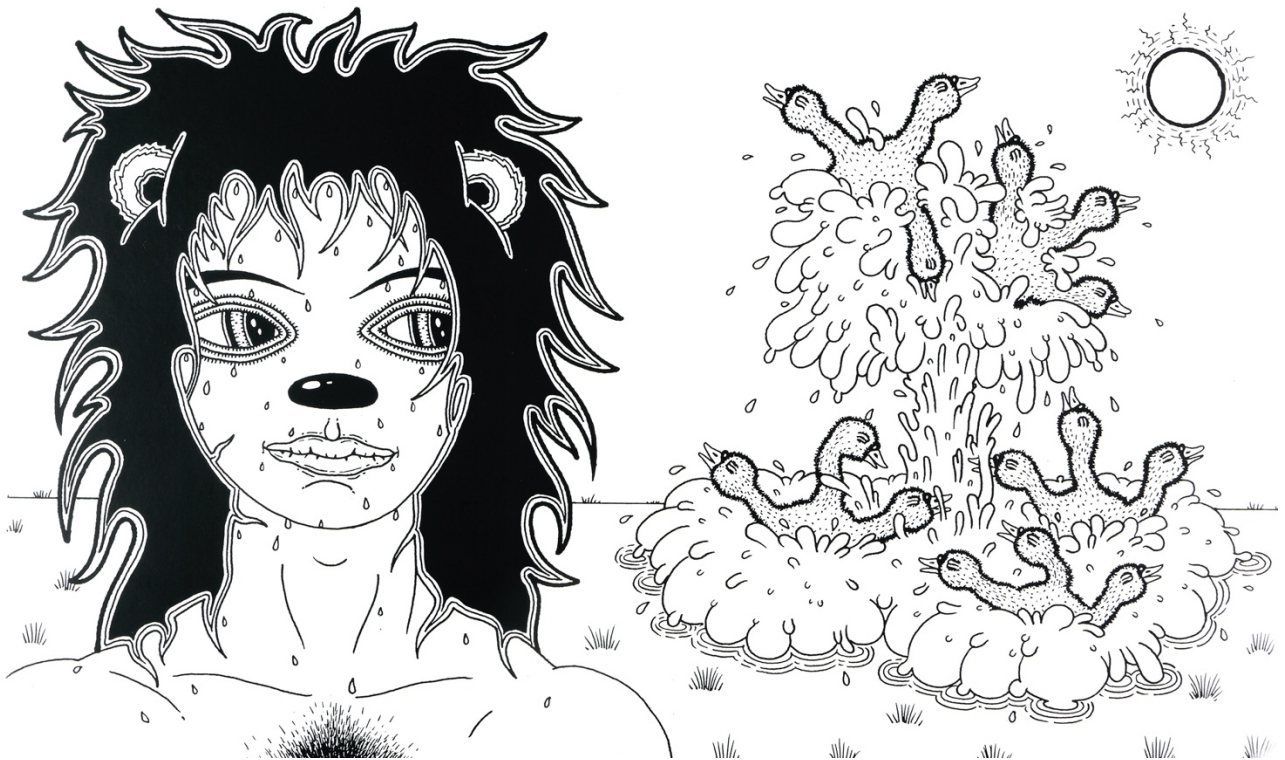


ARTÍCULOS

MAL DE MULTITUDES



Marcelo Pombo. ST. Marcador sobre papel. 1998

MAL DE MULTITUDES

MASS EVIL

Mariano López Seoane
UNTREF / New York University

Mariano López Seoane es profesor e investigador en NYU y en UNTREF en Buenos Aires, en donde da cursos de historia cultural de América Latina y de estudios y teoría queer. Es además crítico, escritor y curador. Ha publicado ensayos sobre arte contemporáneo, literatura, cine, teatro y políticas culturales, y ha editado el volumen colectivo Los mil pequeños sexos. Desde 2020 es director de la Maestría en Estudios y Políticas de Género de UNTREF. En 2017 publicó su primera novela, El regalo de Virgo, editada por Mansalva.

Contacto: mlseoane@untref.edu.ar

PALABRAS CLAVE

Mal
Cultura de masas
Cultura popular
Transvaloración
Queer

RESUMEN

Este ensayo es una revisión de la conferencia pronunciada en noviembre de 2019 en Buenos Aires en el marco de las X Jornadas de Jóvenes Investigadores de UNTREF: La Maldad. Haciendo foco en dos producciones salientes del cine de masas estrenadas en 2019, el trabajo propone una reflexión sobre los procesos de transvaloración que subyacen a toda concepción de "mal", ofreciendo una breve genealogía de dos villanes célebres y sugiriendo paralelos con la serie de resignificaciones constitutivas del término queer y de la política del deseo que intenta nombrar.

ABSTRACT

KEYWORDS

Evil
Mass Culture
Popular Culture
Transvaluation
Queer

This essay re-elaborates a talk given in Buenos Aires in November 2019 in the context of the Xth Young Researchers Conference at UNTREF: Evil. Focusing on two salient blockbuster films released in 2019, "Mass Evil" offers a reflection on the transvaluation processes at the root of every conception of "evil", presenting a brief genealogy of two well-known villains, and establishing parallels with the series of re-significations that constitute the term queer and the politics of desire it wants to name.

Cuando en *Más allá del bien y del mal* Nietzsche intenta definir la relación de los filósofos del futuro con la verdad se apresura a dictaminar que a su orgullo, y a su gusto, debe repugnarles que su verdad sea una verdad para cualquiera. Y en una concatenación de sentencias que secretamente seduce a las almas bellas, aun a las más democráticas, sostiene que lo bueno deja de ser bueno cuando se transforma en algo compartido por muchos:

Hay que apartar de nosotros el mal gusto de querer coincidir con muchos. ‘Bueno’ no es ya bueno cuando el vecino toma esa palabra en su boca ¡Y cómo podría existir un ‘bien común’! La expresión se contradice a sí misma: lo que puede ser común tiene siempre poco valor. En última instancia, las cosas tienen que ser tal como son y tal como han sido siempre: las grandes cosas están reservadas a los grandes, los abismos a los profundos, las delicadezas y estremecimientos a los sutiles, y, en general, y dicho brevemente, todo lo raro, a los raros. - (*Más allá del bien y del mal*, 43).

Hacemos bien en parar la oreja ante ese adjetivo final, que nombra a muchos de los que estamos acá por distintos motivos, anticipando nuestra existencia y adjudicándonos un linaje, pero también un futuro, o, mejor, una misión, la de ser los espíritus libres encargados de llevar el pensamiento a su mañana. Pero no nos apresuremos, y volvamos brevemente a la diatriba contra el bien común. Si lo que dice Nietzsche es cierto, si lo tomamos al pie de la letra, entonces el título de esta conferencia, que siendo honesto me fue dado, del mismo modo que me fue dada, arrojada diría Heidegger, la conferencia, no es sino una tautología. El mal siempre pertenece a las multitudes. Las multitudes son el mal. Lo bueno en su sentido aristocrático original, previo al triunfo de la moral de los esclavos, es aquello que distingue y determina la jerarquía.

