

# La imaginación científica popular

Paradigmas de los '50 en *El Eternauta*  
y otras historias de Oesterheld

Horacio Moreno  
(compilador)



Marcelo Figueras - John Rieder - Carlos A. Scolari - Hernán Comastri - Juan Sasturain - Daniel Del Percio - Federico Penelas - Roberto de Sousa Causo - Claudio Canaparo - Carlos Pérez Rasetti - Rachel Haywood - Lucas Berone - Horacio Moreno - Soledad Quereilhac - Joanna Page



# **La imaginación científica popular**



# La imaginación científica popular

Paradigmas de los '50 en *El Eternauta*  
y otras historias de Oesterheld

Horacio Moreno  
(compilador)



Colección **Pensamiento Nacional**

---

La imaginación científica popular: paradigmas de los '50 en *El Eternauta* y otras historias de Oesterheld / Horacio Moreno [et al.]; Compilación de Horacio Moreno; Prefacio de Darío Kusinsky; Prólogo de Marcelo Figueras - 1a ed.

José C. Paz: Edunpaz, 2024.

Libro digital, PDF (Pensamiento Nacional/ 9)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-8262-52-9

1. Cultura Popular. 2. Pensamiento Nacional. 3. Ciencia Ficción. I. Moreno, Horacio

II. Moreno, Horacio, comp. III. Kusinsky, Darío, pref. IV. Figueras, Marcelo, prolog.

CDD 807

---

1<sup>a</sup> edición, noviembre de 2024

© 2024, Universidad Nacional de José C. Paz. Leandro N. Alem 4731

José C. Paz, Pcia. de Buenos Aires, Argentina

© 2024, EDUNPAZ, Editorial Universitaria

**ISBN:** 978-987-8262-52-9

**Universidad Nacional de José C. Paz**

Rector: **Darío Exequiel Kusinsky**

Vicerrectora: **Silvia Storino**

Secretaría General: **María Soledad Cadierno**

Directora General de Gestión de la Información y

Sistema de Bibliotecas: **Bárbara Poey Sowerby**

Jefa de Departamento Editorial: **Blanca Soledad Fernández**

División Diseño Gráfico Editorial: **Jorge Otermin**

Arte y maquetación integral: **Florencia Jatib y Mariana Aurora Zárate**

Coordinación editorial: **Paula Belén D'Amico**

Corrección de estilo: **María Laura Romero, Nora Ricaud,**

**Mariangeles Carbonetti y Laura González**

Ilustración de tapa (collage en base a imágenes de *El Eternauta*): **Jorge Otermin**

Publicación electrónica - distribución gratuita

Portal EDUNPAZ <https://edunpaz.unpaz.edu.ar/>



Licencia Creative Commons - Atribución - No Comercial (by-nc)

Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga con fines comerciales.

Tampoco se puede utilizar la obra original con fines comerciales. Esta licencia no es una licencia libre. Algunos derechos reservados: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>

*A Bárbara, por todo lo que me enseñaste y me seguís  
enseñando, por todo lo compartido y lo por compartir, por  
las charlas y las miradas diferentes, por estar siempre y seguir  
estando, y por todas esas otras cosas que solo te digo a vos.*



# Índice

## Presentación

*Darío Kusinsky*

13

## Prólogo. La invasión sin fin (y el fin de la invasión)

*Marcelo Figueras*

17

## Introducción. La imaginación científica popular de la Nueva Argentina peronista y las condiciones de posibilidad de *El Eternauta*

