no conceder más préstamos debido a la fuga de capitales de los grandes inversores. A esto le siguió el llamado "corralito", en el que se restringió la posibilidad de retirar efectivo de los bancos, lo que afectó a gran parte de la población. Se produjeron protestas masivas y saqueos, a los que el gobierno respondió con una dura represión. En total, 39 personas perdieron la vida en Argentina durante las protestas de diciembre de 2001. El presidente De la Rúa, que en un principio se negó a dimitir, tuvo que abandonar Buenos Aires el 20 de diciembre y, finalmente, renunció. A esto le siguieron tiempos de inestabilidad y de alto desempleo, lo que llevó a muchos argentinos a emigrar a Europa.[4]

La novela *El año del desierto* se lee como una reflexión sobre esta crisis y retrata una sociedad argentina en colapso. Mairal no opta por un estilo narrativo realista que permita comprender las estructuras de la crisis. La referencia a los acontecimientos de 2001 no es explícita, sino simbólica y adopta la forma de relato distópico con reminiscencias de la ciencia ficción y la ficción climática: la ciudad de Buenos Aires está amenazada por la llamada *intemperie*, que se refiere a un fenómeno en el que el suelo bajo los edificios y paisajes se hunde y se derrumba sucesivamente, formando en su lugar una mezcla de barro y arena, un páramo que llega a Buenos Aires desde las provincias y amenaza con devorar la ciudad. Al mismo tiempo que la *intemperie*, los habitantes de las provincias se trasladan a la ciudad, lo que el gobierno entiende como una invasión. El motivo

[4] Véanse Cerrutiy Grimson (2004); Svampa (2005) y CALAS (2017).

de la *intemperie* no está claro: ¿es un fenómeno natural o es provocado por el ser humano? ¿Oculta o ignora el gobierno su magnitud? Lo único que queda claro es que la "barbarie" se está abriendo paso en la "civilización" –motivo central de la literatura argentina desde la famosa obra *Facundo o Civilización y Barbarie en las Pampas Argentinas* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento– y que la frontera entre ambas se está volviendo cada vez más difusa. La *intemperie* está sacudiendo el orden y las estructuras del país, especialmente en Buenos Aires, como lo hace un fenómeno natural repentino o la crisis económica, poniendo en tela de juicio las estructuras y los discursos de la economía de mercado neoliberal. El estilo narrativo distópico se caracteriza por el hecho de que la historia de Argentina se desarrolla hacia atrás, desde la crisis económica de 2001 hasta la conquista. En casi 330 páginas, la novela es un viaje lleno de acontecimientos que la protagonista María Valdés Neylan emprende desde Buenos Aires hasta la provincia y, finalmente, hasta la Irlanda de sus antepasados, atravesando 500 siglos de historia argentina.

La crítica ha señalado que la *intemperie* que amenaza a la ciudad debe leerse como una alegoría de la crisis económica que sacudió a Argentina a principios del siglo XXI.[5] Dieter Ingenschay la considera como

> noción que, por su significado de "cambio de tiempo", recuerda eventualmente el cambio climático, y en la expresión "a la intemperie" una vida sin protección, sin techo [...]. Así, la intemperie sería la metonimia central que evoca la situación que parte de la población argentina, que literalmente perdió su casa, había vivido durante la Gran Crisis de 2001, cuando las "villas miseria" brotaban como setas [...] (Ingenschay, 2017, p. 22).

Según Elsa Drucaroff (2010), los sucesos de diciembre de 2001 fueron considerados por una generación de escritores como el primer

[5] Véanse de manera ejemplar Drucaroff (2010), Semilla Durán (2010), Dabove y Hallstead (2012), Liendo (2012), Schroeder (2013), Zimmer (2013), Bonacic (2015), Ingenschay (2017), Campisi (2019), Witthaus (2019 y 2022) y Rossini (2023).

acontecimiento histórico de su época. Siendo descendientes de padres que conocieron las dictaduras, tenían la sensación de que ellos mismos vivían en una época sin historia o después de la historia y de los grandes relatos, y que en 2001 volvían a entrar en la historia. Drucaroff subraya que el movimiento que la novela de Pedro Mairal realiza a través de la historia de Argentina se caracteriza por esta conciencia de la propia historicidad.

Magdalena Cámpora (2019) plantea la tesis de que la novela se destaca por una temporalidad propia de América Latina , y se refiere al influyente estudio de Josefina Ludmer (2010), que afirma que los países latinoamericanos tuvieron que implementar los procesos de modernización de un solo golpe y por decreto.[6] En el recorrido a través de la historia argentina que seguimos en *El año del desierto*, se promulgan numerosos decretos que afectan las condiciones laborales en la oficina, como restricciones en el derecho laboral, en el uso de los medios de comunicación, etc. Según Witthaus, la novela trata de una "degradación del mercado laboral que se vuelve salvaje" dentro de una lógica neoliberal (2019, p. 102; traducido por A. K.).

La siguiente lectura se centra en la importancia de la oficina, que constituye el punto de referencia de la novela: la oficina de la empresa multinacional Suárez & Baitos, en la que María trabaja como secretaria y recepcionista y que se encuentra en la Torre Garay, en el microcentro de Buenos Aires. Esta torre sobresale como eje vertical y sirve tanto de orientación como de recuerdo de lo perdido, en contraposición al movimiento en el plano horizontal, al retroceso en el tiempo y a la erosión en el plano del espacio, que lo aplasta todo contra el suelo. Por ende, la novela de Pedro Mairal trata del fracaso de la burocracia, de momentos en los que un determinado sistema económico se derrumba, cuando fallan los mecanismos de control político y provocan incertidumbre, inestabilidad y violencia. En este contexto, planteamos la siguiente pregunta que

[6] Véanse Cámpora (2019, p. 173) y Ludmer (2010, p. 62).

resulta ser relevante para el género de la literatura oficinesca: ¿cuál es la perspectiva histórica que conduce a la Torre Garay?

El rascacielos como lugar de poder y la ingobernabilidad de la crisis económica

En el íncipit de la novela, conocemos a María que trabaja en una biblioteca en un país de habla inglesa, un lugar considerado como el archivo del conocimiento y de la memoria. Y, de hecho, este conocimiento es su último puente hacia su país natal, que ya no existe, del que tuvo que marcharse cinco años antes y del que ahora solo puede consultar los planos y mapas en la biblioteca. Como bibliotecaria, es la administradora de la memoria de un país y un tiempo perdidos. Las huellas no son solo los mapas, sino también ella misma y su cuerpo como portador de la memoria. Mientras que las cicatrices en su cuerpo son un testimonio externo de la historia en la que María casi pierde la vida antes de abandonar Argentina, la narración se convierte en el momento en el que revive los acontecimientos a través de sus recuerdos. Las trenzas con las que comienzan las primeras frases de la novela son un símbolo de ello:

> Divido el pelo en cuatro mechones, cruzo los dos centrales y los aparto al medio en dos pares. Entonces empiezo la trenza. El mechón de la derecha pasa al medio por encima del mechón de al lado; el de la izquierda pasa al medio, pero lo hace por abajo del mechón de al lado y por encima del recién cruzado. Voy explicándola a medida que avanzo. Repito los movimientos una y otra vez hasta llegar a las puntas, hasta que queda una trenza chata con una fila de cuadraditos en medio. Ellas me piden que les enseñe otras trenzas, pero tienen que seguir estudiando y yo tengo que ordenar los libros en los estantes (Mairal, 2023, p. 9).

Se trata de mucho más que trenzar coletas, lo que María enseña a algunas estudiantes en la biblioteca. El entrelazamiento de las

trenzas también puede considerarse una variante de la antigua metáfora del tejer, que alude a la progresión épica y a los enlaces narrativos.[7] A nivel discursivo, los diez capítulos de la novela que cuenta el colapso y la desaparición de Buenos Aires están entrelazados por las experiencias de María, que se describe a sí misma como un sujeto desgarrado a través de la experiencia de los acontecimientos:

> tengo que decir frases que había perdido y que ahora reaparecen y me ayudan a cubrir el pastizal, a superponer la luz de mi lengua natal sobre esta luz traducida donde respiro cada día. Y es como volver sin moverme, volver en castellano, entrar de nuevo a casa. Eso no deshizo, no se perdió; el desierto no me comió la lengua. Ellos están conmigo si los nombro, incluso las Marías que yo fui, las que tuve que ser, que logré ser, que pude ser. Las agrupo en mi sueño donde todo está a salvo todavía (Mairal, 2023, p. 10).

Las varias Marías pueden unirse como las trenzas de una coleta, ya que son la misma persona, pero pasan por diferentes etapas de la vida en las que siempre tienen que experimentarse como otras. Quedan algunos elementos de orientación: la historia familiar que empieza con la migración de sus antepasados a Argentina y termina con la migración de María a Europa; la constante visibilidad de la Torre Garay como punto de partida y final de la narración y símbolo de una Buenos Aires que revive, una y otra vez, la construcción nacional como conflicto entre la ciudad y el campo. El desierto que da nombre al libro, es decir, la pampa, se extiende hacia la cuidad de Buenos Aires, percibida como la capital de la "civilización", y amenaza con engullirla. Con ello, la novela actualiza la oposición que llevó a Sarmiento a exhortar a los argentinos a comprometerse con los logros de la civilización y sus raíces europeas, y a arremeter contra los gauchos "incultos" de la pampa.[8]

[7] Véase Greber (2002).

[8] Para una lectura de este motivo, véase la novela de Gómez Trueba (2022). Para un análisis más amplio del motivo, véase Svampa (1994).

Seguimos los recuerdos de María, que relata cronológicamente los acontecimientos. La narración comienza el día en que María cumple 22 años y termina, en el décimo capítulo, el mismo día y en el mismo lugar un año después, de modo que la acción regresa al lugar de origen luego del transcurso de un año. Este lugar, la Torre Garay, es el rascacielos situado en el centro de Buenos Aires, donde tiene su sede la empresa Suárez & Baitos, para la que María trabaja como secretaria. Sobre la empresa María dice:

> Suárez & Baitos era una compañía de inversión fundada por dos economistas de cuarenta años que habían sido muy amigos. Las oficinas estaban en los últimos pisos de la Torre Garay, sobre la calle Reconquista, a unas cuadras de la Plaza de Mayo (Mairal, 2023, p. 12).

Aquí debemos distinguir entre dos lugares y sus significados: la oficina en sí, con sus diferentes procesos de trabajo e interacciones sociales, y el edificio de oficinas que, en el caso de la novela, se caracteriza por ser un rascacielos moderno situado en el centro de la ciudad. La Torre Garay es un lugar de oficinas que se entiende como lo contrario de una burocracia lenta, reguladora y regulada, de los interminables y laberínticos pasillos de los edificios administrativos. Es el rascacielos de una multinacional que se erige en la gran ciudad como símbolo fálico del poder del mercado (piénsese en la Trump Tower y en la línea de rascacielos de las grandes ciudades, desde Nueva York, pasando por Singapur y Tokio, hasta Buenos Aires). En contraste con los edificios de hormigón gris mate de los barrios periféricos y las ciudades dormitorio, brilla en el centro financiero de la gran ciudad. A diferencia de la oficina de la administración pública, en el imaginario social, el rascacielos no está relacionado con el papeleo de la burocracia, sino que aparece como un lugar de negocios volátiles, de importantes conversaciones detrás de puertas cerradas de despachos de jefes, de pantallas parpadeantes con cotizaciones bursátiles o, en el contexto de la economía digital, de rápidos flujos de dinero. La torre de oficinas se convierte, al mismo tiempo, en símbolo del capitalismo global,

que traspasa los límites de la burocracia en favor del flujo de capital, lo ignora o sabe cómo utilizarlo en su propio beneficio. Se convierte en símbolo del poder también en el sentido de explotación y desigualdad.

La fuerza ideológica de los rascacielos como símbolo de poder alcanzó su punto más alto y, a la vez, más bajo con el atentado contra las Torres Gemelas del World Trade Center. Recordemos un famoso pasaje de *La invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau, que comienza precisamente en el World Trade Center:

> Desde el piso 110 del World Trade Center, *ver* Manhattan. Bajo la bruma agitada por los vientos, la isla urbana, mar en medio del mar, levanta los rascacielos de Wall Street [...]. Marejada de verticales. [...] La masa gigantesca se inmoviliza bajo la mirada. Se transforma en una variedad de texturas donde coinciden los extremos de la ambición y de la degradación [...]. Sobre esta escena de concreto, acero y cristal que un agua gélida parte entre dos océanos (el Atlántico y el continente americano), los caracteres más grandes del globo componen una gigantesca retórica del exceso en el gasto y la producción. ¿A qué erótica del conocimiento se liga el éxtasis de leer un cosmos semejante? Al gozarlo violentamente, me pregunto dónde se origina el placer de "ver el conjunto", de dominar, de totalizar el más desmesurado de los textos humanos (De Certeau, 2000, pp. 103-104; el énfasis es del original).

De este modo, el rascacielos se convierte en el símbolo del deseo escópico de dominación y, al mismo tiempo, de su fracaso. La línea vertical de la torre simboliza el conocimiento, el poder y la prosperidad y conecta estos tres elementos. En el plano horizontal de la ciudad, se encuentran los sujetos y objetos que deben ser gobernados y ordenados, a los que se les niega esta posición superior. Esta división se presenta como una utopía, es una ficción que no se corresponde con las verdaderas constelaciones espaciales. Esta ficción queda al descubierto en momentos de crisis.

En la novela de Pedro Mairal, la empresa Suárez & Baitos es el símbolo de un capitalismo sin freno, un lugar de poder en el sentido de Michel de Certeau:

> Por el ventanal se veía el estuario que llegaba hasta el horizonte, el puerto con grúas y containers, la dársena norte, los cuatro diques, los demás edificios torre, el pajonal y los camalotes que se habían acumulado en la Costanera Sur y que llamaban la Reserva Ecológica. La altura del piso veinticinco permitía esa mirada geográfica. Era la vista de los hombres poderosos. Por eso habían puesto las salas de reunión hacia ese lado. No era una linda vista, pero parecía perfecta para hacer negocios. Como si fuera un lugar en otro país, lejos del barro nacional, como visto desde un avión. Era la altura de la economía global, de las grandes financieras del aire, donde se establecían a la perfección los contactos telefónicos con las antípodas. Como si, ahí arriba en el mejor oxígeno, en la cima del mundo, pudieran tocarse la punta de los dedos con New York, con Tokio (Mairal, 2023, pp. 16-17).