Se sabe: el triunfo del cristianismo aseguró el dominio y la extensión de la moral de los esclavos. Lo “malo” pasa a ser “bueno”, y lo que era “bueno” se convierte en “malvado”. Lo bueno empieza a ser todo aquello que asegura la supervivencia del animal de rebaño. Y lo que los rebaños humanos mejor hacen, lo que han ejercitado toda su vida, es la obediencia, al punto de que ya les es una necesidad. “Esta necesidad sentida por el hombre intenta saturarse y llenar su forma con un contenido (...) y acepta lo que le grita al oído cualquiera de los que mandan – padres, maestros, leyes, prejuicios estamentales, opiniones públicas” (*Más allá del bien y del mal*, 199). Nietzsche da cuenta en dos o tres oraciones del trabajoso problema de la producción de consenso en las sociedades modernas, que el marxismo abordará a partir de las complejas discusiones sobre ideología, hegemonía, cultura de masas e industria cultural.

En este sentido, y teniendo en cuenta estos desarrollos, cabría preguntarse hoy, como se preguntaba Nietzsche en 1886, pero haciéndonos eco de la atención al presente que pedía

la China Ludmer, qué gritan al oído de las multitudes aquellos que mandan para asegurar lo que Gramsci entendía como su “dirección moral”. Y dejando de lado las *fakes news* que circulan por Whatsapp en el Brasil de Bolsonaro, las cadenas del desánimo que atenazan a nuestro país y, en general, los diarios del odio de la era Trump, que otros han pensado con tanta agudeza¹, quisiera concentrarme hoy en la moral de masas que se produce en ese aparato ideológico del estado que hace pocos meses fue acusado, por nuestro presidente, de diseminar una moral acorde a la avanzada neoliberal. Me refiero a la industria cultural, esa hidra de producción de consenso de mil cabezas, que, a pesar de ser ya una señora venerable, tan vieja como el capitalismo tardío, se encuentra en este momento en plena mutación. Como yo también soy una señora vieja y venerable, me daré el lujo de ser conservador: haré en esta ocasión foco en el cine, y más precisamente en las teorías sobre el mal que diseminan sus mayores éxitos. Esto sería, señoras y señores, el mal de multitudes.

Llamativamente, o no, las dos películas que dominan las taquillas del planeta a fines de 2019 se proponen como radiografías del mal. Y se inscriben en géneros del relato que han hecho de la dramatización del conflicto entre el bien y el mal su oficio y su vocación, proyectando antiguas preguntas religiosas, metafísicas, éticas y genealógicas sobre el firmamento de la cultura de masas. Taimadamente, además, se han inscripto en estos géneros para pervertirlos, operando en primer lugar una inversión simple con consecuencias notables a nivel de la trama y de la discusión moral: ambas hacen del antagonista el sol de la constelación cinematográfica, poniendo en escena una re-examinación de la función del villano que roza la redención.

Estudiémoslas entonces brevemente, y con cierta atención. Atravesando las sucesivas inversiones y subversiones que constituyen su genealogía, en las napas culturales arcaicas que las determinan, nos encontraremos con el origen del mal. Esto es: con la vitalidad de una formación cultural que sucesivas encarnaciones del orden, en nuestro continente y en el de más allá, intentaron silenciar.

1.

“Todo espíritu profundo necesita una máscara; aún más, en torno a todo espíritu profundo va creciendo, continuamente, una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, superficial, de toda palabra, de todo paso, de toda señal de vida que él da. -” (*Más allá del bien y del mal*, 40).

La primera película, ya lo deben haber adivinado, es *Joker*, de Todd Phillips, una suerte de *Bildungsroman* avieso del Guasón.

¹ Gabriel Giorgi y Ana Kiffer han publicado recientemente una reflexión conjunta sobre estos movimientos sísmicos de los afectos colectivos, haciendo foco en las escenas culturales de Brasil y Argentina. Ver Giorgi y Kiffer (2020).



Joaquin Phoenix en *Joker*. Todd Phillips. 2019

El personaje fue creado en 1940 por Bob Kane, Bill Finger y Jerry Robinson como antagonista de Batman en el primer cómic enteramente dedicado al vigilante de Ciudad Gótica. Las historias sobre su nacimiento, complicadas por los conflictos de cartel entre los padres de la criatura, señalan la gravitación de dos elementos igualmente determinantes, pero de distinta profundidad histórica (Gustines, 2010).

El primer elemento reenvía a un momento clave de la historia de la cultura de masas: la película *The Man Who Laughs* (El hombre que ríe), estrenada en 1928 en el umbral técnico entre el cine mudo y el cine hablado: los actores y actrices no hablan, pero se incorporan los primeros efectos de sonido y hasta canciones. Basada en la novela homónima de Víctor Hugo (1869) y dirigida por Paul Leni, uno de los directores salientes del expresionismo alemán, la película tenía como protagonista a Conrad Veidt, quien hace una caracterización memorable (es decir, destinada a ser imitada y reproducida) del personaje central: un hombre con el rostro desfigurado por una sonrisa perpetua (Thomas, 1994). Todas las interpretaciones del Guasón que conocemos, desde la estridente kitsch de César Romero hasta la actuación “de método” de Joaquin Phoenix, pasando por la furia punk de Heath Ledger, abrevan en la gestualidad hiperbólica que cultivaba el cine mudo y en la teatralidad camp del expresionismo.



Conrad Veidt en *The Man Who Laughs*. Paul Leni. 1928

El segundo elemento nos lleva a una de las actividades que, de acuerdo con Walter Benjamin, encierra las claves del tiempo moderno, el juego, y de allí a la extensa y oscura prehistoria de las formas y los materiales de la cultura de masas en la cultura popular europea. El elemento gráfico decisivo para definir al personaje parece haber sido el naipe que aquí conocemos como “Comodín”, que en inglés se llama “Joker”, y que tiene una larguísima historia en la que se entrelazan el bufón de la corte, el “Fol” del Tarot de Marsella (la única carta sin número) y dos de los *zanni*, o criados, centrales de la Commedia del Arte: el payaso triste (Pierrot) y el sirviente astuto y malicioso (Arlequín) (Knight, 1991). Este último encarna la insidiosa tentación carnavalesca de la Comedia, que lleva a los de abajo, a los oprimidos – los sirvientes – a burlarse de sus superiores y conspirar para alterar y frustrar sus planes (como puede verse, por ejemplo, en la ópera de Mozart *Las bodas del Fígaro*) (Katritzky, 2006).