*Horacio Moreno*

27

## Paradigmas

37

## Ciencia ficción, colonialismo y la trama de la invasión

*John Rieder*

39

## ¿Pasarán? Pistas para una teoría de la invasión alienígena

*Carlos A. Scolari*

71

## El *Bull Rockett* de Oesterheld, o la divulgación científica en forma de historieta

*Hernán Comastri*

89

<b>Oesterheld y el héroe nuevo</b>	
<i>Juan Sasturain</i>	119
<b>¿Qué ves cuando me ves?</b>	
	143
<b>Apocalíptico sudamericano. <i>El Eternauta</i> y sus lecturas europeas y norteamericanas</b>	
<i>Daniel Del Percio</i>	145
<b>Formas de la apolitididad tras la nevada. Amigos y enemigos en <i>El Eternauta</i></b>	
<i>Federico Penelas</i>	161
<b>Navegante de la eternidad: un <i>glitch</i> en el proceso universal de dominación</b>	
<i>Roberto de Sousa Causo</i>	175
<b><i>Mobilis in mobili</i>: ciencia y tecnología en <i>El Eternauta</i></b>	
<i>Claudio Canaparo</i>	195
<b>Una invasión a la Patria de la felicidad</b>	
<i>Carlos Pérez Rasetti</i>	219
<b>Más Allá, <i>El Eternauta</i> y los albores de la edad dorada de la ciencia ficción latinoamericana (1953-1959)</b>	
<i>Rachel Haywood</i>	235
<b>¿Será posible?</b>	
	263
<b>Las pesadillas de H. G. Oesterheld: constitución de una mirada oblicua</b>	
<i>Lucas Berone</i>	265

**Domicilio ontológico: la aventura victoriana  
y la invasión de los “cabecitas negras”  
en los orígenes de *El Eternauta***

*Horacio Moreno*

287

**La utopía encubierta. Estrategias de localización  
de la aventura de ciencia ficción  
en *El Eternauta* (1957-1959) de Héctor G. Oesterheld  
y Francisco Solano López**

*Soledad Quereilhac*

327

**Intelectuales, revolución y cultura popular:  
una nueva lectura de *El Eternauta***

*Joanna Page*

351

**Sobre el origen de los textos**

379

**Las autoras y los autores**

385

# **Formas de la apoliticidad tras la nevada**

**Amigos y enemigos en *El Eternauta***

*Federico Penelas*



Desde hace muchos años se viene leyendo en clave política la historieta *El Eternauta*, con guion de H. G. Oesterheld y dibujo de F. Solano López. La cumbre de dicha lectura parece haber sido consolidada por la militancia de la juventud peronista cuando, hace un poco más de diez años, creó la extraordinaria imagen de El Nestornauta. El propósito de este ensayo será discutir la mencionada interpretación política, sin, por eso, cuestionar la eficacia de pudo tener la síntesis simbólica generada en la representación de Kirchner enfundado en el traje impermeable del personaje del gran cómic nacional. El ensayo, sin embargo, sí polemizará con quien pretenda fundar dicha eficacia en aquella clave de lectura.

En consecuencia, remarcaré las instancias de apoliticidad que presenta la saga, a contrapelo de las abundantes lecturas políticas de la obra de Oesterheld; lecturas a esta altura acríticas diría, pues se han consolidado como parte del sentido hermenéutico común. Argumentaré en una dirección contraria a la de la lectura que asimila a Oesterheld con Walsh en virtud, probablemente, de los rasgos comunes a las historias de vida de ambos notables escritores, con un fuerte compromiso por la militancia y un trágico final a manos del terrorismo de Estado. Dicha lectura vislumbra una representación que deriva desde el primer peronismo en *El Eternauta 1 (EE1)* –comunión de clases más el Ejército– al montonerismo en *El Eternauta 2 (EE2)*. Insistiré, a la vez, a contrapelo de la subsiguiente lectura que ve en el pasaje de *EE1* a *EE2* una evolución de mayor politicidad, que en realidad dicho desarrollo reafirma el plano apolítico más que el político.

Esta interpretación es posible solo a partir de la lección schmittiana que la izquierda contemporánea lucha por apropiarse definitivamente, esto es, la tesis de que lo político se funda en la relación amigo/enemigo, conflicto básico que es conceptualmente indisociable de la politicidad. En esa misma clave que supone dicha apropiación, me resultará pertinente reafirmar mi tesis comparando el tandem de las dos versiones de *El Eternauta* con dos filmes, dos *westerns* de la década del cincuenta. El uso del *western* aquí no es caprichoso. Una lectura clásica de *El Eternauta* se ha hecho en términos de sus implicancias para el concepto de *heroicidad*, siendo claramente el *western* el género en donde más se ha reflexionado sobre la figura del héroe (no por nada Borges amaba los *westerns* por considerarlos “el último refugio de la épica”). No me concentraré específicamente en la figura del héroe, aunque algo diré al respecto, sino en la configuración que en las películas del Oeste se hace de la amistad. Los dos *westerns* que tematizaré son *High Noon* (1952, Fred Zimmerman; *A la hora señalada* y *Solo ante el peligro* fueron sus dos títulos en castellano) y *Río Bravo* (1959, Howard Hawks). La gracia aquí es que la segunda fue una respuesta a la primera, una respuesta brillante de Hawks tras haber sido convencido por John Wayne de que *High Noon* debía ser refutada. Usaré la lección de Wayne a Hawks plasmada en *Río Bravo* para reforzar mi predilección política de *EE1* por sobre *EE2*. Schmitt y Wayne conducirán pues el argumento, en esta tensión indisoluble para la izquierda de enfrentarse al fenómeno de lo político perdiendo la inocencia y hundiéndose los pies en el barro humano.

