



ISSN 0329-1588

LA BIBLIOTECA

revista fundada por Paul Groussac

Mitológicas

Mauricio Kartun
Beatriz Sarlo
Dardo Scavino
Américo Cristófalo
Damián Tabarovsky
Carlos Gamberro
Marcelo Percia
Gustavo Varela
Fermín Rodríguez
Claudio Martyniuk
Silvia Rivera Cusicanqui
Ezequiel Adamovsky
Omar Acha
Pablo Stefanoni
Ana Longoni
Marcos Zangrandi
Diego Picotto
Emilio Sadier
María Victoria Pita
Diego Galeano
Agustín Valle
Tania Diz
Graciela Goldchluk
Valentín Díaz
Lara Segade
Norberto Pablo Cirio
Ezequiel Gatto
Guillermo Giampietro
Belén Janjetic
Isabelino Siede
María López García
Alberto Filippi
León Rozitchner
David Viñas

12

Presidenta de la Nación Cristina Fernández de Kirchner

Secretario de Cultura Jorge Coscia

Director de la Biblioteca Nacional Horacio González

Subdirectora de la Biblioteca Nacional Elsa Barber

Dirección de Cultura Ezequiel Grimson

Área de Publicaciones Sebastián Scolnik, Horacio Nieva, Juana Orquin, María Rita Fernández,
Alejandro Truant, Ignacio Gago, Gabriela Mocca, Yasmín Fardjoume,
Juan Pablo Canala, Griselda Ibarra

Diseño Editorial Alejandro Truant

Agradecimientos Inés Girola, Nicolás Rubio, Marcelo Huici, Área de Comunicación, Área de Diseño Gráfico,
Museo del libro y de la lengua, Archivo y Colecciones Particulares, Sala del Tesoro

Prensa Amelia Lafferriere

La Biblioteca, revista fundada por Paul Groussac en 1896, es una publicación de la Biblioteca Nacional de la República Argentina. ISSN N° 0329-1588
Agüero 2502, 3er piso (C 1425 EID), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tel.: (54-11) 4807-6778 | ediciones.bn@gmail.com | www.bn.gov.ar

Impresión Al Sur Producciones Gráficas S.R.L. Wenceslao Villafañe 468 (C 1160 AEJ), Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tel.: (54-11) 4300-7767

Distribución La Periférica Distribuidora. Tel.: (54-11) 4301-3305 | perifericadistribuidora@gmail.com | www.la-periferica.com.ar

Distribuidora Sin Fin. Rincón 1407 (C 1251 ACE), Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tel.: (54-11) 4308-1813

Distribuidora Jaqueline. Salta 781 (C 1074 AAO), Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tel.: (54-11) 4383-5888

ÍNDICE

3 Editorial

Conferencias

- 8 • **Fragmentos de Villaguay.** *Por Jorge Luis Borges*
- 14 • **La cruz del fin del mundo.** *Por León Rozitchner*
- 28 • **El teatro como lugar de reciclado poético de la oralidad.** *Por Mauricio Kartun*

Viñescas

- 48 • **Entre la murga de los derrotados y la perseverancia micropolítica.** *Por María Pia López*
- 54 • **“Un poco de bondad”: una cárcel, dos prisiones.** *Por Marcos Zangrandi*
- 60 • **Un poco de bondad.** *Por David Viñas*
- 68 • **Un Viñas inédito.** *Por Andrés Tronquoy*
- 76 • **Mansilla entre Darío y Proust.** *Por David Viñas*
- 82 • **Mansilla y Viñas: desvelos de archivo.** *Por Juan Pablo Canala*
- 92 • **La voluptuosidad del lenguaje.** *Por Américo Cristóbal*

Imaginarias

- 100 • **Fuera de campo o la intimidad de Eva.** *Por Beatriz Sarlo*
- 124 • **Platón, el mito y la hegemonía política.** *Por Dardo Scavino*
- 140 • **Intelectuales argentinos.** *Por Horacio González*

Mundanas

- 166 • **Edición y sedición.** *Por Damían Tabarovsky*
- 174 • **Indicios sobre la ciudad de Buenos Aires: mitología multicultural sobre el territorio vivo.** *Por Diego Picotto y Emilio Sadier*
- 182 • **Mitologías porteñas en torno al poder policial. Policía, contravenciones y gestión de ilegalismos en la Ciudad de Buenos Aires.** *Por María Victoria Pita*
- 210 • **La invención del cuento del tío.** *Por Diego Galeano*
- 236 • **Cuando ladran los fantasmas (Mitología incompleta del tango).** *Por Gustavo Varela*
- 246 • **Un verdadero mito.** *Por Agustín Valle e Ignacio Gago*

Prosas

- 258 • **Borges, Homero y el inicio de la escritura.** *Por Carlos Gamerro*
- 268 • **El azar como figura de emancipación en *La Lotería de Babilonia*.** *Por Marcelo Percia*
- 292 • **El teatro del espíritu nacional: comedia de cuatro actos.** *Por Fermín Rodríguez*
- 310 • **Del elogio a la injuria: la escritora como mito en el imaginario cultural de los 20 y 30.** *Por Tania Diz*
- 332 • **Manuel Puig: el suceso de la escritura.** *Por Graciela Goldchluk*
- 344 • **Mapa del Imperio. Néstor Perlongher y el Barroco.** *Por Valentín Díaz*
- 358 • **María Pia López y Gustavo Ferreyra, novelistas.** *Por Horacio González*

Historiográficas

- 368 • **La memoria como tótem.** *Por Claudio Martyniuk*
- 388 • **Mito, olvido y trauma colonial. Formas elementales de resistencia cultural en la región andina de Bolivia.** *Por Silvia Rivera Cusicanqui*
- 402 • **Ernesto Quesada, el indianismo arqueológico y las mitologías sobre Tiwanaku.** *Por Pablo Stefanoni*
- 412 • **El más grande mito de la historiografía.** *Por Omar Acha*

- 422 • **La clase media en la historia argentina: mitos y realidades.** *Por Ezequiel Adamovsky*
- 436 • **Las islas Malvinas como frontera de la nación (1833-2000).** *Por Lara Segade*
- 458 • **Del sueño de la Argentina blancaeuropea a la realidad de la Argentina americana: la asunción del componente étnico-cultural afro y su (nuestro) patrimonio musical.**
Por Norberto Pablo Cirio

Estéticas

- 476 • **Qué hacer con *Tucumán Arde*.** *Por Ana Longoni*
- 490 • **“Podría ser así, o quizá todo lo contrario, o nunca existió”. Futura: diseñando una utopía sensible.** *Por Ezequiel Gatto*
- 512 • **Cucaño y la Intervención de la Iglesia.** *Por Guillermo Giampietro*

Paideias

- 524 • **Miradas sobre el enseñar y el aprender hoy.** *Por María Belén Janjetic e Isabelino Siede*
- 534 • **Tú me quieres blanca. El mito de la pureza lingüística en la escuela argentina.**
Por María López García

Filípicas

- 554 • **Argentina y Europa. Visiones españolas: ensayos y documentos (1910-2010).**
Por Alberto Filippi

Editorial

Mito e historia

En el día de hoy los diarios dan la noticia de que se han encontrado nuevos documentos sobre la Batalla de Obligado. Cartas de Rosas, Mansilla, capitanes de puerto, intendentes del lugar. Evidentemente, esa batalla ha sucedido hace más de un siglo y medio y constituye una pieza ideológica fundamental de la memoria argentina. Como todo episodio histórico que el presente recorta con una intelección especial, esa batalla se haya muy cerca en el debate de ideas y muy lejos en su estuche de tiempo, ese tiempo real y distante en el que con fatalidad calendaria ha ocurrido. Los papeles que aparecen en intendencias, juzgados o armarios abandonados de oficinas localizadas en la región aledaña a San Pedro, de repente nos tornan al pasado más vivo. Son sólo papeles, pero el acto de que aparezcan, más allá del contento de los felices hurgadores, significa un fugaz acercamiento del pasado al presente. Como son papeles dispersos, ajenos a la sistematicidad que el historiador profesional quiere ver en los hechos, surge de ellos un fragmento suelto o un detalle no ignorado pero reaparecido con la causalidad del hallazgo –un envío de vacas a la zona de combate, la dificultad de los abastecimientos, el avistaje de tal o cual corbeta, sucesos todos truncados e inconclusos–. Surgen como hechos novedosos que pueden cargar sobre sí la totalidad ya conocida de las cosas.

Hace muchos años, el historiador Robert Darnton pudo desempolvar los papeles de una imprenta donde se imprimían folletos insurgentes de la Revolución francesa. No era un descubrimiento en archivos convencionales, sino la exploración de un recinto que había quedado inmunizado del tiempo. Clausurado en un momento contemporáneo a la Revolución, podía testimoniar cómo estaban las cosas en el mismo instante en que los panfletos que se imprimían incumbían al propio tiempo en que ocurrían los eventos revolucionarios, tiempo en bruto, despojado de toda interpretación que no sea la de sus coetáneos.

La historia es reacia a que los documentos que viscosamente se desprendan de ella, puedan ser el vehículo esencial para registrarla. Sin embargo, aquello que puede rechazar por sentirse completa en sí misma –como si hubiera nacido hegeliana para siempre– es casi lo único que sobrevive dificultosamente para referirla. Por eso el tenue fetichismo del archivero y el fervor cándido del bibliotecario son esenciales. Se los entiende, a unos y otros, en el deseo de que los mendrugos que poseen –siempre incompletos y con la amenaza permanente de que nunca se conocerá lo perdido o lo destruido por el tiempo o los hombres– sean pedazos escogidos a partir de los cuales se pueda reconstruir el todo. Pero para que tal milagro se consume es necesario que haya un saber que de buen grado denominaríamos metonímico, es decir, que haga resaltar la parte como un ente capaz de hacer descansar sobre sí una totalidad que no puede ser más que imaginaria. De ahí el atractivo de que un pedazo apenas sobrevivido de cualquier papel antiguo permita o desencadene una serie de hipótesis que tienen su fuerza en lo improbable e incierto. En muchos cuentos de Borges aparecen papeles inconclusos en el interior de libros olvidados, que relatan historias ignotas o maravillosas. En “Tema del traidor y del héroe” encierra un modelo completo de investigación, donde hay crónicas de época, actas y otros documentos contemporáneos al episodio investigado. Pero son documentos apócrifos, lo que hace del método un sinónimo de inversión de la verdad. El método es un antimétodo y la conclusión no puede darse a conocer.

Esta ética historiadora puede ser considerada pariente próxima del mito, es decir, del saber sobre un acontecimiento que deja intactos sus vacíos e incapacidades de extenuarlo con los sistemas conocidos.

No son los mitos relatos ajenos al proceder de quien desea saber cómo fueron las cosas del pasado. Los mitos son discontinuidades del pensar, donde existe la sospecha de que algo que parece nuevo tiene su engarce en situaciones arcaicas, cuya amenaza repetitiva se conjura suponiendo que somos otros cada vez. Legítima suposición que lleva a un tipo de escritura histórica totalmente munida de la corrección del historiador documentado, sin que por ello se deba abandonar la sombra que persigue a este modo historiador. Es la sombra del mito, que hasta sin percibirse se halla en grandes escritos como *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, de Fernand Braudel, donde es necesario un trabajo adicional para alojar el tiempo del presente en la saga de la larga duración.

El mito es lo aún no pensado sobre el documento real, sobre el sí mismo del investigador, sobre la escritura que parece agotar el tema y sobre las inhábiles totalidades que creemos descubrir con nuestros lenguajes previsibles. Nada impropio hay en tales previsibilidades, pues todo intercambio intelectual —y todo intercambio que postule su don como acto de entrega colaborativa—, se basa en pequeños acordes aceptables que se agregan a todo lo dicho. Al postular el mito como lo que precede toda expresión ingenua, ya sea para aludir a cómo se repite, a cómo se fragua o a cómo hace pensar una porción de lo real aislada por comodidad del hablante (a fin de intuirlo mejor), modificamos todo lo dicho en varios sentidos. Percibiendo como novedad documentos encontrados por más triviales que sean, o imaginando que repentinamente se sellan las puertas de nuestra vida cotidiana, como si una lava candente irrumpiera en los hogares deteniendo todo de una vez y el historiador futuro encontrara inmóvil nuestros roperos, heladeras, tazas de café y nuestros propios cuerpos sometidos al horror de un cese repentino. Esa detención del tiempo en una parte parcial del mundo, cuyo modelo magistral son las ruinas de Pompeya, constituye también una imposibilidad de la historia. Aun como osaturas fijas sosteniendo nuestros tazones del desayuno inmóvil ocurrido siglos antes, no convenceríamos al historiador de que así fue el pasado.

El pasado es este presente en el que lo que dejamos impreso, es la parte equivalente a lo que se deja escapar. Hay mito porque existe el intento de saber si lo que aprehendemos no es lo que se ha escapado y si lo que se ocultó de nosotros es lo que realmente sabemos. Algunas de estas cuestiones se tratan en el presente número de esta revista de la Biblioteca Nacional, que persiste, en condiciones lógicamente diferentes, en la tarea de quienes han invocado y persistido en ese nombre antes que nosotros.

Horacio González
Director de la Biblioteca Nacional

COLECCIÓN *LOS RAROS*

Libros clásicos argentinos que han corrido la suerte de la lenta omisión que traen el tiempo y el olvido de los hombres.

Ser clásico es lo contrario de ser raro, es su espejo invertido, su destino dado vuelta. Toda política editorial en el espacio público busca volver lo raro a lo clásico y hacer que lo raro no se pierda ni se abandone en la memoria atenta del presente.



PRÓXIMOS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

Descenso y ascenso del alma por la belleza
Leopoldo Marechal
Estudio preliminar de Laura Cabezas

Cárcel de mujeres
Angélica Mendoza
Estudio preliminar de Luz Azcona

El hombre que está solo y espera
Raúl Scalabrini Ortiz
Estudio preliminar de Sylvia Saítta

La bolsa
Julián Martel
Estudio preliminar de Alejandra Laera

La neurosis de los hombres célebres
José María Ramos Mejía
Estudio preliminar de Horacio González

El hombre de la vaca
Omar Viñole
Estudio preliminar de Adriana Rodríguez Pérsico

Lucien Abeille | Ezequiel Martínez Estrada | Marcos Sastre | Ignacio B. Anzoátegui | Francisco Grandmontagne
Eduardo Wilde | Paul Groussac | Eduardo Holmberg | Julio Molina y Vedia | Last Reason | Juana Manso
Eduarda Mansilla | Salvadora Medina Onrubia | Alberto Gerchunoff | Raúl González Tuñón
Nicolás Olivari | Florencio Parravicini | Pedro E. Pico | Alberto Vacarezza | Jorge Newbery | Justino Thierry
Arturo Cancela | Juan José de Soiza Reilly | Rudolf Grossmann | María Rosa Oliver | Germán Avé-Lallemant
Nicolás Olivari | Luis Franco | Gerardo Pisarello | Homero Gugliemini | Dardo Cúneo | Bernardo Canal Feijóo
Leopoldo Lugones | Manuel Ugarte | Manuel Gil de Oto | Fausto Burgos | Benigno Lugones |
Eusebio Gómez | Leonardo Castellani | Pedro Pago (David Viñas)

Conferencias

Se dijo mucho sobre la angustia del arquero en la hora del penal, pero mucho

menos se consideró la soledad del conferenciante. Solo, con su vasito de agua que acaso se le presentará como una pausa salvadora en el momento en que el hilo argumental decae, debe auscultar en sí mismo la frágil validez de lo que dice y la responsabilidad que lo abarcaría si realmente su exposición abriera las puertas de la reflexión y la acción a quienes lo escuchan. Por cierto, hay muchos estilos para encarar esta asombrosa circunstancia del acto de conferenciar. Aquí presentamos tres maneras diversas, que pertenecen a sendas escuelas de la razón conferenciante.

Tenemos, por un lado, el insinuante susurro de Borges que combina una insuperable seducción, deliberadamente aniñada, con un balbuceo que demuestra un pensar profundo, delicadamente abierto a sus propias fisuras y temblores. Este episodio que testimonia un modo del conferenciar ocurrió en Villaguay, en 1981, y fue grabado por el poeta entrerriano Miguel Federik, quien conservó estas cintas a lo largo del tiempo. En su tenue voz vacilante Borges va tratando temas de la poesía universal, deteniéndose con énfasis en Lugones y Mastronardi, el gran poeta de Gualaguay. Sus reflexiones, podríamos decir acerca del tiempo, la identidad y el devenir, se producen sobre el fondo de la idea de final, una última vez que el escritor presiente y acerca como severo y misterioso dictamen de la finitud.

Hay también en la manera de León Rozitchner, como un fraseo fundado en la garbo verbal que se reviste muchas veces de énfasis indignado por el estado de las cosas, pero muy pronto deja ver las preciosas construcciones idiomáticas que verdaderamente le interesan y lo sostienen. Manteniendo sus preocupaciones históricas, como la constitución mitológica de las religiones y los imperios, las formas subjetivas de la razón capitalista y la corporalidad sujeta por el terror, en cada nueva argumentación y en cada nuevo modo de decir las cosas descubrimos nuevas posibilidades para el pensamiento radical y para la imaginación amorosa.

Y por último, se escucha la voz de Mauricio Kartun, uno de los mayores dramaturgos argentinos que se ha ocupado durante largos años de examinar sus propios métodos de crear escenas heredadas de legendarias fuentes del grotresco lírico que habitan en todo idioma. El dramaturgo procede recolectando piezas, restos diseminados y fragmentarios del habla popular. Los ordena, los anota, repasa sus posibles relaciones e indaga esos signos para producir el hecho escénico. Un método artesanal de escritura elaborado a partir de las voces de los demás. Ninguna palabra puede darse por perdida en la faena del escritor que crea sus narraciones a partir de inflexiones de la lengua, materia prima para su imaginación literaria.

Una exposición de Kartun es una clase de actuación en el interior del idioma, sale de dentro de la lengua e indica como recoger sus fragmentos sueltos para reivindicarlos en una indagación tremenda de los mitos nacionales.

Fragmentos de Villaguay (*)

Por Jorge Luis Borges

Esta grabación, realizada por el poeta entrerriano Miguel Federik en la Biblioteca Mitre de Villaguay, pasó de mano en mano, siguiendo un indescifrable recorrido. Borges fue presentado en aquella ocasión por el escritor Roberto Alifano. Si uno se deja envolver en el murmullo quedo de las voces que rodean a Borges es posible imaginar el acontecimiento. El escritor retoma una idea que ya había manifestado en un poema temprano sobre el poeta suicida López Merino y también en algunas observaciones sobre el itinerario de Lugones hacia el Tigre. Se trata del *tropo* poético de “la última vez”: la última vez que toco el pasamanos de esta escalera, la última vez que tomo este tren, la última vez que vengo a Villaguay. Los actos de la “última vez” no son algo postrero que pueda quedar para siempre así, pero el razonamiento acompaña como reverso las tesis sobre la eternidad. Un último detalle de una vida puede ser efectivamente el último y, en su pobre significación, pasará a significarlo todo. Borges se refiere en esta conferencia a Mastronardi, el poeta de Gualaguay, autor de *Luz de provincia*. Pero la charla se va ramificando en su voz suave y titubeante, como si cada sílaba, también, fuera pasible de ser pronunciada por última vez.

Al final, en las preguntas –que aquí omitimos, pues no pudimos rescatarlas todas– surge la voz del bioquímico Juan José Herrero, el farmacéutico del pueblo, que interroga a Borges sobre Apollinaire. La desgrabación nos acerca estos episodios borgeanos y, con su raro mecanismo de devolución, le da una extraña permanencia a estos filamentos perdidos de las luces de provincia.

Quisiera empezar diciendo que en este momento están editando en España una antología poética de Leopoldo Lugones. Un hombre asombrosamente ignorado en España. Se trata de un compilado, una antología de poesías suyas. Tuve el *Amara de joie*, es difícil elegir entre tantos admirables poemas, y he escrito un prólogo que trataré de recordar. Pero quizá sea mejor que yo hable directamente sobre Lugones. Yo diría que la obra de Lugones es una de las máximas aventuras del idioma castellano. Y yo pondría su nombre junto al nombre de poetas afines a él, digamos Góngora y sobre todo Quevedo, a quien él admiraba tanto. Dos poetas, uno era culterano, el otro conceptista. Pero podemos decir ahora, dos poetas barrocos. Y Lugones fue esencialmente barroco. Y Mastronardi lo era también, pero él no quería ser barroco. En cambio Lugones se entregó a su destino barroco, salvo en aquel admirable libro, el último, *Romances del río seco*. Libro que llegó a escribir, como dijo de alguien George Moore, de un modo casi anónimo, y eso lo dijo como elogio. En los primeros libros se advierte una poesía barroca, no ciertamente imitada de Góngora o de Quevedo porque la empresa de estos autores fue distinta. Quevedo y Góngora quisieron escribir latín en castellano, recordemos, este ejemplo no es feliz pero es el primero que se me ocurre, el verso de Góngora que dice: “*plumas vestidos ya las selvas moras*”. Evidentemente “plumas” quiere ser un ablativo de “plumas vestidas” y luego “morar” (verbo intransitivo) que es transitivo ahí. Podríamos citar tantos otros ejemplos en que el castellano quiere ser latín... Curiosamente esa nostalgia del latín se encuentra aun en literaturas de lenguas germánicas como

en el inglés. Hay versos de Milton que tienen, evidentemente, el hipérbaton de la sintaxis que es latina.

La aventura de Lugones fue otra: él quiso traer la música del francés, sobre todo la música de Verlaine, al principio la música de Hugo, de los simbolistas; quiso traer esa música al idioma castellano. Creo que más eficaz que mis palabras sería el recuerdo de alguna estrofa de Lugones: “*Ligero sueño de los crepúsculos suaves, como la negra madurez del higo, sueño lunar que se goza consigo mismo, como en su propia ave duerme el ave*”. Ahora, esa admirable estrofa obliga la voz a la lentitud. Hay una delectación morosa, como tituló Lugones a un soneto suyo. Y esta otra: “*El jardín con sus íntimos retiros, / dará a tu alado sueño fácil jaula*”. En 1909, Lugones publicó *Lunario sentimental*, libro que escandalizó a todos, incluso al mismo Darío, a quien estaba dedicado el libro. La dedicatoria dice: “*A Rubén Darío y otros cómplices*”, como si se tratara de un delito, es una broma. Lugones, en el prólogo, dice que los elementos esenciales del verso son la métrica, la metáfora y la rima. Pero en su primer libro *Las montañas del oro* enumera a cuatro grandes poetas, a quienes él siguió admirándolos a lo largo de su vida, que eran Homero, Dante, Hugo y Whitman. Los menciona en su primer libro de 1897, y Juan Ramón Jiménez me mostró un ejemplar de ese libro, de esa primera edición que él atesoraba. En ese libro los versos están escritos como si fueran prosa, separados por guiones. Sin embargo, si volvemos al prólogo de *Lunario sentimental*, ahí sólo enumera a tres poetas: Homero, Dante y Hugo. La omisión de Whitman se debe al hecho de que él es uno de los padres del verso libre y Lugones pensaba que

la rima era elemento esencial del verso, por eso excluyó a Whitman, aunque seguía admirándolo.

En el caso de Homero, desde luego, no se espera la rima. Homero usa el hexámetro, un sistema de sílabas largas y breves, que desde luego Virgilio y los latinos retomarían, pero en el caso de Dante y de Hugo, la rima es muy importante. En cuanto a la metáfora,

Ahora yo he llegado a sospechar que las metáforas nuevas son meramente verbales, es decir que las afinidades esenciales entre las cosas ya han sido descubiertas.

Lugones, y en ello fue imitado por la tardía y para mí vana secta ultraísta, creía que la metáfora era un elemento esencial del verso, y creía también en la posibilidad de descubrir metáforas nuevas. Ahora yo he llegado a sospechar que las metáforas nuevas son meramente verbales, es decir que las afinidades esenciales entre las cosas ya han sido descubiertas. Por ejemplo, parece difícil pensar en el tiempo y no pensarlo como a un río cuando Heráclito dijo hace veinticinco siglos *“nadie baja dos veces al mismo río”*. Sentimos enseguida que es una definición del tiempo, y además sentimos y creemos que nadie baja dos veces al mismo río porque el río fluye, porque las aguas cambian. Pero no, hay algo más terrible aún, algo que ya puede producir un principio de horror, de horror sagrado quizá. Nadie baja dos veces al mismo río, no sólo porque el río fluye, sino porque nosotros somos tan fluidos como el río. Yo querría que ustedes anidaran conmigo esa imagen de Heráclito, por lo bien elegida que está. Porque si Heráclito hubiera dicho: *“nadie abre dos veces la misma puerta”*, no hubiera dicho nada ya que la puerta es maciza, pero *“nadie baja dos veces al mismo río”* sugiere

nuestra fluidez, nuestra impermanencia, nuestro morir cotidiano. San Pablo dijo: *“muero cada día al elegir el río”*, bueno yo diría que hay ciertas metáforas esenciales, por ejemplo los ojos y las estrellas. Hay un libro, de un escritor norteamericano, titulado *The stars look down*, que podríamos traducir *Desde arriba nos miran las estrellas*. Ahí está la comparación con los ojos, si no como inolvidablemente dijo Chesterton: *“yo envejeceré, pero no envejeceré tanto como para no asombrarme ante la noche”*, y luego dice *“a cloud that is larger than the world and a monster made of eyes”*, una nube mayor que el mundo y un monstruo hecho de ojos, no lleno de ojos como las bestias del Apocalipsis, sino más terrible, un monstruo hecho de ojos. Hay otra metáfora esencial que es aquella que compara a las mujeres y las flores, por ejemplo Swinburne dice *“god making roses made her face”* (*Dios, haciendo rosas, hizo su cara*). Lugones creía en la posibilidad de descubrir metáforas nuevas, yo no sé si eso es posible. Aunque hay metáforas que realmente no pertenecen a esas metáforas que ya son como hábitos de la mente humana. Vamos a volver a esos versos de Lugones, él dice: *“el jardín con sus íntimos retiros”*, bueno, “con sus íntimos retiros” podemos dejarlo de lado no importa, *“dará a tu alado ensueño fácil jaula”*. Aquí tenemos la metáfora: se compara al ensueño con un pájaro y luego se dice que la jaula de ese pájaro es el jardín; *“el jardín dará a tu alado ensueño fácil jaula”*. Yo creo que en esos versos que leí por primera vez cuando era chico, y los he repetido innumerables veces, creo que lo esencial no es la metáfora. Lo esencial es la cadencia *“dará a tu alado ensueño fácil jaula”*, esa música es una

música que no había sido oída antes en el idioma castellano. Quevedo, Góngora y Saavedra Fajardo (en prosa) hicieron que el castellano fuera latín, y Lugones hizo que el castellano fuera francés o fuera el francés de Verlaine y sus discípulos simbolistas. Luego, en cuanto al metro, en *Lunario sentimental* hay muchos metros que no tienen nombre todavía, y dígame que él ha agotado los metros posibles.

El ultraísmo cometió el error de creer que bastaba renovar la metáfora; por ejemplo Huidobro, creacionista, dijo —y esto puede asombrarlos durante un instante—: “*los ascensores suben como termómetros*”. Es verdad que nadie había notado la afinidad del ascensor y la columna mercurial, pero también es cierto que no nos emociona eso, es algo que es puramente una metáfora. Lugones fue, creo yo, un hombre sencillo, un hombre de convicciones y de pasiones sencillas, pero creo que un estilo barroco ha sido usado con toda justicia por discípulos suyos, por ejemplo por Ramón López Velarde en México, en la “Suave patria”. Pero quizás ese estilo de Lugones se aviene más a una mente compleja, a una mente como la de López Velarde que a la suya propia que era sencilla. Cuando Lugones habla, como lo hace en su espléndido libro *El payador*, habla de la llanura que los literatos llaman “la pampa”. Allí se refiere a una cosa muy sencilla, y su estilo, el lujoso estilo de Lugones, no se aviene con esa cosa sencilla. En cambio tenemos a una mente muy compleja como la de Ezequiel Martínez Estrada que usa el estilo barroco de Lugones, pero él era también barroco, entonces está bien.

Ahora, en el caso de Mastronardi, que era esencialmente barroco pero no quería serlo, buscaba la sencillez logran-

dola muchas veces y otras con menos felicidad. Cuando dice, por ejemplo, “*el cansancio era fiel a su voz*”, sentimos que es un modo, quizá rebuscado, de decir que hablaba con una voz cansada. En cambio en otros casos no, logra la sencillez. Por ejemplo en este verso un poco perdido en una de sus mejores composiciones:

“*luz de provincia
te recuerdo así,
una quietud de
estancia perdida
en la dicha*”. Yo no sé si las estancias están perdidas en la dicha, pero yo diría que “luz de provincia” es menos un poema de Entre Ríos y se refiere más a la nostalgia de Entre Ríos percibida desde Buenos Aires. Creo que Joyce dijo que él había elegido tres armas, una de ellas el destierro, y creo que

Mastronardi se desterró voluntariamente en Buenos Aires. Buscó un barrio triste como la Avenida de Mayo para ver mejor, para sentir más a Entre Ríos. Él sentía que la nostalgia es quizá una posesión más íntima que la inmediatez, es decir poseemos lo que perdemos, cuando perdemos algo es cuando realmente lo sentimos y ese es el encanto que tiene el pasado y no tiene el presente, ya que el pasado es una de las formas de lo perdido. Bueno, ahora voy a recordar una estrofa de *Luz de provincia*. Hay un

El ultraísmo cometió el error de creer que bastaba renovar la metáfora; por ejemplo Huidobro, creacionista, dijo —y esto puede asombrarlos durante un instante—: “los ascensores suben como termómetros”. Es verdad que nadie había notado la afinidad del ascensor y la columna mercurial, pero también es cierto que no nos emociona eso, es algo que es puramente una metáfora. Lugones fue, creo yo, un hombre sencillo, un hombre de convicciones y de pasiones sencillas, pero creo que un estilo barroco ha sido usado con toda justicia por discípulos suyos, por ejemplo por Ramón López Velarde en México en la “Suave patria”.

tema que recordé ayer, que ha sido tratado por muchos poetas argentinos, es el duelo a cuchillo entre los paisanos. Y recuerdo unos versos, bueno, no son los mejores desde luego, unos versos de Horacio Molina en los que él describe un duelo a cuchillo y lo dice así: *“Abí se quedaron dos / brava pareja de alpargata plegada en el tobillo / y de los que se quitan de la ceja el rulo / con la punta del cuchillo”*. El cuchillo es un arma poderosa que no se usa para peinarse, pero podemos ver el mismo tema tratado, para siempre yo diría, por Mastronardi. Hay un adjetivo que no recuerdo en el último verso, pero la estrofa sí, y es así: *“Una vez se miraron y entendieron dos hombres, los vi salir borrosos al camino y callados, para explicarse a fierro se midieron de muerte, uno quedó; era dulce la tarde, el tiempo claro”*. ¡Qué lindos versos! Salvo que dulce no es la palabra, los invito a ustedes a que nos detengamos en ellos: *“Una vez se miraron y entendieron dos hombres”*. Es decir sabían que tenían que batirse,

Siempre sugerir es más eficaz que decir. Virgilio pudo haber dicho: “Troya fue destruida”, pero dijo: “Troya fuit”, Troya fue.

sabían que uno mataría al otro o que los dos morirían, *“Una vez se miraron y entendieron dos hombres. Los vi salir borrosos al camino y callados”*. “Borrosos” no querían llamar la atención, nadie tenía por qué saber que iban a matarse, *“para explicarse a fierro”*, una frase criolla y, luego, *“se midieron de muerte”*, una frase literaria. *“Uno quedó; era dulce la tarde, el tiempo claro”*. Un verso lindísimo, una estrofa lindísima, y luego recuerdo ese verso inaugural de *Luz de provincia* donde no se menciona el nombre de Entre Ríos pero se lo sugiere, y siempre sugerir es más eficaz que decir. Virgilio pudo

haber dicho: “Troya fue destruida”, pero dijo: *“Troya fuit”*, *Troya fue*, y eso tiene más fuerza. Mastronardi no menciona el nombre de Entre Ríos pero deja que lo descubramos cuando él dice, *“un fresco abrazo de agua la nombra para siempre”*; “un fresco abrazo de agua”, ahí sabemos que se trata del Paraná, ahí ha dicho Entre Ríos sin decirlo; lo que se sugiere tiene más fuerza que lo que se dice. Yo le debo mucho a Mastronardi, él y yo fuimos íntimos amigos, pero yo sentía que me juzgaba todo el tiempo. Me juzgaba y me absolvía, generalmente, y alguna vez me sentenció con toda justicia. Mastronardi tenía el don, podía acuñar inmediatamente frases oportunas. Recuerdo a dos amigas mías, a quienes yo presenté a Mastronardi, una de ellas fue Victoria Ocampo. Los presenté y Mastronardi le dijo inmediatamente: “ya sabía yo que usted era muy superior a la otra señora”, y Victoria preguntó: “¿qué otra señora?”, “la de Samotracia”, le dijo Mastronardi. Luego recuerdo también a una escritora montevideana, una mujer espléndida que ha muerto hace dos meses en París y que recorrió el mundo entero, estuvo en Londres, en París, vivió en el Japón, en Praga, yo se la presenté y él se quedó deslumbrado por ella. Mastronardi era fácilmente deslumbrable, y en ese caso tenía toda razón de serlo. Yo la presento: “Emma Risso Platero” y la miró y le dijo: “quien pudiera decir Platero y yo”. Esas frases eran inmediatas, yo no sé por qué lo malquería a Arturo Capdevilla, otro gran poeta, pero siempre lo usaba a Capdevilla como una medida: “No tengas ni un Capdevilla de duda”, como una medida mínima. Recuerdo otra anécdota que me contó Wally Zenner: Capdevilla

y Mastronardi fueron a visitarla, Capdevilla se apoderó de la conversación, era no menos ingenioso que Mastronardi pero habló durante dos horas y Mastronardi quedó excluido. Al rato, Capdevilla miró el reloj, se levantó con alguna premura y dijo: “no debemos abusar del tiempo de la hermosa Wally, nuestra visita ha sido larga”. Y Mastronardi le dijo: “Menos que Melpómene, doctor”. Muy injusto pero gracioso. Tuve siempre la sensación de que Mastronardi estaba solo y que él cultivaba la soledad como Rafael Cansinos Assens, otro maestro mío que escribió *El divino fracaso*.

Mastronardi sentía, como algo fuerte, que la derrota tiene una dignidad que no tiene la victoria y que el fracaso es también un éxito, un éxito secreto, y que hay una vulgaridad en la victoria, en el éxito, que no hay en la soledad y en el fracaso. Yo creo que por eso buscó el barrio de la Avenida de Mayo en Buenos Aires, el más triste de Buenos Aires y lo buscó como aquel personaje de Poe, Auguste Dupin, el primer detective de la literatura, anterior a Sherlock Holmes y al padre Brown ciertamente, del que se dice en aquel cuento *The Murders in the Rue Morgue* (*Los crímenes de la calle Morgue*) que él y su amigo salían de noche a pasear por París y salían a recibir ese estímulo intelectual que sólo puede dar una gran ciudad silenciosa en reposo. Es decir que la noche es un gran estímulo intelectual, y podemos decir que Mastronardi abusaba de la noche, como si dijéramos que abusaba del alcohol, nunca abusó del alcohol pero sí del café. El café, la noche y el insomnio, Mastronardi se pasaba las noches ante una taza vacía de café, en un café de la Avenida de Mayo, y solía ver el alba que siempre es triste

y que es más triste en ese barrio, en esa calle de Buenos Aires. Creo que él lo hacía deliberadamente, yo lo vi por última vez en un sanatorio de la calle Ayacucho, llegamos tarde. María Kodama, de quienes ustedes habrán leído un cuento admirable en *La Nación*, “El dinosaurio”. Llegamos ella y yo, Mastronardi nos recibió, conversamos, él le dijo cosas amables a María, siempre le decía cosas amables, y luego María se dio cuenta que él estaba cansado por eso la visita duró poco. Pero creo que Mastronardi, María y yo sentimos que era una despedida, ya que él estaba muy enfermo. Nos recibió, conversó, duró muy poco el diálogo, intercambiamos algunas trivialidades, aunque siempre decía cosas memorables pero no dijo ninguna aquella vez, y yo sabía que lo veía por última vez. Yo tengo un poema en el que hablo de eso, en el que digo que llegamos a una edad donde todas las cosas pueden ser despedidas, quizá ésta sea la última vez que yo esté en Villaguay, quizá éstas seas mis últimas palabras sobre Lugones. Todo acto, cuando uno ha cometido la imprudencia de cumplir ochenta y dos años, puede ser el último. Todo acto puede ser un adiós. En este caso yo no quisiese que fuera, me gustaría irme para volver, ya que ustedes son tan hospitalarios.

(*) Jorge Luis Borges visitó la ciudad de Villaguay el 7 de noviembre de 1981 invitado por el grupo cultural “Proas”. El motivo de su visita fue brindar una conferencia sobre Carlos Mastronardi, con quien había compartido una estrecha amistad.

La cruz del fin del mundo (*)

Por León Rozitchner

León Rozitchner forma parte imprescindible de la vida intelectual argentina y latinoamericana. Su obra es relevante y extraña al mismo tiempo, como todas las obras de quienes construyen la singularidad de su lenguaje a partir del mundo cultural en el que están inmersos. De algún modo, es un intento por pensar la crisis de la razón, el mundo de la sensualidad, el modo en que los signos extraen de esa sensualidad su poder creativo y lo arrebatan a la fuerza expropiatoria, del terror, que los confisca hasta convertirlos en otros signos más opacos y sin significación para la vida amorosa. Una filosofía que surge del intento de descubrir el momento en que esas fuerzas ajenas a la vitalidad operan para mantenerla dispersa, sin reconocimiento.

En el lenguaje de León Rozitchner está esa búsqueda, en un fraseo que nace del trasfondo de la filosofía contemporánea pero que le imprime una originalidad urdida con los utensilios y las armas de la filosofía hecha en Argentina, que es también un lugar de encuentros, de genealogías, de familias, de desarraigos y de grandes corrientes que, sin duda, son inmigratorias.

El 15 de diciembre de 2004, convocado por la Biblioteca Nacional, el filósofo ofreció una conferencia en la que trató estos temas incómodos que hacen a la compleja materia que es nuestra subjetividad. Y surge, en su tono, una intensa apuesta no sólo por comprender el siempre inminente desastre de la experiencia humana, sino la pregunta por un poder colectivo capaz de enfrentarlo y sostener la vida.

Lo primero que cabe es agradecer la generosidad de Horacio (González), que la demuestra una vez más con su amistad y la exageración en las palabras con las que se ha referido a mí esta noche. Justamente, conversando con Horacio apareció el tema de esta charla: “La cruz del fin del mundo”, tema que no es extraño a lo que uno viene pensando últimamente. Después de haberlo puesto como título me di cuenta de lo que significaba, para aproximarse a esta relación entre la cruz y el fin del mundo. Seguramente, después de una larga vida, uno piensa que ha llegado ya el tiempo de ponerse a pensar en su término; pero el hecho de que la vida termine, o que pueda terminar prontamente, coincide con lo que uno puede pensar como desastre, es decir, como término del mundo, como término de esa totalidad en la que estamos viviendo. De alguna manera sería la culminación de la propia vida, la culminación de toda la historia de la propia humanidad.

Es un poco extraño esto pero es el punto de partida. ¿No estamos pensando sobre el fin, sobre el fondo del desastre? Estamos viviendo unos momentos en donde se define el ser o el no ser de la humanidad. Este planteo, por exagerado que pueda parecer, insisto, forma parte del drama, del modo trágico de enfrentar las vicisitudes que uno ha vivido a través de un tiempo que, habiendo sido largo, permitió que se fuesen desarrollando circunstancias, verificaciones de propuestas, que de alguna manera culminan en esto inesperado —porque evidentemente cuando uno tenía veinte años no iba a sospechar que en esta época coincidiera el término de la propia vida con el término del mundo—. Y sin embargo,

¿qué nos pasó, qué nos ha pasado, qué nos llevó a no poder pensar anteriormente cómo poder prever que esto podía pasar, que esto era pensable?

Yo creo que esto no fue pensado antes; sí, quizás, después del término de la segunda guerra mundial, pero aparecieron expectativas, ilusiones —la revolución socialista, los pueblos del tercer mundo, la aparición de cierto empuje popular en muchas partes del mundo—, todo eso que de alguna manera fue configurando teorías, expectativas, modos de pensamiento, modos de retomar el pasado a partir de aquello que otros pensadores habían elaborado en su momento pero que podía ser un nuevo aporte al incluirlo en lo que nos estaba sucediendo en nuestra propia vida.

Y sin embargo, al término, lo que uno de alguna manera tiene que confesar es que realmente el pensamiento, en el cual estábamos todos incluidos, no pudo pensar esto que uno ve aproximarse como la posibilidad del desastre final, del término del mundo, con el término de la propia vida después de una larga etapa transcurrida en el mundo.

¿Qué pasó?

El primer punto de partida es aquel que les mencioné al principio: pienso en el término, en el desastre que se aproxima. Y esto no es algún delirio mío solamente; veo aparecer declaraciones de estrategias de los Estados Unidos que están señalando la posibilidad de que esto se le haya escapado de las manos al poder político y que de alguna manera esto implique, quizás, el término de la civilización. Y no lo digo yo. Por otra parte, lo dice Chomsky (Noam) en algún momento donde aproxima esta idea. Y un personaje político-militar, que estaría del otro lado pero que no tendría por qué

decirlo, sin embargo también anuncia esta posibilidad. Fidel Castro, tan distante de los estrategas norteamericanos, también señala que esta posibilidad tiene que ser tenida en cuenta seriamente; y esto no implica que él vea avvicinarsse el término por la invasión posible de Cuba, sino que realmente ve que esto que es monstruoso está ampliándose y multiplicándose en el mundo y es una posibilidad real.

En última instancia, el cristianismo y el capitalismo coinciden en el término. ¿Por qué uno está pensando en el capitalismo y al mismo tiempo aparece indisoluble del cristianismo? Seguramente porque formo parte de una cultura llamada occidental y cristiana, aunque personalmente me tengo que inscribir en una historia mucho más amplia.

Entonces pienso –mejor dicho, uno fue pensando–, si no habría que ver, frente a la imposibilidad de una verificación

En la teoría marxista que aparecía como la formulación más acabada en el ámbito teórico, científico y racional, sobre el fondo del bagaje histórico-político del conocimiento que tenía Marx como para poder haber pensado que lo que él sostenía, como transformación y revolución, era algo –y el siglo pasado lo aceptó como tal– pensable para evitar la destrucción del mundo.

Pienso, en este caso, en la teoría marxista que aparecía como la formulación más acabada en el ámbito teórico, científico y racional, sobre el fondo del bagaje histórico-político del conocimiento que tenía Marx como para poder haber pensado que lo que él sostenía, como transforma-

ción y revolución, era algo –y el siglo pasado lo aceptó como tal– pensable para evitar la destrucción del mundo. Y justamente Marx se proponía en su obra, aun cuando no escribía del socialismo, porque evidentemente del socialismo no hay ciencia, describir la ciencia del capital como para hacer pensable, –a partir de esa división tan ceñida, tan meticulosa, por decirlo así, tan especiosa– para poder decir que a partir de acá podemos pensar un campo de modificación sobre el planteo que la razón occidental aproximó a su propio devenir.

Y sin embargo hemos visto que no, hemos visto que el planteo marxista culminó de una manera más bien deplorable, porque si su verificación está presente en los socialismos llamados reales, o aun en aquellas revoluciones que de alguna manera contaron con un apoyo popular diferente en su desarrollo, sin embargo hemos visto que es un pensamiento que parecería que algo dejó de contener en su aproximación racional, algo de verdad dejó de tener para no haber podido movilizar, enfrentar el problema de la destrucción del mundo y la construcción de otro nuevo, diferente, de una manera que fuera más eficaz.

Entonces, lo que uno piensa –y es lo que me interesa desarrollar después– es justamente esto: ¿cuál fue el punto en el cual Marx no logró culminar su pensamiento? Cuando uno lee a Marx se da cuenta de esto que dijimos al principio: el cristianismo unido al capitalismo, formando una unidad cuyos dos extremos serían el poder económico y el poder mítico religioso como fundamento de lo social hasta un extremo límite que quizás estos pensadores a los cuales me estoy refiriendo –y me voy a referir– no lo pensaron

adecuadamente. Porque, ¿qué encontramos? Que hasta ahora no aparece un pensamiento en el campo de lo político que señale la implicación que tiene la mitología cristiana en la determinación del capitalismo.

Y a pesar de que Marx lo señale, al señalar que el capitalismo hubiera sido impensable si simultáneamente no hubiera aparecido en un campo simbólico, y que formaba parte de este sistema —el carácter abstracto del hombre cristiano—, uno se pregunta si era suficiente aquello que Marx desarrolló como para poder penetrar en la profundidad más determinada de la formación de los sujetos que sólo una concepción religiosa puede producir.

Si nos vamos, entonces, un poco más allá, encontramos por ejemplo a Spinoza. No les voy a hablar directamente de Spinoza pero, de alguna manera, es como que si yendo hacia atrás fuéramos a un planteo donde vemos lo que está en el origen de esto que está en su término. En realidad son dos concepciones míticas que tienen que ver una con el cristianismo y la otra con el judaísmo.

Es evidente que la racionalidad de la que formamos parte viene, Grecia mediante, de la reformulación nueva que aparece con el cristianismo desde el año número uno —hasta el dos mil cuatro que estamos viviendo actualmente—. Es decir, dos mil años: “*veinte unidades abuelas de Bayer*”. Les voy a decir el por qué de esta medida de tiempo: yo les estoy contando la historia de una manera diferente para justamente aproximarme al pasado y no hacerlo tan distante; Osvaldo Bayer me contaba que su abuela murió a los cien años, y se me ocurrió que puede ser una buena unidad de medida, porque si contamos que una vida puede ser vivida

cien años, al origen del cristianismo nos separan simplemente veinte abuelas de Bayer, veinte vidas de abuelas de Bayer. Creo que es pensable la aproximación a ese fenómeno como para poder pensarlo no como algo tan distante, sino haciéndolo presente en nuestra propia realidad, dado que las transformaciones económicas, políticas, tecnológicas, etc. parecería que extendieron las distancias de los hombres con los hombres haciendo que ese fenómeno que está en el origen de nuestra cultura tuviera que ser situado en un lugar de incompreensión dada la distancia que nos separa de él; es justamente aquella distancia la que quiero aproximar.

Al decir *veinte unidades de abuelas de Bayer*, dos mil años del cristianismo para acá, digo también que algo se transformó en aquella corriente, de alguna manera cultural, de la cual yo también formo parte al término de este siglo que acabó. Porque es en ese lugar donde dos culturas se separan radicalmente: queda una como el judaísmo y se prolonga hasta la actualidad, y otra, el cristianismo, que origina —pienso— una racionalidad completamente diferente a aquella que podía haberse desarrollado a partir de los supuestos de judaísmo. Y en ese sentido creo que es conveniente tener presente que hay dos mitologías que están formando parte del origen del pensamiento occidental.

Dos mil años del cristianismo para acá, digo también que algo se transformó en aquella corriente, de alguna manera cultural, de la cual yo también formo parte al término de este siglo que acabó. Porque es en ese lugar donde dos culturas se separan radicalmente: queda una como el judaísmo y se prolonga hasta la actualidad, y otra, el cristianismo, que origina —pienso— una racionalidad completamente diferente a aquella que podía haberse desarrollado a partir de los supuestos de judaísmo.

Lo que me interesa es esto: qué contenido tiene esa mitología para poder, desde allí, organizar el modo de pensar y de ser de una cultura en su desarrollo, que se fue ampliando con el tiempo hasta adquirir las condiciones que presenta este desarrollo racional —tecnología mediante— en la actualidad. Entonces pienso, el origen de la mitología cristiana está en la figura de Cristo. ¿Cómo se origina allí la aparición de un ser distinto a aquellos que producía la mitología judía? Este nuevo profeta, Cristo, aparece sobre el fondo de una generación radicalmente heterogénea respecto a aquella que era pensable en el campo de la cultura judía. Aparece la generación, a partir de una mujer virgen, que relegando la relación con el hombre, y por lo tanto negándola, cree concebir —y en el mito así se expresa— su hijo con un Dios que genera en ella, en la aparición de

Pienso en la figura de Spinoza, en la figura de Marx, en la de Freud, y por último, en la de Lévi-Strauss. Estos cuatro creadores de una crítica racional muy potente, estos cuatro judíos, no abrieron su campo sobre el fondo del reconocimiento de su propio origen sino que lo tuvieron que hacer dentro del iluminismo planteado por la cultura cristiana.

este ser que va a ser Cristo, su transformación en maternal-virginal. Y esto crea, por lo tanto, una figura mitológica muy importante, que es aquello que se caracteriza habitualmente con el nombre de Sagrada Familia.

Esta Sagrada Familia, que está en el origen de la mitología cristiana, ¿tiene algo que ver con el desarrollo de las familias que se continúan y prolongan hasta nuestra actualidad? ¿Era pensable discriminar el sentido de la razón si previamente no poníamos en juego y tratábamos de comprender qué es lo que encierra como enigma de transfor-

mación real-imaginaria esta propuesta de una nueva familia, una familia sagrada que no tiene nada que ver con las formas de familias conocidas anteriormente? Porque fíjense que hay, de pronto, un rotundo corte entre la mujer y la naturaleza; la mujer ya no necesita del placer gozoso de la relación con un hombre, no necesita de un hombre a su lado para generar un nuevo ser. Y este ser nuevo que genera no es un ser que está destinado a la vida, sino que está destinado a pagar, a servir de cambio, en una articulación que va a permitir a los hombres que se salven por su propia muerte y, al mismo tiempo, entrar en una vida eterna cobijados por este Dios Padre nuevo, que se diferencia radicalmente del padre judío; un Dios que es pura abstracción y que cierra y constituye el contenido de una forma imaginaria de familia completamente distinta.

Aquí tenemos ciertos elementos fundamentales que caracterizarían la incipiente forma de sociabilidad que está presente en esta Sagrada Familia. Porque, recordemos, todos los mitos de origen se refieren a la generación de la familia divina, a todo lo que va a ser la posteridad humana, junto con la posteridad de dioses también; de modo tal que acá encontramos, evidentemente, un mito fundador importante que sería preciso tener presente en el desarrollo. Todos los que se han dedicado al análisis de culturas han mostrado que los mitos siguen y permanecen como fundamento de las relaciones sociales que a partir de ellos se han constituido. Y permanecen como el enigma fundamental que da sentido y vida a todo lo que a partir del mito se desarrolla después. Entonces, cuando vemos aparecer, primero, a una mujer que excluye a la naturaleza de su

propia corporeidad (la excluye como para no necesitar del hombre) hay un corte entre el hombre y la mujer que es una exclusión; el hombre desaparece como padre, la figura del padre real carece de sentido en la Sagrada Familia. Lo que adquiere preponderancia es la figura de Dios Padre, que está en el cielo, que no pertenece a nuestra realidad; una figura abstracta, sin contenido antropomórfico como en la figura judía. Y, al mismo tiempo, una mujer que perdió, que no tiene esa capacidad acogedora, sintiente, gozosa, que es la que todo hombre y toda mujer reconocen en la madre que le dio la vida. Además, se genera un hijo que en la medida en que aparece como Hijo Divino, tiene que ir necesariamente al muere para demostrar ese carácter de divinidad. Esta familia que se construye está compuesta por unas figuras que han tenido una presencia continua hasta nuestros días, hasta nosotros. La figuración de Cristo en la cruz, durante los veinte siglos, la magnitud de estas figuras de Cristo, han servido para divulgar su imagen como figura de identificación para los sujetos constituidos en la cultura cristiana; es decir, en última instancia, el Cristo entró a formar parte de la propia subjetividad y es esto lo que quiero ir desarrollando.

¿A qué recurrí para comprender esto que estamos diciendo? Primeramente, al fracaso del marxismo. El marxismo, en su desarrollo, no tuvo en cuenta, no comprendió, qué era la mitología porque no comprendió qué es lo que constituía el fundamento de lo religioso. Y esto lo digo pensando fundamentalmente en Marx. Marx fue judío, estoy tratando de hacer una genealogía.