Comodín



Le fol en el Tarot de Marsella



Pierrot



Arlequín

El ADN del Guasón contiene entonces la figuración cómica, teatral, de una dialéctica del amo y el esclavo que la película de Todd Phillips hará estallar.

Ahora bien, más allá de las intrigas palaciegas, y políticas, Arlequín es un personaje de prosapia diabólica: el estudioso de la Commedia dell'Arte Giacomo Oreglia sostiene que sus primeras apariciones datan de las pasiones francesas medievales, en las que se destacaba un demonio travieso, un emisario del Diablo con la cara pintada de negro, que recorría el campo con un grupo de diablillos para llevarse las almas al Infierno (Oreglia,

1968). Es notable, por otra parte, el parecido del nombre con Erlking, el rey de las hadas en el folklore germánico, y con Alichino, uno de los diablos del Infierno de Dante. Todo esto apunta a la relación de Arlequín con una serie de ritos y creencias de origen agrario, ritos y creencias que giraban alrededor de un dios pagano con cuernos que los celtas adoraban y los cristianos, impresionados por el “salvajismo” de los ritos, codificaron como diabólico. Recordemos esto. La prehistoria del Guasón incluye uno de los procesos de transvaloración más feroces y determinantes de la historia de la humanidad: el que opera el cristianismo con las creencias paganas y heréticas, haciendo de toda la cultura popular agraria europea, y de sus imágenes, duraderos emblemas de lo diabólico².

Volvamos al film de 2019. Protagonizado por Joaquin Phoenix, se inscribe en la tradición del cómic, y adhiere por ende a las distintas teogonías de los superhéroes que ha ido construyendo la industria cultural en su infatigable actualización de la épica. Pero, como es obvio desde el título, *Joker* se pliega al género de las películas de superhéroes para pervertirlo. No sólo porque invierte las jerarquías usuales y pone como protagonista al villano (al punto de que el héroe antagonista es apenas una promesa), sino también porque se aleja del esquema maniqueo de la mayoría de estas sagas, en las que, a diferencia de lo que sucedía en las aventuras de héroes y dioses de la Antigua Grecia, hay una distinción nítida entre el bien y el mal. *Joker* repone la ambigüedad moral de los mitos originales, y esta restauración puede entenderse en parte como un modo de honrar la prehistoria de su protagonista. Su sed de venganza, enhebrada de modo complejo con la noción de justicia que propone el film, parece estar queriendo corregir el torcimiento original que se produjo a fines de la Edad Media.

Justicia, dije. Lo que pone en escena la película es la serie de desventuras e inequidades, determinadas socialmente, que hacen de una persona una persona “malvada”. Alejada de las convenciones del cine de acción, *Joker* se entiende mejor como una máquina naturalista dedicada a describir la sostenida precarización de la vida del protagonista por parte de un régimen que le va quitando lo poco que tiene. Un régimen que rápidamente podríamos caracterizar como neoliberal, si nos dejamos llevar por el reguero de claves luminosas que va dejando el director: el estado calamitoso de las instituciones de salud; el desarme de los programas sociales que contenían a los más vulnerables; la suciedad de los subtes y las calles... Cabría decir que la película no se entiende sin ese otro gran personaje, la Ciudad Gótica de la que el estado se ha ausentado, y que es un avatar sombrío de la New York de fines de los 70s; esa ciudad que, de acuerdo con David Harvey, fue uno de los primeros laboratorios de las medidas de austeridad que se

² Acaso las referencias obligadas para darle un marco a este proceso sean el clásico ejercicio de microhistoria que lleva a cabo Carlo Ginzburg en *El queso y los gusanos* y la reconsideración feminista de la historia de esta feroz transvaloración que ejecuta con maestría Silvia Federici en *Calibán y la bruja*.

volverían política de estado durante la década siguiente³. Y si este es un dato repetido en la tradición *noir* en la que abreva Batman, que sostiene una y otra vez que el retroceso del estado propicia el avance de la delincuencia, *Joker* introduce una necesaria mediación social: son las vidas precarizadas de los abandonados por el estado (“el más frío de todos los monstruos fríos”, diría Zaratustra) las que ofrecen el caldo de cultivo para el crecimiento de la criminalidad. Podría decirse, en breve, que *Joker* es la primera película de superhéroes marxista. O, siendo más precisos, rousseauniana: los villanos no nacen malvados; es la sociedad la que los hace malvados. Y Arthur Fleck, el hombre que ríe que se transformará en el Guasón, más que ser un villano es un vengador de las personas afectadas por el zarpazo neoliberal.

A nadie ha sorprendido, por tanto, que entre las numerosas imágenes icónicas que produjeron las protestas contra el neoliberalismo en su laboratorio y primer modelo *for export*, la hermana república de Chile, se encuentren distintos retratos de manifestantes montados de Joker, en una suerte de repolitización del *cosplay* no en el sentido anticipado por las autoridades norteamericanas (que apostaron policías a la salida de cada cine en donde se proyectó la película), sino en el sentido plebeyo y callejero propio de la revuelta política en América Latina.



³ “En apenas unos años, muchas de las conquistas históricas de la clase obrera de Nueva York fueron suprimidas. Gran parte de la infraestructura social de la ciudad fue reducida y la infraestructura física (por ejemplo, el sistema de transporte suburbano) sufrió un acusado deterioro por la falta de inversión o incluso medidas de mantenimiento. La vida cotidiana de Nueva York ‘acabó siendo penosa y el ambiente social y cívico se tornó huraño’” (Harvey, p. 65).

El Joker en las calles de Santiago de Chile. 2019

2.

“Toda la filosofía moral ha sido hasta ahora aburrida y ha constituido un somnífero” (*Más allá del bien y del mal*, 228)

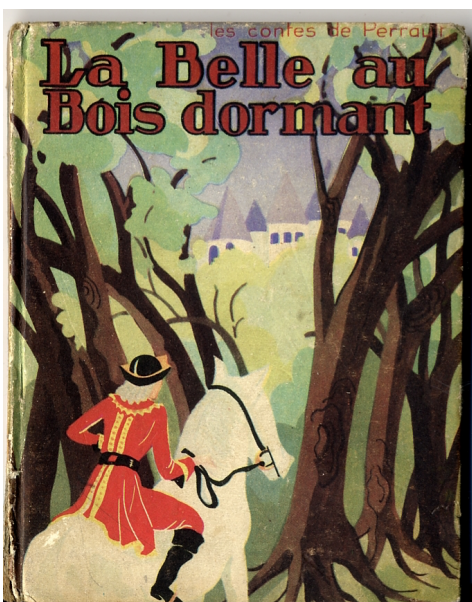
La segunda película se inscribe en otra de las formas del relato que desde tiempos inmemoriales se ha dedicado a explorar el conflicto entre el bien y el mal: los cuentos de hadas. Me refiero a *Maléfica*, o, en inglés, *Maleficent: Mistress of Evil*.