Para comenzar, es importante aclarar de qué hablo cuando hablo de “lo político”. Es importante distinguir “lo político” de “la política”, pensando a lo primero como la instancia misma de instauración de la sociedad y a la segunda como el conjunto de prácticas convencionales particulares subsidiarias de aquel fenómeno. En palabras de Chantal Mouffe:

Algunos teóricos como Hannah Arendt perciben lo político como un espacio de libertad y deliberación pública, mientras que otros lo consideran como un espacio de poder, conflicto y antagonismo. Mi visión de “lo político” pertenece claramente a la segunda perspectiva. Para ser más precisa, es la manera en que distingo “lo político” de “la política”: concibo “lo político” como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a “la política” como el conjunto de prácticas e instituciones a través

de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político (Mouffe, 2007: 16).

El pensamiento de lo político en términos de antagonismo se ha presentado como una crítica potente al pensamiento político liberal en su pretensión individualista metodológica y en su profundo intelectualismo racionalista. La tesis schmittiana de que el criterio de lo político es la discriminación amigo/enemigo lleva implícito el punto de partida anti-individualista en la medida en que la diferencia específica de lo político tiene que ver con la conformación de un nosotros como opuesto a un ellos, tratándose siempre de formas colectivas de identificación. Dicha esfera antagónica primordial se desarrolla conflictivamente no a través de actos de libre discusión sino de decisión. La configuración del consenso a través de la configuración de un nosotros siempre se da en conjunción con la configuración de una exclusión, lo cual lleva la impertinencia de pensar políticamente la posibilidad de un consenso racional universal completamente inclusivo. Esa pretensión racionalista de buena parte del liberalismo es su otra forma de desentender el fenómeno de lo político en su carácter de antagonismo irreductible.

Siguiendo pues esta pauta schmittiana, pongamos una lupa en la configuración del conflicto amigo/enemigo en la saga de *El Eternauta*, para evaluar en esos términos su politicidad.

Empecemos por pensar la figura del enemigo. Para ello me será útil la obra de Richard Rorty, la cual es una excepción liberal a la lectura de la política que desatiende a lo político. Rorty, hacia el final de *Contingencia, ironía y solidaridad*, presenta (siguiendo a Wilfrid Sellars) una concepción de la obligación moral a partir de la noción de “intenciones-nosotros”, es decir, considerar que en esta área el término explicativo fundamental es el de “uno de nosotros”, en tanto opuesto a un determinado “ellos”. Rorty niega que la expresión “uno de nosotros los seres humanos” (en tanto opuesto a los animales, los vegetales o las máquinas) sea más fuerte que, por ejemplo, la expresión “nosotros los latinoamericanos” (en tanto opuesto a los estadounidenses, los europeos, etcétera). La fuerza del “nosotros” está en su capacidad de contrastación con un “ellos” conformado también por seres humanos, la especie errónea de seres humanos. Apelar a un “nosotros” más restringido

que el “nosotros los seres humanos” es ganar en persuasión moral y política, fortaleciendo el sentimiento de solidaridad (conf. Rorty, 1991).

Lo político surge pues del antagonismo, que configura un nosotros a partir de la distancia con un ellos, donde el adversario debe servir de fuerza contrastante, esto es, debe ser otro nosotros humano. Sin ese contraste no hay política, hay supervivencia en la naturaleza.

