

Los procesos de estetización de las imágenes cadavéricas

Texto y puesta
en escena*

Adriana Musitano

Adriana Musitano es Profesora
de la Facultad de Filosofía y
Humanidades de la Universidad
Nacional de Córdoba

ESTUDIOS • Nº 9
Julio 1997 - Junio 1998
Centro de Estudios Avanzados de la
Universidad Nacional de Córdoba

Dos modos de estetización, dos usos del cadáver, dos subgéneros

Este trabajo está inscripto en uno mayor, mi tesis de doctorado, en la cual me ocupo de caracterizar un fenómeno, propio de las décadas de los 80 y 90, de este siglo XX; fenómeno que llamo de "exhibición de la muerte" y que señala una diferencia histórica con el de "negación de la muerte", que se dió, en este siglo, hasta mediados de los setenta, y fue explicitado por Philippe Ariès, en su obra *El hombre ante la muerte* (1977). Inscribo, teóricamente mi investigación en la línea de los estudios de la *representación* y en la práctica de la crítica textual, siguiendo los principios (teóricos y metodológicos) dados por Roger Chartier (1989 y 1996), de allí que pretenda analizar -particularmente en dos artículos periodísticos- procedimientos que, posteriormente, organizaré en una poética histórica, tomando el periodo de fin de Siglo XX,¹

* Este trabajo fue presentado en el II Coloquio Latinoamericano de Estética, organizado por la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro - Brasil y por la Asociación Latinoamericana de Estética, en setiembre de 1997.

1. *Cadáver y cadavérico*

Nuestra composición de lo cadavérico, provisoria por el momento, pretende atender a:

- la noción etimológica de *cadáver-eris*, como ruina, restos. Mostrados como reliquias a venerar, en tanto pertenecientes a santos, héroes o personajes ilustres de la sociedad. Esta exhibición es en orden a lo ejemplar;

- los usos socialmente aceptados, desde no hace mucho tiempo, de estudio y análisis de los cadáveres, en relación con la medicina y la justicia, en estos casos la exhibición es en orden a lo didáctico y a la probatoria jurídica del delito;

- la circulación restringida o masiva, de las figuras de cadáveres, en pinturas, esculturas, objetos estetizados o utensilios, para el temor, la fiesta, la comprensión de la existencia, según los intereses religiosos, filosóficos, creencias populares, de acuerdo a parámetros propios -determinados por períodos históricos, cul-

como una poética propia de las llamadas “sociedades del espectáculo” (Guy Debord, 1979).

Para iniciar este artículo, a modo de ilustración, recordemos imágenes, que pueden ser llamadas cadavéricas, y que son aquellas que vemos en video clips, diarios, revistas y muchas veces en noticiarios y propagandas de T.V. Imágenes de cuerpos mutilados, de cuerpos muertos, de calaveras, etc., que nos permitan enunciar, rápidamente, que están sometidas, la más de las veces, a *procesos de estetización y visibilidad*, que hacen tanto a los modos de presentación gráfica y escrita del cuerpo o cadáver, es decir, a su producción discursiva como a los dispositivos de coacción que orientan la recepción. Esta imaginaria presentización visual sirve, también, para graficar, de modo elemental, el fenómeno de lo que llamo “exhibición de la muerte”, propio, como decía, de las sociedades de la Modernidad Tardía.

Con este trabajo pretendo, particularmente, mostrar *cómo se estetizan las imágenes* de lo que denomino cadavérico². Lo haré en relación con el uso figurado que se hace del cadáver, tomando de los discursos que circulan en el mercado, dos notas del género periodístico, una sobre la muerte de un personaje público, de tono laudatorio y político y, la otra, inscripta en el comentario económico.