Poster promocional de *Maléfica*

Al igual que *Joker*, *Maléfica* tiene como punto de partida una inversión: la protagonista de la historia ya no será la princesa dormida sino la bruja mala inmortalizada por Disney, que en esta versión se ha transformado en una suerte de reina protectora del bosque de las hadas. Y al igual que en *Joker*, la inversión a nivel de “cartel” anticipa una reversión del relato maestro que equivale a una *Umwertung der Werte*, es decir, una transvaloración de todos los valores.

La primera versión escrita de la historia que conocemos como “La bella durmiente” aparece en la saga de *Perceforest*, compuesta entre 1330 y 1344. El cuento como tal se publica por primera vez en 1634 como parte del *Pentamerón* de Giambattista Basile. La versión de Basile fue luego adaptada y publicada en 1697 por Charles Perrault en su *Histoires ou contes du temps passé* (Tatar, 2002). Esta es la versión que nos es más familiar, en gran medida porque es la que Disney elige adaptar como película de animación en 1959. Es Disney el que le da mayor espesor al personaje arquetípico de la Bruja Mala, y el que le da su nombre actual, Maléfica.



Edición de los cuentos de Perrault.



La Bella Durmiente de Disney. Clyde Geromini. 1959

Como sabemos por los trabajos de Vladimir Propp, Mijail Bajtin, Peter Burke, Carlo Ginzburg y otros, los cuentos de hadas no son sino una codificación de una vasta trama de relatos y tradiciones transmitidos oralmente a lo largo de los siglos, relatos y tradiciones que hablan de la vitalidad de una cultura popular perseguida por el catolicismo oficial a partir de fines de la Edad Media y durante gran parte de la Edad Moderna. Sabemos también que estos saberes subalternos serán redimidos a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX por un romanticismo que cree ver en ellos lo más auténtico de la cultura nacional y la semilla sobre la que debe fundarse su reconstitución al calor de la nación moderna. Les debemos a Herder, a los hermanos Grimm, como antes a Perrault y a otros, la preservación de estos relatos, que son, como ya se ha dicho, *teorías del mal*. Pero la división entre el bien y el mal que proponen los cuentos de hadas no tiene el sentido épico que puede verse en las historias de superhéroes, sino un sentido moral particularísimo, en sintonía con comunidades y formas de vida hoy prácticamente desaparecidas. “Caperucita roja”, “Blancanieves”, “La bella durmiente” y otras son narraciones con fuerte tono moralizante que buscan alentar y diseminar conductas que tienen que ver con la preservación de la comunidad, y, más particularmente, de los más débiles dentro de la comunidad. Por eso están dirigidos a les niñas, que tienen que aprender que es mejor no jugar en el bosque, es mejor no intimar con osos o lobos, es mejor no confiar en viejas que ofrecen manzanas, entre otras lecciones de vida o muerte.

En este sentido, Alexander Kluge y Oskar Negt entienden que más allá de ser el repositorio de los deseos utópicos de los campesinos europeos, los cuentos de hadas preservan las experiencias colectivas más características del peligro o la amenaza, junto

con las viejas soluciones diseñadas para mantenerlos a distancia. La amenaza del exterior, la apertura forzada que supone el comercio, por ejemplo, será registrada en el mundo del cuento de hadas en formas narrativas que alientan el desarrollo de habilidades esencialmente defensivas. Y entre estas se valora especialmente la capacidad de discriminación o juicio. Cito en extenso de su libro *Geschichte und Eigensinn*, de 1982:

Ya no está claro qué es el enemigo. Se vuelve excesivamente difícil decidir si la garra cubierta de harina del lobo o la voz aguda pertenecen a la madre, o si la madre (fin o medios) tiene en realidad una piel cubierta de harina o una voz aguda, y así siguiendo. La mente se dirige entonces no hacia la aventura como tal, sino más bien hacia una cuestión más decisiva: ¿cómo puedo distinguir al enemigo con exactitud?, ¿dónde están los límites entre el interior y el exterior, entre lo seguro y lo peligroso? Todos los cuentos de hadas, como testimonios de una experiencia histórica, toman como contenido la pregunta por el *cómo* de los deseos, y cuentan la historia de esta duda central: ¿cómo podemos saber algo del exterior desde el interior? (Kluger y Negt, pp. 754-755)

La cuestión de los límites entre mundos; esto es, la pregunta por las fronteras entre un interior comunitario y un exterior amenazante, es clave para entender *La bella durmiente* de Disney, estrenada en el pico de la Guerra Fría, pero también para pensar la relectura que opera *Maléfica*, en donde precisamente la que parecía buena es mala, la que parecía mala es buena, y el interrogante fundamental es cómo distinguir al enemigo con exactitud.

(Si se me permite un paréntesis, añado que esta cuestión es a su vez decisiva para interrogar los modos en que el mal se figura en una América Latina que, en las luchas que gestaron su independencia política, también se preguntaba por los límites entre el interior y el exterior. Acaso por eso uno de los registros maestros del mal en América Latina ha sido el registro político que imagina el mal interior, el enemigo interno, que hemos visto reactivarse recientemente tras los levantamientos y las protestas en Chile. Un enemigo interno que, como se sostuvo en ese país, siempre es también latentemente un enemigo externo: los manifestantes en Chile son en realidad una invasión alienígena⁴; los manifestantes en la embajada de Chile en Buenos Aires son una milicia cubano-venezolana; la muerte de Nisman como efecto de un complot iraní-venezolano-cubano, y así siguiendo. Más allá del grado de disparate de estas hipótesis lo que se ve es la insistencia de un discurso que, de acuerdo con la lógica del corrimiento del velo, señala como “externas” una serie de intervenciones que a la vez son “internas” y se figuran como malignas. Por supuesto, la izquierda también abusa de esta estrategia retórica: sabemos que muchos de nuestros males han sido adjudicados, en general con mucha justicia, a operaciones más o menos veladas de “la embajada”. Lo interesante no es

⁴ Así lo expresó la Primera Dama de la República de Chile en un audio de Whatsapp que se filtró en el pico de las protestas.

confrontar estos discursos en términos de su mayor o menor falsedad. El punto es registrar la matriz que comparten, de acuerdo con la cual el mal es algo que se presenta como interno pero que en realidad viene del exterior, incluso del espacio exterior).