Es justamente esta ausencia de contraste el primer factor de despolitización presente en la saga. No hay enemigos en *El Eternauta*. Devenida la política en guerra, esto es, revelándose lo político en la manifestación explícitamente bílica de la política, no hay en *El Eternauta* forma de ejercer el límite extremo que configura conceptualmente la relación de antagonismo, esto es, matar al enemigo. Salvo un primer momento en *EE1* donde se torna posible el conflicto entre los distintos sobrevivientes, el resto de la saga enfrenta a los humanos con los siguientes tipos de entidades: cascarudos, gurbos, zarpas, hombres-robot, manos, Ellos.

Los primeros dos tipos de entidades no tienen ningún rasgo antropomórfico y pertenecen al reino animal no humano y, lo que es más importante, no humanizable. Dice Rorty:

A los bebés y a los animales más atractivos se les atribuye el “tener sensaciones” y no (como a las células fotoeléctricas o los animales por los que no sentimos inclinación alguna –por ejemplo las platijas y arañas–) “responder meramente a los estímulos”. Esto ha de explicarse basándose en esa especie de sentimiento comunitario que nos une con lo que es humanoide. Ser humanoide es tener una cara humana, y la parte más importante de esa cara es una boca que podemos imaginar profiriendo oraciones en sincronía con las adecuadas expresiones de la cara en su conjunto. [...] Por eso vemos sacrificar a los cerdos sin inmutarnos y en cambio formamos sociedades para la protección de los koalas (Rorty, 1989: 177 y 179).

Así, matar cascarudos y gurbos no es matar enemigos, es salir de caza (de hecho, en *EE2* Salvo y Germán visten de cazadores).

Los Ellos, por su parte, incorpóreos y asimilados al “odio cósmico”, se presentan pues como una fuerza de la naturaleza. No hay forma de pensar ese enfrentamiento como un enfrentamiento político. Enfrentarlos es como enfrentar terremotos, meteoritos, volcanes. De hecho, el inicio mismo de la in-

vasión, la nevada mortal, en tanto lo que mata es un fenómeno natural, da la clave de despolitización de toda la saga. El final de *EEI*, el discurso del mano anciano en que se evidencia que se trata finalmente de la lucha del espíritu, remarca esta apoliticidad, esta lectura, digamos, de humanismo ecológico. En el fondo, finalmente, parece no haberse superado la pretensión inicial del autor de ofrecer una variación del tema de Robinson Crusoe (sin que el peso en las relaciones sociales la desmienta, pues no olvidemos que Crusoe finalmente arma comunidad con Viernes).

Más interesantes son los procedimientos de despolitización en relación con los zarplos, hombres-robots y manos, esto es, con aquellas entidades antropomórficas a las que se enfrentan Salvo y los demás. El tratamiento de los zarplos como animales (con énfasis en su canibalismo, lo cual remite a los cascarudos y a la figura paradigmática de la otredad) y de los hombres-robots como máquinas permite mantener la lectura del fenómeno que se extrema en la situación de guerra como un fenómeno apolítico. Matar zarplos y hombres-robots, una vez más, no es matar enemigos; es, en el primer caso, nuevamente, salir de caza; en el segundo, ir a voltear muñecos a la kermese.

Por último, los manos, que constituyen la verdadera contrafigura de los humanos, no son finalmente enemigos. Matarlos es liberarlos, convirtiéndolos en uno de nosotros. El antagonismo era puramente aparente, a la espera de una conciliación predeterminada.

Incluso, el único enemigo real que aparece en la saga, el hombre asesino de Lucas al inicio de *EEI*, no es visible, y su muerte por causa de los disparos de Salvo y Favalli no se produce cara a cara, sino a través del portón del garaje, como queriendo minimizar el episodio. No es de poca relevancia mencionar aquí las palabras de Favalli una vez comprobada la muerte del individuo amenazante: “¿Qué hubiera pasado si este desesperado en lugar de estar sólo nos hubiera atacado con uno o dos como él?”. La pregunta del ingeniero es crucial, pues revela la apoliticidad del acontecimiento en tanto que al poner de relieve que se trataba de un individuo aislado, evidencia que no había un nosotros amenazante, es decir, un enemigo.