Las oficinas de la empresa están situadas en la última planta del edificio por razones estratégicas, ya que dan a los "hombres poderosos" la sensación de estar en la cima del poder y de satisfacer su deseo escópico y de control. Cuando estos hombres de negocios miran por la ventana desde una altura vertiginosa, no es para experimentar lo sublime. No son herederos de la ascensión de Petrarca al Mont Ventoux ni de la experiencia romántica del espacio natural de Chateaubriand o Caspar David Friedrich. La mirada no se pierde en el paisaje urbano, pero aquí el espacio y la vista son solo símbolos del poder económico, y en eso se asemejan a los rascacielos de otras empresas multinacionales en Nueva York, Tokio, etc.

A diferencia de Michel de Certeau, la mirada de los jefes en la Torre Garay no se dirige hacia abajo, a la ciudad, sino que la vida en las calles de abajo es rechazada como "barro" y "tercer mundo". El rascacielos no es solo el que se eleva verticalmente sobre la ciudad, que se extiende horizontalmente debajo de él y que domina. Más bien, está conectado imaginariamente con otros rascacielos,

con los que forma una red de lugares de poder. Hay dos niveles: el nivel inferior del pueblo, sufriendo los efectos de la crisis, y el nivel superior de los centros de poder interconectados. Así se explica la conexión con Uruguay como lugar de negocios extraterritoriales: "El truco del lugar era la altura, lejos del tercer mundo, el horizonte lejano, diáfano, donde podía verse, en los días más claros, la orilla de enfrente, la salvación *off shore*, el Uruguay, la ciudad de Colonia del Sacramento" (Mairal, 2023, pp. 16-17; el énfasis es del original).

Existen, por tanto, redes transnacionales, necesidades más allá de las fronteras de los países, que establecen una división entre tercer y primer mundo, no a través de las comunidades imaginarias de la nación en el sentido de Benedict Anderson (1983), sino a través de comunidades imaginarias del mercado financiero transnacional y global, que obedece en todas partes a las mismas reglas como la supremacía del dinero.

Sobre la estructura de la oficina, se dice que, en contraste con la vista totalizadora que se puede tener hacia el exterior, el interior permanece oculto, es el lugar del misterio:

> Eran salas no muy grandes, con tres sillas y un escritorio de madera en medio, con separaciones de vidrio y persianas americanas. No se hablaba fuerte ahí. Eran confesionarios bursátiles, cubículos donde se susurraban las operaciones, las transferencias, los fondos, el perdón de los pecados tributarios (Mairal, 2023, pp. 16-17).

No es casualidad que este pasaje recuerde a una novela española, *Crematorio*, de Rafael Chirbes, en la que se encuentra una formulación muy similar sobre el poder que se negocia a través de conversaciones susurradas a puerta cerrada:

> pedir favores; aunque la batalla más despiadada es la que se lleva a cabo en los despachos, la guerra de los despachos, se dice así, ¿no?, la más cruenta, esa por la cual, si compras tú, has comprado un terreno no edificable, una parcela rústica, una parcela de uso social, de uso terciario, lo que sea; y si compro yo, mañana por la mañana tengo el permiso firmado por el arquitecto municipal, siete u ocho plantas, un ático ilegal, pero sobre el que el ayuntamiento hace la vista

> gorda, garajes, locales comerciales. [...] Es cuestión de tacto, tienes que aprenderlo; aquí, entre grúas que tocan el cielo, [...] hace falta sigilo; se necesitan ceremoniales, ritos, saber cuándo hay que levantar la voz y cuándo tienes que hablar entre susurros, cuándo tienes que seducir, acariciarle la nuca a alguien, hablarle suavemente al oído, rozándole con los labios la oreja [...] (Chirbes, 2007, pp. 23-24).

La novela *Crematorio* trata de la situación previa al estallido de la burbuja inmobiliaria, del boom de la construcción y de una economía y una corrupción despilfarradoras. El propietario de una gran empresa constructora destaca la importancia de las acciones económicas que subvierten las normas de la planificación urbana y que se aprovechan de ella mediante la corrupción, implementando así una administración en la sombra con sus propias reglas. El héroe de la novela considera que esta corrupción es la razón del crecimiento de las ciudades:

> siempre han crecido las ciudades a golpe de corrupción, eso sí que se lo digo, frutos de la especulación. Hoy, como en tiempos de Haussmann (¿a quién no le gusta el París que nació de la corrupción? ¿quién se acuerda del París de callejones estrechos y casas de viga de madera con los tejados en punta?, hoy sería un precioso parque temático medieval)(Rafael Chirbes, 2007, p. 366).

La novela de Mairal, por cierto, representa la otra cara de esta desregulación del mercado, la doble burocracia de la administración y la corrupción. La *intemperie* es una imagen reveladora que destruye las fantasías de control del espacio y de la verticalidad de los rascacielos del sector financiero mostrando que están construidos sobre arena. Si tomamos la metáfora de "los cimentos débiles", que Levitsky y Murillo eligen para las instituciones en América Latina, encaja doblemente.[9] Los autores escriben:

[9] El título del ensayo de Levitsky y Murillo es "Construyendo instituciones sobre cimientos débiles: lecciones desde América Latina".

> sostenemos que el cambio institucional en América Latina con frecuencia no se aproxima a los modelos de equilibrio interrumpido ni a los modos de cambio gradual descritos por Thelen. El cambio institucional usualmente toma la forma de un "reemplazo constante", en el cual las instituciones repetidamente atraviesan una transformación abrupta y total (Levitsky y Murillo, 2012, p. 18).

Sin embargo, la novela describe el momento del colapso y la reacción de la empresa ante el fracaso de su propio modelo económico de crecimiento infinito. En el contexto de la crisis, el rascacielos de las empresas multinacionales tiene un significado diferente a la representación del World Trade Center en el análisis de Michel de Certeau. Para el filósofo francés, la fragilidad del símbolo de poder ya está implícita cuando califica de ficción el deseo de una mirada controladora. Sin embargo, cuando De Certeau publicó el ensayo en 1990, las torres aún estaban en pie y el neoliberalismo estaba en su apogeo. Pero con las crisis económicas de principios del siglo XXI y con la destrucción del World Trade Center como símbolo del poder del Occidente, esta ficción se vuelve aún más problemática. Se trata, por tanto, del momento en el que los procesos económicos, comerciales y políticos se revelan como ingobernables. Joseph Vogl describe las crisis económicas de principios del siglo XXI como signo de un fantasma del capital y de su imprevisibilidad (2016, pp. 23-29). La confianza en el flujo del mercado y su capacidad de autorregulación fracasa, y el rascacielos se transforma en una torre de Babel, cuyos movimientos internos quedan invisibles e incomprensibles.

En *El año del desierto*, el personaje de María es testigo y, al mismo tiempo, símbolo de este fracaso:

> Yo era la única de las secretarias que tenía todavía una computadora en su escritorio. Aunque ya no funcionara el sistema informático, había que aparentar que seguíamos usando la última tecnología. Cuando entraba un cliente, yo simulaba que tipeaba algo en el teclado. En realidad todo eso estaba muerto hacía varios meses (Mairal, 2023, p. 12).

De este modo, María se convierte en una actriz que utiliza los medios de la burocracia y de la comunicación como simulacros, privándolos así de su función pragmática y reduciéndolos a su función simbólica. La novela cuenta la historia de la oficina y de sus dispositivos desde una retrospectiva:

> El día pasó un poco más tranquilo que de costumbre.[10] La gente llamaba resignada a que les dijeran que tal o cual asesor no estaba, que seguía de vacaciones; ya no tenían el apuro histérico de antes. Nadie corría con circulares del Banco Central, ni por feriados bancarios sorpresivos. La música del juego de la silla se había cortado hacía rato. Sonaba el teléfono, pero no tanto. Yo podía operar con varios llamados a la vez, contestando en castellano o en inglés. Hacía bien mi trabajo, usaba uno de esos *head-phones* para atender sin manos. A veces me daban algo para traducir y lo iba haciendo entre llamado y llamado, pero ahora iba más lento porque tenía que usar la máquina de escribir eléctrica, una IBM verde que parecía un tanque. Tuvimos que acostumbrarnos a escribir primero a mano para poder corregir todo el texto y recién pasarlo porque si cometías un solo error tenías que empezar todo de nuevo. La única ventaja que les veíamos a esas máquinas era que, al menos, no se colgaban para siempre como las computadoras, llevándose a la tumba de los electrodomésticos toda la memoria de la vida. Como no teníamos más e-mail, hacíamos nosotras mismas el correo interno y así empezamos a vernos otra vez las caras. La gente hablaba más en los pasillos, circulaba, saludaba más. Se notaba que había menos trabajo. Decían que las cosas no estaban bien entre los socios, se rumoreaba muy por lo bajo que Baitos podía llegar a asimilar a Suárez (Mairal, 2023, p. 14).

La novela combina la narración de una crisis con una historia de medios de la burocracia. En lugar de la accesibilidad permanente, un ritmo frenético de comercio y de comunicación en el que el mercado parece cambiar cada segundo, lo cual exige una atención

[10] Sobre la importancia de la costumbre como marco de referencia para la normalidad y su ruptura en esta novela de crisis, véase Witthaus (2019, pp. 159-161).

absoluta, se están imponiendo formas de comunicación más lentas y personales. Tanto el ritmo de los negocios como la frecuencia y la implementación técnica de la comunicación van de la mano. La protagonista se convierte así en la secretaria más importante de la empresa en circunstancias especiales. No porque realice tareas de secretaría para la empresa, sino porque se le asigna el papel de fingir una tarea: El "como si" del arte teatral de oficina adquiere aquí un significado concreto. Los dispositivos técnicos que podrían indicar el progreso y la digitalización del trabajo y su conexión internacional con clientes potenciales del mundo entero en tiempo real son aquí solo maniquíes. Si, siguiendo la lógica de la narración, la razón de este colapso es la interrupción de las líneas eléctricas como consecuencia de la *intemperie*, esta representa el sistema económico enfermo. Al mismo tiempo, el fingimiento que suponen las transacciones simuladas puede llevar a la crisis económica, como más tarde en la crisis "subprime".

En su estudio sobre los medios de la burocracia, Balke, Vogl y Siegert reflexionan sobre la etimología de "bureau", es decir, la palabra francesa para designar la oficina, y sobre la relación entre los objetos y medios de la burocracia y los procesos burocráticos:

> La burocracia siempre ha reservado determinados espacios para tareas administrativas, y los ha equipado cuidadosamente con diversos objetos. Al fin y al cabo, el bureau, que deriva del antiguo *bure* o *burel* francés, es originalmente el escritorio cubierto con un paño de lana especial, es decir, preparado específicamente para este fin. La oficina es sin duda el ejemplo más destacado de un espacio de trabajo de este tipo, en el que se llevan a cabo las técnicas culturales básicas de la burocracia: escribir, leer, calcular. [...] La oficina debe garantizar que los diferentes hechos y acontecimientos dispersos por el mundo puedan conectarse entre sí y representarse en superficies claras, es decir, adoptar la forma de documentos administrativos, dibujos técnicos, diagramas, fotografías o películas. Se trata de las infraestructuras cuya función es garantizar el control burocrático de los datos

> (analógicos y digitales), así como de las técnicas culturales que generan medios burocráticos (2016, pp. 6-7; la traducción me pertenece).[11]

De esta manera, el acto de escribir y el escritorio se convierten en símbolos de orden y administración. La oficina es el lugar de las técnicas culturales de producción, representación y comunicación del conocimiento, y produce sus propias "poéticas del saber" (Vogl, 1999; 2018). El empleado de oficina forma parte de un conjunto de habilidades y competencias en materia de administración y comunicación.

La novela de Mairal subvierte la estructura y el orden de la oficina. En los gestos vacíos de María y las demás secretarias, de repente comprendemos que los procedimientos de la oficina son más importantes que los asuntos de los que se ocupan. Los medios de la burocracia, los procesos y las formas de escribir y archivar son el contenido real y la razón de ser de la burocracia. Aunque están sujetos a cambios constantes, desde la máquina de escribir hasta el fax y el ordenador, resultan más significativos que los datos que transmiten. Cuando el trabajo corre peligro de desaparecer, como en el caso de la empresa Suárez & Baitos, los empleados se aferran a los procedimientos y procesos del trabajo de oficina, de modo que los gestos cobran más importancia que el contenido.

[11] Véase el original: "Der Bürokratie wurden immer schon bestimmte Räume für verwaltungstechnische Aufgaben reserviert und sie wurden umsichtig mit unterschiedlichen Gegenständen ausgestattet. Schließlich ist das Bureau, das sich vom altfranzösischen *bure* oder *burel* ableitet, ursprünglich der mit einem besonderen Wollstoff bespannte, also eigens dafür präparierte Schreibtisch. Das Büro ist sicherlich das prominenteste Beispiel für einen derartigen Arbeitsraum, in dem die basalen Kulturechniken der Bürokratie – Schreiben, Lesen und Rechnen – ausgeführt werden. [...] Das Büro muss gewährleisten, dass unterschiedliche, in der Welt verstreute Sachverhalte und Ereignisse miteinander verbunden werden und auf übersichtlichen Oberflächen zur Darstellung gebracht werden können, also die Gestalt von behördlichen Mitteilungen, technischen Zeichnungen, Diagrammen, Fotografien oder Filmen annehmen. Damit sind jene Infrastrukturen angesprochen, deren Aufgabe darin besteht, die Verfügung der Bürokratie über (analoge und digitale) Daten zu gewährleisten – und ebenso jene Kulturtechniken, die bürokratische Medien generieren" (Balke, Siegert y Vogl, 2016, pp. 6-7; el énfasis es del original). Sobre este tema, véanse también Weber ([1921/1922] 2013); Vogl (2003 y 2015); Siegert (2006); Balke (2009); Hibou (2015); Burchardt (2020).

La empresa sigue funcionando únicamente porque los empleados saben cómo desempeñar su papel en la simulación. A medida que avanza la trama, con una tecnología de comunicación cada vez menor, se produce una degradación progresiva de las secretarias, a las que más adelante se pide que realicen tareas de limpieza debido a la situación de crisis:

> A la mañana, en Suárez & Baitos me crucé con Lorena, que bajaba a comprar carbónicos para tipear cartas en las máquinas viejas, porque no andaban las fotocopiadoras. Después, Baitos le pidió también que lavara las tazas de la sala de reuniones.
>
> Yo no soy la mucama— me decía, susurrando enojada (Mairal, 2023, p. 30).

Baitos y Suárez, socios y los jefes de la empresa, son un símbolo de la crisis. Encarnan al capitalista sin escrúpulos en una combinación de desafío infantil, sexismo y crueldad. Baitos tiene en su oficina una guillotina de papel. A lo largo de la novela, siempre juega con la ambigüedad del término, entre cortadora de papel e instrumento de ejecución: "Se le había roto el tornillo que ajustaba el filo de la guillotina de papel, y estaba recorriendo todo el piso buscando un repuesto con el filo en la mano, haciendo el chiste de que estaba por cortarle la cabeza a alguien" (Mairal, 2023, pp. 30-31). Se le caracteriza de la siguiente manera:

> Era un ex *rugbier* economista, que no trataba de caerme simpático. Tenía una oreja medio machucada, era retacón y peludo. Cuando entrabas a su oficina, tenías que tener cuidado de no recibir un palazo porque estaba distraído, practicando su *swing* de golf (Mairal, 2023, pp. 17-18).