La filosofía y el pensamiento racional, de Kant y también de Heidegger

—pongamos a cuenta al último pensador tradicionalista—, se corresponde a un pensamiento que tiene su arraigo en la mitología de la Sagrada Familia. Y esto está claro tanto en Kant como en Hegel. El odio feroz que presenta Hegel cuando analiza la cultura judía, en los comienzos de su pensar filosófico, en los trabajos de juventud, no tiene parangón; o mejor dicho, es muy semejante con cualquier antijudío que uno puede leer en la actualidad o en la época no tan lejana del nazismo.

Parecería que la figura racional, el racionalismo de la filosofía, que viene de la vertiente cristiana, tiene que comenzar por la negación de lo judío para poder afirmarse con una racionalidad fundamental, que es aquella que está fundamentada en la Sagrada Familia. Parecería que, por lo tanto, esa Sagrada Familia está presente como fundamento en la filigrana de la concepción kantiana. Está presente soberanamente en Hegel y está presente en Heidegger en la medida que él nunca ha mencionado ni ha hecho referencia al Antiguo Testamento ni a la cultura judía.

Esta es una línea que yo la dejo de lado —como diciendo “esto es ya conocido por nosotros”—. Pero lo que me interesa es la otra línea. Pienso en la figura de Spinoza, en la figura de Marx, en la de Freud, y por último, en la de Lévi-Strauss. Estos cuatro creadores de una crítica racional muy potente, estos cuatro judíos, no abrieron su campo sobre el fondo del reconocimiento de su propio origen sino que lo tuvieron que hacer dentro del iluminismo planteado por la cultura cristiana. Porque es evidente que la religión judía quedó congelada en la medida en que no tuvo la posibilidad de tener un espacio propio, un espacio nacional, en el cual esa cultura, esa religión, hubiera

podido madurar hasta producir un pensamiento diferente como lo que produjo el cristianismo, a su manera, en la cultura de occidente. Es decir, habría por lo tanto una elaboración del pensamiento que se hace cargo del origen judío dentro de occidente, que piensa la racionalidad de occidente, pero que al mismo tiempo no tuvo campo propio, por así decirlo, en el cual desarrollar su pensamiento sino que tuvo que hacerlo asimilando el campo de la cultura cristiana para poder desarrollarse dentro de él. Y pienso que es esta una característica importante porque, no por nada, todavía ninguno de estos cuatro pensadores pudo señalar –y tampoco los judíos en la actualidad– que el causante, aquello sin lo cual no se hubiera producido aquel prerrequisito fundamental de la matanza y la persecución de judíos en el mundo fue el tipo de concepción que está inscripta en la mitología cristiana.

Y este campo de terror que abrió el cristianismo no fue superado ahora, pienso, ni siquiera por los mismos judíos. Los mismos judíos, actualmente, son incapaces de poder señalar, en cualquier ámbito que se encuentren –y estoy hablando tanto de los de izquierda como de los de derecha– que el cristianismo es el fundamento de la Shoah y es el fundamento, por lo tanto, de una destructividad que abarca dos mil años.

¿Qué significa esto? En primer lugar, que uno debe hacerse cargo un poco de esto, también, ¿por qué los judíos no han podido pensarlo? ¿Por qué Spinoza no lo ha podido pensar? ¿Por qué Spinoza, a pesar de todo, no pudo pensar que estas figuras de la Sagrada Familia eran las que habían determinado la expulsión de España, la persecución de los judíos?

Spinoza, en los Países Bajos, organiza un pensamiento que tiene su fundamento, evidentemente, en el pensamiento judío; y no en la religión eclesiástica judía sino en el pensamiento que tiene su raíz en enfrentar los enigmas que la mitología judía plantea y que, de alguna manera, él vuelve nuevamente a manifestar en su filosofía cuando escribe que Dios –y esto es íntegramente antagónico al cristianismo– es absolutamente igual a la naturaleza. Escribe nuevamente que lo sensible, el fundamento humano sensible de la vida que está presente en la naturaleza y por lo tanto la corporeidad gestadora de la mujer y del hombre con ella, reside en aquel lugar de inserción fundamental que hace que la corporeidad esté imbricada en la divinidad formando parte de ella; y dice que es posible desde la sensibilidad, la sensualidad, la sensorialidad y el placer, perseverar en el ser a través de un pensamiento que no tiene que negar el origen; y que solamente en el encuentro entre cuerpos que se multiplican en los encuentros, para formar un *gran cuerpo*, puede surgir una situación democrática –él pone la palabra–, que pueda elaborar una razón que surja de los cuerpos que se entienden entre sí.

Acá hay un planteo totalmente diferente. Y cuando en el *Tratado Teológico Político*, Spinoza plantea esta crítica al poder religioso, él señala claramente que el terror es el fundamento de la religión. Pero se refiere sobre todo a aquel terror que tiene que ver más bien con la cristiandad; porque en el desarrollo que él hace va criticando a la religión judía pero señala que ésta, por lo menos, con la figura de Moisés exigía la devoción a Dios, es decir, no exigía que se creyera en Dios bajo la pena de muerte y, por

lo tanto, por obligación, sino que era por devoción, por solicitarle al hombre que crea en Dios. Y, en ese sentido, sí apoyaban los judíos las tablas de la ley. Pero también vemos que los judíos se revelaron contra eso y las rompieron.

cuando tiene que mostrar las condiciones en las cuales no habría democracia, y tenemos que estar pensando que es el mismo problema que tenemos actualmente. Porque hoy estamos pensando también en el término



León Rozitchner

De modo tal que cuando Spinoza desarrolla esto está desplegando algo que está en la vertiente judía en contra de la vertiente cristiana de una manera muy clara, a pesar de que no se anime a decirlo todavía del todo. Porque él dice que Cristo fue una figura que, evidentemente, estaba en la esencia de la verdad revelada por Dios, pero que luchó, dice, para oponerse al imperio de la ley que venía de afuera.

Pero señala, al mismo tiempo –y esto es formidable porque reencuentra algo que venimos pensando pero desde otros ángulos– que introdujo la ley mucho más profundamente que antes. Es decir, que con el intento de negar la ley, al mismo tiempo, el cristianismo mete más profundamente la ley en el corazón.

Este es uno de los signos más importantes de la reflexión que hace Spinoza

democracia y sin embargo debemos decir que hasta que no llegemos al fundamento que él plantea, ubicado en el ámbito de la religión, hasta que la religión no sea el lugar donde se impone por el terror –conjunto con el terror en el nivel político– es evidente que toda posibilidad de relación de los hombres entre sí va a quedar anulada o por lo menos disminuida.

Pero hay algo más: es un pensamiento que no tiene nada que ver con las concepciones actuales de la democracia. Cuando habla de formar un único cuerpo de todos los cuerpos reunidos, y cuando habla del poder del cuerpo que es ignorado –que no se sabe qué poder tiene, y que por lo tanto es un poder que de alguna manera requiere la experiencia fundante del desarrollo histórico para poder hacer aparecer

todas las posibilidades de vida que el cuerpo del hombre encierra—, y cuando habla de la separación, de la distancia establecida entre los hombres, aparece el cristianismo, esa distancia radical que el cristianismo establece entre la mujer gestadora y la naturaleza, entre la mujer gestadora y el hombre, esa distancia —que aparece en el ámbito de la cultura cristiana—, aparece yuxtaponiéndose de forma feroz y a través del terror en el imaginario de la gente.

Todos hemos nacido de madres, todos hemos vivido la corporeidad continente de una madre, todos hemos vivido la relación continente de un padre que

Las figuras que la mitología había convertido en divinas, con un poder que tenía una figuración personal, cuando aparece la ciencia con su verdadero poder de pensamiento son erradicadas como toda mitología preexistente.

convivía con ella y de cuyos cuerpos unidos nosotros surgimos; y sin embargo esto, que es tan fundamental, es lo que el cristianismo ha venido a introducir en la estruc-

tura más elemental, primaria y arcaica, en el corazón del hombre, como dice Spinoza. Entonces, pensamos, es posible desarrollar una concepción política, social, que no llegue a profundizar allí hasta donde Spinoza mismo señala que habría que penetrar para poder, de alguna manera, constituir una democracia que realmente sea tal.

Esto, en términos de Spinoza, quedó planteado en el campo de la filosofía, que aún utilizaba un lenguaje evidentemente escolástico, difícil de abordar. Spinoza nunca dice que la persecución judía es por la concepción cristiana, pero dice algo muy interesante: diferencia el corazón judío del corazón cristiano. Y no estoy acá para hacer alarde y defender a los judíos, estoy simplemente describiendo dos tipos

de cultura, de la cual uno forma parte, parcialmente, también. Cuando Spinoza habla del corazón, dice que en el corazón del pueblo judío vuelve a existir el alma y la inteligencia. Y pasa después a describir el corazón cristiano, como el lugar donde se introduce la ley, solapadamente, hasta una profundidad que nunca alcanzaron los judíos porque nunca se propusieron que la ley aparezca adentro, sino que la ley siempre venía de afuera, la ley siempre venía de un Dios que ordenaba, que solicitaba, pero que de ninguna manera aparecía formando parte constitutiva, arcaica y primariamente, de nuestra subjetividad. Y eso lo dice Spinoza con mucha claridad porque señala —y esto lo podemos reafirmar después de Spinoza también— en qué se diferencia la circuncisión judía de la cristiana. Los judíos circuncidan el pene como un símbolo de la separación del niño con la madre; no es anulada la mujer sino que se marca que “*con esta no*”, abriendo, por las relaciones de parentesco, lo que es prohibido y lo que no. En el cristianismo, en cambio, con San Pablo, lo que aparece claramente castrado, circuncidado, es el corazón, es la víscera materna allí donde justamente los judíos —en este caso Spinoza— veían aparecer el alma y la inteligencia.

Digo esto porque la lectura que hay que hacer es casi por signos: qué significa el corazón en el caso de los judíos y en el caso de los cristianos, y por lo tanto, una lectura que propone de la Biblia para hacer una lectura histórica que descifre el sentido de aquellos enigmas que están planteados imaginariamente en la religión para desarrollarla luego como razón.

Pero, volviendo a lo que decía antes, si esto parece claro para uno que lo

lee después, aparece del mismo modo la necesidad de volver a leer a Marx para poder decir qué es lo que fracasó en su propuesta que no pudo calar tan profundamente como para poder determinar una transformación, aquella que demandaba o pedía para la democracia Spinoza. Vemos aparecer en Marx, primeramente, una negación de lo judío desde el comienzo. Cuando en su primer trabajo, *La cuestión judía*, dice una cosa monstruosa; participa completamente del odio cristiano y de la acusación contra los judíos, porque dice que el judío es aquel que ama el dinero, es el tipo práctico que ama el dinero y que, por lo tanto, la única posibilidad de transformación, el único efecto histórico del judío fue poder haber hecho que los cristianos se conviertan en judíos, es decir, que se vuelvan prácticos y amantes del dinero.

Esta cosa monstruosa que aparece allí, evidentemente después se transforma en Marx, va señalando un punto de partida respecto de aquella tradición de la cual de algún modo él formaba parte aunque solamente su padre tuvo que transformarse del judaísmo al cristianismo para poder vivir en una sociedad cristiana. Pero esto que se va desarrollando después, de alguna manera va a quedar muy presente en Marx porque él estaba muy atento a la mitología. Conocía la filosofía griega y pensaba que la mitología griega se podía superar con la aparición de la ciencia. Y eso aparece planteado en la *Introducción a la crítica de la economía política*, cuando se plantea qué valor tienen los dioses creados por la elaboración mitológica griega cuando *Hermes* es sustituido por el comercio, cuando *Vulcano* es sustituido por la metalúrgica. Es decir, va mostrando cómo las figuras que la mitología había conver-

tido en divinas, con un poder que tenía una figuración personal, cuando aparece la ciencia con su verdadero poder de pensamiento son erradicadas como toda mitología preexistente.

Esto forma parte también de la mitología del marxismo —y esto es lo que descubre Freud: haber pensado que la ciencia iba a terminar con las mitologías—. Lo que Freud dice claramente es que el desarrollo del pensamiento de ninguna manera inhibe a la mitología. La mitología, lo imaginario, la Sagrada Familia sigue presente pese a la aparición del desarrollo de la razón al nivel del campo de la conciencia.

Pero Marx va todavía más allá porque en *El Capital* tiene que dar cuenta de la aparición de la estructura de la economía que sabe que corresponde a occidente, al cristianismo. Por eso dice que el cristianismo es un supuesto de la forma del capitalismo, pero lo dice de una manera muy particular, sosteniendo que la religión refleja las relaciones sociales. Parecería entonces que la religión lo que hace es reflejar la situación del capitalismo y convertirla meramente en imágenes que se incorporarían a este mundo determinado por el capital; como si no pudiera pensarse también al revés, el capitalismo reflejando la religión.

Marx va a terminar mostrando ese fracaso, en última instancia va a tener que demostrar que aquello que él postula como un pensamiento que no requiere de la mitología tiene que volver, nuevamente, entrañablemente, a las relaciones primarias de producción humana, a esas familias que no correspondían a la Sagrada Familia, para poder abrir un espacio de pensamiento para la revolución. Esto es lo que pasa con Marx maduro. Cuando aparece el Marx maduro,

cuando está un poco de vuelta con eso de pensar que la racionalidad capitalista, el progreso del capitalismo, va a terminar contradictoriamente por superar, por transformar, todas las sociedades y llevarlas al progreso, comienza a dudar de esto y a poner en juego un nuevo postulado: pensar que ya no va a aparecer la revolución desde el capitalismo sino que la revolución va a aparecer de las comunas rusas, de esas comunidades primarias, esas articulaciones humanas colectivas donde predomina la familia tradicional, no la Sagrada Familia.

Y esto aparece cuando Engels escribe *La familia, la sociedad y el Estado*; es decir, cuando Engels descubre a Bachofen —que es un autor formidable. Bachofen no habla sólo del matriarcado sino que lo que hace es volver a recuperar el fundamento mitológico de la cultura. Y vuelve a mostrar que en el matriarcado hubo también una racionalidad,

Tenemos que pensar, insisto, volviendo a la Sagrada Familia, que esta mitología que excluía a la mujer de la naturaleza, que excluía al hombre de la mujer y que excluía al hijo de la vida, evidentemente tuvo que formar parte de la creación de este misticismo de la mercancía donde el valor de cambio tiene algo que ver como la abstracción presente como estructura en esa Sagrada Familia de la que acabamos de hablar.

que no eran las mujeres las locas de la casa sino que las mujeres tenían una racionalidad que determinó un sentido de la sociedad que luego se quebró; él descubre que en el matriarcalismo regía un derecho materno, que era por lo tanto una organización legal, donde el fundamento venía desde la generación en que las madres producían a sus hijos, y a partir de los hijos, el campo social contenía a todos dentro de sí.

Es ahí donde aparece en Engels el problema de la mujer. Ese tema quedó

sin desarrollarse pero aparece claramente señalado: aquella figura que pensaba que con la racionalidad se destruía la mitología se revelaba como imposibilitada de ser desarrollada con vistas a una revolución real porque implicaba el planteo del lugar que tiene la mujer, y por lo tanto la familia, en la producción social.

La relación de producción no es, como Marx pensaba antes, una relación donde el fetichismo de la mercancía está determinado por el hecho de que los productores aparecían separados, mientras que este aspecto social aparecía presente entre las cosas. Pero, ¿de dónde viene el origen de la separación en el campo de la economía? ¿Podemos situar el origen de la separación en el campo de la economía solamente o tenemos que situar la separación del hombre con el hombre como una corporeidad que rehúye a la corporeidad del otro? Tenemos que pensar, insisto, volviendo a la Sagrada Familia, que esta mitología que excluía a la mujer de la naturaleza, que excluía al hombre de la mujer y que excluía al hijo de la vida, evidentemente tuvo que formar parte de la creación de este misticismo de la mercancía donde el valor de cambio tiene algo que ver con la abstracción presente como estructura en esa Sagrada Familia de la que acabamos de hablar.

Marx no se hizo cargo de denunciar el fundamento del cristianismo como productor del capitalismo. Más bien lo veía como un acompañamiento reflejo, como dije antes, pero no llegó a formular —como tampoco llegó Engels a hacerlo— este fundamento. Y hasta que no se elabore el fundamento sobre el que se desarrolla el campo de la racionalidad occidental, no podremos nunca entrar a comprender qué es lo

que la mitología sigue determinando todavía, y conteniendo en el despliegue de los cuerpos y del pensamiento en la sociedad que vivimos.

Y esto lo vamos a ver aparecer en Freud. Pero Freud tampoco dice que el cristianismo es el que produjo la caída, la hecatombe monstruosa, la destrucción de los judíos. Él tampoco lo llega a decir, y es extraño que para acudir a la mitología del campo racional del cual él forma parte excluye a los judíos; como si él no tuviera nada que ver dice que en los judíos, frente a la aparición de la Virgen María y de Jesús, la religión queda como un fósil. Entonces elabora toda una teoría respecto de la aparición de Cristo como pagando la culpa de la muerte del padre ancestral. Pero lo que Freud hace es algo que todavía da que pensar en el occidente cristiano actual, y, digámoslo, entre nosotros los argentinos tan adictos al psicoanálisis; cómo nos hizo pensar Freud que la figura mitológica que permite desentrañar la neurosis en nuestro país, por ejemplo, tiene que ver con la figura de Edipo, una figura de la mitología griega. ¿Cómo es posible que en nuestra cultura todos se tragaran –como también Lévi-Strauss– que la figura de Edipo perdura como mitología de toda la cultura?

Ahí yo veo aparecer nuevamente este desplazamiento que vuelve a insistir en relegar la presencia de la mitología cristiana en el seno del pensamiento racional. Porque si todos todavía pensamos, y analizamos, y comprendemos a un paciente con la mitología griega es porque estamos todos un poco locos. Evidentemente dejamos de ver, no queremos enfrentar la mitología cristiana que nos está determinando nuestra propia realidad. ¿O vamos a explicar nuestra actualidad con la

familia griega cuando nuestra familia realmente corresponde a la Sagrada Familia y no a lo que tuvo Edipo con su mamá?

Y volvemos a pensar lo mismo, ¿ustedes creen que la figura que está presente en la mitología judía tiene que ver con la Sagrada Familia cristiana? Lo más extraordinario es que ni Freud ni ninguno de nosotros tuvo ningún empacho en darse cuenta que esta mitología estaba eludiendo un momento fundamental; el momento de enfrentar, justamente, la mitología que forma parte de nuestra propia racionalidad.

Lévi-Strauss también es judío; la linealidad que lo incluye dentro de Francia no deja, sin embargo, de inscribirse en una cultura que, lejana o próximamente, tenía que ver con los judíos. *Leví* es una de las tribus que estuvo al servicio de Moisés y fueron los levitas los que mataron a cinco mil rebeldes que adoraron un becerro de oro cuando Moisés tuvo que quebrar las tablas de la ley.

¿Qué pasa con Lévi-Strauss? Lévi-Strauss es una figura formidable porque creo que realiza la crítica más acabada a los límites de la racionalidad cristiana y occidental. Dice algo así: “vamos a tratar de demostrar que en el pensamiento salvaje de aquellos hombres que son considerados animales para los santones de la cultura occidental, en todas estas poblaciones disminuidas, sometidas, condenadas a la miserabilidad, vamos a demostrar que allí existe una capacidad de pensamiento racional tan poderosa o más que aquella que está presente en el campo de la filosofía racional occidental”. Entonces nos muestra que solamente los principios varían, que lo que está presente en la conformación del pensamiento que se llamaría salvaje

es un punto de partida completamente distinto. Parte de lo sensible, toma la figura sensible como significativa y alrededor de la cual –convertido en operador totémico, el tótem funciona como un operador racional– se amplía, se va ampliando y abriendo el espacio

A partir de allí, es evidente que aparece un claro corte fundamental de la racionalidad occidental que separa las ciencias como pensamiento utilitario, emancipador, de aquello que permanece sin ser tocado; es decir: nosotros podemos creer en la virgen María y ser biólogos expertos en la fecundación; y sin embargo, es como si estos dos niveles –como lo señalaba Freud– estuvieran formando simultáneamente partes de una cosa loca, esquizofrénica, cortante y separadora, que es lo que constituye la conciencia fundamental de la cultura cristiana: esta separación tajante y terrible entre lo vivo y lo muerto, entre la naturaleza y el pensamiento, entre el amor y la destrucción.

hasta abarcar la totalidad del mundo. Y por eso él dice que esta concepción no es simplemente, como piensan los que se van aproximando de occidente a estas culturas, una cultura utilitaria que distingue lo que le viene bien para comer o no; es una cultura clasificatoria, es decir, instruye un orden dentro de la realidad que está basado en el reconocimiento minucioso de los signos leídos en lo sensible; es

decir, es un orden *global*, dice, que al mismo tiempo toma lo fundamental. Y nos muestra esto hasta el grado menudo: ha hecho análisis minuciosos de todas estas culturas para mostrar este pensamiento. Y aparecen ahí las figuras, geoméricamente planteadas, que van abriéndose como una especie de enorme poliedro de múltiples caras en donde una imagen central, como un animal, se despliega hasta abarcar el sentido de todo lo existente; todas las posibilidades de significaciones que no son preceptos, que no llegan a ser

conceptos, pero que son signos; signos que tienen presente en su materialidad un sentido múltiple, una condensación de significaciones que abre un mundo, que hace que toda esta relación clasificatoria forme parte de la propia vida del sujeto que lo piensa. Es formidable esto porque implica la imbricación del sujeto que piensa en el orden de lo sensible para abrir el espacio de un pensamiento que abarca la totalidad, y partiendo de allí, la totalidad presente en las realidades humanas más carnales; y el respeto de esta continuidad de la naturaleza en la corporeidad humana.

A mí me parece que en esas culturas el capitalismo no hubiera sido posible, la destrucción de la naturaleza no hubiera sido posible, no estaríamos planteándonos el desastre final del mundo, como lo estamos haciendo ahora. Creo que, de alguna manera, esto lo vio claro Lévi-Strauss. Pero al mismo tiempo dice que estas figuras plantean un determinismo que no se desarrolla por niveles antagónicos, todos estos niveles están imbricados, es un determinismo que va siguiendo secuencias en las que todas forman parte, y comienzan en este operador totémico al cual se refiere como punto de partida; mientras que el pensamiento occidental trabaja con determinismos por niveles, por estratos. Un determinismo para la física, uno para la secuencia biológica, otro para la secuencia de las relaciones sociales; y esto genera, por lo tanto, una diseminación de sentidos que no se pueden sintetizar en ninguna parte.

Lo que no se pregunta Lévi-Strauss, y es esto lo que a mí me extraña, lo que no encontramos en él es, una vez más, el planteo de que el cristianismo es el fundamento de este término de

destrucción y de muerte que estamos pensando que se puede producir. ¿Por qué? Porque es evidente que esta racionalidad simultáneamente existe con una mitología. La mitología de la racionalidad occidental, que tiene estos distintos estratos, tiene un momento originario. Un momento originario de corte fundamental con Galileo. En los escritos dice que al hablar de la rotación de los astros no está diciendo nada que tenga que ver con el ámbito de la verdad, la verdad corresponde a la religión; lo que está haciendo es un cálculo exacto. Claro, de esa manera pudo *zafar*. A partir de allí, es evidente que aparece un claro corte fundamental de la racionalidad occidental que separa las ciencias como pensamiento utilitario, emancipador, de aquello que permanece sin ser tocado; es decir: nosotros podemos creer en la virgen María y ser biólogos expertos en la fecundación; y sin embargo, es como si estos dos niveles –como lo señalaba Freud– estuvieran formando simultáneamente partes de una cosa loca, esquizofrénica, cortante y separadora, que es lo que constituye la conciencia fundamental de la cultura cristiana: esta separación tajante y terrible entre lo vivo y lo muerto, entre la naturaleza y el pensamiento, entre el amor y la destrucción.

Entonces, cuando leemos todo esto, decimos que Lévi-Strauss hubiera tenido que señalar necesariamente que hay un mito, que es el mito del cristianismo, que está presente en la cultura de la cual él depende y en la que trabajó. En una entrevista le preguntan cuál es su deseo, y él contesta que su deseo más profundo sería poder volar y cantar como un pajarito. Es formidable esto; después de toda la estruc-

tura de racionalidad desarrollada, después de todas las implicaciones fabulosas que tuvo que hacer y los naipes que tuvo que mezclar para abrir el espacio de cotejo, para establecer el sentido de una mitología con otra, que termine manifestando una cosa tan extraordinariamente imaginaria, desde lo más infantil...

Yo creo que hasta que no pongamos de relieve cuán presente está la mitología cristiana en la destrucción que estamos viviendo, y hasta que no analicemos esta mitología, no podremos encontrar el sentido de ninguno de los niveles de la realidad que estamos pensando, ni el económico, ni el político ni tampoco el religioso, aun con las armas que puede darnos la teología de la liberación.

Esta mitología creo que está viva entre nosotros y es el reducto más inasequible, por decirlo de alguna manera, porque constituye el lugar no solamente del misterio sino el sitio donde más profundamente caló el terror que se viene desarrollando a través de la amenaza de muerte desde hace veinte siglos.

(*) Conferencia ofrecida el 15 de diciembre de 2004 en el auditorio Jorge L. Borges de la Biblioteca Nacional, en el marco del *Ciclo de pensamiento contemporáneo*.

El teatro como lugar de reciclado poético de la oralidad (*)

Por Mauricio Kartun

Trabajar con desechos. Juntar los restos de una lengua modulada por el habla coloquial. Tal es el oficio del dramaturgo: una suerte de etnografía en la que, libreta en mano, va tomando nota de los fragmentos discursivos que serán la materia prima de la obra teatral. No se trata de una constatación, un mero realismo que calca y exhibe los modos expresivos del mundo popular. Por el contrario, hay en esta labor una práctica investigativa y una destreza interpretativa. Se trata de ir tras los signos con el fin de producir una reelaboración metafórica, de modo tal que esas pequeñas piezas retóricas se conviertan en poderosos engranajes de la maquinaria escénica.

Así narra Mauricio Kartun el quehacer del dramaturgo. Invitado recientemente al Museo del libro y de la lengua para brindar una conferencia, expuso con detalle las minucias de lo que puede considerarse la cocina de la experiencia teatral.

El mundo popular es hablado por los medios de comunicación pero, al mismo tiempo, son también esos elementos dispersos del lenguaje los que hacen hablar a los medios. El dramaturgo se ubica en esa ambivalencia, intentado, con su insistencia, llevar esas piezas discursivas hacia una trascendencia que, en la creación literaria, restituya el aura sagrada extraviada en el uso común de las palabras.

Bueno, comienzo con esta conferencia a la que fui invitado tan gentilmente. El significado literal de la palabra conferencia es: “gente que se reúne para hablar sobre un negocio”. Me gusta la idea de charlar alrededor del “negocio de la palabra”, de su traza. Pero, claro, como hablar es un acto conversacional que no se cierra en un monólogo voy a tratar de hacer una introducción, —a mí siempre me salen largas, paciencia— para que luego podamos abrir el campo de las preguntas; que se vuelva efectivamente una conferencia y que aportemos entre todos al “negocito”.

Es muy curioso, porque viniendo para acá (“viniendo para acá” es una expresión que entre la gente de teatro tiene su especial sentido: es la frase con la que suele abrirse el *stand-up comedy*, una de las frases clásicas para introducir ese monólogo cómico, intentaré que no resulte un lugar común...). Lo cierto es que “viniendo para acá”, en la esquina de casa, subí a un taxi. Empezaba a oscurecer y el señor venía con la luz apagada. Arrancamos por Malabia, doblamos por Vera y el señor prendió las luces del coche. Se detuvo, intentó un juego de luces y se quedó preocupado. Me daba la sensación de una persona con un gran nivel de concentración o bien con una enorme tristeza. El coche tenía algo de descuidado y él fumaba por la ventanilla. A la media cuadra paró, bajó y miró los faros: había quemado una de las luces. Volvió, se sentó, hicimos media cuadra más, y cuando estábamos llegando a Scalabrini Ortiz dijo en tono melancólico y como para sí: “Vivo quemando lamparita izquierda”. Hizo silencio. Y eso es todo lo que dijo en el viaje. No volvió a abrir la boca. Me bajé aquí enfrente del Museo y me crucé con

María Pia (López). Venía pensando en ese momento que el tipo, el taxista, había escrito el perfecto poema que expresaba su vida y seguramente no lo sabía. Que si alguien le pidiese que escriba sobre su vida sea probable que no hubiera podido hacerlo, es probable que dijese “no sé qué ni cómo”. Y sin embargo había dicho: “Vivo quemando lamparita izquierda” y su vida estaba allí. Una especie de condena a la tristeza, porque ni siquiera se trataba de la tragedia de quedarse sin luz, a ciegas. Tuerto nomás. En esa espontaneidad había creado una foto que de alguna manera lo representaba y sin embargo no lo sabía. Yo, que hice ese registro, cuando vuelva a casa voy a anotar esa frase y va a quedar dando vueltas allí, esperando, como un ladrillo que alguna vez va a ir a parar a alguna pared. A algún texto que escribiré quizás alguna vez. Y cuando así sea yo estaré reciclando, desde el desecho más absoluto, desde lo más inútil que es la palabra proferida en el sentido coloquial, un material poético. Cuando pienso en lo que he hecho en los últimos cuarenta años, dedicado a la dramaturgia, llego a la conclusión de no haber hecho otra cosa que este rescate de material poético en el habla coloquial. Naturalmente, las obras no se hacen exclusivamente de aquello que uno escucha, pero buena parte de eso que uno registra es el material con el que, luego de intervenido, se construye un texto. Y el resto —aquello que no registramos— es la música que va generando forma en cada parlamento.

Vivo descubriendo gente que tiene esa capacidad poética y no lo sabe, o al menos no puede darle ese nombre, aunque de algún modo lo disfruten. Esos tipos de los que solemos decir en el barrio: “el loco siempre diciendo cosas

raras". Y no es loco, es un poeta espontáneo. Sabe efectivamente que provoca con lo que dice y le gusta ese lugar incómodo, contracultural, de decir algo que va a sorprender a la gente, y lo va a mirar medio de costado. Viajo mucho a Tandil, y ahí en el bar Plaza hay un mozo, Freddy, al que por esa condición poética me gusta escucharlo. Hace poco me dijo, por ejemplo: "profesor... los boludos y las liebres no se acaban nunca". Y claro, saqué la libretita y anoté. O de un actor que le gusta mucho en la tele: "es muy bueno porque sabe jugar sin pelota. Con pelota juega cualquiera, profe." Y anoté... Un día caminando por Parque Los Andes, un puestero armando su stand, muy ocupado: "¿cómo andás?", lo saludo. "Por angora... dijo el gato", respondió. Y por supuesto lo anoté,

El cine ha ganado un territorio y esto es muy bueno porque le ha dejado al teatro todo el resto. Ha ganado el territorio del relato, del realismo, el cine ha ganado en contar una historia, y como ahora en el teatro no tenemos que contar historias, entramos en un campo extremadamente más placentero, más libre, más creativo o más provocador, más anti-sistema al fin y al cabo, el teatro en este momento es una actividad de ruptura para con cualquiera de las costumbres.

y cualquiera que haya visto mi última obra *Salomé de chacra*, verá que ese es ahora uno de los textos de la obra. ¿A qué viene todo esto?: a que de esto vivimos; el trabajo del dramaturgo es un trabajo de reciclado poético del material más bastardo, del material más barato, del desecho más despreciable que

es la palabra en función coloquial. Creo que no hay nada que seamos capaces de producir con un carácter tan efímero e insignificante como la palabra en función coloquial.

"Habla porque tiene boca" solía decir mi vieja. Producimos sin parar material de un carácter absolutamente

fugaz y tan despreciable que nuestro cerebro ha aprendido a no recordarlo. El funcionamiento natural del cerebro, que es un disco rígido perfecto, trabaja con un mecanismo de selección extraordinario que le permite borrar todo aquello que no tiene una utilidad práctica inmediata. A ese mecanismo se lo conoce como parsimonia, administración orgánica de los recursos. Para optimizar ese disco rígido el cerebro genera nuevos espacios borrando todo aquello que no necesita y, por supuesto, lo coloquial no lo necesita absolutamente para nada. Por lo tanto no tiene ninguna necesidad de hacer un registro de ese campo. El cerebro vive registrando momentáneamente a la palabra proferida, y olvidándola de manera sucesiva e inmediata para poder dejar lugar a otra cosa. Esa conexión es tan vaga, es tan inapresable que después de tener una conversación con alguien es muy probable que podamos decir qué dijo, el sentido de lo que dijo, pero seríamos incapaces de decir cómo lo dijo. La forma con lo cual se transmite el sentido en lo coloquial es de un carácter pasajero absoluto, es basura, es desecho. Y el teatro se ha dedicado desde hace 2400 años a trabajar produciendo poesía con esos restos.

Más allá de cierta zona lírica, de cierta zona de procesamiento poético y literario que el dramaturgo hace sobre ese texto, el texto teatral no deja de ser un desecho procesado, no deja de ser aquello que en términos de plástica llamamos *readymade*, aquella ocurrencia duchampiana de tomar objetos encontrados, *readymade*, aquello listo, que ya está y exponerlos de manera tal que, en su acto de exposición, cobre un nuevo sentido en lo expresivo, en lo estético. Aquel famoso mingitorio invertido que admite en una exposición oficial bajo

el título de “Fuente”. Por supuesto, la academia escandalizada lo acusa de provocación y él responde aquello de que “la simple exposición de un objeto es arte”. Y basta mirar efectivamente ese objeto para descubrir otra cosa: desde la capucha de un capuchino vacío a una fuente. Ese mecanismo que con el paso de los años se ha transformado nada más y nada menos que en el más productivo mecanismo creador en la plástica. En la dramaturgia desde siempre hemos trabajado con *ready made*, continuamente hemos estado tomando ese material de descarte y procesándolo, exponiéndolo, de manera tal de transformarlo en otra cosa. Lo que el público no sabe es que parte del inefable disfrute que tiene como espectador frente a la obra de teatro no es solamente la percepción del relato o la identificación y catarsis con lo que allí está sucediendo, sino también ese otro placer del fenómeno poético de lo coloquial. Es apasionante el fenómeno de la percepción desde este otro campo.

En el siglo veinte al teatro, en cierto estado de competencia casi inevitable con el cine, se le empezó a exigir cierto parecido con la realidad. Y así se desarrolló tanto el realismo naturalista que, convengamos, es una especie de invento de este siglo, a mi entender absolutamente pasajero. Con el tiempo el teatro se dio cuenta de que no podía competir con el cine, de que no se trataba de hacer lo mismo. Creo que el cine es el gran creador de historia, yo veo más cine que teatro, incluso, y disfruto mucho más del relato en cine que en teatro. Que disfrute más no me hace peor espectador de teatro. El cine ha ganado un territorio y esto es muy bueno porque le ha dejado al teatro todo el resto. Ha ganado el territorio del relato, del realismo, el

cine ha ganado en contar una historia, y como ahora en el teatro no tenemos que contar historias, entramos en un campo extremadamente más placentero, más libre, más creativo o más provocador, más anti-sistema al fin y al cabo, el teatro en este momento es una actividad de ruptura para con cualquiera de las costumbres. Seguirá existiendo un teatro convencional, por supuesto, un teatro burgués que de alguna manera sigue generando modelos parecidos al cine, a la tele y a la realidad. Pero la verdad es que las grandes obras de teatro, las grandes obras de arte dentro del teatro son aquellas que han roto con ese modelo. El teatro, por fin en el siglo XX, se ha liberado de la carga de tener que parecerse obedientemente a la realidad, y por ello puede volver a lo que hizo durante veintitrés siglos, que es celebrar con la palabra a la realidad poetizada. Celebrarla tomando las palabras de la realidad y procesándolas de tal manera que se transformen en una masa poética y cumplan la función natural de lo artístico: tomar una realidad, procesarla a través de figuras, de manera tal de que del otro lado, el receptor vea ahora esa realidad que tiene frente a sí de otra manera. No hay forma de alumbrar la realidad como no sea distorsionándola y esto lo que el arte ha hecho tradicionalmente. ¿Cuál es nuestra función como artistas? ¿Para qué estamos? ¿Para qué servimos? Yo, bueno, quizá me atribuyo una función exagerada, –que no está mal al fin y al cabo: si encima que no ganamos mucho no nos valorizamos...– en fin, a lo mejor es algo excesivo lo que voy a decir: pero creo que el arte es la respiración de los pueblos. No encuentro otra manera de entender el fenómeno artístico que esa. Respirar en el interior de

la realidad es agobiante, es un espacio cerrado, hermético, en donde se nos termina muy rápidamente el aire. La realidad construye un lugar estanco, como si nosotros selláramos esa puerta con cinta y se vaya agotando el aire. ¿Cuánto tiempo podríamos aguantar? La realidad ahoga. Cuando uno visualiza una realidad todos los días, la única manera de romper esa mirada (“Romper el cristal de la costumbre”, decía Proust) es a través de un modelo que se nos presenta como alternativo, desde la sombra, en la pared de la caverna, desde el cine, una poesía, una imagen en una obra de teatro. Es algo que irrumpe haciendo estallar la red conceptual y creando una nueva hipótesis ¿Cuál es el mecanismo para que eso se produzca? ¿Cómo hace? Pues distorsionando la realidad, no imitándola, y cuanto más grande sea el campo posible de distorsión mayor será esa posibilidad de creación que tenemos los artistas. En eso el teatro ha encontrado un mecanismo extraordinario en esto de tomar el descarte y convertirlo en otra cosa.

Hay un librito que vivo recomendando, alguna vez me tendrían que pagar comisión (risas), *Free play, la improvisación en la vida y en el arte* de Stephen Nachmanovitch, un violinista que hizo algo que deberían hacer todos los artistas: reflexionar sobre su propio hacer y registrarlo. Acá voy a ponerme un cacho zurdo, pero creo en la necesidad de que los artistas reflexionemos sobre nuestro hacer y que tengamos, como parte responsable, el deber de transmitirlo. Me parece que la otra posición, eso de ser artista y vivir de cierta zona de misterio inabordable, es medio canuta. Nachmanovitch escribió un libro precioso, se lo podés regalar a un pibe de dieciséis años o a un estu-

dioso y todos van a encontrar algo para disfrutar. Es un estudio sobre la improvisación, y él toma ahí un tópico (yo lo he usado mucho en clase y lo he publicado también porque me resulta muy claro en relación a esto que estamos charlando), respecto a los violines Stradivarius. Esos violines considerados como los mejores que algún taller de luthería haya construido alguna vez en el mundo. No existen en esta consideración del registro sonoro, de la vibración, de todos aquellos valores que hacen a un buen violín, otros tan buenos como los Stradivarius. Violines que han creado alrededor suyo toda una mitología. Vayan a Google, la Enciclopedia Británica de este siglo, y se van a encontrar con interminables mitos en relación al por qué de esa sonoridad. Cosas rarísimas, improbables... Uno te dice, por ejemplo: “lo que pasa es que él taller había comprado una partida de madera de un cedro del norte de Italia que había vivido unas heladas atípicas y que le habían dado a esa madera un temple absolutamente diferente a todos los demás”. Otro te dice: “lo que pasa es que en ese momento el gran despelote de los instrumentos musicales era que se los morfaban la polilla; lo que hizo Stradivarius es inventar unos baños metálicos, unos baños de sales metálicas que impregnaban la madera de tal forma que después la polilla no se la comía. Lo que él no sabía es que con los años esas sales iban a crear una tonalidad metálica en el sonido de ese violín que los iba a diferenciar absolutamente del resto”. La verdad es que nosotros no lo sabemos, lo que sí sabemos y esto es lo que cuenta Nachmanovitch, y es de lo que estamos charlando, es que de todas las series de esos extraordinarios violines hay dos a los que se les atribuye la condición de

ser los dos mejores violines que hayan sonado alguna vez en el mundo. Son Stradivarius pero son *primus inter pares*, son muchísimo mejores que cualquier otro Stradivarius. Nachmanovitch dice que sólo se sabe de estos violines que comparten algo. Por lo tanto su calidad extraordinaria es atribuible a eso que comparten. Lo que comparten esos dos violines es que su tastiera, la parte donde se ponen los dedos (los que no tocamos violín la llamaríamos la manija del violín), la tastiera de ambos está construida en esos dos ejemplares con la misma madera y esa madera pertenece a un viejo remo roto que uno de los operarios del taller de luthería encontró tirado al costado de un canal de Venecia. El tipo iba caminado al costado del canal, vio tirado un remo roto; a quién carajo le sirve, ¿quién recoge un remo roto? Seguramente el tipo hizo lo que haría alguien que labura con madera: lo agarró, golpeó un pedazo contra el otro, y escuchó cómo sonaba. Se dio cuenta de que era una madera de buen temple. Se la llevó, talló con eso las dos tastieras y creó los dos mejores violines que hayan sonado alguna vez. Y aquí entra el dilema, la paradoja: esa basura ha generado dos violines que además de ser los de mejor sonoridad, es muy probable que sean los más caros que existan en términos de mercado. Si son los dos violines más caros, esa madera ¿era madera preciosa o era basura? Naturalmente, en términos capitalistas, uno diría que era madera preciosa. Esa madera era un capital pero no deja de ser basura que estaba tirada allí. ¿Dónde está la diferencia? La diferencia está en la capacidad de reconocerla, la diferencia está en la capacidad de un artesano, un artista, un creador de descubrir en el desecho su valor trascendente. Cuando este tipo descubre

esa madera, en realidad lo que descubre es algo muy convencional: descubre que ese remo para romperse por desgaste necesito quizá diez años de estar en una góndola (pasando de la humedad del agua al secado de la madera al sol y al rocío de la noche). Era una madera que había vivido un proceso de temple artificial involuntario, y no natural como lo viven todas las maderas, lo que le confirió una condición preciosa. Preciosa, entre otras cosas, porque aun en términos de producción sería carísimo encontrar a un operario que se pase diez años mojando y secando incesantemente esa tabla. Uno podría pensar en un emperador que, así como mando hacer el gran monumento o la gran pirámide, podría poner a unos tipos a que de por vida creen madera preciosa metiéndola y sacándola del agua y poniéndola al sol. No deja de ser un proceso absolutamente atípico en términos de producción convencional. Pues bien, el artista no es otra cosa que un reciclador cultural que vive en estado de búsqueda continua de aquella materia con lo cual crear aquello otro. Pero esa materia no es algo que vaya a encontrar en la joyería, no la va a encontrar en lugares especializados. Cada uno de nosotros trabaja también escuchando al taxista, escuchando al mozo de la confitería Plaza, escuchando al puestero de Parque los Andes. Continuamente estamos en la búsqueda de esa materia a la que, por

El artista no es otra cosa que un reciclador cultural que vive en estado de búsqueda continua de aquella materia con lo cual crear aquello otro. Pero esa materia no es algo que vaya a encontrar en la joyería, no la va a encontrar en lugares especializados. Cada uno de nosotros trabaja también escuchando al taxista, escuchando al mozo de la confitería Plaza, escuchando al puestero de Parque los Andes.

un proceso bastante convencional le otorgamos otro sentido. Estoy lejos de ser un filósofo como para hablar de ciertas cosas, pero si me permiten la puedo chamuyar; nosotros sabemos que en los dos grandes campos, lo sagrado y lo profano, lo profano es todo lo que tiene que ver con la producción y lo sagrado es aquello que nos saca de ese estado de producción, que nos eleva y que, entre otras cosas, nos permite aquella respiración de la que hablábamos. Para que algo pueda pasar al campo de lo sagrado debe perder el carácter de lo profano, su utilidad, debe dejar de ser útil. Nosotros vivimos trabajando sobre aquello que ha dejado de ser útil: la palabra proferida en función coloquial deja de ser útil tan rápidamente que es la gran factoría, la gran productora, basta salir a la calle para encontrarla de la misma manera que este operario del taller de luthería sale a la calle en busca de maderas que tengan cierta condición. Nosotros vivimos así, este es nuestro mecanismo. En mis clases, a veces, propongo registrar el material coloquial, salir a hacer *ready made*, llamamos así incluso al ejercicio. Concretamente tomamos esa analogía duchampiana y les propongo que salgan a cazar fragmentos coloquiales en los cuales encuentren cierto estado de belleza y de trascendencia. A veces es inseparable de su propia condición, a veces “vivo rompiendo lamparita izquierda” es inseparable de este taxista triste, un señor que fuma en un taxi viejo. Pero muchas veces no hace falta la imagen, a veces la palabra crea algo en su propio estado de pureza. No podemos transformarnos en dramaturgos hasta que no aprendemos a disfrutar de la materia ¿Cuál es la materia con la que laburamos? La basura coloquial. Si no puedes disfrutar

el hacer con la materia... Es como el alfarero, hay un acto básico en él que es el placer de agarrar barro, de tocarlo, de apretarlo. Si vas a un taller de alfarería y te dan un poco de barro para amasar y sentís asquito, nunca vas a poder ser un artista en esa materia. En principio en todas las artes y oficios lo que hay es un gran placer por el contacto con la materia.

Todos los artistas tenemos cierto amor por la materia con la que trabajamos. Si no hay amor por la palabra en estado coloquial es muy difícil que puedas escribir teatro, podés escribir otra cosa, pero el teatro se manifiesta en estado coloquial. Es allí y por eso donde propongo a los alumnos: “salgan a enamorarse, salgan a buscar”. Para mucha gente es una sorpresa absoluta descubrir que si sale a hacerlo y empieza a recortar puede encontrar alguna materia con la que trabajar. Y acostumbrar al oído a reconocerla y generarla. Y acá viene el fenómeno del soporte; soy un apasionado de las libretitas. Vivo comprando, vivo recorriendo los mercados de pulgas para comprar viejas libretas de almacén, la mayoría están un poquito usadas. Siempre les conservo las páginas usadas y escribo en el resto. Estas libretitas –sea como fuese la que elijas– son las máquinas de fotos con las que laburamos los que vivimos haciendo este registro que es tan efímero, tan fugaz, y que si no lo fijamos en el mismo momento, la parsimonia de la que hablábamos se encarga de borrarla inmediatamente. Yo que morfo de eso a diario, lo que les propongo como primera cuestión es agarrar la libretita y registrar. Traje como ejemplo una pequeña selección de esos ejercicios. Los hay de distintas características, siempre digo que es como ir a pescar.

Se te escapan del anzuelo. Salís a escuchar y cuando lo querés registrar te quedó la idea, es horrible, yo sé qué dijo pero el atractivo estaba en cómo lo dijo, no en qué. Es como si yo ahora dijese, respecto a nuestro taxista, que él dijo que a él “a diario se le quemaban las bombitas de las ópticas del lado izquierdo del Chevrolet”. A la mierda la belleza, ¿dónde quedó toda ese atractivo extraordinario y la concentración de “vivo quemando lamparita izquierda”? Se va al demonio porque registro la idea pero pierdo el verdadero soporte que es este acto de construcción espontánea de sentido y belleza que tiene lo coloquial.

Bien, comparto los ejemplos. Son de ex alumnos de muy distintas camadas. Acá tengo un registro muy lindo. Lo hizo en su momento Claudia Piñeyro, que antes de novelista fue guionista y dramaturga y parte de nuestra clase. Son dos viejas que hablan y una le dice a la otra:

Mujer uno: —Qué cosa, ya tengo hambre.

Mujer dos: —¿Comiste al mediodía?

Mujer uno: —Pescado comí, por eso, a mí el pescado no me guarda el hambre.

Es una construcción espontánea de una elocuencia... No sé, como si el hambre fuese una especie de bestia a la que la comida copiosa pudiese guardar. Como si: “me sale la bestia” voy a los tallarines a la bolognesa y el hambre me lo guarda bien, pero el pescado en cambio no, es un guardián debilucho. Y es cierto, comés pescado y a las dos horas decís: “¿no hay fruta?”. Siempre tenés ganas de completar con algo. La metáfora es perfecta.

Muchas veces, por esa condena de que al texto teatral se lo reconozca

simplemente como “lo que dicen los actores”, se ha aceptado la hipótesis de que ese texto es como una especie de melodía general, una totalidad, sin comprender que cuando se examina un buen texto, digo si vos leés a Shakespeare, lo que encontrás no es sólo un total sino que registrás en realidad la belleza de fragmento más fragmento más fragmento. Que hay algo de la pequeña construcción que tiene algo fractal, donde lo pequeño representa lo grande y lo grande representa lo pequeño. Y hay tanta belleza en un fragmento de Shakespeare como en Hamlet, hay una frase de Hamlet que es tan bella como el Hamlet mismo. El teatro también se hace de este descubrimiento de lo pequeño, de que no es simplemente un sonido, un suceso, que se extiende a través

de toda una escena u obra, sino que cada parlamento puede tener esa condición de belleza. Algo de eso busca generar este ejercicio.

Acá hay otro fragmento que me gusta mucho. Guarango y rico. Tengo debilidad por las guarangadas. Creo que a veces para despertarnos cuando la sonrisa no alcanza es imprescindible la carcajada. En ese sentido “San Capusotto” ha venido a traer paz a mi espíritu desde hace varios años, le tengo una enorme admiración a ese tipo. Este fragmento, decía, es de un alumno, Bertrand Crucci:

Muchas veces, por esa condena de que al texto teatral se lo reconozca simplemente como “lo que dicen los actores”, se ha aceptado la hipótesis de que de que ese texto es como una especie de melodía general, una totalidad, sin comprender que cuando se examina un buen texto, digo si vos lees a Shakespeare, lo que encontrás no es sólo un total sino que registrás en realidad la belleza de fragmento más fragmento más fragmento.

En el interior de un bar que está en Plaza Italia, frente a la Feria del Libro, el heladero de la esquina le habla a un lavacopas que lleva pedidos a la Feria:

Sí, vos seguí así que así te va a ir en la feria del libro: te van a culear en el stand de Emecé.

Es de una belleza y de una condición provocativa tan desmesurada, tan graciosa... Si conocés los libros de Emecé entenderás porqué. Que te culeen en Eloísa Cartonera, ponele, vamos, cumbia, dale (risas), pero en Emecé... Una imagen apocalíptica. Cada vez que voy a la Feria del Libro y paso por el stand de Emecé, me imagino la escena y no puedo parar de reír.

Esta otra imagen es de una alumna abogada, Mariela Mosnain. Transcurre en tribunales, en la mesa de entradas de un juzgado. Una abogada le habla a un empleado detrás del mostrador:

Cada vez que te piden un expediente ponés cara de místico ¿dónde está el mío, en el purgatorio?

Esto es teatro, este es el verdadero poder del teatro. Esto como texto teatral, como fragmento, tiene un valor, es un texto de comedia muy poderoso.

Esta es otra guasada registrada por Fernanda Pichioni, muy poderosa como imagen. Una chica le dice a otra, en alusión a una situación de riesgo sexual:

Te van a coger como a perrito marrón.

Es lamborghiniiano: como el niño proletario, el perrito marrón, es lo que está en condición de ser abusado. Por un lado estamos hablando de poesía y

por otro lado estamos hablando de lo inefable. Porque si ahora quisiéramos hacer el esfuerzo de descubrir dónde radica el poder de la imagen es muy probable que no logremos explicarlo. Pero hay algo en esa imagen triste “te van a coger como a perrito marrón”. ¿Por qué debería ser marrón? Tiene lo inexplicable de la poesía y eso es parte de su atributo, porque la sorpresa es justamente que no sea explicable. Si no sería simplemente una comparación, una obviedad. Y es muy poderoso esto. El habla popular está llena de estas cosas, el problema es que las mejores se repiten, y como toda metáfora en su propia reiteración empiezan a perder ese poder provocador.

Este otro caso es de Verónica Hernández. En un grupo de cinco adolescentes sentados en la vereda de Palos y Wenceslao Villafañe, en La Boca, todos hablan desordenadamente y de pronto hay un silencio y uno dice:

¿Vamo' a buscar un poco de flagelo?

Por un lado es cómico y por otro es absolutamente conmovedor. Porque van a comprar droga y usan paródicamente el lugar común de la prensa sobre el tema: la droga es el flagelo de la juventud.

Éste es de Luciana Dulitzky, se lo escuchó a su abuela. La abuela le dijo un día, y ella lo registró:

¿Luciana sabés qué es lo malo de la vejez?: se me va todo el día en atender a la vieja.