Pero volvamos a *Maléfica*. Y a la actualización de la función atávica de proteger formas de vida, y formas de comunidad, que proponen este y otros cuentos de hadas invertidos, propulsados por el principio de transvaloración, como *Frozen* y *Shreck*, entre otros.

Es probable que la idea de reivindicar a Maléfica le haya sido dictada a Angelina Jolie, y a Disney, por el éxito de la comedia musical *Wicked* (Malvada), estrenada en Broadway en 2003, y dedicada a lavarle la cara a la Bruja Mala del Este del Mago de Oz. Basada en la novela homónima de Gregory Maguire, *Wicked* ofrecía una versión alternativa de la historia de Dorothy, contextualizando la “maldad” de Elphaba en una sociedad atravesada por la discriminación, el racismo y la opresión de las mujeres (Maguire, 1995). En esa y otras reversiones, la comunidad a proteger ya no es la comunidad rural europea, por supuesto, sino la comunidad de los vulnerados por las normativas sexistas y racistas del capitalismo contemporáneo. Y en el caso particular de *Maléfica*, esta comunidad de vulnerados debe extenderse hasta incluir a los territorios y las personas no humanas amenazados por el extractivismo propio de la modernidad colonial. Y es por esto mismo que Maléfica deja de ser una villana para pasar a ser un hada oscura del bosque (parte de una especie) que hace uso de su magia (una serie de saberes subalternos) para detener el avance colonial de las fuerzas productivas humanas sobre su territorio y su comunidad. Estrenada el mismo año en que arreciaban los incendios del Amazonas, *Maléfica* recupera el utopismo ecológico anti-especista que ya se había visto en *Avatar* (James Cameron, 2009), figurando la guerra entre el bien y el mal como una guerra entre especies (las hadas vs. los humanos) que es también una guerra de territorios (el castillo protoindustrial vs. el bosque).

Es así que si *Joker* puede ser pensada como una película de superhéroes marxista, *Maléfica* debe entenderse como el cuento de hadas de las políticas feministas decoloniales (“Somos las hijas de todas las brujas que nunca pudieron quemar”), entendidas como políticas de defensa y sostén de ciertas formas de vida amenazadas por el régimen colonial, capitalista y patriarcal (Federici, 2010). No extrañará, entonces, que la película ofrezca su propia genealogía de la moral (Virginia Cano me sopla: heteropatriarcal) de boca de la verdadera malvada, interpretada por Michelle Pfeiffer (un animal mitológico que habita con igual soltura el mundo del cómic y el mundo de los cuentos de hadas). Fue ella, la Michelle, quien re-escribió la historia, culpando a Maléfica injustamente del sueño eterno de la Princesa Aurora. En breve, y como querría Nietzsche, la representante de la forma de vida inferior, humana, la abanderada de los resentidos, codifica, por envidia, el poderío mágico de Maléfica como maligno, y desde ese entonces Maléfica es “la dueña del mal”. Una vez más se condena la disidencia de un ser superior con cuernos. Y se lo identifica con el diablo.

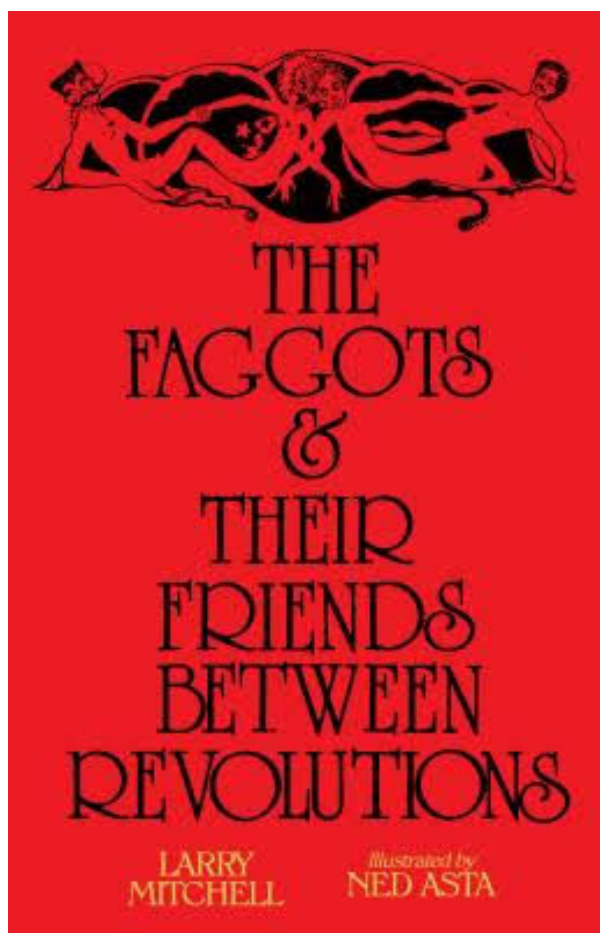
3.

“Las grandes épocas de nuestra vida llegan cuando tenemos el coraje de rebautizar el mal que hay en nosotros como nuestro mejor bien” (*Más allá del bien y del mal*, 116).

Dijimos: *Joker* puede leerse como una película de superhéroes marxista: la lucha del bien contra el mal es allí, a grandes rasgos, la lucha de clases. En *Maléfica* estamos ante una guerra de comunidades, que bien puede leerse desde el feminismo decolonial, pero también desde la Teoría Crítica de la Raza, la filosofía anti-especista, los Estudios Culturales, los Estudios Subalternos y otras formas de las políticas de la identidad.

A pesar de sus notables diferencias, la prehistoria del Guasón y la historia de *Maléfica* nos llevan al mismo punto, el *ground zero* del mal moderno. Que es, como he insinuado, el mundo agrario europeo pre-cristiano que en la Edad Media es atacado por la Iglesia Católica y en la Edad Moderna por el naciente capitalismo colonial que luego trasladará su operación de exterminio y explotación a nuestro continente. Silvia Federici y Rita Segato han trabajado insistentemente en esta línea visibilizando la opresión de género que produce la constante expansión colonial. Y Arthur Evans y otros, han sostenido que en el proceso de persecución y exterminio de las brujas y sus saberes, los saberes subalternos de la cultura popular, también fueron perseguidos “brujos” (o brujes) que hoy llamaríamos “disidentes sexuales”. Esta alianza de mujeres y disidentes en el sostén de una forma de vida comunitaria y no explotadora de la naturaleza fue reeditada brevemente en los 70s en el marco de comunas utópicas de disidentes sexuales y feministas, como la mítica Lavender Hill, en Upstate New York. Uno de sus miembros Larry Mitchell, publicó en 1977, con ilustraciones de su compañero Ned Asta, *The Faggots and Their Friends Between Revolutions* una fábula política desopilante que tiene tanto de cuento de hadas como de manifiesto⁵.