Así, vemos, la figura del enemigo está ausente en la saga, ausencia que marca, en consecuencia, serias dificultades para la lectura en clave política. En este contexto, sería de particular interés analizar las tensiones que introduce en la saga un episodio elaborado por Juan Sasturain y Solano López en

ocasión de la muestra homenaje a Oesterheld que se desarrolló en la Biblioteca Nacional durante julio y agosto de 2007.<sup>1</sup> Allí, finalmente, por primera vez, uno de los héroes mata a un enemigo. Se acribilla a un mano que se ha convertido a la causa de los Ellos y ya no porta la glándula del miedo. Lo inquietante es que quien dispara es Mosca, el historiador que en *EE1* representa la pasividad apolítica del intelectual. No hay espacio aquí para desarrollar todas las implicancias de ese gesto de Sasturain-Solano López en aquel momento histórico, aunque merece reconocérseles que se anticiparon al paulatino involucramiento público de diversos grupos de intelectuales a la “batalla cultural” que se desató en la escena nacional a partir del conflicto con el campo en adelante.

Sin embargo, es el tratamiento de la contrafigura, la del amigo, la que permite mantener algún viso de lectura política de la historieta de Oesterheld. Ese tratamiento sufre, sin embargo, una degradación en el pasaje de *EE1* a *EE2*, degradación que configura una nueva forma de despolitización. Veamos esto.

En el tratamiento de la figura del amigo seguiré a Giorgio Agamben, quien, como parece inevitable al abordar el tópico, remite a Aristóteles. A partir de la lectura de los libros destinados a la amistad en *Ética a Nicómaco* (especialmente del fragmento 1170 a 28 - 1171 b 35), el filósofo italiano elabora una serie de ideas (Agamben, 2005), de las cuales mencionaré las siguientes:

- 1) Hay una sensación del ser puro, una *aísthesis* de la existencia.
- 2) Hay una equivalencia entre sentirse existir y sentirse vivir.
- 3) En esta sensación de existir insiste otra sensación, *específicamente humana*, que tiene la forma de un con-sentir (*synaisthánesthai*) la existencia del amigo. La amistad es la instancia de este consentimiento de la existencia del amigo en el sentimiento de la existencia propia.
- 4) El amigo es así un otro sí, un *héteros autos*.
- 5) La amistad es así un existencial, no un categorial, no es pues conceputable y está cargado de una potencia política. La comunidad humana es definida en contraposición con la animal a través de un convivir que no está

1. El episodio fue titulado “El atajo: la batalla de la Biblioteca Nacional”. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/25-3919-2007-07-01.html>

definido por la participación en una sustancia común sino por un compartir puramente existencial, un con-sentimiento del puro hecho de ser.

Desde Agamben, vía Aristóteles, se ve pues el rango eminentemente político de la amistad, siendo que la misma es, en primera instancia, sinestesia política. Es esta dimensión de lo político la que tiene una fuerte presencia en *EE1*; no dudaría en decir que tal presencia es El Tema de la obra de Oesterheld y Solano López. Es ese tema el que se quiebra, y con él todo viso de politicidad, en *EE2*.

Es en este punto donde quiero introducir la lección de John Wayne. Para verla hay que entender por qué *Río Bravo* es una respuesta a *High Noon*. Contemos brevemente las historias. En *High Noon* la acción comienza con el casamiento del sheriff (Gary Cooper) con una cuáquera (Grace Kelly) en lo que resulta su última vivencia en calidad de autoridad. Una vez casados, Cooper deja el arma y la insignia, y sube a la carreta con la que partirá a vivir a una finca con su mujer. En el momento de la partida llega la noticia de que tres forajidos esperan en la estación de tren la llegada de un amigo recientemente salido de la cárcel. El tren llegará en una hora y es claro que la intención de los cuatro pistoleros es ir hacia el pueblo a matar a Cooper, dado que, luego se sabrá, el sheriff fue no solo quien mando a la cárcel al reciente liberado, sino quien compartió con este a su amante mexicana. La comunidad le dice a Cooper que escape con su mujer, que tiene tiempo aún, que “ellos sabrán cómo arreglarse”. Él sigue el consejo y marcha haciendo galopar a más no poder a los caballos. Pero, pocos kilómetros después, decide volver, a pesar del ruego de su mujer. El honor no le permite la huida. Vuelve al pueblo y vuelve a colocarse la insignia. El resto de la película consiste en la infructuosa búsqueda por parte de Cooper de hombres que lo acompañen en armas a la hora señalada. Finalmente logra vencer a los pistoleros (ayudado únicamente por su esposa, quien mata por la espalda a uno de ellos en el momento en que está desarmado). La motivación política de la película fue denunciar a los intelectuales y miembros de Hollywood que habían sido indiferentes durante la persecución maccartista. Seguramente fue esto lo que primordialmente molestó a Wayne (uno de los indiferentes de derecha); pero su indignación fue más profunda, y la respuesta cinematográfica que elaboró junto con Hawks en *Río Bravo* involucra una concepción cabal del género *western* y, sobre todo,

de la amistad. Hawks ha resumido de la siguiente manera qué fue lo que los indignó a él y a Wayne:

