

## Intertextualidades fantásticas: control social y represión cultural en Héctor Urdangarín y Ray Bradbury

**Rodrigo Villaverde**

(Consejo de Educación Secundaria, Uruguay -  
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** El presente artículo desarrolla un ejercicio de literatura comparada entre dos cuentos de Héctor Urdangarín (Mercedes, 1903 - Montevideo, 1983) y la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (Illinois, 1920 - Los Ángeles, 2012), basado en el estudio de la figura del bombero como representante del aparato represivo del Estado (enmarcando estas ficciones dentro del campo de la literatura fantástica, entendiendo ésta desde una perspectiva teórica amplia) y la represión contra la cultura. Como marco teórico se toman los aportes de Louis Althusser, Michel Foucault y Slavoj Žižek respecto a la acción de control social del aparato de Estado y sus dispositivos sobre el individuo.

**Palabras clave:** control social, represión cultural, literatura fantástica, distopía.

**Abstract:** This article develops an exercise of comparative literature between two short-stories of Héctor Urdangarín (Mercedes, 1903 - Montevideo, 1983) and the novel *Fahrenheit 451* of Ray Bradbury (Illinois, 1920 - Los Ángeles, 2012), based in the study of the fireman as a representative figure of the repressive State apparatus (framing these fictions in the fantastic literature, understanding this from a broad theoretical perspective) and the repression against the culture. As a theoretical framework contributions, about the social control of the state apparatus and devices on the individual are taken from Louis Althusser, Michel Foucault and Slavoj Žižek.

**Keywords:** social control, cultural repression, fantastic literature, dystopia.

¿Es posible ser totalmente libres en la sociedad en que vivimos? Esta pregunta, en diversas formas y desde diversos enfoques, ha sido abordada por una cantidad importante de pensadores, filósofos, sociólogos, y también artistas del siglo XX.

---

1. Profesor de Literatura egresado del Instituto de Profesores "Artigas". Participó como ponente en el VIII Congreso "Literaturas infernales" de APLU (Biblioteca Nacional, 2014), la I Jornada sobre Literatura Española (IPA, 2015) y I y II Seminario Internacional de Literatura Fantástica (IPA, 2014 y 2015). Publicó en la revista *[Sic]* (diciembre de 2014) "Lo fantástico cotidiano: los cuentos de Casimiro Cassinetta". Actualmente integra el Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay (G.I.L.F.U.) y participa como colaborador en la publicación independiente *Tertulia Lunática*, editada por el movimiento cultural "Eduardo Darnauchans", donde ha escrito reseñas literarias, poemas y relatos.

Uno de los aspectos que se han problematizado al tratar el tema es en qué medida el Estado moderno, en tanto forma de organización política propia de la formación socioeconómica capitalista, se estructura en base a una serie de dispositivos de coerción que limitan el libre desarrollo de la voluntad individual con el fin de reproducir determinadas condiciones de vida de la sociedad.

En este sentido, Louis Althusser, en su clásico *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (1988), sostiene que la conducción del Estado se da desde lo que denomina “aparato de Estado”, es decir, la suma del aparato represivo (policía, tribunales, prisión, ejército y administración burocrática) y los distintos aparatos ideológicos que, sea en la esfera pública o en la privada, se ponen al servicio de la reproducción de la ideología dominante, que es la de la clase dominante de la sociedad. Sobre las relaciones entre ambos tipos de aparatos, plantea:

[...] todo aparato de Estado, sea represivo o ideológico, “funciona” a la vez mediante la violencia y la ideología, pero con una diferencia muy importante que impide confundir los aparatos ideológicos del Estado con el aparato (represivo) de Estado. Consiste en que el aparato (represivo) de Estado, por su cuenta, funciona masivamente con la represión (incluso física), como forma predominante, y sólo secundariamente con la ideología. (No existen aparatos puramente represivos). (13)