Fíjense qué construcción poética, paradójica, cuando empezamos a entender que hay un momento donde empezamos a ser dos. “San Tato Pavlovsky”,

que es otro de mi santoral, dijo y ha escrito un par de veces: “la edad no se siente tanto en el sexo como en las rodillas”. El otro día empecé a subir una escalera y me empezaban a doler las rodillas y me decía: “la puta que te parió Tato” (risas), subía agarrándome de cierta manera para que no duela. Y recordé esta frase: “estoy ayudando al viejo” me dije. ¿De dónde sale esa frase magnífica? Una vez más: de ese desecho, de ese descarte, de ese reciclado, en este cartoneo cultural que han hecho estos alumnos, y que cuando va a parar a una obra, por estas cosas del arte se transforma, ahí sí, en un material trascendente.

Otro ejemplo. Lo recopiló Natalia Moret. Transcurre en una gran casa, en un country. Una señora, en sus cuarentitantos, dueña de casa, alecciona a la mucama uniformada, joven y bella:

¿Vos dejarías un pajarito muerto tirado en el comedor? ¿Entonces por qué dejás los globos pinchados? Vos no tenés la culpa de que los globos de las nenas estén muertos, pero si los ves muertos, los llevás a la basura. Porque si no esos globos hablan mal de vos. Esa zapatilla de Manuel en el medio del living, ¿vos querés que esa zapatilla también me hable mal de vos?, ¿que me llene la cabeza? Vos a todas las cosas le buscás un lugar; después capaz que vengo yo y te cambio todo, pero vos le encontrás un lugar. Mirá ese florero de plata qué triste está, ¿lo ves? Mariana esta es tu casa, si esto brilla, vos también brillás.

Bien, tomando la hipótesis fractal, si yo agarro este cacho y lo desarrollo en un monólogo, mirá lo que surge de este desarrollo. “Si esto brilla, vos también brillás”. Tomar la hipótesis de lo vivo y

de lo muerto en relación a los globos... tiene algo de *Las criadas* de Genet, que despliega esa mirada sobre la realidad donde lo interesante no está en qué dice sino en la combinación extraordinaria entre qué dice y la forma en que lo dice. Cualquier libro de sociología podría explicar la relación entre patrona y mucama, pero hay algo en la percepción de esta pequeña forma que es elocuente por sobre encima de su sentido científico.



Para ir terminando, éste lo aportó Laura Azcurra:

Mauricio Kartun,
por Marcelo Huici

Dos coches chocan y un conductor le grita al otro: “¿Qué hacés boludo? ¿Perdiste la cabeza en el bronceado?”.

Esto es recorte de basura coloquial que ha alcanzado, en este acto de lectura un módico valor trascendente, que ha

producido la risa, esa especie de curiosa manifestación de lujo, sin utilidad aparente, no sabemos para qué demonios sirve. El hecho de que ustedes se hayan reído ya le da sentido a esto, y esto no es otra cosa que recoger remos rotos al costado de un canal. Esto es lo que hacemos los dramaturgos. Por supuesto cuando uno ve después una obra armada con estos fragmentos, encuentra además de estos pequeños fragmentos, la enorme totalidad surgida de la improvisación, pero ese registro coloquial es el que va creando la oreja para que la totalidad sea armónica en su polifonía. Para que afine.

Una obra de la que soy fanático es *Babilonia* de Armando Discépolo. Creo que hay en ella cierta condición iconoclasta, cierta impiedad brutal, y a la vez cierta perfección formal en

Las digresiones son el espacio que los dramaturgos solemos utilizar estratégicamente para colocar el índice, lo que está indicado, lo que está afuera, la extraescena y el pasado, el yeite que tenemos para transformar un relato en una obra de teatro. Una obra de teatro no es otra cosa que una novela de contrabando, la gente no se aviva, pero es una novela de civil, digamos.

hacer una obra de una hora, en donde hay quince personajes y donde cada uno tiene su gran pasaje; es una pieza única del teatro argentino. Jodo bastante con esto: los argentinos tenemos el Baile Nacional, tenemos la Flor

Nacional, tenemos el Árbol Nacional, hasta la Piedra Nacional que es la rodocrosita. Es muy curioso que nunca, entre la gente de teatro, haya aparecido la hipótesis de nombrar la Obra de Teatro Nacional. Yo haría campaña por *Babilonia*. Me parece que en pocas obras está tan condensada cierta hipótesis tan elocuente e inconformista en relación a eso que

nosotros llamamos el ser nacional, la constitución de ese ser nacional armado en una mirada inmoral, en esa pulsión ácrata del Discépolo de los veinte. Yo vuelvo mucho a *Babilonia*, vuelvo porque en una hora de obra cada uno de los personajes tienen un aria, tiene su “pasaje de bravura”, su momento importante, están equilibrados, tiene humor, tiene un buen argumento y es muy corta. Tiene algo prodigioso. Pero si me la tuviese que imaginar en términos físicos, me la imaginaría como un enorme monumento hecho de desechos, *trash*. El concepto de *garbage*, hay algo de lo que el arte viene haciendo cuando toma el desecho y produce algo a partir de eso. Cito un pasaje de memoria que para mí es el *non plus ultra* de la condensación dramática: dos mucamas, una madrileña y una cordobesa. Es una parte de esa obra que en el oficio llamamos “digresión”, no hay acción, no está el conflicto ahí. De pronto dos personas hablan de algo que aparentemente no tiene que ver con el relato central. Las digresiones son el espacio que los dramaturgos solemos utilizar estratégicamente para colocar el índice, lo que está indicado, lo que está afuera, la extraescena y el pasado, el yeite que tenemos para transformar un relato en una obra de teatro. Una obra de teatro no es otra cosa que una novela de contrabando, la gente no se aviva, pero es una novela de civil, digamos. Parte de esa novela no la podemos desarrollar en acción entonces la metemos en digresión. Vuelvo a *Babilonia*: entonces, hay una pequeña digresión de las dos mucamas, Lola y China. Lola es la española y China es la cordobesa, y de pronto están sirviendo una mesa y de la nada Lola le dice:

¿Qué no has querido? Si has querido, ¿por qué no contestas? ¿Amor verdad? Amor, ¿por qué no contestas? ¿Señorito verdad? Señorito, por qué no contestas? ¿Perro?, perro como todos.

Y la cordobesa contesta:

Me echaron.

Y Lola replica:

Y yo me vine a América.

Ustedes fíjense la poderosa economía de recursos con la cual alguien, en una veintena de palabras metidas en el medio de un texto consigue relatar el destino de esas mucamas: ser carne de iniciación sexual del niño de la casa, vivir la fascinación por este hombre y luego de ser despedidas porque se transforman en un problema. Las dos habían tenido la misma historia. Es una obra dentro de la obra. Se podría escribir con eso otra obra, a la manera de aquella Rosencrantz y Guildenstern han muerto, de Stoppard, ¿Y de dónde habría salido? De un pequeño fragmento hecho de palabras, armado en un diálogo, algo que a lo mejor si nosotros escuchamos en la realidad ni siquiera seríamos capaces de registrar, y que cuando una vez más separamos y destacamos, se transforma en un argumento teatral posible. Babilonia está hecha en su totalidad de estos fragmentos trascendentes, los cuales creo que alguna vez habría que someter a una lectura cabalística. A los que habría que leer en su condición de fragmento, como ese cabalista que a veces pasa años leyendo un mismo pasaje de La Biblia.

Bueno, creo que para introducción me fui a la mierda, y ni llegue al

papelito donde anoté los temas de los que quería hablar. Voy a dejarlo de lado, así que ahora abro a las preguntas que quieran hacer y los comentarios sobre esto.

Público: ¿Cuál es el lugar de la crítica y la teoría si el dramaturgo trabaja con el lenguaje coloquial como materia?

Kartun: El hecho de que busques en la basura no te exime de la responsabilidad de leer a Nietzsche. Nosotros estamos hablando de una materia a la cual procesamos. No hablamos de aquello que de alguna manera acota y da forma y profundidad al material. Por supuesto que no. Yo también creo en esa otra necesidad, creo que el artista se hace en la búsqueda de referencias, en la angustia del intentar comprender. Por lo tanto las dos cosas son absolutamente complementarias. Estoy hablando de todo esto en el Museo de la lengua, de la palabra, justamente porque esto es el que compete a la charla, pero por supuesto no dejaría afuera ninguna de las otras categorías. No obstante es interesante pensar una cosa. Creo que todo aquello que los artistas incorporamos por el campo del deseo pasa a ser materia procesable y procesada después en lo artístico. Creo fundamentalmente en esto, en la búsqueda del y desde el deseo. En lo que no creo tanto es en la necesidad, creada por la academia, de la incorporación forzosa y forzada de ciertos conocimientos. Me parece que ahí efectivamente existe una distorsión: pensar que porque la crítica utiliza determinadas categorías para analizar un texto, el dramaturgo debería tener acceso, conocimiento y utilización de los mecanismos y procedimientos de

esa crítica. Ese es un malentendido. Yo creo que el artista incorpora por donde quiere, puede y por donde necesita. A mí me gusta lo tribal del artista, creo que nosotros tenemos una categoría de tradición y saber diferente. Nosotros siempre jodemos en dramaturgia, decimos que lo que hacemos es contra natura porque trabajamos de una manera absolutamente diferente a como disfruta el poeta, a como disfruta el narrador. Nosotros somos coloquiales: siempre jodemos con que un día hay que organizar la marcha del “orgullo coloquial”; hay algo de lo tribal. Entre los artistas también hay categorías comunes que nos diferencian y está bueno pensar esto.

Nosotros funcionamos de una manera muy particular; está muy bueno todo lo que podamos incorporar siempre que lo hagamos desde el deseo, o la necesidad, nos pasamos la vida haciéndolo continuamente, buscando nuevos materiales, nuevas referencias, pensamientos y pensadores, nuevas gráficas, todo sirve. Pero todo sirve en tanto despeje tu camino, no en

Hay un teatro al que en realidad le alcanza con provocar el hecho social, el fenómeno mismo de la gente que va, se sienta, ve algo, acepta que eso es teatro, influenciada por el hecho del prestigio que eso tiene, y sale sin disfrutarlo pero con la sensación de haber cumplido la visita higiénica al escenario.

tanto cree el camino que necesita y marca la institución; el camino lo hacés vos. Una vez más volvemos al viejo concepto: uno es el poeta que puede y no el poeta que quiere y esto es lo bueno, asegurarse esa hipótesis de ser el propio poeta. Y el propio poeta sabe lo que necesita: puede necesitar un remo roto o una cuerda de elaboración industrial sutil. No hay categorías en esto, insisto, no hay.

Público: En la exposición hiciste una diferencia entre lo vivo y lo muerto en el teatro. ¿Cómo se distinguen? ¿Cuál es la vitalidad del teatro, y en su reverso, su aspecto mórbido?

Kartun: Esta distinción seguramente la tomé de alguna de las categorías de Peter Brook, del concepto del teatro vivo y del teatro muerto. El teatro es muchas cosas, el teatro es tantas cosas que no se lo puede reducir ni a una finalidad ni a una función. Y entre esas cosas es una costumbre, un fenómeno cultural y social. Hay un teatro al que en realidad le alcanza con provocar el hecho social, el fenómeno mismo de la gente que va, se sienta, ve algo, acepta que eso es teatro, influenciada por el hecho del prestigio que eso tiene, y sale sin disfrutarlo pero con la sensación de haber cumplido la visita higiénica al escenario. Como quien se va a hacer el Papanicolaou, o el tacto rectal: era una cosa que había que hacer. Hay gente que siente que había que ir al teatro, en los teatros oficiales se ve mucho, se ve en todos lados pero hay zonas donde se nota más. El teatro muerto es un teatro que simplemente repite las formas del teatro, hay actores, hay un texto, una escenografía, y el público lo acepta resignado porque le dijeron que eso está vivo. ¿Por qué lo cree? Porque los actores desde hace siglos aprendieron a mover el cadáver, como una marioneta, de una manera más o menos verosímil. Entonces agarran una pieza que está muerta, en una puesta que está muerta, sin proponerse otra cosa que moverlo como si fuese un títere y que parezca, más o menos, que está vivo. Y la gente sigue yendo, aun cuando no es atravesada, ni conmovida realmente por el rito del teatro. No se produce el fenómeno contracultural

que implica siempre la recepción de una obra poderosa, siempre contrasistema en tanto te muestra la realidad de una manera diferente a la que uno ha incorporado en el lugar común de lectura de esa realidad. No se produce, pero uno lo acepta porque es una tradición cultural. Como cantar el himno pensando en café con leche. Pero, por el otro lado, está esa situación donde sos atravesado por la obra, donde a veces una actuación te conmueve realmente. Muy diferente a aquella otra del teatro muerto, donde como dice un amigo “hay actores que no actúan, apenas se comportan”. Cuando vos vas a ver ese teatro vivo, una gran actuación, una gran obra, un gran texto o una gran puesta, y efectivamente sos atravesado por eso, conmovido en su sentido literal, movido con, el fenómeno que se produce, lo que te queda adentro, trasciende mucho al mero instante de la recepción. El otro día en una nota que escribía decía algo así: “el teatro que sirve, el teatro vivo, es aquel que sobrevuela la milanesa”. Si vas a comer después del teatro y ahí arriba de la mesa está la obra, si no podés dejar de evocarla y hablar de ella el teatro ha cumplido la función. A eso me refería con esto de teatro vivo y teatro muerto. En todas las artes existen estas categorías pero en el teatro se ve mucho porque hay algo de creer que el teatro es simplemente un mecanismo, entonces yo produzco el mecanismo y estoy haciendo teatro, pero ¿estoy haciendo teatro?... Sí, pero teatro cadáver, no tiene vida, no tiene ánima, no está animado, no tiene alma, simplemente es la recepción de algo que pasa frente a vos y entonces en el mejor de los casos se transforma en un pasatiempo. Lo artístico tiene otra condición, lo artístico tiene siempre

condición trascendente. No porque yo descrea del poder del entretenimiento, yo creo mucho en el entretenimiento, creo en ese poder que te tiene atrapado entre los límites de su discurso por una fracción de tiempo. Ahora, lo interesante es que eso suceda para inyectarte algo trascendente. Cuando se trata de una cuestión de entretenimiento sin trascendencia eso se transforma en un pasatiempo. Cosa horrorosa, con lo escaso que está el tiempo ¿no? A mí me parece que es interesante reflexionar porque todos los artistas, todos, pasamos por el teatro muerto. Todos hemos generado, a veces, material muerto o nos han matado una obra en una puesta o, al revés, a una obra muerta una buena puesta la ha revivido. Es interesante que tengamos percepción de eso, porque sino entramos en cierto estado omnipotente de creer que todo lo que hacemos trasciende o todo lo que hacemos tiene sentido y por cierto no es así. Seguramente me refería a eso. ¿Qué más? Vamos a hablar de negocitos (risas)...

Público: En cierto momento deslizaste una crítica al realismo naturalista. Es interesante porque acá es algo muy frecuente en el campo actoral. Y cuando vemos los actores anunciados, ya nos preparamos para saber, de antemano, el tipo de personaje que van a representar...

Nosotros tenemos una tradición que por un lado es una bendición y por el otro lado una condena, y es que Argentina es el país de América Latina en el que, a partir de una circunstancia azarosa, más y mejor se ha desarrollado la actuación realista naturalista: recibimos barcos que venían de Europa y

antes de pasar para otro lado paraban en Buenos Aires, y muchos inmigrantes se bajaban acá. Entonces nosotros recibimos una inmigración muy interesante de gente que manejaba Stanislavski en primera o segunda generación. Que lo tenían en el cuerpo. Galina Tomacheva, Heddy Crilla, Oscar Fessler, mi maestro. Tipos que manejaban mucho el método, que conocían muy bien y fueron a la Argentina o a Estados Unidos. En Estados Unidos se transforma en Strasberg, Actors Studio, acá la Crilla forma a Alezzo, a Durán, a Gandolfo y a Fernández, y ellos a la vez lo forman a Lito Cruz, a Chávez, etc. Y esto, lo que crea es la presencia

El actor que es capaz de hacerte creer esa desmesura es un poeta, es un artista que deja de trabajar de manera literal, que es lo que te propone el realismo, y empieza a trabajar de manera metafórica, empieza a trabajar desde cierta composición física que no se parece a la realidad pero la celebra poéticamente.

de un actor que maneja muy bien las convenciones del realismo. Claro que genera entre nosotros un malentendido: creer que el mejor actor es aquel que es verdadero. En el realismo naturalista el objetivo es ser verdadero y entonces todo el esfuerzo está puesto en la verdad. Se santifica la verdad. Acá tenemos la preeminencia de este tipo de actor, que a la vez es muy reclamado en la tele y en el cine, especialmente en otros países de habla hispana. No es casual que muchos maestros de teatro en España sean argentinos, porque manejan bien esa convención frente a un teatro en el que predomina la actuación más clásica del teatro romántico, una actuación más lírica, por decirlo de alguna manera. Eso que a nosotros nos ha creado una zona de mucho prestigio, también nos ha creado una zona de pérdida muy fuerte y es que hemos ido perdiendo a

los actores capaces de hacer otra cosa que ser “verdaderos”. Sin entender que la verdad en la actuación es un medio, no un fin. Que el verdadero objetivo es mentir bien, ser lo suficientemente verdadero como para que alguien crea una mentira desmesurada, algo que nada tiene que ver con la realidad. El actor que es capaz de hacerte creer esa desmesura es un poeta, es un artista que deja de trabajar de manera literal, que es lo que te propone el realismo, y empieza a trabajar de manera metafórica, empieza a trabajar desde cierta composición física que no se parece a la realidad pero la celebra poéticamente. Yo intento laburar con esos actores poetas. No sabría dirigir si no tengo cuatro poetas, cuatro tipos a los cuales, por tomar otra cosa que decimos en la jerga, le tirás un hueso y te hacen un perro. Yo trabajo con Osqui Guzmán, por ejemplo, porque Osqui hace el truco. Cualquiera que vaya a ver *Salomé de chacra* saldrá sorprendido por la capacidad de ese tipo que hace algo con un texto, lo desarma, lo rearma, lo combina en un movimiento y a la vez produce con su cuerpo una figura poética. De pronto en una escena empieza a reproducir en su brazo el baile sensual de una odalisca. Un brazo que baila. El otro día vino una amiga odalisca, profesora de danzas árabes, y me decía asombrada: “lo hace mejor que cualquiera de mis alumnas”. ¿Cómo se llama eso? Cómo llamaría el Actor’s Studio a la capacidad de hacer una odalisca con el brazo. Ese actor es el actor que cuando hay que llorar se ríe. Ese es el actor que trabaja justamente de sobre pique, no apoya la pelota toma distancia y patear: la agarra cuando viene y hace algo que vos decís cómo lo hizo, de dónde la saco, de dónde la agarro. Ese es el poeta.

Con esos queremos laburar todos los directores, porque justamente son aquellos que, en principio, saben romper la red conceptual del material, percibir en él algo que no está presente en el texto. Reitero aquello de Proust hablando del arte o de la poesía: “rompe el cristal de la costumbre”. El gran actor es el que rompe ese cristal, aquel que es capaz de romper el oficio. Se confunde mucho arte y oficio. A veces parecería que un tipo que tiene mucho oficio ya es un artista y no se entiende que son categorías diferentes. El oficio es la capacidad de resolver de manera espontánea, a partir de mecanismos incorporados en el cuerpo, las dificultades que propone tu tarea. Ese es el oficio. En el arte hay una voluntad trascendente que está por sobre encima del oficio, el oficio es un medio por el cual uno puede producir arte o simplemente puede producir sus procedimientos. El arte es un plus. Cuando producís solamente oficio estás generando ese teatro muerto del que hablábamos. Un muerto en el que hay únicamente mecanismos efectivos. Uno puede admirar cuánto oficio hay ahí, qué bueno, qué solvente que es, no se equivoca nunca la letra o qué simpático es el tipo que está atrapado en esa vidriera, tras ese cristal. Está el otro que es el que lo rompe.

Público: ¿Qué es lo que pasa en referencia al lenguaje cuando se hacen las adaptaciones de las obras? ¿Cómo se trabaja con esa diferencia en el habla?

Hay muchas hipótesis. Te contesto en función de mi propia experiencia. Frente a la adaptación de una obra extranjera siempre hay un primer despelote, primer dilema (otro más de los quilombos argentinos): ¿Tuteo,

voseo o neutro? Yo recién este año hice una adaptación de clásicos en que utilizo el voseo, *Recordando con ira*, de Osborne, en el San Martín. Tuve siempre la sensación de que los textos de traducción pasados al voseo, en la medida en que se porteñizan, toman una forma equívoca. Yo siempre trabajé en un neutro, un invento nacional para que el texto sea lo suficientemente ambiguo como para que nunca sea lo uno ni lo otro, en el que no está presente el tú y no está presente el vos. “Tú deberías ir”, puede expresarse como “deberías ir” y ya es neutro.

Esto es lo que he hecho yo con casi todas las adaptaciones. Con el paso del tiempo empecé a ver que algunos dramaturgos y directores hacían sus versiones voseando y que de a poco yo ya no la pasaba tan mal ahí como

espectador. Ustedes saben que hay una hipótesis muy poderosa en relación al sentido del arte, Marx lo define de una manera muy precisa y muy sintética: “el arte no sólo crea un objeto para el sujeto sino que crea un sujeto para el objeto”. La función de nosotros los artistas no es solamente crear una obra de arte para el espectador sino crear un espectador para la obra de arte. Me empecé a preguntar si estas obras no habían creado un nuevo sujeto para el objeto, es decir, si no estaba pasando que ahora el espectador medio porteño había producido adentro suyo una conversión de

La función de nosotros los artistas no es solamente crear una obra de arte para el espectador sino crear un espectador para la obra de arte. Me empecé a preguntar si estas obras no habían creado un nuevo sujeto para el objeto, es decir, si no estaba pasando que ahora el espectador medio porteño había producido adentro suyo una conversión de norma en la que ya no le molestaba.

Si el lenguaje nuestro es ropaje, si continuamente todos estamos actuando, todos construimos un lenguaje que, de alguna manera, nos da la pauta no de quiénes somos sino de quiénes queremos ser. Yo te diría que es inevitable que en el teatro esto esté presente y que nadie lo maneja mejor que el teatro.

norma en la que ya no le molestaba. No obstante, y volviendo a lo anterior: cuando hacés neutro, la mejor manera de liberarte del despelote es usar el “usted”, porque siempre es neutro. Si vos mirás mis Tennessee

Williams o mis Shakespeare, vas a encontrar mucho usted porque es más fácil, porque siempre que hay un usted no tengo que dar esa vuelta. Obviamente si incluir el usted supone virar la

interlocución a una cosa inverosímil, es una cagada, ya no tendría sentido, pero en líneas generales sobre todo cuando hablás de obras que transcurren en el pasado, o en un pasado reciente, hay algo de la forma del usted que se sostiene bastante bien.

Público: Se sabe que toda persona es una dualidad, que es realidad y apariencia, que a veces es cuerpo y a veces es ropaje. ¿Es capaz de manejar el teatro desde su texto esa dialéctica?

Kartun: No es “a veces”. Siempre es ropaje. Si el lenguaje nuestro es ropaje, si continuamente todos estamos actuando, todos construimos un lenguaje que, de alguna manera, nos da la pauta no de quiénes somos sino de quiénes queremos ser. Yo te diría que es inevitable que en el teatro esto esté presente y que nadie lo maneja mejor que el teatro. Tal vez lo más interesante es la puesta en abismo que produce, que efectivamente uno vea que cuando está presenciando una obra, lo que está

viendo no es la realidad sino esa otra hipótesis que el personaje arma sobre su realidad. Esto el teatro contemporáneo lo ha hecho muy bien. Chéjov lo ha hecho de una manera extraordinaria, los personajes no son lo que son sino que son lo que no son. Hay una hipótesis que me gusta mucho, esa que dice: “de cerca todos somos locos”. Creo que una de las virtudes del realismo ha sido ver todo con lupa, entender que de lo que se trataba era de acercarse lo suficiente como para poder descubrir en los detalles los mecanismos de esa locura, lo que uno llamaría el subtexto, la profundidad del personaje, en la que, viendo la obra, puedo ver el ropaje y el desnudo sin que me lo explique. Cuando esto se produce, el teatro es inefable.

Tomo otro de mis favoritos que alguna vez adapté, *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, que es una de esas obras que siempre andan dando vuelta por los cursos, y como todo lo que está muy repetido suele perder valor, pero yo considero que es una obra extraordinaria y no es otra cosa que eso, es una lupa por donde vos empezás a mirar, a ver cerca ese universo. El personaje de Tom lo podés ver de veinte maneras diferentes, cada vez que lo ves es otra cosa y lo que tiene de extraordinario es que él nunca lo termina de desnudar. Si querés desnudarlo vos, parece decir. Yo digo, ¿es homosexual Tom? Todos los directores se lo preguntan, por qué, porque no hay ninguna información expresa. Tennessee Williams no dice esto es así, y sin embargo hay algo del personaje, de su comportamiento que hace que yo pueda atribuirle esa condición. ¿Por qué Tom se va de su casa? Se va porque no puede vivir con libertad su sexualidad, por eso se raja. Su madre le dice a Laura: “vas a

terminar viviendo con la mujer de tu hermano”. Esta especie de negación y de puesta en deseo de lo que la madre quiere de Tom, siendo que en realidad Tom es otro tipo diferente. Y de pronto, al final, en un monólogo, dice: “ando por los bares, y me encuentro con hombres” y nada más, y dice todo. Yo digo ahí es donde hay ropaje y cuerpo, no hay nada explicitado y puedo imaginármelo. Cuando el teatro lo puede producir es extraordinario. El buen teatro está hecho de eso. ¿Alguna pregunta más? Bueno, entonces nos vamos. Muchas gracias,

ante todo a la institución por convocarme. Uno sabe que algunas cosas que hacemos los artistas calzan muy bien con lo que hacen algunas instituciones pero no siempre las instituciones tienen el gesto afectuoso de combinarlo. Así que le agradezco mucho a María Pia López por esta invitación. Gracias. Muchas gracias.

(*) Conferencia ofrecida el 7 de septiembre de 2012 en el auditorio David Viñas del Museo del libro y de la lengua.

colección ademanes

Menos que un gesto completo aunque inesperado, el ademán es una forma de pensar con la adición de unos gestos no preparados, fugaces. Cuando surge una idea, un relato o un argumento impensado, suele pedir la compañía de un ademán, que traza en el vacío un complemento de sentido, quizás una pequeña insinuación corporal que a veces le da dramatismo a un pensamiento súbito y a veces contribuye a que la desatención o el olvido no vea facilitada su tarea.

Controversia: una lengua del exilio

Verónica Gago

Juan Carlos Portantiero: un itinerario político-intelectual

Entrevista de Edgardo Mocca

Viñescas

Viñas era un investigador que partía de “hipótesis”. No le temía a esa vieja palabra griega de la ciencia

y solía usarla en el encabezamiento de muchos de sus artículos, algunos de ellos convertidos en célebres. Sus papeles están siendo ordenados por la Biblioteca Nacional; papeles sueltos, cruzados por nerviosos subrayados e intercalaciones que se van embutiendo unas en otras, pasando por debajo de otros papeles pegados sobre el mismo papel, como si fueran puentes donde unas líneas férreas frenéticas pasan por debajo.

Es conocida su afición por Mansilla, que pasa por varias estaciones y momentos de su vida. Cuando Viñas decía “Ranqueles” era un pleno decir. Se refería a una obra, a un asentamiento espectral de hombres de la pampa, a su propia vida y a su libro inconcluso. La palabra sonaba plena porque la obra que quería escribir se prestaba a una severa inconclusión. Lugones había escrito, a modo de últimas palabras, “No puedo concluir la historia de Roca”. Viñas dijo alguna vez “no terminaré el Mansilla”. Con todo, mucho escribió sobre este raro militar, núcleo vivo de una escritura que no ha cesado de actuar en las generaciones de lectores argentinos. Lo que Viñas vio en Mansilla ya lo venía escribiendo desde los tempranos años 60. Más de medio siglo vivió con ese “Mansilla” aplazado e interminable. Era su tratado proustiano sobre las maneras civilizatorias, siempre oscuras y discutibles, que darían origen a otro tipo de Argentina que tampoco pudo llevarse a cabo.

Mansilla, para Viñas, es la voz de lo pendiente. Circundaba con él tramos incesantemente reescritos de su obra, hasta que sucede el abandono, quizás una desilusión, una hipótesis que, insólitamente científica, se negaba a ser —él diría— corroborada.

Estas páginas contribuyen a recordar un estilo, el del Viñas inacabado y de alguna manera trágico, dos palabras que sin duda no le hubieran gustado. Publicamos en esta sección un fragmento de su “Mansilla” que atesora la Biblioteca Nacional.

También en estos folios se recupera un cuento suyo nunca reeditado: “Un poco de bondad”, publicado en 1957 en la revista Ficción. Se trata de una curiosa pieza en la que política y sexualidad se ven frente a frente, cada una con sus prejuicios, pero ambas soportando el asedio irrespirable del poder. En la prisión, un inesperado encuentro entre un homosexual y un militante produce una zona de intercambios en los que subyace la crítica inexorable a la doble moral de la razón liberal y del nacionalismo pacato, viejos temas viñescos que reaparecen una y otra vez. Estos documentos son comentados por jóvenes investigadores. Marcos Zangrandi, Andrés Tronquoy y Juan Pablo Canala repasan las circunstancias de escritura, comparan textos y versiones, comentan los fondos, papeles y manuscritos de diversa índole, conservados en el Archivo Viñas, señalando continuidades y rupturas. También presentamos dos conferencias que fueron parte de las jornadas “El último argentino del siglo XX. David Viñas”. Allí, María Pia López y Américo Cristófalo interpretan el lenguaje del escritor, situándose en los pliegues de una biografía cuya densidad crítica incomoda al propio ejercicio de conmemoración.

Entre la murga de los derrotados y la perseverancia micropolítica (*)

Por María Pia López

Es difícil pensar la obra de David Viñas como una pieza única sin tener en cuenta su biografía. Esto, que podría ser una generalidad de la cartilla del buen crítico, aplicable a cualquier obra, resulta en Viñas un punto de vista imprescindible para descifrar su escritura. Porque en su figura, literatura y vida no aparecen como estratos separados sino que sus libros, que son complejos artefactos en estado transicional, no han cesado de reescribirse en función de su propio derrotero. En cada escrito pueden verse los rastros de lo anterior. Puede considerarse que éste es el estado vivo de un escritor, cuyas obras están abiertas a las modificaciones que surjan de la investigación siempre en curso. Pero no se trata sólo de un “perfeccionamiento” en el estilo, ni de un resultado al que se arriba, sino de los sentidos que adquieren los problemas en la propia perseverancia y en sus devenires. Por eso *Tartabul*, la última novela de Viñas, puede considerarse como el punto de culminación de su trayectoria. Y no por razones cronológicas, sino porque se trata de una osada invención poética en cuanto esbozo de un nuevo lenguaje que condensa el drama de la propia vida.

En esta conferencia, María Pia López reexamina la singularidad de *Tartabul* a partir del desacople entre las narraciones y subjetividades forjadas al interior de una época y la situación contemporánea despojada de ese horizonte histórico. Y eso que aparece como lo último, como “un resto inquietante y controversial” que descoloca al presente, es lo que el propio escritor y su generación –sobrevivientes y siempre resistentes– experimentaron luego de la derrota de sus proyectos existenciales.

El título de estas jornadas proviene, es claro, de *Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX*. Nombrando a su autor, de nuestra parte, como el último argentino del siglo XX. Implica elegir *Tartabul* como punto de llegada, como culminación de una obra literaria y, a la vez, aludir a un conjunto de reflexiones de Viñas sobre la historia, la política argentina, la cultura que encuentran en ese libro una condensación profunda y dramática. La novela escrita en sus últimos años es, al mismo tiempo, la del mayor riesgo con respecto al lenguaje y la que asume con arrojo la invención poética. Partir, entonces, de “los últimos” y su genealogía. En el comienzo de *Tartabul* reescribe un antiguo cuento: “El último de los martinfierristas”. La última escena es entre Olga, figura delineada sobre Oliverio Girondo, y una especie de murga de jóvenes peronistas que vienen de saquear iglesias disfrazados con lo que han adquirido en esas excursiones. Y se produce una tensión con el antiguo vanguardista, al que terminan diciéndole: “al museo papito”. Esos jóvenes díscolos, de otra generación, que desconocen lo que habían hecho las vanguardias se encuentran con el otrora rebelde para decirle de modo carnavalesco y satírico: “ahora tu hora es la del museo”. La escena reaparece en *Tartabul*, pero al viejo Olga quien lo somete a un titeo irónico es el Chuengo. Se reescribe la idea sobre los modos en que una cultura y los procesos políticos que van transformando la vida social hacen que en cada momento las personas que pertenecían a la situación anterior, y que tenían un lugar de relevancia, pasen a ser consideradas como restos que es necesario advertir polémicamente y descartar. La idea de

último remite a lo que *queda* de modo inquietante y controversial. David también reescribe en *Tartabul* el relato “Sábado de gloria en la capital socialista de América Latina”. Allí aparece otra cuestión que también está en esa teoría sobre lo que queda inadecuado, el *resto* y lo *último*, lo irreconciliado con cualquier presente: el suicidio. Esos textos o literaturas que ponen la confrontación, el suicidio y la soledad como centro, son los que constituyen el núcleo fundamental de la última novela de Viñas. *Tartabul* narra una especie de murga de derrotados, de sobrevivientes que portan lenguajes ya dislocados. Están todas las lenguas ideológicas del siglo pero puestas en la situación del estallido donde sólo pueden ser balbuceadas o surcadas por cortes abruptos. Y si esas lenguas se encuentran estalladas es porque cambió lo que caracterizaba el horizonte histórico en el que esas biografías se habían situado: una historia centrada en la perspectiva de una revolución posible. El agotamiento, la crisis, la derrota de ese núcleo que había organizado una época entera, la idea, la imagen y la fuerza de la revolución, coloca todos los discursos, todos los relatos y todas las ideas que se habían articulado sobre ese horizonte en esa situación de fragmentación, de resquebrajamiento, como la condición de balbuceo y tartamudez de los discursos en *Tartabul*. Viñas vuelve a escribir *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, las dos novelas de Arlt, sólo que en un contexto resueltamente distinto al del 30. Cuando Arlt inventa esa murga de conspiradores, sumerge en una especie de mezcladora todos los discursos ideológicos, la cuestión de la soledad, la angustia, el suicidio, pero para dar lugar a otra cosa, porque el horizonte de la revolución estaba allí.



María Pia López,
por Marcelo Huici

Viñas, cuando narra todas esas situaciones, lo hace en el siglo XXI. Y la escribe frente a la imposibilidad de que ese batido funcione. Dije Arlt y vale para una excursión por los modos en que David creó sus linajes. Mandar a pasear a Borges, como hace, implica la elección por otra tradición, otra veta, otro eje de la literatura argentina, que va a encontrar en Roberto Arlt. Y la encuentra por todas estas razones: porque están la conspiración y la angustia, la rebelión y la soledad y el suicidio; y un conjunto de formas narrativas que sirven para tramar la historia de las víctimas, de los insurrectos derrotados, de los angustiados que dan fin a su vida, esas biografías encriptadas en una profunda soledad. Pero Viñas procura escribir también la historia de los que resultan victimarios: es la gran

veta de su literatura que va de *Hombres de a caballo* a *Cuerpo a cuerpo* pasando por el relato de la sordidez de las instituciones en *Un dios cotidiano*. Una literatura sobre los poderes militares y eclesiales que forjan formas cruentas de dominio sobre los cuerpos.

Viñas procura un modo materialista de la escritura, capaz de decir sobre los cuerpos porque, como decía Américo Cristófalo, allí se inscriben las violencias y las formas más extremas de suplicio. Ahí aparece el segundo escritor central para el linaje viñesco: Sarmiento. Autor/tema central de *Literatura argentina y realidad política*, David encuentra en su escritura algo que sus lectores podríamos decir sobre la suya: que el ritmo de la escritura obedece a las acciones que está describiendo. La prosa se hace jadeante para narrar cuando se respira abruptamente. La crítica, para Viñas, es el movimiento de volver a poner en escena la violencia fundante que condiciona los modos mismos de cualquier producción literaria. Y así como encuentra en Sarmiento la fuerza de una escritura ensayística, advierte la voracidad del burgués conquistador. El estilo de David, hecho de puntuaciones abruptas y torsión gramatical pone la lengua en estado de sacudimiento. El lector se encuentra con acortamientos e interrupciones de la argumentación, puestas allí para dar cuenta de que todo lo otro, la argumentación que pretende cierta lisura, que construye enlaces para convencer, no hace más que enmascarar lo que efectivamente tiene de violento el acto de escribir y el acto de proponer una idea al lector.

Sarmiento es la segunda figura en el linaje también porque se trata de una figura intelectual en la que se vinculan del modo más intenso posible la intervención pública y la escritura. Ese

pasado es un rescoldo presente en los modos en que David va reconstruyendo la propia tradición intelectual en la Argentina, su propia figura de intelectual, donde la idea de un lugar en el que se intersectan de modos singulares y precisos la política, la historia y la literatura va a tener una enorme fuerza. Pero enlaza esa figura intelectual con otra bien distinta: la negatividad crítica. Esa figura va a tener otro nombre, que creo que es el tercero y con eso constituirá la trilogía. Y vale aclarar antes de mencionar ese nombre, que estoy omitiendo el centro de sus pasiones intelectuales: Lucio V. Mansilla. Pero me parece que la figura de intelectual que va constituyendo no tiene como tercero a Mansilla sino a Martínez Estrada. De quien tomará una línea tan fuerte como contrapuesta a la sarmientina apropiación afirmativa del mundo. Porque Martínez Estrada delinea el movimiento contrario, la reticencia que permite tomar una distancia y que posibilita, por la lejanía —que el autor de *Radiografía de la pampa* llama destierro o proscripción—, el ejercicio crítico más extremo. Lo que David solía reiterar con la frase bien conocida: “decir no es empezar a pensar”. En algún momento de sus entrevistas siempre decía esta frase. Esa idea de que el “no” es un punto de partida alude a Martínez Estrada. De quién recupera también la atención por los matices y movimientos de la lengua. Sus estilos ensayísticos son bien distintos, pero de ambos puede decirse que piensan que la lengua es a la vez un conjunto de violencias y un acervo de matices, y que el escritor es quien debe buscar, ahondar en esos hilos finos que permiten separar un matiz de otro. Porque la obra crítica y literaria de David fue, más que ninguna otra cosa, un modo de forjar una lengua, un estilo.

El ejercicio de ubicar a Martínez Estrada en lugar de Mansilla en la trilogía puede sonar arbitrario, pero tengo la impresión de que hay más martinezestradismo en la obra de Viñas de la que él quería reconocer. Él temía la cercanía con lecturas desprovistas de motivos interpretativos surgidos de los acontecimientos históricos. Buscaba una negatividad situada: decir no en determinadas situaciones, a determinados rasgos y a determinadas condiciones. Esa idea de negatividad situada tuvo una enorme productividad, lo volvió un impugnador tan duro como sutil, a diferencia de muchos otros pensamientos críticos que tienden a ver extremadamente localizado el poder, ya sea en el plano económico o en las instituciones políticas. Esta idea de negatividad situada lo llevó a cuestionar toda lógica de poder, incluso allí donde suele pasar inadvertido. Entre muchas cosas que me gustaban mucho de él, estaban los modos en que aparecía en televisión. Nunca aparecía inocentemente, sino para producir algo en relación a la propia escena a la que estaba siendo invitado. A lo mejor algunos quizá recuerden cuando fue entrevistado por Gelblung. Lo exponía a Gelblung a situaciones en las que tenía que terminar hablando del Che Guevara en escenas muy actuadas, muy ensayadas, en las que se situaba como dramaturgo pero para violar algo frente a lo cual solemos actuar de un modo bastante menos interesante, con el presupuesto de relativa inocencia de esos métodos. Iba a la televisión con la reflexión de que se trataba de la construcción de una escena; no iba a decir algo, a poner un contenido en juego. Era una discusión sobre la forma misma en que se organizaba la posibilidad de emitir esos discursos. En ese sentido es

ejemplar lo que hizo en *Los siete locos* de Cristina Mucci: antes de confrontar con los demás invitados, discute la escenografía. Llega y dice: “¿Cómo se va a llamar *Los siete locos* y tener unos muñecos sin cabeza?”. Hecho extraordinario: va a un programa de televisión para decir que todo ahí está mal, incluso el decorado. Viñas pasa de la mirada sobre los grandes fenómenos históricos a la crítica microscópica del poder, esté donde esté, en la situación que se dé. Ese salto es bien difícil, bien atípico en nuestras tradiciones de izquierda, y David tenía una sensibilidad especial para eso. Quiero recordar, en ese sentido, otra escena: en algún momento con algunos de los presentes aquí y él editamos una revista que se llamaba *Erdosain*, contemporánea a ese programa que mencionaba. Para la salida nos hicimos unas remeras muy bonitas, de las cuales hay fotos, que decían: “rajá, turrítito, rajá”. Y salíamos por la calle Corrientes, que era el centro vital de Viñas, para pegar unos afiches amarillos insólitos, con textos largos como los del Partido Obrero y fondo amarillo. Viñas andaba con esa remera, siendo, ya, un intelectual central. Algunos de nosotros teníamos las razones de nuestra incipiente juventud para andar así vestidos tratando de pegar afiches con una cinta scotch mal cortada. David ya no era joven y sin embargo cultivaba con alegría ese nuevo acto de foquismo cultural.

En esas escenas está lo que llamo micropolítica, que es una fuerza mayor en su obra: que un hombre de setenta años salga a pegar afiches bajo una consigna arltiana e ir al programa televisivo que se puso el nombre de la novela de Arlt para discutir por qué ahí no hay locura y por qué decir eso significa reivindicar

todas las formas de la locura que son las que habilitarían otra posibilidad de la política más allá de las formas permanentes de la violencia. Eso es micropolítica o crítica radical.

Por todas esas razones, hacer acá en la Biblioteca Nacional, mañana en el Museo y con el Departamento de Letras, estas jornadas, no deja de tener un matiz irónico; homenajear a ese David en el seno de las instituciones públicas, y que seamos nosotros, que una vez pegamos afiches y seguimos haciéndolo, los que estemos inaugurando estas jornadas. No asistimos impertérritos ante la ironía ni descocemos los riesgos, pero tampoco desconfiamos de nuestro apego a una tradición, a una voluntad, a unos entusiasmos. Quiero terminar leyendo una frase que David escribe a propósito de las novelas de Arlt y que me parece que uno la puede tener como advertencia a la hora de pensar qué hacemos con Viñas:

“Pero, en fin, y más allá de canonizaciones o de reticencias originadas en el confort intelectual, corresponde evaluar la novelística de Arlt no como un fetiche más o como una referencia cosificada en algún museo imaginario. Sino como lo que realmente representa: un desafío cotidiano a las buenas conciencias y como un núcleo que suscita hoy una lúcida, permanente y agresiva productividad”.

Creo que de ese modo podemos pensar a David ahora, en estos días de trabajo en común.

(*) Conferencia ofrecida en la apertura de las jornadas “El último argentino del siglo XX. David Viñas”. Sala “Juan L. Ortiz”, Biblioteca Nacional, 3 de octubre de 2012.



COLECCIÓN REEDICIONES Y ANTOLOGÍAS

The Southern Star (La Estrella del Sur)

Edición Facsimilar

Contorno

Edición Facsimilar

Masas y balas

Liborio Justo

Metafísica de la pampa

Carlos Astrada

Plan de operaciones

Mariano Moreno

Calfucurá. La conquista de las pampas

Álvaro Yunque

Officium parvum gothicum. Libro de horas de Guillaume de Montblieru

Francisco Corti

La Asociación Vorwärts y la lucha democrática en la Argentina

Alfredo Bauer

Archivo Americano y espíritu de la prensa del mundo. Primera serie 1843-1847

Pedro de Angelis

El movimiento feminista. Primeros trazos del feminismo en Argentina

Elvira López

El payador

Leopoldo Lugones

Envido. Revista de política y ciencias sociales

Edición facsimilar

Literal

Edición facsimilar

Escrituras. filosofía

Oscar del Barco

Los libros

Edición facsimilar

Tiempos Modernos. Argentina entre populismo y militarismo

Edición facsimilar

Sainete provincial titulado El detall de la acción de Maipú (1818)

Estudio preliminar, edición crítica y notas de José Luis Moure

PROA. (1924-1926)

Edición facsimilar

La Moda. Gacetin semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres

Edición facsimilar

Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura

Alberto Ure

Dimensión. Revista de cultura y crítica

Edición facsimilar

“Un poco de bondad”: una cárcel, dos prisiones

Por Marcos Zangrandi

David Viñas cultivaba una prosa que no rehuía a tratar los temas más complejos intervinando incisivamente, a cada momento, en aquellos núcleos que condensaban los dilemas más urgentes de cada época. Y así lo hacía en sus primeros cuentos y relatos breves, muchos de los que fueron publicados en diversas revistas de variadas orientaciones políticas y perfiles literarios. En esas narraciones trató, con prosa fuerte y delicada a la vez, cuestiones muy significativas: las mitologías populares construidas alrededor del bandidaje social (novelas policiales), la figura de Eva, el peronismo, la sexualidad, la militancia y otros tópicos ligados a la crítica social, política y cultural.

Muchos de estos cuentos fueron reeditados en *Las malas costumbres*, en el año 1963. Sin embargo, hay un cuento –“Un poco de bondad”– publicado en la revista *Ficción* en 1957, que no ha sido reeditado. Se trata de una pequeña historia que describe dos modos de estar en la prisión de aquellos años, el homosexual y el militante, anticipando una temática que recorrerá los sucesivos períodos, ya sea como discusión en los grupos políticos o como expresión crítica de la literatura y el campo cultural.

Los relatos que David Viñas publicó en los años cincuenta en distintas revistas (*Ficción*, *Lyra*, *Contorno*, *Fichero*) estaban destinados a un volumen llamado *¡Paso a los héroes! y otros relatos de la década absurda*. Sin embargo, a pesar de haber sido anunciado repetidas veces, ese libro nunca se editó. Algunas de esas piezas fueron, finalmente, reunidas en *Las malas costumbres* (1963), colección en la que, proscripción y *traición Frondizi* mediante, se advierte una lectura *matizada* sobre el problema peronista —“La señora muerta”, sobre la figura de Evita, y “El avión negro” son señas de esa revisión—.

El relato “Un poco de bondad”, sin embargo, quedó afuera de *Las malas costumbres* y no fue recogido en ninguna otra compilación posterior. Fue publicado por *Ficción* en su número de junio de 1957 (n° 7). Esta revista, dirigida por Juan Goyanarte, había aparecido en mayo de 1956 con la participación de escritores de prestigio (Ezequiel Martínez Estrada, Manuel Mujica Láinez, Enrique Anderson Imbert, Juan Carlos Ghiano, Beatriz Guido, Ernesto Sábato, entre otros), y bajo un claro signo antiperonista —la fecha de su primer número no es fortuita—. No fue la única vez que Viñas eligió *Ficción* para dar a conocer sus relatos; más tarde aparecieron en sus páginas “Un solo cuerpo mudo” y “Entre delatores”.

El argumento de “Un poco de bondad” no es extraño para la literatura argentina: un activista político que tiene que compartir el mismo espacio carcelario con un homosexual. Se trata de un motivo que, de inmediato, invoca otras dos narraciones conocidas: el relato “La invasión” de Ricardo Piglia (1967) y la novela *El beso de la*

mujer araña de Manuel Puig (1976). Uno y otro recurren a la misma escena del calabozo y al dueto de personajes obligados a interactuar en sus diferencias, uno ligado a la política y otro a la disidencia sexual. El texto de Viñas guarda la particularidad, además de ser el primero en plantear este escenario (con el pálido antecedente de *El juguete rabioso* de Arlt), de la nitidez política con la que está escrito.

Efectivamente, en “Un poco de bondad” no hay rodeos. Sin nombres, en una celda, un “contrera”, en otra, contigua, un peronista; ambos sometidos a la coerción de la cárcel. Uno es un militante, tal vez fubista, que ha sido detenido y encerrado por alguna acción refractaria.¹ El otro es un homosexual preso por sus prácticas “amorales”—según el término que utilizaba la prensa de la época—. La referencia tiene sus fundamentos. Donna Guy señala que durante los últimos días de 1954, decenas de varones homosexuales fueron

detenidos y encerrados por la policía, tachados de “desviados sexuales”. El diario *La Prensa* aplaudió el operativo, ya que con ello se podía “terminar de una vez por todas las peligrosas desviaciones que estas personas representan para la sociedad”.²

En el relato de Viñas el punto de vista, la medida y el centro (sexual, moral, político) están emplazados en un personaje varón, rebelde y heterosexual. Ser insumiso al poder, ser *guapo*, alimentan su masculinidad. “¿Todo un hombrecito que corre por la calle y no se deja agarrar?” lo fustiga el homosexual. Los *otros*, los “amorales” satirizan esa postura: “machito” le

Sin nombres, en una celda, un “contrera”, en otra, contigua, un peronista; ambos sometidos a la coerción de la cárcel.

dice Celaya al Renzi de “La invasión”; “guapito sucio”, “mugre valiente”, ironiza el marica de “Un poco de bondad”.³ Como si éstos hubiesen advertido que el género es más una postura que un fundamento.

En la primera mitad de “Un poco de bondad” el homosexual hostiga al activista, enrostrándole su antiperonismo, y le pide reiteradamente que hable, que *le cuente*. Pero el muchacho permanece en silencio. En todo el relato no pronuncia más que una palabra —o ni siquiera una palabra, un grito: “¡Basta!”—; y se arrincona mientras recibe la mofa del otro preso. El que no habla, en los códigos de carcelarios, no delata ni traiciona. El *guapo*, por eso,

Viñas y Guido coinciden en construir la homosexualidad carcelaria como punición para el opositor al peronismo; de esta manera, se rebaja su hombría a una condición despreciable —un rasgo que lleva directamente al unitario violado de *El matadero*—.

sabe callar: el activista y del carcelero comparten la misma actitud. A pesar de los ruegos, el militante nunca habla directamente con el homosexual. Bien diferente, en este sentido, es el

planteo de “La invasión”. Renzi entra en la cárcel preguntando, queriendo saber quiénes son y qué hacen sus compañeros. Éstos, a la inversa del relato de Viñas, lo hacen callar: “mejor sentate ahí, quedate piola y no jodás”. Son ellos, los homosexuales y los peronistas perseguidos los que manejan los códigos del decir y de la lealtad. En cambio, *El beso de la mujer araña* se parece más a la situación de Viñas: a lo largo de la novela, los carceleros y el homosexual intentan extraerle unas palabras al militante de izquierda. El que habla incansablemente, sin embargo, es *Molinita*, mientras que Valentín Arregui Paz lo escucha y comenta, sin

revelar esas palabras escudriñadas. Los datos secretos que éste, finalmente, le confiesa a Molina provocan la muerte de uno y la tortura del otro.

Las descripciones del homosexual de “Un poco de bondad” son las de un ser carente de condición humana. Mientras éste habla (con una voz *tartamuda*), deforma sus facciones entre las rejas; cuando se aleja, el narrador advierte, con aversión, que “fruncía la cara con disgusto y la boca se le envejecía. Era por sus dientes, calculé. Con esa mueca los mostraba y aparecían carcomidos, bordeados como por herrumbre”. Estas características se acentúan en el pasaje en el que el homosexual orina, desparrramando ese líquido por las celdas y por el pasillo. Son rasgos que no sólo están relacionados con un cuerpo propio de los márgenes biopolíticos, sino principalmente con un cuerpo identificado con el peronismo. El cuerpo de Perón, en tanto execrable, perverso o monstruoso, se encarna en ese homosexual que lo fastidia y lo insulta. “En ese momento él estaba con Perón, era su aliado y se empeñaba en defenderlo con cualquier argumento. Él y Perón. Él era Perón”, advierte el muchacho.