La imagen de Suárez no es mejor:

> A veces le explicaba algo y me daba cuenta de que no me estaba oyendo y me respondía con una sonrisita libidinosa, como invitándome a otra cosa. Era un baboso. En la compañía era una celebridad, no

> tanto por ser uno de los fundadores, ni por ser demasiado inteligente, sino porque ganaba todos los torneos de golf. Era menos trabajador y menos confiable que su socio, Baitos, pero era el mejor golfista y eso le daba un halo de admiración que se percibía cuando llegaba o cuando hacía un chiste(Mairal, 2023, pp. 40-41).

Ambos parecen "pequeños tiranos" que explotan su poder en el pequeño reino de la oficina.[12] En su desconsideración, recuerdan al tipo humano que Joseph Vogl describe al principio de su ensayo sobre el fantasma del capital:

> reúne algunas características canónicas y de eficacia probada que han acompañado las carreras de los especuladores financieros y bursátiles durante al menos dos siglos y que garantizan su identificación. Dotado de la leyenda de una eficiencia despiadada, un instinto depredador y la reputación de ejemplares que, "jóvenes, inteligentes y criados por lobos", encarnan la peligrosidad del capitalismo financiero, se suma a una serie que va desde los "condottieri", los "piratas" y los "hombres lobos" del negocio en Balzac, pasando por una caballería errante del crédito en Marx, hasta los perros rabiosos, los comerciantes deshonestos y las "manadas de lobos" de los mercados de derivados actuales (Vogl, 2016, p. 11; la traducción me pertenece).[13]

Este estereotipo se hace específico en el caso de la crisis argentina, en la que tanto elementos de la historia, más o menos reciente, complementan la imagen. La referencia a los acontecimientos

[12] Al respecto, remito al proyecto de investigación de Jan-Henrik Witthaus, en colaboración con Karolin Schäfer, en cuyo contexto se inscribe también el presente volumen: https://www.uni-kassel.de/forschung/es/kleine-souveraenitaet/startseite.html.

[13] Véase el original: "er versammelt einige kanonische und lang bewährte Merkmale, die seit wenigstens zwei Jahrhunderten die Karrieren von Finanz- und Börsenspekulanten begleiten und deren Kennung garantieren. Ausgestattet mit der Legende rücksichtsloser Effizienz, einem Raubtierinstinkt und mit dem Ruf von Exemplaren, die, 'jung und clever und von Wölfen aufgezogen' die Gefährlichkeit des Finanzkapitalismus verkörpern, fügt er sich in einer Serie, die von den 'Condottieri', den 'Piraten', und 'Werwölfen' des Geldgeschäfts bei Balzac über ein vagabundierendes Rittertum des Kredits bei Marx bis hin zu den *mad dogs*, *rogue traders* und 'Wolfsrudeln' der gegenwärtigen Devinsenmärkte reicht" (Vogl, 2016, p. 11; el énfasis es del original).

del año 2001 se manifiesta en la imagen del helicóptero. La imagen del helicóptero sobrevolando la Casa Rosada recuerda sin duda el día 24 de marzo 1976 cuando Isabel Perón tuvo que abandonar el edificio en esa aeronave, lo que evoca el inicio de la dictadura militar. Sin embargo, el contexto contemporáneo a la publicación de la novela es determinante. Durante la crisis, el presidente Fernando de la Rúa huyó en helicóptero el día 20 de diciembre de 2001. Una imagen que fue muy comentada en la prensa y que simboliza, al mismo tiempo, la distancia y desconexión de la clase política, que logra una huida hacia "arriba" y que puede salir volando y estar protegida de los problemas que afectan a las clases sociales "bajas". Este contraste entre arriba y abajo, la pérdida del contacto con la base (el terreno, el suelo), es simbólico. En un texto sobre el significado del movimiento *Occupy*, la toma de la calle y de los espacios públicos como forma de protesta, Jacques Rancière califica la formación de estas comunidades como la formación de una nueva horizontalidad:

> L'horizontalité fonctionne ainsi comme un complément et correction de la structure circulaire. Elle institue un espace public où la mise en œuvre collective de l'égalité est fondée sur la capacité égale de tous les êtres parlants. Elle met en question la distance habituelle entre capacité individuelle et pouvoir collectif et, par la même occasion, la frontière hiérarchique mise entre le temps de la vie politique et celui de la vie quotidienne (Rancière, 2022, p. 159).

Lo que Rancière escribe sobre la ocupación de la plaza Gezi en Estambul durante las protestas de 2013, sobre *Occupy Wall Street* y más adelante también sobre las *Nuits débout* en Francia se refiere a la ocupación de una plaza pública y menos al movimiento de las marchas de protesta. En ambos casos, sin embargo, se conquista el espacio de "abajo",[14] y se cortan caminos. La huida en helicóptero es ambivalente: por un lado, es un reconocimiento de que la

[14] Para examinar la imagen "desde abajo", véase Svampa (2000).

ciudad de "abajo" pertenece a la gente de "abajo" y, por tanto, un reconocimiento de que el sueño del control escópico de la ciudad desde "arriba" sigue siendo una utopía y los movimientos de los "*Wandersmänner*" (De Certeau) no pueden ser controlados. Lo que Michel de Certeau dice sobre Nueva York vale también para el contexto argentino:

> La torre de 420 metros que sirve de proa a Manhattan sigue construyendo la ficción que crea lectores, que hace legible la complejidad de la ciudad y petrifica en un texto transparente su opaca movilidad. [...] Es una analogía del facsímil que producen, [...] el que planifica el espacio, el urbanista o el cartógrafo. La ciudad-panorama es un simulacro "teórico" (es decir, visual), en suma, un cuadro, que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas. [...] Es "abajo" al contrario [...], a partir del punto donde termina la visibilidad, donde viven los practicantes ordinarios de la ciudad. Como forma elemental de esta experiencia, son caminantes, *Wandersmänner*, cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos [de la caligrafía] de un "texto" urbano que escriben sin poder leerlo (2000, pp. 104-105).

Las afirmaciones de Michel de Certeau sobre el deseo escópico de transformar la ciudad en un texto legible mediante una mirada controladora desde arriba presentan analogías con los métodos de trabajo de los burócratas. La técnica del trabajo de oficina, la lectura, la escritura, el cálculo y la organización caracterizan al burócrata[15], tanto como al urbanista o al cartógrafo a los que se refiere de Certeau. Así como fracasa el deseo de controlar el espacio desde arriba, fracasa el proyecto de transformar los procesos económicos en textos calculables y legibles. Al mismo tiempo, sin embargo, se pone de manifiesto el privilegio de la clase gobernante de sobrevolar los problemas y, por tanto, eludirlos sin sufrir daños. En la novela de Mairal, esta oposición se repite a través de la imagen de los jefes cínicos, que también contemplan la opción de la "huida

[15] Véase Balke, Siegert y Vogl (2016).

por helicóptero" y que, en el momento de la crisis, cuando el espacio vital desaparece por la *intemperie*, se instalan en las oficinas como si fueran su hogar. La usurpación del espacio de "arriba" y la creación de una nueva estructura paralela que elude los problemas de "abajo" es, por tanto, una parábola de las exigencias políticas y económicas de la élite:

> Algunos asesores y socios, que habían perdido sus casas o estaban a punto de perderlas por la intemperie, se habían mudado al piso 26 de la Torre Garay, justo encima de Suárez & Baitos. Durante un tiempo, el piso 26 había estado en obra para habilitar más oficinas, pero ahora lo había comprado la compañía y habían transformado medio piso en departamentos con habitaciones y un gran living común para los familiares de los dueños. La mujer y los hijos de Baitos aparecían por las oficinas para usar el teléfono y pasaban sin saludar. Daniela tuvo que llevar un sobre a la azotea; cuando bajó, nos contó que arriba había pileta y helipuerto.
>
> Supongo que para ellos la Torre Garay se parecía a esas torres familiares que se habían multiplicado en la Capital desde que la provincia se había vuelto peligrosa. Esas torres como clubes verticales, donde había pileta, solarium, gimnasio, guardería, cine, sauna, y donde la seguridad estaba garantizada por una reja perimetral, dos guardias y, sobre todo, por la lejanía de la altura. Trajeron un grupo electrógeno para los ascensores y el aire acondicionado. [...] Suárez estaba orgulloso de la adquisición del grupo electrógeno. Entré en su oficina para avisarle que algo estaba andando mal y lo escuché decir por teléfono:
>
> —Quedate tranquilo, de acá no nos movemos. ¿Qué puede pasar? ¿Cortan todas las rutas? Compramos diez helicópteros.
>
> ¿Aumenta la temperatura de la tierra? Compramos el aire acondicionado más grosso que exista... [...]
>
> —Pero sí... Escuchame, mientras la cosa se mueva, no levantamos campamento ni en pedo (Mairal, 2023, p. 40-41).

Esta actitud ante la crisis económica y ecológica resulta especialmente llamativa a la luz de los debates actuales sobre el cambio climático y la sostenibilidad. En este punto, los jefes representan de forma especialmente contundente la actitud androcéntrica del ser humano, que cosifica la naturaleza. Suárez y Baitos serán como muchos otros no solamente responsables de la crisis económica, sino también villanos del Antropoceno. Los dos jefes representan aquí de manera paradigmática a los superricos, que imponen sus propias reglas sin tener en cuenta las pérdidas que esto supone para el resto de la humanidad y el medio ambiente. Al mismo tiempo, queda claro que el capitalismo está basado en el modelo epistemológico del extractivismo y de explotación de los recursos naturales y que la crisis climática y la crisis económica son dos caras de la misma moneda. Independientemente de si Mairal tenía realmente en mente la crisis climática, la *intemperie* representa el retroceso de la naturaleza, la irrupción de la "barbarie", por decirlo con Sarmiento.[16]

Aquí se muestra la posibilidad, desde la perspectiva actual de las humanidades ecologicas o ambientales, de interpretar la *intemperie* de múltiples maneras: además de entenderla como metáfora del neoliberalismo (Witthaus, 2019) o nueva variante del mito de la oposición entre civilización y barbarie que caracteriza la literatura argentina desde Sarmiento (Bonacic, 2015), también puede interpretarse como metáfora del Antropoceno y de la crisis climática. Si se tiene en cuenta la importancia del neoextractivismo en la economía actual de Argentina, se trata de una perspectiva de futuro que, lamentablemente, se está cumpliendo de forma inquietante.[17]

Por último, queda por descubrir otro nivel de significado de la Torre Garay: la colonización de Argentina. Esta dimensión histórica

[16] Le agradezco a Jan-Henrik Witthaus la indicación de que, además del *Facundo* de Sarmiento, también *Radiografía de la Pampa* de Ezequiel Martínez Estrada puede considerarse un intertexto.

[17] Respecto de este tema, véanse Burchardt, Domínguez, Larrea y Peters (2016); Svampa (2019); y Burchardt, Gárgano y Christel (2023).

se muestra al final de la novela, cuando la narradora regresa a la Torre Garay. María se ha unido al grupo de los Ú, una tribu indígena, y vuelve con ellos a Buenos Aires. En una escena espectacular vemos cómo los Ú y María son atacados mientras se acercan a la Torre Garay. Dabove y Hallstead hacen hincapié en que la torre tiene el nombre del conquistador español Juan de Garay, quien dirigió la segunda fundación de Buenos Aires (Dabove y Hallstead, 2012, p. 4).

Los jefes Suárez y Baitos simbolizan así diferentes modelos históricos de dominación y control en Argentina: la crisis de inicios del siglo XXI sería nada más que uno de varios momentos de disolución de la civilización, una recaída en la "barbarie" a causa del neocapitalismo desatado. El final de la novela muestra el capitalismo salvaje y la crueldad de los jefes, que se convierten en caníbales. La metáfora del canibalismo tiene dos niveles temporales y semánticos: en primer lugar, funciona como parábola sobre el capitalismo y su modelo de explotación económica. En segundo lugar, funciona como referencia a la historia de Argentina, en cuyos inicios, durante la colonización de Buenos Aires, se produjo un acto de canibalismo. Examinando el vínculo entre el dominio colonial, la burocracia y el poder, el final de la novela es especialmente revelador. En un movimiento circular, la acción vuelve a la Torre Garay, lo que puede interpretarse como parte de una teleología narrativa que culmina con la lucha entre barbarie y civilización, que se presenta como el eje de un largo conflicto por el territorio y su conquista simbólica y física.

La crítica ha señalado una importante referencia intertextual. Cuando María y los Ú llegan a Buenos Aires, se acercan a la Torre Garay y son atacados y llevados dentro de la torre. María es reconocida como secretaria de la empresa y sobrevive, pero su amigo Ú es asesinado y devorado por los jefes caníbales. Aquí hay una referencia intertextual: en el relato "El hambre (1536)" de Manuel Mujica Láinez, publicado en 1950 en su obra *Misteriosa Buenos Aires*, encontramos un protagonista que también se llama Baitos y se convierte en caníbal. Este relato, a su vez, tiene su origen en una

crónica de Ulrico Schmidl, *Viaje al Río de la Plata*, publicada en Fráncfort del Meno en 1567, al comienzo de la colonización. El relato de Mujica Láinez habla de los inicios de Buenos Aires, cuando los colonos corrían el peligro de morir de hambre tras la partida de los conquistadores: "allá afuera, en el centro mismo del real, oscilan los cadáveres de los tres españoles que mandó a la horca por haber hurtado un caballo y habérselo comido" (Mujica Láinez, 1993, citado en Chouhy, 2004, p. 44). La historia se cuenta desde la perspectiva de un personaje llamado Baitos, quien en un ataque de locura mata y se come a su hermano. Mujica Láinez se basa en las siguientes frases de la crónica de Schmidl, que relatan cómo los colonos se convierten en caníbales: "algunos otros españoles cortaron los muslos y otros pedazos del cuerpo de los ahorcados, se los llevaron a sus casas y allí se los comieron"; "También ocurrió entonces que un español se comió a su propio hermano que había muerto" (Schmidl, Ulrico, [1567] 1970, citado en Chouhy, 2004, p. 43).