Michel Foucault, en *Vigilar y castigar* (2002), siguiendo una lógica que dialoga con la de Althusser, estudia la forma en que el Estado moderno, encarnado en lo que denomina “poder disciplinario”, produce sujetos aptos para ser controlados, diseña cuerpos dóciles. “El poder disciplinario, en efecto, es un poder que, en lugar de sacar y retirar, tiene como función principal la de ‘enderezar conductas’ [...] ‘Encauza’ las multitudes móviles, confusas, inútiles de cuerpos y de fuerzas en una multiplicidad de elementos individuales [...] La disciplina ‘fabrica’ individuos [...]” (175). Además de vigilar, el poder disciplinario hace funcionar un pequeño mecanismo penal, distinto del sistema judicial, que funcione justamente donde el marco legal presenta vacíos. Se establece una regla, un modelo “normal”, y se pena cuando se aleja de esa normalidad. “La penalidad perfecta que atraviesa todos los puntos, y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeneiza, excluye. En una palabra, *normaliza*” (188).<sup>2</sup>

Más contemporáneamente, Slavoj Žižek, en *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2008), identifica dos tipos de violencia en la sociedad moderna: una subjetiva –las manifestaciones concretas y visibles de violencia, que se ven cotidianamente en la vida social de los sujetos- y otra que, siendo invisible, engendra a la violencia subjetiva: es la violencia objetiva o sistémica, inherente al modo de producción capitalista, que

---

2. Énfasis en el original.

genera la violencia visible. Sostiene Zizek, entonces –y en eso podríamos ver un enfoque opuesto al de Foucault, que explícitamente se centra en las manifestaciones más concretas, más “micro”–, que para analizar la violencia subjetiva es preciso, primero, develar la presencia de la violencia objetiva que la sostiene.

La cuestión está en que las violencias subjetiva y objetiva no pueden percibirse desde el mismo punto de vista, pues la violencia subjetiva se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia. Se ve como una perturbación del estado de cosas ‘normal’. Sin embargo, la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a ese estado de cosas ‘normal’. (10)

Ahora bien, si de estos aportes sociológicos pasamos a la literatura fantástica, podríamos preguntarnos: ¿y qué pasaría si determinadas instituciones sociales en las que nosotros confiamos se volvieran parte de ese aparato de Estado que tiene como fin controlar nuestras acciones y coartar nuestra libertad? Esa pregunta se la plantearon, en contextos históricos y culturales distintos, dos escritores americanos: el uruguayo Héctor Urdangarín (que, como sabemos, firmó sus obras con los seudónimos de Casimiro Cassineta y L. S. Garini) y el estadounidense Ray Bradbury. En este trabajo me propongo, entonces, estudiar la figura del bombero como parte del aparato represivo del Estado en la novela *Fahrenheit 451* de Bradbury y el cuento “El crítico bombero” de Cassineta, así como el ejercicio de la coerción social contra el arte y la cultura en “El artista fuera de su medio o la composición con verdes” de Garini y en *Fahrenheit*.

### **Era estupendo quemar**

En los mundos ficcionales creados por los autores de ciencia ficción del siglo XX, muchos de ellos configuran sociedades distópicas. De hecho, Gabriel Saldías (2013) considera que “[la] distopía es la forma que caracteriza a la utopía del siglo XX, como lo había sido antes el uso de la sátira y la parodia con Swift en el siglo XVIII” (174).

Como señala Vita Fortunati (1994), la distopía (también llamada “antiutopía” o “contrautopía”) es una forma especial de la literatura utópica: es la tendencia negativa,

[...] la crítica destructiva: el modelo de perfectibilidad está puesto en crisis por la constatación lúcida y pesimista de que el hombre es fundamentalmente malo. De aquí nace *la imposibilidad de un proyecto utópico*, y la amarga constatación [...] de que el mundo otro, en realidad, *no es otra cosa que la copia especular y deformada del mundo en el cual se originó*. (37)<sup>3</sup>

---

3. Énfasis en el original.

Estas utopías negativas, según Gabriel Sosa (1998), se encuentran en gran cantidad en la literatura del siglo XX, y en muchos casos en autores de ciencia ficción: por ejemplo, H. G. Wells, Karel Capek, George Orwell, Aldous Huxley o Ray Bradbury.

Este género ha sido considerado por parte de la crítica más como literatura social que de ciencia ficción:

[...] podemos considerar la distopía como una forma literaria más preocupada por el presente que por el futuro [...] que utiliza la ciencia ficción como marco referencial metafórico sobre el que trabajar elementos socioculturales de forma poética, transformando sus significados para elaborar relecturas del presente y el porvenir de forma escéptica. (Saldías, 2013 185)

“It was a pleasure to burn” (Bradbury, 2013 1).<sup>4</sup> Con este enunciado comienza la conocida novela *Fahrenheit 451*, publicada en 1953, que ubica al lector en un mundo distópico donde los bomberos, en lugar de apagar incendios, los provocan, pues su tarea es quemar los pocos libros que siguen existiendo y que se encuentran prohibidos por dictamen de un extraño régimen de democracia represiva.

