

Marcelino Viera, *Modernidad sublimada. Escritura y política en el Río de la Plata*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019, Nexos y Diferencias. Estudios de la Cultura de América Latina, 352 páginas

Cita recomendada: Venturini Corbellini, J. (2020). [Revisión del libro *Modernidad sublimada. Escritura y política en el Río de la Plata* por Marcelino Viera]. *Orbis Tertius*, 25(31), e158. <https://doi.org/10.24215/18517811e158>

Incluso para el estudioso en psicoanálisis y filosofía continental, reseñar *Modernidad sublimada. Escritura y política en el Río de la Plata* es un desafío alentador. En la medida en que el libro se despliega en la intersección de un campo teórico específico (como el psicoanálisis y la filosofía continental, particularmente *French theory*) con un campo empírico delimitado —el canónico dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez y el argentino Roberto Arlt en el contexto político y popular del anarquismo—, estamos ante un trabajo complejo que, a su vez, deviene en su propio proceso de escritura una pieza teatral compuesta por dos “Actos”, cada uno de cuatro “Escenas”, y un “Intervalo” de dos.

El libro no es solo un trabajo académico conceptualmente rico y complejo, es también otra clase de artefacto que no podemos dejar de asociar al estilo de Derrida, donde la filosofía deviene literatura y la literatura deviene *différance*. Dejando de lado el aspecto técnico de las obras como también su cronología, el desafío interpretativo que se propone *Modernidad sublimada* consiste en comprender la obra teatral y novelística como producción literaria emblemáticamente política en el contexto civilizatorio y modernizador del Río de la Plata en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX. El rol político identificado consiste en su potencia escénica para generar experiencias estéticas que, en el retiro y humillación de los personajes protagonistas de una época que llega a su consumación —como el gauchismo y una forma de costumbrismo urbano ligado al crisol migratorio del criollismo y los inmigrantes de origen europeo—, las torna representaciones contradictoriamente gozosas para el lector-espectador. Es por eso que, desde

el psicoanálisis lacaniano —marco teórico preferente—, el problema abordado retorna al entorno del “goce”, el “deseo”, el “duelo” y la “sublimación”.

El “Acto primero. Erótica de la letra profanada”, se ocupa de la escenificación histórico-literaria en la que se desarrolla el análisis-trama del libro. También aparece la formulación de las problemáticas teóricas sobre duelo, sublimación y goce, pero especialmente orientada a la interrogación de las obras literarias analizadas. Tomemos como referencia el análisis de la obra teatral *Barranca abajo* (1905), de Florencio Sánchez. Se trata de la historia del gaucho Don Zoilo, representante de la última generación de gauchos en la región, confrontado al proceso de alambramiento, segmentación y privatización definitiva de los campos. Asistimos al enfrentamiento de dos figuras emblemáticas de finales del siglo XIX en la región rioplatense. Don Zoilo, gaucho rezagado por una época cambiante, está enfrentado a los intereses económicos del ingeniero Don Luis, protagonista del proceso civilizatorio. Pero este enfrentamiento no se limita a los intereses económicos de las tierras que Don Zoilo reclama ser de su propiedad, sino que se extiende a la lucha íntima por el amor y el reconocimiento al interior de la familia de Don Zoilo. Hombre y jefe de familia de acuerdo a los valores tradicionales de una “cultura bárbara” —diría el historiador uruguayo José Pedro Barrán—, el viejo criollo enfrenta la humillación de ser engañado, ridiculizado y abandonado por sus hijas y su esposa en beneficio del ingeniero Don Luis, quien corteja a una de sus hijas. La otra hija, preferida del viejo gaucho y por lo tanto heredera afectiva de las costumbres del campo criollo, enferma y muere. Como desenlace, Don Zoilo —quien es a final de cuentas Don Solo— se suicida. La obra teatral está destinada a la identificación melancólica que forma parte del trabajo de duelo. A propósito de esto, nos dice Viera:

En el contexto de la escritura latinoamericana, esta obra proyectaría un ‘trabajo de duelo’ en donde la restitución del objeto perdido arrebatado aliviaría el padecer del Yo al relocalizar un ‘nuevo-viejo’ objeto en su horizonte vinculador como podría ser entendido, por ejemplo, desde un criollismo nostálgico (p. 69).