En el relato de Mujica Láinez, el protagonista Baitos culpa a los capitanes de la conquista por haber expuesto a los soldados al peligro de morir de hambre. La codicia de los primeros colonos por la fama y la riqueza se hace paralela a la de los jefes de la empresa multinacional. Los paralelismos con la crisis de 2001 son evidentes y conducen a una analogía con la novela de Pedro Mairal. En su último regreso a la Torre Garay, María ve cómo sus antiguos jefes se convierten en caníbales:

> Baitos me hizo levantar por dos tipos. Me subieron varios pisos por la escalera. Parecíamos estar siguiendo un rastro de sangre. [...] A uno le faltaba una manga del saco. Vi las corbatas marchitas. Creo que había uno descalzo. ¿Qué decía Baitos? ¿Me estaban dando la bienvenida? ¿Estaban presentándome viva a quienes me iban a comer, como una especie exótica? (Mairal, 2023, pp. 361-362).

María es conducida a una oficina con hombres de negocios vestidos con trajes elegantes, que resultan ser caníbales, que matan y devoran a sus presos. Se trata, por un lado, de una alegoría del

capitalismo financiero como una práctica bárbara, una forma brutal de devorar capital y recursos.[18] Al mismo tiempo, es una alusión a los principios de la fundación de la Argentina, a través de una colonización basada en la apropiación y la "incorporación" brutales. Si tenemos en cuenta la pregunta de David Graeber (2021) sobre los inicios del Estado y de la burocracia, podemos decir que la codicia de los colonizadores, siendo la razón de la ocupación de las tierras americanas, es uno de sus "pecados originales" y que los especuladores financieros de la novela resultan ser verdaderos descendientes y herederos de este deseo de posesión, apropiación y destrucción.

María y la crisis de la oficina

El trabajo de María en la Torre Garay termina en el momento en que comienza la invasión de la *intemperie* y los habitantes de la casa en la que viven María y su padre deciden cerrar su barrio hacia el exterior. Con esto se agotan las posibilidades de trabajo para María, que en el transcurso de la historia emprende otras actividades. Primero, en la reorganización del barrio, se le asigna la tarea de clasificar la basura y lavar la ropa. Más tarde, cuando su padre entra en coma y ella lo acompaña al hospital, se convierte en enfermera, y la novela retrocede en el tiempo hasta principios del siglo XX. Tras la muerte de su padre y una epidemia en el hospital, se atreve a salir de nuevo y se embarca en la infructuosa búsqueda de su amado Alejandro. Se convierte en una vagabunda, luego en una limpiadora en un hotel para emigrantes, luego en una prostituta en un bar del centro, después en una gaucha, una trabajadora en una granja, en una esclava de un clan y, finalmente, en parte de

[18] Agradezco a Karolin Schäfer por señalar que esta forma brutal y deshumanizante del capitalismo se encuentra, por ejemplo, en *Plop*, de Rafael Pinedo, o en *Cadáver exquisito*, de Agustina Bazterrica.

una tribu indígena. Aunque en estos diferentes ámbitos de trabajo también hay tareas organizativas y, por lo tanto, también hay que gestionar diferentes crisis, María sigue estando más vinculada a su trabajo como secretaria.

María experimenta su trabajo como secretaria en la Torre Garay como algo que le da identidad y a la vez la aliena. En su trabajo como recepcionista, ella se considera como el rostro de la empresa: "Lo primero que veían los clientes al salir del ascensor era mi cara detrás del escritorio y eso me obligaba a llegar temprano, estar siempre prolija, discreta y apenas maquillada" (Mairal, 2023, p. 4). El sociólogo Andreas Reckwitz describe, tomando como ejemplo a los empleados de oficina del siglo XX, un "sujeto asalariado posburgués" ("nach-bürgerliches Angestelltensubjekt", Reckwitz, 2010, pp. 275-440) que se caracteriza por su fuerte identificación con el trabajo. Reckwitz sostiene que el trabajo de oficina y sus jerarquías establecen ciertas formas de subjetividad a través de las prácticas de gobernar, anotar, catalogar, administrar, delegar y dominar y estar dominado. En el caso de la empresa Suárez & Baitos, el papel de la secretaria se complica porque, en tiempos de crisis y colapso del sistema, el trabajo solo es posible como una simulación de prácticas que ya no tienen sentido. Ante los fallos técnicos y la invasión de la *intemperie* en el mundo laboral, los empleados deben ser sobre todo actores, ya que imitan gestos de actividad a pesar de que las máquinas no funcionan. Esto es, por supuesto, una alusión a los estereotipos de los empleados de oficina, que en el imaginario colectivo son considerados sujetos cuyo trabajo consiste en fingir que trabajan y aprovecharse del aparato administrativo. En lugar de la acción aparece la representación, ya que no se trata de trabajar, sino de imitar los gestos del trabajo. No obstante, para María, el empleo y la empresa siguen siendo un marco de orientación, lo que ella expresa precisamente en el momento de su pérdida.

> Debido a los cortes de calles y al bloqueo del transporte público, así como a la amenaza de los rebeldes que entran en Buenos Aires desde

la provincia, María deja de poder ir a la oficina y, al poco tiempo, de salir de casa. Mientras intenta adaptarse a la nueva realidad, su trabajo como secretaria sigue siendo la base de su autoestima e identidad. Un día llama a la empresa y se entera de que su puesto ha sido sustituido y que las secretarias regulares han sido reemplazadas por personal temporario que vive cerca de la Torre Garay.

Llamé a Suárez & Baitos. Tuve que usar el teléfono de la vecina del B porque el nuestro no andaba. [...] En Suárez & Baitos me atendió una chica que yo no conocía.

—El personal fue reemplazado temporariamente por personal suplente –me dijo.

—¿Me podés pasar con Daniela o con Lorena? –pensé que la chica estaba equivocada.

—No se encuentran. Están todos de licencia. Hay personal de emergencia, solamente.

—¿Qué personal?

—Gente que vive en las inmediaciones.

—¿En la torre?

—Sí.

—¿Y a mí me van a seguir pagando?

—Desconozco. Pero se les va a informar.

Me sonó muy mal esa frase.

—¿Vos quién sos? –le pregunté.

—Trabajo de recepcionista.

—No, estás equivocada, la recepcionista soy yo –le dije y me cortó.

Volví a llamar, pero siempre me atendía la misma chica y, como el teléfono de la vecina era a disco, no podía marcar los internos o las opciones que proponía el primer contestador automático (Mairal, 2023, p. 61).

La conversación telefónica se caracteriza por una extraña disociación. El hecho de que María no pueda contactar con ninguna de sus colegas anteriores, que no reciba información y que siempre acabe hablando con la misma persona nos hace pensar, como lectores, en la arbitrariedad del aparato administrativo de las novelas de Franz Kafka. Y, de hecho, entre los libros que María tiene en su biblioteca personal se encuentra *El proceso* de este autor (Mairal, 2023, p. 41). Lo que más le afecta a María es que la mujer al teléfono asuma su trabajo como recepcionista y en ese momento parezca haber usurpado su identidad. Casi como si no pudieran existir las dos al mismo tiempo, la mujer al otro lado de la línea cuelga y, con ello, pone fin simbólicamente a la existencia de María como recepcionista. La primera reacción de María muestra hasta qué punto el mundo laboral determina al sujeto:

> Me senté en mi cama y pensé: no puedo ir a trabajar, no tengo que ir, me puedo quedar acá, no es mi decisión. Estaba confundida, un poco contenta. Como esas mañanas antes de que sonara el despertador para ir al colegio, cuando iba al cuarto de papá y le decía "Pa, me duele la panza, ¿puedo faltar?", y él me decía "Bueno, quedate" y me volvía a la cama saltando, pero a las dos horas ya no sabía qué hacer y miraba las rayas de color de la señal del ajuste antes de que empezaran los programas de televisión. Me duró poco el alivio del asueto. Enseguida me empecé a preocupar (Mairal, 2023, p. 46).

Aquí se pone de manifiesto que, en el capitalismo y su burocracia, las personas son intercambiables. La identidad no es, por tanto, una identidad individual, sino siempre un rol social y una función económica. A la sensación de alivio de no estar ya sometida a las imposiciones del empleador y de escapar de las garras de las instituciones, en las que la escuela y el mundo laboral actúan como formas de disciplina, le sigue la aceptación internalizada del sistema y el vacío y la incertidumbre que genera su ausencia. De hecho, la empresa se convierte en un punto de referencia importante.

Cuando María llama más tarde a su antigua compañera Lorena, esta le cuenta los cambios que se han producido en la compañía:

> —Parece que en Suárez están trabajando sólo con cinco secretarias que viven en la torre. Están achicando todo. Algunos socios se abrieron y formaron un inversora en Uruguay.
>
> —¿Y no nos tomarán cuando se pueda salir?
>
> —No creo. Olvidate de ese trabajo, María.
>
> Nos deseamos suerte (Mairal, 2023, p. 74).

Mientras que los empleados que pueden permanecer en el centro de la ciudad y, por tanto, en el centro del poder, consiguen sobrevivir la crisis agarrándose a la torre o abandonando el país y reproduciendo su sistema laboral en Uruguay, María queda excluida y marginada. Esto tiene consecuencias especialmente dramáticas para su autoestima cuando, más adelante, consigue salir de la fortaleza en la que se ha convertido el edificio en que vive. En la ciudad, sin embargo, es ahora una vagabunda hambrienta y desempleada. Su camino la lleva casi inevitablemente de vuelta a la Torre Garay, a la que ahora ya no tiene acceso y en la que es brutalmente rechazada. La torre se convierte en una fortaleza asegurada:

> Cuando amaneció, seguía sin haber dormido. Estaba al pie de la Torre Garay, que se elevaba hasta las nubes como un enorme monolito de vidrio y acero. Me sentía débil. Esperé cerca de la escalera de entrada para ver si llegaba alguien conocido. Pasaban oficinistas, con traje cruzado, bigotito y pelo engominado, pero ninguno entraba en la torre. A las diez de la mañana no había entrado ni salido nadie. Había movimiento en la calle. En un momento entró al garaje a toda velocidad un auto acorazado que parecía una tanqueta. No se veía quién iba dentro. El portón de garaje se abrió apenas lo necesario para que entrara y se volvió a cerrar. Fui hasta la puerta. Estaba trabada. Toqué el timbre. No me contestaban o quizá no andaba. Golpeé el vidrio hasta que apareció un hombre de seguridad con una escopeta. Sin abrir, me preguntó qué quería, con una mirada y un movimiento de cabeza.

> —Trabajo acá –le dije fuerte y vocalizando para que me entendiera mejor–. Déjeme subir a Suárez & Baitos. Trabajo ahí.
>
> Me indicó con el índice que no. Me hizo un gesto de que me fuera.
>
> —Déjeme hablar con el señor Suárez –le supliqué.
>
> El hombre me dio la espalda y se fue. Lo insulté y lloré contra el vidrio. Cuando miraba para arriba, parecía que el edificio se me caía encima, las nubes se movían apenas, se reflejaban en todo el frente. Me sentía como un insecto al pie de esa gran torre de espejos (Mairal, 2023, pp. 136-137).

La Torre Garay se convierte en un símbolo del cálculo frío de las multinacionales y de la economía global. También es un ejemplo de la invisibilidad del trabajo del sector financiero: María no ve a nadie entrar o salir del edificio y, cuando entra alguien, lo hace protegido por cristales blindados y, por tanto, inaccesible para los que se quedan fuera. Y, sin embargo, sabe que allí se conserva un mundo al que ella tenía acceso y del que formaba parte. En el movimiento hacia atrás de la historia, María se convierte en un sujeto excluido de estos espacios de poder. Su insistencia en trabajar allí es ignorada por el portero, que es consciente de que una persona como María, en su estado de abandono físico y como persona sin hogar, no tiene acceso a este mundo. Al igual que en las construcciones de acero y cristal que Michel de Certeau describió como la estética lisa de la torre del World Trade Center, la superficie lisa de cristal en la que todo rebota no permite que María se incruste en el espacio. Solo las nubes se reflejan en él con toda su pureza y María se convierte en un insecto kafkiano que fracasa en el sistema inorgánico de la oficina.[19]

Más adelante en la novela, la identidad del sujeto ofinicista solo se puede entender en clave de nostalgia. María ha pasado por varios empleos: trabajó como enfermera y ahora trabaja como limpiadora

[19] Para profundizar sobre significado del espejo en la novela en relación con la identidad de María en un sentido lacaniano, véase Witthaus (2019, pp. 161-162).

en el hotel de los emigrantes. Durante un paseo dominical, habla con un hombre que también pasó de ser oficinista a ser trabajador:

> —¿Trabajás en el Hotel? –me preguntó.
>
> —Sí. ¿Y vos?
>
> —En el puerto. Antes trabajaba en diseño gráfico. Y me quejaba. Mirá cómo tengo las manos ahora. Parecen guantes.
>
> Lo miraba y pensaba que debía haber muchos tipos así, que habían tenido trabajos más o menos rentables y cómodos, y ahora parecían arruinados por tanto hombrear peso muerto en las dársenas, rotosos, con esas gorras que usaban para taparse el pelo mugriento. No le quise mostrar mis manos. Las escondí bajo las rodillas.
>
> —Yo era secretaria.
>
> —¿Tenés familia?
>
> —No.
>
> —Yo sí, pero se fueron todos a España.
>
> —¿Y te quedaste vos solo acá?
>
> —Sí. Quiero quedarme acá hasta que las cosas mejoren y, si no mejoran, hasta que se termine todo (Mairal, 2023, pp. 123-124).

María vuelve a ser una transposición de la situación contemporánea y la historia del país, un procedimiento que ya hemos visto anteriormente. Este pasaje puede leerse a nivel de actualidad como una representación de la crisis de 2001, en la que muchas personas de clase media pasaron a la clase trabajadora o, más bien, a la precariedad, lo que provocó una emigración masiva a Europa, especialmente a España.[20] Irónicamente, unos años más tarde, en el contexto de la recesión económica tras la quiebra del banco *Lehman Brothers*, los españoles tuvieron que emigrar a su vez debido

[20] Para el tema de la clase media, véanse Adamovsky (2009), Ehrmantraut (2016), Witthaus (2022) y Grimson, Guizardi y Merenson (2023).

a la enorme tasa de desempleo, entre otros lugares, a Alemania. A nivel histórico, vemos la inmigración europea de trabajadores a Argentina y, por lo tanto, las muchas y diversas oleadas de migración laboral en el contexto de las crisis económicas en ambos continentes. María permanece en la nostalgia de su condición de secretaria y, finalmente, al final de la novela, es devuelta a la torre y de allí echada a Europa para inmigrar. De modo que, cinco años después de la disolución de Argentina, se encuentra en la biblioteca, un lugar de administración de sus recuerdos y de la memoria de su país.. Así, María es un personaje que se mueve entre las reglas de la oficina, de la literatura y de la biblioteca; diferentes "sistemas de escritura" (Kittler, 1985) que, sin embargo, se basan todos en el modelo de narrar y conectar, de dar sentido y crear contextos.