En los textos analizo como *procedimiento de estetización* a la “puesta en escena”, usando este concepto en un *nivel metafórico*, en tanto considero que la “puesta en escena” puede ser tratada en un doble nivel de significación: uno, *concreto*, ajustado a las convenciones teatrales de presentación espectacular ante un público y, en segundo término, en un *nivel metafórico*, nos serviría para mostrar cómo se presenta el cadáver en una escena dramática (“virtual” o “ficticia”), escena creada por el texto fotográfico y el escrito, que se presenta bajo las reglas y modelaciones propias de lo espectacular. Entiendo que la resistencia a la banalización que se opera en las *sociedades del espectáculo*, determinaría la necesidad de que los textos, con objetivos políticos de transformación, funcionen como “*máquinas textuales*” (Chartier, 1996) las que tendrían la función propia de la modalidad del *hacer hacer* y del *hacer saber* (Greimas,

turas nacionales o grupos étnicos-. La exhibición es en orden a valores religiosos, sociales, antropológicos e históricos en preponderancia sobre los estéticos;

- la consagración de una poética de creación estética que muestra recurrentemente al cadáver, metafóricamente, en usos, apariciones y manifestaciones diversas desde 1970.

2. *Poética y poética de lo cadavérico*

Este concepto está tomado de modo amplio, en el sentido aristotélico, como teoría que surge de la observación de manifestaciones estéticas, de la conceptualización y puesta en práctica crítica, sobre un grupo de obras heterogéneas, e intenta dar cuenta de propiedades, articulaciones y modos de organización del discurso de ese conjunto. En sentido estricto, hace a un modo “espectacular” de manifestarse ciertas obras, en la Modernidad Tardía, y la exhibición, arriesgamos, se hace en orden a valores económicos- sociales, mediatizados por los estéticos.

Es entonces en la relación *metáforas-prácticas sociales* que la poética de lo cadavérico podrá entregarnos, para nuestro conocimiento, sus modos de producción-recepción, funciones y sentido.



Fotografía: 9 de Julio al 100 - Serie *Máscaras de la ciudad* por Paulo Jurgelenas.

1982) para que, entonces, el efecto “puesta en escena” sea más que un hecho del lenguaje, un acto, con operaciones correspondientes de carácter cognitivo y perlocutivo.

Los procesos de estetización de las imágenes cadavéricas. Texto y puesta en escena.

Ambas notas pertenecen al género periodístico y aparecieron en el Diario *Página 12*. La primera lleva la firma del periodista Horacio Verbitsky y la segunda la de Julio Nudler.

Paso a la descripción de la nota de Horacio Verbitsky, del sábado 19 de abril de 1997. Ocupa las páginas 6 y 7 del diario, lo que nos da un dato de su importancia y de la centralización de su interés. Está acompañada por una serie de notas menores, por tamaño y disposición en el espacio de las dos planas, registrando todas un hecho: *la muerte de un político argentino -Carlos Auyero- su trayectoria, significación y homenaje póstumo*.

Para describir su ubicación espacial y sus relaciones de significación con las otras notas vamos a la columna de la izquierda, en la que se consignan informaciones, pensamientos, deseos y frases, bajo la denominación “*Dichos y Protagonistas*”. La nota central, la de H.V., lleva el título “*Se fue el mejor de todos*”, sosteniéndose -a igual nivel de intencionalidad, aunque no de importancia- junto a “*El hombre del equilibrio entre audacia y sensatez*” y a “*Un hombre justo*”, tales los títulos de las otras notas de las páginas 6 y 7. Esta espacialización y, también la temporalidad que se nos impone para la lectura, se van a oponer (en gráfica, ubicación y sentido de la escritura) al recuadro, situado abajo y al centro, titulado “*Amadeo y los miserables*”. Nos explicamos, además de la escritura, tres fotografías, muestran a Auyero con gestos amables, en una de ellas, firme y concentrado en su tarea legislativa. En cambio, la foto de Amadeo, el político perteneciente al gobierno de Menem, que discutió en el programa con Auyero, es de ceño fruncido y mirada -casi se podría decir irascible-, en un gesto de pelea, con los ojos mirando al frente, más bien en un estar hacia arriba. Este es el protagonista *otro*, o mejor dicho, en términos teatrales el *antagonista* de Auyero. La organización espacio-temporal de las dos páginas podría mostrarse gráficamente según un sistema de ondas, con un descenso fotográfico y de recuadro, que, a nuestro parecer, se maneja como dispositivo que señala una coacción para la recepción y nos muestra lo que, en sentido metafórico, llamo la “puesta en escena”. La onda nos lleva finalmente arriba, a la última columna, derecha, sintetizando el retrato que se ha ido trazando de ese: “Un hombre justo”.