Viera continúa con sendas consideraciones sobre el duelo, partiendo de la mirada psicoanalítica de Alberto Moreiras, pasando por las grandes elucubraciones de Jacques Lacan y Jacques Derrida, donde las mismas alcanzan su máximo punto de elaboración: la sublimación no es sin violencia y apropiación de la infinita caída en la muerte. Al retornar al desenlace de *Barranca abajo*, nos dice,

la muerte de don Zoilo es una orgía del silencio en las pampas, o una llama de vela escapada de su pabulo que abrasa el brazo de sus hijos gauchos para despabilar (despertar) a su público-lector. No-velada la

muerte de don Zoilo, la escritura se extravía (se aleja y parte) de aquello que la velaría en su caída por el abismo (p. 74)

Contra el ideal romántico del gaucho que nunca se quitaría la vida, hallamos al gaucho humillado, cansado, absolutamente derrotado que se retira de la escena del progreso en la modernidad. Pero no solamente encontramos la obscenidad de un poder que al imponerse corroe los afectos más íntimos —ahí está la congoja y la impotencia desesperante de la humillación—, pero sobre todo encontramos la vergüenza —ínfima pero inmensa— en el duelo que atrapa al lector-espectador por tomar parte de todo esto de manera vicaria, con aparente pasividad. La obra teatral no es solamente un trabajo de duelo por la cultura gaucha en curso de desaparición, mucho menos es una simple crítica social de denuncia romántica contra el proceso civilizatorio. Lo definitivamente esencial comienza a vislumbrarse como sublimación, donde el sacrificio recae sobre la parte abyecta que puede tornarse placer estético. Sin embargo, el pasaje del trabajo de duelo a la sublimación no es sin violencia de apropiación.

El “Intervalo” procura dar comienzo a la transición entre el problema del duelo, como clave interpretativa de las obras literarias analizadas, y la sublimación. Es entonces a partir del duelo que la sublimación comienza ahora a jugarse en otro escenario literario y conceptual abriéndose al “acto” de escritura política. Esta amplificación de la sublimación en relación al duelo conlleva el tratamiento de la pérdida del *telos* político de la emancipación. Aquí la filiación anarquista de Florencio Sánchez actúa un papel destacado, mostrando ya no una forma clásica de política —de fuerte referencia humanista— sino como una apropiación de lo impropio a modo de violencia moral escenificada. Esta es la conexión entre el objeto perdido por el que se realiza el duelo, que invoca espectros a la distancia, y la literatura moderna otra, donde la sublimación gana protagonismo, caracterizando a la literatura propiamente regional.

El “Acto segundo. Teatro de la escritura” realiza la transición de los problemas planteados en torno al goce en el duelo por el objeto perdido y la sublimación propiamente dicha en las obras analizadas-escenificadas. Al respecto de la sublimación lograda en estas escrituras, Viera cita a Horacio Tarcus, quien a su vez cita a un anónimo. “Un autor anónimo profetiza [en *Cuasimodo*, octubre de 1921]: “Un arte nuevo para la Rusia soviética”, donde serán borrados “los límites entre el artista y el público, entre la escena y el espectador...”. (Tarcus en Viera, p. 219). En el “Acto segundo” se realiza la borradura de límites entre obras analizadas y obra analizante, en el sentido de que la frontera entre ambas posiciones se vuelve difusa, si es que no se difumina completamente. Esta borradura se efectúa definitivamente en la última escena del “Acto segundo”, donde Viera nos explica por qué debe

realizarse en forma dramática refiriéndose al *trompe-l'œil*, que abordaremos más adelante.