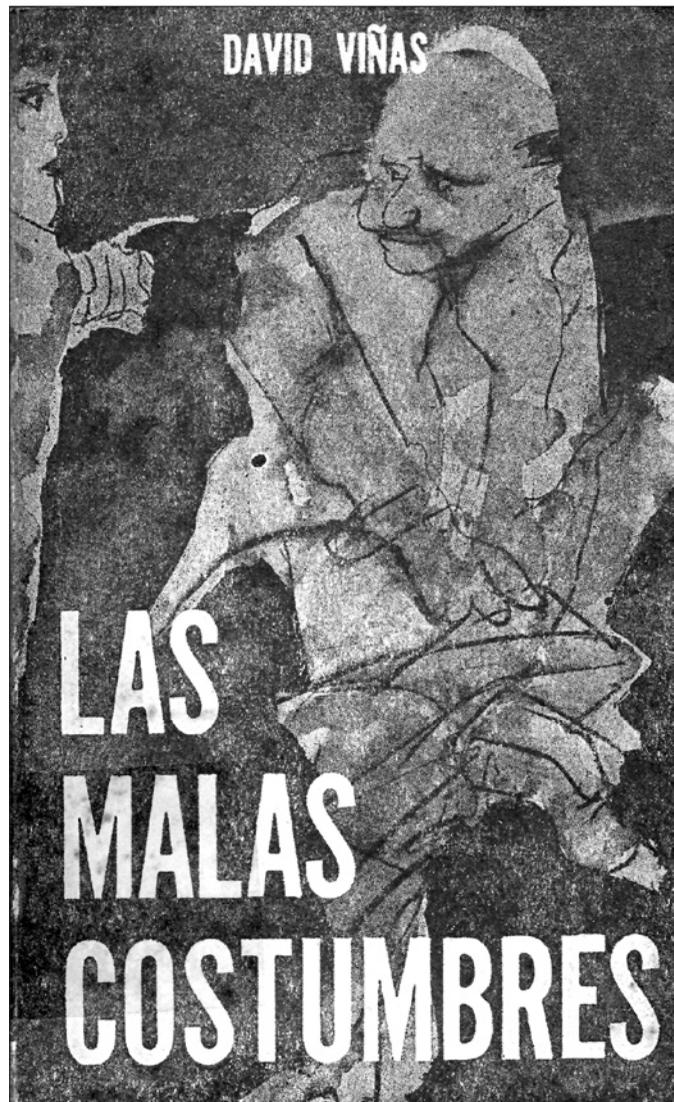
Al activista lo han encerrado junto al homosexual como forma de castigo. El “contrera” se ve, así humillado, reducido a la abyección, rodeado por aquello que desprecia. En este sentido, hay un escarmiento semejante al que vive Pablo Alcobendas en la novela *El incendio y las vísperas* (1964), de Beatriz Guido. En esta narración, un fubista es apresado, torturado y violado, figuradamente, por el mismo Perón. Luego de ser castrado, lo abandonan en un pabellón de homosexuales de Devoto; “para que se diviertan”, les dice un uniformado

a los reclusos, empujando el cuerpo mutilado de Alcobendas. Sometido a esas condiciones, Alcobendas se encuentra entre “rostros deformes, dementes, infra-humanos, sonrientes, simiescos, grotescamente estáticos” y “dos hombres practicando tiernamente los gestos del amor”.⁴ En otras palabras, Viñas y Guido coinciden en construir la homosexualidad carcelaria como punición para el opositor al peronismo; de esta manera, se rebaja su hombría a una condición despreciable —un rasgo que lleva directamente al unitario violado de *El matadero*—.

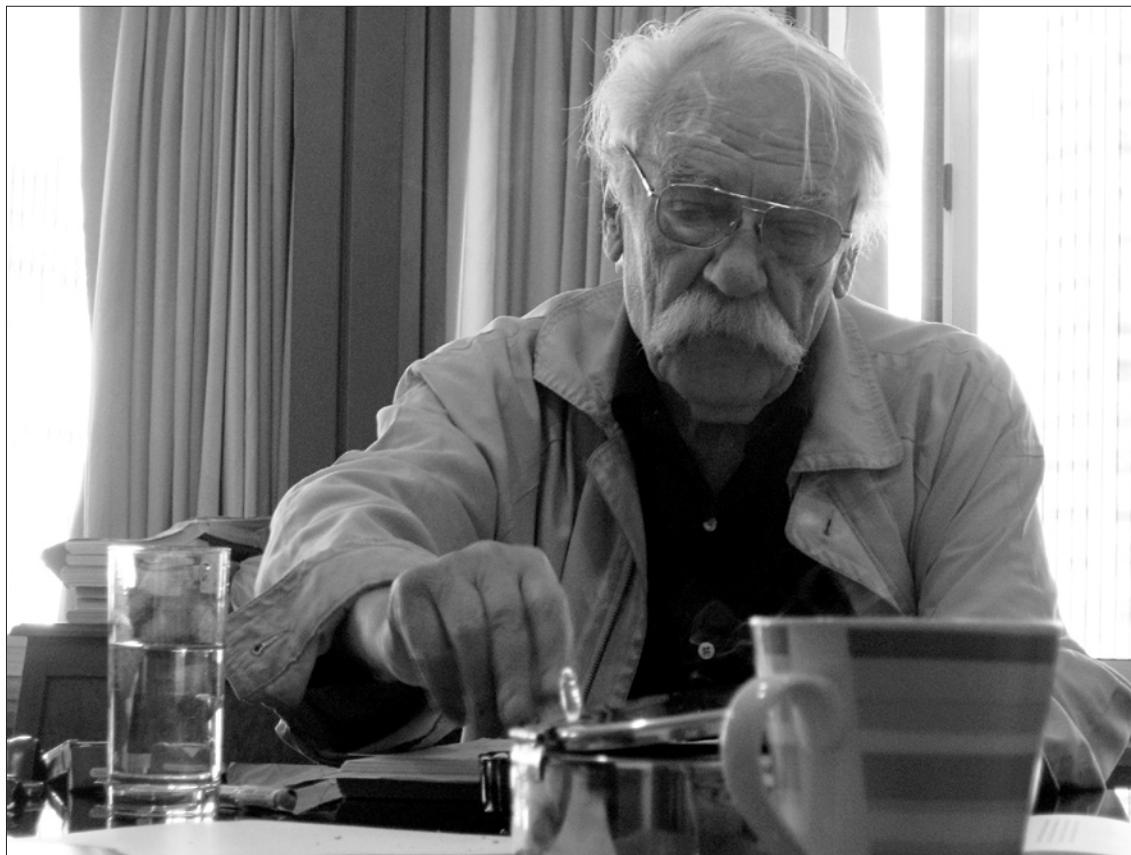
En “La invasión”, ambientado en una época posperonista, el desertor Renzi está extrañado, acaso curioso, por esos dos cuerpos unidos en la sombra, el de Celaya y el del “morochito”; sus percepciones se parecen al que espía a través del ojo de una cerradura. “Lo que se hace visible en el texto de Piglia, a través de los ojos ciegos de Renzi, es el cuerpo intolerable, repulsivo y ‘cautivante’ del peronismo”, señala Gabriel Giorgi al respecto.⁵ Para el Viñas de 1957, claramente, nada hay de “cautivante” en el homosexual (por momentos lo encuentra divertido u ocurrente en sus insultos). Diez años separan su texto del de Piglia. En 1967 ya es posible encontrar en este límite doble, político y sexual, un efecto de perplejidad y, si no de deseo, de inquietante fascinación por el lazo entre cuerpos disidentes y movimiento proscrito.

Hay un tercer elemento fundamental del relato de Viñas: un cabo que *vigila* y que, a la vez, se *satisface* en el dominio que ejerce sobre los dos prisioneros. Aunque sin decirlo, el carcelero alienta al homosexual a hostigar al “contrera”, a fastidiarlo hasta arrinconarlo. En toda

la batería de escarnios, el homosexual nunca hace una alusión a un posible contacto sexual entre ellos dos; nunca se le *insinúa*. Por el contrario, lo incomoda con temas políticos; el marica, empujado por el espíritu de transfor-



mación social, se da aires de humanidad para refregarle el peronismo a quien está encerrado por combatirlo. Es un castigo en dos niveles: sin decir una palabra, el Estado escarmienta al opositor a través de la palabra, de la intimidación,



David Viñas, por
Ximena Talento

de la *cercanía* con todo *eso* intolerable que se condensa en el otro reo. La paliza del carcelero pone de manifiesto un aspecto que hasta entonces permanece oculto: el primer y mayor castigado es el homosexual. El peronismo no lo redime, por el contrario, lo vigila y lo recluye. El homosexual es el que está ahí *antes* y seguirá estándolo por su deseo, por sus prácticas, por su cuerpo —la repetición de su figura literaria *tras las rejas* es muestra de ello—. El cabo ya le ha advertido: “—¡No hagas eso, eh!”, como contestación frente a las súplicas de la urgencia física del preso. Cuando la orina le ensucia las botas (cuando el cuerpo abyecto *mancha* el orden), lo golpea sin piedad, repitiendo la frase “—¡Te dije que no hicieras eso!”. “Te dije”: la paliza es

la respuesta de una insubordinación hacia el orden que el militar instaura sobre *sus* presos. El hecho de que el homosexual sea funcional al castigo del disidente político, no lo exime de su propia condición de penado y, sobre todo, de sujeto *al margen* de la sociedad. El resultado del triángulo vigilante/militante/homosexual es una complacencia y satisfacción que vincula la coerción de la prisión con el dominio sexual; “me parece que empezó a chupetearse las muelas”, observa el narrador sobre el gesto de potestad del cabo, cuando vuelve a su asiento y continúa su tarea de control. Se podría pensar que existe, en relación con el episodio final, una condición de similitud entre el activista y el homosexual. Ambos son, después de

todo y desde sus distintas defecciones, perseguidos por un mismo Estado y sufren semejantes sujeciones. Por el contrario, si hasta el momento el militante sentía repugnancia hacia su compañero, la paliza le provoca lástima (“bondad”, según el título); tanta es, que quiebra su silencio para detener al carcelero. El antiperonista defiende a ese pobre ser, carente de humanidad, no porque sea un par en problemas, sino porque le provoca un sentimiento que Viñas no se anima a escribir: piedad. Cuando grita, no alienta al otro

preso a defenderse o a resistir, se dirige al represor a quien ubica como interlocutor; ambos son varones, son *guapos*, son *hombres*. “Yo no era como ese tipo”, dice el militante. Transformados los términos de su relación, el homosexual ya no lo molesta, y, en cambio, le ofrece su cuerpo, *su sexo*, para compensarlo. Todos los aires que le había infundido el peronismo se desvanecen. Para qué el marica habrá levantado la cabeza. Volverá a ser *eso* que nunca debió desatender: un ser marginal, indefinidamente vigilado y encerrado.

NOTAS

1. “Un poco de bondad” parece continuar, en este sentido, a la primera narración conocida de Viñas, “Los desorientados”, en la que, tras una huelga en un banco y una represión sanguinaria de la policía, el protagonista, un estudiante de Filosofía y Letras, termina arrestado en una comisaría. Ver “Los desorientados. Jornada III: La jaula (fragmento)”, en *Centro. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, n° 2, Buenos Aires, abril de 1952, pp. 27-45.
2. Cit. en Donna J. Guy, *Sex and danger in Buenos Aires. Prostitution, family, and nation in Argentina*, University of Nebraska Press, 1991, p. 180. Las detenciones y la persecución de la homosexualidad, según lo estudia Guy, estaban relacionadas con varias medidas de profilaxis social y sexual que se tomaron en los últimos años del gobierno de Perón. Entre ellas, la reapertura de los burdeles, prohibida desde la década de 1930 en Buenos Aires, permitiría que los varones, cuyo deseo estaba extinguido dentro del matrimonio, dejaran de recurrir a esas prácticas de “desviación sexual”. De esta manera, permanecerían dentro de la heteronormativa.
3. Tomo la expresión “marica”, que es la que utiliza el preso para referirse a sí mismo.
4. Beatriz Guido, *El incendio y las vísperas*, Buenos Aires, Losada, 1985, p. 163.
5. Gabriel Giorgi, *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 60.

Un poco de bondad

Por David Viñas

La escena interior de un espacio, el rostro carcelero del cautiverio, la interlocución no deseada, son algunos de los elementos presentes en “Un poco de bondad”, cuento que David Viñas publica en la revista *Ficción* en 1957. Transgresiones políticas y sexuales articulan las relaciones entre dos innominados personajes: el narrador, que observa y calla, frente al homosexual que hace del hablar, del desboque de su oralidad, una estrategia de defensa. En este relato, Viñas ejercita su pluma realista empleando un denunciado político como estrategia de visibilización del ademán violento –para usar sus propios términos– que el poder político ejerce por sobre las elecciones sexuales y políticas de los personajes. Esta pieza podría verse en serie con el conjunto de textos y ensayos que Viñas ha escrito en aquellos años. Una crítica al modo pacato de una sociedad incapaz de reconocer sus prácticas más habituales, escondidas en una doble moral; modo de ser cotidiano en la república liberal pero también nacionalista.

Nunca recopilado en sus clásicos libros de cuentos, este texto de Viñas, arrancado del olvido de las páginas de una revista literaria, recupera su lugar como precursor de narraciones posteriores, como “La invasión”, de Ricardo Piglia o *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, escenificaciones de las vinculaciones entre ficción y violencia política en la Argentina del siglo XX.

Yo sabía que me estaba observando. Desde su celda, él controlaba mis movimientos uno por uno. Los medía y los iba pesando como para catalogarlos o para reconocerlos minuciosamente. Algo así; no sé muy bien. Pero eso era sentirse espiado, espiado al revés: un espionaje con descaro. Eso. Sí. Porque era yo el que no quería dejarse asir, quien tenía que ser cauteloso. Él, en cambio, se esforzaba por resultar evidente, atractivo. Era imprescindible reparar en él, no había ni un rincón para escamotearse. Por eso miraba así. Y yo me empeñaba en no ceder a esa provocación. Desde que me metieron ahí había sentido su mirada sobre mis dedos. Primero me los oprimí, después los había hecho sonar dos y tres veces hasta que me resultó doloroso apretarlos. Después me hurgueteé las uñas raspándolas por dentro hasta que quedaron blancas y finalmente empecé a bajarme las cutículas. Y nada. La mirada de ese tipo seguía sobre mis dedos. Yo la sentía como incrustada. Entonces me decidí a cruzar los brazos y a esconder las manos en los sobacos. Y me apreté las costillas. Hasta las conté, creo. Así me sentí mejor. Es decir, más flojo, menos tenso. Pero él empezó: “—¿Qué hacés, héroe?” —tenía una voz extraña, contenida, como si constantemente dominara una tartamudez o algún defecto por el estilo, pero con tenacidad, con mucha destreza; presentí que ya no habría manera de escabullirme. “—¿Así que tirás bombitas, héroe?” —prosiguió— “¿Te sentís estupendo ahora, no?” —primero desde el fondo de su celda, porque más adelante se apoyó contra las rejas que la separaban de la mía y continuó: “—Todo un hombrecito valiente ¿eh? ¿Cómo se siente uno cuando los demás lo creen

héroe? Estás que no podés más porque hiciste algo distinto ¿no?” —su voz se volvía más firme, más decidida— “Estás encantado con vos mismo, decí ¿hum? No lo hace cualquiera” —siguió— “Y eso es ser distinto ¿no es cierto? Vos no sos como todos ¿no es verdad que pensás eso? ¿Te gusta ser héroe? Confesá que lo hiciste para que te aplaudieran; que no das más porque te comenten. Andá, decílo. Yo no se lo voy a repetir a nadie” —de vez en cuando tosía apenas para entonar la voz o para reemplazar un chistido o para que yo supiera que aunque en ese momento no me dijese nada, él seguía allí. También advertí que se frotaba la nariz contra las rejas como si le picase en ese lugar y lo enervara. O se dejaba estar apoyado todo el peso del cuerpo sobre la cara. Y las mejillas se le deformaban. “—Así que un contrera valiente ¿eh?” —insistía— “¿Todo un hombrecito que corre por la calle y no se deja agarrar?” —Yo no contestaba; no quería dejarme atrapar por su voz. Había corrido, había gritado hasta no poder más, ya había hablado demasiado. Estaba hartado. Apreté más las manos contra las costillas y apenas lo miré. Pero él continuaba con un tono alegre que parecía no costarle esfuerzo alguno: “—¿No me decís si te pegaron? —su voz se hacía más insinuante, más blanda, demasiado comprensiva— “Decime si te pegaron ¿qué te cuesta?” —Esperaba después de cada pregunta, verdaderamente preocupado, anhelante, y estremecía esos silencios con su tosecita— “¿En serio que no me vas a decir si te pegaron? Hablá, decí algo” —y de nuevo esos sacudimientos nerviosos. Yo los hubiera podido contar, porque él estaba parado sobre unas hojas de diario que crujían con sus movimientos

—“Decíme” —insistió— “No te hagás el guapo. Andá, decí ¿o te hicieron creer que para parecer héroe hay que ser silencioso? No lo creas” —murmuró— “¿O te lo mandaron?” —y cada pregunta era una culminación de ese silencio que se tendía desde la reja (él continuaba apoyado con todo el cuerpo y su único sostén eran las mejillas que parecían dos pelotas pinchadas). Y el silencio se encuadraba entre unos baldazos que se oían al fondo —el agua tenía que ser fresca y se iría escurriendo en miles de burbujas—, un teléfono que sonaba y alguien que contestaba pero sin que sus palabras se entendieran muy bien, que tal sección, que fulano no había llegado, o esa tarde o al día siguiente no vendría, que alguien no estaba jamás, y un letrado que ordenaba o prohibía algo oscilaba colgado del techo y era lo único que se movía constantemente. “—¿En serio que no me vas a decir si te golpearon?” —en ese momento parecía resentido porque se le negaba algo que él creía merecer— “¿O no te gusta que yo lo sepa?” —y ya me dolía la cintura de estar ahí doblado oprimiéndome las costillas, esforzándome por aislarme y ordenar todo lo que había pasado: esa carrera por el medio de la plaza, ese caballo espantado, los gritos de aquellas mujeres, una de traje amarillo, la voz que manaba de los altoparlantes cortajeados de pronto por una música ligera, un pasodoble o algo así, el zócalo de ese edificio, una bicicleta destrozada con una rueda que todavía giraba. “—¿No querés hablar conmigo? Pero decíme, decí algo. Es lindo hablar...” —y me hubiera gustado ponerme de pie y estirar los brazos hasta no dar más o tumbarme sobre el resto de agua que debía haber quedado en el piso que seguramente estaban

baldeando y frotarme con eso que todavía estaría fresco —“¿No me vas a decir nada? —repetía ese tipo enardeciéndose con su propia voz— “¿No te importa hablar con alguien, decir cualquier cosa?” —después se quedó en silencio. Cinco o seis minutos. De pronto me di cuenta que había sacado la cara de entre los barrotes y se observaba en un espejito las mejillas marcadas con esos surcos que tardaban en borrarse. Por primera vez lo miré de frente: fruncía la cara con disgusto y la boca se le envejecía. Era por sus dientes, calculé. Con esa mueca los mostraba y aparecían carcomidos, bordeados como por herrumbre. Él me increpó: “—¿Viste? Por vos. Fijáte cómo me quedó la cara” —y se palpaba desconcertado, pero con apuro, con un apuro excesivo— “¿No ves? ¿No ves?” —y se golpeteaba las mejillas— “Ustedes... por ustedes pasa todo. Si se quedaran quietos en vez de hacerse los héroes, los hombrecitos... pero ¿para qué se hacen los hombrecitos? Quédense en sus casas y todos en paz. Nadie se va a meter con nadie.” —y parecía cada vez más irritado porque sus mejillas no recuperaban la forma normal— “Por ustedes... por vos... ¿qué tienen que andar haciéndose los recios? Sacando pecho por ahí para que las nenas los aplaudan ¡sucios!” —alardeaba de una grosería muy extraña: la exhibía exagerándola, pero de pronto parecía avergonzarse o pesarle demasiado hasta anonadarlo. Entonces se sentaba y se toqueteaba las piernas desde los tobillos, oprimiéndose los pantalones: sus manos subían —tenía unas pantorrillas secas, ágiles— se detenían más arriba, después de vacilar en las rodillas, marcaban que eso era un redondel y luego ascendían por los muslos y

llegaban a las caderas y allí medían algo después de calcular bastante. “—Contrera... contrera... contrera... contrera...” —empezó a canturrear— “Contrera... contrera... contrera...” —y balanceaba las piernas cuando los baldazos frescos ya no se oían. El teléfono continuaba, pero el tipo que tenía que estar no aparecía o no iba a llegar esa noche por algo que no se escuchaba muy bien— “Contrera... contrerita... guapito sucio...” —y ese moscardoneo iba a ser interminable y yo continuaría con esa cabalgata desordenada con manchones amarillos y rojos que me estallaban detrás de los párpados y se aquietaban apenas para volver a hincharse y girar y restallar con vetas verdes o como mil lentejas de forma perfecta pero temblorosa. Y, a veces, todo eso era insoportable. Un sol agudo y rojo que me golpeaba de frente. Mientras tanto, él parecía enternecerse con ciertas palabras y las mascaba como a un caramelo de goma hasta que no le quedaba nada más que un hilo descolorido que apenas se estiraba: “—Tirabombas... tirabombitas...” —iba enunciando— “pillado que se hace el que no quiere hablar... que no quiere hablar y se tapa la cara...” —eso era un rulo pesado, que daba vueltas sobre sí mismo sin acabar nunca, que se cernía sobre los dos y nos iba agobiando, espeso y fascinante— “... cara de tirabombas... cara de porquería...” —de pronto, inesperadamente, se puso de pie: “—¿Qué?” —gritó— “¿Tenés miedo?” —me apuntaba con su cara afilada, entreabriendo la boca— “¿Te enseñaron que con los putos no se habla?” —jadeaba con el mismo ritmo con que antes había tosido— “¿Quién fue: tu papá o tu maestra?” —los diarios del piso crujieron— “¿O los hombre-

chos como vos no se meten con maricas?” —después siguió gritando un rato largo, me insultó —inventó insultos— susurrándolos primero con rabia y a los gritos más adelante, repitiéndolos con un machaconeo intolerable, con la boca abierta hacia el techo, hasta enronquecer, o solamente murmuraba una sola palabra, “capón”, por ejemplo, que parecía fascinarlo porque durante unos minutos sólo pronunció “pónpónpónpón” hinchando los carrillos. Era algo que me tiraba desde un ángulo de su celda y que fue subrayando con palmadas. Como si cada insulto fuera una foca que saltase. Claro, también se reía de sí mismo. Después bailó al compás de algo que era “capón sin Perón”. Yo no oía muy bien. Estaba cansado de estar ahí y harto de ver a ese tipo que se movía y hablaba sin descanso durante dos, tres, cinco horas. Qué sé yo. Después se puso a fumar y entre pitada y pitada me decía con una voz que ya resultaba chirriante: “—Al que te dije no lo sacan más... lo van a tener que aguantar... al que te dije no lo sacan más... lo van a tener que aguantar hasta que se pudran... ustedes ¿eh?... aunque les escandalice lo que hace... aunque se rían de él y de la mujer y de los que están con él... aunque lo desprecien” —y en ese momento él estaba con Perón, era su aliado y se empeñaba en defenderlo con cualquier argumento. Él y Perón. Él era Perón. Y yo, todos los que lo despreciaban— “... lo van a tener que aguantar hasta que se le ocurra...” —seguía— “aunque ustedes se sientan muy finos, muy superiores... caballeros desdenosos, macizos... aunque no lo quieran oír... aunque hagan como que no lo escuchan...” —Eso, media hora. Después venía algo nuevo. Y era evidente que

buscaba alguna cosa de repuesto. Él también se hastiaba de sus propias palabras. Necesitaba renovarse constantemente y demostrar que tenía ingenio de sobra y que no se le acababa así nomás. Me irritaba y se divertía, pero de a poco, como si fueran plazos. Él no agredía a nadie de golpe, sino que provocaba con cálculo, controlándose. “Tiene su estilo”, pensé. Él acertaba con alguna palabra absurda: “Guapitito”, por ejemplo, y eso lo iba rimando con lo que se le antojaba. O se volvía a apoyar sobre la reja igual que al principio y me largaba las palabras como si fuera su aliento. Bocanadas de aliento. “—Se van a morir con Perón... se van a tener que podrir con él encima... Encima” —repitió separando las sílabas— “Él hace lo que quiere con ustedes y ustedes no tienen nada que hacer... Nada... nada” —repetía como si se vengara de algo— “Y se van a morir con Perón atragantado... En la garganta y en todas partes... Sucios, sucios de porquería”. Claro, también canturreó todas las marchas oficiales hasta que se fue oscureciendo y una lámpara brotó en la esquina del corredor. Entonces se puso a marcar el paso con una marcialidad grotesca y daba vueltas por la celda o se detenía frente a donde yo estaba para soltar los insultos. “—¿Te tapás los oídos?” Yo me había cubierto la cabeza con las manos para no oírlo más. Pero él gritó más fuerte, enardecido, sacudiendo los barrotes, no como para arrancarlos ni mucho menos, sino como si los barrotes fueran yo mismo. Y cuando apareció el cabo a causa de sus gritos, lo dejó seguir y ni lo chistó ni le dijo nada, sino que se sentó detrás de una mesita y se quedó mirándolo. El policía estaba muy divertido y parpadeaba aprobando o pugnando

por no dormirse ni perderse nada de ese espectáculo. Y cuando el otro le preguntó si me habían pegado o si yo había corrido, apenas cabeceó con placidez. Después comimos. Pero él no se detuvo. No. Mascaba, me chistaba esperando un momento para comprobar si lo miraba y, por fin, soltaba un insulto. Le gustaba mucho “Nenito”, seguido de cualquier cosa. Ya no se preocupaba de la rima. A veces decía algo en voz alta para que el cabo se lo festejara. Y cuando le devolvió el plato y el vaso, lo tomó de la manga y le secreteó algo mirándome de costado y estremeciéndose con risitas. Él sería su cómplice y le hubiera encantado prolongar eso que parecía una equívoca alianza o algo por el estilo contra mí, pero el cabo se lo espantó de un manotazo cuando pareció satisfecho. Era un hombre huesudo, con una frente desmesurada que se reducía o se distendía como un fuelle cuando se le marcaban las arrugas o una cosa le provocaba asombro. Y mucho más si atendía algo o si parecía reflexionar dificultosamente. Pero ni habló ni comentó nada. Solamente se sonreía como un muñeco de madera; pero eso, muy pocas veces, cuando creía oportuno conceder algo. O si el otro inventaba una cosa nueva para provocarme como cuando se resolvió a tirarme bolitas de pan. Mientras las iba redondeando entre los dedos canturreaba “lindo y valeroso” con un tono inocente de chico de colegio o de enanito de dibujos animados; después tomaba puntería con mucha precaución y me las tiraba. Entre mis pies se habían amontonado unas quince o veinte. Pero él proseguía. Ahora, con “mugre valiente”. Hasta que se quedó en silencio. Supuse que estaría planeando algo nuevo: esperar a que

me durmiera para gritarme de pronto, o escupirme, o algo más o menos. Hubiera sido lo mismo. Ya lo había pensado muchas veces: si hablaba con él y le pedía que terminara, era darle ventaja al policía: yo hablaba con un tipo así, yo me confiaba a un tipo así, yo tenía que ser igual a ese tipo. Por lo tanto, yo era como ese tipo. Y yo estaba contra algo. Los que estaban contra algo, eran como ese tipo. El gran argumento: todos los que estaban contra algo, eran como ese tipo. O estábamos contra algo únicamente porque éramos así. Eso bastaba. (El cabo se iba aflojando en la silla y las piernas se le estremecían con su sueño espeso). Y a la inversa: si yo le pedía al cabo que lo hiciera callar, no iba a conseguir nada. Al contrario, era un aliado que le había salido para irritarme. No había escapatoria. Y en ese momento mis argumentos me parecieron bien armados. Hasta me descubrí complacido con mi lucidez. Sí. La lucidez siempre es tranquilizadora: el mundo aparece como una cristalería, todo ordenado y transparente. Y tan desabrido. Todos mis argumentos me parecieron demasiado serios, confeccionados. “Que si esto o lo otro más aquello necesariamente tenía que provocar lo de más allá”. Demasiada geometría. En realidad mis argumentos me parecieron para los de afuera, para la gente devota de las cosas claras que pudiera escucharme. Miedo, de eso se trataba. Más: que todo eso me resultaba fascinante y me escabullía porque temía que me atrajera demasiado. Y me podía provocar vértigo, y lo que yo andaba buscando con todo lo que hacía —hasta dar puñetazos o romper cosas o hacerlas estallar— era lo que pudiese oprimir entre los dedos. Cosas, cosas irrefutables. Pero en ese momento a ese tipo se

le habían acabado las migas y empezaba con bolitas de papel. Y yo me arrinconé para hacerme un pedazo de cualquier cosa y dejarme estar. Una cápsula empecinada en recordar por qué estaba ahí dentro, en qué casas de la ciudad vivían mis camaradas o en cómo tenían distribuidas las sillas y los roperos, o en la inexplicable autoridad de la mujer de uno de ellos, o en una pretenciosa reproducción de Chagall de algún otro. O en dormirme y redondear esa cápsula. Hubo un rato de silencio y todo lo que ése canturreaba se fue borroneando. Apenas si los chispazos de luz de los tranvías que pasaban por la calle rayaban la pared de enfrente. Eso era del otro lado. Afuera. Iban por esa calle, doblarían por la esquina o seguirían bajo los árboles cruzando Buenos Aires. Esos tranvías iban a hendir la ciudad lanzando chispazos desde el trolley. Toda la ciudad surcada por tranvías blancos como ballenas que largaban fognazos. La ciudad era una ballena blanca echada sobre una playa roñosa. Y parecía muerta o dormida y tan fofa, con su panza blanda. Pero se estremecía. “—¿Cabo, puedo ir al baño?” —inesperadamente el otro se había puesto de pie y se apoyaba contra las rejas que daban al pasillo— “¿Cabo, me permite pasar al baño?” —él también era blanco y parecía parpadear como un payaso— “¿Me dejás ir al baño, cabo?” —era una voz distinta, plañidera, una cosa que seguramente iba a conmovier— “Tengo ganas de ir al baño, cabito” —una voz que se desplomaba en medio del pasillo, a los pies de ese hombre de madera que estaba sentado detrás de una mesita minúscula— “No aguanto más, cabito” —y allí se entreabría con una cosa anhelante, indefensa, lúcidamente

indefensa— “Por favor, cabito, dejáme salir. Un rato, nada más que un ratito” —una voz que iba untando los pies de madera del policía, que los iba a engrasar y a tornar escurridizos y por supuesto que muy suaves— “Un poquito de pis, cabito. Andá. Nada más que un pisito” —era de aceite y serpeaba lentamente— “Voy y vuelvo, cabito. Nada más. Vos me abrí y voy corriendo y vuelvo enseguida” —algo que se afinaba y se escurría por todas partes, todo blando, más blando cada vez, más flojo, sobre todo eso, algo que se iba abriendo— “En seguidita” —con pereza, muy poco a poco, con una fuerza que venía de abajo pero que se contenía para que no saltara y desbaratase todo— “Andá, cabito, andá” —era una valva entreabierta o un bostezo insoportable e indeciso— “Dejáme, cabito. Abrís, voy corriendo y vuelvo enseguidita. Vos me acompañás, cabito. No, no” —se rectificó— “Si no querés, te quedás mirando desde tu silla” —el policía recogió las piernas— “Dejame ir, cabito. No doy más. En serio que no doy más. En una carrerita, cabito” —todas cosas pequeñas y apiladas, diminutas, que correteaban en puntas de pie, marcando pequeños puntos, sin apoyarse, conteniendo la respiración, sosteniendo eso que se podría abrir y rebasar, aplastar al policía, anegarlo, tirar abajo esa mesa, la silla, también la pared y, claro, la ciudad tan alineada y erecta— “Me voy a hacer aquí, cabito”. “—¡No hagas eso, eh!” —fue lo único que dijo el policía. Él era de madera y había que tenerlo presente. Se tironeó la cara y después se quedó acodado en la mesa, sosteniéndose esa cara de caballo de madera, con sus anchas fosas nasales de caballo de calesita. Con los ojos que se esforzaba por tener abiertos del

todo, pero sin olvidarse de que los párpados debían sujetarle esos dos bolones de vidrio. Y el chorro de orina fue creciendo silenciosamente. Lo advertí por su brillo cuando reflejó uno de los chispazos de la calle. Ya iba pasando la reja que separaba su celda de la mía. Y fue creciendo por el pasillo, subrepticamente, con una cautela de animal. Y el policía lo había visto pero dejó que le llegara hasta los botines. Como para cerciorarse del todo o para que el otro lo ensuciara un poco. Nada más que en el borde. Así se podría indignar por algo y dejarse anegar de furia. Una furia justificada, casi santificada. Pero que antes lo agraviaran de esa manera. Que le dijeran que “no”, que él sería cabo y patatín y patatán y que habría ordenado y para que lo obedecieran, pero ya no se aguantaba más. Entonces se levantó como si continuara reflexionando, porque fue muy lentamente, casi como dándose tiempo a cada paso para volver atrás, y abrió la puerta de la celda mientras el otro titubeaba esforzándose por creer que le iban a anunciar que fuera al baño, que soltara su pisito de una buena vez, que se diera el gusto, que no era cuestión de seguir aguantándose o de hacer las cosas a medias, que él comprendía como todos comprendían. Pero, no. “—¡Te dije que no hicieras eso!” —gritó el policía y levantó el brazo y lo volvió a bajar sin pensar en lo que había dicho ni que tenía las punteras de los botines mojados de orina y que si se hubiese dejado estar se hubiera empapado del todo— “¡Te dije que no lo hicieras!” —y eso iba a seguir porque, total, era cuestión de levantar y bajar el brazo, de cualquier manera siempre habría debajo del puño una cosa dispuesta a recibir, algo plano sobre lo que los

puñetazos no resbalarían, algo plano y más blando que los nudillos y que se iba a quedar ahí sin moverse hacia la izquierda o hacia la derecha. Y hasta parecía rebotar y rebotar. Y si se seguía, gustaba y hasta se podía llegar a pensar en otra cosa con ecuanimidad: en la comida o en la querida esposa e hijos o en los mismos insultos, mis insultos, tanto tiempo, los puñetazos burlones o muy divertidos, la moral, la gran moral que pegaba brincos como un canguro sonriente, porque uno es tolerante pero hasta cierto límite, o en algo más serio aún como los reglamentos de tapas azules o la gloria imperecedera del coronel Falcón que en 1910 o los frijoles que no se llaman así pero en el cine la boquita de Marilyn Monroe...

—¡Basta!

El cabo se quedó rígido. Después me miró como si tratara de acordarse de quién era: yo estaba preso, yo estaba metido ahí, yo le había gritado. Claro, él era un poco torpe y sus ideas se movían dentro de su cabeza de la misma manera que ese aceite interminable y lento de las vitrolas automáticas. El mundo había quedado a sus espaldas. Su brazo. Se palpó el brazo, la mano y pareció tranquilizarse. Aunque yo me hubiera puesto de pie y estuviera apoyado contra las rejas y allí, a sus pies, estuviera esa cosa blanducha a la que podía patear o palmear como a un camarada vencido. “Vamos, vamos, viejo, no es nada” o “No remolonees, hijo”, con toda la ternura de una madre que sabe su oficio. O bien: “No es nada, mañana también amanecerá”. Él era cabo y me podía invitar a participar de lo suyo. Pero se movió pesadamente, creo que dijo varias veces que sí o que estaba bien y que había concluido o que “por hoy basta”. Hizo sonar las llaves, cerró

la celda y se sentó nuevamente delante de esa mesita demasiado pequeña para su tamaño, porque siempre había habido una desproporción, pero en ese momento se había acentuado. Después me parece que empezó a chupetearse las muelas.

Y de nuevo otro silencio se nos desplomó encima: sobre mi celda, sobre la de al lado, encima de ese bulto que permanecía en el piso, a lo largo del pasillo, en torno a la lámpara que pendía en el fondo, y se acható sobre el policía y sobre la suela de sus botines. Hasta los chispazos de la calle que rayaban la pared se fueron espaciando o desapareciendo. Y todos nos convertimos en unas bolas cada vez más enroscadas sobre sí mismas. También la ciudad sería una bola apretada sobre su propia masa. Ya ni temblaba ni quería respirar. Estaba encogida, bien agazapada, definitivamente descolorida. Y en el medio amasaba, contra su propio vientre, otra bola de miedo redondeada con mucha desconfianza, sin animarse a mirar a los costados. Vientre, vientre, nada más que eso. Para adentro. Era la única forma de conseguir una seguridad tibia.

—Pibe... —chistaron al rato desde la otra celda— Pibe... —él tenía que ser cuidadoso, susurrar, apenas y también muy convincente, firme— ¿Querés algo?... No te molesto más... En serio... —pero era una voz torpe, como si tuviera la lengua hinchada y no le cupiese en la boca— En serio... Gracias... No te digo nada más... En serio pibe... ¿No tenés ganas?... Lo que quieras, pibe... Pedí... pedíme...

Un Viñas inédito

Por Andrés Tronquoy

Detrás de cada ficción, escrita por David Viñas hay cientos de horas de investigación. Así, lo que suele percibirse en las manos del lector como un ejercicio estilístico, tiene un trasfondo en el que el escritor trata con archivos disímiles y se confronta con ellos fundiendo la materia prima de lo que luego será su escritura.

En el año 2009, la Biblioteca Nacional adquirió un conjunto de documentos pertenecientes a la colección personal de David Viñas. Allí hay piezas de diversa categoría que el escritor fue reuniendo con el tiempo: papeles, copias de correspondencia, recortes de prensa, inéditos, apuntes, etc. Entre esos materiales se encuentran las 185 carpetas que componen el proyecto de libro inédito sobre la figura de Lucio V. Mansilla. Estos papeles están siendo descifrados, cotejándolos, interpretando sus tachaduras y notaciones, corroborando su orden e intentando establecer una unidad.

Todo este voluminoso conjunto de materiales, que constituyen los folios íntimos de su obra, nos permiten, de algún modo, acercarnos al “método Viñas”, un procedimiento subrepticio que acompaña al ensayo, en apariencia “despojada” de rigor.

Deteniéndonos ante el recorte periodístico o los garabatos en la servilleta, en la esquila suelta o en el *ticket* del café, podemos imaginar su figura resoplando y anotando lo que luego, seguramente, anunciaría una nueva controversia.

En el Área de archivos y colecciones particulares de la Biblioteca Nacional se encuentran alojadas 185 carpetas de un proyecto de libro inédito de David Viñas titulado *Mansilla entre Rozas y París*. Se trata de un importante conjunto de documentos que la Biblioteca Nacional adquirió en 2009 y que Viñas produjo y recopiló a lo largo de varios años de investigar la figura de Lucio V. Mansilla.

Los documentos, según ha comprobado el Área, “incluyen tanto apuntes, borradores, escritos inéditos de diverso tenor y extensión, como todos aquellos materiales que fue reuniendo a lo largo del tiempo. Entre estos papeles cuentan recortes de prensa, publicaciones, capítulos de libros de y sobre Mansilla, copias de correspondencia, mapas, planos y otro tipo de documentos consultados por el propio Viñas en archivos y bibliotecas”.

La aparición de estos materiales representa para el Área de investigaciones Bibliohemerográficas de la Dirección de Cultura de la Biblioteca Nacional un interés doble: por un lado, en relación a la investigación en un sentido general, amplio; por el otro, como muestra de una nueva perspectiva de la obra de Viñas. La investigación detenida revela los planos de producción, los trazos y tachaduras, estabilizados a la vez que inquietos –indómitos– pone a nuestro alcance, bajo nuestra vista, el proceso de investigación. La posibilidad de trabajar con esos documentos aparece necesariamente mediada por la cuestión de cómo leerlos, de cómo descifrar sus diversos niveles y recomponer –o reconocer– su unidad.

Los materiales reunidos aparecen como disparadores en relación a diversas cuestiones y en diversos niveles: en

primer lugar, cómo se presentan estos documentos en la obra de Viñas, qué diálogo mantienen con el conjunto de su producción y cómo pensarlos y ubicarlos en esta relación. Por otro lado, cómo componer y establecer un orden que sea fiel a un libro no terminado, asumiendo la imposibilidad de continuar con la investigación original tal como se venía desarrollando, pero con la posibilidad latente de intentar componer con sus restos, con las pistas y bosquejos que nos quedan –con sus ruinas, incluso– otro texto. Se abren también nuevas posibilidades de conocer las

formas de lectura de David Viñas, en este caso sobre Mansilla, pero desde allí, y por añadidura, sobre toda la literatura argentina. Finalmente, en un sentido más general, el trabajo con estos materiales permite repensar la investigación literaria y sus métodos.

Se trata, entonces, de un doble movimiento: conocer las lecturas de Viñas y su forma de trabajo –cuestión que tiene peso propio por tratarse de una figura intelectual de su relieve–, y desde allí poder poner en relación estos documentos con el resto de su producción y trabajar sobre su propia obra, con sus propios –y renovados– ecos.

El análisis de este material nos muestra sus lecturas, hipótesis y razonamientos

Los materiales reunidos aparecen como disparadores en relación a diversas cuestiones y en diversos niveles: en primer lugar, cómo se presentan estos documentos en la obra de Viñas, qué diálogo mantienen con el conjunto de su producción y cómo pensarlos y ubicarlos en esta relación. Por otro lado, cómo componer y establecer un orden que sea fiel a un libro no terminado, asumiendo la imposibilidad de continuar con la investigación original tal como se venía desarrollando, pero con la posibilidad latente de intentar componer con sus restos, con las pistas y bosquejos que nos quedan –con sus ruinas, incluso– otro texto.

respecto de uno de los escritores argentinos más importantes del siglo XIX. Y compila, además, importantes documentos que pueden ser interesantes no sólo como método de investigación visible, sino también como *corpus* para otras investigaciones.

Mansilla atraviesa fuertemente la obra de Viñas en su conjunto, pasando por sus libros de ensayo más conocidos: *Literatura argentina y realidad política, Indios, ejército y frontera, Viajeros argentinos a Estados Unidos*, pero con una presencia que alcanza también las obras de ficción, como podemos ver en *Un dios cotidiano*, donde Ferré reflexiona reiteradamente sobre la escritura de Mansilla.

Podemos distinguir tres momentos fuertes de análisis de Viñas sobre Mansilla y su obra.

El primero, en *Literatura argentina y realidad política* en el capítulo titulado “Mansilla: clase social, público y clientela”, presenta a Lucio V. Mansilla como exponente de la *genteel tradition* y como escritor saliente y representativo de la oligarquía. Allí aparece la idea de auditorio —o de club—, constitutiva de la forma oral. Se trata de la comunión de los santos, el cielo de la oligarquía. Hablar entre pares. Viñas afirma: “Impugnador de la ideología oficial sólo en detalles, paulatina y conjuntamente con el repliegue de la clase tradicional llega a convertirse si no en guardián por lo menos en mantenedor de la dogmática de la buena sociedad”¹.

En un segundo momento, en el capítulo “Mansilla, arquetipo del *gentleman*-militar (1870)” de *Indios, ejército y frontera*, Viñas discute las lecturas que exaltan de forma acrítica *Una excursión a los indios ranqueles* y lo configuran en relato paradig-

mático sobre los indios a la vez que disuelven sus elementos históricos y su costado más heterodoxo, al punto de convertirlo en un texto sin potencia ni inconveniencia, incluso en un texto reformulado para niños. Se trata de las neutralizaciones del “discurso literario administrativo”, de las anexionaciones del discurso del Poder. Frente a esto, Viñas propone otra lectura: “Mansilla es el arquetipo de los militares de la generación de 1880 que toman contacto con el indio y el Desierto”².

En ambos capítulos la relación de Mansilla con la “ideología oficial” es central. Y así también aparece en el tercer momento, que creemos se encuentra en los documentos inéditos e inconclusos que conforman el *Mansilla entre Rozas y París*. Allí aparecen diferencias que reorientan sus análisis, en un proyecto por otra parte mucho más amplio y ambicioso. En una entrevista a Viñas, realizada por Américo Cristóbal³ —mientras desarrollaba la investigación—, surge la siguiente reflexión:

A.C.: *David, me parece que hay diferencias fuertes entre lo que escribís acerca de Mansilla en *Literatura argentina y realidad política* y esto que estás armando ahora para tu libro...*

D.V.: *¿Vos querés decir que allá lo condeno?*

A.C.: *Y sí...*

D.V.: *Prejuicios ideológicos, viejo, prejuicios ideológicos...*”

La cuestión de cómo articular documentos dispersos de una obra inconclusa es una pregunta continua, que sólo puede resolverse —y provisoriamente— a medida que se los trabaja como astillas que se juntan, como fragmentos de un

todo difícil de reconstruir. Teniendo en cuenta el aporte que pueden hacer al estudio de la literatura argentina y lo que representan, en tanto expresión de uno de los grandes renovadores de la crítica y la teoría literaria argentina, con textos e investigaciones que ponen en foco una forma particularmente destacable de producir conocimiento en el campo de la cultura, trabajamos con la idea de editarlos.

La figura del Viñas investigador se plantea en distintos planos. En primer lugar, podemos hacer foco en su estilo. El estilo ensayístico de Viñas, en ocasiones ha sido cuestionado por presentarse despojado de citas y referencias, sobre lo que él mismo afirmaba: “Las citas –y me involucro– son como los adjetivos: certeras, iluminan; excesivas, se convierten en rипios que abruma y pontifican”⁴. En esta cuestión, el complejo, laborioso y puntilloso entramado de la investigación del *Mansilla* pone en evidencia un fuerte trabajo de reelaboración de fuentes y textos aprehendidos y repensados por su propia escritura.

Por otra parte su concepción teórica. Dice Viñas: “El texto nos reenvía al contexto. Y a la inversa. El ademán mutilado de ‘un texto revertido sobre sí mismo’ resultaría tautología. Al fin de cuentas, la crítica debe ser el encuentro de dos historicidades en el plano de esa peculiar transhistoricidad que es la literatura”⁵. Este enfoque da cuenta de un trabajo crítico basado en la idea de que la literatura debe vincularse necesariamente con el contexto y con la clase social, y en las relaciones ineludibles que mantiene con la política y con la historia. Cuestión muy visible en los documentos del *Mansilla*: para Viñas es imposible pensar a Lucio Mansilla sin atender a su figura de

clase, y en ese sentido la presencia de documentos como el catálogo de la biblioteca o fotografías de la casa de Mansilla en el barrio de Belgrano son algunos de los detalles que evidencian la atención puesta en el contexto y en la historicidad de la literatura.

Tanto la concepción teórica de Viñas como su forma de trabajo aparecen cristalizadas en los papeles reunidos en su investigación: en ese sentido las carpetas representan un documento invaluable. Asistimos allí con el mayor interés a un despliegue plenamente visual, donde el ritmo que proponen los trazos sobre las hojas, los colores y las diferentes capas de lectura y reescritura exponen sus métodos, sus inquietudes, sus idas y vueltas, sus propias digresiones y profundidades.

Podemos mencionar, a modo ilustrativo, entre muchas otras muestras –evidencias– de su forma de trabajo, la urdimbre manifiesta en los manuscritos llenos de anotaciones, referencias de páginas por tópicos, documentos mecanografiados corregidos con advertencias y leyendas que tejen un entramado intertextual, incluso páginas efectivamente publicadas de alguno de los capítulos pero también anotadas, en base a las que se pueden rastrear y descomponer los procedimientos y los cambios textuales.

Al leer y rebuscar entre los documentos –ahora cuidadosamente ordenados gracias al trabajo de los archivistas– puede entrecruzarse el trabajo de montaje que se distingue no solamente en la aparición reiterada de advertencias sobre el montaje mismo, sino también en diferentes planos de trabajo e índices en constante variación. A esto se le suman anotaciones en servilletas o tickets de café y notas de diarios que dan cuenta de un modo y un contexto de trabajo.

DV 58 * pág. 100 y un abelauto! 15 persencas / 15 decs / 39 ano

3 27/35

secundaria (topografía)

Arquitectura: 164
Loguical: 101
aquadita:
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131

Btinas > 184
Chile: 201
medidas: loguical-100s

Topografía

China Capitan: 178-185-187
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131

Mitología
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131

Compañerismo: 138-140-191-193-196
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131

Topografía

China Capitan: 178-185-187
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131

Mitología
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131

Compañerismo: 138-140-191-193-196
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131

Topografía

China Capitan: 178-185-187
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131

Mitología
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131

Compañerismo: 138-140-191-193-196
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131
Cantabria: 106-108-131

Ante estos papeles uno se entrega a una forma de descriframiento. La lectura, la crítica, la investigación se presentan como una tarea de descifrado de documentos abiertos, no clausurados, que proponen seguir ciertas vetas más o menos esbozadas o desarrolladas. Al revisar las carpetas debemos recorrer nuevas pistas de lectura, tanto en relación a la literatura argentina en general, como a la obra de Viñas en particular.

Ante estos papeles uno se entrega a una forma de descriframiento. La lectura, la crítica, la investigación se presentan como una tarea de descifrado de documentos

abiertos, no clausurados, que proponen seguir ciertas vetas más o menos esbozadas o desarrolladas. Al revisar las carpetas debemos recorrer nuevas pistas de lectura, tanto en relación a la literatura argentina en general, como a la obra de Viñas en particular.

La figura de Mansilla, decíamos, es un interés constante en la obra de Viñas. Y en este sentido puede pensarse como clave de lectura, de interpretación de su propia obra. Su presencia casi fantasmal organiza la forma de leer y juega como referencia para trazar series, relaciones o bocetos en diferentes direcciones. La comparación inesperada que establece entre Mansilla y Alfonsina Storni es, en este sentido, ilustrativa: “en realidad ella era la prolongación intelectual de los grandes *gentleman*; y su estilo epistolar actualiza, en su escritura, la maliciosa desenvoltura de la oralidad de las *causeries*”⁶. Así, la idea de que “todo escritor resulta un lugar de ideas, una encrucijada”⁷, parece la indicada para describir el lugar que ocupa Mansilla en las reflexiones de Viñas sobre la literatura, la historia, y también muy fuertemente en relación al uso del lenguaje y particularmente de la oralidad.

De hecho Viñas retoma en clases y discusiones –también en su escritura– cierta tradición de oralidad presente en Mansilla. También recupera ciertos usos y formas del lenguaje vinculados con lo oral que nos reen-vían, por ejemplo, a sus análisis sobre el uso del lunfardo en Armando Discépolo: “Ya no hay discursos ni malentendidos ni cuchicheos, sino idioma craquelado, corroído y telegráfico por prescindencia total de la norma: el lunfardo no sólo es lenguaje secreto y el idioma de los rincones, sino el síntoma de la rebelión contra la inercia de los adaptados”. O a su temprana reivindicación de la escritura de Roberto Arlt con su uso irreverente del lenguaje, el voseo y su falta de respeto por la lengua oficial.

Y en este sentido Viñas desestima las críticas impugnadoras que Ricardo Rojas o Julio Noé le hicieran a Mansilla por considerarlo un escritor fragmentarista, digresivo, inorgánico, irrespetuoso, carente de estilo y de género. Críticas que lo descalifican totalmente y que Viñas rechaza e incluso revierte.

Es interesante poner en paralelo también cómo operan estas reflexiones sobre el uso del lenguaje en relación a la literatura cada vez más craquelada, corroída y fragmentada del propio Viñas, que a nuestro entender irrumpe con especial ímpetu en *Cuerpo a cuerpo* y continúa hasta *Tartabul*, apartándose de propuestas literarias más clásicas de izquierda, como el caso de Boedo, a las que concibe como rígidas, esquemáticas y con propuestas torpemente edificantes.

Mansilla, en este sentido, despierta innumerables preguntas y problemáticas en relación a las formas de estudiar y entender la literatura y

la historia argentina para David Viñas. De esta forma, recomponer aunque sea fragmentariamente el *Mansilla entre Rozas y París* implica también historizar y analizar la

propia escritura de Viñas, a la par de la de Mansilla: allí, en forma inconclusa pero latente, asoma una nueva cara de la obra de un Viñas siempre inconforme.

NOTAS

1. Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964, p. 216.
2. Viñas, David, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003, p. 161.
3. Cristóbal, Américo, (en colaboración con Hugo Savino): "Mansilla: una novela argentina del siglo XIX". En *El Interpretador*; <http://www.elinterpretador.net/>, n° 37/38.
4. Viñas, David, *Viajeros argentinos a Estados Unidos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2008, p. 230.
5. Viñas, David, *Literatura argentina y política II: de Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005, p. 130.
6. Viñas, David, *Viajeros argentinos a Estados Unidos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2008, p. 320.
7. Viñas, David, *Literatura argentina y política II: de Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005, p. 116.