Administrar el rol de género

Se ha escrito mucho sobre la arquitectura fálica del rascacielos, que simboliza la dominación masculina (Irigaray 1977; Kristeva 1980; Grosz 2001). En la novela de Mairal, la Torre Garay aparece en varios aspectos como una forma de expresión de la dominación masculina y de una masculinidad tóxica: por un lado, María, como secretaria, es percibida sobre todo como un objeto del deseo masculino y de los celos femeninos.[21] Desde el inicio, aparece sobre todo como visible y presentable:

> Lo primero que veían los clientes al salir del ascensor era mi cara detrás del escritorio y eso me obligaba a llegar temprano, estar siempre prolija, discreta y apenas maquillada. Teníamos un *tailleur* azul de uniforme que me quedaba bien. Los hombres de traje y corbata me miraban y las demás secretarias me tenían algo de envidia. Una

[21] Para una historia de las secretarias en la Argentina de la primera mitad del siglo XX, véase Queirolo (2018 y 2020).

> vez las escuché decir en voz baja "es puro pelo" y, cuando me vieron, cambiaron de tema (Mairal, 2023, p. 12).

De este modo, la secretaria es considerada la imagen de Suárez & Baitos. Su belleza la convierte en objeto publicitario de la empresa. No son sus habilidades como secretaria, sino exclusivamente su apariencia física la que justifica su posición y su empleo. Esta forma de presentación sugiere que ocupa su puesto sobre todo para ascender socialmente a través del contacto con hombres de mayor rango en la empresa. Esto refleja el supuesto frágil carácter de la recepcionista a la puerta de entrada al poder: es ella quien facilita la entrada a la empresa, casi una anfitriona, pero también es ella quien, por ello, tiene acceso al poder y a puestos más altos, provoca celos y envidia.

Al mismo tiempo, la desvalorización del trabajo administrativo forma parte de una misoginia estructural. En un artículo sobre el "género de la burocacia", Torres-Rodríguez constata:

> De cierta forma, la devaluación del trabajo burocrático común al discurso público se debe en parte a que el trabajo burocrático tiene una función de organización y mantenimiento del orden institucional. Este aspecto "reproductivo" tradicionalmente asociado al dominio de lo "femenino" podría también contribuir a que el discurso liberal y neoliberal denigre sus vínculos con la burocracia estatal o la represente como un estorbo a la supuesta eficiencia del mercado (Torres-Rodríguez, 2023, p. 5).

Si tenemos en cuenta el estudio de Gérard Genette sobre los umbrales (*Seuils*, 1987), que designan tanto el componente espacial como la transición narrativa, María, como narradora, representa un ser de transición y de entrada *per se*: no solo lleva a los clientes a la empresa, sino que participa en la ficción de una sociedad que funciona, más allá de la ruina, a través de un simulacro, el espectáculo de una empresa exitosa y funcional. Su belleza física debe distraer en este momento de crisis económica del hecho de que la empresa esté

afectada por la *intemperie*. Finalmente, guiará a los lectores a través de diferentes actos de transición a lo largo de la historia.

María tiene una relación ambigua con su papel de secretaria y con las expectativas que se han creado en torno a su supuesto deseo de ascenso social. Ella es la que prefiere a un compañero de clase baja que, como mensajero, ocupa una posición socialmente subordinada a la suya: "Les costaba creer que yo saliera con un motoquero que hacía mensajería, cuando podía quizá seducir a alguno de los tantos hombres de corbata que me rondaban. A mí me gustaba que eso las sorprendiera" (Mairal, 2023, p. 13).

Alejandro es, sin embargo, también un ser del umbral, pues es él quien le advierte a María del peligro y le sugiere mudarse para huir de la *intemperie*. Al mismo tiempo, sus actividades clandestinas la ponen en peligro. María, en ambas situaciones, como secretaria y como novia de un revolucionario, que más tarde se convierte en el símbolo de la rebelión, ocupa la posición de ayudante, de intermediaria, que adquiere o pierde valor en relación con los personajes masculinos. Si rechaza este papel en relación con los hombres poderosos de la alta dirección, se complace en el papel de la mujer que ocupa el asiento trasero de la moto de su aventurero. A lo largo de la trama, tiene que experimentar diferentes relaciones en las que se les impide a las mujeres adoptar un lugar de igualdad, hasta el punto de que en un momento ya no existe el sufragio femenino. Witthaus analiza la relación entre género, economía neoliberales y crisis en la novela de Mairal y demuestra que, en particular, el giro reaccionario provocado por la crisis está vinculado a una degradación de la posición de las mujeres en el mercado laboral (Witthaus, 2022, p. 104).

La Torre Garay alberga, además de la feminidad subordinada, su contrapartida, la masculinidad dominante. Esta se manifiesta, en principio, en los gestos de incomodidad, cuando María sube en el ascensor con uno de los jefes. Se refleja en la masculinidad hegemónica[22] de estos últimos: uno se caracteriza por su aspecto de jugador

[22] Véase Cornell (2005, pp. 45-59).

de rugby, ambos juegan al golf en su oficina, con el riesgo de que las empleadas reciban el golpe de una de las pelotas. El deporte es aquí una expresión de fuerza física y pertenencia a una clase social (el rugby y el golf son deportes de clases altas) y, además, la posibilidad de llevar el juego a la oficina y, por tanto, de presentarse como jugador.

En el transcurso de la historia, que se desarrolla hacia atrás, los antiguos jefes de María la agreden sexualmente. Después de haber perdido su empleo como limpiadora, María se salva de la vida en la calle y empieza a trabajar como prostituta en un salón de baile. Un día, un grupo de sus antiguos colegas entra en el local, la reconocen y se aprovechan de esta situación claramente incómoda para María e insisten en que quieren ser sus clientes. Así culmina la agresividad sexista omnipresente y apenas insinuada en la Torre Garay. Ahora, el poder de los jefes la sexualiza claramente:

> Quise pasar derecho hacia el fondo para maquillarme un poco, pero alguien me agarró la mano. Lo miré. Tuve una sensación desagradable. Era un tipo muy bien vestido, con las piernas cruzadas y medio echado para atrás, displicente. Esa cara, ese pelo rizado, mal aplastado por la gomina... Estaba con otros tipos, todos de *smoking*.
>
> —No me reconoce –les dijo a los otros.
>
> Tuve que hacer un esfuerzo. No estaba para andar reconociendo a nadie.
>
> —María, soy Pablo, tu jefe.
>
> Era Suárez, mi jefe en la Torre Garay. Yo había pensado que eso algún día podía llegar a pasar porque la torre estaba a pocas cuadras. ¿Pero por qué tenía que pasar justo esa noche? Suárez se reía de su hallazgo. Estaba borracho (Mairal, 2023, pp. 222-223).

Es significativo que Suárez siga presentándose como el jefe de María, una posición social que no abandona ni siquiera cuando ella hace tiempo que dejó de trabajar para él. A través del encuentro en el lugar de prostitución, Suárez ahora vive una fantasía que no

hubiera podido experimentar sin consecuencias cuando María era su secretaria:

> —¿Qué les parece el bombón que tenía de secretaria?
>
> Me solté de su mano.
>
> —Dale, flaca, cambiá la cara –decía–, ¿o me vas a denunciar por acoso?
>
> Esa frase les causó a los otros mucha gracia. Suárez me agarró del brazo, me quiso sentar en sus rodillas; me solté.
>
> —Estás arisca, María –decía y miraba a los otros a quienes yo no conocía.
>
> Los tipos se reían, la situación les encantaba, era lo mejor que les había pasado en la vida: que un amigo descubra a la secretaria trabajando de puta. Un drama en primera fila.
>
> —Dale, divertite un poco.
>
> El muy baboso siempre me había tenido ganas y creía que hoy finalmente se le iba a dar. Yo no quería que me tocara un pelo. Se acercó el Obispo y me preguntó qué pasaba. Suárez puso varios billetes sobre la mesa y dijo:
>
> —Me gusta esta chica y se hace la difícil, jefe, ¿qué clase de boliche de cuarta es éste, donde las putas se hacen las estrechas?
>
> Era todo un gran *show* para sus amigos. El Obispo me preguntó qué me pasaba, y yo, sin mirar a ninguno de los dos, dije:
>
> —Hay otras chicas.
>
> —Sentate un rato acá –insistió Suárez, palmeándose el muslo: No me moví. Pensé en pasar al fondo con él y castrarlo con mi tramontina en cuando se distrajera. Suárez me agarró de las caderas y me sentó sobre él, apretándome. Me levanté y le crucé un cachetazo de revés que me dolió en los nudillos así que a él le tiene que haber dolido también (Mairal, 2023, pp. 222-223).

Es con ironía y cinismo que Suárez se refiere a una posible acusación de acoso como un acto punible. No son los tiempos del #MeToo. Porque en el retroceso de la narrativa, el encuentro entre María y Saitos ocurre a una época en la que la dominación masculina se impone con violencia. Si la oficina es el lugar donde se establecen reglas de interacción y se prohíbe la sexualización de los empleados, el bar en el que María reencuentra a su jefe es un lugar simbólico de las antiguas distribuciones de poder y violencia de género. En ambos casos, el sexismo está presente, solo que se comunica de forma abierta o encubierta según el grado de civilización de las relaciones de género.

Sin embargo, de manera significativa, esta situación lleva a María a liberarse de su posición de subordinada. Cuando María se niega a aceptar al antiguo jefe como cliente, desencadena una espiral de violencia. El proxeneta se vuelve violento. María, con la ayuda de otra mujer, lo mata en defensa propia, y las mujeres abandonan el bar. Gestos de liberación de este tipo se encuentran en varios episodios de la vida de María, que es constantemente oprimida: es fotografiada desnuda en secreto cuando encuentra refugio en casa de un fotógrafo con una fiebre muy alta, es adorada por un cliente irlandés, pero se niega a irse con él a Europa, y luego, se convierte en la esclava de los braucos. Así, la novela representa también un viaje a través de las formas de subyugación de las mujeres. El último episodio de su viaje a través del país y del tiempo, sin embargo, parece tener una experiencia positiva en su relación con los Ú. Y precisamente esta experiencia conduce al final trágico, que desemboca de nuevo en la Torre Garay, donde su amante es detenido y, finalmente, devorado en un acto de canibalismo por Suárez y Baitos, sus jefes bárbaros.

El final de la trama y, al mismo tiempo, el comienzo del texto, nos lleva a la biblioteca de un país de habla inglesa. Allí, María se encuentra con un grupo de mujeres, estudiantes a las que enseña la práctica femenina de trenzar el cabello. Pero, como hemos visto al principio de nuestras reflexiones, esta es una analogía del talento

de contar y unir los hilos y las tramas dispares, y una habilidad que se le da a la heroína en la novela, que sobrevive a los personajes masculinos y a sus gestos de poder y rebelión. De este modo, María, como protagonista femenina, gestiona su propia supervivencia en tiempos de crisis y, además, añade su relato a la biblioteca en la que trabaja, narrando la historia de Argentina desde su inicio hasta su desaparición. Desde la gestión de datos en una empresa multinacional, pasando por la organización de diversos trabajos precarios, hasta llegar a ser la administradora de la memoria en la biblioteca, es María quien nos cuenta la historia de su país como una sucesión de crisis permanentes y gestión de crisis, conectando y ordenando así los distintos hilos narrativos.

En lugar de una conclusión, nos queda señalar que la narradora femenina, como administradora del conocimiento y de la memoria, relata una forma alternativa de administración, diferente a la burocracia que se establece con el símbolo de la fálica Torre Garay. Si el rascacielos representa los intentos masculinos de dominación y orden, entonces, como hemos visto, esto significa un entrelazamiento de tres mecanismos de dominación: el dominio de los modelos económicos neoliberales y de una economía extractivista; una colonialidad del poder que se sustenta en la oposición entre la ciudad y el desierto, la civilización y la barbarie, pero en la que los jefes son los caníbales; y, por último, una explotación y desvalorización misógina sistemática del trabajo femenino y su sexualización.

María, por ende, pasa por estos tres modelos de dominación hegemónica, pero, siguiendo la tradición de Borges, logra sobrevivirlos y dejar entrever un nuevo modelo que sustituye al rascacielos por la biblioteca.

Bibliografía

Adamovsky, Ezequiel (2009*). Historia de la clase media argentina: apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta.

Andermann, Jens (2012). *The optic of the State. Visuality and power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University Press.

Anderson, Benedict ([1983] 1991). *Imagined communites. Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres/Nueva York: Verso Books/New Left book.

Balke, Friedrich (2009). *Figuren der Souveränität*. Múnich: Fink.

Balke, Friedrich; Siegert, Bernhard y Vogl, Joseph (2016). *Medien der Bürokratie. (Archiv für Mediengeschichte*). Paderborn: Wilhelm Fink.

Bonacic, Danisa (2015). Barbarie y el retrato mítico de la catástrofe en *El año del desierto* de Pedro Mairal. *Confluencia 31* (1), 110-119.

Burchardt, Hans-Jürgen et al. (comps.) (2016). *Nada dura para siempre. Neo-extractivismo tras el boom de las materias primas.* Quito: Ediciones Abya-Yala.

Burchardt, Hans-Jürgen (2020). Rethinking the State: how necessary is a farewell to Max Weber? *Forum For Inter-American Research*, *13*(3), 21-34.

Burchardt, Hans-Jürgen; Gárgano, Cecilia y Christel, Lucas (comps.) (2023) *¿De la sustentabilidad al desarrollo? Entre el extractivismo verde y la transformación socioambiental.* Buenos Aires: Clacso.

Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS) (2017).

Afrontar las crisis: Perspectivas transdisciplinarias desde América Latina. http://calas.lat/investigacion

Campisi, Nicolás (2019). El retorno de lo contemporáneo: crisis e historicidad en *El año del desierto* de Pedro Mairal. *Cuadernos Lirico*, (20). https://doi.org/10.4000/lirico.8361

Cámpora, Magdalena (2019). El degaste y sus formas. Sobre *El año del desierto* y *El aire*. Ficciones de la crisis. En Angela Schrott y Jan-Henrik Witthaus (comps.), *Crisis e identidad. Perspectivas interdisciplinarias desde América Latina* (pp. 169-182). Berlín: Peter Lang.

Chouhy, Adolfo A. (2004). Crónica y literatura en *El hambre* de Manuel Mujica Láinez. *Gramma*, *16*(38), 40-45.

Cerruti, Marcela y Grimson, Alejandro (2004): Buenos Aires, neoliberalismo y después. Cambios socioeconomicos y respuestas populares. *Cuaderno del Instituto de Desarrollo Económico y Social*, (5), 3-60.

Certeau, Michel de (2000). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Nueva edición, establecida y anotada por Luce Girard. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.