La práctica de la quema de libros se lleva adelante desde tiempos de la dinastía Qin de la Antigua China, pasando por hitos como la quema de la Biblioteca de Alejandría, las purgas de la Inquisición española, la censura anticlerical y antiabsolutista de Robespierre y la aniquilación sistemática y a veces planificada de la cultura por las diferentes manifestaciones del fascismo, desde Mussolini y Hitler, hasta las dictaduras del cono sur de los años 70. (Cfr. López, 2013).

Considerando que Bradbury escribe su novela en plena Guerra Fría, en un Estados Unidos que sufría la persecución estatal del “macartismo” hacia los principales referentes críticos de su cultura, en su titánica lucha contra el invisible y ubicuo enemigo comunista, la crítica ha hecho acuerdo en ver a *Fahrenheit*, al menos en parte, como una crítica al posible desarrollo de esas políticas represivas contra las expresiones culturales, aquí metonimizadas en los libros (aunque, como explicará claramente el profesor Faber, personaje de la novela, lo que asusta es el contenido de los libros, no su forma: es el conocimiento de lo peligroso). En efecto, leer está prohibido por ley, como le recuerda el protagonista, el bombero Guy Montag, a su vecina Clarisse. Este cuerpo de bomberos incendiarios se rige por un reglamento que resulta insólito para nuestra racionalidad ilustrada, pero que en el mundo ficcional de la obra es aceptado con naturalidad por la mayoría de los personajes:

---

4. “Era estupendo quemar” (Bradbury, 2012: 15) A partir de aquí, todos los fragmentos de *Fahrenheit* se citarán de la edición en idioma original, recogiendo en notas al pie la traducción de Ángel Crespo (2012).

Established, 1790, to burn English-influenced book in the Colonies. First Fireman: Benjamin Franklin.

- RULE 1. Answer the alarm quickly.
2. Start the fire swiftly.
3. Burn everything.
4. Repot back to the firehouse immediately.
5. Stand alert for other Alarms. (32)<sup>5</sup>

De la lectura de este conciso reglamento se desprenden una serie de datos sobre estos bomberos: en primer lugar, la importancia que se le da al cumplimiento efectivo y devastador de la tarea represiva –hay que responder inmediatamente y quemar todo-; y en segundo lugar, la fuerte relación del trabajo represivo y el burocrático –en cuanto se regresa al cuartel hay que redactar un informe.

Un aspecto secundario de la trama, pero no por eso despreciable, es la tergiversación de la historia por parte de quienes detentan el poder, para hacer creer que en realidad la sociedad siempre funcionó de la misma forma, y por tanto es también inútil intentar modificarla. Nicolás López cita a la investigadora chilena Lucy Oporto, quien afirma, respecto a la práctica de la quema de libros:

Su propósito es, en principio, *destruir la memoria* y, en último término, *destruir la conciencia, el conocimiento y toda posibilidad de acceso a éstos, con el fin de instalar y consolidar un nuevo orden político, social y cultural que sea inmune a la crítica de modo radical y permanente*, y en que la violencia y la perversión inherentes a su expansión y despliegue sean naturalizadas, desde dentro, de modo eficaz e indoloro, bajo la égida de las instituciones del Estado y los poderes fácticos que las controlan.<sup>6</sup>

En este sentido, es clara la intención de quienes manipulan el aparato de Estado, quienes vigilan y castigan, de destruir la memoria de esta sociedad. “En *Fahrenheit 451*, se imposibilita la existencia de una conciencia histórica en los individuos, y los pocos datos históricos que subsisten son falseados” (Casado Díaz, 2008 18).

Pero, ¿cuál es la verdadera razón de que en la distopía “bradburiana” los libros se encuentren prohibidos y sean los bomberos los encargados de hacerlos desaparecer? Nos la explica el jefe de Montag, el siniestro capitán Beatty, en una conversación con el

---

5. “Establecidos en 1790 para quemar los libros de influencia inglesa de las colonias. Primer bombero: Benjamin Franklin. REGLAMENTO 1. Responder de inmediato a la alarma. 2. Iniciar el fuego rápidamente. 3. Quemarlo todo. 4. Regresar inmediatamente al cuartel y redactar un informe. 5. Permanecer alerta ante otras posibles alarmas” (47).