Mansilla entre Darío y Proust

Por David Viñas

En su ensayística, David Viñas ha ejercitado un estilo que supo hacer de la serie la estrategia fundante de su discurso crítico. A este rasgo no escapan los papeles inéditos que conforman su libro *Mansilla entre Rozas y París*. El capítulo que aquí se presenta es una breve aproximación a la sección final de los borradores preliminares de este voluminoso ensayo, donde Viñas intenta reconstruir los nexos entre Mansilla y los circuitos literarios de aquel París de 1900. Cercado por algunos personajes que inspiraron la obra de Proust, o atravesado por las referencias a Rubén Darío (el gran “Verlaine latinoamericano”) en Buenos Aires, Viñas reconstruye ese campo cultural, rearma los circuitos de información, de padrinazgos y de reconocimientos entre los más destacados intelectuales y escritores de la época. Una vez más Mansilla será la cifra, será la condensación entre París (luminosa y cultural) y Buenos Aires (tradicional y pujante).

“Como lo presentaron en el Jockey Club y le sirvieron de testigos en duelos, se explicaba que el monóculo del general, incrustado entre sus párpados...”

Marcel Proust,
Por el camino de Swann, 1913.

I. Europa/Argentina

Tres emperadores aluden con sus ademanes a la última etapa de Mansilla en Europa y a los finales de la *Belle Époque*: Guillermo II de Alemania, Francisco José de Austria-Hungría y el zar Nicolás II. Y si con el Kaiser, en un escenario que recuerda *Los Buddenbrocks* de Thomas Mann, Mansilla se permite exhibir una mirada sostenida en su monóculo insolente, en Viena —enmarcada entre Freud y las inquietantes pinturas de Klimt— el autor de los *Ranqueles* le comenta con desenvoltura, al último de los Habsburgo, que “acababa de casarse con una mujer muy joven”. En cuanto al zar y a la zarina, los seduce con sus ironías presintiendo que “ese par de monarcas absolutos” cultivan un tono pequeño burgués muy en el estilo del teatro de Chéjov.

En su ansiosa correspondencia con Roca —al que llama “mi padrino” con cierta cortesanía al saludarlo como la figura central de la política argentina hacia el 1900—, Mansilla describe a “semejantes soberanos” con los procedimientos de sus medallones, ágiles y suntuosos, que ya había utilizado en los *Retratos y recuerdos* publicados en 1894: Guillermo II, en una de sus cartas, parece recortarse mediatamente sobre el recuerdo de un Urquiza prepotente pero contenido, y si lo provinciano del severo cuadillo de San José se convierte en la

figura imperial de Charlottenburgo, las sombras definitivas de Rosas y Bismarck parecen merodear por los marcos de ambos retratos.

En Viena —que contradictoriamente en otra de las cartas, oscila en medio de los frívolos valeses de Strauss y los sombríos pronósticos del *Hombre sin cualidades* de Musil— Francisco José, con sus pausas y sus patillas en chuletas, le recuerda a Mansilla, el fatigado discurso de algún juriscónsulto de Paraná como Manuel Derqui. Incluso en ambos márgenes presiente el agotamiento político y la precariedad social y financiera. “El imperio central europeo y las debilidades de la confederación”, por más de una razón.

El retratismo del general-diplomático del 1900 participa del sepia de algunos daguerrotipos y de los violentos contrastes en blanco y negro, del aguafuerte expresionista. Tanto es así que en esta epístola de Mansilla, a alguien remite el clima tolstoniano que rodea al zar poco antes de la revolución de 1905, es al Alberdi excesivamente cauteloso de su último exilio en Europa, del Chile del *Progreso* y sus obstinadas querellas con D. F. Sarmiento.

Europa del *Art Nouveau* y la Argentina de la élite victoriana se van convirtiendo así en las dos escenografías que se le repiten, calcadas, al Mansilla de sus últimos tramos. Sobreimpresas, en realidad, en revés y derecho, “como un Jano con doble frente”. En ese contexto, si el *Rozas*, simbólicamente, recién aparece después de la muerte de su madre y de las discusiones en torno a la demolición del “Palacio de Palermo”, Rubén Darío, “el Verlaine sudamericano”, se convertirá en el destinatario de la dedicatoria que Mansilla le escribe como homenaje al

1er borrador

especial para "Clarín"

MANSILLA ENTRE DARIO Y PROUST

gráfico

"Como lo presentaron en el Jockey Club y le sirvieron de testigos en duelos, se explicaba que el monóculo del general, incrustado entre sus párpados..."
Marcel Proust, Por el camino de Swan, 1913

Europa / Argentina

Tres emperadores aluden con sus ademanes a la última etapa de Mansilla en Europa y a los finales de la belle époque: Guillermo II de Alemania, Francisco José de Austria-Hungría y el zar Nicolás II. Y si ^{con} el kaiser, en un escenario que recuerda Los Buddenbrooks de Thomas Mann, Mansilla se permite exhibir una mirada sostenida en su monóculo insolente, en Viena -enmarcada entre Freud y las inquietantes pinturas de Klimt- el autor de los Ranqueles le comenta con desenvoltura, al último de los Habsburgo, que ^{"acababa de casarse"} ~~se casó~~ con una mujer muy joven, ^{al zar y a la zarina,} ~~en un momento~~ los seduce con sus ironías presintiendo que "ese par de monarcas absolutos" cultivan un tono pequeño burgués muy en el estilo del teatro de Chejev.

En su ansiosa correspondencia con Roca -al que llama "mi padrino" con cierta cortesanía al saludarlo como la figura central de la política argentina hacia el 1900-, Mansilla ^{a "semejanzas cabaleras"} describe con los procedimientos de sus medallones, ágiles y suntuosos, que ^{los} había utilizado en Retratos y recuerdos publicados en 1894: Guillermo II ^{en una de esas cartas,} parece recortarse mediatamente sobre el recuerdo de un Urquiza prepotente pero contenido, y si el provinciano del severo caudillo de San José se convierte en la figura imperial de Charlottenburgo, ~~las~~ las sombras definitivas de Rosas y de Bismarck parecen merodear por los marcos de ambos retratos.

se tra de las cartas

En Viena -que contradictoriamente oscila en medio de los frívolos valeses de Strauss y los sombríos pronósticos del Hombre sin cualidades de Musil-, Francisco José, con sus pausas y susaxillas en chuletas, ^{la} ^{a Monilla} recuerda el fatigado discurso de algún jurisconsulte de Paraná como Manuel Derqui. El retratismo del ~~retrato~~ ^{retrato diplomático en} 1900 participa ^{de} del sepia de algunos daguerrotipos y de los violentos contrastes, en blanco y negro, del aguafuerte expresionista. Tante es así, ^{con esta zorra de Monilla,} que si a alguien remite el clima tolstoiano que rodea al zar, ^{Europa} poco antes de la revolución de 1905, es al Alberdi excesivamente cauteloso de su último exilio en ~~Europa~~ ⁹⁰.

Incluido, en ambas imágenes, preside el agotamiento político y la precariedad social-financiera.

Europa del art nouveau y la Argentina de la élite victoriana se van convirtiendo en "El imperio central ~~unido~~ ^{de} las debilidades de la Confederación". Por más de una razón

decadentismo de Buenos Aires. Y Proust, a través del conde de Montesquiou (el Charlus de la *Recherche*), se transforma, entretanto aquí, en la divisa mayor de su producción literaria condicionada por el malestar que, a su vez, le provocan en Francia los descendientes de Bouvard y Pécuchet.

De un *costado* y del “otro” (como Cortázar de)¹ Mansilla comprobaba que al final de ellos y aquellos que la frontera no es monopolio de ninguna ciudad. Aunque en el revés de la trama vibren “ciertas ternuras.” Se reabre consiguiente y como blasón el vaivén entre París y Buenos Aires dibujando un viaje fundamental de constantes idas y vueltas entremezcladas con decepciones y renovadas expectativas.

II. De *Los raros* a Madame Verdurin

“Al conde Robert de Montesquiou-Fesenzac, en demostración de estima, amistad y simpatía y admiración.”

Lucio V. Mansilla,
dedicatoria de *Estudios morales*, 1896.

“A Des Esseintes” es la dedicatoria de Mansilla que encabeza su saludo a Darío publicado en *La Quincena* de abril de 1895. Se trata de una revista que puede ser definida como el tránsito editorial entre los hombres del 80 que conviven ahí con los amigos y discípulos locales del nicaragüense: Eduardo Wilde y Cané aparecen junto a Roberto Payró y Julio Piquet. Y si ese espacio literario se sitúa en la secuencia que va desde *La Biblioteca* de Groussac a *El Mercurio de América*, el homenaje de Mansilla se convierte jubilosamente en el reconocimiento de una generación posterior que jura

por Huysmans, por D’Annunzio y por Anatole France. Las escépticas ironías de los grandes *gentleman* se han deslizado hacia la neurastenia, primera enfermedad que “ataca” sólo la cabeza de los más representativos del 1900.

Más aún, en un juego de escenografías concéntricas, Mansilla lo hace aparecer al Julián Martel de *La Bolsa* como “el joven que le presenta” a Darío. Y los tres —el viejo *gentleman* y los dos profesionales del oficio de escribir— se quejan en “la calle Florida” y en Plaza Mayo de la incapacidad que padece Buenos Aires de reconocer una literatura refinada. Y como ni Darío (ni al propio Mansilla, desde ya) los habitantes de la “Babilonia del Plata” poseen la sutileza para reconocer el refinamiento de las *Prosas profanas* y, mucho menos, las ironías (o las presuntas perversiones) de los Verlaine o las Rachilde que recorren, con descaro, las páginas de *Los raros*. “Nos falta ideal” —confiesa Mansilla—; “por eso no entienden al poeta” —se burla— “en este glorioso país”.

No a Buenos Aires, entonces, y, de inmediato, apuesta a París. Antiguo dilema argentino que es un lugar común (por lo menos, desde Echeverría hasta recalar, mucho después, en la sarcástica *Rayuela*). Y París, para el Mansilla del 1900, embajador, de hecho, ante “el monarca del mundo literario oficial”, se identifica precisamente con Robert de Montesquiou.

Modelo y contradictorio maestro del joven Proust, el conde Robert de Montesquiou-Fesenzac, no sólo aparecía como una suerte de “árbitro de la elegancia” en el París de 1900, sino que era el personaje a quien el corresponsal de *Caras y Caretas*, Juan José de Soiza Reilly, expresamente le solicitaba su opinión sobre la Argentina, junto a Jules Lamaitre y Max Nordau, dos de

los grandes “maestros” de entonces. Montesquiou, autor de *Les hortensias bleus* y *Cygnés Noris*, que le dedica varios poemas a Mansilla, y Mansilla, entre otros intercambios, le retribuye con el explícito homenaje de sus *Estudios morales* de 1896.

Existe, además, una singular correspondencia entre Mansilla y Montesquiou: las invitaciones son recíprocas; y si en una de sus cartas, Montesquiou se excusa por no poder asistir a una reunión organizada por Mansilla, en otra, expresamente y en medio de sus típicos juegos de palabras de presunto ingenio, le agradece el *presente* de una piel de avestruz “enviada desde los pagos de Leubucó”.

Era un trofeo más o un síntoma del exotismo que Montesquiou exhibía en las “perversas decoraciones de su casa” (cuyos interiores inspiraron, precisamente, al Des Esseintes de *À rebours* de Hysmans. Incluso, “el pavo real” del *Chantecler* de Rostand estaba inspirado en este “Alcíbiades del París 1900”, autor, a su vez, de un libro de poemas titulado *Les paons*.

Y Montesquiou, a renglón seguido, como nexos entre Mansilla y Proust.

Porque “el saber argentino” del conde llegaba hasta su amante tucumano, Gabriel de Yturri, al que le dedica *Transparent*, y de quien Groussac, en su rencoroso *Viaje intelectual* parece desquitarse entre sus juicios despectivos sobre Jaurès y Zola.

Toda esta colección de figuras, por cierto, aparecen comentadas malévolamente o con tonos de complicidad por la pintoresca madame Verdurin en la *Recherche*, y proyectadas en muchos casos a través del monóculo que, en su correspondencia, se ubica explícitamente, colgando de su cordón, sobre la solapa del general Mansilla.

París/Buenos Aires; Buenos Aires/París. Viaje fundamental. Como si el Mansilla final, fatigado después de sus entrevistas con los tres emperadores, hubiera dejado de contemplar el barrio de Saint-Germain de París. “Ahí vive la insoportable señora de Verdurin”. Y ya pensase una vez más en el barrio lejano, aldeano y borroso que iba intentando recuperar en sus *Memorias* entre la Iglesia de San Juan y el ambiguo Palermo de Rosas.

NOTAS

1. El manuscrito se encuentra dañado y ha sido imposible leer ese segmento.

-3-

De "Los raros" a madame Verdurin

salvo

"Al conde/Robert de Montesquiou-Fezensac, /en demostración/
de estima, amistad y simpatía/y admiración".
L.V.Mansilla, dedicatoria de Estudios morales, 1896

"A Des Esseintes" es la dedicatoria de Mansilla que encabeza su saludo a Darío publicado en La Quincena de abril de 1895. Se trata de una revista ~~que puede ser definida~~ que puede ser definida como el tránsito editorial entre los hombres del '80 que conviven ahí con los amigos y discípulos locales del nicaragüense: Eduardo Wilde y Cané aparecen junto a Roberto Payré y a Julio Piquet. Y si ese espacio ^{literario} se sitúa en la secuencia que va desde La Biblioteca de Groussac a El Mercurio de América, el homenaje de Mansilla se convierte jubilosamente en el reconocimiento de una generación posterior que jura por Huysmans, por D'Annunzio y por Anatole France. Las escépticas ironías de los grandes gentlemen se han deslizado hacia ~~las~~ neurastenia, primera enfermedad que "ataca" sólo la cabeza de los escritores más representativos del 1900.

Más aún, en un juego de escenografías concéntricas, Mansilla lo hace aparecer al Julián Martel de La Bolsa como "el joven que le presenta" a Darío. Y los tres - el viejo gentlemen y los dos profesionales del oficio de escribir- se quejan en "la calle de Florida" y en Plaza Mayo de la incapacidad que padece Buenos Aires de reconocer una literatura refinada. Y como ni a Darío (ni al propio Mansilla, desde ya) los habitantes de la "Babilonia del Plata" poseen la sutileza para reconocer el refinamiento de las Prosas profanas y, mucho menos, las ironías (o las presuntas perversiones) de los Verlaine o las Rachilde que recorren, con descaro, las páginas de Los raros. "Nos falta ideal" -confiesa Mansilla-; "por eso no entienden al poeta"- se burla- "en este glorioso país".

No a Buenos Aires, entonces, y, de inmediato, apuesta a París. Antiguo dilema argentino que ya es un lugar común (por lo menos, desde Echeverría hasta recalar, mucho después, en la sarcástica Rayuela). Y París, para el Mansilla del 1900, embajador, de hecho, ante "el monarca del mundo literario oficial", ~~se identifica precisamente~~ ^{se identifica precisamente} con Robert de Montesquiou.

Modelo y contradictorio maestro del joven Proust, el conde Robert de Montesquiou-Fezensac, no sólo aparecía como una suerte de "árbitro de la elegancia" en el París 1900, sino que era el personaje a quien el corresponsal de Caras y Caretas, Juan José de Soiza Reilly, expresamente le solicitaba su opinión sobre la Argenti-

Mansilla y Viñas: desvelos de archivo

Por Juan Pablo Canala (*)

Los grandes pensadores suelen parecer obsesionados por algo. Basta con repasar rápidamente los nombres de la historia para encontrar abundantes ejemplos de biografías que, en su trayectoria, volvieron una y otra vez sobre los mismos problemas. Sólo que, al hacerlo, el problema adquiriría nuevos contornos, mayor espesura. Tal parece ser el oficio del intelectual: volver sobre lo mismo, decirlo de manera diferente, agregarle nuevos hallazgos, encontrarle nuevas conexiones posibles, de modo tal que, en su variación, el punto de partida deja ya de ser el mismo. No se trata de considerar que hay un punto de inicio que está determinado a desenvolverse en un único sentido, como si se tratase de una teleología en la que cada paso está inscripto ya en una línea ascendente de realización del enunciado final. Por el contrario, los temas del pensamiento suelen proceder por desvíos, por “traiciones” al plan original, por desencantos y frustraciones. Y aun así, aquello que sobresaltó al pensador no deja de acecharlo, como si se tratara de un proceso sin finalismos y sin garantías.

“La literatura argentina nace con la violencia de una violación”, decía siempre David Viñas. Y ese ha sido su dilema: el desafío para la crítica de restituir la literatura al drama real de la vida, a las condiciones socio-políticas propias de la producción de los textos. La biografía intelectual de Viñas puede pensarse como el desarrollo de su *Literatura argentina y realidad política*, un texto que no cesa nunca de ser reescrito.

*A Claudia Roman,
por las mañanas soleadas
entre papeles viejos.*

Todas las literaturas nacionales tienen sus libros clásicos, sus libros olvidados, sus libros incómodos. Autores a los que se persigue con extrema devoción y otros cuya presencia resulta tan molesta e incómoda que algún extremista trasnochado apelaría a cualquier ardid para que se extinguieran definitivamente. En ciertas circunstancias, libros y escritores experimentan una fama efímera, un lugar reconocido que, pasado un lapso de tiempo, tiende a diluirse entre referencias volátiles y comentarios de memorialistas nostálgicos. Pero las literaturas, además de héroes y mártires, además de soberbios y sumisos, traen consigo una mitología fantasmagórica, un reservorio más o menos caudaloso de historias plagadas de intrigas y extravíos.

El lector detectivesco, el crítico con aspiraciones épicas, el bibliotecario sigiloso o el periodista infatigable no dudarían en un pacto mefistofélico a cambio de alguna pista posible de los míticos libros “perdidos” de la literatura argentina. Libros de los que no hay más que constantes referencias diluidas en entrevistas, relatos, sueltos periodísticos o promesas de los escritores, y que por algún motivo, jamás llegaron a ver la luz. Incertidumbre. Todos se preguntan qué fue del *Diario* personal de Carlos Correas, o de la novela que, promediando los años setenta, Osvaldo Lamborghini hizo circular entre sus amigos bajo el título de *Una novelita triste*. Quién no ha soñado con hallar finalmente el *Diario de morfínmano* de Roberto Arlt o el poemario *Ritmos rojos* de Jorge Luis

Borges. Estos libros, cubiertos por la sospecha, por la duda, pero jalonados por el deseo de ser hallados, transitan un lugar liminar entre el texto y la imaginación, entre la materialidad y la fantasmagoría. La posibilidad de aniquilar esa dualidad es la efectiva aparición de ese libro, es la invocación de un archivo que lo contenga y de un archivero que lo clasifique. Algo de esa fortuna corrió un libro mítico, muy anunciado y prometido que, a lo largo de varios años, David Viñas fue pergeñando seducido por la figura del general Lucio V. Mansilla.

Quiénes durante décadas frecuentaron charlas con Viñas y compartieron el cotidiano de su vida íntima, han aludido en cantidad de relatos orales acerca de ese libro, de ese monumental proyecto que desvelaba la mente del crítico. Cantidad de cajas, reunión de documentos, fotocopias de ediciones inhallables y una montaña de papeles con anotaciones e ideas poblaron sus días de trabajo. En su naturaleza inacabada, en esta dispersión de posibilidades, en el rompecabezas que constituyen esos fragmentos de pensamiento, esos diálogos congelados, se revela una trama que sintetiza un itinerario de la crítica. Mansilla como desvelo, como excusa fascinante para escenificar los funcionamientos de la literatura y de la política y el archivo como testimonio material para invocar esos diálogos interrumpidos.

Reescribir: una fábula de comienzo

Uno de los libros de crítica literaria fundacionales (y fundamentales, podría agregarse) tanto en la trayectoria vital de David Viñas, como en la historia de la crítica literaria local fue

La arquitectura de ese texto supone un entramado mucho más complejo, una serie de versiones preliminares, un conjunto de ensayos de escritura. *Literatura argentina y realidad política* es un texto surgido de la arena de la revista *Contorno*: es allí donde Viñas ofrece la primera aproximación, el primer texto que se constituye como el esbozo preliminar o ante-textual del ensayo.

Literatura argentina y realidad política. Publicado por Jorge Álvarez en 1964, la edición de un solo volumen constituyó una muestra certera de la forma en que Viñas inauguraba, a partir de la singular escritura y del modo en

que los temas eran abordados por el libro, una forma extremadamente original de pensar a la literatura argentina. Podría afirmarse, sin titubeos, que este ensayo es la gran obra de Viñas, pero a la vez se constituye como una bitácora viva de su trayectoria intelectual, de su biografía como crítico y la manera en que las coyunturas políticas fueron alimentando la factura de las transformaciones sufridas por el libro.

Pero la arquitectura de ese texto supone un entramado mucho más complejo, una serie de versiones preliminares, un conjunto de ensayos de escritura. *Literatura argentina y realidad política* es un texto surgido de la arena de la revista *Contorno*: es allí donde Viñas ofrece la primera aproximación, el primer texto que se constituye como el esbozo preliminar o ante-textual del ensayo. Es el artículo “Los dos ojos del romanticismo” que Viñas, oculto tras el velo de Raquel Weinbaum, publica en el número 5-6 de la revista en 1955¹, que en tanto fragmento, pasará a integrar la edición de 1964. Pero no solo la revista que Viñas dirigió con su hermano Ismael fue el espacio en el que otros fragmentos de ese libro se dieron a conocer. En 1960

publica en *La Gaceta* el capítulo sobre Julián Martel y un año más tarde en el mismo diario el capítulo dedicado a los criados en *Amalia*.² Por último, en la *Revista de la Universidad de México* se da a conocer el capítulo en el que analiza a la novela de Gerchunoff.³ De modo que el texto se fragmenta, se exhibe en sus formas preliminares y emerge tanto en el espacio del periodismo como el espacio de las revistas que nucleaban a intelectuales, es decir bajo los ojos de dos públicos diferenciados, entre el debate existencialista de *Contorno* y el público curioso de *La Gaceta*, fueron esos los espacios en los que el libro de Viñas fue experimentando sus aproximaciones iniciales.

Pero la historia editorial de este ensayo no se agota. En sucesivas apariciones en libro, a lo largo de la vida de Viñas, es cuando *Literatura argentina y realidad política* va circulando, va mutando, alterando sus formas, convirtiéndose en una antología de obsesiones políticas y literarias del autor. Es esa “antología crítica” la que permite advertir, en su trasfondo, toda una intensidad de cambios y la construcción del intelectual comprometido: “Viñas ha combatido tanto la idea de sustracción de una obra respecto de la condena temporal como la condena misma. Por eso, se puede leer su vasta trayectoria de ensayista como la maceración de un único texto que no cesa de ser reescrito, corregido, aumentado o expurgado.”⁴

El libro tiene tres reediciones (1977, 1995, 2005)⁵ Y las dos primeras partes ingresan reformuladas al libro titulado *De Sarmiento a Cortázar*, publicado en 1971.⁶ Si bien existen numerosas variantes textuales entre todas estas versiones, algunas de ellas resultan no menos que sugerentes, por cuanto en

su inquietante e incidental alteración formal, dan cuenta de una obra que “está siendo” y que al mismo tiempo que se amplifica incorporando nuevos textos y nuevas lecturas (particularmente a partir de la edición de 1977 cuando el libro pasa a editarse en dos tomos). De esta forma, se lee retrospectivamente como obra y se actualiza. En la edición de 2005, Viñas afirma:

“La literatura argentina comienza como una violación”, escribí allá por 1960. Se trataba, sin duda, de un ademán provocativo frente a una crítica inmovilizadora. Pero que vinculaba al balance de la revista Contorno y al proyecto, más o menos explícito, de dramatizar polémicamente la franja cultural de ese momento.

El final de El matadero y el de Amalia me sirvieron de puntos de partida para esa formulación: el cuerpo humillado del joven unitario proyectado por Echeverría y la casa desbaratada de la joven protagonista de Mármol. En ambos casos los soportes de lo civilizado agredidos por los símbolos de “la barbarie”; y el uso privilegiado del francés o de las fórmulas consagradas como intentos de conjuro frente a las fuerzas del afuera sobre los prestigios interiores. En otra lectura—más mediatizada—la emergencia de la literatura argentina se trenzaba así con los inaugurales conflictos de clase.⁷

Esos tres párrafos citados, incorporados especialmente en la última edición, podrían pensarse como una reflexión de vejez, como una suerte de justificación de la trama de los hechos, de la necesidad de actualizar en un libro el interés por hacer un relato biográfico de

la propia trayectoria intelectual. Porque en el inicio de los años sesenta, cuando se publica por primera vez *Literatura argentina y realidad política* (título del que se amputará la palabra “realidad” a partir de la edición de 1995)⁸, el

David Viñas

Literatura argentina y realidad política

Jorge Alvarez Editor

texto es el resultado de una condensación, de una sumatoria en la que convergen fragmentos. Pero en aquellas reflexiones no sólo estaba la preocupación por un modo fundacional o inaugural de leer a la literatura argentina. Hay allí también, de forma soterrada, la voluntad de plantear un origen, una

génesis de la propia trayectoria intelectual, de usar ese inicio como una exhibición igualmente violenta de la labor del crítico.

Tomando al texto de Echeverría como punto de partida, la literatura argentina comienza con la idea de la violación, y es en ese origen donde se ingresa marcadamente la postulación de una violencia no sólo verbal, sino eminentemente corporal, pública y política. Ese comienzo que Viñas sugiere a principios de los años sesenta, (y que se expone con mayor crudeza en la edición de 1971) contrariaba la idea de armonía, de evolución natural y sin conflictos, tal como lo definía la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas.

*La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. El matadero y Amalia, en lo fundamental, no son sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la "carne" sobre el "espíritu".*⁹

Para Viñas no es posible un comienzo de la literatura sin apelar a un trasfondo violento, pero a la vez tan violento como la escena elegida en tanto hito fundacional, es el estilo del crítico que la evoca, que la ilumina. Viñas violentó los modos de leer, de plantear recorridos intelectuales y abordajes que pensarán redes y tramas para leer el tejido textual y literario nacional. Su marca distintiva de imponer otro modo de leer, plantear estrategias que diseñen la organización del *corpus* analizado a partir de pares, de contrastes, de lecturas focalizadas en "el revés de la trama". Este manifiesto del nuevo lugar de la crítica se encuentra en el epígrafe de Robert Escarpit que Viñas incluye en las dos

primeras ediciones: "...hay que quitar a la literatura su aire sacramental y librarla de sus tabúes sociales aclarando el secreto de su poder". Quebrar ese espíritu sacro, violentar los tabúes sociales, proponer esquemas que tuerzan o contraríen, que siembren la duda, la polémica, que obliguen al riesgo que implica asumir una lectura a contrapelo de todas las lecturas esperables, pero que sostenga en sí misma una revelación inesperada del texto.

El epígrafe marca esos comienzos que son sustituidos por una cita de Terry Eagleton (en las ediciones de 1995 y 2005), marcando una persistencia en el factor ideológico,¹⁰ más que en el proyecto del tipo de crítica a la que se espera abordar. Del mismo modo, otro elemento marginal que permite dar cuenta de la anatomía de estos cambios, o, por retomar una idea del propio Viñas, una "constante con variantes", son los desplazamientos presentes en las dedicatorias. Al margen de los eventuales homenajes, en las dos primeras ediciones (1964, 1977) la dedicatoria pone el énfasis en el carácter preliminar, inicial de ese modo de lectura que Viñas está proponiendo: "Para Adriana: estos puntos de partida". Sin embargo, las dos ediciones siguientes el móvil cambia: "Para Mariú: estas hipótesis, estas discusiones (1995), y "Para G.G.C.: estas hipótesis, estas discusiones" (2005). Lo que eran "puntos de partida", comienzos en la tarea del crítico que se lanzaba a la arena de volver a pensar la historia literaria nacional, se convierten en hipótesis de lecturas firmes, y en discusiones una vez trascurrída la dictadura, una vez pasado el exilio. Viñas, a partir de la ampliada edición de *Literatura argentina y política* en 1995, ya ha

creado un estilo, ya ha revisado sus hipótesis preliminares, el tiempo de la experimentación concluyó y el modelo de la crítica que ha desarrollado alcanzó vigencia plena.

No obstante, dentro de la trayectoria intelectual de Viñas, *De Sarmiento a Cortázar* es un libro distinto, es un libro de intervención, pero que amplifica los límites que ya le había impuesto el marco del libro publicado en 1964.

En ese texto, Viñas reescribe las dos primeras partes de su libro publicado siete años antes,¹¹ para que actúe de un modo mucho más contundente. La huellas de esa radicalización a inicios de los años setenta, tendió a desarticular el marco crítico, disolver las referencias bibliográficas diseminadas a lo largo del texto, y recrudesciendo mucho el imperativo de que un libro debe pensarse como instrumento para reflexionar sobre el presente.

De modo que *De Sarmiento a Cortázar* supone, ya para 1971 cuando se publica, un modo de polemizar con el campo cultural de la época, a partir de la postulación de una serie que atraviesa el siglo XIX (que el libro de 1964 ya había desarrollado), pero que expande y profundiza sus horizontes de lectura con el corpus más inmediato, más contemporáneo de la literatura argentina en el contexto de emergencia del libro. Si en *Literatura argentina y realidad política*, Viñas violenta las periodizaciones, y arrincona el relato de la historiografía literaria iniciada con Rojas, en este libro publicado en 1971, radicaliza, desde un *ethos* polémico, las consignas que apuntan a repensar las formas de la crítica, pero también las formas de la escritura. El prólogo que incluye a esta edición, será contundente respecto al modo en que debe ser leído el libro que el eventual lector tiene entre las manos:

Este libro se empezó a escribir en la época de Contorno, allá por 1953 (esa fecha llevan algunos de los artículos que aún se incluyen) y se prolongó en Literatura argentina y realidad política del 64, en La crisis de la ciudad liberal del 66 y en artículos y prólogos publicados en Uruguay, Cuba, México y Venezuela.¹²

De modo que este paratexto inaugura una noción de obra como totalidad, como un conjunto orgánico que construye un mosaico que no debe ser leído de forma aislada, sino más bien en permanente diálogo. El texto de 1971 hace explícito el interés por un modo distinto de la escritura, por articular un pensamiento que organice lecturas críticas bajo una serie de presupuestos concretos:

En una literatura como la argentina, la dimensión longitudinal y diacrónica no es tan extensa como para que no se superponga con la trasversal; por eso la sensación permanente que asalta en su recorrido: los temas (y no hablo ya de los de dimensión metafísica con la muerte que reenvían a los universales de la literatura como humus mayor involucrante y como parámetro posible, aunque abstracto, para situar al conjunto de nuestra producción literaria y evaluarla consiguientemente, sino de los particulares concretos) son los mismos. La plataforma temática que se comprueba en 1840 o en 1970 detenta una homogeneidad singular. No se trata de amalgamar para meter todo en una bolsa o de un reduccionismo que simplifique el trabajo. Se trata de esbozar coordenadas, no de diluir niveles o

especificidades. Tampoco de sacralizarlas. Porque la impregnación ideológica de esa zona es indudable: es la parte del aisberg que está por debajo del nivel de las aguas, pero las aguas no son tan turbias ni esa masa temática tan secreta como para que no se puedan advertir las coincidencias y significaciones sumergidas. Este procedimiento crítico trae aparejadas varias ventajas: 1) poder comprobar la continuidad que existe entre las diversas manchas temáticas; 2) la superposición, el grado de superposición o de simple tangencialidad entre los núcleos temáticos; 3) la inserción de los diversos autores en ese entramado de vasos comunicantes y densificaciones; 4) la relación entre los autores secundarios y los emergentes; 5) el valor real de la emergencia de un autor que ha elaborado sobre una mancha temática común; 6) el

Literatura argentina y realidad política es la conformación necesaria de un escenario que supo metabolizar a la literatura nacional y la vida política. De ese escenario poblado de los más diversos nombres, Viñas, casi inspirado por un primer plano, casi seducido por una estratagema cinematográfica de la historia, selecciona de ese conjunto a Mansilla. Lo recorta respecto del resto de los nombres, célebres e ignotos, del escenario literario y político nacional.

relativo valor de su “excepcionalidad” al participar en un tema común y el recorte sobre la exaltación de “la creación” y “la propiedad” de un trabajo; 7) la disolución del individualismo de “héroes” de la literatura inherente a las historias literarias tradicionales; 8) la importancia estructural entendida como valor de coherencia de una producción individual respecto de la significación de una temática insertada y recortada en el humus

*general de la ideología y la visión del mundo de una clase y de la problemática de una comunidad.*¹³

De Sarmiento a Cortázar es el libro más extremo de Viñas, es la apuesta más aguerrida, la invitación desbordante a un programa de escritura que unifique un modo de leer literatura y un modo de pensar a la política en relación a ella, con mayor contundencia respecto de lo que el propio Viñas había postulado en 1964. Se teje así una red infinita de infinitos capilares, a través de los que irrigan, de forma cruzada, los debates del Salón Literario y los recorridos parisinos de Cortázar. Pero a la vez que esa irrigación mantiene alimentada a la “literatura argentina” y, a la todavía en 1971, “realidad política”, también constituyen una matriz que va desde los primeros borradores dados a conocer en el dominio de las revistas y periódicos, esa suerte de archivo público exhibido ante la mirada de todos, y las sucesivas reediciones, construyendo una especie de genealogía vital que diseña la arquitectura de un libro, de ese libro fundacional que es siempre el mismo, y a la vez siempre distinto. Como su autor, siempre el mismo, siempre otro.

Efectos y afectos de archivo

Entre quienes conocieron bastante a David Viñas, solía escuchárseles decir a menudo que: “tenía a toda la literatura argentina en la cabeza”. De ese murmullo repetido de boca de casi todos los intelectuales y críticos de las generaciones siguientes, se trasluce un inquietante fenómeno, que es el del libro como investigación, el libro como un conjunto de papeles

que constituyen un archivo, pero también diseñan los procesos escriturales de una obra. No hay rastros, o al menos no quedó nada de los archivos que edificaron la arquitectura de *Literatura argentina y realidad política* en sus diversas reformulaciones onomásticas y formales. Cómo era ese proceso de investigación, cómo Viñas fue armando los complejos entramados de lectura y escritura que le permitieron diseñar ese dispositivo crítico tan novedoso. Pero aún más interesante sería preguntarse cómo fue ese proceso sostenido de escritura. Sobre eso, nada. Quedan como testimonio versiones preliminares en formato impreso, sumado eso a la facilidad con la que Viñas solía desprenderse de sus bienes librarios. En el homenaje que la Biblioteca Nacional ofreció luego de su muerte, Eduardo Grüner contó que un día compró una colección completa de la revista francesa *Poétique*, y casualmente los ejemplares venían completamente glosados por David Viñas. Se desprendía, por necesidad o por desinterés, quien sabe, de sus textos. Pero la desaparición real, material de esos archivos de investigación, permanecía en su prodigiosa memoria. El milagro contrario a este fenómeno, son las más de cuarenta cajas que se conservan en el Archivo de la Biblioteca Nacional, allí residen todos los papeles preparatorios, borradores y versiones de su último y mítico libro titulado: *Mansilla entre Rozas y París*, como aparece rotulado en todas las carpetas conservadas. En esos papeles, no sólo se advierten esbozos preparatorios sino una cuidadosa selección de documentos de los más diversos archivos públicos, copias de diarios, cartas, reseñas, fotografías

vinculadas a Mansilla y a su familia. Este archivo, que alberga entre sus fondos los textos de Viñas, es a la vez un reservorio documentado de todos los aspectos de la vida política e intelectual de Mansilla, es la concentración de una vida desde la óptica gris

Ilustración de
Mansilla, por Cao
(*Caras y Caretas*)



de la burocracia estatal, de los afectos personales o de las presencias de la vida pública.

Viñas ya en sus libros anteriores había abordado aspectos diversos que se cruzaban con la vida intelectual y política de Mansilla. De modo que podría pensarse que *Literatura argentina y realidad política* es la conformación necesaria de un escenario que supo metabolizar a la literatura nacional y la vida política. De ese escenario poblado de los más diversos nombres, Viñas, casi inspirado por un primer plano, casi seducido por una estrategia cinematográfica de la historia, selecciona de ese conjunto a Mansilla. Lo recorta respecto del resto de los nombres, célebres e ignotos, del escenario literario y político nacional. De modo que *Mansilla entre Rozas y París* es un libro que de haber existido de forma definitiva, se constituye como

El libro final, el libro que no se pudo concluir, es la versión perfecta y desbocada del libro que se continuó de forma ininterrumpida durante cinco décadas. Mansilla, al igual que el primer texto sobre el romanticismo, está atravesado por esos dos ojos, por esa mirada estrábica que lo lleva a pasearse insidioso con su monóculo por los palacios europeos, pero que por momentos, evoca el suelo seco de la expedición al sur, o los días del Palermo de Rosas.

la *amplificatio* de otras zonas de la obra crítica de Viñas. Resultaría imposible pensar la escritura de ese libro, ahora inconcluso, sin la escritura previa de los libros de ensayos anteriores. El libro sobre Mansilla es en todo caso un “efecto de archivo”, como lo hay en tantos otros casos dentro de la literatura argentina, es un texto inconcluso que existe por el afán clasificatorio del archivero, o por la valentía anónima del editor. Hay algo de fatalidad en eso, hay algo de profanación en el hecho de intentar

hacer legible, de dar orden a algo que se supone tan ajeno como el esquema de una obra que está inconclusa y que ya no hay nadie a quien le pertenezca.

El crítico como ventrílocuo

Si algo ha sabido David Viñas —posiblemente que sea una deuda de su pluma como escritor— es la de poder hacer hablar a los personajes, construir un retrato a partir de un detalle o de un objeto. En su libro inédito, Mansilla habla, o al menos Viñas hace creer a sus lectores que habla, no sólo a partir de una fusión entre el discurso ensayístico y el documento, donde la cita de la fuente se incorpora con tal sutileza que crea la ilusión de un habla próxima, cotidiana y reconocible. Pero a la vez, la insistencia en ciertos objetos, como el célebre “monóculo” usado por Mansilla, y al que Viñas aludirá en varias secciones de sus borradores manuscritos, es lo que construye una imagen tensa que oscila entre la sofisticación y la impertinencia durante la estadía de Mansilla en Europa.

Pero el habla y los objetos entran en una lógica propia del estilo ensayístico de Viñas. Lo que supone que en cada capítulo se convoque a una serie de muertos y en el centro de esa invocación esté Mansilla que reúne en sí mismo el dandysmo europeizante y las más arraigadas tradiciones locales ligadas a los tiempos de Rosas. En el fragmento aquí editado conviven los emperadores más importantes del viejo mundo, con las alusiones a Freud o Thomas Mann. Viñas entra y sale de la literatura, puede ingresar de la mano de Proust al universo de *En busca del tiempo perdido* y de ahí esbozar una reflexión sobre el general

Urquiza. Los textos que componen el entramado de lógicas de este libro inconcluso apelan a un conjunto de voces, a una polifonía histórica, en la que conviven escritores y figuras políticas. *Mansilla entre Rozas y París* es la extremación de lo que Viñas postulaba en *De Sarmiento a Cortázar*, es un modo de leer a partir de una red de voces que el propio crítico anima, voces que Viñas manipula siempre girando en torno a la central invocación de Mansilla, donde el mundo se arma a partir de fragmentos. En este sentido el libro final, el libro que no se

pudo concluir, es la versión perfecta y desbocada del libro que se continuó de forma ininterrumpida durante cinco décadas. Mansilla, al igual que el primer texto sobre el romanticismo, está atravesado por esos dos ojos, por esa mirada estrábica que lo lleva a pasearse insidioso con su monóculo por los palacios europeos, pero que por momentos, evoca el suelo seco de la expedición al sur, o los días del Palermo de Rosas.

(*) UBA / BN.

NOTAS

1. Weinbaum, Raquel [David Viñas], “Los dos ojos del romanticismo”, en *Contorno*, 5-6, 1955, pp. 2-5.
2. Viñas, David, “Los culpables del 90. La Sodoma del Plata”, en *La Gaceta*, 31 de diciembre de 1960; “Niños’ y ‘criados favoritos’. De *Amalia* a Beatriz Guido, a través de *La gran aldea*”, en *La Gaceta*, 31 de diciembre de 1961 y 7 de enero de 1962.
3. Viñas, David, “Gauchos judíos y xenofobia”, en *Revista de la Universidad de México*, Año XVIII, Número 3, 1963, pp. 14-19.
4. López, María Pía, “Anarquía del estilo”, en *Prismas*, vol. 14, n° 2, Bernal, 2010.
5. Cronológicamente son: *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1977; *Literatura argentina y política I. De los jacobinos porteños a bohemia anarquista*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995; *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995. Por último, la edición definitiva en vida de Viñas: *Literatura argentina y política I. De los jacobinos porteños a bohemia anarquista*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005, *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005.
6. Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1971.
7. Viñas, David, *Literatura argentina y política I. De los jacobinos porteños a bohemia anarquista*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005, p. 12.
8. Sobre esto y otras variantes de interés, véase el excelente trabajo de Laera, Alejandra, “Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas”, en *Prismas*, vol. 14, n° 2, Bernal, 2010.
9. Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1971, p. 15.
10. El epígrafe pasa a ser: “Una lectura política empieza por leer el interior de los textos. Es un momento que se va inscribiendo, a su vez, en la dramática de la ciudad donde intenta globalizar una mayor densidad posible y hasta el vértigo de sus conflictos. Sin olvidar que siendo una alternativa no impone sino solicita otras perspectivas para cuestionar y cuestionarse.”
11. El libro se organiza en tres partes: I. El itinerario del escritor argentino, que sería en núcleo más innovador del libro, para luego completarse con reescrituras de diverso nivel en dos partes ya incluidas en la primera edición: II. El viaje europeo y III. Niños, criados y favoritos.
12. Viñas, David, op. cit., 1971, p. 11.
13. Viñas, David, op. cit., 1971, pp. 142-143.

La voluptuosidad del lenguaje (*)

Por Américo Cristófalo

Difícilmente, cuando recordamos la figura de David Viñas o cuando visitamos sus textos, podamos ignorar el peso de su gestualidad. La palabra en él iba siempre acompañada de un “ademán”, de una tonalidad en la voz, de un rostro singular. Si lo leíamos, sobrevolaba su presencia física en cada frase. Si lo escuchábamos, rememorábamos su escritura. Se ha dicho –y lo reafirma Américo Cristófalo en esta disertación– que se trata de una escritura materialista. Las palabras no existen sin el cuerpo y éste tampoco puede hacerlo sin su lengua y su entonación. Por eso, Viñas era portador de una prosa voluptuosa e imponente; refinada, pero inquietante. Cada palabra era una exquisita pieza pero, en sus textos y en su voz, resonaban como electrizantes ráfagas polémicas. La elegancia y la sobriedad se nutrían de una energía corporal que las convertía en finos y precisos estiletes capaces de dañar al adversario. Pero esta incisiva destreza de esgrimista era inseparable de un estilo. Su caballerosidad era una suerte de modo de ser en el mundo, cultivando un refinado anacronismo en el habla capaz de poner en suspenso el presente. Y es que en Viñas –sostiene Cristófalo– no había ninguna expectativa con el futuro, pero tampoco nostalgia de un pasado idílico. Todo se jugaba ahí, en la propia situación, donde la palabra se proponía abrir un surco en la realidad para extraer, a partir de la labor crítica, las posibilidades reales de una nueva sensibilidad.

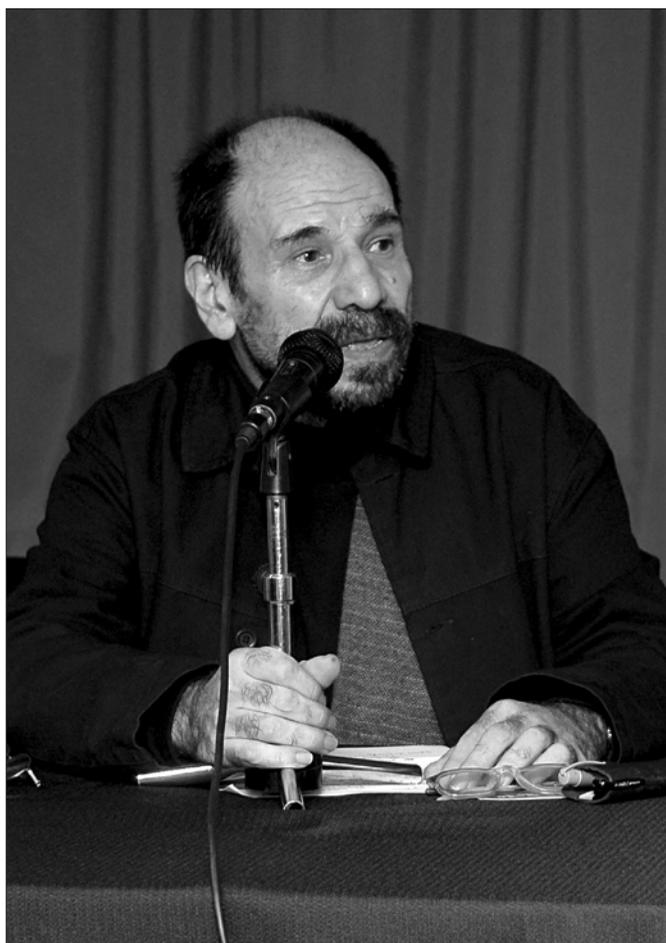
Querría comenzar citando un texto muy lateral de David que está en *Menemato y otros suburbios*: “Menem y Arlt”. En ese texto breve, contundente como todos los de ese libro que reúne crónicas publicadas en *Página/12*, Viñas describe el pasaje de los 30, los años arltianos, a los 90. Se pasa de la *crisis* a la *peste*. La crisis en los 30, y la peste, como derivación de aquella, en la década menemista. Lo que en los años 30, no era más que *síntoma*, en los 90 –el texto en cuestión está fechado a comienzos de la década, en febrero del 91–, se presenta como “plaga obscena”. Esa figura, que se reitera frecuentemente en Viñas, marca un modo de representar el sistema histórico, un concepto de la dinámica y movimiento de lo histórico. Para situarnos en un caso característico, ilustrativo de este movimiento, se puede tomar *Indios, ejército y frontera*. Por un lado, el ejército de Roca, todavía percibido por la burguesía liberal argentina como ejército de conquista, que culmina escrupulosamente la empresa de conquista de la Patagonia, que retoma en ese sentido la vieja tradición colonial y se autodefine como instauración liberal del estado, excluyendo su responsabilidad genocida –a lo sumo, escribe Viñas, reconoce que hubo “matanza”–. Por el otro, cien años después, el ejército de Videla, figura de un ejército que no puede ocultar su carácter terminal, servil, que se enuncia no ya como empresa de conquista sino en cuanto doctrina defensiva de seguridad nacional. Entre esos dos momentos, se mueve para Viñas, una fuerza activa de envilecimiento, de pérdida y degradación.

En *De Sarmiento a Cortázar*, hay una comparación que parece dar la pista evidente de este sistema de lectura histórica. Viñas trabaja con Sábato, lo compara –en “Sábato y el bonapartismo”– con

lo que por su parte define como bonapartismo de Lugones: “el bonapartismo termina en tragedia con Lugones, pero con Sábato, cuarenta años después, termina en farsa”. Las figuras son claras y remiten de un modo inmediato a un texto clásico, *El 18 de brumario* de Marx, donde efectivamente hay un modo de pensar el movimiento histórico en ese sentido descendente, una escatología de la revolución, por así decir, o del tío al sobrino, que va de la burguesía épica de 1789 a la parodia del 48. Una corriente que declina y se descompone. Ahora bien, el texto de Marx, *El 18 de brumario*, a la vez que construye esa imagen histórica muestra también la expectativa de un futuro en el que irrumpirá una lengua poética destinada a engendrar un acontecimiento nunca antes visto, cuya lógica ya no repetirá los espectros del pasado: que los muertos entierren a sus muertos. Esta lógica orientada al futuro, orientada en sentido de progreso, de armonía o de reposo final o inaugural de la historia, nunca está en Viñas. Viñas no piensa la historia en sentido teleológico, la experiencia histórica no se despliega en dirección a síntesis o reposo. La imagen persistente de Viñas, a propósito del orden histórico, es más bien la de movimiento perpetuo, siempre en conflicto. Quiero decir que no hay en Viñas, o por lo menos no hay hasta donde entiendo, una mirada que se oriente en el sentido de una cesación redencionista de la historia. Para decirlo de otro modo, no hay nada en Viñas que permita idealizar el futuro. Tampoco hay una valoración especial del pasado, lo que Viñas subraya habitualmente, excluye este tipo de consideraciones o valoraciones morales acerca de la temporalidad histórica. Se hace presente una naturaleza del tiempo, de lo histórico, un modo muy propio de Viñas, que desprecia la moral

del progreso. Despreciar es una palabra fuerte pero ajustada para pensar a Viñas; despreciar la doctrina del progreso es lo que aprendimos leyéndolo, leyendo sus recorridos acerca de la moral burguesa en el siglo XIX, en el siglo XX. Ya que nombro el siglo XIX, agrego: sus trabajos sobre el XIX argentino y latinoamericano, para quienes nos ocupamos de literatura europea del siglo XIX, son piezas enormes. Porque en los textos de Viñas hay una intensidad extraordinaria de las modalidades y fórmulas de exposición, de la presentación crítica del gusto, la moral, la política y el mundo cultural de la burguesía, de sus aspiraciones modernizadoras y de su ideal de progreso. Este conjunto, una dialé-

Américo Cristófolo,
por Marcelo Huici



ctica que no cierra en síntesis ni totalización, una fuertísima mirada crítica de las ilusiones de progreso, un modo muy intenso de señalar cómo esa lógica argentina de progreso no desemboca sino en catástrofe, “peste”, obscenidad, y pareciera introducir, en esta lectura, un rasgo lejano e involuntariamente benjaminiano en Viñas.

Pero, si bien hay una erosión común de la filosofía de la historia, una crítica común de la perezosa ideología del progreso, hay un tono benjaminiano que está completamente ausente en los textos de Viñas. Hablo de la melancolía. En Viñas prevalece una potencia vital, una fuerza vitalista que está en íntima conexión con el hecho de que para Viñas de lo que se trata es siempre del presente, un presente que, otra vez, tiene la distinción de presentarse bajo la modalidad de la acción, del movimiento. Aun cuando Viñas se ocupa del pasado, se ocupa en tiempo presente. Presente en perpetua mutación y conflicto. En ese campo de tensiones, creo, es donde se puede pensar la lengua de Viñas como lengua que viene precisamente a indicar que su cualidad e invención entran de lleno en la historia material del presente ligándose a la acción, al relieve performativo de la acción. Estos dos términos, acción y *performance* se ponen inmediatamente en relación, es obvio, con lo que atraviesa toda la obra de David, de la crítica a las novelas, de la crónica al guión: la fuerte preferencia por el teatro, la idea de que la experiencia de la lengua es una experiencia dramática. Viñas es teatral, al menos inmediatamente en dos planos. Por un lado, en cuanto ciertamente pueden catalogarse como teatrales sus reglas de composición, sus procedimientos y alcances retóricos; pero, por otro lado, entendiendo al teatro como metáfora mayor, como escenario histó-

rico donde tiene lugar el drama social, la ciudad, el drama histórico y público de la escritura. Podría decirse: “el teatro en la calle” de Viñas. Esa doble cualidad de lo teatral, revierte además sobre la propia lengua de Viñas, esa lengua centralmente dramática, que apela sistemáticamente a la técnica, las figuras, tonos y ritmos de la teatralidad, y que dramatiza la propia materia de las palabras.

En *De Sarmiento a Cortázar* (el texto que antes citaba respecto del artículo sobre Sábato) —aunque en realidad en todo el libro, en todo *Literatura argentina y realidad política*, ese libro que acompañó a Viñas siempre, en sucesivas ediciones y reediciones, corregidas, aumentadas, modificadas, podría decirse, una obra en movimiento, que siempre está moviéndose; me interesa particularmente la versión de *De Sarmiento a Cortázar*, de 1972—, hay ahí un capítulo nuevo que no estaba en la edición clásica de 1962, de Jorge Álvarez, y que más tarde no estará en las ediciones siguientes: “Itinerario del escritor argentino”. Viñas reitera en “itinerario” la idea de viaje, de movimiento, lo que va del “escritor liberal romántico” a la mitología cortazariana de París, pasando por el escritor como hombre blanco, el modernista, la culminación y muerte del escritor burgués, o el escritor vanguardista. Se pueden seguir ahí muy bien esas dos obsesiones “metodológicas” de Viñas: la mancha temática y las constantes con variaciones. La historia literaria no se precipita en el sentido de un avance de rupturas o superaciones, sino más bien de constantes, de invariables con correcciones. Borges corrige a Lugones, como el *gentleman* al escritor blanco; del romanticismo liberal a *Sur* hay variaciones más o menos apreciables. Pero en conjunto se trata de un programa relativamente común que va de la fundación

romántica a las fórmulas de vanguardia: “complicidad acrítica hacia adentro, terrorismo hipercrítico hacia fuera”. Europa es el espíritu y América la materia, el deseo común de que Argentina fuera hablada por Europa, la misma religión literaria, el mismo universal abstracto. El 37 se concibe como vanguardia y “la vanguardia consiste sobre todo en estar al día. Esa es la clave: ser los primeros en leer y descifrar lo que viene de los centros imperiales de cultura”. El arte modernista es sagrado, impregnado de “exquisitez”, la vanguardia es una incitación a consumir bienes culturales, que se continúa en *Sur*, y en general en todas las empresas modernizadoras, la misión ahora es hacerse traducir en Europa.