Hice *Río Bravo* porque no me gustó un western titulado *High Noon*. Vi *High Noon* más o menos a la vez que otro western cuando me preguntaron si me gustaba y yo dije “no especialmente”. No creía que un buen sheriff fuera a ir corriendo por la ciudad como un polluelo asustado pidiendo ayuda, y que al final su esposa cuáquera tuviera que salvarle. Esa no es la idea que yo tengo de un buen sheriff del Oeste. Yo decía que un buen sheriff se daría la vuelta y diría “¿Cuánto valéis? ¿Sois lo bastante buenos como para apresar a su mejor hombre? Los tipos probablemente dirían que no, y él diría, ‘bueno, entonces tendré que cuidar de vosotros” (McBride, 1988: 149-150).

El argumento de *Río Bravo* es sencillo. Un pistolero es apresado por Wayne tras haber asesinado a un hombre a sangre fría. Debe mantenerlo en el calabozo hasta que llegue el juez. El preso es el hermano del jefe de una multitudinaria banda comandada por un poderoso terrateniente y señor feudal de la zona. Toda la película consiste en el asedio que la banda monta sobre la comisaría. A Wayne lo secundan un borracho, un viejo rengo y un jovencito buen tirador, pero inexperto.

La réplica de *Río Bravo* a *High Noon* se da a través del siguiente contraste, magistralmente explicitado por el gran crítico de cine Robin Wood: Gary Cooper se pasa todo el tiempo pidiendo ayuda, y al final no la necesita; John Wayne nunca pide ayuda y con frecuencia la rechaza; sin embargo, la necesita ante cada crisis (Wood, 1981). La lección de Wayne es “la amistad no se reclama, pero sin amigos no vamos a ninguna parte”. Parece una réplica contundente al “podemos solos, pero igual reclamemos a los amigos” que el personaje de Cooper encarna. En *High Noon* el héroe está solo pues su conflicto es doméstico. De hecho, cuando se le pregunta por qué no pone presos a los pistoleros que esperan en la estación no puede sino decir que “no han cometido ningún delito”; siendo solo su presencia, la de Cooper, la del que se iba, la que en el futuro generará la violencia. El pecado que la lección de Wayne señala en el accionar del héroe de *High Noon* es el querer involucrar a toda la comunidad en la defensa de su honra. Finalmente, la resolución del conflicto es doméstica: Cooper podía solo, con una pequeña ayudita, no de sus amigos, sino de su mujer. El conflicto de Wayne, en cambio, es político, se trata de

la ejecución de un acto de justicia (poner preso a un asesino), y dicho acto sí se resuelve finalmente con un enfrentamiento entre bandos, entre amigos y enemigos. El que los amigos siempre están presentes cuando se los necesita aun cuando no se los convoque es la lección de Wayne, la lección de que el fenómeno político es previo a la elaboración del contrato de ayuda mutua.

Un punto muy importante para contrastar las películas es que Cooper sí rechaza a alguien que le ofrece su ayuda. Se trata de un borracho tuerto que se ofrece bajo la frase “Yo era bueno (disparando)”, sin duda una de las frases omnipresentes del género. En contraposición, *Río Bravo* tiene su eje en la relación entre los personajes de John Wayne y Dean Martin, su amigo, ex ayudante, borracho. El amigo borracho interviene aun sin que se le exija que lo haga, y el sostentimiento de su intervención, sobre la base de la consolidación de la amistad, le permite al personaje recuperar la dignidad perdida. Es el vínculo político que ofrece la amistad el que permite la consolidación de la identidad del individuo. El héroe de *High Noon* es incapaz de ver este aspecto de la política de la amistad.