6. Énfasis en el original.

protagonista: parecería que es a partir del superdesarrollo de las telecomunicaciones y los medios masivos de comunicación, junto con la promoción de los “super-super sports” (54),<sup>7</sup> que los ciudadanos de las sociedades de masas fueron progresivamente dejando de leer de forma voluntaria.

No *wonder* books stopped selling, the critics said. But the public, knowing what it wanted, spinning happily, let the comic books survive. And the three-dimensional sex magazines, of course. There you have it, Montag. It didn't come from the Government down. [...]

With school turned out more runners, jumpers, racers, tinkers, grabbers, snatchers, fliers and swimmers instead of examiners, critics, knowers and imaginative creators, the word ‘intellectual’, of course, became the swear word it deserved to be. [...] there was no longer need of firemen for the old purposes. They were given the new job, as custodians of our peace of mind, the focus of our understandable and rightful dread of being inferior; official censors, judges, and executors. That's you, Montag, and that's me” (55-56)<sup>8</sup>

Así se cumple una de las características que señala Óscar Casado Díaz (2008) respecto a las ficciones distópicas del siglo XX: “[...] en un momento pretérito, la humanidad tiene que elegir entre la libertad y la felicidad, y opta por la felicidad; decisión que conduce a un vacío personal que se esconde tras el fanatismo político, la anulación de la individualidad, la evasión de la realidad a través de las drogas o la risa continuada de la telepantalla” (5-6).

De esta forma, vemos cómo Bradbury, desde la cínica honestidad de Beatty, nos advierte del riesgo del desarrollo de una sociedad basada en el placer que desprecia el conocimiento, y que él en la década del 50 del siglo pasado ya anunciaba con visionaria claridad. Y nos daba un mensaje claro: si descuidamos el desarrollo cultural e intelectual de la sociedad, los poderosos –que nunca renunciarán al conocimiento, que es también poder– se encargarán de que los individuos obedezcan sin pensar. A su vez, también nos habla del valor contrahegemónico de la literatura: “La literatura, en su faceta creativa y receptiva, se torna peligrosa en cuanto que escapa al control estatal. Si bien el punto de partida es el vacío interno en el que están sumidos. Será la literatura la que inicie el proceso que los guiará hasta la toma de conciencia” (Casado Díaz, 2008 19).

---

7. “superdeportes” (70).

8. No es extraño que los libros dejaran de venderse, decían los críticos. Pero el público, que sabía lo que quería, permitió la supervivencia de los libros de historietas, y de las revistas eróticas tridimensionales, claro está. Ahí tienes, Montag. No fue una imposición del gobierno. [...] Como las universidades producían más corredores, saltadores, pilotos, cuatreros, cacos, fulleros y nadadores, la palabra “intelectual”, claro está, se convirtió en el insulto que merecía ser. [...] ya no hubo necesidad de bomberos para el antiguo trabajo. Se les dio una nueva misión, como custodios de nuestra tranquilidad de espíritu, de nuestro pequeño compromiso y justo temor de ser inferiores. *Censores oficiales, jueces y ejecutores*. Eso eres tú, Montag. Y eso soy yo. (71-72).

No obstante lo visionario y prospectivo de la obra del norteamericano, sorprende descubrir el siguiente enunciado: “Era la primera vez que se veía un crítico demasiado celoso de su cometido y un bombero provocando un incendio” (Garini, 1994: 39). Dicho pasaje se encuentra en el cuento “El crítico bombero”, perteneciente a *6 cuentos cortos* de Casimiro Cassineta, primer seudónimo del mercedario Héctor Urdangarín, publicado en 1931; veintidós años antes de la publicación de *Fahrenheit*. Este cuento, que ocupa menos de una carilla, parte de la siguiente afirmación: “Casi todos los bomberos son críticos teatrales” (Garini, 1994 39), y se habla de uno muy respetado que termina quemando el teatro donde se representaba una obra de un mal autor que no hizo caso de sus críticas.