Antes de precipitarnos hacia el final del libro, detengámonos en el análisis realizado por Viera del cuento *Las fieras*, de Roberto Arlt (1933). La crónica del narrador y protagonista de la historia, confesión a un antiguo amor, cuenta la historia de su caída “día tras día” en el mundo prostibulario, criminal, asesino, donde las fieras que lo acompañan son proxenetas y violadores de niños. Señala Viera que la confesión es una suerte de queja resignada lanzada al amor perdido al que la historia está dirigida. “Y si me resta tu recuerdo es por representar posibilidades de vida que yo nunca podré vivir” (Arlt en Viera, p. 159). Algo del rol de la mujer amada en el romanticismo ordena el relato. “A modo de retoños del romanticismo, la imagen de la mujer se posa en él como un relámpago, instante de sufrimiento que le ‘partió el cerebro’” (p. 159). Hay algo de remordimiento, pero en el silencio y la angustia que los comunica, lo definitivamente importante no es ninguna forma de angustia ligada a la culpa. “Pero no por estar hundidos eso signifique que deseen otra cosa para ellos, pues todo lo contrario, en el caso de desear algo diferente eso sería mucho más terrible...” (p. 161). Es en este sentido de problematización de la angustia en el inframundo bestializado que Viera se pregunta por el papel del espectro de la mujer amada al que se dirige la historia de vida del cronista.

No se sabe si el fantasma de la mujer lo rescata, le da aliento o lo hunde más aún. Solo que se le aparece para interrumpir el dolor terrible de la cabeza. La paradoja es que no es un ‘deseo’ que mantiene despierta la esperanza, la promesa, sino un deseo que alguna vez fue promesa y ahora se mantiene como ‘promesa’ dislocada (p. 163).

Se vislumbra el entramado contorsionado en torno al espectro de la mujer amada, así como el problema de la sublimación. Este último acto prepara las respuestas acerca de la sublimación en la escritura de las obras analizadas.

¿Qué tiene para enseñarnos la obra de los escritores analizados, escenificada en escritura? ¿De qué manera se realiza en estas un gesto moderno, pero no en un simple sentido clásico, aunque tampoco en un sentido romántico puramente negador, sino como *sublimación moderna*? Redoblando la interrogación, refiriéndonos tanto a las obras analizadas como al trabajo de Viera ¿en qué consiste la sublimación moderna efectuada en la *performance* de la escritura de *Modernidad sublimada*? ¿Y por qué insistir en la forma teatral de exposición? La última de la escenificación teatral de *Modernidad sublimada*, “Escena 4. La otra escena” —escrita en forma barrada, como el sujeto barrado de Lacan (\$)—, se aboca a la respuesta de estas preguntas. Pero esta respuesta es también barrada, es una respuesta, o

una respuesta en acto, desenlace de una *performance* antes que culminación de un discurso argumentativo que ha tomado-dominado a su objeto una cumbre soberana. Es en este punto donde reseñar *Modernidad sublimada* se vuelve más desafiante, en tanto que la tarea del reseñista no puede plegarse como acto a ese acto, sino que debe mantener mayor distancia argumentativa.

Lo que se nos muestra en la escritura en clave de *performance* es una modernidad que ha perdido su fuerza de construcción positiva, resquebrajándose el espejo del siglo XIX, cuando las catástrofes históricas del siglo XX se encargaron de mostrarnos lo real de la modernidad. El trabajo de duelo es el comienzo necesario del estallido del espejo, ser arrastrado por el vértigo de la pérdida de identidad. Por lo que para Viera esto significará:

Si la modernidad sublimada ha de perder el sentido de su suelo y cielo estrellado, el retorno que anuncie su similitud y/o diferencia a nivel del registro simbólico insinúa que 'algo' ha sido retenido para sí como parte pujante (pulsional) que le dio lugar en una primera instancia. Algo propio, pero desterrado a lo impropio del sinsentido, reclama su espacio en la modernidad rioplatense (p. 16).