⁵ Lavender Hill fue una comuna de varones gays y mujeres lesbianas fundada en Ithaca, al norte de Estado de Nueva York, en 1983. Entre sus miembros se encontraban Larry Mitchell y Ned Asta, autor e ilustrador del manifiesto/fábula *The Faggots and Their Friends Between Revolutions*. En 2013 Austin Bunn realizó un documental sobre la comuna: *Lavender Hill: A Love Story*.



The Faggots and Their Friends Between Revolution. Mitchell y Asta. 1977

Allí pueden encontrarse declaraciones como esta:

“NOTHING CAN DEFEAT THE SPIRIT OF THE EARTH:

The fairies know that the earth will not tolerate the men much longer. The earth, scarred and gouged and stripped and bombed, will deny life to the men in order to stop the men. The fairies have left the men’s reality in order to destroy it by making a new one” (53)

[NADA PUEDE DERROTAR AL ESPÍRITU DE LA TIERRA:

Las hadas saben que la tierra no tolerará a los hombres mucho más. La tierra, marcada, excavada, despojada y bombardeada, les negará la vida a los hombres para detenerlos. Las hadas han dejado la realidad de los hombres para destruirla haciendo una nueva”]

O como esta:

“The fairies are the friends of the faggots. They help each other whenever they can. The fairies do not live among the men. They live in trees and caves and bushes. They come out at night to dance and sing. The men know that there are fairies but are not sure if they have seen one or not. Only the faggots have seen them for sure. Sometimes the fairies dance and sing for the faggots and sometimes the faggots dance and sing for the fairies and sometimes, the best time, they dance and sing together” (55)

[Las hadas son amigas de los maricones. Se ayudan entre sí cuando pueden. Las hadas no viven entre los hombres. Viven en árboles, en cuevas y en arbustos. Salen a la noche para bailar y cantar. Los hombres saben que las hadas existen, pero no están seguros de haber visto alguna. Sólo los maricones las han visto con certeza. A veces las hadas bailan y cantan para los maricones, y a veces los maricones bailan y cantan para las hadas, y a veces, en el mejor de los casos, bailan y cantan juntas”]

Lo que me interesa es insistir en la operación cultural y moral que acompaña el proceso de demolición de esta suerte de panteísmo, represión de los saberes acumulados y explotación económica de las comunidades, una operación que podemos llamar con Nietzsche “transvaloración”. De acuerdo con esta operación, el dios con cuernos de los celtas y la bruja malvada (a la que se le añaden cuernos) pasan a ser representantes del diablo, cuando no el diablo mismo. Años más tarde, en nuestro presente, *Joker* y *Maléfica* rebobinan esa transvaloración histórica y nos vuelven a depositar en un mundo en el que ese diablillo travieso y esa bruja malhumorada pueden ser el héroe y la heroína. En breve, son películas que reescriben la historia, tal como lo hace Tarantino en otra película estrenada en 2019 que coquetea con los cuentos de hadas: *Once Upon a Time in Hollywood*. El mal revertido allí, y arrasado por una retrotransvaloración, es el del colmo absurdo, y diabólico, de la Contracultura, representado por el clan Manson.

Este tipo de operación semiótica y política es bien conocida para las culturas de la disidencia sexual. Y esta de hecho contenida en uno de los nombres clave que la disidencia sexual ha asumido desde fines de los años 80s: el término *queer*.

Como se ha dicho infinidad de veces, la historia del término *queer* es la historia de su manipulación y re-significación. De acuerdo con Michael Warner y otros, es a fines del siglo XIX (en la época de los juicios a Oscar Wilde) que una voz que se utilizaba para referirse a lo extraño, lo raro, lo poco frecuente o lo extravagante pasa a estar definitivamente asociada con la disidencia sexual (Foldy). En breve, a fines del siglo XIX, *queer* ya es *marica* o *loca*. Tolerado durante décadas como injuria, a fines del siglo XX sufre una nueva torsión, esta vez a manos de quienes eran nombrados, estigmatizados y perseguidos por el término. *Queer* se vuelve marca de orgullosa disidencia (“Reivindico mi derecho a ser un monstruo”, diría Susy Shock, y *Maléfica* no tendría problemas en

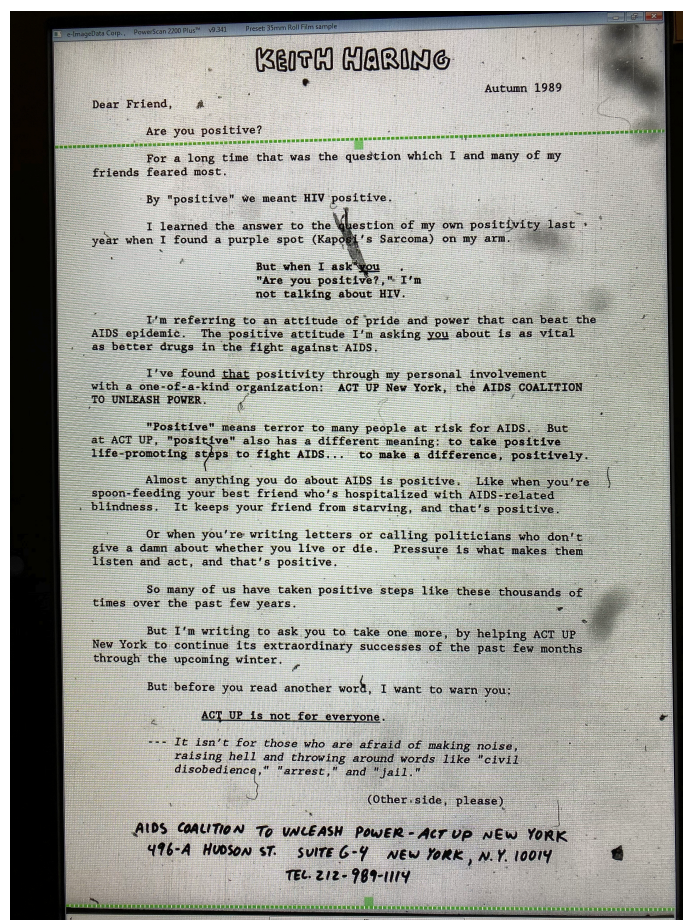
entonar esa copla), de compromiso con una forma de vida no regulada por las normas heterosexistas. En el nuevo sentido de *queer* se anudan lo oposicional y la determinación de tejer una política de alianzas para revertir los efectos más crueles del régimen capitalista colonial y patriarcal.