Una cuestión que hay que aclarar, en primer lugar, es que sobre esta obra de Urdangarín casi no hay crítica –muchos estudiosos ni siquiera la toman en cuenta, por ser la única que no está firmada como L. S. Garini–, y sobre este cuento en particular no he encontrado siquiera una mención en los artículos que se ocupan de Cassineta, por lo que el único juicio crítico sobre “El crítico bombero” que se ha publicado se reduce a tres párrafos de un artículo de mi autoría recientemente publicado. En el mismo, se plantea:

[...] el personaje del crítico bombero es un doble representante de la institucionalidad social (el crítico como parte de quienes construyen el canon artístico y el bombero como parte de la fuerza pública), y su actitud puede ser entendida como la reacción del individuo alienado por esos aparatos contra la institucionalidad misma (representada por el teatro), ubicándose en el cuestionamiento desde dentro de la Modernidad que representa el arte de vanguardia (Villaverde, 2014 37).

Se puede observar cierta ingenuidad, e incluso cierto grado de contradicción, en lo que se planteaba entonces. Es decir, en tanto la idea de un “crítico bombero” implica la fusión y la alianza de dos elementos que pertenecen a la institucionalidad social, el gesto del crítico de quemar el teatro no puede ser visto como una reacción de alienación destructiva contra la institución teatro, sino todo lo contrario. Puede verse como una alianza del aparato represivo (el bombero) y un aparato ideológico (la crítica de arte, como parte de “aparato ideológico cultural” que menciona Althusser) contra un artista que no sigue la norma. En efecto, el narrador nos informa que este crítico

casi no perdió obra ni compañía y llegó a adquirir un tacto tal que no había autor o actor que no lo consultase antes de dar en público la obra. Pero aquella noche un novel y orgulloso autor no hizo caso de esta costumbre y presentó su obra sin importársele nada del crítico bombero. Las consecuencias fueron fatales (Garini, 1994 39).

En la ficción cassinetiana, se le asigna por un lado al crítico de arte el papel de censor que decide la suerte de las obras y, por otro, se le confiere al bombero una tarea exactamente contraria a la que espera el lector de 1931, con su horizonte de expectati-

vas, adelantándose dos décadas a que Bradbury dedicara toda una novela a trabajar esa posibilidad ficcional.

### **Pueblo chico, infierno grande**

En *Equilibrio*, el tercer libro de cuentos publicado por Urdangarín en 1966 – ahora sí con el seudónimo definitivo de Garini–, encontramos uno de título doble: “El artista fuera de su medio o la composición con verdes”. Trata de un artista que vive en un pequeño pueblo, desprovisto de recursos para desarrollar actividades culturales, y sufre la creciente censura de los vecinos del pueblo, mientras sueña con poder mudarse a la gran ciudad para ser reconocido por su arte. Es este uno de los cuentos de Garini donde Nicasio Perera San Martín (1999) cree ver referencias autobiográficas a su juventud en Mercedes: “[...] cabe señalar que numerosos textos son narrados o protagonizados por personajes, jóvenes generalmente que repudian o, en todo caso, marcan una clara disidencia, una acusada ‘otredad’ con respecto a un medio agrícola-pastoril acomodado, como el que vió [sic] nacer a Urdangarín” (457-458).

En efecto, el protagonista de este cuento es un “artista fuera de su medio”, en tanto vive en una situación de inadecuación a “la pequeña ciudad, o villa”: no vende sus pinturas, nadie va a la exposición que organiza, y en general se lo ve con indiferencia y hasta rechazo. Como en el cuento anterior, encontramos un artista “anormal”, en tanto no sigue la norma socialmente establecida, y por tanto marginal. Este artista es, pues, un personaje ex-céntrico, en sentido etimológico, respecto a las expectativas sociales:

En los diferentes empleos le habían dicho que resultaba incapaz, que hacía casi todas las cosas mal, que estaba distraído, en otro sitio, etcétera. Él no podía estar desempeñando esas tareas, necesitaba todo ese tiempo para su pintura. Si aparecía una idea, tenía que estar cerca de sus telas y de sus colores, o por lo menos de sus cuadernos de apuntes, y tratar de darle forma a la idea, en seguida (Garini, 1994 151).