Perder este sentido —identidad, reflejo especular— no es perder todo lo perdido. Hay espacio para el “rostro” de rastros rioplatenses. No se trata de entregarse a una posición relativista, ni de extraviarse en las espirales de la melancolía que forman parte del trabajo de duelo. Sino que se trata de encontrar en el objeto perdido algo que es ganado, de encontrar la “bonificación” en la consumación. En parte como de-mostración discursiva, pero en buena medida como mostración en acto, es que *Modernidad sublimada* está escrita en clave de escritura en *performance*.

Esta escritura en clave *performance*, el gesto de hacer “como si” —por ser necesariamente simulación—, nos rebela una historia abierta a las pequeñas sublimaciones en la escritura del Río de la Plata. El objeto *petit a* está en el centro de la reelaboración de Lacan del concepto de sublimación, y Marcelino Viera lo muestra con finura desde el juego de *trompe-l'œil*. El engaño del ojo por parte de la *mirada* nos revela la razón de la escenificación teatral del trabajo y de las historias (re)escenificadas. El teatro es un lugar privilegiado para mostrar que la relación entre ojo y mirada es una relación de señuelo, algo en lo que Lacan ha insistido particularmente para elevar la mirada a la dignidad de objeto *petit a*, distinguiéndola completamente de la visión. Pero se trata este de un señuelo con su propia positividad, cuya función es la *intensificación* de la realidad —por lo que de ninguna manera es un simple engaño—. Este es un señuelo que es más importante por su realización creativa que por el hecho de ser simulación —plus de gozar ante la simulación, plus de valor ante la diferencia de valores de uso y cambio, pero

que no por ello deja de tener algo de simulacro. No se trata de esconder que haya simulación:

Un ejercicio más simple de esta imposibilidad del engaño [dice Viera justo antes de que caiga el telón] podría apreciarse en el espectador de teatro que se entrega a una performance para descubrir, en una segunda visita al teatro de la misma obra, que le habían jugado una farsa acechable en la diferencia de la repetición de un día y el otro. Por eso es que he insistido en una noción de espectador-lector donde la participación en el teatro implique la apertura a que, tal vez, alguna escena robe, sople, o haga jugar alguna sonrisa... (p. 334).

Quisiera finalizar con unas palabras sobre el recurso al psicoanálisis, algo necesario para explicar lo que considero una de las más importantes contribuciones de *Modernidad sublimada*. ¿Por qué recurrir al psicoanálisis como herramienta teórica? Marcelino Viera parte del concepto de sublimación de la pulsión del psicoanálisis, ciertamente conduciéndolo hacia un territorio teórico que traspasa al psicoanálisis, pero que debe mucho al saber freudiano como punto de partida. En *Imaginemos que la mujer no existe* (FCE, 2006), Joan Copjec afirma que

enfocar la cuestión de la ética desde la perspectiva del psicoanálisis podrá parecerle, a más de un lector, una manera de limitar el tema y confinar innecesariamente el debate a los términos de un lenguaje especial. Mis argumentos se basan en la premisa de que el psicoanálisis es la lengua materna de nuestra modernidad y de que los temas importantes de nuestra época son difíciles de articular fuera de los conceptos que este ha forjado (2006, p. 24).

Compartiendo esta valoración, podría recurrir a las mismas palabras para referirme a las respuestas y preguntas formuladas en *Modernidad sublimada*. Un trabajo sobre escritura y política en la obra de Florencio Sánchez y Roberto Arlt debe atravesar el tamiz de la interrogación psicoanalítica para evocar las preguntas más sutiles y los micro-efectos más elusivos a todo discurso teórico, pero extremadamente significativos para la comprensión del poder, la cultura y el deseo.

Joaquín Venturini Corbellini

[Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.](#)