Es esa ontología política de la amistad, esa herencia aristotélica, la que se desarrolla con énfasis en *EE1* y la que permite mantener, en ese plano, una lectura de lo político en dicho relato. El inicio mismo de los acontecimientos se da en una reunión de amigos, siendo la sucesión de acontecimientos una sucesión de pérdidas y de generación de vínculos de amistad. A la par, los vínculos se consolidan, y dicha consolidación involucra una transformación de todos los miembros de la comunidad de amigos, transformación que conduce no solo a instancias de permanente reconocimiento mutuo, sino de autoconocimiento. Salvo se configura como sujeto no solo en virtud de cómo va afrontando la difícil peripécia, sino, sobre todo, en virtud del tipo de lazos que va estrechando con sus pares. Los distintos lazos (de conducción, de aprendizaje, de desobediencia a indicaciones, etc.) consolidan la autoimagen del héroe.

Nada de esto aparece en *EE2*. El héroe allí está solo, y su soledad es casi sobrehumana. Su móvil no es político, no solo porque no hay enemigos a vencer sino, a lo sumo, fuerzas naturales, sino porque no hay amigos en los que apoyarse para llevar adelante su acción. Los “amigos” de Salvo en *EE2* son niños a los que proteger (de hecho, la presentación de los hombres de las cuevas es claramente aniñada, adolescente a lo sumo). No son, pues, pares,

amigos; son niños. No es siquiera un líder, es un padre que vio todo y sabe todo lo que se puede saber. Pero, incluso esta instancia apolítica de protección es puramente abstracta. Se defiende a un género (“los hombres de las cuevas”) más que a los compañeros de peripecia. Tal es así que el objetivo abstracto permite que Salvo use la transformación de sus compañeros en hombres-robot como forma de obtener información relevante para llevar a cabo sus acciones posteriores.

Es particularmente llamativa la escena de los perros. Una jauría salva a Salvo y Germán del ataque de un gurbo. Se produce *a posteriori* el encuentro entre Salvo y el perro líder de la jauría (es importante este rasgo, es un encuentro entre cúpulas). Y es a ese perro a quien Salvo llama “amigo”. Este hecho, de despolitizar la amistad naturalizándola, minimiza luego el momento en que, enfrentándose por primera vez al pueblo de las cuevas, Salvo utiliza la palabra “amigo” una y otra vez, buscando el efecto perlocucionario de generar confianza. El gesto de llamar “amigo” al perro y a los desconocidos, el tener que nombrar la amistad con fines estratégicos, muestra el poco peso que esos vínculos tienen en la construcción del héroe de *EE2*. La amistad es, pues, negociada, contractual.

Otro punto de contraste en el peso de la amistad en una y otra obra se da en relación con el tema del duelo. La filósofa Judith Butler, a la hora de pensar las consecuencias políticas de la guerra antiterrorista posterior al 11 de septiembre, se ha concentrado en la dimensión política del duelo; esto es, del lidiar con la muerte del ser cercano, la muerte del amigo (Butler, 2006). Para Butler, la dimensión política del duelo está dada en que el proceso del duelo constituye al doliente desconstituyéndolo, y en ese proceso se configura un nosotros dado que todos tenemos alguna noción de lo que significa haber perdido a alguien. El punto es, pues, qué políticas del duelo se ejercen, ejercicios que configuran tensiones entre nosotros con más espesor que el de la mera comunión en la pérdida. Si esto es así, si hay una dimensión política del duelo, si el duelo es eminentemente político (y sabemos esto desde *Antígona*), una vez más vemos la preponderancia política de *EE1* por sobre *EE2*, en su tratamiento del tema de la muerte de los amigos.

En efecto, *EE1* comienza con la muerte del amigo (Polsky) y se continúa con el asesinato del amigo (Lucas). Más tarde, la gran pérdida es la conversión de todo el cuerpo de amigos en hombres-robot. Son esas muertes las que con-

figuran el horizonte de acción y de comunidad. Es más, todo *EE1* está plagado de cuerpos muertos insepultos. El duelo se impone como motor de la acción.