En esta gesta es clave el trabajo político de una coalición de activistas de New York “unidos por su ira” para detener el avance de la pandemia del sida. Me refiero a Act Up, la coalición que forman una serie de grupos afectados por el sida para empoderarse y hacer del sida una crisis política⁶.

Estuve recientemente trabajando con los archivos de Act Up en la Biblioteca Pública de New York. Una de las cosas fundamentales que hace este grupo es articular una serie de operaciones de sentido que producen inversión de valor. Recordemos que este mal clínico estaba asociado y directamente atribuido a ciertas poblaciones y ciertas comunidades, desproporcionadamente las comunidades de la disidencia sexual. Y la idea era que la mala conducta de estas comunidades (el hedonismo, la fiesta, el uso de drogas, el no formar familias, la promiscuidad sexual, etc.) llevaban a la transmisión del virus y por ende a la muerte. Esta era la retórica que diseminaban las instituciones políticas y los medios de comunicación. Act Up opera una transvaloración: cambia el relato que atenaza y constituye este mal clínico, y al cambiar el relato cambia la distribución de sus roles maestros. Y entonces les activistas LGBTI+ que combaten la enfermedad pasan a ser héroes, mientras que los villanos son ahora las corporaciones farmacéuticas, los líderes políticos que desmantelan el estado de bienestar, los líderes de opinión que proponen cuarentenas y campos de concentración, y demás canallas.

En este sentido hay una carta muy linda que escribe el artista plástico Keith Haring en 1989 en la que cuenta su experiencia como persona hiv positiva que empieza a participar de las reuniones de Act Up. Y lo que dice en esa carta es muy interesante en términos de resignificación. ¿Qué significa ser positivo?, se pregunta Haring. A fines de los 80s, específicamente en las comunidades de la disidencia sexual, el término “positivo” pasa a tener un significado ominoso y Haring explica que participar del activismo de Act Up lo ha ayudado a devolverle a positivo su significado “original”: la idea de optimismo, energía, buena predisposición, etc.

⁶ Ver, entre otros, el trabajo clásico sobre la crisis del sida que realiza Douglas Crimp y la reconstrucción sociológica de la historia de Act Up desde la teoría de los afectos que hace Deborah Gould.

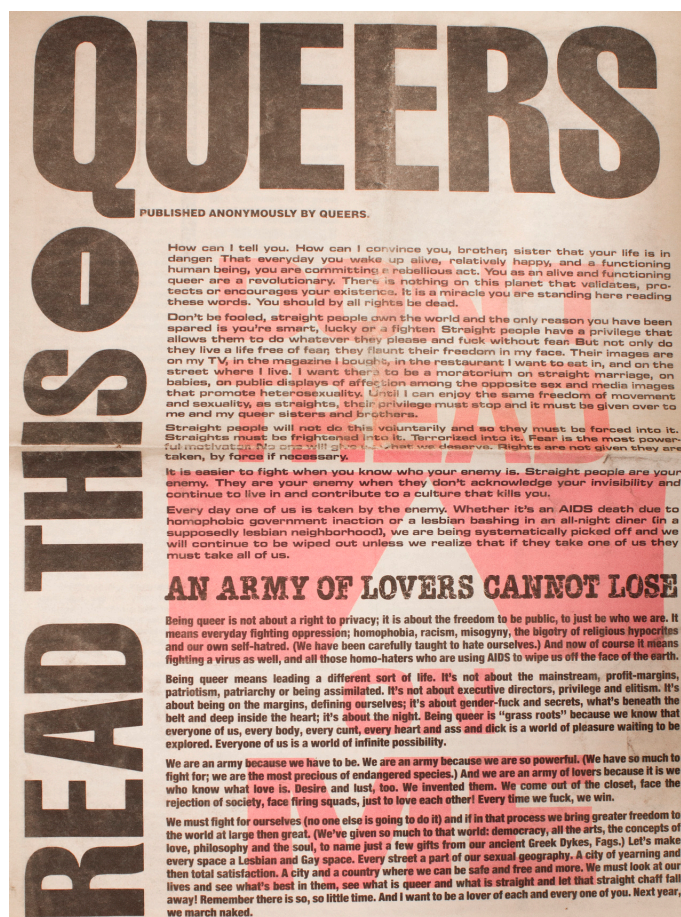


Keith Haring, *Dear Friend, Are You Positive?* Otoño de 1989

En el mismo sentido opera un mítico periódico que circula en la Marcha del Orgullo de New York en junio de 1990, firmado por Queers Anonymous, un colectivo cercano a Act Up⁷. Allí la resignificación del término *queer* es clara y distinta, como lo es su oposición a lo que empezaba a llamarse heteronorma y a lo que se llamará diez años más tarde homonorma⁸:

⁷ Al respecto, ver el relato en primera persona que realiza Avram Finkelstein, integrante de Queers Anonymous y uno de los redactores del periódico, para el archivo digital Moléculas Malucas: <https://www.moleculasmalucas.com/post/odio-a-l-s-héteros-separatismo-y-sida-en-los-años-80>

⁸ Ver, en este sentido, el trabajo fundamental de Lisa Duggan sobre normalización de la disidencia sexual y neoliberalismo (Duggan, 2003).



Queers Read This. Queers Anonymous. Junio 1990

El texto ofrece precisiones categóricas, filosas y punzantes, sobre el alcance del término recientemente re-semantizado:

Ser *queer* no tiene que ver con el derecho a la privacidad; tiene que ver con la libertad de ser quien sos en público. Significa luchar todos los días contra la opresión, la homofobia, el racismo, la misoginia, la intolerancia de los hipócritas religiosos, y contra nuestro odio hacia nosotres mismos. (Nos han enseñado cuidadosamente a odiarnos). Y ahora también significa, por supuesto, luchar contra un virus, y contra todos esos homo-odiantes que están usando el sida para borrarlos de la faz de la tierra. Ser *queer* significa sostener una forma de vida diferente. No tiene nada que ver con el *mainstream*, con los márgenes de ganancia, el patriotismo, el patriarcado o con ser asimilado. No tiene nada que ver con los directores ejecutivos, el privilegio y el elitismo. Tiene que ver con estar en los márgenes, con definírnos a nosotres mismos; tiene que ver con corromper el género y con los secretos, con lo que está debajo del cinturón y bien profundo

en el corazón, con la noche. Ser *queer* es “de base” porque sabemos que todes nosotres, cada cuerpo, cada vagina, cada corazón, cada culo y cada verga son un mundo de placer esperando a ser explorado. Cada uno de nosotres es un mundo de infinitas posibilidades. Somos un ejército porque somos muy poderosos. (Tenemos mucho por lo que luchar. Somos la más preciosa de las especies en peligro). Y somos un ejército de amantes porque somos nosotres les que sabemos qué es el amor. Y el deseo y la lujuria. Nosotres los inventamos.