Cornell, J.W. (2005). *Masculinities.* Berkeley: University of California Press.

Rafael Chirbes (2007). *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.

Dabove, Juan Pablo y Hallstead, Susan (2012). Introducción. En Pedro Mairal: *El año del desierto* (pp. 7-33). Doral: Stockcero.

Drucaroff, Elsa (19 de junio de 2010): Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes. http://www.elinterpretador.net/27ElsaDrucaroffNarracionesDeLaIntemperie.html

Ehrmantraut, Paola (2016). Nueva pobreza. Ansiedades de la clase media en clave apocalíptica en *El oficinista* de Guillermo Saccomanno. *Chasqui: revitsa de literatura latinoamericana*, *45*(1), 197-207.

Genette, Gérard (1987). *Seuils*. París: Gallimard.

Gómez Trueba, Teresa (2022). Ciudad vs. Desierto. espejismos fractales en los imaginarios apocalípticos de nuestra última novela. En Raúl Fernández Sánchez-Alarcos, María Crego Gómez y José María Fernández Vázquez (comps.), *Los dominios del espíritu en las literaturas española e hispanoamericana (siglos XX-XXI)* (pp. 67-84). Berlín: Peter Lang.

Graeber, David (2015). *La utopía de las normas. De la tecnología, la estupidez y los secretos placeres de la burocracia*. Barcelona: Ariel.

Graeber, David y Wengrow, David (2021). *The dawn of everything. A new history of humanity*. Londres/Nueva York: Penguin.

Greber, Erika (2002). *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Colonia/Weimar/Viena: Böhlau.

Grimson, Alejandro; Guizardi, Menera y Merenson, Silvina (comps.) (2023). *Middle class identities and social crisis*. Nueva York: Routledge.

Grimson, Alejandro (2024). *Desquiciados. Los vertigniosos cambios que impulsa la extrema derecha en el mundo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Grosz, Elisabeth (2001). *Architecture from the outside. Essays on virtual and reals space*. Massachusetts: MIT.

Hibou, Beatrice (2015). *The bureaucratization of the world in the neoliberal era. An international and comparative perspective*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Ingenschay, Dieter (2017). Ecos de la crisis financiera y social en las literaturas hispánicas actuales. *Revista Hispanismes*, (9), 17-30.

Irigaray, Luce (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Éditions de Minuit.

Kittler, Friedrich (1985). *Aufschreibesysteme 1800/1900*. Múnich. Wilhelm Fink.

Kristeva, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Éditions du Seuil.

Levitsky, Steven y Murillo, María Victoria (2012). Construyendo instituciones sobre cimientos débiles: lecciones desde América Latina. *Politai*, *3*(5), 17-44.

Liendo, Victoria (2012). *El año del desierto* de Pedro Mairal: una patria deconstruida. *Recherches*, *8*(8), 203-211.

Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Mairal, Pedro (2023). *El año del desierto*. Barcelona: Libros del Asteroide.

McCloskey, Donald (1995). Metaphors economists live by. *Social Research*, *26*(2), 215-237.

Mujica Láinez, Manuel ([1950] 1993). El hambre (1536). En *Misteriosa Buenos Aires (*pp. 9-16). Santafé de Bogotá: Sudamericana.

Queirolo, Graciela Amalia (2018). *Mujeres en las oficinas. Trabajo, género y clase en el sector administrativo (Buenos Aires, 1910-1950)*. Buenos Aires: Biblios.

Queirolo, Graciela (2020). La maquina de escribir, las relaciones de género y el trabajo administrativo (Buenos Aires, primera mitad del siglo XX). *H-industri@*, (27), 113-124.

Prieto, Ana (28 de febrero de 2025). Musk and Milei's chainsaw bromance. *Coda*. https://www.codastory.com/polarization/musk-and-mileis-chainsaw-bromance/

Rancière, Jacques (2022). *Les trente inglosieuses. Scènes politiques. 1991-2021*. París: La Fabrique Éditions.

Reckwitz, Andreas (2010). *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Rossini, Carolina (2023). Los pliegues de lo político en *El año del desierto*. *Question/Cuestión*, *75*(3). https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/221010/CONICET_Digital_Nro.405576a8-3a17-4684-a329-fead65f1068c_B.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Schmidl, Ulrico ([1567] 1970). Viaje al Río de Plata. En Josefina Cruz (comp.), *Cronistas de Indias. Los Fundadores* (pp. 20-21). Buenos Aires: Ed. Ministerio de Cultura y Educación.

Semilla Durán, María (2010). El apocalipsis como deconstrucción del imaginario histórico en *El año del desierto* de Pedro Mairal. En Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (comps.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (pp. 327-343). Oxford/Nueva York: Peter Lang.

Siegert, Bernhard y Vogl, Joseph (2003). *Europa. Kultur der Sekretäre*. Zurich/Berlín: Diaphanes.

Siegert, Bernhard (2006). *Passagiere und Papiere. Schreibakte auf der Schwelle zwischen Spanien und Amerika*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Schroeder, Catalina (2013). *El año del desierto* de Pedro Mairal: Notas para una recepción crítica. *Revista Garrafa*, (32), 28-39.

Svampa, Maristella (1994). *El dilema argentino: civilización o barbarie: de Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Svampa, Maristella (2000). *Desde abajo. Las transformaciones de las identidades sociales*. Buenos Aires: Biblos.

Svampa, Maristella (2005). *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del Neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

Svampa, Maristella (2019). *Neo-Extracitivism in Latin America: socio-environmental conflicts, the territorial turn, and new political narratives*. Cambridge: Cambridge University Press.

Svampa, Maristella (21 de diciembre de 2023). La Argentina de Milei. Autocracia, nueva pedagogía de la crueldad y gran piñata. *Otra Parte*. https://www.revistaotraparte.com/discusion/la-argentina-de-milei-autocracia-nueva-pedagogia-de-la-crueldad-y-gran-pinata/

Torres-Rodríguez, Laura J. (2023). El género de la burocracia: *El libro vacío* de Josefina Vicens. *Latin American Literary Review*, *50*(101), 2-11.

Vogl, Joseph (1999). *Poetologien des Wissens um 1800*. Fink: München.

Vogl, Joseph (2016). *Das Gespenst des Kapitals*. Zurich/Berlíin: Diaphanes.

Vogl, Joseph (2015). *Der Souveränitätseffekt*. Zurich/Berlín: Diaphanes.

Vogl, Joseph (2018). Poetologie des Wissens. En Ralf Simon (comps.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität* (pp. 460-474). Berlín: De Gruyter.

Weber, Max ([1921/1922] 2013). *Wirtschaft und Gesellschaft*, ed. por Knut Borchardt, Edith Hanke, Wolfgang Schluchter. Tubinga: Mohr/Siebeck.

Witthaus, Jan-Henrik (2019). La crisis,–un metarelato y sus variaciones en las novelas sudamericanas contemporáneas. En Angela Schrott y Jan-Henrik (comps.), *Crisis e identidad. Perspectivas interdisciplinarias desde América Latina* (pp. 153-168). Berlín: Peter Lang.

Witthaus, Jan-Henrik (2022). Prekäre Curricula an den Enden der Zeit. Gender trouble in der dystopischen und apokalyptischen Literatur Argentiniens. En Lars Henk, Marie Schröer y Georg Schuen (comps.), *Prekäre Männlichkeiten. Klassenkämpfe, soziale Ungleichheit und Abstiegsnarrative in Literatur und Film* (pp. 89-112). Bielefeld: Transcript.

Witthaus, Jan-Henrik (2023). Soziale Ungleichheit in Film und Roman: Iñárritu und Bolaño. En Patrick Eser y Jan-Henrik Witthaus (comps.), *Renaissancen des Realismus? Romanistische Beiträge zur Repräsentation sozialer Ungleichheit in Literatur und Film* (pp. 203-227). Berlín/Boston: De Gruyter.

Witthaus, Jan-Henrik (21 de febrero de 2025). Weniger Milei wagen. Ein Gastkommentar. *ILA. Das Lateinamerika-Magazin*. https://www.ila-web.de/notizen/weniger-milei-wagen-ein-gastkommentar

Zimmer, Zac (2013). A year in rewind, and five centuries of continuity: *El año del desierto*'s dialectical image. *Modern Language Notes*, *128*(2), 373-383.

Anexo

“El Ente” burocrático

Entrevista con la autora Luciana Strauss sobre su novela *El Ente* (2018)

Fernanda Melchor Audirac

Doi: 10.54871/ca26of15

Durante el simposio internacional “Redes de poder y dominación en oficinas, burocracias y empresas”, llevado a cabo en la Universidad de Kassel en junio de 2024, se contó con la participación de la autora argentina Luciana Strauss para comentar sobre su novela *El Ente* (Alto Pogo, 2018). La autora reflexiona por medio del texto literario cómo pueden ser las relaciones interpersonales en un organismo estatal en Argentina. Strauss proporciona detalles de cómo las relaciones de poder y la “rosca” son el pan de cada día de los trabajadores gubernamentales. En la novela, los personajes no solo tienen tintes tan reales que parece que salen de las páginas, sino que también invitan al lector a profundizar sobre las interacciones de los trabajadores dentro de la oficina. En la entrevista, realizada el 26 de junio de 2024, Luciana Strauss resume su novela como una novela de “vínculos humanos [...] sobre el trabajo en el Estado y [...] el poder”. El papel de la rosca, que en palabras de la autora “es un término muy argentino”, es principal en estos espacios oficinescos, ya que, a través de ella, los trabajadores logran establecer vínculos.

Los personajes

Luciana Strauss presenta a varios personajes que cuentan sus propias historias dentro de la oficina: Rolly, el rosquero; Laura, la nueva que no es tan nueva; Nelly, la soñadora, aventurera y creadora de su propia dimensión. Todos ellos coinciden en una oficina estatal, el Ente, en donde pasan la mayor parte de sus vidas. Como menciona la autora, en las oficinas, estatales o privadas, las personas conviven y se "relacionan con personas que no se eligen" (Strauss, 2024), por lo tanto, esas relaciones interpersonales son obligatorias para todos los participantes y, en muchos de los casos, como se puede ver en la novela, los participantes solo pueden elegir cómo mover sus vínculos. Al fin y al cabo, también se tiene que sobrevivir dentro de un organismo estatal.

Para la autora, fue importante dejar la vida personal de los personajes afuera, lo que ellos vivieran fuera de la oficina no era relevante. Sobre esto, agregó que tomó la decisión de que "todo lo que les pase a los personajes tenga que ver con lo que les pasa en el Ente" (Strauss, 2024) y una de los objetivos de esta decisión era lograr "condensar" lo que pasaba en ese espacio. Entonces, la oficina se convierte en un lugar cargado de "energía" de "cierta atmósfera, cierto clima" que influye en los vínculos humanos y que para Strauss es un lugar donde se crea "una atmósfera bastante densa y específica" para poder mirar, desde lo sociológico, lo que les pasa a los personajes dentro de dicho espacio.

Fernanda Melchor Audirac (en adelante, FMA): [...] Vamos a mencionar a algunos personajes. Tenemos a Nelly, que es la que está por jubilarse; al Rolly, que es el que está metido en el sindicato, él es el rosquero, es quien tiene todos estos negocios con sus colegas, con Guillermo, el jefe, es el que tiene la llave de la terraza, el que tiene cierto poder. También tenemos a Laura, que es la nueva y que [...] es antropóloga. [...] Laura ya lleva unos años y está investigando por qué no le están dando la planta, si ella ya tiene todos los requisitos y

tiene el título universitario, pero no le dan lo que se merece, entonces ella también desde su personaje y, es la parte de antropóloga, empieza a tomar notas sobre distintas cuestiones: con quién hay que conectarse, quién habla qué y todos estos vínculos de los que tú hablas dentro de la entidad institucional. También está Óscar, que es el hombre más antiguo de la institución y que se jubila. A mí me pareció interesante [...] que este personaje, que está a cargo del grupo de mantenimiento, también es considerado como una figura paternal, que da cierta protección al grupo de trabajadores de mantenimiento. Incluso en su jubilación hay señoras de otros departamentos que lo lloran [...] porque ya se va. ¿Cómo defines tú a [...] estos personajes, sus relaciones [...] y la relación que tienen con el poder?

Luciana Strauss (en adelante, LS): [...] estos personajes están constantemente disputándose el poder. En el caso de Oscar, es interesante porque es un personaje [...] más secundario, es un trabajador que se está jubilando y le hacen una despedida. Y es cierto lo que vos decís como que [...] hay como un afecto muy importante y cumple un rol de figura paternal. Porque [...] estos espacios a veces funcionan como una gran familia. [...] Los vínculos que se generan en este espacio también funcionan como una gran familia. Y las disputas de poder, [eso] es algo que está todo el tiempo presente. Quizá estamos más acostumbrados a veces a leer sobre disputas de poder de los de arriba, digamos de los funcionarios, de los que tienen decisión sobre las políticas públicas y quizá no tanto sobre las disputas de poder desde abajo, desde los trabajadores. Entonces, quizá, a mí lo que me interesaba es abrir ese mundo también de subjetividad de lo que les pasa a los trabajadores con el poder y cómo se disputa ese poder. Cada uno [de estos personajes] tiene una relación diferente con el poder. Mi idea fue todo el tiempo [...] tratar de no estereotiparlos, más allá de que uno pueda identificar en Rolly un clásico personaje en estos espacios; también en Nelly, que es una señora que se está [...] a punto de jubilar; o en Laura, que es como

una profesional que no termina de encajar en este espacio. La idea fue complejizarlos y tratar de mostrar también, digamos, el lado [...] con el que no puede cada uno de los personajes. Mostrarlos en el sentido de su humanidad. Rolly es quizá el que llamaríamos acá en Argentina el rosquero, el que tiene los vínculos con el sindicato, el que puede hacerte cambiar de puesto de trabajo y, sin embargo, él sufre también por todos esos manejos. [...] Este ejercicio del poder se le vuelve contra sí mismo y termina también sufriendo por la paranoia que le genera todo esto de enterarse que tal dijo tal cosa, de todo [...] el chismerío que hay alrededor de las personas que trabajan ahí y de lo que puede pasar con tu trabajo, con tu jubilación, con los que van a entrar o los que no van a entrar, los contactos. Ahí hay algo de lo vincular en relación con estos espacios, que a mí me pareció súper importante y que, en retrospectiva, me pareció interesante pensarlo: estamos acostumbrados a pensar el Estado de manera, quizá, en esta lógica muy kafkiana, del Estado todopoderoso; como una maquinaria en la cual los personajes que lo habitan son meros apéndices y cumplen una función. A mí lo que me llama la atención de los vínculos en estos espacios laborales estatales es justamente lo personal de los vínculos, más que lo impersonal. Frente a lo impersonal de la burocracia, en el sentido de los expedientes, de la burocracia que implica hacer un trámite de jubilación, de ingresos, de puesto de trabajo. Me parecía que muchos de los vínculos y, sobre todo, el poder se rige por vínculos más bien personales y donde los actores tienen [...] cierta capacidad de agencia. Si bien están aplastados por este mundo de organismo, que a veces parece como muy denso, también tienen en ese mundo, en ese encierro en el que viven –actúan, se enamoran, se pelean, digamos hay como mucha acción, hay aventura [...]– tienen mucha capacidad de agencia.