La nota que nos ocupa, como las otras que la acompañan, pertenece al género periodístico y, dentro de éste, al subgénero elegíaco, en tanto su objetivo es rendir

homenaje, luego de su muerte, a una figura relevante. Su carácter laudatorio señala, desde su título, lo ejemplar y nos da un indicio de que *la exhibición del cadáver se hará en concordancia con ese registro y siguiendo las pautas del subgénero* al que pertenece, por intencionalidad, usos gráficos y de escritura. El copete central destaca varios datos y ubica a Verbitsky como “*testigo del impactante episodio*”, es decir, de la muerte del político en un estudio de TV, durante la emisión, en vivo, del Programa *Hora Clave*, conducido por el periodista político Mariano Grondona. Dicha muerte, por delicadeza de Grondona -como dice H.V.- no se filmó, y por delicadeza de los periodistas presentes -según después sabremos- no se publicaron las fotos tomadas y se dejó de emitir el programa para atender a semejante situación. Estos datos no son casuales y muestran que, a pesar de la espectacularidad de nuestra sociedad, hubo un acuerdo de respetar la privacidad de la muerte y que, por las características del hecho y del personaje, se le brindaron resguardos, cuidados, que hacen recordar a los pedidos por el personaje del *Hombre de la esquina rosada* de J.L.Borges, quien pide que le tapen la cara para morir, lo cual es aceptado, en tanto se admira su coraje para vivir y morir.

Si nos detenemos en los procesos de escritura de la nota central vemos en el *acápite*, en negrita, que H.V. al comenzar el relato, desde la primera persona, se constituye en testigo y por el estar allí, presente, se autolegitima como narrador autorizado “*que detalla*” lo ocurrido haciendo “*una semblanza personal y política de Auyero*”. A la crónica la hace desde el *sentir* -siente murmullo o dolor- y desde la *ironía*, aludiendo a una posible escena, no vivida sino imaginada, mientras la muerte se instalaba en el estudio de TV. La escena ficticia, que le cuenta al lector, contextualiza la muerte, la lleva al plano de lo histórico y es, según H.V., de aprendizaje democrático entre dos sujetos: uno, individual, Amadeo, y, el otro, colectivo, Quebracho. El primero, funcionario menemista; el segundo, de oposición estudiantil, de la “dura”. Ellos son los que se enfrentaban metodológicamente en el hecho político tras los sucesos de Neuquén y La Plata. Esta escena pensada, no real, contrasta con la exhibición del cadáver que instala la escena “real”, la vivida, la no deseada, presente, la actualizada en el texto, *representada* ante el lector con recursos narrativos semejantes a los del texto borgeano, por ejemplo, el uso de la primera persona en el narrador y la certeza de que el narrador conocía al protagonista.

“*Pero me di vuelta y vi a Carlos Auyero tirado hacia atrás en su silla, con los ojos en blanco y jadeando para respirar.*”

Emociona su lectura, instalada en el texto la imagen del cuerpo del moribundo, dada la fuerza elocutiva y la emoción que el narrador no oculta a sus lectores. Los otros datos que consigna H.V. hacen al esfuerzo médico por salvar a Auyero, dicen de la no filmación. Como estrategia de escritura incluye lo íntimo, a otros personajes - como a su propia mujer, médica, auxiliando al político- y en el registro de lo sensorial y del sentimiento aparecen los gemidos, su percepción de ellos, la mostración de un diálogo íntimo de Any, la esposa de Auyero, mostrada en una última corporalidad

amorosa con el muerto. H.V., es decir, *su construcción textual como testigo*, registra la voz del “*te quiero*”.