Esta inadecuación no puede sino remitirnos, en la perspectiva intertextual que estamos empleando, a la joven Clarisse McClellan, que es rechazada por otro de los grandes aparatos ideológicos del Estado, el sistema educativo:

I’m antisocial, they say. I don’t mix. It’s so strange. I’m very social indeed. It all depends on what you mean by social, doesn’t it? (...) I don’t think it’s social to get a bunch of people together and then don’t let them talk, do you? An hour of TV class, an hour of basketball or baseball or running, another hour of transcription history or painting pictures, and more sports, but do you know, we never ask

questions, or at least most don't; they just run the answers at you, bing, bing, bing, and us sitting there for four more hours of film-teacher. (26-27)<sup>9</sup>

Asimismo, como ya vimos, en el mundo de *Fahrenheit* el sistema cultural se ha reducido a sus mínimas y más peligrosas expresiones. Esto mismo pasa en el pueblo gariniano: no llegan libros ni revistas sobre arte, no hay museos y nadie va a la biblioteca (que, por lo demás, tiene un inventario muy pobre).

En determinado momento del cuento, el artista se pone a trabajar en una nueva pintura, una “composición con verdes” que es vista como la posibilidad de trascender e irse a la gran ciudad. Se pone a pintar en la plaza pública, y eso genera una gradación de reacciones en la gente del pueblo: se aglomeran a su alrededor, comentan entre ellos, le arrojan tierra, y finalmente se lanzan contra él violentamente:

Lo sujetaron y le cubrieron la cara y también las pequeñas nalgas, con sus pinturas. Y no siguiendo el orden que él acostumbraba en sus composiciones. [...] La composición con verdes había sido reemplazada, y no sobre la tela, por otra donde estaban casi todos los colores de la caja. El cuadro fue roto en el centro, y se lo metieron por la cabeza hasta los hombros. (Garini, 1994 155)

Esta reacción de la comunidad –en este caso sí podríamos hablar de una manifestación violenta de la masa alienada– no es sino una expresión de la violencia subjetiva que identifica Zizek en nuestra sociedad tardo-moderna. Los habitantes del pueblito son cuerpos dóciles foucaultianos, es decir, se los ha moldeado y formado para que justifiquen y defiendan determinado modelo de “normalidad”, aun cuando no son conscientes de estar cumpliendo esa función social (como pasa también con Mildred y sus amigas en *Fahrenheit*).

Todo lo que está fuera de este modelo, lo que es “anormal”, como este artista, es visto desde la lógica de la otredad. Como nos recuerda Zizek, “El ‘otro’ sujeto –y, en definitiva, el sujeto como tal– es para Lacan algo no dado directamente, sino una ‘presuposición’, algo que se presume, un objeto de creencia” (61). Este otro sujeto es distinto a mí, y por lo tanto no puedo dejarlo convivir conmigo.

Irónicamente, el artista –por intermedio de la coerción social–, se ve convertido él mismo en una obra de arte que expresa el rechazo y la incompreensión del vulgo hacia el arte. Sobre este cuento plantea Perera San Martín que “[su] nudo dramático es la

---

9. Dicen que soy insociable. No me adapto. Es muy extraño. En el fondo, soy muy sociable. Todo depende de lo que se entienda por sociable, ¿verdad? [...] no considero que sea sociable reunir a un grupo de gente y después no dejar que hable. Una hora de clase televisiva, una hora de baloncesto o de carreras, otra hora tomando apuntes de historia, y más deportes. Pero, ¿sabe?, nunca hacemos preguntas o, por lo menos, la mayoría no las hace; se limitan a darte las respuestas una tras otras, ¡zaz!, ¡zaz!, y nosotros sentados allí durante cuatro horas más de clase aguantando al teleprofe” (41-42).

‘otredad’ del artista y la indiferencia y hostilidad con que el medio ambiente pueblerino lo sanciona” (458). En ese sentido, Arturo Sergio Visca (1976) sostiene, refiriéndose a los personajes del mercedario: “No se trata de seres que viven su soledad sino de seres que son *excluidos del medio*, cualquiera que este sea, por los otros” (190).<sup>10</sup> Lejos queda la proyección utópica de la “gran ciudad”, especie de paraíso perdido al cual el artista no puede acceder, siguiendo el tópico del albatros baudelairiano: “[...] exiliado en el suelo, en medio de abucheos, / sus alas de gigante le impiden caminar” (Baudelaire, 2012 41).