FMA: [...] Podríamos decir entonces que estos personajes representan de alguna manera los arquetipos de trabajadores de las oficinas del Estado. ¿Tú consideras que dichos arquetipos serían diferentes en oficinas de empresas privadas?

LS: Yo creo que [...] hay muchas similitudes en relación a estos arquetipos, como decís, en un organismo público y una empresa privada. Creo que siempre está como el supuestamente rosquero, el que tiene más información y, por eso, bueno, negocia esa información y habla con uno y habla con el otro y tiene más contactos. Me parece que eso es parte del mundo laboral, más allá de si es un empleo público o privado [...]. Sí, quizá los tiempos son otros [...], por lo menos en Argentina, la permanencia en un trabajo del Estado hace que te puedas proyectar estar mucho tiempo trabajando ahí. Me parece que en la empresa privada no es tan así, entonces, eso también genera otro tipo de vínculos y otro tipo de expectativas; respecto a cuáles son mis objetivos en ese espacio. [...] Ahí Nelly, que es el personaje de la persona más antigua de la institución, la que se está por jubilar y, sin embargo, está tan aferrada a ese espacio afectivamente que no lo quiere dejar, entonces quiere cambiar la fecha de jubilación para quedarse más tiempo. Bueno, en ese sentido, sí me parece que ese es un arquetipo más propio de los organismos del Estado. A mí igual, lo de los arquetipos, también lo tomo con pinzas, por eso que te decía: que me gusta, en la literatura [...] más allá de que una se puede identificar en un arquetipo, que cada personaje tenga su singularidad, más allá de reconocerlo, digamos, en otras estructuras estatales, en otras empresas, en otros organismos, sino que tenga su particularidad y que eso se construye en la propia historia que vas narrando. Que sea, como... que tenga detalles propios, una particularidad, una especificidad que haga que ese personaje sea propio del Ente y no de cualquier lugar. Eso me gusta pensarlo así, en general, ¿no?.

Fantasía kafkiana

FMA: Creo que Nelly es el ejemplo para esta singularidad, como dices, Nelly es la que lleva más tiempo en el Ente y ella no se quiere ir y quiere hacer todo lo posible para que le den otros diez años más

[...] quién diría, ¿no? Todo el mundo quiere que llegue su jubilación y ella se quiere quedar. Y, también dentro de la singularidad de este personaje, ella también entra en un mundo fantástico, que es el cajón. Ella, como lleva tanto tiempo en la entidad institucional, ella sí tiene un cajón, cosa que Laura no, [...] y este mundo es un mundo que expone también una dualidad. Lo fantasioso se mezcla con lo real; porque algunos elementos que ella tiene en su cajonera como barniz, mate, los tickets canasta y varias otras cosas que son muy de su personalidad se mezclan en lo fantástico cuando ella toma un brebaje de un gotero y se mete [a él]. Cuéntanos, ¿cómo llegaste al cajón y a su importancia en tu novela?

LS: Sí, primero dos cosas, creo que esto que vos marcaste, de que Nelly tiene un cajón y Laura no lo tiene, marca algo que tiene que ver un poco con la novela: si la tuviera que describir así, en pocas palabras, que tiene que ver con las jerarquías que ocupa cada personaje en ese organismo. Bueno, en la medida en que en el Estado se valora mucho la antigüedad, si llevas ya unos años ahí y te siguen diciendo "la nueva". Eso, por un lado, como la relación con ciertos objetos te ubica en un lugar u otro. Y después, respecto [...] al mundo fantástico, al mundo maravilloso, ¿cómo ingresé a ese mundo? No me lo propuse, así como dije, lo único que me propuse era no hablar de la psicología de los personajes, de lo que hacían antes. Y, cuando empecé a escribir, no sabía si iba a ser una crónica, si iba a hacer una etnografía, si iban a ser unas notas que iban a quedar ahí y, finalmente, bueno, fue una novela. Cuando la empecé a escribir tampoco sabía que iba a ser una novela que a ratos se me iba a ir al mundo fantástico, al real maravilloso. Lo del cajón [...] fue algo que me sucedió mientras escribía. No fue algo buscado de antemano, no es que dije: "voy a escribir una novela de los vínculos estatales, en donde haya un mundo real y uno fantástico y los personajes entren y salgan todo el tiempo". Sino que, como dice Cortázar, a mí se me enrareció tanto también ese mundo, ese clima, que en un momento se me volvió como parte de la historia.

Yo estaba, en cuanto al cajón, yo estaba escribiendo sobre Nelly, que tiene su cajón con todas sus cosas, su territorio, su lugar, [...] los tickets canasta y bueno, todas las cosas que no tiene a alguien que recién ingresa a trabajar. Bueno, de repente estaba escribiendo esa escena, ella buscando, buscando, buscando un boleto donde había notado el teléfono de alguien que había conocido en un tren y del que ella se había enamorado. Buscando, buscando y ahí empecé a ver un mundo adentro del cajón y que en algún punto también son como los mundos subterráneos que habitan estos organismos estatales. También mientras lo escribía fui pensando en eso, como que es una metáfora de esos mundos subterráneos y esos mundos extraños que están en estos vericuetos, en estos espacios. Bueno, un poco fue eso lo que me llevó al fantástico. El mundo del cajón, más que un fantástico, es un real maravilloso, en el sentido de que es un mundo construido con sus propias reglas. Hay un cajón, que sí tiene que ver con lo que pasa afuera, pero hay entidades, como todo un mundo, hay una tarotista y como todo un mundo con sus propias normas y reglas, aparte de lo que pasa en la oficina y que obviamente tiene que ver con la oficina. Después hay otro fantástico que tiene que ver más con el fantástico más en sentido kafkiano, más siniestro, como cuando los personajes bajan al infierno, que es la oficina de Personal y les pasan cosas muy extrañas. Como el Rolly en un capítulo, [...] que se paranoiquea tanto que termina medio desangrado. Entonces, es el lugar donde nadie quiere ir y donde pasa eso, es un clima tan denso, en un momento, la realidad se vuelve tan rara, tan extraña que se vuelve terrorífica y el mundo real se enrarece. Yo siempre pienso que son dos tipos de fantástico los que aparecen en la novela. [...] La oficina de Personal es el infierno, el lugar en donde sí o sí tienes que ir [...]; si vos tenés que ir a hacer cualquier trámite, tenés que ir ahí. Pero, a la vez, es un lugar muy denso, muy espeso en términos de clima.

FMA: Desde tu punto de vista, ¿se necesita este elemento enrarecedor para poder sobrellevar la vida dentro de una oficina estatal? ¿Es

una necesidad? O ¿es más una consecuencia de la realidad que de pronto se vuelve tan absurda?

LS: No, yo creo que es más una realidad que se vuelve absurda y terrorífica y siniestra. Lo que por ahí sí lo veo más como una necesidad es el cajón. El cajón de Nelly, eso más lo veo como una vía de escape, como una vía de escape dentro de un lugar que es aplastante por el clima muy denso, parece no haber salida. Bueno, un poco, el cajón es como un espacio de aventuras, de diversión, y es un poco el espacio que busca Nelly. [Ella] es quizá el personaje que mejor la pasa en este lugar, el lugar de la fantasía, de los sueños.

Las historias: mundos maravillosos y el machismo en la oficina

FMA: [Salir] de la monotonía de la oficina para entrar en esta aventura: al querer buscar las cosas, va con los personajes dentro y tratan de llegar y salvar a la tarotista, quien es otro personaje dentro del cajón. Hay cierta similitud con *Alicia en el país de las maravillas*: en él, tenemos también estos personajes que cobran vida, los naipes, la reina de corazones, el conejo. Y en tu novela tenemos a la tarotista, a las entidades, el barniz que causa las inundaciones y los objetos inanimados [...]. ¿Qué opinas tú de esta similitud?

LS: Sí, en el momento no lo pensé para nada, en el proceso de escritura. Pero sí, una vez que Nelly entró a ese mundo y se toma como ese polvito medio mágico; ahí, como fue mi primera novela, [...] de ficción, yo me metí en un brete. Desde ya, escribir literatura es diferente a escribir un paper académico o [escribir] una ponencia. Pero no solo eso, sino que me estaba metiendo en un mundo fantástico y el pasaje del mundo real al mundo fantástico, en términos narrativos, no es tan fácil de [lograr] [...]. Es bastante difícil. Entonces, cuando yo estaba escribiendo el texto, estaba haciendo un taller y

ahí me recomendaron volver a ver [...] películas, una de ellas era *Alicia en el país de las maravillas*, otra era *Laberinto*, una película de los 80 [...]. Era ver películas donde se mostrara cómo es el pasaje del mundo real al mundo de fantasía [...]. Y me gustó pensarlo. Si bien yo no lo escribí con esa intención, me gustó pensar a Nelly como una especie de *Alicia en el país de las maravillas*, pero en un país, no sé, como Argentina, latinoamericano. Ella grande, más grandota de cuerpo [...], una *Alicia en el país de las maravillas*, pero una persona de 60 años que trabaja en el Estado [...] cómo sería eso y cómo hace su ingreso a este mundo y cómo es su mundo de maravilla. Sí, apareció después, pero sin dudas, que lo tuve en cuenta.

FMA: Otro tema interesante es la dinámica de lo esotérico con Nelly: sus cartas de tarot, los sahumerios de pachuli, el amuleto, el gotero y las pláticas que recuerda con su amiga, la astróloga, Susi. Todos estos elementos metafísicos, que, desde mi perspectiva, están muy arraigados en las culturas latinoamericanas. Por ejemplo, en México los tenemos. ¿Consideras que existe una relación de estos elementos metafísicos, o de estas capacidades sobrenaturales, con el poder?

LS: Sí, sin dudas. Por un lado, eso y, por otro lado, también me parece que es parte de la diversión, de cómo pasar el rato en esos espacios. Bueno, [...] Laura lo hace también a partir de la antropología, ella trata de sobrevivir en este mundo y de comprenderlo a partir de tomar notas de campo, desde esa mirada [antropológica]. Nelly tiene esta otra, que es más esotérica; y que sí, que claro, que está relacionada con el poder, [...] y también, quizá, estas subjetividades más profesionales. Me parece que todas están en algún punto relacionadas con el poder. Siempre hay como algo medio esotérico, en espacios así, tan densos, y es como una forma de supervivencia.

FMA: Y volviendo al personaje del Rolly, también ahí podemos ver algunos tintes machistas. El Rolly, que es rosquero, quien tiene el

poder, pero pues también tiene su lista de las mujeres que están en el Ente y [realiza] algunas acciones que cosifican a sus compañeras. [Él] está al pendiente de las nuevas que entran y que las piernas de tal o cual y dando favores a cambio de relaciones de placer. ¿Qué tan importante consideras que es tocar esta realidad, tan cotidiana en América Latina, del machismo en las oficinas de trabajo, tanto públicas como privadas? Y ¿cómo el machismo está relacionado con las dinámicas del poder?

LS: Sí, con esto que vos mencionás del machismo y las relaciones de poder y la manera en que tratan a las mujeres en estos espacios. Tampoco fue una decisión, no fue de antemano. Lo que pasa es que una está cargada de estas vivencias. Y bueno, es algo que lógicamente aparece porque lo hemos vivido, entonces, no es difícil que aparezca. Me causa gracia, también, que me lo digas, porque algunos comentarios; [...] un comentario que recibí de la novela fue como que no fue suficientemente sorora, [...] había una crítica, [...] por el lugar que ocupan las mujeres y porque se criticaban entre sí. Y sí, no hay, quizá, una reivindicación del feminismo en esta novela: no. Es quizá mostrar justamente cómo [...] lo que aparece muchas veces en estos espacios laborales: la desigualdad de género.

FMA: Y que al final, él se da cuenta de que ese poder que él cree tener..., pues, una mujer sale más poderosa que él: jugando con los legajos.

LS: Es verdad eso. Sí, sí, al final también eso. Rolly, que supuestamente es el macho todopoderoso, el rosquero, el que se las sabe todas, diríamos acá. Al final termina perdiendo y la que termina ganando es una mujer, y una mujer que no es una mujer hegemónica, no es la mujer más joven, ni la más linda, sino una mujer grande, que está a punto de jubilarse. Al final como también hay algo de eso, de la sabiduría de la persona que pasó mucho tiempo en un lugar.

FMA: Y que sabe cómo funcionan los vínculos dentro de la entidad.

LS: Exactamente, es quizás Nelly la que mejor entiende cómo funcionan los vínculos de este espacio y la rosca.

FMA: Y bueno, como última pregunta, me gustaría saber tu perspectiva desde lo académico, [tu perspectiva] de investigadora. ¿Cuál es tu opinión sobre la literatura narrativa como fuente científica para analizar a la sociedad?

LS: Bueno, en primer lugar, la literatura para mí, y bueno no solo para mí, sino también para más personas, la literatura es una forma también de conocer el mundo social, la vida social, solamente que quizá no de la misma manera en que lo hacen las ciencias, las ciencias sociales. En las ciencias sociales, para conocer el mundo social, necesitamos un método científico y cumplir determinadas reglas. Para escribir literatura hay métodos, pero no es el científico, o sea, no hay una demostración en sí, no tiene que haber una demostración empírica de lo que estemos narrando. No tiene que ser demostrado. Pero encuentro muchos puntos en común, en el sentido de que, para escribir literatura, se investiga, se puede investigar, se toman notas. Yo hice mucho de eso cuando escribí *El Ente.* Tomaba notas, miraba todos los espacios, los objetos, o sea, me inspiré en un cajón que existía realmente. Me inspiré en personajes, aunque después los cambié todos, digamos, a los personajes les sumé cosas. Me inspiré en una persona para construir a Nelly, pero no era astróloga, no tenía nada que ver. Bueno, entonces, con la literatura hacemos eso, le vamos agregando, sacando, y, al final, vamos construyendo el personaje para que sobre todas las cosas sea verosímil [...]. No nos importa si los hechos sucedieron o no sucedieron, pero que sean verosímiles: que sean creíbles. A mí lo que me importaba es que fueran personajes creíbles. [...] Puedo hablar un montón de tiempo [...] sobre los vínculos entre la literatura y la sociología o las ciencias sociales. Quizá, en algún momento, las

ciencias sociales y la literatura estuvieron como más intrincadas. Y cuando las ciencias sociales, la sociología, cada una de las sociedades se constituyeron como autónomas, constituyeron su objeto de estudio, también necesitaron legitimarse como ciencia y ahí se separaron un poco de la literatura. Pero, en realidad, hubo mucho tiempo en que la sociología y la literatura iban de la mano. Y, de hecho, bueno, mucha de la sociología clásica está llena de metáforas, de figuras literarias. [...] Parece que la literatura también permite acceder a comprender el mundo social quizá sw una manera más sensible, menos por nuestro intelecto y más por los sentidos. Y yo creo..., desde mi perspectiva, siempre abogo por que estos mundos se crucen cada vez más. Digo, estas esferas de conocimiento: un mundo, la literatura, la sociología, la antropología.