Vuelvo sobre el estilo teatral de David. En “Itinerario”, los escritores y aun las corrientes, inesperadamente, hablan. Los vanguardistas dicen: “Todos escribimos, la cosa es que nos paguen bien las notas. En el Olimpo de las letras hay espacio para todos: no empujen más, no me codeen, ni me silben, corresponde hablar despacio porque ahora los consagrados somos nosotros”. Fuera de la nota de aplastante ironía, lo notable es la contaminación, o mejor, la inserción violenta de un parlamento propio del teatro en un texto de valor crítico, un texto de historia literaria. Viñas resuelve con pasmosa plasticidad el uso y los cruces de la primera persona, pero además, haciendo hablar a sus personajes. Habla Lugones, habla Macedonio, hablan Arlt y Sábato. El texto sobre Lugones argumenta en el sentido de un pasaje del Lugones profeta a un Lugones aislado, que ha perdido público, y repentinamente leemos: “El escepticismo sistemático me penetra, estoy solo, no soy nada, por detrás de mi papel no hay nadie, sólo me queda suicidarme y lo hago”. Teatro, teatro crítico de Lugones, la crítica no

es esencialmente narrativa para David, es dramática, y no podría ser de otro modo. Sábado, por ejemplo, dice: “Yo soy Dostoievski, pero sin alma eslava”. Viñas teatraliza el concepto de historia literaria, dramatiza el escenario de la literatura argentina de manera sistemática. Esa mirada teatral en Viñas no es menor, no responde exclusivamente a un juego exterior, a una retórica débil, es una retórica, sí, pero en el sentido más categórico en que pueda pensarse, en la medida en que tiene extensión con la vida, sólo en esa medida de “*sermo corporis*”.

En esa línea se puede pensar a Viñas como actor, siempre en escena. Incluso para los momentos en que no estaba en escena tenía una término, extraordinario, respondía a: “¿Qué tal David? ¿Cómo va?”, con un: “Acá, *balconeando*”; o sea, de espectador, mirando de afuera. Este es otro momento de enseñanza de David, la escena, la vida. Desde ya, uso deliberadamente este viñismo de lenguaje, estar en escena como estaba Viñas produce efectos fuertes. Se me ocurren inmediatamente: la fascinación, aquella que producían las clases entre sus alumnos, pero también la incomodidad. Los colegas y discípulos que se incomodaban, los personajes del mundo literario que preferían salir corriendo antes que verse tocados por la demoledora ironía de David. Y los que se incomodaban con él en política. Quiero decir con esto que la extensión evidente de estos ritmos y procedimientos teatrales se contemplan en relación directa con una biografía, con un modo de estar en acción. Este es a su vez el campo donde habría que pensar la obsesión de David por los lenguajes encarnados, por los lenguajes que tienen cualidad, voluptuosidad y forma corporal, especialmente su insistencia contra las debilidades de la idealización, de la mitificación, esas permanentes

arremetidas frente a las vacilaciones metafísicas y morales de los programas literarios, ese empeño por el cuerpo. Lo que digo no es nada que no se haya dicho ya sobre David, y que no pueda volver a discutirse, armo un recorrido.

Para terminar, un texto extraordinariamente pertinente para el momento, un texto sobre el que habría que volver después de haber pasado ya por todas las variantes y acumulaciones críticas que se han ofrecido sobre Borges, ese brevísimo y escueto Borges del “Itinerario”, seis paginitas. “Borges: desacreditar al mundo”. Borges se presenta ahí como el objeto que necesariamente se va a encontrar, en algún momento, con el ideal cultural de la burguesía argentina. Borges como la consumación burguesa de la literatura argentina. La torsión mediante la que Borges va a encontrar ese espacio requiere previamente la abstracción del cuerpo, la coartada de despojarse del cuerpo para que hable el cielo de la Cultura, Borges como ángel cultural, huyendo de la historia, la ciudad, la muerte. Borges como culminación de la religión de la literatura, en ese despojamiento Borges replica la mitología que va a dar satisfacción al deseo nacional de literatura moderna, burguesa. Ese brevísimo Borges del “Itinerario”, que invito a releer, remata con una humorada memorable y que por azar ha recuperado estos días alguna actualidad política en torno a esa Universidad que ha suscitado alarmas y comentarios de índole diversa: “Hay que pasearlo a Borges, hay que pasearlo en Harvard, con su mamá, con su mujer”.

(*) Conferencia ofrecida en la apertura de las jornadas “El último argentino del siglo XX. David Viñas”. Sala “Juan L. Ortiz”, Biblioteca Nacional, 3 de octubre de 2012.



OBRAS
León
Rozitchner

Colección de las obras
éditas e inéditas del filósofo

Próximos títulos

Hegel psíquico

Freud y los límites del individualismo burgués



Imaginarias

La labor del crítico tiene, siempre, una relación ambigua con las imágenes. Por un lado, las discute, las desgana, las somete a su escrutinio, problematizando su cristalización como íconos de la época, representaciones que, de tan habituales, se

vuelven verdades de su tiempo. Y esta dimensión, en la era de la reproducción masiva de imágenes y del predominio de los grandes medios de comunicación, es tan fundamental como dificultosa. Porque la esfera pública —aquel espacio en disputa donde se configuran las discursividades sociales y las visibilidades— está cada vez más sometida a una codificación hermética. Se trata —creemos— de una forma de inteligibilidad que clasifica las palabras y las cosas en grilletes interpretativos constituidos de antemano. El esforzado crítico, entonces, deberá crear lenguajes y espacios de discusión e intercambio en los cuales una idea pueda ser pensada por fuera de la constitución de los estereotipos. No se trata de impugnar su contenido, sino de suspender, aunque sea momentáneamente, su vigencia como forma organizativa de la percepción colectiva.

Pero esta obstinación no sólo busca conformarse con descomponer estas poderosas factorías productoras de imágenes contemporáneas. También anhela forjar una perspectiva capaz de augurar un mundo otro por venir. Agrietar las percepciones para poder encontrar otras relaciones posibles, resquebrajar las imágenes dominantes para imaginar otros presentes virtuales, crear conceptos y rehacer las palabras proponiéndose narrar de otro modo los aconteceres de la historia. Y, si todo esto no fuera poco, además precisa que su voz no sea parte del mundo desencarnado de la palabra en el que

ésta circula como equivalencia general, relativizando el contenido, la mirada y las condiciones mismas de producción intelectual. A veces debe tomar la palabra, otras tantas sustraerse del mercado de la opinión pública y mediática, siempre necesita estar incómodo y sospechar de los mecanismos de consagración y de la propia consistencia como intelectual.

En este espacio presentamos tres artículos en los que se discuten imágenes, se interrogan mitos y se revisan ideas.

Beatriz Sarlo analiza las fotografías tomadas a Eva Duarte por Gisèle Freund en 1950, por encargo de la revista Life. Interroga, describiendo, contextualizando, descomponiendo y reconstruyendo la escena, la imagen de Eva frente al espejo. Un retrato íntimo, distendido y al interior de su hogar que logra contraponerse a la tensa imagen pública de Eva en sus discursos, en su actividad política y como mujer de Estado. En este contrapunto, Sarlo reconstruye cada signo, cada gesto de la foto para señalar ese desdoblamiento.

Dardo Scavino se remonta a la época griega, más específicamente a Platón, para reconstruir la controversia histórica entre filosofía y poesía. La primera, a cargo de la producción del saber “válido”, y la segunda, como poderosa narradora de las mitologías populares. Esta tensión, que atravesó la modernidad toda, involucró todos los intentos vanguardistas que replantearon la relación entre el saber y la escritura. El autor recupera estas discusiones y, lejos de clausurarlas, las abre como dilemas irresueltos.

Por último, Horacio González reconstruye el itinerario intelectual argentino, con sus estilos, lenguajes y controversias, hilvanando un mapa de las diferentes situaciones que esta discutida figura, nunca concebida del mismo modo, tuvo que enfrentar en cada coyuntura histórica. Entre “el fantasma del compromiso y la traición”, el intelectual argentino tuvo que tomar sus decisiones sobre cómo intervenir, en cada época, vinculando lengua y experiencia.

Fuera de campo o la intimidad de Eva

Por Beatriz Sarlo

Los dichos populares son problemáticos pues condensan elementos verídicos, pero como sentencia cristalizada. Podemos inferir de su fraseo, entonces, un rasgo de la percepción social; *una imagen vale (y habla) más que mil palabras*, por ejemplo, designa esa potencia de la imagen capaz de aprehender dimensiones de la experiencia poco evidentes o que se encuentran por debajo de los hábitos perceptivos. Y es así, en las imágenes tomadas en 1950 por Gisèle Freund, especialmente aquella que muestra a Eva frente al espejo, por encargo de la revista *Life*. Se trataba de la producción de un artículo, cuya prosa irónica estuvo a cargo de Robert Neville, en el que se abrevaba en la constelación de preocupaciones comunes a la prensa internacional y al antiperonismo local. El objetivo de la empresa era aproximarse a la “verdadera Eva”, aquella que se recortaba como trasfondo de la poderosa mujer pública que, en su alianza con los trabajadores, “gobernaba la Argentina según los designios de la propia voluntad”. Y el extraordinario momento que captura la fotógrafa logra su cometido, pues sustrae a una Eva Perón de su personaje público (el referente histórico-político), presentando una mujer joven, íntima y distendida, sin la dureza corporal inherente a las confrontaciones políticas y al trato cotidiano de los asuntos de Estado. Sin embargo, las imágenes no hablan solas. Para escucharlas hace falta hacerlas hablar. Y eso es lo que hace, con sutil minuciosidad, Beatriz Sarlo en este artículo: ir tras los signos y los gestos para reconstruir el dilema de la mujer cuya vida se desdoblaba, sin síntesis aparente, entre la cotidianidad pacífica del hogar y la beligerancia política extremada como conflicto de clase.

*She will never win our hearts,
She is a woman for a start,
She holds no elected post,
She is an ornament at most.*

Andrew Lloyd Weber y Tim Rice,
Evita

“Veo los ojos que han visto al Emperador”, escribe Roland Barthes, en *La chambre claire*. Miro la foto de Gisèle Freund y veo los ojos que vieron a Perón. Hago un esfuerzo y trato de olvidarlo, como si no pudiera identificar a Eva y la imagen tuviera una referencia desconocida por mí. Recién entonces puedo empezar a ver realmente. Finjo que no reconozco a Eva para poder conocer la fotografía de 1950 tomada por Freund. Descartada Eva como realidad externa, se desanuda un lazo entre la fotografía y su personaje. Después tendré tiempo de aceptar el peso iconográfico de la historia y preguntarme qué quiso hacer Freund con sus fotos de Eva.

Entonces, arrojó la referencia “Eva” fuera del campo de imágenes evocadas, lo desecho, me niego a establecer un nexo. No es fácil, porque la imagen está cargada de todas las Evas que he visto; sin embargo, es la fotografía más apropiada para hacerlo. Freund buscó la verdadera intimidad de su modelo y, en realidad, la fotografía muestra también otra cosa. Sería muy difícil prescindir de “Virginia Woolf” en las fotografías que Freund le tomó gracias a la intervención de Victoria Ocampo. Sería difícil desechar a Woolf y conservar sólo ese rostro noble, reconcentrado y sereno, donde el paso del tiempo deja ver la perfección futura de la calavera en los huesos que sostienen los pómulos y definen el óvalo de la cara. No podría desechar a Woolf y

decir, por ejemplo, que la imagen es un ensayo visual sobre el envejecimiento de una belleza prerrafaelista.

Pero en esta foto, la operación de expulsar el referente es posible, porque el “concepto Eva” funciona más plenamente en las imágenes donde su cuerpo es el del Estado peronista. La foto de Freund buscó una intimidad que los cuerpos de Estado no tienen: los reyes se acostaban y se levantaban en público, rodeados de un ceremonial de corte; los monarcas modernos, esos políticos que fueron tocados por el carisma, siempre viven en función representativa. Eva le dio cuerpo al Estado, vestida por Dior, por Balenciaga o por Paco Jaumandreu, cubierta de una capa de zorros cuando Franco la condecora, o llevando su traje sastre, como los obreros peronistas eran el Pueblo llevando overol azul o camisas sin saco. Algo de esta foto (luego intentaré decir qué fue ese algo) permite prescindir del referente, olvidar que esos ojos son los que vieron a Perón, y ver una mujer sin nombre, una burguesa muy joven, frente al espejo.

La joven esposa

La fotógrafa le ha pedido que se suelte el pelo. Lo suponemos porque la mujer está ya completamente vestida de calle, *foulard* al cuello, con sus zapatos oscuros de pulsera al tobillo y taco alto. Suponemos que la mujer ya estaba peinada cuando obedeció el pedido de la fotógrafa porque su pelo conserva las marcas del rodete o de la torsada. Habitualmente no usa el pelo suelto, porque ese pelo no fue cortado para que cayera, libre, sobre la espalda. La mujer trata de apartarlo de su cara, buscando la imagen que ella reconoce de sí misma. Sonríe compla-



Retrato de Eva Perón
(Gisèle Freund)

cida porque siente la pesada voluptuosidad del pelo rubio que ella puede ver sobre el hombro derecho de su reflejo. Sus ojos miran hacia el costado izquierdo de la fotografía, exactamente el punto donde está la cámara, o sea que también es posible que sonría porque la fotógrafa le ha dicho algo, le ha pedido algún gesto. Es joven, pero no tiene el aspecto de una soltera sino de una esposa; no hay huellas de tiempo en su rostro ni en sus manos pero tampoco incompletitud adolescente. Viste formalmente, como una señora elegante, que no olvida el toque indispensable del *foulard*.

La mujer parece feliz, como si le gustara su imagen en el espejo, que no está mirando ahora pero que seguramente ha mirado mientras la fotógrafa preparaba la cámara y hacía los ajustes técnicos. Está, por cierto, en su casa, y no en un estudio; distendida, porque conoce bien el espacio dentro del que la fotógrafa ha elegido ubicarla. Parece no temer nada; captada poco antes de salir, ha accedido a fotografiarse y después seguirá con sus planes para pasar una tarde agradable. Cuando la sesión de fotos concluya, va a salir; intuimos que está libre de obligaciones hogareñas, que todavía no tiene hijos y que de su casa se ocupan otras mujeres de servicio.

No sabemos quién pidió las fotos: si la mujer que se siente hermosa y quiere conservar una prueba de ese momento; o el marido que ejercerá un acto de orgullosa posesión simbólica. Sin duda, la que estamos viendo, no es la foto principal de la serie encargada a la fotógrafa. Por el contrario, será una gentileza (en tamaño postal, por ejemplo) de la fotógrafa con la pareja que pidió las fotos; porque la principal deberá ser

una ampliación que será colgada en la pared de ese departamento burgués, bien amueblado, como lo muestra la muy burguesa silla Biedermeier que ocupa la modelo, de perfecto respaldo curvo, tapizado en pana.

El marido está orgulloso de su mujer. Ella lo sabe y esa mirada del hombre le permite ver su reflejo con una felicidad sensual y divertida. Es una señora, pero no una “gran señora”; una burguesa, no una aristócrata de cuna. Su pelo oscuro teñido de rubio es demasiado delator para ser refinado. Pero le sienta bien, sin vulgaridad, aunque contrasta con las cejas oscuras.

Es de tarde, o lo parece por una luz que da la impresión de entrar por una ventana a la izquierda. El momento femenino del día, cuando los hombres están en el lejano planeta de sus trabajos; las mujeres se encuentran a tomar el té en alguna confitería del centro y regresan luego, tan frescas como salieron. No hay nadie más en ese departamento; la mujer de servicio está lejos de la zona “noble”, en la cocina, seguramente escuchando la radio.

La mujer se ofrece a sí misma su imagen y le ofrece el reflejo a la fotógrafa, que la ha sentado así, frente al espejo, una más en la serie secular de mujeres bellas frente a espejos que las reflejan. Y una especie particular dentro de esa serie: la de mujeres que se peinan o fingen peinarse, que juegan con su cabello frente al espejo, como la que en 1876 pintó Manet, también iluminada por una ventana, a medio vestir, un espalda desnuda cuya sensualidad es efecto de la pincelada que “hace cuerpo”. No son Venus frente al espejo, sino mujeres modernas (para usar el término con que Baudelaire definió su época).

La felicidad tiene algo de sensual pero nada de perturbador; el desvío de la mirada informa que, más allá del espejo, está la fotógrafa, y que la mujer no está absorta en su reflejo narcisista. El desvío de los ojos inclina a suponer un afuera calmo, lujoso y voluptuoso (para citar otra vez a Baudelaire). La mujer está cómoda y confiada en su presente. Ignoramos cómo la fotógrafa alcanzó ese instante de confiada entrega, pero lo cierto es que nada sugiere un forzamiento entre la cámara y su modelo. La mujer se entrega a su belleza y, a través de ella, se abre a la fotógrafa. No hay agonismo sino delicia.

La mujer parece segura, como si no tuviera dudas sobre su futuro, ni pensara que pueden acecharla contradicciones o sinsabores. Está suspendida en el instante, pero da la impresión de que la luz de media tarde que cae sobre la mitad de su cara no será pasajera. En esa habitación burguesa (el rincón de una sala, con espejo de sala, no de *toilette* ni de peinador)¹, el tiempo transcurre acompasado. La mujer es demasiado joven para temer el futuro; pero no es tan joven como para no darse cuenta de que está completa en la actualidad que la fotógrafa ha captado magníficamente.

Se trata de un retrato en la intimidad. Quien sólo conozca esta foto de la mujer seguramente pensará que es el retrato que prefirió la fotógrafa, aunque su trabajo la obligara a tomar otras poses y elegir otros encuadres para las fotos principales. Oscila entre la captación del instante: mujer arreglándose el pelo suelto frente al espejo; y la composición elaborada: imagen de mujer fotografiada en su reflexión en el espejo. Esta bifurcación formal coincide en un punto: la representación de una plenitud joven, todavía

no amenazada por la vejez, ni por la descomposición. Esto lo muestran los brillos y reflejos audaces, las manos blancas, casi quemadas por la luz; la confianza de la modelo en sí misma; la confianza de la fotógrafa en que puede tomar riesgos técnicos.

Quien mira la foto, podrá decir: “Esta mujer es feliz”. O también: “La fotografía muestra a una mujer feliz”. Lo que no es exactamente lo mismo. Sin embargo, la mirada interrogativa de la modelo, dirigida hacia la fotógrafa, como si le estuviera preguntando si de esa manera está bien, si ha cumplido la indicación recibida, es una mirada tranquila, sin presiones ni apuro.

La mujer viste de oscuro porque es invierno y, en la época en que fue tomada la fotografía, la moda prescribía “colores de estación”, aclarados por el fulgor de alguna seda o un vivo de satén. Lo oscuro carece de todo simbolismo; pertenece al guardarropa de una mujer que, aunque goza cuando su pelo se derrama libre de las horquillas que lo sostienen habitualmente, cree que el buen gusto para la ropa de calle son los tonos sobrios, la discreción. En eso responde un poco al dictado de una moda de época y otro poco (podría suponerse) a una inseguridad de origen social, cuya pesadilla mundana es “caer” en el mal gusto. Todo lo que esta mujer feliz se permite es una sensualidad hogareña, tocarse las sienes y sujetar el pelo en su caída mientras se mira al espejo y comprueba que está bien así. Cuando se peine, el pelo será disciplinado más discretamente; la sensualidad de ese pelo es de entrecasa, una sensualidad de joven esposa que se guarda antes de salir. La fotógrafa ha podido verlo porque, como todo buen retratista, supo ganar una confianza.

No sabemos de qué hablaron las dos mujeres, ni cómo la fotógrafa le indicó a la fotografiada cuál debía ser la pose para ese retrato en la intimidad. No puedo imaginar cómo se alcanzó esa entrega sin crispaciones de la modelo (la joven esposa estaba quizá demasiado orgullosa de su belleza, quizás le preguntó si el pelo estaba bien así). Como sea, la boca entreabierta, que muestra los dientes y la punta de la lengua, es el sello de una satisfacción ante el espejo que la mujer quiso ofrecerle a la fotógrafa: una boca entreabierta y seductora, ausente todo rictus, borrada toda tensión. La fotógrafa consiguió una sonrisa soñadora o atenta, no es fácil discernirlo.

Esta mujer morirá dos años después, pero ni ella ni Gisèle Freund lo sospechaban cuando, en 1950, se hicieron las fotografías.

¿Y si fuera una actriz?

La foto registra el *back-stage* de una filmación. La actriz todavía no ha pasado por la peinadora ni por maquillaje. La primera escena de la jornada transcurrirá en un *living* burgués de esos que tanto le gustaban al cine argentino de los cuarenta. La actriz se ha soltado el pelo, porque el peinado de escena no es el que trae de la calle y se mira en el espejo; está contenta. Es una actriz de segunda línea en ascenso; en este *film* tiene su primer rol de cartel francés. Una luz intensa entra desde la izquierda aunque en ese estudio la escenografía aún no sido iluminada para la filmación. La actriz está contenta, no ha tenido tiempo para sentirse cansada, la jornada recién empieza. Mientras se arregla el pelo, mira por el espejo al director

de la película (lo imagino sin saco, floja la corbata y con el sombrero echado sobre la nuca) que le está dando instrucciones sobre la escena que rodarán poco después. Al lado del director, un fotógrafo de filmación está documentando para la prensa.

La actriz mira confiada y sonríe; quiere caerle bien al director, no tener dificultades en su primera gran oportunidad. Muestra su pelo como signo de vitalidad y juventud, como asegurando que, con ese pelo, se puede imaginar cualquier peinado. En pocos minutos más, la peinadora convertirá esa masa de pelo claro en un *chignon* voluminoso, sin necesidad de postizos. Su cutis es claro y transparente; volvería innecesaria la batería de filtros usados en la época para nimbar a las estrellas y las damitas jóvenes, aunque, de todos modos, terminarán usando esos filtros porque no hay rostro luminoso que irradie con esa acostumbrada luz de cine.

La actriz está segura de sí misma, sobre todo porque viene desde abajo y sabe medir la suerte que la ha tocado. Su cara, que la foto muestra redondeada y sin ángulos, se adapta al gusto de la época; no tiene *rictus*, como si la luz hubiera difuminado toda marca de esfuerzo. En ese sentido, la foto miente un poco; hay otras, de esa misma época, que muestran a esa mujer de modo distinto. Pero es evidente que la luz clara produce ese ablandamiento de los ángulos y borra las marcas de expresión. Reflejada en ese espejo burgués, la actriz se muestra dulcificada y ríe con ojos que no siempre emiten esa mirada risueña,

Esta mujer fue la más poderosa y la más odiada de su tiempo, su rostro fue el logotipo de un régimen, su cuerpo fue el cuerpo del Estado. La marca de esa referencia no puede borrarse, sino que fue suspendida para ver qué sucede.

Antena, febrero de 1945
(foto: Ann Marie Heinrich)



sino que pueden ser muy duros (la vida de las actrices de segunda es muy dura). Es una fotografía lujosa (la versión del lujo del cine argentino). La felicidad de la actriz la vuelve ligeramente sensual, una vibración de voluptuosidad física que no es muy suya, si se les cree a otras fotografías de esos mismos años.

La foto no da datos sobre el tipo de película en la que la actriz está trabajando; en realidad, no da información sobre esa mujer que ha captado medio en pose, medio como instantánea, a mitad de camino entre lo producido y lo encontrado: el uso del espejo prueba la opción formal del fotógrafo, pero la mirada en diagonal de la modelo y su sonrisa muestra uno de esos momentos en que, después de poner la cámara, el fotógrafo deja pasar unos segundos, hace una pregunta o una observación y obtiene así algo que escapa a la pose. Los retratos que conocemos de la actriz, publicados algunos años antes en las revistas del espectáculo, son más estereotipados, subordinados al ideal de belleza y a la expresión *mignonne* y dulzona de la época. Responden a un canon que ha pasado por completo.

Otras fotos, la misma modelo

Hay excepciones a ese canon estéticamente cursi y moralmente respetable. Por ejemplo, la serie de Eva con un gato que hizo otra mujer de origen alemán, Annemarie Heinrich, que durante décadas fue la fotógrafa del mundo del espectáculo, cuya calidad es sólo comparable con su documentación exhaustiva de los sucesivos modelos de belleza y *glamour*.

Corrió el rumor de que ese gato fue un regalo del general Pablo Ramírez², y que su inclusión en la serie habría

respondido a una ocurrencia (¿del amante, de la fotógrafa?) reveladora del carácter privado del encargo, en un momento en que la actriz Evita Duarte comenzaba un difícil camino de ascenso que combinaba las influencias militares con sus propios méritos, del mismo modo que otros caminos hacia el estrellato potenciaron las cualidades personales con la influencia de relaciones masculinas importantes.

Esa serie de Heinrich es un homenaje no convencional de la fotógrafa a su modelo, muy diferente a las poses

obligadas por

la época para las carátulas de las revistas del espectáculo. La joven actriz está

reclinada en una *chaise-longue* de raso a rayas; la luz que llega desde la derecha resalta el brillo esponjoso del pelo suelto. Son fotos de estudio, de iluminación muy elaborada, que no buscan la “naturalidad” sino una especie de representación: la sensual *démi-mondaine*. Al dorso, algunas de las copias llevan una fecha temprana, 1937, y otras de la misma serie, 1940. Todo de puño y letra de Heinrich. Por tanto, la fecha es incierta, pero, en cualquier caso, la actriz todavía no se había distinguido del montón de damitas jóvenes. Cuando Eva murió, los servicios de inteligencia llegaron de madrugada a casa de Heinrich para que se les entregaran todos los negativos de estas fotos.³ Heinrich logró esconder sus copias.

La sugestión del rostro de la actriz proviene de la iluminación, un excepcional trabajo de contraste. La estética de las fotos es muy superior a cualquiera de las que fueron publicadas en revistas, incluso las de la misma

Por un momento que captó la cámara de Freund, esa mujer se sintió ella también libre de su referencia pública.

Poder y creencia en el poder son inseparables porque no hay rey ni líder si los súbditos o los ciudadanos no creen en los signos del poder como se cree en atributos personales.

Heinrich, como ese primer plano, de febrero de 1945, que muestra a la actriz tan rubia como en la foto de 1950 de Freund, reconcentrada y seria, algo melancólica en un tres cuartos perfil que dominan los ojos de mirada fija, poco vivaz, donde el blanco del globo prevalece sobre la pupila oscura. La actriz está representándose: cubierta

de joyas, aros de brillantes en trazo de media-lunas, anillo de brillantes en la mano izquierda y de oro en la derecha, donde

también lleva una pulsera ancha, que completa la pulsera de plata en la muñeca opuesta. Todo reluciente y espejado: red negra sobre *body* blanco y hombreras de *pailleté*.⁴

Dos meses después, otra revista del espectáculo afirma que el guardarropa de Evita Duarte es de los “más fastuosos del ambiente” e intercala un subtítulo de clara intención editorial: “Todo lo gasta en ropa”. No es una declaración muy sorprendente.

Las fotos de dama con gato de Heinrich y la de Freund, en cambio, muestran a la actriz más libre de un estereotipo profesional. Despejan la referencia para que, por un momento, debajo del estereotipo “retrato de actriz”, surja otra cosa, el “retrato de mujer joven”. Para lograrlo, las fotografías debieron ganar la confianza de su modelo. La actriz dejó de ser actriz al abandonar un momento el estereotipo de época. Negó así su referencia más convencional y dejó entrever una cierta intimidad. Se abrió a la fotógrafa o la fotógrafa logró transmitir la impresión de que esa mujer se le había abierto.

Esto hace posible las dos lecturas propuestas más arriba de la misma foto de Gisèle Freund. Su modelo se ha colocado, por un instante, lejos de lo que es en realidad; es posible desechar la referencia (aunque todos sabemos que la foto es de Eva Perón en 1950) y, ausente esa referencia, intentar otra lectura. La fotografía se disloca de su modelo como figura pública (la mujer más poderosa de la Argentina) y se abre a un sistema de referencias “ingenuo”. Como si no supiera quién era Eva en ese momento, miro lo que la foto me muestra y trato de entender eso que muestra, no eso que sé que es. Cuando dejo fuera la referencia conocida, la foto, lejos de volverse enigmática, ofrece un significado que posiblemente la fotógrafa no buscó. La foto gana autonomía referencial y pierde carga ideológica: es más libre y menos prejuiciosa. El *parti-pris* de la fotógrafa se desvanece y surge, en cambio, su arte.

Me pregunto si es aceptable expulsar al referente de una fotografía (y en este caso de una fotografía periodística, tomada por encargo por una fotógrafa acostumbrada a los encargos que cumple de manera independiente o para la agencia *Mágnam*) pautada por lo que pidieron los editores de la revista *Life*, como si decidiera prescindir de Baudelaire en la famosa fotografía de *Nadar* y decir: foto de un dandy de mediados del siglo XIX, perfección en el *negligé* del moño, mirada aguda y, sin embargo, petrificada por el *spleen*, *rictus*. Es más, mi idea del dandy y del *spleen* salen de esa foto de *Nadar* tanto como extraigo una noción del rostro de Baudelaire. Desechado el referente que tiene nombre propio (Eva Perón, Baudelaire) queda, otro: joven esposa, actriz joven (cuyo nombre también expulso), que dice

cosas muy diversas de las que tuvo como intención la fotografía.

Esta mujer fue la más poderosa y la más odiada de su tiempo, su rostro fue el logotipo de un régimen, su cuerpo fue el cuerpo del Estado. La marca de esa referencia no puede borrarse, sino que fue suspendida para ver qué sucede. Ello no implica una falsa lectura sino un *test* que examina la foto en relación con otros problemas, no sólo los que plantea su referente histórico, ni los que se abren tomando en cuenta la misión periodística de Freund. Lo que sucede es un instante desviado (casi milagroso) de la visión, una originalidad: salvo en algunas fotos “privadas” de Heinrich y algunas instantáneas verdaderas, no existe mayor proximidad con una dimensión subjetiva de la modelo.

No me refiero a una dimensión psicológica ni al reflejo imposible de una interioridad, sino a la captación de un momento del sujeto que no se había presupuesto ni estaba en ningún cálculo: la alegría que sólo se experimenta a cierta edad, cuando los ojos y la piel son brillantes, cuando el pelo soporta cientos de tinturas como si fuera nuevo, cuando ni siquiera un vestido demasiado severo puede ocultar la juventud. Esa dimensión subjetiva es Eva pero es más que Eva. La expulsión (temporaria, mejor entonces decir: la suspensión) del referente, en lugar de empobrecer la fotografía, la embellece. No es la mera estrategia periodística de cazar a una política en las redes de una operación fotográfica. Por un momento que captó la cámara de Freund, esa mujer se sintió ella también libre de su referencia pública. Por un momento dejó de ser Eva Perón porque Freund supo buscarla donde ella no estaba.

En 1950, Eva ya no tenía sino fotografías de Estado, hierática a veces, en acción mientras trabaja, ataviada como una reina para las ceremonias públicas, pero siempre como representante de algo que no era ella. En la foto de Freund vuelve a serlo. Y por eso, porque es *sólo* Eva la deseché como referente para ver qué decía la foto sin ese nombre propio.

Signos sobre el cuerpo

La foto de Eva frente al espejo no es la única que tomó Gisèle Freund. De esa misma sesión, hay otras: junto a su colección de sombreros, casi extravagante, como ordenadas naturalezas muertas; sosteniendo, ensimismada, un cofre con joyas descomunales; de pie frente al armario de sus pieles; examinando, con su ayudante personal, un vestido de noche; sentada con un perrito en la falda mientras la peinan, le arreglan las manos y su secretario lee la agenda del día; en su escritorio de la fundación. Todas esas fotos quieren probar algo. Pero, curiosamente, no entienden ni captan el verdadero valor de esos abalorios de millonaria con que presentan a Eva. Quieren presentar una intimidad no vista, pero olvidan que se trata de la intimidad de la mujer políticamente más poderosa de la Argentina, de una figura pública que, en 1950, estaba en el cenit de su fama y de su fuerza. Los objetos mostrados habían sido vistos decenas de veces, incluso en fotos de la prensa internacional durante el viaje de Eva a España, Italia, Francia, Portugal y el Vaticano en 1947.

La política es el juego de la representación. O, según la exacta fórmula de Louis Marin, “representación y poder son probablemente de la misma

naturaleza”.⁵ La representación es posible a través de un conjunto de signos exteriores, identificados con el poder o propuestos como su apariencia, que se muestran para asegurar que el portador de esos signos está investido no sólo de ellos sino de lo que ellos representan. Están allí para producir una creencia que el poder necesita tanto como la fuerza. Poder y creencia en el poder son inseparables porque no hay rey ni líder si los súbditos o los ciudadanos no creen en los signos del poder como se cree en atributos personales. Las representaciones, sintetiza Louis Marin, “son delegaciones de fuerza en los signos”.

Por eso, los vestidos de quien tiene poder no son cuestión privada ni cuestión de modas y estilos, sino cuestión de Estado. Eva Perón tuvo la intuición más profunda de esta existencia política de los signos. Su traje sastre, diseñado por Paco Jaumandreu, fue el emblema del Estado protector de los pobres, el traje de trabajo de quien establecía las mediaciones entre el gobierno y el pueblo. Los vestidos de Dior, Rochas y Balenciaga fueron el lado fastuoso del Estado peronista, el momento en que su jefe político y su jefa espiritual (Juan y Eva Perón) se mostraban con el esplendor que corresponde a la encarnación del poder estatal que residía en sus cuerpos.

Por eso, Perón rompe una tradición del retrato oficial, retrato pintado y no fotografía, vestido de etiqueta y con la banda presidencial cruzando el pecho. Este género de retrato no incorporaba jamás a la Primera Dama y no existe en el Museo de la Casa de Gobierno ningún presidente acompañado por su esposa. Excepto, naturalmente, Juan Perón. El óleo sobre tela realizado por Numa Ayrinhac en 1948 muestra a la

pareja presidencial enlazada contra un fondo de cielos rosados y paisajes verdes (un mural inventado *ad hoc* como decoración de un espacio vagamente *art déco*, entre interior y jardín). El vestido de Eva, estilo sirena, cola arremolinada a sus pies y *corsage* bordado, brillo sobre brillo, piedras sobre seda, es de un luminoso blanco plateado, que juega con el plateado clarísimo de la triple vuelta de perlas, con colgante sobre el hombro, motivo que repite la pulsera; el pelo recogido en la nuca, se desborda hacia los costados. Mezcla de iconografía Erté y musical de Fred Astaire y Ginger Rogers, el retrato oficial quiere ser en primer lugar alegre y fastuoso: signos de una representación que se deslizan, como mágica metonimia, sobre toda la Nación. El imaginario despliega sus banderas.

La Fundación Eva Perón publicaba anualmente almanaques ilustrados con doce fotografías. Retocadas de modo ostensible y coloreadas, son una galería donde Eva es ofrecida como cuerpo del Estado peronista, incluso después de su muerte. Alternan las fotos “oficiales” (tomadas para que, de allí en más, fueran enmarcadas y colgadas en los edificios públicos o reproducidas en afiches y estampillas) con las de origen periodístico, captadas por profesionales entrenados en la prensa peronista, y algunas fotos de firma, como las de Heinrich. Eva lleva con frecuencia un claro vestido de verano (que indica una gira por el interior) o su clásico traje sastre de solapas redondeadas, grandes botones y vivos de terciopelo; pero hay muchas fotos producidas para que se luzcan todas sus joyas: el famoso collar de rubíes y brillantes; los aros de oro y los prendedores llamativos, incluido el gran escudo peronista en piedras preciosas;

la *parure* de esmeraldas; el collar de amatistas y perlas; otro, muy hermoso, tipo déco, de rubíes y diamantes; dobles y triples vueltas de perlas. Casi sin excepciones, lleva el pelo recogido, con rodete sobre la nuca.

El fasto de esa reina del Estado peronista toma su sentido no sólo en las preferencias personales de Eva Duarte, la ex actriz de segunda línea, ex amante de algunos de los coroneles del golpe de 1943 y de empresarios del espectáculo. Subordinarlo a sus gustos privados hace perder de vista la función pública del lujo en el ceremonial del Estado. El lujo aseguraba la representación: era la realización de un sueño arcaico o la construcción visual de una alegoría. Respondía al estilo público, no al capricho privado.

Podrá decirse, sin embargo, que la actriz Eva Duarte ya había probado suficiente afición al lujo, sin poseer todavía los medios puestos a su servicio por el Estado presidido por su esposo desde 1946. Esta sería una comprobación perfectamente fundada: “Quizás me estoy dando muchos gustos que no pude darme antes, cuando luchaba por llegar. Quisiera saber a quién, de mi sexo, no se le ocurriría otro tanto en mi situación”, declara en pleno ascenso personal a una revista del *show-business*. El periodista le pregunta sobre la fama de su guardarropa fastuoso y Eva se defiende aunque no retrocede (el guardarropa es un derecho):

“Fastuoso, no. Completo, sí. Tapados, vestidos, zapatos, carteras, alhajas. Aunque mi pasión, lo confieso, son los vestidos y las pieles. Las alhajas me gustan, aunque no me conmueven. En materia de vestidos tengo la suerte de contar actualmente con los tres modistos más en boga en

*Buenos Aires: Jaumandreu, Thomas Haig y Campana. Los tres dan prioridad a mis pedidos ¿Me puede ser perdonada esta coquetería?... Yo creo que sí. Lo apunta sonriente. Con la confiada sonrisa de la actriz que sabe cómo en esa lucha permanente por la elegancia que mantienen las estrellas de nuestro medio artístico, ha ocupado un puesto preferente. Y no es mi única pasión. Me encantan las flores. Y los perfumes. No necesitaba decirlo. En cada rincón de su casa hay ramos de los más variados. Todos, sin excepción, armonizan en color con el ambiente que embellecen. Sobre su tocador, además, hay una fantástica variedad de los perfumes más valiosos. Como una buena alquimista, los mezcla, en dosis que son algo así como la clave milagrosa del buen éxito. Y obtiene creaciones personales extraordinarias”.*⁶

Dicho esto pocos meses antes de las jornadas del 17 de octubre de 1945, lo cual hace pensar cuán poco saben los protagonistas sobre el futuro cercano que los espera. Después de octubre, Eva se casa con Perón y es arrastrada o elige el remolino de la política.

Las declaraciones convencionales, que podían resultar indiferentes en cualquier actriz cuya superficialidad “femenina” es admisible, no le serán perdonadas cuando represente el Estado de bienestar a la criolla en centenares de actos públicos y con un trabajo agotador en

Denunciar el lujo de Eva implicaba denunciar una forma de manifestación del Estado. No era develar un secreto, porque fotografías suyas cubiertas por esos signos lujosos se publicaban cotidianamente en la prensa oficialista. Eva no se escondía para adornarse. Por el contrario, se adornaba para hacer visible una de las caras del régimen.

la Fundación Eva Perón. Sin embargo, los signos del lujo han cambiado de cuerpo. Las joyas, pieles y sedas ya no cubren a la actriz cuyo ascenso de la segunda a la primera línea se vio facilitado por su relación, desde 1943, con los militares en el gobierno. Cubren a esa invención que sostuvo simbólicamente el Estado peronista: son la ropa de una representación política.

El hecho de que los gustos convencionales de la joven actriz y las necesidades del Estado coincidieran no debe confundirlos. El dispendio de una actriz en ascenso puede probar la generosidad de sus amantes. La abundancia material que envuelve el cuerpo de quien representa el nuevo Régimen es una construcción que no responde a la lógica de los intercambios sexuales (aunque muchos de sus rasgos de estilo se parezcan). Es legítimo criticar el dispendio material del

La nota de *Life* se propuso presentar la “intimidad de la primera dama”, como primicia periodística. Pero esta intimidad está preconstruida por un juicio que *Life* comparte con otras revistas, como *Time*, que dedicaba prácticamente la mitad de sus menciones a la Argentina y a la esposa de su presidente. Algo de revulsivo concentra las miradas sobre Eva: cumple un mito de ascenso, el *rake's progress* femenino de la malvada.

Estado peronista; pero conviene no confundir el nivel de pertinencia. Eva Duarte era una sencilla chica de provincia, bastarda, intuitiva, inculta y con voluntad de hierro, cuyo triunfo en Buenos Aires se demostraba con el lujo. Eva Perón era el cuerpo del Estado. Entre una y otra figura hay, obviamente, superposiciones, pero éstas más bien contribuyen a explicar la veloz facilidad con que Eva Duarte pasó de actriz a política, transportando de un lugar al otro las destrezas adquiridas.

La oposición contemporánea al gobierno peronista odió a Eva por ocupar el Estado con las malas artes de la actriz de pasado dudoso, usando joyas y modelos franceses que siempre se juzgaron mal habidos; peor que mal habidos, usurpados por una *parvenue* indigna de Dior o Balenciaga. Pero esas joyas y pieles no eran accesorios privados sino partes de una alegoría pública del poder. No eran simples concesiones a la codicia de esa *parvenue*, cuyo marido cubría de diamantes adquiridos dudosamente; era esa *parvenue* ofreciendo su cuerpo como imagen del régimen.

No percibir esta dimensión pública de su guardarropa es un error que, de todos modos, fue el de la época. Denunciar el lujo de Eva implicaba denunciar una forma de manifestación del Estado. No era develar un secreto, porque fotografías suyas cubiertas por esos signos lujosos se publicaban cotidianamente en la prensa oficialista. Eva no se escondía para adornarse. Por el contrario, se adornaba para hacer visible una de las caras del régimen.

El reportaje fotográfico de *Life* no entendió esto. La revista promete una primicia, un secreto, cuando en realidad estaba refrendando una imagen conocida que los peronistas adoraban y los antiperonistas execraban con similar intensidad. El gobierno censuró ese número de *Life* porque no quería verse representado por medios sobre los que no estableciera completo control. El peronismo fue con la prensa primero tendencialmente autoritario y luego practicó la censura sin remordimientos, con exhaustividad y entero cinismo. Pero eso no excluye el malentendido que el reportaje de *Life* ponía en escena.

Las fotos que *Life* le encargó a Gisèle Freund buscan contradecir el juego de

la representación política, mostrando una Eva privada, en un momento, 1950, cuando el régimen peronista ya no creía que sus dos grandes mitos, Perón y Eva, fueron seres privados, sino incandescentes, infatigables, figuras públicas. Puros signos.

Argentina para extranjeros

John Balfour fue el embajador británico en Argentina entre 1948 y 1951. Educado en Eton y Oxford, probablemente su cultura fuera un obstáculo para moderar el desprecio que le causaban Eva y Juan Perón. La ignorancia y la torpeza social de Eva son temas centrales de su informe al Foreign Office, enviado después de una recepción a bordo de un barco que la Argentina acababa de adquirir a Gran Bretaña.

Gastos desmesurados y propaganda demagógica a la caza de votos, favores otorgados al azar sin intentar inculcar en quienes los reciben alguna idea de responsabilidad cívica, apelaciones vengativas al odio de clase, creciente corrupción administrativa, enriquecimiento de quienes ocupan altos cargos a través de métodos dudosos y, sobre todo, la proyección sobre el escenario político nacional de las técnicas del vaudeville —para no llamarlas de la pantomima— por parte de una mujer que, antes de su encuentro con Perón, desconocía por completo la vida pública, excepto en los aspectos concernientes a una actriz de cuarta línea, todo esto teñía los actos de la señora y de sus muchos satélites con un matiz de interés y frivolidad extravagante, que no anuncia nada bueno para el futuro.⁷

El malentendido sociocultural no hacía sino reduplicar la complejidad de las relaciones argentino-británicas, que tenían otros objetos de conflicto lejanos al *boudoir* de la primera dama, entre ellos la soberanía sobre Malvinas y la discusión acerca del sector antártico reclamado por Argentina, además del constante descenso del intercambio comercial. Los representantes británicos insistían en transmitir a Londres una imagen de líderes histéricos y desmesurados, lo que habilitó “políticas notablemente reaccionarias que, a su vez, contribuyeron bien poco a una renegociación de las relaciones anglo argentinas en la segunda mitad del siglo XX”.⁸

En realidad, para los ojos de un embajador educado en el corazón del *civil service* y la *genteel tradition*, los modales desenfadados y seguramente vulgares de la primera dama, no necesitaban explicarse por una leyenda negra conocida antes de llegar a Buenos Aires. El conflicto cultural, la intolerancia, el desprecio de clase potenciaban la quiebra de las viejas y buenas relaciones argentino-británicas. El tono del embajador se exacerbaba por una perspectiva aristocrática sobre personajes que juzgaba no sólo plebeyos sino nefastos para la política de su gobierno y los intereses históricos de Gran Bretaña que, hasta comienzos de 1940, había considerado a la Argentina un aliado estratégico, aunque menor, y en todo caso gobernado por élites amigas que justamente habían sido desplazadas por el presidente, cuya esposa, el embajador juzga con su glacial impiedad de clase.

El desparpajo de Eva asombró también al embajador norteamericano James Bruce, seguramente educado en una tradición política más plebeya. Eva, acompañada por el coronel Mercante,

irrumpió en una reunión del embajador con el ministro de Economía, a la que no había sido invitada ni se la esperaba, para poner en escena un breve acto de competencia electoral. Todavía no se había reformado la Constitución y, en consecuencia, Perón no estaba habilitado para ser reelecto. Al parecer el ministro de Economía presentó a Mercante como futuro presidente de la Argentina: “La señora de Perón corrigió enseguida este comentario: ‘No, una de las reservas’. Y luego añadió con humor que ‘en la calle también se refieren a ella como a una reserva’, pero que ella no lo era. Ella estaba con el pueblo y pretendía permanecer con él”. El embajador presenció atónito este paso de espontánea comedia política e informó de inmediato a su país.⁹

Pero los Estados Unidos tenían razones más poderosas para desconfiar de Perón. Es sabido que la Argentina, a diferencia de Brasil, entró muy tardíamente a la segunda guerra mundial del lado de los aliados y que los coroneles del golpe de 1943 (entre ellos Perón) tenían afinidades ideológicas con el fascismo. Por otra parte, la Argentina no había sido nunca una aliada de los Estados Unidos y, en términos de intercambio internacional, aparecía como su competidora en productos agropecuarios, aunque los industriales norteamericanos, por su parte, estaban interesados en un comercio con Argentina que la escasez de dólares en Buenos Aires volvía poco importante y lleno de trabas.¹⁰ El discurso nacionalista de Perón exacerbaba la vocación decididamente hegemónica de los norteamericanos, aunque después del episodio “Braden o Perón” de 1946, el gobierno argentino fuera en los hechos más cauteloso que en sus palabras.

Por otra parte, la derrota del Eje daba a las democracias occidentales una nueva política estratégica regida por el antisovietismo (lo que se llamó la “Guerra Fría”). Perón insistía, en cambio, en una “Tercera Posición” independiente de ambos polos ideológicos (Estados Unidos y la Unión Soviética), inaceptable para los Estados Unidos que estaban imponiendo en el continente latinoamericano su nuevo orden internacional.

El estilo de gobierno populista y plebiscitario, sostenido en la fuerte interpelación del líder y de su esposa a masas de migrantes internos que se habían incorporado al trabajo urbano y fabril así como a un consumo hecho posible por una decidida redistribución del ingreso, recordaba demasiado las movilizaciones del fascismo italiano en los años treinta. Los rasgos corporativos de la nueva Constitución argentina, promulgada en 1949, evocaban también de modo demasiado vivaz los ecos de la *Carta del Lavoro* de Mussolini o, por lo menos, así le parecía a la oposición local y a las voces que de ella se escuchaban en la arena internacional.

Estos años del peronismo, que transcurren durante la primera presidencia, son también los años de gloria y poder de Eva como dispositivo central del régimen, y están plétóricos de conflictos. Resultaba incomprensible el lugar especial, al costado y por encima de las instituciones, que ocupaba esa mujer recién llegada a la política, anómala esposa de un primer mandatario que había accedido al poder a través de un golpe de estado que se había opuesto, casi hasta el final de la guerra, a integrar las fuerzas que combatían al Eje, había desplazado por completo a los interlocutores de las élites conocidas

por las potencias, había sido llevado en triunfo por el pueblo en las jornadas de octubre de 1945 y resultado victorioso en unas elecciones (limpias), una de cuyos recursos de campaña fue la oposición entre el embajador norteamericano Spruille Braden y el propio candidato. La eficacia de esa oposición les enseñó a los Estados Unidos que no podía esperarse mucho de bueno de un gobierno que llegaba al poder desplazando a las dirigencias tradicionales, sobre la base de un discurso nacionalista e independentista, que muchas veces exageraba su contundencia pensando, en primer lugar, en los interlocutores argentinos y no en las repercusiones internacionales.

Es sabido que el estilo político del primer Perón lo conducía a las exageraciones verbales cuya agresividad no siempre era acompañada por hechos igualmente radicales. Pero también existían los hechos. Y, por otra parte, los estilos políticos han demostrado ya muchas veces la eficacia que tienen para alimentar enconos duraderos.¹¹

La prensa norteamericana encontraba en los folletinescos avatares de la pareja gobernante argentina un material que reforzaba las reacciones causadas por antipatías ideológicas e intereses nacionales, al punto que Guy Ray, encargado de negocios de la embajada norteamericana en Buenos Aires, evaluó muy críticamente las campañas antiperonistas de la prensa de Estados Unidos, convencido de que existían sectores del gobierno argentino con quienes era posible y conveniente dialogar. En 1949, Ray afirmaba: “No comparto la opinión de un sector de la prensa norteamericana que critica a las personas y que incluso hace menciones sobre la vida privada del presidente Perón y de su esposa.

Eso no es digno y jamás aceptaríamos que un extranjero lo hiciera con nuestros dirigentes”.¹²

No es extraño entonces que la misión encargada a Gisèle Freund por *Life* tuviera algo de la tonalidad de la prensa norteamericana que coincidía con el juicio condenatorio del antiperonismo argentino. La

nota de *Life* se propuso presentar la “intimidad de la primera dama”, como primicia periodística.¹³ Pero esta intimidad está preconstruida por un juicio que *Life* comparte con otras revistas, como *Time*, que dedicaba prácticamente la mitad de sus menciones a la

Argentina y a la esposa de su presidente. Algo de revulsivo concentra las miradas sobre Eva: cumple un mito de ascenso, el *rake's progress* femenino de la malvada.

Como si se tratara de un dato del sentido común universal, *Life* caracteriza a Perón como “dictador-presidente” y a Eva como “poderosa y caprichosa”. Las fotos encargadas por *Life* debían probarlo, y la dimensión que se eligió para hacerlo fue la de la “intimidad” oculta. Desde esas certezas, el reportaje fotográfico tiene algo de lo que Gisèle Freund llamó, críticamente, “prensa sensacionalista”, aunque la fotógrafa no necesitó de los teleobjetivos que ella señaló como las armas de ese tipo de prensa.¹⁴

Además del reportaje fotográfico, la cobertura de *Life* incluye una nota de cinco páginas firmada por Robert Neville (que había sido corresponsal

Enviada al principio, para que algo hiciera, a la Secretaría de Trabajo, rápidamente Eva construyó una alianza de hierro con los sindicatos y se convirtió en su mejor representante para obtener mejoras salariales. A estas relaciones sindicales de Eva, Neville les adjudica un peso significativo, porque ella fue no sólo una mediadora sino una protagonista que impulsó a los gremios a un lugar político central.

en España durante la guerra civil). El título, “How Evita helps run Argentina”, es irónico y descriptivo al mismo tiempo porque, de hecho, Evita era una pieza central del gobierno, no sólo en términos simbólicos. La ironía está en la atenuación: Eva “ayuda”.