Con mucha menor cuota de humor, también en la novela de Bradbury vemos cómo se ejerce coerción –no ya social, sino por parte del aparato represivo- sobre quienes se atreven a asumir actitudes distintas a las que esperan quienes detentan el poder: Clarisse muere misteriosamente atropellada por un automóvil, una mujer elige ser quemada con sus libros y los bomberos la dejan morir, y el propio Montag, una vez que decide dejar su ocupación y ayudar a quienes luchan por mantener viva la cultura, es perseguido por un sabueso mecánico enviado en su captura y debe irse a un bosque donde se une a una sociedad secreta de exiliados como él.

Todo esto se da, como dijimos, en un medio social donde la mayoría de los ciudadanos observan pasivamente esta realidad, y con esa inacción colaboran inconscientemente a la reproducción de la lógica dominante. La causa de esto es bien contemporánea: Zizek, analizando el modelo social y político que se ha querido construir en base a las teorías posmodernas del fin de la historia y los grandes relatos, sostiene:

[...] cuando se renuncia a las grandes causas ideológicas, lo que queda es solo la eficiente administración de la vida... o casi solamente eso. Esto implica que con la administración especializada, despolitizada y socialmente objetiva, -y con la coordinación de intereses como nivel cero de la política, el único modo de introducir la pasión en este campo, de movilizar activamente a la gente, es haciendo uso del miedo, constituyente básico de la subjetividad actual. (55-56)

Es aquí donde observamos cómo nuevamente la vigencia de Bradbury llama la atención, pues hace ya más de sesenta años nos advertía sobre estos peligros a través de la actitud de sus personajes.

## Conclusiones

La situación de marginación de los personajes que se atreven a escapar del riguroso control social es la que, sin duda, y desde sus respectivos estilos y contextos sociohis-

---

10. El resaltado es nuestro.

tóricos, denuncian tanto Urdangarín como Bradbury. Ambos plantean la íntima relación del aspecto represivo y el aspecto de dominación ideológica que ejerce el Estado burgués contra quienes sostienen posturas contra-hegemónicas.

## **Bibliografía**

### **Corpus**

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Trad. Edmundo Gómez Mango. Montevideo: Banda Oriental, 2012. Impreso.

Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*. New York: Simon & Schuster, 2013. Impreso.

---. *Fahrenheit 451*. Trad. Alfredo Crespo. Barcelona: Mondadori, 2012. Impreso.

Garini, L. S. *Obra completa*. Montevideo: Yoea, 1994. Impreso.

### **Textos teóricos y críticos**

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. Impreso.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.

Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón Fernández. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.

### **Sobre Bradbury y la literatura distópica**

Casado Díaz, Óscar. "La función de la literatura en las novelas utópicas." *Tonos Digital*. 2008. Internet. 27 Nov. 2015. <<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/191/151>>

Fortunati, Vita. "Las formas literarias de la antiutopía." *Utopías*. Trad. Oscar Steimberg y Luigi Volta. Comps. Vita Fortunati, Oscar Steimberg y Luigi Volta. Buenos Aires: Corregidor, 1994: 33-44. Impreso.

López, Nicolás. "Letras, tinta y cenizas: notas sobre la quema de libros y el control social." *Crítica*. 2013. Internet. 4 Feb. 2016. <<http://critica.cl/reflexion/letras-tinta-y-cenizas-notas-sobre-la-quema-de-libros-y-el-control-social>>

Saldías, Gabriel. "Cercanía y fronteras entre lo fantástico y lo distópico." *Visiones de lo fantástico. Aproximaciones teóricas*. Eds. David Roas y Patricia García. Málaga: E.D.A., 2013: 173-188. Impreso.

Sosa, Gabriel. "Avatares y accidentes del género utópico." *Insomnia* 5. Enero 1998: 2-14. Impreso.

### **Sobre Urdangarín**

Perera San Martín, Nicasio. "Un equilibrista: L. S. Garini." *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*. Tomo 2. Coord. Joaquín Manzi. París: Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos - C.N.R.S. - Université de Poitiers, 1999: 455-176. Impreso.

Villaverde, Rodrigo. "Lo fantástico cotidiano: los cuentos de Casimiro Cassinetta." *[Sic]* Dic. 2014: 34-39. Impreso.

Visca, Arturo Sergio. "L. S. Garini." *Nueva antología del cuento uruguayo*. Montevideo: Banda Oriental, 1976: 189-192. Impreso.