Este texto representa un momento de cristalización exitosa de lo *queer*. Pero, por supuesto, no significó de ninguna manera la detención del incesante proceso de resignificación que lo constituye. Digo éxito y pienso en *El arte queer del fracaso*, el libro que en 2011 publicó un amigo de la casa, Jack Halberstam. Ese verdadero clásico de los Estudios Queer cuestiona el apego de la sensibilidad *queer* por ciertas narrativas heroicas que valoran positivamente la hazaña, la resistencia y la fuerza, cayendo por momentos en nociones de éxito que se parecen sospechosamente a las que celebra la heteronormatividad capitalista (Halberstam, 2018).

Apenas un año antes, Sara Ahmed había publicado otro clásico de los Estudios Queer, *La promesa de la felicidad*, editado en Buenos Aires por Caja Negra y reseñado para nuestra revista, *El lugar sin límites* por Lucía Cytrin una estudiante de nuestra Maestría en Estudios y Políticas de Género que ayer nomás expuso en estas jornadas. Lucía explica muy bien en su reseña cómo Ahmed opera una nueva resignificación del término *queer* para asegurar la visibilidad de lo que llama “*queers* infelices”, dominados por las “pasiones tristes” que no tienen buena prensa en la historia heroica del movimiento (Cytrin, 2019). Capítulo aparte constituyen las transfiguraciones de lo *queer* en América Latina, que van desde el rechazo pleno, por su compromiso con el avance cultural del imperio, y su reemplazo por voces que han aparecido en estas jornadas: loca, marica, puto, raro, a su latinización en lo *cuir* y su devenir animal, de mano de la crítica decolonial y el activismo de las comunidades indígenas, en el minorizado *cuis* (Falconí Travez, 2018).

La historia de lo *queer* es, en suma, la historia de sus incesantes re-significaciones a manos de sujetos y comunidades impulsados por su agenda táctica, esto es, por su voluntad de poder. Estas re-significaciones, lo hemos dicho, son a su vez transvaloraciones: movilizan definiciones morales en conflicto, a veces directamente opuestas. Otro tanto puede decirse, claro está, de la historia de la política, que últimamente – y habría que pensar esta temporalidad – se codifica explícitamente como una guerra moral. Hace pocos días, en conexión con los resultados de nuestras elecciones, el canciller de Brasil, Ernesto Araujo, afirmó que “las fuerzas del mal” festejaron la victoria de Alberto Fernández. Ayer mismo en el Colegio de San Ildefonso, de México, el presidente electo explicó frente a un auditorio repleto que le tocaba, junto con López Obrador, rebobinar la historia para desandar la destrucción provocada por los programas neoliberales y continuar la tarea

emprendida por los mandatarios de la Marea Rosa. “Es un imperativo moral que tenemos”, insistió, no sin antes hablar del “Lawfare” y de la persecución mediático-judicial a los líderes progresistas de la región. Lo que antes era el mal, el mal del populismo corrupto, empieza a convertirse en el bien de la justicia social.

Hay un punto, que conocemos bien, en el que estas dos historias se tocan: la lucha política entre el “populismo” y el “neoliberalismo” se ha codificado en Brasil, y en otras partes, como lucha moral entre quienes pugnan por ampliar los derechos de distintas comunidades y quienes hacen fuerza para restringirlos. Lo sabemos: lo que hacemos desde nuestra Maestría en Políticas y Estudios de Género no sería sino expresión de una ideología perversa, la “Ideología de Género”, diseñada para destruir la familia y llevar confusión allí donde todo es claro y distinto: las nenas de rosa, los nenes de celeste.



Dyhzy y Eduardo Bolsonaro. Twitter. 2019

Eduardo Bolsonaro codificó en esos términos las tensiones que se avecinan entre los modelos económicos y políticos de Argentina y Brasil. En un meme que no es un meme que decidió hacer circular y celebrar, contrapuso su masculinidad “sana” (es decir, varonil y portadora de armas) a la expresión de género confusa, el devenir Pokémon, de Dyhzy,

le hije de Alberto Fernández. En un posteo que puede leerse como respuesta, a los pocos días, Dyhzy propuso su propio Cosplay de el Guasón, convertido como vimos en símbolo de la revuelta.



Dyhzy. Cosplay de Joker. Instagram. 2019

Los términos de esa guerra quedaron planteados sin demora en la escena inestable de las redes sociales a fines de 2019. Nada hacía prever, o todo hacía prever, que un acontecimiento micromacrocópico situado más allá del bien y del mal, y en ese umbral en el que bien y mal coexisten y colaboran, haciendo que la distinción pierda todo sentido, trastocaría los términos del combate, acelerando los procesos de precarización que definen el presente y poniendo en cuestión la capacidad de la política, de derecha o de izquierda, de regular la vida y administrar la muerte. Una vez más, como en la Edad Media en la que se cristalizaron los perfiles diabólicos de nuestras villanas, la peste vino a igualar, para abajo, los sueños mundanos de los hombres infames.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Crimp, Douglas; Rolston, Adam (1990). *AIDS DemoGraphics*. Seattle Bay Press
- Cytrin, Lucía. Reseña de *La promesa de la felicidad*, en *El lugar sin límites*. Vol. 1, Núm. 2 (2019): Ética Salvaje. UNTREF
- Duggan, Lisa. *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack On Democracy*. Beacon Press, 2003.
- Falconí Travez (ed.). *Inflexión marica. Escrituras del descalabro gay en América Latina*. Barcelona: Egales, 2018.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- Foldy, Michael S. *The Trials of Oscar Wilde: Deviance, Morality, and Late-Victorian Society*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos*. Madrid: Península, 2009.
- Giorgi Gabriel y Kiffer, Ana. *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.
- Gould, Deborah. *Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight against AIDS*. University of Chicago Press, 2009.
- Gustines, George Gene (October 4, 2010). “The Joker in the Deck: Birth of a Supervillain”. *The New York Times*. 4 de octubre de 2010.
- Halberstam, Jack. *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Egales, 2018.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Katritzky, M. A. *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*. New York: Editions Rodopi, 2006.

Knight, Gareth. *The Magical World of the Tarot*. Aquarian, 1991)

Maguire, Gregory. *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*. New York: Harper Collins, 1995.

Oreglia, Giacomo. *The Commedia dell'Arte*. New York: Hill & Wang, 1968.

Tatar, Mary. *The Annotated Classic Fairy Tales*. New York: W.W. Norton & Company, 2002.

Thomas, Kevin. “Leni’s ‘Man Who Laughs’ a Silent, Stirring Experience”. *LA Times*. 15 de agosto de 1994.