Con buena prosa irónica, Neville instala un tema que devendrá clásico: las vacilaciones de Perón (“se inquieta por la Constitución”) y la decisión de Eva, “que probablemente nunca leyó la Constitución pero actúa sin temblar”. Perón, por ejemplo, se queja de las dilaciones impuestas por la burocracia; Eva no tiene esos problemas,

porque “obedecer sus órdenes de manera instantánea es un reflejo ocupacional del mudo oficial argentino”.

Neville informa que se han borrado todos los datos existentes sobre el pasado de Eva, que su artículo reconstruye echando mano a las anécdotas más coloridas: porejemplo, su rivalidad con dos estrellas de

la época, Niní Marshall y Libertad Lamarque, que fue rápidamente resuelta, después de 1946, por el expeditivo exilio de una en España y la otra en México. Pero la nota no menciona este cotilleo para convertir a Eva en una “estrellita rubia sin cerebro” en busca de su revancha. Por el contrario, el mismo Perón resultó sorprendido por la capacidad de su esposa para la vida pública.

Enviada, al principio, para que algo hiciera, a la secretaria de Trabajo, rápidamente Eva construyó una alianza de hierro con los sindicatos y se convirtió en su mejor representante para obtener mejoras salariales. A estas relaciones sindicales de Eva, Neville les adjudica un peso significativo, porque ella fue no sólo una mediadora sino una protagonista que impulso a los gremios a un lugar político central. Por otra parte, seguramente sus informantes porteños le hicieron saber a Neville que con periódica frecuencia las organizaciones gremiales acudían a la Fundación con cheques por grandes sumas con las que crecía el poder de esa agencia elitista del estado de bienestar a la criolla.

La nota suscribe las dos críticas locales más importantes a la fundación: que su contabilidad no fuera pública y que su estilo se caracterizó por el reparto errático (“de luxe charity”). La prueba son algunas anécdotas de las decenas que la oposición conocía y que, seguramente, sucedieron; más que de corrupción informan sobre el capricho y la improvisación de quien ha sufrido y, siendo poderosa, considera que ha llegado el momento de “darse el gusto”. Revanchas caritativas y caóticas.

De mayor trascendencia que la calesita benéfica de la fundación y la ubicación de miembros de la familia Duarte en el aparato del Estado es la atención que Neville depara al conflicto de Eva con el ministro de Relaciones Exteriores Atilio Bramuglia, cuya renuncia se atribuye a la orden, emitida por la primera dama, de que su nombre no volviera a aparecer en la prensa.¹⁵ La anécdota tiene tres funciones: señala el papel de Eva en un área donde lo desconoce todo, como la política internacional; muestra, sin subrayarlo, los manejos de corte que podían encumbrar a un

Todas estas Evas son Eva: la mujer que escucha a su secretario mientras la peinan y, como la dama de rojo del Bronzino, tiene a su perrito en la falda; la mujer cuyo vestido cae en volados que una asistente arregla antes de que salga hacia la función de gala; sobre todo, la mujer de perfil duro e insensible que observa hechizada su cofre de joyas como si fueran amuletos, y la mujer de traje sastre que extiende su brazo, rígido, por encima de la mesa de trabajo para entregar el don que el Estado peronista otorga a sus pobres.

funcionario o arrojarlo al abismo; y, finalmente, prueba el control del gobierno sobre la prensa.

Inevitablemente, el artículo cierra con el tema que coincide con el reportaje fotográfico: “Evita ha cambiado mucho desde que es primera dama. Por una parte, viste mucho mejor, lo que no es sorprendente gracias a los 40.000 pesos anuales, o más, que gasta en los más famosos modistos parisinos. A cada uno de los tres o cuatro mejores Evita les compra una docena de vestidos por año, según las colecciones. Sus pieles y joyas compiten en la misma escala. A lo largo del tiempo sus peinados cambiaron de un modo que dice mucho sobre ella. Quienes llegan a Buenos Aires se sorprenden al ver a Evita a las 8 ó 9 de la mañana asistiendo a un mitin de barrenderos, soberbiamente vestida por Dior y adornada con joyas de Van Cleef...”. Aquí Neville ensaya la tesis, que recorrerá un largo camino, de que a los pobres les gusta ver a Cenicienta en traje de baile.

Pero continúa: “Evita está demasiado comprometida con su trabajo para salir a divertirse. Raramente sale de noche, y pese a su guardarropa lleva una vida bastante espartana. Ha pasado el tiempo en que deseaba que se la aceptara en sociedad. Ya no le importa. No busca ni necesita apoyo. Su estatura y su decisión son propias. Para bien o para mal, su voluntad gobierna la Argentina.”

Tal es, en detalle, la producción periodística de *Life*, de la que la foto de la mujer frente al espejo forma parte.

¿Qué va a decir Victoria?

Aceptemos ahora el referente rechazado en las dos lecturas anteriores;

nuestra visión de la foto reconoce a Eva. El epígrafe de *Life*: “Distendida en su *boudoir*, la primera dama argentina peina su abundante cabello dorado. Habitualmente lo usa recogido en un rodete bajo; y en las galas se lo arreglan en bucles”, podría, con algunos cambios, responder al estilo de la actual revista *Hola*. Debajo de la foto, impresa al corte hasta el borde superior de página, va el título de toda la producción periodística: “Eva Perón. Primera visión de la vida privada de una controvertida primera dama”. La nota nace adjetivada, pero Freund logró que, entre todas las fotos, ésta permanezca ajena, intocada por la banalidad del concepto periodístico, como si soportara bien, y creciera, al ser extraída de las páginas de *Life*.

Es muy probable que Freund, cuyos amigos en Buenos Aires eran todos antiperonistas acérrimos, gente del grupo de la revista *Sur* y de la élite cultural porteña, compartiera con ellos el rechazo a Eva. Freund no tenía demasiados motivos para contradecir la opinión de Victoria Ocampo. Como se verá enseguida, la temía:

Todas mis relaciones en la Argentina eran antiperonistas, empezando por Victoria. Yo sabía que tendría un disgusto con ella si alguien le decía que yo había regresado especialmente para retratar a Evita. Llegué a Buenos Aires de incógnito. Esperé toda una madrugada con el fin de fotografiar a Eva cuando trabajaba en el Ministerio. Ella me dijo: “Usted es la primera periodista internacional que me ve trabajar con mis pobres”. Había enfermos, había pobres que le pedían máquinas de coser, aumentos de salarios o simplemente dinero. A todos, como a mí, les

tendía una mano pequeña, húmeda y ya enferma. Vestía muy sencillamente, con ese tipo de elegancia despojada de los grandes modistas de las décadas del 40 y del 50. Recuerdo que había un diario que publicaba las fotos de quienes habían visitado a “la Señora”, como la llamaban. Yo temblaba pensando que podían publicar la mía, y que Victoria y todos los suyos se enterarían. Pero después hubo un problema con mis fotos. Al día siguiente, un ministro me llamó para pedirme los negativos. Yo me las arreglé para sacarlos del país y salí, como pude, escapando de la Argentina. También retraté a Perón. Era un hombre muy simpático, hablaba muy bien en francés. Pero era difícil tomarle una buena foto. Tenía los brazos muy cortos, las manos desproporcionadas. Resultaba un poco ridículo, sobre todo porque se suponía que era un dictador, un gran hombre que debía parecer imponente; y, en cambio, uno lo veía tratando de ser agradable, con esos bracitos cortos... Si bien yo sabía que era todopoderoso en la Argentina, en ningún momento, tuve temor ni logró intimidarme.¹⁶

Más de veinte años después, Gisèle Freund recuerda aquellas sesiones de fotos con Eva, que le mostró la “intimidación” de su guardarropa pronunciando una exclamación desafiante: “¡Que el mundo vea lo que yo poseo!”. Se refería a sus ropas y pieles y, sobre todo, a un cofre con joyas que la fotógrafa juzgó “dignas de Cleopatra”. Eva se entregó ella misma a una sesión de fotos que confirmaba el juicio de sus enemigos. Freund tiene una explicación de esta confianza: una mujer quiere mostrar a otra sus tesoros.

Aunque la explicación suene a lugar común, quizá las cosas hayan funcionado de ese modo. Eva tenía el sentido de la ceremonia lujosa, como lo había demostrado en su viaje a España; los objetos que la recubrían en esas ocasiones eran, como ella misma, objetos de Estado. Pero también es posible que el recelo y la sospecha con que Eva timoneaba sus relaciones incluso con los más próximos, los más leales o los más adictos, se suspendiera en un instante de vanidad. Finalmente, Freund llegaba como extranjera y fotógrafa de una de las revistas más famosas de la época; para Eva, no formaba parte de una camarilla local, y es poco probable que conociera sus vínculos con los antiperonistas intelectuales. Lo cierto es que una sesión de fotos que, según todos los cuidados que ponía el régimen en su imagen, parecía destinada a no realizarse, tuvo lugar.

Perteneciente a la misma serie de *Life* (pero no incluida en la revista), una foto magnífica muestra a Eva desde atrás y de perfil, con *tailleur* oscuro, gran rodete que cae en torsada maciza sobre la espalda, y casquito blanco; no se ven joyas, pero pueden estar ocultas desde la perspectiva de la toma. Eva extiende un sobre a una mujer que sostiene a un chico con su brazo izquierdo; todos los demás, chicos, mujeres, empleados, miran a las protagonistas del don, a quien lo entrega y a quien lo recibe; el escritorio las separa, no hay contacto físico, ni siquiera un intercambio de miradas, porque ambas mujeres están concentradas en el don, en el sobre que lo transporta de una a otra; nadie sonríe. La escena es nocturna o de un atardecer que ha avanzado lo suficiente como para que los focos de la araña se reflejen en el vidrio de un cuadro que es también el punto de fuga.

Freund sacó esa foto en la fundación, que confunde, pertinentemente, con un ministerio:

Todos los viernes, Evita recibía gente muy pobre en su ministerio de Ayuda Social. Madres de familias numerosas, cargadas de chicos, habitantes de los barrios bajos ocupaban bancos de madera. Los niños lloraban y los guardias distribuían mamaderas. Apoyados a lo largo de las paredes estaban las delegaciones obreras. La gran sala estaba llena de humo. Frente a esta asamblea heteróclita, sentada detrás de una inmensa mesa de trabajo, rodeada por media docena de secretarios, una mujer joven, Evita.¹⁷

Todas estas Evas son Eva: la mujer que escucha a su secretario mientras la peinan y, como la dama de rojo del Bronzino, tiene a su perrito en la falda;¹⁸ la mujer cuyo vestido cae en volados que una asistente arregla antes de que salga hacia la función de gala; sobre todo, la mujer de perfil duro e insensible que observa hechizada su cofre de joyas como si fueran amuletos, y la mujer de traje sastre que extiende su brazo, rígido, por encima de la mesa de trabajo para entregar el don que el Estado peronista otorga a sus pobres.

En estas dos últimas fotos no hay vibración subjetiva sino ensimismamiento y rigidez; no vemos los ojos, la cámara de Freund no se interesó en la mirada. Son Evas en medio de dos espacios muy distintos que, entrecruzados, se anulan como si uno u otro fuera un acto de hipocresía o el develamiento de un secreto: la caja fuerte del tesoro, por una parte, y la oficina de los pobres, por la otra. No hay una

síntesis; como el peronismo, Eva es un territorio en conflicto, figurado por la contradicción no entre lo privado y lo público (eso sería demasiado sencillo como resolución de un problema) sino entre líneas que fugan en direcciones diferentes.

Eva, una maléfica presencia llena de melodrama que (como lo señaló Ezequiel Martínez Estrada) tiene mucho de la estética del cine. Eva la trabajadora infatigable, cuerpo del estado social a la criolla que erigió el peronismo. Eva, la del traje sastre (“corte impecable”, registra Freund) o la del traje celeste y blanco, cubierto de volados diminutos (“Dior lo diseñó para mí”, registra de nuevo Freund).

Imágenes que se niegan a fundirse para producir una sola identidad. Eva no es ninguna de ellas enteramente (a diferencia de Virginia Woolf o James Joyce que son, para nosotros, enteramente las imágenes que captó de ellos Gisèle Freund). Si hay algo de tremendamente

realista en la cobertura de Freund sobre Eva no está en cada una de las imágenes, sino en la imposibilidad de que esas imágenes se sumen; en cuanto se tocan, se desgarran. Difícil saber si Freund buscó esto. Creo, más bien, que no lo buscó, sino que sus imágenes lo encontraron, sobre todo cuando se las mira independientemente de los epígrafes, exuberantes de clichés, que las acompañaron en *Life*.

Entre una y otra imagen intervino no el azar sino la ocurrencia feliz de una fotógrafa que documenta el instante y, más que con cualquiera otra foto, cumple el encargo de captar una intimidad. Aunque por el lado menos pensado. Es el repentismo fotográfico de Freund lo que produce una Eva desconocida, no el hecho de halagar su vanidad para que muestre los emblemas fastuosos de su poder.

Fuera de campo

Vuelvo a la foto del espejo. Los ojos de Eva son increíblemente vivaces, a diferencia de las demás fotos de Freund donde la mirada se oculta, congelada y mortecina. La verdadera intimidad no existe y mucho menos frente a una cámara de cuya presencia Eva es perfectamente consciente ya que está dialogando con ella. Sin embargo, algo de intimidad hay en la mirada de Eva. Esos ojos que vieron a Perón, ahora acaban de mirarse en un espejo; lo que vieron fue una mujer joven, distendida, por un instante fuera de la política que la ocupó hasta la muerte. La foto la ha aislado en una aparente felicidad que no parece falsa. Nada es posible saber sobre la felicidad sino en sus representaciones. Ese es el caso de la foto de Freund.

Eva da la impresión de estar alejada de las pasiones y las tensiones de su vida pública (una distancia que no mantuvo nunca, ni siquiera agonizante). No está peinada como se la ve casi siempre; transcurren los momentos previos a una jornada de su vida pública que ha sido provisoria, fugazmente, puesta al costado. De algún modo, la foto no cumple el encargo: no puede ser usada para revelar un secreto ni para mostrar una intimidad objetable. Y, sin embargo, su fuerza es tanta, que el editor de *Life* la usó en la apertura de la nota. La impresión de veracidad es muy superior a cualquiera de las otras que integran la producción de la revista. ¿De dónde llega este efecto?

Freund lo alcanza por una intervención desde fuera de campo. En ese sentido la foto tiene algo de documental porque la fotógrafa provoca una reacción en su modelo y dispara la cámara precisamente para captarla. La modelo sabe que está participando

en una sesión de fotos, pero no que va a ser fotografiada de improviso, en el instante que, desde fuera de campo, Freund le está diciendo algo. Lo que vemos es la reacción de Eva ante lo que le dice Freund (palabras que nunca conoceremos porque la imagen no tiene registro sonoro, pero cuya consecuencia es evidente: el efecto “instantánea” de esta fotografía).

Algo del registro documental interviene para lograr la ilusión de verdad de la foto. Un minuto antes, Eva se preparaba para una pose; Freund buscaba un plano elaborado, de referencias plásticas, que evoca decenas de cuadros desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Pero algo sucede; algo ve la fotógrafa que le sugiere una intervención por la cual la foto no será simplemente un retrato técnicamente perfecto sino algo más. Freund le habla a Eva y ella reacciona, deja de posar, desvía la mirada, sonríe, el cuerpo se dispone en una leve tensión diagonal, más dinámica.

La intervención desde el fuera de campo permite la irrupción de lo subjetivo. Esta hipótesis de cómo fue la toma explica el aire de espontaneidad de la modelo que rara vez parece espontánea en su vasta colección de imágenes, excepto, precisamente, en las periodísticas que lograron captar un gesto del momento.

La sonrisa y la mirada dirigida hacia el fuera de campo es un desvío sólo explicable porque desde allí la han llamado, le requirieron atención con algunas palabras, dieron indicaciones para la toma futura, o elogiaron la pose que se ve en el espejo: “Está muy bien así, señora; está perfecta; sus manos están bien allí, en las sienes, mientras se arregla el cabello”. La consecuencia de ese desvío alcanza lo que parece casi

imposible de un retrato oficial o del retrato de una desconocida con quien se acaba de tomar contacto: la modelo entrega a la fotógrafa un gesto espontáneo que durará sólo unas décimas de segundo. La cámara saltó sobre ese gesto y pudo capturarlo.

Freund ya había puesto el plano y considerado las luces con las que iba a tomar esa fotografía, que habría tenido lugar de cualquier manera, aunque el gesto no hubiera roto la superficie glacial del espejo volviéndola cálida e íntima. Freund ya tenía el plano, ya tenía la luz, ya había probado, seguramente, el reflejo de su modelo en el espejo; ya tenía la cámara lista y, de pronto, todo eso perfectamente controlado se movió para ofrecer el azar de una instantánea. Pero no fue el azar el que lo produjo, sino la fotógrafa. No fue simplemente la rapidez con que Freund se apoderó de una imagen imprevista, sino que fue la intuición genial de producirla. Ese instante fortuito y deliberado, contradictorio entonces, no documenta la imposible intimidad de una modelo sino la fugacidad de una subjetividad que se muestra contra todas las predicciones.

Se podrá objetar que todas estas son conjeturas. Pero hay una foto que lo prueba: tomada antes y desde una posición de cámara casi idéntica pero mucho más convencional.¹⁹ En esa foto, que forma parte, por supuesto, de la misma serie de *Life*, Eva está sentada en la misma posición frente al espejo. Se ve, de espaldas, sólo la cascada de su pelo rubio cayendo sobre la silla y, de frente, su cuerpo y rostro reflejados en el espejo, la mano derecha en el lóbulo de la oreja, tocando o colocando un aro. Todo mucho más frontal. No sonríe y la mirada es fija y ensimis-

mada, como es habitual en sus retratos. Es una buena foto, pero menos interesante ya que el juego de la espalda y el frente reflejado es previsible (de la espalda sólo se ve el pelo; el rostro en el espejo es su casi exacto contraplano); no hay tensiones que conmuevan un encuadre elaborado pero inerte pese al principio barroco que lo sostiene.

Freund tomó esa primera foto a la izquierda de la modelo y, desde allí, le habló a Eva, que sacó la mirada que tenía fija en el reflejo de su cara en el espejo, y desvió los ojos hacia Freund, sonriendo; cambió, al mismo tiempo, la posición de las manos. Esos pequeños movimientos produjeron el momento supremo e imprevisto de la instantánea. La perfección formal de la luz y el encuadre (difíciles de lograr en una toma rápida) quedan como rastros positivos de la foto anterior. Entre una y otra imagen intervino no el azar sino la ocurrencia feliz de una fotógrafa que documenta el instante y, más que con cualquiera otra foto, cumple el encargo de captar una intimidad. Aunque por el lado menos pensado. Es el repentismo fotográfico de Freund lo que produce una Eva desconocida, no el hecho de halagar su vanidad para que muestre los emblemas fastuosos de su poder.

De todo el reportaje que pretendió mostrar una Eva “en la intimidad”, esta es la única imagen verdaderamente íntima, y en consecuencia la imagen más ambigua, por la movilidad de la mirada que, gracias a la intervención de la fotógrafa, ha dejado de ensimismarse en la ilusión de un reflejo en el espejo.

En efecto, ni las joyas ni los vestidos en el alineamiento frío de los armarios prueban la intimidad, sino ese momento cuando la modelo no sabe

que está entregando algo que pocas veces da: su juventud, la felicidad de sentirse bella, la soltura de un cuerpo que, durante algunos segundos, se sustrae a las funciones del Estado. Eva era una mujer endurecida por su pasado y a quien los deberes políticos del presente le imponían una exterioridad de acero. Pero, en este caso, Freund se apodera de una Eva casi imposible. Como un rarísimo documento de felicidad distendida, de conformidad con el cuerpo y la imagen, la Eva de esta foto se ha alejado un poco de su misión representativa (el cuerpo del Estado peronista) para mostrar una identidad fugaz diferente de la pública.

La intimidad pública no existe, pero una fotografía puede acercarse a ella. El “método Freund” consistió, en este caso, no en buscar la profundidad, sino precisamente en lo opuesto: captar los cambios en la superficie, en la emergencia

casi fortuita de un gesto no calculado. Al acecho de ese gesto, Freund lo provocó desde el fuera de campo y pudo documentarlo. Por eso, esta fotografía es más verdadera (en su captación documental) que las de las joyas y los vestidos, que parecen pruebas en un juicio por enriquecimiento ilícito de la abanderada de los humildes, fotos ineludiblemente destinadas a producir escándalo entre los opositores y respuestas cínicas entre los partidarios.

Los ojos de Eva son los que miraron a Perón. Pero en esta fotografía ese significativo político desmesurado (Perón) retrocede porque esos ojos son también los que vieron su propia belleza. La Eva de esta foto nos resulta todavía hoy casi una desconocida, porque es imposible asimilarla al museo inmóvil de los *clichés* póstumos. Nimbada por la felicidad, obliga a preguntarse, una vez más, ¿quién era esa mujer?

NOTAS

1. La revista que publicó esta foto afirma, sin embargo, que es el *boudoir* de la modelo. Todo esto se discutirá más adelante.
2. La información me fue dada por Alicia Sanguinetti, hija de Heinrich, también fotógrafa, que además me informó sobre el supuesto origen del vestido de Eva: una cortina del estudio donde se hicieron las fotos, tal como lo probarían los gruesos flecos del ruedo. Sanguinetti tuvo la gentileza de mostrarme las copias de Heinrich que ella conserva. El general Ramírez fue presidente de facto después del golpe de junio de 1943; integraba, como Perón, el GOU, logia militar responsable del golpe.
3. Heinrich conservó un recibo firmado por el Secretario General de la Subsecretaría de Informaciones, Adolfo Saravia, enviado por el poderosísimo Raúl Apold, que atestigua haber recibido del Fotoestudio de Annemarie Heinrich “todos los films existentes en mi archivo de la señora Eva Duarte de Perón”, solicitados “en calidad de préstamo a la Subsecretaría”. La fecha es agosto 5 de 1952.
4. *Antena*, número 730, 15 de febrero de 1945, foto de tapa.
5. Louis Marin, “Le pouvoir et ses représentations”, en *Politiques de la représentation*, París, Éditions Kimé, 2005, p. 73. Marin ha sido probablemente el más notable historiador de las imágenes del poder, sobre todo en la Francia del Antiguo Régimen.
6. *Radiolandia*, XIX, 890, 7 de abril de 1945. Es el reportaje central del número.
7. *The Telegraph*, 3 de enero de 2001. También en *The Independent*, 3 de enero de 2001 y *La Nación*, 4 de enero de 2001. Se trata de la repercusión periodística de informes del Foreign Office que acababan de ser desclasificados.

8. Véase: Klaus-John Dodds, "Geopolitics in the Foreign Office: British Representations of Argentina 1945-1961", en *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, Vol. 19, No. 3 (1994), pp. 273-290.
9. Véase Mario Rapoport y Claudio Spiguel, *Relaciones tumultuosas. Estados Unidos y el primer peronismo*, Buenos Aires, Emecé, 2009, p. 290.
10. Un descripción sintética de la política exterior argentina la ofrece Roberto Russell en "La política internacional 1945-1983", en *Nueva historia de la nación argentina*, tomo VIII, Buenos Aires, Planeta, 2001. Para un completo panorama de las relaciones en los años cuarenta y hasta la caída de Perón, véase el ya citado trabajo de Mario Rapoport y Claudio Spiguel.
11. Sobre el peronismo existe una enorme bibliografía. El lector interesado por los temas planteados acá, podrá consultar: C. Buckrucker, *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987; J. C. Torre (comp.) *Los años peronistas (1943-1955)*, tomo VIII de la *Nueva historia argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002; M. Plotkin, *Mañana es San Perón; propaganda. rituales políticos y educación en el régimen peronista*, Buenos Aires, Ariel, 1994; L. Zanatta, *Breve historia del peronismo clásico*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009.
12. Citado por Rapoport y Spiguel, op. cit., pp. 283-84.
13. El "ensayo visual" sobre Eva Perón apareció el 11 de diciembre de 1950, con el título de "A First look to the Private Life of a Controversial First Lady", cuya foto de apertura, es la que se publica acá de Eva frente al espejo. El crédito de las fotografías figura, en letra mínima, en la página de índice y dice: "Gisele Freund de Magnum". Freund trabajó para la famosa agencia gráfica, pero mantuvo con ella problemáticas relaciones, al punto de que la información institucional de Magnum no la menciona en absoluto. *Life* sostiene que es la primera vez que un material gráfico de este tipo se publica en Estados Unidos, y que son fotos "de la vida privada de la señora de Perón con su marido". En realidad, no hay fotos de "vida privada" excepto una secuencia que muestra a la asistente de Eva arreglando los volados de su vestido antes de una velada de gala; Perón junto a dos caniches miran, entre divertidos y aburridos, la escena. La nota es anunciada en volanta en la tapa: "Una visión íntima de Eva Perón". *Life* declara una circulación mundial certificada de 5.200.000 ejemplares.
14. Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 163.
15. Rapoport y Spiguel dan una versión más matizada de la renuncia de Bramuglia: "Hay diversas interpretaciones sobre la renuncia de primer canciller peronista. Una de ellas es que, debido a su prestigio... Perón lo habría dejado de lado para que no pudiera empañar su imagen y poder personal. Otra, que su caída habría sido provocada por la conocida distancia y recelo que Evita tenía por Bramuglia desde 1945. Esto coincide con la visión de Robert Potash, quien señala la oposición a su figura de un sector más nacionalista, vinculado a Eva Perón, que lo criticaba por conciliador y partidario de negociar con británicos y norteamericanos... Sin embargo, otra versión indica que, pese a la inquina de Evita, en los últimos meses ésta lo respaldaba" (Rapoport y Spiguel, op. cit., p. 291).
16. Hugo Beccacece, "Los ojos del siglo; entrevista a Gisele Freund", *La Nación*, Suplemento Cultura, 21 de enero de 1998. Hubo intimidaciones de Raúl Apold, secretario de informaciones del Estado, que llamó a Freund para exigirle que le entregara sus negativos (como años más tarde se los exigiría a Annemarie Heinrich). Freund le aseguró que iría al día siguiente y, en lugar de acudir a la oficina de Apold, se tomó el primer avión que la sacó de la Argentina.
17. G. Freund, *Mémoires de l'œil*, París, Seuil, 1977, p. 66. Las joyas que no se ven en la foto, pero de las que Freund informa, son un broche de brillantes y zafiros azules y varios anillos. Evidentemente, el tema de las joyas era una especie de condensación ideológico-estética y moral que nadie quería perderse. Tanto como signo de corrupción, avaricia y amor al lujo, las joyas son emblemas mitológicos de alta carga mágica, imperdonables, por otra parte, en una mujer que no las ha recibido como legado de origen.
18. *Life* no incluye esta foto, sino otra de la misma escena pero con distinto ángulo, donde Eva ya no tiene al caniche en su falda
19. Fotografía reproducida en *Evita; An Intimate Portrait of Eva Perón* (Tomás de Elía y Juan Pablo Queiroz, eds.), Nueva York, Rizzoli, 1997, p. 125.

Platón, el mito y la hegemonía política

Por Dardo Scavino

Desde Grecia para aquí hay un viejo diferendo, nítidamente planteado por Platón, que no ha cesado de reproducirse en la historia. Se trata de la controversia entre la filosofía y la poesía en la que, para cada uno de estos dominios, hay un campo de intervención e influencia de acuerdo a sus específicas competencias, pero que una y otra vez resultan objeto de polémica. Para el autor de *La República*, la filosofía es la que se ocupa del saber “válido”, el conocimiento de las esencias, y la poesía trata las cuestiones ligadas a las formas y las apariencias. Sin embargo, preocupado por el desarrollo de las técnicas de gobierno, advirtió Platón el poder de la poesía en la construcción de las narraciones míticas, verdadera argamasa de la memoria de los pueblos e instrumento privilegiado en la construcción de hegemonía. El poder de la palabra poética —el propio filósofo utilizaba la poesía en sus alegorías y mitos— tenía su origen en los relatos maternos y de las nodrizas e involucraba a los más refinados y célebres nombres. Platón intenta controlar sus efectos para impedir la disgregación de la *polis* bajo el encantamiento estético. El problema, antigua preocupación de las reflexiones filosóficas, seguía siendo el de la verdad; su producción y su transmisión.

Esta controversia respecto a la valoración de la poesía llegó hasta los modernistas y tuvo estaciones memorables, como en Nietzsche, artífice de una escritura poética inigualable. Todas las vanguardias atravesaron, en uno u otro sentido, el dilema que impone esta distinción platónica. Dardo Scavino se encarga de comentar, con esmerada erudición, los litigios que sobrevinieron en las ciencias sociales a partir del problema y el modo en que enfrentaron este conflicto.

Existe un viejo diferendo entre filosofía y poesía, un diferendo que suele remontarse a Platón, aunque el propio Platón ya hubiese dicho que era una discordia antigua. Y este diferendo se perpetuó hasta nuestros días porque nuestra manera de practicar la filosofía y la poesía resultan inseparables de esa antiquísima desavenencia. Alain Badiou volvió a poner en el tapete esta discordia platónica hace apenas unos años, en el marco de una crítica de la “sutura poética de la filosofía”, como acostumbra llamarla, o de esa “edad de los poetas” que se iniciaría, a su juicio, con los románticos alemanes y proseguiría con filósofos como Nietzsche y Heidegger. Voy a tratar de discutir la posición del francés, aunque antes precise referirme a los textos de Platón donde se aborda el problema. Estos textos son varios, a comenzar por un diálogo de juventud, el *Ion*. Pero la cuestión propiamente dicha de la discordia entre filosofía y poesía aparece en los libros II, III y X de *La República*.

1

Es importante saber que Platón introdujo este debate en un diálogo como *La República* porque el estatuto de la poesía era, según él, eminentemente político y estaba vinculado con un aspecto fundamental de la polis: la educación de los ciudadanos. Entre las palabras que los griegos tenían para hablar de la educación se encontraba *paideia*, por supuesto, que concernía sobre todo la formación de los niños, pero también *kathêgêsis*, que era el correlato exacto del sustantivo *educación*. Así como *educación* se forma a partir de la raíz *duc-*, que

encontramos en *conducción*, y en el italiano *duce*, es decir, el conductor, *kathêgêsis* deriva del sustantivo *hêgêsis* que significa conducción. El *hêgêmôn* era el conductor, el guía, el que camina a la vanguardia, el que dirige a la tropa, es decir, a la mayoría. Y el arte del *hêgêmôn*, claro está, es la *hêgemonía*. Y por eso no era casual que la educación de los ciudadanos

apareciera como una cuestión política prioritaria para el filósofo ateniense, ni tampoco que esta educación estuviera dominada en ese entonces, y según él, por los poetas. Porque lo importante, para nosotros, es que a

partir de ese mismo sustantivo, *hêgêsis*, se forma otra palabra que Platón coloca en un lugar central de su crítica de la poesía y que los estudiantes de Letras conocen bien: *diêgêsis*, la narración. Vean entonces la serie paradigmática: *hêgêsis*, *diêgêsis*, *kathêgêsis*, la conducción, la narración y la educación. Tal vez deberíamos añadirle un cuarto vocablo de la misma familia, *exêgêsis*, la interpretación. Porque una narración, al fin de cuentas, es una interpretación de las cosas. Los poetas tienen un poder inmenso en la *polis*, según Platón, ya que educan a los ciudadanos, es decir, los conducen en determinada dirección, y esto a través de sus fábulas, *diêgêseis* que también son otras tantas *exêgêseis*.

Como pueden comprobar, la política griega era, ante todo, el arte de la conducción o la *hêgemonía*, y esto lo confirma el hecho de que

Porque lo importante, para nosotros, es que a partir de ese mismo sustantivo, *hêgêsis*, se forma otra palabra que Platón coloca en un lugar central de su crítica de la poesía y que los estudiantes de Letras conocen bien: *diêgêsis*, la narración. Vean entonces la serie paradigmática: *hêgêsis*, *diêgêsis*, *kathêgêsis*, la conducción, la narración y la educación.

en *La República*, pero también en *Las Leyes*, Platón recurriese frecuentemente a la imagen del timonel o del piloto de un navío cuando se refería al gobernante. Pero esta analogía, una vez más, no es una invención del filósofo. El propio verbo *gobernar* proviene, a través del latín *gubernare*, de la voz griega *kubernan*, que significaba pilotear o conducir un navío, y si desde hace unos años “navegamos” por Internet, se debe a que Norbert Wiener acuñó el sustantivo inglés *cybernetic*, el gobierno de las máquinas, adaptando el griego *kubernesis*.

Ahora bien, ¿cómo educaba o conducía a los ciudadanos las *diégêseis*, es decir, las narraciones? Gracias a la *mímesis*. La *mímesis* era, para Platón, el arte del *mimêtês*, es decir, del mimo. Sólo que los mimos griegos no eran como los nuestros: aquellos mimos actuaban y hablaban cuando imitaban a algún personaje. Pero es acá donde hay que aclarar un poco el primer uso que Platón hace de este vocablo. Digamos que, para él, los primeros que practicaban la *mímesis* no eran los poetas sino los oyentes. Los poetas guían a los ciudadanos porque éstos toman sus modelos de comportamiento de los personajes de las historias y los imitan desde la infancia: los poetas son los transmisores de los valores y costumbres de una comunidad, y estos valores y costumbres los transmiten a través de héroes positivos y negativos, de su manera de hablar y de actuar. “¿No te has dado cuenta—le pregunta Sócrates a Adimanto— que la imitación comienza en la infancia y al proseguir a lo largo de la vida termina por convertirse en un hábito y hasta en una segunda naturaleza (*phúsinkathístantai*) que cambia el cuerpo, la voz y el espíritu?” (*La República* 395 c).

Este es un punto importante, porque el comportamiento y el pensamiento de los humanos no dependen, para Platón, de su naturaleza, de su *phúsis*, sino de esta segunda *phúsis* que no ha sido creada, como consecuencia, por alguna divinidad sino por esos relatos (*diégêseis, muthoi*) que los humanos oyeron desde su infancia. Y esto no es en modo alguno anodino porque Platón piensa que los hombres no tienen el poder de cambiar la voluntad de los dioses pero sí de transformar los relatos de los hombres, y una buena parte de *La República* está consagrada a eso: a ver cómo, cambiando los relatos humanos, puede cambiarse esa segunda naturaleza humana y, como consecuencia, la *hégemonía* de la *polis*. Con esta concepción de la *mímesis*, Platón les sugería a sus lectores que los ciudadanos de la *polis* son, antes que nada, *mimêtai*, es decir, actores que encarnan ciertos personajes, aunque ellos digan que se comportan así porque está bien hacerlo, o porque los dioses así lo quieren, o porque así lo hicieron sus ancestros. El comportamiento sería una actuación naturalizada, es decir, la interpretación de un papel que no se percibe como tal. Esta idea de una actuación va a volverse muy corriente, más tarde, con Epicteto, y la mayoría de los autores que hablen de un *theatrummundi* van a remitirse a este filósofo estoico. Pero lo interesante es que esta idea se encontraba ya en Platón. Los ciudadanos aprenden a vivir en sociedad educándose con los poetas e imitando los modelos de comportamiento que estos les proponen, sus códigos del honor y de la justicia, su práctica de la virtud y de la prudencia. Como diría Borges más tarde, antes de Gutiérrez y los Podestá no había duelos criollos. Y recuerden

que, muy quijotesca, el Bill Harrigan de Borges va a convertirse en el temible Billy the Kid después de asistir con devoción a los melodramas de cowboys que se representaban en su ciudad natal, Nueva York. Pero Platón no se refería solamente a las narraciones de tal o cual poeta, aunque le reserve una buena parte de sus críticas a Homero; el ateniense piensa además, y sobre todo, en esa miríada de *diégêseis* anónimas que circulaban por la Hélade, es decir, en los mitos.

Platón, en este aspecto, no hacía nada muy diferente de lo que harían hoy muchos críticos literarios. Una crítica feminista, por ejemplo, va a mostrar que una narración literaria o cinematográfica propone una imagen de la mujer que contribuye a la reproducción de ciertos modelos femeninos y de comportamientos en relación con las mujeres, de modo que ella también supone que existe una relación estrecha entre *diégêsis*, *kathêgêsis* y *hêgêsis*, y que una transformación de estas representaciones no va a ser ajena a una transformación de esas prácticas sociales. Esa crítica feminista entiende, como Platón, que las conductas de los humanos no dependen de una presunta naturaleza humana, y que tampoco hay una naturaleza masculina y una naturaleza femenina sino, como sostenía el ateniense, segundas naturalezas constituidas por las *diégêseis* –aunque tal vez ella prefiera decir, como muchos intelectuales modernos, por la cultura–, de modo que una intervención crítica también es una intervención política. Y algo similar podría asegurarse con respecto a un crítico marxista cuando pone en evidencia la perspectiva de clase de un escritor, o a un crítico postcolonial cuando muestra cómo se construyó una imagen de ciertas alteridades étnicas.

Ahora bien, los poetas, según Platón, también imitaban, sólo que no imitaban cuando narraban. Y es importante saber esto. Porque unos años después, en la *Poética*, su discípulo Aristóteles, quien también le atribuía una importancia social inmensa a la *mímêsis*, hasta el punto de colocarla en el centro de su teoría de la sociabilidad, va a decir que el relato es la mimesis de las acciones. Para Platón, no. Él oponía, por el contrario, *mímêsis* y *diégêsis*. Para él hay mimesis cuando un escritor imita la manera de hablar de un personaje, como en el teatro. La

mimesis formaba parte de la *léxis*, de la manera de expresarse o del estilo. De modo que los *mimêtai* por excelencia son los autores de tragedias y comedias. Pero Platón piensa que también encontramos esta *mímêsis* en la epopeya y, como consecuencia, en Homero, a quien le gusta alternar, como recuerda Sócrates, la *mímêsis* y la *diégêsis*. Y Platón pone como ejemplo un episodio que se encuentra al inicio de la *Iliada*, cuando Crises va a suplicarles a los Aqueos que le devuelvan a su hija Criseida. Homero tendría que haber narrado el episodio, explica Sócrates, sin fingir el discurso de Crises, es decir, sin suscitar en el oyente o en el lector la ilusión de que Crises está hablando. Tendría que haber recurrido a la *diégêsis*, prosigue, en vez de incurrir en la *mímêsis*. Porque cuando optan por la mimesis, los poetas se acercan más a los sofistas.

Para Platón, los sofistas eran capaces de hablar de todas las cosas divinas y humanas sin saber nada sobre nada, como no fuera, justamente, sobre el arte de fingir que saben, un poco como esos personajes que llenan las columnas de opinión de los periódicos hablando de política internacional hoy, de la última novela de Paul Auster mañana, de economía la semana que viene y de música o pintura si se cuadra la ocasión.

Para Platón, los sofistas eran capaces de hablar de todas las cosas divinas y humanas sin saber nada sobre nada, como no fuera, justamente, sobre el arte de fingir que saben, un poco como esos personajes que llenan las columnas de opinión de los periódicos hablando hoy de política internacional, de la última novela de Paul Auster mañana, de economía la semana que viene y de música o pintura si se cuadra la ocasión. La democracia, para Platón, era el régimen político en que los sofistas, es decir, los formadores de opinión, los publicitarios y los comunicadores tienen más influencia sobre el público que los estudiosos de algún tema. Y ya el sofista Protágoras había declarado, en el diálogo homónimo, que la educación de estos oradores se iniciaba con la poesía. Los poetas procedían entonces como los sofistas cuando hacían hablar a sus ficciones de políticos, de militares o de médicos, o incluso como el pintor, añade, capaz de pintar una mesa, un carro o una embarcación pero incapaz de construirlas. Los políticos, los militares y los médicos tampoco sabían muy bien de lo que hablaban, como va a pretender demostrarlo Platón en algunos de sus diálogos. Pero ahí es donde los poetas competían con los filósofos: para el ateniense, los políticos, los militares o los médicos debían ser educados por los filósofos, no por los poetas. Esto no significaba que el filósofo fuese capaz de transmitirles a todos estos personajes un saber válido acerca de todas y cada una de estas cuestiones, pero podía enseñarles, sí, cómo llegar a elaborar un saber válido acerca de cualquier cuestión.

Y es en este punto que Platón ya no opone solamente la *mímesis* a la *diègèsis* sino también a la *mathésis*, es

decir, al saber de las esencias y no de las apariencias, al saber que verdaderamente enseña algo y que no se contenta con engañar a los demás. Porque recordemos que *mathésis* proviene del verbo *manthánein* que también significaba enseñar. Pero esta enseñanza, esta *mathésis*, aparece ahora opuesta a la educación de los poetas, a la *kathègèsis*. La filosofía, en efecto, se opone a la poesía como el ser al parecer, la identidad a la semejanza o la esencia a la apariencia. Y no hace falta ponernos a repasar ahora los diálogos de Platón para entender a qué se refería. La ciencia actual, después de todo, sigue siendo su heredera. Un zoólogo va a explicarnos por qué, a pesar de las apariencias, la ballena no es un pez y los corales no son plantas. O va a demostrar también por qué, aunque no se parezcan mucho, las ballenas son parientes de los ratones, y el coral, de las medusas. Porque cualquiera sabe que si algunos insectos se mimetizan con las hojas de un árbol o algunos peces imitan a la perfección las piedras del fondo marino, siguen siendo, a pesar de su aspecto, insectos y peces. Lo que significa que el parecido no implica necesariamente un parentesco, como sucede incluso con las palabras *parecerse* y *parentesco*, que no son en modo alguno parientes a pesar de las apariencias.

Una buena manera de iniciar un curso de lingüística, justamente, consistiría en mostrar por qué una serie de vocablos como *sanamente*, *clemente*, *fomente* y *mente* no forman parte de la misma categoría morfológica a pesar de su notoria semejanza. De la misma manera, un lingüista puede explicar por qué, a pesar de un ingenioso desvalijamiento propuesto por Juan Gelman, el adverbio *desconsoladamente*

no contiene, en su interior, las expresiones *con sol, hada y mente*, sino apenas tres secuencias fónicas que miman, por casualidad, esos significantes. Y aunque Nicanor Parra haya escrito, con una pizca de humor negro, “ayer / de tumbo en tumbo / hoy / de tumba en tumba”, nuestro lingüista debería explicar que, a pesar de sus semejanzas, *tumbo* y *tumba* no están tampoco emparentadas, o que el parecido entre ambas palabras es totalmente casual. Ya no se trata del mismo lexema, digamos, sino de otro, y esta confusión entre lo otro y lo mismo era, para Platón, el equívoco poético por excelencia. A través de ejemplos como éstos, precisamente, Saussure excluía

en su *Curso* esas homofonías fortuitas, esas identidades ilusorias, del dominio de los objetos susceptibles de ser estudiados por la lingüística, de la misma manera que un zoólogo no pondría en una misma categoría a animales meramente similares o, como hubiese dicho Borges, “que de lejos parecen moscas”. Esos juegos de palabras, para el profesor suizo, se convertían en objetos de estudio de la retórica y la poética, dos disciplinas que no tenían, y no podrían tener nunca, el estatuto epistemológico de la lingüística porque no se sostienen en una *mathésis*. El problema es que Saussure estaba desterrando de la lingüística a un discurso bastante especial, que juega con las

Platón y Aristóteles,
por Rafael



paronomasias azarosas, como lo sabía Mallarmé, y que ocupaba una plaza central en cualquier lengua desde el momento en que recurre a todos los equívocos por homofonía que no pueden traducirse.

Hacia el final de su vida, el Saussure de los anagramas va a regresar a estas homofonías que había expulsado de su polis lingüística, pero sin otorgarle a sus estudios el estatuto científico de su *Curso*. En una célebre conferencia del año 58, Jakobson reivindicaría, en cambio, el derecho de la lingüística a estudiar la función poética, aunque nunca supiera muy bien qué estatuto concederle a estas “semejanzas notorias”, como las llamó, que nos inducían a imaginar una similitud semántica entre las palabras, como ocurría con *tumbo* y *tumba* en el poema de Parra, con *odio* y *Dios* en “Los heraldos negros” de Vallejo o con el adjetivo, *aveve*, convertido en una ilusoria contracción de *ala* y de *leve* en aquel magistral verso de Darío: “bajo el ala aveve del leve abanico”.

De modo que el problema planteado por Platón dos mil trescientos años antes, no había perdido pertinencia: bajo la pluma de Jakobson volvemos a encontrar, a la hora de abordar la poesía, la misma distinción entre la identidad y la semejanza, entre el ser y el parecer o entre la esencia y la apariencia. Y basta con recordar la célebre anécdota de su oposición a la candidatura de Vladimir Nabokov en Harvard, para advertir que la vieja discordia seguía viva. Después de reconocer que Nabokov era un gran escritor, Jakobson alegó que los elefantes eran grandes animales y no por eso los pondrían a enseñar zoología en la universidad. Pero hay que reconocer que el lingüista ruso se mostró, aun

así, bastante amable cuando esgrimió este argumento, porque para Platón, o para el Saussure del *Curso*, la poesía ni siquiera hubiese podido ingresar en la universidad como objeto de estudio ya que se trataría más bien de un simulacro de elefante.

Alejada de la *mathésis*, la poesía, para Platón, no tenía cabida en el reino del saber. Los poetas, a lo sumo, embelesan esa parte del alma que se deja seducir por las ilusiones, los equívocos, las homofonías o los juegos de palabras, pero también por los tropos que encuentran similitudes entre cosas esencialmente diferentes, como ocurre cuando Homero comparaba a los reyes de la *Iliada* con “pastores de multitudes”, sin advertir, explica Sócrates, que estas funciones, aunque iguales en apariencia, eran, en esencia, distintas. A través de versos encantadores o aforismos presuntamente profundos, los poetas nos presentan su mímica del saber y sus pseudo-verdades. Y por eso Platón llama a este tipo de poetas *mímêtai* pero también *pseudai*, recurriendo a ese vocablo griego de donde viene nuestro prefijo *seudo-* y que aludía a los embaucadores, los falsificadores y a todos aquellos que, por decirlo así, nos cuentan el cuento. Y como Platón pretendía que estos encantos del canto dejaran de operar sobre los ciudadanos de su polis ideal, entonces no quedaba otra solución que desterrar a los poetas después de coronarlos de flores y rociarlos con perfumes.

El propio Platón, no obstante, cedió en más de una oportunidad a estos juegos de palabras para presentar una idea, como cuando acuñó el calambur *soma sema* (el cuerpo es un sepulcro) o cuando jugó con el pseudo-parentesco etimológico entre los sustantivos

eros y *ptéros*, para apoyar el argumento de un amor que le daba alas, *ptéroí*, al alma, por no hablar de las fantásticas etimologías del *Cratilo*, provenientes muchas veces, como Sócrates lo reconoce, de los juegos de palabras de los poetas. Y más de un estudioso de Platón señaló que este filósofo condenaba a los autores de teatro a pesar de que él mismo se dedicó a escribir diálogos a lo largo de su vida, y diálogos en donde multiplicó, además, las alegorías y los mitos.

No cabe duda de que Platón incurrió en estas contradicciones. Habría que dejar un punto en claro, no obstante. Porque Platón no critica en *La República* a todos los poetas sino a los *mimétai*, es decir, a los poetas que practican, de diferentes maneras, la mimesis, y ya vimos que la *diégêsis* no se confundía, para él, con la mimesis, porque la mimesis formaba parte de la *léxis*, de la manera de hablar, del estilo y de las figuras. Para Platón están los poetas que imitan y los poetas que cuentan, los *mimétai* y los *diégétai*. Y por eso no hay razón de preguntarse por qué expulsa a los poetas de la *polis* cuando él mismo no cesa de elaborar mitos. Platón no tiene nada que objetarle al *diégétês* por sí mismo, aunque no esté de acuerdo, es verdad, con algunos episodios que cuenta Homero sobre los dioses y los héroes. El filósofo se muestra particularmente severo con los relatos que presentan una visión desoladora de la vida después de la muerte, ya que, a su entender, esto hace que los hombres teman algo que no deberían, para ser virtuosos, temer. Pero Platón no condena la *diégêsis* en general sino algunas narraciones en particular. Y si lo hace, es porque en el caso de la *diégêsis*, la mimesis no la practica el poeta sino el lector o el

oyente. Y a Platón le parece que no es bueno que los ciudadanos imiten a dioses y héroes que cometen actos execrables o que atenten contra la estabilidad de su república ideal.

Platón propone entonces que en esta polis ideal el Estado vigile esos relatos que van a educar a los ciudadanos, y que los adapte, como si se tratase de un programa escolar, a los objetivos que procura conseguir. En resumidas cuentas, los valores de la república eran, a sus ojos, cosas demasiado importantes como para dejarlas en manos de los poetas. Esto no significaba dejar de narrar historias sino controlar sus contenidos. Y vigilar la *diégêsis* significaba practicarla bajo el control de la filosofía. “Según parece –le dice Sócrates a Adimanto–, hay que empezar por vigilar a los inventores de fábulas: adoptar las buenas y rechazar las malas” (*La República* 377 c). Y Platón se muestra incluso muy exigente en este dominio, ya que Sócrates propone reclutar “nodrizas y madres para contarle a los niños las fábulas que hayamos adoptado y modelar (*pláttein*) sus almas con estas historias teniendo más cuidado que si fuese el cuerpo con las manos” (Ibid. 377 c).

El verbo que emplea Platón para referirse a este modelado del alma es *pláttein*, la acción característica de los alfareros o de los escultores que trabajaban con arcilla o con cualquier otra sustancia plástica, adjetivo que proviene de ese mismo verbo, *pláttein*, y que va a terminar calificando a las artes homónimas. De modo que el poeta no modela solamente las figuras de sus poemas sino también, diríamos hoy, la subjetividad de sus oyentes y lectores, modelado que les otorga un gran poder político. Y si algo lamentaba Platón es que los filósofos no tuvieran, ni por



Alain Badiou

asomo, ese poder en la polis griega. Hay que vigilar a los “inventores de fábulas” porque son también inventores de pueblos. Hay que vigilar a los poetas porque, como lo lamentaba Platón, la memoria de los pueblos está compuesta por sus historias.

Entonces sí, Platón propone otra oposición entre *diègêsis* y *dianoia*, entre narrar y demostrar racionalmente. El poeta ignora la *dianoia*. Pero el ateniense sabe, a su vez, que la *polis* no puede verse privada de mitos, que los ciudadanos precisan lo que podríamos llamar una religión cívica. El propio Platón concluye *La República* haciéndole contar a Sócrates el mito de Er, que anticipa, en ciertos aspectos, algunas escatologías cristianas del Juicio Final. Según este mito, entonces, los justos serán salvados y los injustos condenados. Y cuando termina de contar su historia, Sócrates le comenta a Glaucón que si todos estuviésemos convencidos (*peithômetha*, escribe Platón, el mismo verbo que va a utilizarse más tarde para hablar de la fe cristiana), si llegáramos a persuadirnos de que ese mito es cierto, si lográramos subjetivar esa ficción, también podríamos salvarnos. Sócrates no cree entonces que los justos sean salvados después de la muerte, pero piensa que si creemos en esto, vamos a llevar una existencia virtuosa y a salvarnos, como consecuencia, de una vida esclavizada a los deseos desordenados. Platón reivindica incluso el derecho del gobernante a mentir en nombre del bien de la *polis*, y de inventar mitos como aquel de los ciudadanos nacidos todos de una misma madre, la tierra, una creencia necesaria, a sus ojos, para que se consideren hermanos. No hay *hêgêsis* política, para Platón, sin *diègêsis*, y sin una especie de religión cívica que sirva de

kathêgêsis; no hay hegemonía política, digamos, sin fábulas políticas en las que tengan fe los ciudadanos. No hay invención de pueblos nuevos sin invención de nuevas fábulas.

2

Esto nos permite entender entonces por qué Alain Badiou afirmaba hace unos años que Platón nos había legado una visión “didáctica” del arte que toleraba a los artistas en el seno de la *polis* a condición de que éstos se avinieran a transmitir las verdades provenientes de la filosofía o de la ciencia, porque el arte, por sí mismo, no tenía nada que ver con la verdad, e incluso nos desviaba de ella (Badiou 1998: 10). Esta visión, según Badiou, habría resucitado en los Estados socialistas cuando el Partido les exigía a los escritores desprenderse de sus opiniones personales, dominadas por la ideología burguesa o pequeño-burguesa, para abrazar las verdades de una ciencia proletaria, el materialismo histórico, o de una filosofía proletaria, el materialismo dialéctico, aunque el francés concluya que la máxima expresión de este esquema didáctico no se hallaría en el realismo socialista sino en el formidable teatro épico de Bertolt Brecht (1998:16). Para inventar un pueblo nuevo, había que inventar fábulas nuevas, y éstas, a diferencia de las precedentes, tenían que ser verdaderas, lo que significaba sostenerse en la nueva ciencia de la historia.