Parece uno estar en presencia de esos discursos orales, íntimos aún siendo públicos, propios de las conversaciones acerca de los momentos finales de la vida de alguien y, también, frecuentes en los velorios. El que participa de la vela, en la cercanía del cadáver, necesita escuchar lo que pasó, cuáles fueron las últimas palabras, saber cómo murió, para internalizar el cuerpo sin vida y dar otro sentido a la muerte. La nota se instala en ese espacio, en el del velorio, con el cuerpo cerca y responde a la necesidad de los que quieren participar y quieren saber y escuchar qué pasó. Así, dicen, que se hereda a los muertos, que se inicia el duelo, que no se niega la muerte, que se la trae a la vida.

En el relato-crónica surge lo incomprensible de toda muerte y toma ésta una dimensión política con la aparición y la voz de otro personaje, un policía que pretende apartar a Any, la esposa. La frase del policía es calificada por el *narrador-dramaturgo* como la “frase obscena de siempre”, frase que trae el contexto histórico de la Argentina más reciente. Esta frase alude a impunidad: “Yo obedezco órdenes”. Resuenan en nuestra memoria, de lectores y argentinos, la “obediencia debida”, la “ley de punto final”, los testimonios televisivos y gráficos de crímenes no castigados. Es decir, que lo incomprensible de toda muerte súbita se inscribe aquí en prácticas sociales, se concretiza en gestos autoritarios y se guía a la repulsa, por el recuerdo que nos provoca la “visión/escucha” de lo obsceno.

Con otra disposición la nota amplía la exhibición sensorial del paso de la vida a la muerte. *La figuración del cadáver y su exhibición, por la escritura, se hacen en torno a lo sinéscico y a pares de oposiciones*. No se ahorran detalles, como los colores del cuerpo cadavérico, *amarillo y púrpura*. Imágenes y frases retienen lo muerto, por ejemplo, “*exangües*”, “*despojos*”, “*donde se estacionaba la sangre inmóvil*”, “*muñeco inerme*”. Su opuesto, el cuerpo vivo, es el milagro. Encontramos aquí una diferencia central con el texto borgeano, del moribundo el narrador sólo dice de sus estertores y presenta tan sólo algunas referencias a la sangre. El cadáver no se exhibe espectacularmente. H.V. señala la diferencia entre lo vivo y lo muerto, entre muñeco y hombre en acción. Por eso, posteriormente, la nota se organizará en torno a un eje, *el político*, y a la relevancia de la figura de Auyero en ese ámbito. Las estrategias de escritura van a ser las siguientes:

- 1) La de recordación de notas hechas por H.V. la citación de algunas, para destacar la participación humanitaria, comprometida y siempre crítica de Auyero, en la vida política argentina de los últimos 25 años. Con ellas se recuerda la actualidad de los conceptos vertidos en el pasado, mostrando la continua preocupación del político por los sectores populares más desposeídos.

- 2) Se conforma un retrato de sus virtudes, de su ética, de sus acciones en favor de otros.

3) Hay una cita en latín para decir de su firmeza y creemos, también -por la significación sacra de este idioma en la iglesia católica-, para diferenciarlo de lo conservador, sin ocultar su origen democristiano y su coherente respeto de ciertos valores.

4) Vuelve la nota al tiempo con el que se la inicia, aquel que le tocó vivir a H.V. para testificar la muerte. Lo incomprensible del hecho de la muerte se resalta por un objeto que deviene -por la escena vivida- en “*absurdo*” y que es la carpeta que Auyero llevó como material a usar en la discusión ante las cámaras de TV. Este objeto representa la intención de Auyero de racionalizar la discusión, para aportar datos ya analizados, buscados, es decir que la carpeta plantea la no improvisación. Surge nuevamente la oposición entre tiempo vivido y el tiempo propio de la “*puesta en escena*”, tiempo presente, primera persona del narrador: “*Repaso las anotaciones...*” Casi un guionista cinematográfico en acción, toma estrategias aparentemente propias de la poética realista y usa del tiempo presente de la escritura para construir la crónica. Así nos dice que “lee” un material que tenía el político sobre declaraciones de Amadeo -previas al programa- y que encuentra allí algunas frases marcadas con resaltador. Cita. Tales citas son directamente leídas, no en el contexto de los sucesos de Neuquén, sino que se actualizan en la escena de la muerte del político y las frases antes dichas por Amadeo, como las de Edipo, se han vuelto contra él mismo. Se invierte el sentido de la acción: Amadeo de víctima, como miembro de un gobierno atacado por la oposición y por sucesos empleados electoralmente, pasa -por la acción representada- a ser el victimario. Sus propias palabras y acusaciones a los otros, a los supuestos victimarios, pesan ahora sobre él. La referencia al presente, tiempo de la escritura, se certifica aún más: “*Vuelvo a ver el tape*”. Se reinstala con este tiempo presente la escena dramática, *la verdadera*, la del Programa *Hora Clave*, la de la acción que acarrea el trágico desenlace, es decir, la acción del conflicto: *la lucha entre el protagonista y el antagonista*, Auyero bregando por la defensa de la libertad y la sustentación de las ideas en principios y necesidades de los otros.