Nada de esto ocurre en *EE2*. Allí la muerte se sustrae, los amigos que juegan al truco no mueren, simplemente se esfuman, revelándose su aparición como surgida de una memoria fantasmática. A su vez, los cuerpos insepultos han desaparecido junto con toda la ciudad. Es interesante ver cómo se repite el esquema de despolitización naturalista (que habíamos indicado en la predicación de “amigo” al perro) ahora bajo la forma de que el cadáver que se les aparece a Salvo y a Germán en su recorrida no es humano sino de una lechuza. Como es ya sabido, las sucesivas muertes que rodean a Salvo (la de sus compañeros convertidos en hombres-robot y, final y sádicamente, las de su mujer y su hija) no son motivo de duelo, sino más bien son parte de lo calculable en pos del objetivo final. Basta comparar esta desaprensión con el episodio de *EE1* en el que Salvo se demora para salvar a Favalli de un incendio, el cual se revela posteriormente como formado meramente por llamas alucinadas. ¿Hay algo más importante en ese momento que impedir la muerte del amigo?

Así, la moral del sacrificio que se predica en *EE2* se revela finalmente como montada en la despolitización producida por la disolución del tema de la amistad. Lo que quedaba de politicidad en *EE1* se esfuma definitivamente en ese relato ambiguo, donde el héroe mesiánico y apolítico genera a la vez horror y admiración.

Cabe destacar, sin embargo, que las representaciones de la amistad, tanto en *EE1* como en el *western*, incluso en un *western* tan sofisticado como *Río Bravo*, siguen las generales de la ley que Derrida ha denunciado en su *Políticas de la amistad*, esto es, el falocentrismo en la práctica y reflexión sobre la amistad. En efecto, en *EE1*, el cuerpo de amigos, el cuerpo político, es un cuerpo de varones. Las mujeres, Elena y Martita, no solo prácticamente no salen de la casa, sino que llevan adelante acciones puramente domésticas (cocinar, juntar víveres, coser, etc.); y en *EE2* simplemente cumplen el papel de morir para cumplimentar la configuración del héroe nihilista. En *High Noon*, Grace Kelly finalmente empuña un arma y dispara, pero su acción (matar por la espalda a un hombre desarmado) es de una “inmoralidad” sin precedentes; es lo que en el *western* hacen los villanos. Como si la mujer no pudiera hacer lo que hace el varón relevante en el relato, esto es, el héroe. Como si salirse

del libreto femenino fuera la caída definitiva. Frente a este falocentrismo, la mejor opción la da *Río Bravo*. Es verdad que el cuerpo político es un cuerpo de varones, pero allí Angie Dickinson encarna a una jugadora de póker que va de pueblo en pueblo desplumando a los varones apostadores. Finalmente, ella también entra en acción bélica. No dispara, pero es parte fundamental, junto con Wayne y el personaje del joven encarnado por Rickie Nelson, de una de las mejores acciones de resolución de tiroteo de la historia del *western*. Su intervención no le es moralmente gratuita, no es gratis contribuir a matar a tantos hombres. Pero su acción, su integrar durante unos segundos la banda que enfrenta a otra banda, no involucra una caída moral. Y básicamente no la involucra, pues lo que hace Dickinson es formar parte de una acción política y no doméstica, formar parte de la sincronización de un cuerpo de amigos que enfrentan a un cuerpo enemigo; formar parte de una acción colectiva. O acaso, ¿no es esa acción que requiere de todos los cuerpos, ese jarrón que se estrella, ese rifle que vuela, esos disparos precisos, Dickinson, Nelson y Wayne, lo más que el cine se ha acercado a plasmar la utopía del héroe colectivo?<sup>2</sup>

## Bibliografía

- Agamben, G. (2005). *La amistad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, J. (1998). *Políticas de la amistad*. Madrid: Trotta.
- McBride, J. (1988). *Hawks según Hawks*. Madrid: Akal.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rorty, R. (1989). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- Wood, R. (1981). *Howard Hawks*. Madrid: Ediciones JC.

2. No puedo dejar de agradecer y recordar especialmente al querido y admirado Jorge Dotti, quien, muchos años atrás, supo leer una primera versión de este ensayo y devolverme cinco páginas de entusiastas observaciones decisivas. Desde su temprana partida, no dejo de extrañar nuestras charlas e intercambios epistolares discutiendo sobre una de nuestras pasiones en común: el *western*. En particular, en relación con este texto, sigo extrañando el debate sobre una de las cuestiones que nos diferenciaban: su preferencia de *High Noon* por sobre *Río Bravo*.