Conclusión: el vínculo de las oficinas y el poder

Después de la entrevista con Luciana Strauss, puede considerarse que la oficina estatal es el escenario idóneo para observar cómo funcionan las relaciones humanas laborales y la interacción de estas con el poder. Como escritora, Luciana Strauss nos muestra otra faceta diferente a la de académica; y, gracias a eso, se puede ver cómo el proceso de escritura involucra algunos aspectos de investigación. Tomando notas, observando lo cotidiano, integrando la realidad social a una realidad ficticia, la autora presenta una novela que ofrece una mirada reflexiva sobre la sociedad, en este caso, en la oficina. Asimismo, al realizar el proceso de escritura de esta forma, la autora también regala una mirada hacia el interior de la creación literaria: al querer ofrecer escenarios creíbles y probables, los autores construyen una ficción que posteriormente puede ser analizada por sociólogos u otros académicos. Por otra parte, Strauss nos muestra una oficina en donde la realidad, la aventura y la magia se mezclan llevando al lector a través de mundos paralelos: un cajón con entidades que veneran a una reina oficinista, así como

también un infierno en la oficina del inframundo de Personal. Los personajes muestran que el poder no solo está en la cima de la pirámide laboral, sino que, incluso, los menos esperados terminan jugando casi una mano de póker con los mazos de legajos y tomando decisiones estratégicas sobre el futuro laboral de sus compañeros. El poder, se podría decir, se encuentra en cualquier entidad que sepa reconocerlo y ejercerlo.

Sobre los autores y autoras

Patrick Eser. Politólogo, licenciado en Filología Románica y doctor por la Philipps-Universität Marburg. En octubre de 2022, obtuvo su habilitación en Literaturas Románicas y Estudios Culturales en la Universidad de Kassel. Desde 2020, es profesor asistente en el Departamento de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Sus líneas de investigación son las culturas de la memoria de pasados violentos (País Vasco, Argentina) y las ficciones de lo social en la literatura y el cine. Entres sus recientes publicaciones, se encuentran "Convivialidad y ecología humana: las andanzas por los mundos circundantes bajo el signo de la desigualdad social (ficciones contemporáneas de Argentina, Brasil y Haití)" (2024), "Modelle literarischer Kapitalismuskritik in der Romania: apokalyptische Szenarien und utopische Gegenentwürfe im Zeichen des '"kapitalistischen Realismus'" (2021) y "Atmosfera, *milieu*, '*afectivo*': ecologías de afectos en la teoría y en la narrativa argentina contemporánea".

Fernanda Righi. Doctora en Español y Portugués (UC Davis) y licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires). Es docente de Español, Estudios Latinoamericanos y Estudios de Género y Sexualidades en la Universidad Roger Williams (EE. UU.). Investiga sobre literatura y cultura latinoamericana del siglo

XX y XXI, con énfasis en Argentina y Brasil. Le interesan la representación de los trabajadores en el cine y la literatura de comienzos del siglo XX.

Es presidenta e integrante del Caucus de Estudios de Género y de la Mujer en Northeastern Modern Language Association-EUA (NEMLA). Además, integra el grupo de investigación en Educación, Lenguas, Lingüística Aplicada y Enseñanza (ELLAE- Universidad Federal do Acre-Brasil).

Graciela Queirolo. Profesora y doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Máster en Historia por la Universidad Torcuato Di Tella. Docente universitaria e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), radicada en el Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG), de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Su investigación recibió la mención honorífica del premio a la mejor tesis doctoral en Historia Social otorgado por la Asociación Latinoamericana e Ibérica de Historia Social (ALIHS). Autora de *Mujeres en las oficinas. Trabajo, género y clase en el sector administrativo (Buenos Aires, 1910-1950)* (Biblos, 2018) y de *Mujeres que trabajan. Labores femeninas, Estado y sindicatos (Buenos Aires, 1910-1960)* (EUDEM, Grupo Editor Universitario, 2020). Co-editó, junto a Alicia Salomone y Mariela Méndez, *Urbanas y modernas. Crónicas periodísticas de Alfonsina Storni* (Barlin Libros, 2019) y, junto a María Soledad Zárate, *Camino al ejercicio profesional. Trabajo y género en Argentina y Chile* (Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020). En 2022, *Mujeres en las oficinas* recibió el premio "Academia Nacional de la Historia. Obras publicadas 2018-2020)". Integra *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género* (https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/).

Benjamin Loy. Profesor titular de Filología Románica en la Ludwig-Maximilians-Universität de Múnich. Anteriormente, fue profesor en las universidades de Viena y Colonia y realizó estancias de

investigador invitado en Harvard y Santiago de Chile. Sus áreas de investigación abarcan principalmente las literaturas modernas y contemporáneas del Cono Sur y de México, el cine latinoamericano contemporáneo, fenómenos de traducción y del mercado del libro global, así como la historia de las ideas y de las letras de las derechas en América y Europa. Su proyecto de libro actual, *Ficciones expectantes*, se ocupa de temporalidades estéticas y políticas en la literatura y el cine de América Latina. Su libro más reciente, *The savage library of Roberto Bolaño*, se publicará con Bucknell University Press en 2026.

Jan-Henrik Witthaus. Catedrático de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Kassel. Entre sus intereses de investigación, se encuentran temas como la representación de los mundos sociales en la novela latinoamericana contemporánea, la representación del poder en la novela del dictador, la literatura y la cultura de la Ilustración en España y Francia, la literatura científica en España y Francia. Actualmente, dirigido un proyecto de investigación aprobado por la la Fundación Alemana de Investigación (DFG) : "Pequeña soberanía. Dominación y poder en la vida cotidiana y su representación en la novela hispanoamericana de los siglos XX y XXI".

Entre sus publicaciones en lengua alemana, se encuentran los libros *Últimas jugadas de los caudillos* (Fráncfort, 2019), ¿Renaci*mientos del realismo? Representaciones de la desiguald social en las literaturas francesa y latinomericana* (Berlín, 2023).

Karolin Schäfer. Estudió Filología Inglesa, Filología Alemana y Filología Hispánica en la Universidad de Kassel y aprobó su Primer Examen Estatal en 2021/2022. Su tesis final de grado trató de la deconstrucción literaria del concepto de la "clase media" en la novela *El oficinista*, escrita por Guillermo Saccomanno tras la crisis económica experimentada por Argentina en 2001/2002. Desde octubre de 2022, es asistente de investigación en el proyecto de la Fundación

Alemana de Investigación Científica (DFG) "Pequeña Soberanía. Poder y dominación en la vida cotidiana y su representación en la novela hispanoamericana de los siglos XX y XXI" (dirección: Jan-Henrik Witthaus, Universidad de Kassel). Está realizando un doctorado en el campo de la literatura de oficina latinoamericana. Otros intereses de investigación de Karolin Schäfer son, por ejemplo, la literatura sobre migración, el ciberpunk, los estudios de género y las formas del poder en la literatura. Recientemente, publicó un artículo en la revista *Apropos. Perspektiven auf die Romania*, en el que investiga la imposición de la disciplina en los *Cuentos de la oficina* (1925) de Roberto Mariani.

Manuel García Serrano. Estudió en Oviedo y en Fráncfort del Meno y es profesor en la Universidad de Kassel. Realizó su tesis doctoral en el área de filosofía y su tesis de habilitación en el área de literatura española. Junto con numerosos artículos, ha publicado entre otras obras *Entornos y adentros. Ensayos kantianos de filosofía* (Münster 2000); *Ficción y conocimiento. Filosofía e imaginación en Unamuno, Borges y Ortega* (Santiago de Compostela, 2014); *El Quijote en la mudanza de la Edad Moderna (y otros ensayos filosóficos sobre ficción y narración)* (Kassel 2023).

Gerardo Cham. Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid. De 2017 a 2023 ha sido codirectordel Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados, en Guadalajara, y miembro de la Junta Directiva del Centro. Actualmente, es profesor e investigador de tiempo completo en el Departamento de Estudios Literarios de la Universidad de Guadalajara. Es autor de libros de análisis del discurso y de seis novelas. Entre sus publicaciones más recientes, destacan *Afros al frente: racismo, resistencia y nuevas nuchas* (2024) *y Narrativas de exesclavizados afroamericanos. Conflictos de autoría* (2023).

Christian von Tschilschke. Licenciado en Filología Románica y Eslava por la Universität Heidelberg. Realizó su tesis sobre la escritura cinematográfica en la novela francesa contemporánea y su habilitación sobre la relación entre la formación del sistema literario y el discurso de identidad en el siglo XVIII español. De 2007 a 2019, fue catedrático de Literaturas Románicas en la Universität Siegen y, desde abril 2019, en Münster. Es coeditor de la Revista *Iberoamericana*. Sus campos de investigación son la literatura y los medios de comunicación (cine, televisión), la literatura francesa y española contemporáneas, la literatura y cultura en la España del siglo XVIII, los estudios de género, la docuficción, el discurso colonial español respecto a África y el cine francés, español y latinoamericano. Entre sus publicaciones recientes, se encuentran *"Madame Bovary, c'est nous!" Lecturas de una obra que hizo época* (con Marijana Erstić y Gregor Schuhen, 2021), *Clásicos del cine francés* (con Ralf Junkerjürgen y Christian Wehr, 2021) y *Protagonists of Production in Preindustrial European Literature (1700-1800). Male and Female Entrepreneurs, Craftspeople, and Workers* (con Beatrice Schuchardt, 2022).

Luciana Anapios. Doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es Profesora Adjunta de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (EIDAES-UNSAM), donde dicta seminarios de grado y posgrado. Actualmente, es investigadora del proyecto PICT 2019-2019-03159 de la Agencia de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación: "Conexiones atlánticas: trabajo, circulaciones y vigilancia en la conformación del espacio atlántico sudamericano (1902-1932)", dirigido por Cristiana Schettini.

Entre 2020 y 2023, dirigió la Sede Cono Sur y Brasil del Centro María Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados (CALAS). Sus investigaciones se centran en la historia social y

cultural del movimiento anarquista en Argentina durante el período de entreguerras, con especial atención a sus políticas culturales y al cruce con la historia de las emociones. Ha compilado el libro *Política, afectos e identidades en América Latina*, editado por CLACSO en 2023. Ha publicado diversos capítulos y artículos en revistas nacionales e internacionales.

Gesine Müller. Catedrática de Filología Románica de la Universidad de Colonia. Desde 2015 hasta 2021, dirigió el grupo de investigación "Reading Global. Constructions of World Literature and Latin America" del European Research Council (ERC). De 2008 hasta 2016, dirigió el grupo de investigación "El Caribe Transcolonial" en el marco del programa Emmy Noether de la Fundación Alemana de Investigación (DFG). Sus áreas de investigación incluyen literaturas del romanticismo francés y español, literatura contemporánea de América Latina, teoría cultural latinoamericana, literaturas caribeñas, teorías de transferencias culturales. Entre sus publicaciones, destacan *Wie wird Weltliteratur gemacht? Globale Zirkulationen lateinamerikanischer Literaturen* (De Gruyter, 2020) y *Crossroads of colonial cultures. Caribbean literatures in the age of revolution* (De Gruyter, 2018).

Agnieszka Komorowska. Profesora titular de literatura en el departamento de Estudios Románicos de la Universidad de Kassel. Es miembro del Centro de Estudios Latinoamericanos (CELA) de la Universidad de Kassel. Sus intereses de investigación incluyen la relación de la economía y la literatura, la ecocrítica y la ecopoética, el estudio del afecto y la emoción en la literatura y la teoría cultural, así como la cultura visual y la literatura contemporáneas; actualmente, investiga sobre la literatura del caribe. Es autora de una tesis de habilitación sobre economía, política y género en la representación de la amistad en el teatro español del siglo XVII (2021) en el Departamento de Estudios Románicos de la Universidad de Mannheim. Ha finalizado su doctorado en literatura francesa en la

Universidad de Bochum con un libro sobre la poética de la vergüenza en la literatura y el pensamiento franceses de los siglos XX y XXI (publicado con el título *Scham und Schrift. Strategien literarischer Subjektkonstitution bei Duras, Goldschmidt und Ernaux*. Heidelberg: Winter, 2017).

Fernanda Melchor Audirac. Es estudiante de magisterio en la Universidad de Kassel. Trabaja como asistente estudiantil de investigación para el proyecto de la Fundación Alemana de Investigación Científica (DFG) "Pequeña Soberanía. Poder y dominación en la vida cotidiana y su representación en la novela hispanoamericana de los siglos XX y XXI", dirigido por Jan-Henrik Witthaus en la Universidad de Kassel.

Luciana Strauss. Licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires y magíster en Sociología Económica por la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (EIDAES-UNSAM). Es docente universitaria en la Universidad San Martin y docente y coordinadora en el Centro Universitario de San Martin (CUSAM). Ha escrito diversos artículos académicos, ensayos y reseñas; también coordina el Taller de Escritura y Argumentación para las licenciaturas de Sociología y Antropología de la Escuela IDAES. Es coescritora del libro *Escribir lo social* (2023) y autora del libro *El Ente* (2018). Fue finalista del Primer Concurso de Narrativa Bernardo Kordon.

La burocracia estatal atraviesa hoy una crisis: los nuevos populismos de derecha desmontan instituciones y servicios sociales en nombre de una eficiencia empresarial que en realidad restaura viejas desigualdades. Este volumen retoma a Max Weber para repensar la administración estatal y explora, a través de la literatura y el cine, cómo oficinas, burocracias y empresas se convierten en escenarios de poder y dominación. Reúne ensayos sobre ficciones de oficina de Argentina, México y otros países de América Latina y Europa —de Kafka a Borges, de Onetti a Rodrigo Rey Rosa— organizados en cuatro ejes: las ruedas del poder burocrático, la violencia institucional, las crisis del capitalismo financiero y las resistencias posibles. Un recorrido interdisciplinario que combina historia, sociología y crítica literaria para pensar la burocracia más allá del sentido común que hoy la condena.

ISBN 978-631-308-389-3

CLACSO