5) Por último, el narrador vuelve a la situación temporal, anterior, cuando comienza la nota, Como táctica de cierre, toma al Auyero personaje vivo. El narrador-dramaturgo, presente en el acto de morir, nos hace la crónica de cuando ve caer una ficha, con una cita de Max Weber sobre los pecados de los políticos. Aquí aparece otro dispositivo figurativo para la catarsis, en concordancia con lo que llamo “la puesta en escena” metafórica. Una ficha: un saber buscado, un saber hallado, reconocimientos que resaltan la mácula, la mancha que uno de los personajes de esta tragedia ostenta. El testigo reconoce un saber y pretende que lo haga el lector, al mismo tiempo, que se da la lectura-escritura, o sea, la puesta en escena metafórica.

Descrita la nota homenaje nos resta ubicarla, interpretativamente, como “*máquina textual*”, es decir, referirnos a cómo opera, cómo logra el efecto catártico y el de conocimiento y cómo hace a los otros *hacer*. De acuerdo a lo antes consignado H.V. estructura su espacialización gráfica y su escritura general -con respecto a las otras notas- y particular -en cuanto a las cinco formas de guiar la recepción- hacia la produc-

ción y posterior liberación de emociones, luego de haberlas exacerbado con la conformación de escenas, virtuales y ficticias, que producen -usando términos aristotélicos adecuados-³ piedad y terror, identificación y distancia, por lo tanto *catarsis*. Entendemos que hace *-fábula- historia*, como crónica de la vida y de la muerte de un político, y *-metáfora- ficción*, como relato y como puesta en escena. Se unen aquí en *intención de verdad* (Chartier, 1997), ya que son concretizadas en dispositivos y estructuración narrativo-dramática. La libertad del receptor -ante la *máquina textual*- estará en su competencia y en la apropiación que haga de los textos, de las figuraciones, de los argumentos, del pensamiento, de la “puesta en escena”, o sea, que acepte el reto de quien escribe, desafío para el saber y el sentir. Podemos reconocer que la mimesis compuesta tiene referentes externos, que entran al texto como contextuales y que la verdad hay que ejercerla, que *con intencionalidad de verdad se hace la historia, como agente y no como ser paciente*, el cual sólo la sufriría. Creemos que periodistas y fotógrafos, al resistirse a la banalización de lo espectacular, le devolvieron a Auyero la posibilidad de una muerte moderna, por ser proyectual, ejemplar, con sentido de vida, de cuidado para los vivos. Se resalta la diferencia del uso del cadáver frente a aquellas otras imágenes que circulan en el mercado de esta modernidad tardía.

H.V. toma reglas genéricas modernas para la construcción del relato y para la estetización del cadáver se aprovecha de lo espectacular de las sociedades de la modernidad tardía. A ello le suma la intencionalidad de verdad y la política, para que la muerte tenga un sentido de restitución de ciertos valores éticos y que el duelo sea una práctica social comunitaria, que devuelva a ésta lo ejemplar de la vida vivida. Escuchemos a Borges y reconozcamos algunas coincidencias frente a la narración de la muerte pública y, también, notemos las diferencias con la nota que analizábamos. Tomamos esta cita porque nos parece que nos da muchos datos para pensar nuestra relación con los hechos, con las estrategias periodísticas, en una sociedad espectacular, es decir, que lo podemos referir a la situación política del hoy en Argentina: “*El hombre a nuestros pies se moría. Yo pensé que no le había temblado el pulso al que lo arregló. El hombre, sin embargo era duro...”* *Tápenme la cara*”, *dijo despacio cuando no pudo más. Sólo le quedaba el orgullo y no iba a consentir que le curiosearan los visajes de la agonía. Alguien le puso encima el chambergo negro, que era de copa altísima. Se murió abajo del chambergo, sin queja. Cuando el pecho acostado dejó de subir y de bajar, se animaron a descubrirlo. Tenía ese aire fatigado de los difuntos, era de los hombres de más coraje que hubo en aquel entonces, desde la Batería hasta el Sur, en cuanto lo supe muerto y sin habla, le perdí el odio.*” (Borges, *Historia Universal de la Infamia*, 1935)

3. Remito a las nociones aristotélicas (*La Poética y la Retórica*), donde se explican la conformación de la fábula, de la metáfora y de la persuasión como estructurantes del hacer saber y del hacer hacer, como formas de poner en tensión las leyes humanas, políticas, las trascendentes, y éticas, en este caso.

La puesta en escena como estrategia de transformación de lo banal

La nota de Julio Nudler es del 21 de junio de 1997, aparece en la sección *Panorama Económico*, del *Página 12*, compartiendo la plana, izquierda, página 14, con otras dos notas que hablan de la corrupción, el no cuidado de los bienes nacionales y de los juegos de seducción con los capitales extranjeros. Semánticamente seguimos en el discurso de oposición, lo cual se confirma con el título *¡A correr, que en este modelo vienen matando!* La introducción de Nudler parte de datos que supone conocidos por el lector y que son los que le permiten argumentar la igualdad entre las muertes por accidentes y la brutalidad arrolladora del modelo económico. La economía argentina es como la ruta Panamericana, al no permitir ayudar a nadie, sino a riesgo de muerte. La retórica del artículo periodístico presenta una metáfora que debe ser decodificada intertextualmente, se la comprende cuando se la remite a dos noticias policiales, que tuvieron una amplia repercusión en los medios. Estas muertes *fueron, podríamos decir, producidas y receptadas, espectacularmente*. La primera fue la muerte de un joven, muy bello, hermano de una modelo, que fuera abandonado en su huida por otra joven, en la ruta. La conductora huyó, mintió acerca del robo de su auto y luego fue juzgada en un proceso muy difundido por la prensa, suscitando gran cantidad de opiniones, fotos, notas a las familias, opiniones en programas de T.V. Los medios gráficos también exhibieron el dolor de sus familiares y la muerte de manera casi impúdica. La culpable, María Victoria Mon, fue condenada y se le dio una pena ejemplar -de apoyo a la comunidad-que creemos no cumplió aún. El segundo accidente, casi inmediato a la nota, fue el protagonizado por Magdalena Durrié, joven que al bajarse a auxiliar al joven embestido es atropellada a su vez y muere en el acto. Tomadas estas noticias, por alusión a lo que todos conocemos, *se construye una metáfora que exhibe sin mostrar a los dos cadáveres*, para argumentar en contra del modelo económico menemista. No podemos tomar el valor ejemplar de los dos casos presentados, pero sí el *uso estético* de los mismos. El impacto que provoca su uso en el lector se ve apoyado por la foto que ilustra el artículo. Tanto el texto fotográfico como el texto escrito vuelven sobre la espectacularización de la muerte en nuestra sociedad y en vez de ser usadas como un mero tránsito argumentativo en contra de lo económico se insiste en la idea de la muerte y en su impacto en los lectores: nadie está exento de morir, nadie puede ayudar al otro, estamos inmersos en esa máquina trituradora que es la Panamericana, que es la economía argentina de los 90. Una, avasalla concretamente, puede verse, es directa; la otra, es abstracta, inasible, pero no menos brutal. Al argumentar el periodista no elige víctimas del sistema, por ejemplo, del hambre, de la desocupación, ni de la marginación. Se ocupa de muertes “publicitadas”, que tienen quizás más entidad que las otras porque la han logrado al haber ingresado a los medios masivos. Con esta conformación discursiva y estas opciones tomadas se destaca una idea,

no hay salida si uno sigue en el sistema, haga lo que haga uno, puede ser atropellado o atropellar y, por supuesto, perder la vida. Nos detendremos en el modo de presentar la nota y en los dispositivos usados para guiar y constreñir la recepción.

La toma fotográfica es de ambas vías de la autopista, la llamada Panamericana, en Buenos Aires. Esta toma, con perspectiva renacentista, hace de la infinitud su resultado y, acercados los cinco carriles, de la mano más cercana al ojo de quien contempla, hace que los autos parecerían que se vienen sobre el lector. Estos autos, máquinas del terror, a su vez, están detenidos en una imagen, en una ilusión técnica, que tiene más de *misse en scène*, que de instantánea fotográfica. Engloba la foto también como margen a la otra vía, mano derecha, más desierta y con autos que se alejan. No falta nada, como un mundo del reflejo del mundo, están las víctimas y los victimarios. Los primeros, representados en los vendedores ambulantes y en los limpiadores de parabrisas, niños de la calle, es decir, que son *los hombres sin porvenir*, como los llama Pierre Bordieu en sus *Meditaciones pascaliennes*. (1997). Los segundos, los victimarios, están en la autopista, son los autos, son las máquinas y los hombres que se presienten en ellas.

¿Por qué decimos que se han estetizado las imágenes cadavéricas? En la autopista se concretiza el accidente, lo criminal, de lo que, por abstracto, no puede ser visto. Para no ser también un cadáver el texto dice: ¡A CORRER! La nota escrita previene acerca de la instancia política que se está viviendo, preelectoral, con juicios por corrupción, con cuestionamientos a los políticos y con un modelo económico sangriento. Además, el recambio posterior también implicará que quienes teman irse pueden ser hoy victimarios. Ante los dos modos posibles de reacción Nudler presenta la peligrosidad de la situación. Habrá “monistas” que abandonen a los que mataron y no reconozcan sus delitos y también habrá mano oscura, de los victimarios anónimos, de los “durreistas” que harán una limpieza de los asesinos. Como un texto de ciencia ficción se ubica en la ambigüedad estructural, abandona lo propio de su subgénero, el comentario económico, y toma reglas de otros géneros de ficción y de anticipación, para especular sobre el hoy, de manera metafórica y mostrar que los cadáveres banalizados por una sociedad espectacular, pueden devenir en lenguaje, en comunicabilidad pura. Es decir, que el texto gráfico y el escrito generarían la llamada “*máquina textual*” que al *hacer saber* también pretende *hacer hacer*. Lo perlocutivo del título sintetiza nuestra lectura interpretativa en la articulación de prácticas y de discursos.⁴ ¡A correr!, ¡salgamos del sistema!, dice este discurso, hagan esto y no sean victimarios, reales o potenciales. No es posible convivir en el sistema con los asesinos, la idea de salida es clara. ¡Cuidado!

Como conclusión desearía compartir una cita del filósofo italiano Giorgio Agamben, de su libro *La comunidad que viene*: (1996) *La forma extrema de esta expropiación de lo común, es el espectáculo, esto es, la política en la que vivimos. Pero esto quiere decir también que, en el espectáculo, nuestra misma naturaleza lingüística se nos presenta*

volcada (expuesta, diría yo, A.M.). Por esto, justamente por ser expropiada en su posibilidad misma de ser un bien común la violencia del espectáculo es tan destructora; pero, por la misma razón, el espectáculo contiene aún -algo así- como una posibilidad positiva, que puede ser usada contra él mismo.” (pág. 51) ■■■

4. “El trabajo del historiador, restituir las prácticas rituales, políticas, cotidianas, es muy complicado, porque debe entender, a través de los discursos, el modo en que se desarrollaron, o cómo se practicaron las conductas, los comportamientos. “ (de “*La Historia es complicada*”, entrevista al pensador Roger Chartier, *Página 12*, 2 de agosto de 1997)