Pero pienso que Badiou no estaría en desacuerdo conmigo si yo dijese que esta sumisión de la *diègêsis* poética a la filosofía y a la ciencia —a la sutura científica de la filosofía, diría el pensador francés, porque también eso es platonismo— era más bien un proyecto

propio del pensador ateniense. Porque a este filósofo no le quedaba más remedio que constatar una situación muy diferente: el modelado de la subjetividad, la formación de los ciudadanos y la invención de los pueblos, se encontraba en manos de los poetas. Y estaba forzado a reconocer que los valores y las prácticas de sus contemporáneos no dependían de la enseñanza de los filósofos sino de los cuentos de nodrizas. De modo que estas fábulas constituían, aunque Platón lo deplorase, una buena introducción a la manera de ser y de pensar del pueblo ateniense, un acceso privilegiado, por decirlo así, a su memoria colectiva.

Cuando Badiou asegura entonces que el “esquema romántico” del arte invierte el platonismo del “esquema didáctico” y vuelve a atribuirle una verdad a la poesía, está jugando con dos significa-

ciones diferentes de la palabra verdad (1998:12). Aunque debiéramos añadir que, en términos estrictos, el “esquema romántico” invierte el proyecto didáctico de Platón pero no su posición con respecto al arte de su tiempo.

Porque si algo

dice el romanticismo es que si alguien quiere comprender una sociedad y una época, debe estudiar los relatos que acunaban a sus integrantes. Si alguien quiere entender el alma de un pueblo debe remontarse a los poemas que la modelaron. Y a esto se había referido Giambattista Vico, el verdadero iniciador de este esquema, cuando aseguraba que la *Iliada* y la *Odisea*

pertenecen a una época en que los hombres no escribían todavía sus leyes en tablas y las transmitían a través de sus mitos y sus poemas. Vico publicó la primera versión de su *Ciencia nueva* en 1725, cuando la ciencia galileana estaba imponiéndose en Europa llevando a cabo el viejo proyecto platónico de un saber reducido al *mathéma*. Y el italiano no negaba que esta ciencia estuviera ofreciéndonos un conocimiento válido acerca de la naturaleza. Este profesor de retórica dudaba, en cambio, que pudiera ofrecernos un conocimiento válido acerca de las sociedades humanas. Porque los pensamientos y las conductas de éstas no se explicaban por causas naturales sino, como lo reconocía el propio Platón, por esa “segunda naturaleza” constituida, en última instancia, por cuentos de madres y de nodrizas, es decir, por la cultura.

La división platónica entre *mathésis* y *diégésis* coincide entonces, en el “esquema romántico”, con la división entre objetividad y subjetividad. Si usted quiere conocer un objeto, diría Vico, siga el camino de la ciencia galileana, pero si usted quiere conocer la subjetividad de un pueblo o una época, vaya a leer su poesía. Sólo que el verbo conocer va a significar también dos cosas diferentes: por un lado, se trataría de explicar un fenómeno a partir de ciertas causas, mientras que, por el otro, se trataría más bien de comprender ciertas actitudes a partir de una interpretación humana de una realidad, es decir, a partir de los relatos acerca de los hechos. El fenómeno de las mareas se explica por la masa lunar, mientras que el fenómeno de la caza de brujas se entiende cuando se conoce cómo los hombres de aquella época interpretaban su mundo, y esta *exégésis* seguía siendo, para Vico, una *diégésis*.

Un texto asume ahora un estatuto literario cuando su dimensión política, moral o religiosa pasa a segundo plano, a tal punto que un ateo puede admirar la belleza de pinturas y fábulas piadosas. Platón pensaba en cambio que esta belleza era el señuelo a través del cual el poeta nos llevaba a aceptar afirmaciones falaces o valores condenables.

No es raro entonces que Nietzsche quisiera “invertir el platonismo” poniendo al poeta en el lugar que el ateniense le había reservado al filósofo. Y sin embargo, Nietzsche sigue pensando como Platón en este punto: para él, el *nómos* de la *polis* tenía su origen en los mitos poéticos, de modo que sólo un gran poeta, un poeta capaz de revolucionar el arte de su tiempo, un poeta que rompiera con los relatos hegemónicos, lograría revolucionar también el orden social. Basta con echarle un vistazo a los primeros escritos de un entusiasta lector de Nietzsche como José Enrique Rodó, para comprobar hasta qué punto los modernistas esperaban a este poeta revolucionario, a este poeta mesías, el creador de una nueva forma de vida, de los nuevos valores, de la nueva sensibilidad, en fin, del pueblo nuevo. Que ese poeta fuese un príncipe, es decir, un *hégémôn*, o que tuviese, sin abandonar su papel de poeta, una dimensión política, lo anunció Darío cuando lo convirtió en el caballero que llegaría a salvar a la princesa de esa dorada melancolía tan *fin du siècle*.

Y aunque ya no esperasen a ese genio individual, las vanguardias no pensarían nada distinto a la hora de proponer una ruptura radical con las formas esclerosadas del arte burgués. El nombre mismo de vanguardia nos recuerda, precisamente, al *hégémôn* griego: el que marcha a la cabeza y les muestra el camino a los demás. Si la revolución era posible, se debía, para las vanguardias, a que no había una naturaleza humana, o a que lo humano era aquella “segunda naturaleza” susceptible, como pensaba Platón, de remodelación radical, a que los comportamientos humanos no se explican a partir de causas objetivas

sino a partir de una interpretación subjetiva. Y Vicente Huidobro lo resumía a su manera cuando anunciaba que la creación del hombre por el hombre volvería a hacerse, porque siempre se había hecho así, a través de los poetas.

3

Casi un siglo después de Huidobro, Badiou constata que los efectos de la vanguardia no rebasaron las fronteras del propio arte, de modo que la visión de un arte capaz de cambiar la vida ya no tendría, desde su perspectiva, razón de ser. Pero el filósofo francés reconoce también que este arte autónomo, este arte, digamos, que se limita a reproducir, o eventualmente a transformar, su propio *nómos*, sin que esto tenga consecuencias sobre el *nómos* político o moral de un pueblo, es un fenómeno moderno. Y Vico nos ofrecía ya una pista muy valiosa si pretendemos entender qué ocurrió para que el arte en general, y la poesía en particular, dejasen de transmitir los valores y las costumbres de una sociedad y conquistaran esa autonomía. Sucede que la función de reproducción del *nómos* de la *polis* ya no la cumplen, en la Europa moderna, aquellos relatos que pasaban de boca en boca sino las instituciones estatales. La escuela y los medios de comunicación sustituyeron, por decirlo así, a las madres y las nodrizas. No es casual entonces que la primera novela moderna, *El Quijote*, se burle del lector mimético de epopeyas: la novela moderna va a recorrer a continuación las diferentes variantes de ese lector platónico, como ocurre con *Madame Bovary* o incluso con esa novela que cuenta esa historia de amor

entre don Quijote y Emma Bovary, es decir, con *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Un texto asume ahora un estatuto literario cuando su dimensión política, moral o religiosa pasa a segundo plano, a tal punto que un ateo puede admirar la belleza de pinturas y fábulas piadosas. Platón pensaba en cambio que esta belleza era el señuelo a través del cual el poeta nos llevaba a aceptar afirmaciones falaces o valores condenables. En varias ocasiones el ateniense recurre al vocablo *goêteia* que

El inconsciente, para Lacan, estaba “estructurado como un lenguaje”, y esto era así porque había tratado de demostrar que los dos ejes de la lingüística saussureana, el paradigma y el sintagma, que Jakobson ya había llamado ejes metafórico y metonímico en un artículo sobre la afasia, se parecían como dos gotas de agua a las dos figuras que Freud había identificado en el sueño: condensación y desplazamiento.

alude al encantamiento o embrujo a propósito de las “ilusiones” del arte, pero también a un sustantivo que los argentinos conocemos mejor *magganeia* (*manganum*, en latín). Que los humanos se deleitasen más con el arte que con la filosofía, con las “manganetas” que

con el saber, era, para Platón, la prueba de que preferían el engaño a la verdad, y por eso la verdadera belleza, en su obra, no era artística sino intelectual. Mientras que, para Kant, el gusto artístico ya no tenía que ver con el temor de la verdad o del bien.

La modernidad introdujo entonces una diferencia entre dos tipos de relatos: aquellos que siguen cumpliendo la misma función de *kathêgêsis* social que le atribuía Platón a la *diêgêsis*, y que provienen de la religión o de las diversas capillas políticas, y aquellos que asumen un estatuto artístico o literario a condición de desactivar esa función. Basta sin embargo con que las instituciones

estatales comiencen a vacilar, o con que una nueva lucha por la hegemonía se desate, para que la *diêgêsis* literaria recobre, como lo había adivinado Vico, su antigua dignidad platónica, lo que explica por qué la crítica sigue estando más que atenta a las historias que estos relatos nos cuentan.

Pero quisiera confirmar esta hipótesis recordándoles el cuarto esquema que Badiou presenta en su *Pequeño manual de inestética*: el “esquema clásico”, como lo llama, cuyo fundador habría sido Aristóteles (1998:13). Si Platón desposeía a la poesía de cualquier saber válido, explica Badiou, Aristóteles desplaza el problema: el destino de la poesía no es la verdad sino el tratamiento de las pasiones del alma, es decir, la catarsis. Habría también acá una identificación de los espectadores o de los oyentes con los héroes de una historia, pero esta identificación ya no sería mimética sino, como dice Badiou, transferencial. De modo que, para el francés, el heredero de este esquema clásico del arte habría sido el psicoanálisis. Tanto Freud como Lacan, explica Badiou, piensan el arte “como lo que hace que el objeto del deseo, que no es simbolizable, sobrevenga en sustracción al colmo mismo de la simbolización” (1998: 17). En efecto, cualquier lector de Borges sabe que el poeta opera como el supersticioso que, por temor a mencionar un objeto, sustituye su nombre por otras tantas metáforas o metonimias. Y algo similar decía Freud con respecto a los neuróticos: ellos también obran como los supersticiosos que evitan nombrar un objeto aunque aludan a éste, en sus discursos, a través de una serie de condensaciones y desplazamientos. Y esta similitud entre Borges y Freud no era de ningún modo casual, ya que ambos se habían

inspirado en un mismo autor: el antropólogo inglés James Frazer. Y Frazer, de manera muy platónica, también había expulsado este pensamiento supersticioso, mágico o poético de la *polis* occidental para encontrarlo en los pueblos “primitivos” o “salvajes” que los occidentales habían empezado a dominar desde hacía algunos siglos. Tanto Freud como Borges aseguran que los occidentales nunca se deshicieron de ese pensamiento: el primero, lo llamó inconsciente, y el segundo, arte narrativo.

Pero lo interesante es que toda esa dimensión del lenguaje que abarca las paronomasias, los calambures, las agudezas o los anagramas, pero también los tropos, todos esos aspectos de la lengua que el Saussure del *Curso* expulsaba de su república lingüística, van a reaparecer en el psicoanálisis como vías privilegiadas para acceder a la verdad acerca de un sujeto. Para Saussure, digamos, la paronomasia entre los dos sustantivos *mimo* o los dos verbos *mimar* del español es una homofonía accidental, y si algo debiera hacer el lingüista, sería precisamente mostrar por qué, a pesar de las apariencias, no se trata del mismo lexema. Pero si un paciente le contase a su psicoanalista que, como a Platón, a él no le gustan “los mimos”, o que anoche soñó “con un mimo horrible”, el psicoanalista va a escuchar en ese equívoco una verdad acerca del sujeto que lo profirió. Al igual que Platón, el Saussure del *Curso* pensaba que el ideal de la ciencia consistía en suprimir los equívocos, mientras que, para Freud, esos equívocos no nos alejan de la verdad sino que nos abren el acceso a ella.

Ahora bien, alguien podría recordarnos de nuevo que Jakobson hizo un gran esfuerzo por integrar esas

homofonías fortuitas a la lingüística, anulando así el ostracismo de la poesía. Y estoy de acuerdo con esto. Pero una anécdota vinculada con el psicoanálisis nos induce a sospechar que el ruso no estaba muy convencido del estatus científico de estos fenómenos de imitación mutua entre las palabras. En el año 1972, Jacques Lacan va a invitar a Jakobson a su seminario. Lacan tenía una particular admiración por el ruso dado que una buena parte de su teoría del inconsciente se inspiraba en sus trabajos. El inconsciente, para Lacan, estaba “estructurado como un lenguaje”, y esto era así porque había tratado de demostrar que los dos ejes de la lingüística saussureana, el paradigma y el sintagma, que Jakobson ya había llamado ejes metafórico y metonímico en un artículo sobre la afasia, se parecían como dos gotas de agua a las dos figuras que Freud había identificado en el sueño: condensación y desplazamiento. Y como vimos, el propio Freud analizaba muchos juegos de palabras por homofonía en sus ensayos y que estas paronomasias y calambures del inconsciente no tenían nada que envidiarle a las ocurrencias de la poesía. Ahora bien, el día en que Jakobson asistió finalmente al seminario de Lacan, el psicoanalista le explicaría al público que, después de una entrevista con el eminente profesor, se ha dado cuenta de que él no hacía lingüística sino, dijo, *lingüistería* (*linguisterie*). Porque Jakobson, que estaba dispuesto a incluir estos análisis en el dominio de la lingüística quince años antes, consideraba ahora que existía una retórica del inconsciente pero no exactamente una lingüística. Que esta retórica se inspirase en el modelo estructuralista, lo aceptaba, pero la similitud se detenía ahí, y por eso Lacan acuña ese

neologismo con connotaciones peyorativas: *linguisteria*. Y este episodio va a resultar lo suficientemente importante como para que Lacan, que hasta ese momento había buscado el modelo de cientificidad de la teoría psicoanalítica en la lingüística estructuralista, se torne hacia las matemáticas, para abandonarlas a su vez más tarde en un seminario sobre... James Joyce!

Pero alguien podría alegar que Jakobson ya estaba haciendo *lingüisteria* en su conferencia del año 58 o en el magistral análisis de “Los gatos” de Baudelaire que escribió con su amigo Lévi-Strauss en 1964. Y hasta podríamos añadir que entre 1958 y 1972, es decir, durante la edad de oro del estructuralismo, y sobre todo de los estudios lingüísticos de la poesía, todos estuvieron haciendo, en cierto modo, *lingüisteria*, o elaborando, con mayor o menor felicidad, retóricas o poéticas inspiradas en el modelo de la lingüística estructural.

Lo interesante es que este episodio muestra la divergencia entre dos perspectivas sobre los estudios poéticos o literarios: por un lado, los intentos por convertir a la poesía en el objeto de una ciencia; por el otro, los intentos por interpretar la poesía como la revelación de una verdad acerca de la subjetividad. Una vez más, pienso que el psicoanálisis no evacúa la cuestión de la verdad de la poesía para, como sostiene Badiou, sustituirla por el esquema

terapéutico de Aristóteles. Entiendo que la cuestión de la verdad sigue estando ahí aunque ya no se trate ahora de la descripción de un objeto sino de la revelación de un sujeto. Y si algo muestra el psicoanálisis es que el lenguaje poético es el reverso mismo de la *dianoia*, su dimensión desapercibida o, en términos estrictos, inaudita.

4

Para concluir, entonces, yo diría que el viejo diferendo platónico entre filosofía y poesía o, para ser más precisos, entre *mathésis* y *poiésis*, asumió una dimensión que Platón no conocía, o que sólo había vislumbrado en aquel diálogo de juventud: el *Ion*. Este diferendo se tradujo a lo largo el siglo XX en un litigio entre dos direcciones de las disciplinas llamadas humanas o sociales: por un lado, se encontrarían quienes piensan que los sujetos humanos son objetos científicos como los demás, de modo que sus comportamientos pueden explicarse por causas igualmente objetivas, es decir, a partir de los datos susceptibles de observarse y reducirse a una *mathésis*; por el otro, quienes piensan que los comportamientos humanos sólo pueden comprenderse a partir de la manera en que los sujetos individuales o colectivos interpretan el mundo, es decir, a partir de sus fantasmas o sus relatos fundamentales.

BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, Alain (1998). *Petit manuel d'esthétique*. Paris :Seuil.
 Frazer, James (1993 [1890]). *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
 Jakobson, Roman (1981). *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit.
 Lacan, Jacques (1975). *Encore. Le séminaire XX*. Paris : Seuil.
 Platón (1947). *Republique/Politeia I, II y II* (edición bilingüe griego-francés). Paris: Les Belles Lettres.
 Saussure, Ferdinand de (1972 [1916]). *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot.
 Vico, Giambattista (1911 [1744]). *La scienzanuova*. Bari : Laterza&figli.

Museo del libro y de la lengua de la Biblioteca Nacional

El Museo del libro y de la lengua de la Biblioteca Nacional invitan a recorrer nuestra cultura y la experiencia de nuestra condición de hablantes y de lectores. Las muestras incorporan arte, tecnología, pedagogías y reflexiones de distintas disciplinas, proponiendo al visitante una relación interactiva e invitándolo a que se reconozca como creador y depositario de un tesoro común.

Ciclos de cine

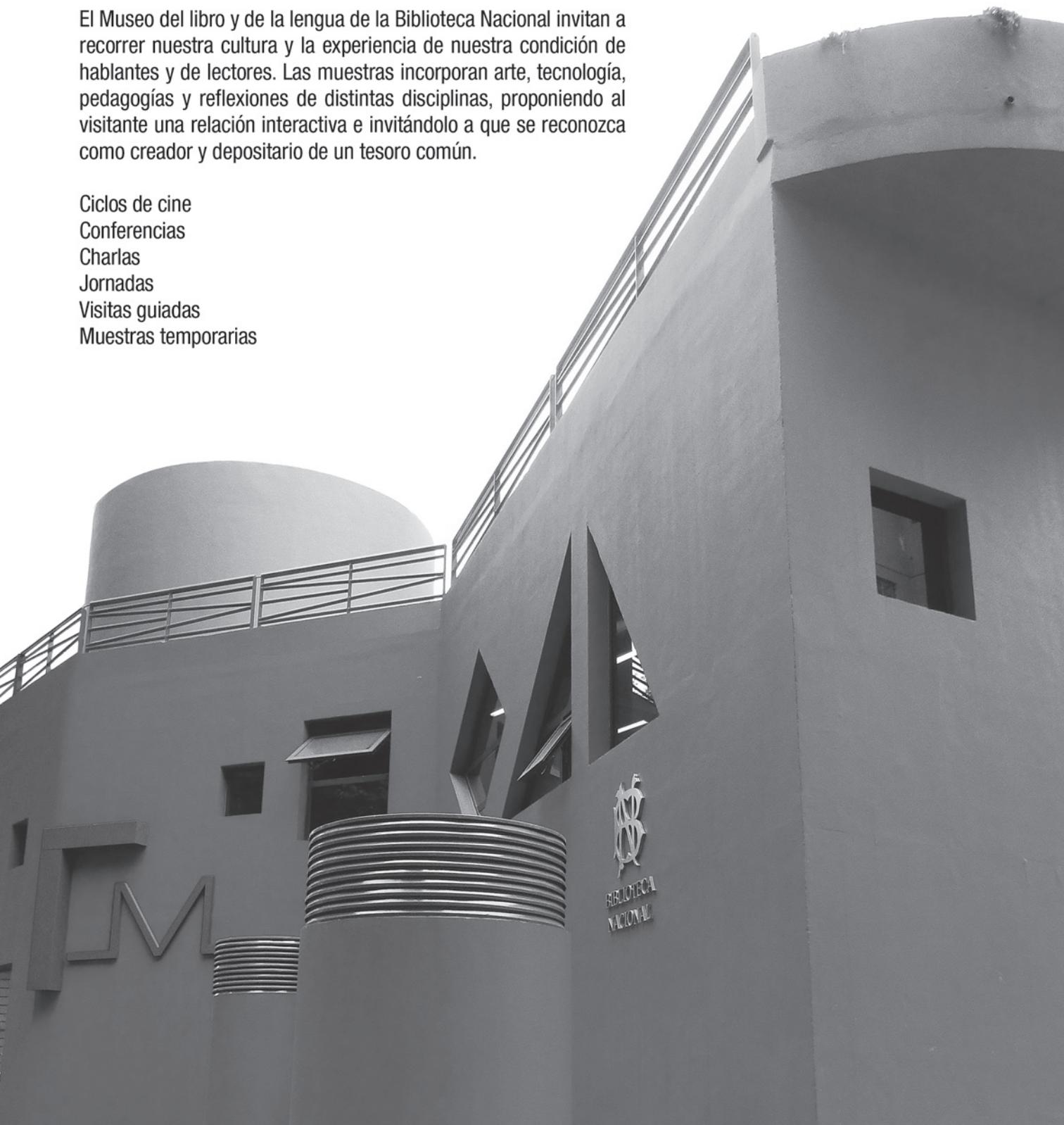
Conferencias

Charlas

Jornadas

Visitas guiadas

Muestras temporarias



Av. Las Heras 2555 | CABA
(11) 4808-0090 | museodellibro@bn.gov.ar

Horario: Martes a domingo de 14 a 19 hs.


BIBLIOTECA
NACIONAL


museo del libro
y de la lengua

Intelectuales argentinos: mitos de ausencia y traición

Por Horacio González

Hay pocas palabras cuya capacidad de designar su significado sea tan difusa, y a la vez abierta, como lo es el término “intelectual”. Y, en rigor, sus alcances siempre fueron objeto de controversias. ¿Qué distingue la labor intelectual del resto de las prácticas sociales? Hubo una época en que el concepto *praxis* intentaba englobar el trabajo manual e intelectual, la reflexión y la acción, en una innovadora vocación emancipatoria. Procedente de los núcleos más radicales, la noción de *praxis* convocaba a todas las corrientes del hacer humano para reunir las en una síntesis capaz de liberar la imaginación social respecto a la parcelación del trabajo y la organización de la vida pública. Aún así, el quehacer intelectual siempre tuvo significaciones diferentes: la filosofía antigua y el conocimiento teológico, la ilustración y el pensamiento geopolítico y militar, el liberalismo y la política revolucionaria, el intelectual de estado y el librepensador. Un desempeño que hoy debe medirse con la predominancia de los medios de comunicación y los nuevos instrumentos técnicos, y que también encuentra ecos en las contemporáneas teorías del intelectual colectivo de la sociedad en red. Siempre el mito del intelectual tuvo que cotejarse con las circunstancias históricas en las que fue solicitado, y aquellos que eran considerados portadores de esa denominación debían forjar su propia imagen de lo que en cada momento era el pensar.

Horacio González repasa en este artículo los dilemas de aquellos nombres que componen el vasto territorio del intelectual argentino: sus tradiciones y genealogías, sus decisiones y desvíos que, entre los fantasmas del compromiso y la traición, forjaron singulares modos de vincular lenguaje y experiencia.

*A David Viñas,
in memoriam*

I

De entrada la palabra mito inquieta. Antepuesta a cualquier frase, tiene la capacidad de arruinarla o embellecerla, de anunciar un estudio sobre sus lejanos fundamentos o lanzar un desprecio fulminante. Envuelta en su razonable polivalencia, la palabra mito tiene un programa de sinónimos a su servicio que envidiaría cualquier ujier de la Real Academia. Puede sostener toda clase de ausencias, como si en el aula hubiera que sustituir al mismo tiempo cuatro o cinco alumnos faltantes sin causa alguna. Actúa muy bien en el lugar de palabras como *leyenda, mentira, teoría, utopía, relato, acción* y varias otras. Su movilidad dentro de la lengua es total. La lengua tiene palabras de movilidad absoluta, de movilidad relativa y de movilidad nula. La palabra mito es de las del primer caso. Las palabra cancha, del segundo; la palabra asado, la ponemos en el tercer rango. Se dice asado cuando hay un asado. El valor metafórico de esa palabra es cero. Por eso, se puede, simple y profundamente, comer un asado. Al revés, la palabra mito puede ponerse delante de cualquier cosa, como un delantal que cubre, protege y anuncia cualquier tarea.

El primer mito que hay que confrontar cuando hablamos de intelectuales, es el que tiene que ver con el puente entre la universidad y los movimientos sociales. Hay universidades más o menos cerradas al movimiento social. Hay otras que sin sospecharlo se sitúan como promotoras de orientaciones que buscan y obtienen fórmulas de divul-

gación, ofrecen dirigentes de nota a la nación. Y esos dirigentes, aunque conservan en su carozo moral la veta intelectual, se asignan un lenguaje abierto, fuertemente concesivo a la “lengua popular”. Lo interesante es que ese es el destino de fusión de toda lengua intelectual; a un costo no fácilmente observable, triunfa su amalgama con ascendencias preexistentes y expresiones heredadas. En la Argentina existe el peronismo.

Mariano Moreno escribió y redactó documentos públicos fundamentales con su lengua de abogado recibido en Chuquisaca. Todavía importaba el latín, un latín jurídico que gozaba de su conversión ritual, y por cierto la lengua de nuestro máximo abogado se deja inscribir en disquisiciones como la *Representación de los hacendados* o el escrito sobre el fusilamiento de Liniers. En este último, de asombrosa factura argumental, conviven raros escorzos aleccionadores, como si los fusilados hubieran debido dar sus propias órdenes de fusilamiento, con el esfuerzo de un alegato que desea exponer ciertas puntillas jacobinas pero en el idioma que Quintiliano podía recomendarle a los togados del foro en sus *Instituciones oratorias*.

Hacemos de cuenta que Moreno no era un intelectual del Estado, simplemente porque había un Estado precario, una secretaría de guerra no tan ocasional y lo que hoy llamaríamos una inestable secretaría general de gobierno y hacienda. En tiempos de guerra, eso se difumina. Pero sí lo era y salido muy poco tiempo antes de la Universidad y las Bibliotecas, que hay que pensar como formas paralelas y consustanciales al Estado surgente y proteico, como a aquella Iglesia que en parte vive de sus “secretas lecturas

heréticas”. Como se trataba de intelectuales revolucionarios –quién no era fisiócrata, leía a Volney; quién no se guiaba por los antiguos preceptos jurídicos de Baldo de Ubaldis emprendía la más contemporánea lectura de Adam Smith–, su contacto con el Estado no era el de asalariados o escribas oficiales, sino el de fundadores de una escritura

Todos aquellos intelectuales que acompañaron el peronismo y muchos otros, debieron incluirse en una lengua que no era la que especialmente cultivaban, y lo hicieron con gallardía. Era el reconocimiento a los dominios de la lengua popular, admitiendo que ella encerraba los antiguos significantes revolucionarios pero aceptando, a lo menos, que no era muy maleable a solicitudes provenientes de otros mundos más nítidos, en lo ideológico y conceptual.

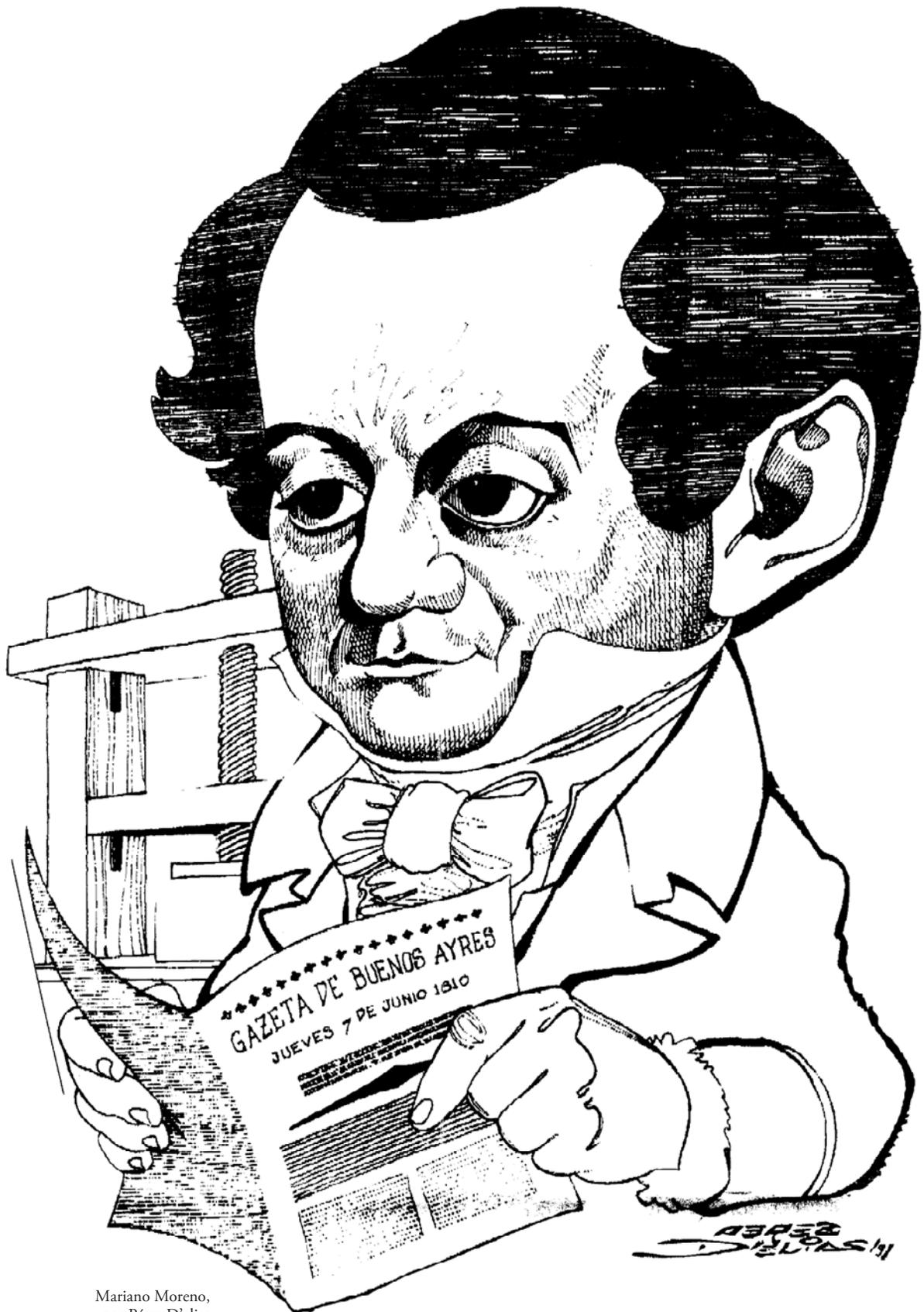
pública. No hay Estado sin escritura, aunque si todaformación de esa índole precisa de códigos, archiveros, pendoristas, tinterillos y por que no de hermeneutas de los papeles del Virrey, también hay una suerte de acto supernumerario que forja la figura del escritor de decretos, tanto como un estilo de intelectual

público enraizado en arrebatos literarios. Un documento de esa condición es el Decreto de Supresión de Honores, que retiene el doble rango del idioma estatal y expresa una teoría eminentemente literaria (y también contradictoria o desatinada) sobre las formas reales de gobierno. De todos modos, su decisión sobre lo que se resuelve en símbolos respecto de la oscura materia del poder, toma la manera de una reflexión profunda sobre lo visible e invisible de los ornamentos de los hombres poderosos.

De todos modos no se puede recordar a Mariano Moreno como un “intelectual de Estado”, noción que sería no sólo una imposición al pasado de un concepto

que le es abstracto, sino que estamos también ante alguien que ha actuado en “representación de hacendados” en el inmediato período anterior al movimiento de Mayo. El escrito que lleva este título parte de un reclamo de apertura hacia el comercio con Inglaterra pero no descuida la facultad de imponer gravámenes por parte del Estado, a fin de no desposeerlo. Pero es un escrito, diríamos hoy, que parte de intereses alojados en la “sociedad civil”.

Sin duda, no careció aquella sociedad de estratificadas capas de oradores, polígrafos y enterados y hacia 1824 Monteagudo fue capaz de escribir que *“la opinión, esa nueva potencia que hoy preside los destinos de las naciones, estrecharía su alianza con nosotros y la victoria...”*, dándole al vocablo *opinión* un sentido muy cercano al que actualmente tiene. Podríamos suponer que Monteagudo habla de los lectores de periódicos, esto es, del estrecho círculo que ligaba a un sector ilustrado de la sociedad, detectable en cuanto a argumentación, escritura e intereses declarados. El liberalismo anglosajón creó el concepto de *opinión pública* más o menos por la época en que escribía y actuaba Monteagudo. Podría afirmarse que esta es la máxima creación de las difusas teorías políticas luego del concepto de Príncipe y antes de la irrupción de la radio y la televisión de masas. Este tipo de intelectual con posesión de conocimientos jurídicos, lector de Aristóteles o de Campanella, actuó dentro de una sociedad que no reclamaba el uso de lenguajes masivos, filtrados por la mediación comunicacional. Quizás podamos elegir a Deodoro Roca, modelo de intelectual universitario, como uno de los últimos exponentes de la lengua culta de izquierda, de la ilustración popular



Mariano Moreno,
por Pérez D'elías

pero pensada por los escritores que poseían una lengua social moderna y con escorzos de revolución social. Examinando el duro desprecio de Deodoro por Yrigoyen, podríamos trazar un cuadro de cuánto demoró el sentimiento universal de las izquierdas universitarias modernas (Deodoro intuye en el cine un arte de masas, que los soviéticos ya dominaban), para encontrarse con la lengua efectiva de las masas sociales. Todavía, hacia comienzos de los años 60, el ya peronista de izquierda Hernández Arregui esbozaba una defensa del mundo cultural del peronismo con argumentos de la cultura elevada, y por caso, ofrecía el ejemplo de sus propios programas en la Radio del Estado de entonces —década del cincuenta—, donde comentaba las grandes obras de la literatura universal.

II

En el mito de los intelectuales argentinos —también mito universal sobre la interpenetración de las corrientes de la ilustración en la lava de lo popular—, hay que considerar el origen de las alocuciones del peronismo. Notoriamente, surgen de una alta literatura alejada de las universidades laicas, pero no de las academias militares de la Ilustración. Es sabido el origen del denso fraseado del peronismo, y también de las intrincadas operaciones lingüísticas que forjaron el idioma de Perón. Verdaderamente, construyó un idioma al que llamó doctrina, palabra ésta en cuyo remoto origen se encuentran las palabras doxa o dogma, que recibió una masiva acogida. Se planteaba, por supuesto, la cuestión de las culturas populares, forjadas a través

de trozos dispersos de sabidurías que provienen de diversos ingenios aforísticos y de distintos afluentes morales. El saber versicular tiene una larga tradición, no es preciso remontarse a sus arcanos, pues su materia está hecha de la creación de comunidades unidas por fuertes lazos de heráldica. Es sabido que el peronismo creó esa lengua abrasiva con cánticos, blasones y rimas extraídas de un calado social emergente, sin demasiadas ataduras anteriores con culturas políticas ya implantadas. Es cierto, como dicen reconocidas tesis, que socialistas, comunistas y anarquistas participaron en distintos grados en los orígenes de esa experiencia, reproducida de múltiples maneras en la relación futura que asumirán ante el peronismo izquierdas rupturistas con la porción más abstracta de sus matrices originarias. Los intelectuales del peronismo, sobre todo los que no provenían del catolicismo o el hispanismo, tentaron adecuarse a la extrañeza idiomática. Un Jauretche, cuyo origen era la neogauchesca yrigoyenista; un Scalabrini, asistido por el pensamiento anticolonialista y la sabida influencia de Macedonio; un Puiggrós, con su pensamiento comunista ligado a la superación necesaria de la fase feudal. Fueron extraños en lo que les parecía familiar. Echeverría antecedió a Perón en la creación de un credo social, pero no dejó de sentirse defraudado cuando percibió que el *Dogma* que principalmente él escribiera, no era la bandera de los ejércitos que de un lado a otro recorrían la Confederación Argentina.

Todos aquellos intelectuales que acompañaron el peronismo y muchos otros, debieron incluirse en una lengua que no era la que especialmente cultivaban, y lo hicieron con gallardía.

Era el reconocimiento a los dominios de la lengua popular, admitiendo que ella encerraba los antiguos significantes revolucionarios pero aceptando, a lo menos, que no era muy maleable a solicitudes provenientes de otros mundos más nítidos, en lo ideológico y conceptual. No obstante, los intelectuales del peronismo absorbieron en diversos segmentos las series y simbolismo, proverbiales de ese movimiento, sus pócimas doctrinarias que hablaban de traiciones y de lealtades, y por cierto, en su juego no siempre descifrable entre quienes estaban dentro de un hemisferio o de otro.

Comparemos la vida universitaria –la Universidad– con los actos pertenecientes a lo que en su momento fue la Escuela Superior Peronista. Eso facilitará una nueva entrada a nuestra consideración sobre los mitos intelectuales. Si dijimos que hay un “mito” vinculado a la Universidad –el intelectual sapiente que traspasa a una cosmovisión social integral su bibliografía selecta: Deodoro dijo luego de los acontecimientos reformistas de Córdoba que “toda Ciudad debería ser Universitaria”–, el mito que lo complementa es el de las pedagogías enteramente exógenas a las herencias universitarias, hechas de jefaturas sociales y movilizaciones con consignas populares sacadas de los emblemas plebeyos de redención. La Escuela Superior Peronista, a principios de los años 50, brindó dos cursos completos, hoy publicados bajo el nombre de *Conducción política*, a cargo de Perón, e *Historia del peronismo*, a cargo de Eva Perón. En ellos recae la transformación en un cuerpo de enunciaciones, acopladas al propósito pedagógico, que provienen del saber militar antiguo y moderno, de una serie de consejos

prácticos para el militante, también llamado “predicador”, a la manera de una catequesis popular, y un conjunto de apreciaciones sobre la historia mundial, sobre todo en los textos que lee Eva Perón, que con pantallazos vertiginosos debe ajustar cuentas con el marxismo sin reconocerle superioridad pero sí una sensibilidad, que en cuanto sea útil para las causas sociales eminentes, ya se la considera apropiada por el peronismo. Podría ser necesario en este caso hacer

una sorprendente historia paralela al modo en que se considera el ser pedagógico en la Escuela Superior Peronista, y en las revistas de espíritu universitario cosmopolita de los intelectuales antiperonistas, como lo era en aquel entonces *Imago mundi*, nucleada alrededor de la sugerente figura de José Luis

Romero. O como se presentaba en la serie de conferencias del Colegio Libre de Estudios Superiores.

Es difícil saber hoy entre los intelectuales del peronismo qué impresión causaron estas piezas cuasi evangélicas, obtenidas del deseo de construir una vulgata donde a la distancia flotaban los escritos de Clausewitz y de Von der Goltz, tamizados por una indeclarada astucia que se veía como cimencimiento propicio de cualquier acción política. Muchos admitieron e incorporaron esa lengua, otros, quizás los

El tono helénico-pampeano elegido por Marechal se situaba muy por afuera de la dicción peronista, que no obstante no rechazaba: antes bien, se incluía en ella con un espíritu resignado y redentor. En cambio, Borges fue el que más sintió, de los modernistas argentinos que habían compartido las mismas experiencias en las revistas de vanguardia de los años 20 y expresiones no tan marginales del yrigoyenismo, que había un lenguaje en peligro. Y se consideró uno de los custodios de este tesoro que juzgó en extinción.

más importantes, siguieron hablando la suya mientras acompañaban los significados materiales de la nueva época. Incluso en el cuerpo de intelectuales cercanos al núcleo fundador de la iconografía verbal peronista, había cierta perplejidad. Pero el horizonte devocional que generaban en amplias porciones del pueblo, es obvio que no podía ser del agrado de las otras elites culturales que –liberales de izquierda, intelectuales socialistas que buscaban al sujeto social desde la “ilustración popular”– hasta entonces habían sentido de otra manera la cuestión de los estratos populares, realizando las figuras del compadrito, el orillero, el payador o el gaucho malo. O de otra manera, al trabajador universal, el proletario de los escritos fundadores del siglo XIX. Hay que tener en cuenta que ya a fines de los años 40 está escrito el cuento *La fiesta del monstruo*, coautoría de Borges y Bioy Casares, en el que se toma con inmensos objetivos paródicos la voz a un hampón cacofónico de suburbio –un manifestante peronista–, para otorgarle, además de una inocencia que bordeaba la criminalidad, la creación de una graciosa lengua rústica que convive con una reciedumbre animal (“a cada bufoso le tocó uno de los nuestros”).

Muy poco tiempo después, un intelectual muy cercano al peronismo, en razón de su filiación católica social, escribía *Antígona Vélez*. Se trataba de Leopoldo Marechal, quien por medio de una teología de índole sacrificial reinterpreta el drama argentino proponiendo lo que casi sería una fusión mística entre civilización y barbarie. En *Antígona Vélez* hay un concepto sobre la historia nacional que primero la pone como ampliación de un bárbaro destino familiar y luego

la ordena sobre un grave optimismo: el de Facundo Galván. Es el optimismo de un éxtasis unificador entre la sangre familiar y el llamado vital de la tierra. El sacrificio de Antígona Vélez alerta entonces sobre una confluencia espiritual que pondría a la historia argentina sobre otras bases de realización y justicia prometidas. Quizás un martirio grecocristiano era la antesala de los frutos justos a obtener, considerando que la barbarie podría ser fundadora de la civilización, su mismo y precioso olvido, o bien su génesis necesaria y después descartada. El tono helénico-pampeano elegido por Marechal se situaba muy por afuera de la dicción peronista, que no obstante no rechazaba: antes bien, se incluía en ella con un espíritu resignado y redentor. En cambio, Borges fue el que más sintió, de los modernistas argentinos que habían compartido las mismas experiencias en las revistas de vanguardia de los años 20 y expresiones no tan marginales del yrigoyenismo, que había un lenguaje en peligro. Y se consideró uno de los custodios de este tesoro que juzgó en extinción.

Desde luego, en el grupo *Forja* había una idea diseminadora, un sistema comunicativo fuertemente influido por las revoluciones del siglo XX, lo que de algún modo era una consecuencia lógica en la publicística nacionalista y anticolonialista, de las tecnologías de la gráfica destinada a amplios públicos urbanos y de los efectos de la radiodifusión que, con perspectivas futuristas y expresionistas, ya habían ensayado muchos de los redactores de revistas como *Proa* y *Martín Fierro* –y Borges, escritor del diario *Crítica*, el primero de ellos.

Pero el peronismo no provenía ni de la gauchesca, ni del hombre colectivo

scalabriniano, ni de las alegorías cristianas de Marechal. Sin dejar sus intelectuales de sentirse influidos por esos temas, éstos provenían más bien de un ejercicio novedoso sobre los medios de comunicación con los que se creaban apelaciones masivas a partir de la industria cultural —en la misma época en que ella recibía los máximos celos de los intelectuales más refinados de la época, los exiliados alemanes del Instituto de Investigación Social de Frankfurt. Estas opciones propagaron las figuras centrales del peronismo con un impulso bautismal que en su afán denominativo llegó a reemplazar el nombre de dos territorios nacionales que poseían aún el sello de la vieja notación toponímica del país: *Chaco* y *La Pampa*. A propósito de esa versatilidad para rebautizar el paisaje, Jauretche le advierte a Perón que esa es práctica mala, históricamente onerosa. Para el escritor de *Paso de los libres*, los nombres criollos antiguos eran fundantes y el peronismo correría riesgos si consideraba que inauguraba *in toto* una nueva historia.

Ya en los tiempos de los siempre considerados años 70, el cineasta Pino Solanas replantea un heredado aire martinfierrresco con escenas fabriles donde la parábola del sargento Cruz la personifica el doblemente fusilado Julio Troxler, con un fondo de instalaciones industriales vagamente ruinosas. Solanas toma del filósofo heideggeriano Carlos Astrada, fuerte figura, primero del peronismo y después de su crítica tajante, la expresión “los hijos de Fierro”. Ella presupone la incesante incorporación del “mito gaucho” en cada uno de los avatares nacionales. No parecía difícil, entonces, acarrear la alta filosofía para el lado nacional-popular,

aunque la comunión general de los exilados posteriores a 1955 quizás era la más calificada para comprender que era necesario darle al mito intelectual un sesgo de superación de sus ánforas exclusivamente peronistas. En el más olvidado que festejado epistolario entre Cooke y Perón, éste aparece no pocas veces presentado por su interlocutor, como favorecido por el aura del mito, y no podía ser esta expresión una mera casualidad, tenido en cuenta que este concepto comenzaba a flotar sorelianamente en la

política argentina, si es que alguna vez había dejado de hacerlo.

El exilio de Perón no era el retiro de un Cincinato, que quizás fingía su retraimiento agrario como un aparente desinterés por la cuestión pública, para sorprender luego al tomarla con mayor encarnadura dramática. El Perón exiliado simulaba tranquilidad y hasta atendió un jardincito en Panamá. Su casa madrileña fue, con todo, el despacho de un desterrado incrustado de recuerdos. En algún momento le escribe a Cooke —yo, dale que dale con la Remington, cuidando que no se den cuenta que estamos en lucha. Precisamente Cooke durante un par de años tuvo aquella célebre correspondencia con Perón, con un tipo de escritura elevada, analítica y cautamente entusiasta que recordaba la *Carta desde lejos* leninista, haciendo valer los filamentos de una reflexión que apreciaba las categorías históricas del marxismo. Estas eran notoriamente heterogéneas

El Perón exiliado simulaba tranquilidad y hasta atendió un jardincito en Panamá. Su casa madrileña fue, con todo, el despacho de un desterrado incrustado de recuerdos. En algún momento le escribe a Cooke —yo, dale que dale con la Remington, cuidando que no se den cuenta que estamos en lucha.

a lo que Perón llamaba doctrina de la conducción, que en cambio partía de la mirada omnisciente lanzada por el jefe sobre la *dramatis personae* de la historia. Después, Cooke se caracterizó por ser un tipo de marxista bajo la influencia de las lecturas de los *Manuscritos* de Marx. Era él, también a su manera, un autor de afebrados manuscritos conspirativos. Conocía de forma no sumaria las lecturas de Lukacs y de Gramsci. Fue uno de los primeros políticos activos a consultar con profundidad esos textos, que hasta el momento eran discusiones de antecámara, aunque las hicieran un Agosti, un León Rozitchner o un Astrada. Llevó más lejos que Hernández Arregui la fusión entre la “cuestión nacional” y las teorías de la “izquierda hegeliana”, tal como se dieron en la argentina. La condujo hacia el dominio de la escritura del conspirador desgarrado, del intelectual que vivía bajo el soplo entrecortado de la praxis y del indiscutible sartreano que cargaba con aquella grave disyuntiva de aventurero o militante, como lo sugiere su foto con uniforme combatiente, un tanto inverosímil pero emotiva, en Bahía de los Cochinos. En medio de todo ello, siguió llamando peronismo a todo lo que hacía, en la medida que lo consideraba –con concepto tomado de aquellas lecturas–, la “conciencia posible” de las masas populares.

En su momento monacal o falansterial, el peronismo había cristalizado una lengua urdida sobre innumerables citas y adagios que a la par que reclamaban un forzado cierre litúrgico para consagrar una adhesión eficaz, contribuían a biselar su lenguaje en el resguardo de una comunidad lingüística escasamente penetrable por otras novedades del conocimiento político.

Salvo, cuando en el destierro de Perón las primicias de un tercermundismo historicista visitaba las puertas ya entreabiertas del viejo tercerismo a la manera de Nasser. La idea de que los ciclos de cambio social se regían por etapas que iban de la prédica a la doctrina, y de la doctrina a la institucionalización, que acaso Perón hubiera tomado de los libros de Cantú que leyera en su juventud –su ejemplo recordable era el de los “enciclopedistas”, que habían “preparado” la revolución francesa–, hacían de la historia contada por el peronismo un modelo de consumación triunfante que daba por descontada una sociedad con menos sacudidas y gritos que los que realmente turbaban al país de entonces.

Dijimos que un mito intelectual pasa en primer lugar por el dialecto universitario que elige ligarse a la corriente social. Y luego, por una vía paralela, se expresa en conocimientos que se transmiten al mundo social, provenientes de las máximas morales al servicio de “la preparación para el mando”, típicas de instituciones militares. Este último caso es el que venimos analizando, el del *ethos* que fragúa el hombre político. El “graduarse de hombre” de Guevara, el “hombre y el fusil” en la dicción de los antiguos vietnamitas y la sentencia de que “en momentos de peligro nadie debe hurtarse del compromiso patriótico”, tema que recorre toda la historia del hombre político, desde Auguste Blanqui hasta las frases que escucha Perón en sus tiempos de cadete, sin privarse luego de asumirlas plena y frescamente en sus escritos. El peronismo comienza sus primeras letras y termina su primer ciclo a mediados de los 70, bajo el envión de tales frases. En el medio, el lenguaje convertido en Estado y el Estado en una madeja de

eufóricas promociones comunitarias. Obreros venturosos en la contención agradecida de sus prolijos overoles y ciudades educativas para el nuevo ciudadano social, la “ciudad infantil”, “la ciudad estudiantil”, la “ciudad Evita”. Sólo podía pensarse en hombres surgidos de un conglomerado candoroso instruidos por las cartillas de la felicidad del pueblo y la grandeza de la nación, consigna que no dejaba de conservar cierto hálito jacobino aún en su llamado a una radiante y maciza unión social.

Opositores conspicuos como Borges y los otros hombres de los cenáculos en los que participaban los intelectuales disidentes, no vieron necesariamente allí el despunte de un nazismo cruel, sino las acciones cómicas de un personaje vulgar que exhibía una criminalidad sin atractivos. Por el contrario, Borges vio al nazismo como un régimen de horror pero no desprovisto de un signo intelectual heredado de la alta cultura alemana. Cuentos como *Deutsches Réquiem* o *La muerte y la brújula*, indican que veía el nazismo como un fenómeno que desgarraba la cultura alemana, y que si brotaba del clima intelectual que proporcionaban obras como las de Schopenhauer o Nietzsche, también era necesario disputar esos grandes nombres para volverlos a fijar en la tradición liberal occidental, como por otra parte se leía en los contemporáneos trabajos de Thomas Mann. Nacionalistas como Ernesto Palacio, creía Borges, no estaban en condiciones de comprender la envergadura trágica del nazismo. Por supuesto, a Borges le inquietaban las masas, como lo deja dicho en un artículo escrito en oportunidad de la liberación de París, donde multitudes que festejaban la derrota nazi salieron masivamente a las calles.

No obstante, debido a la naturaleza de ese acontecimiento, escribió que era en ese único caso que no sentía el incómodo agobio moral de las festivas muchedumbres callejeras. En cambio, el peronismo, que las volcaba a las calles, no poseía para el autor de *El Jardín de los senderos que se bifurcan* —cuento que como el peronismo, posee también el trasfondo de la segunda guerra mundial—, el rango moral e histórico que hiciese noble la movilización de los estratos populares.

La crítica intelectual hacia las peñas más exaltadas del antiperonismo, en los que rápidamente se demostraría que el propio Borges actuaría como simbólica figura central, partió de algunos escritores del grupo *Contorno*, en especial de Oscar Masotta, súbitamente famoso por su activa receptividad del pensamiento francés, primero fenomenológico, luego estructuralista y después psicoanalítico lacaniano. Masotta cuestiona a Victoria Ocampo, que también concentraba el festejo opositor desde su revista *Sur*, por su visión de que el peronismo era el Mal, pero no con un argumento tomado de las izquierdas sociales o del peronismo en resistencia, sino del existencialismo que veía creatividad social en las bastardías de masas. Entonces, las huérfanas masas peronistas se convertirán en seres paradójales en su problemática quema de las Iglesias de Buenos Aires, pues aunque practicaban un acto desdichado, “tenían razón en su manera de estar

Ese Mal no era sino una suerte de negatividad en la historia, donde despojándolas del ornamento estatal que les había puesto el propio Perón, podría verse en las masas peronistas una productividad dialécticamente oscura pero que a la postre representaba la comedia y el martirologio del proletariado excluido.

equivocadas”. Ese Mal no era sino una suerte de negatividad en la historia, donde despojándolas del ornamento estatal que les había puesto el propio Perón, podría verse en las masas peronistas una productividad dialécticamente oscura pero que a la postre representaba la comedia y el martirologio del proletariado excluido. No hay que olvidar que Masotta ya había agitado la noción de traición en el sentido de una alta patología literaria, para interpretar las vicisitudes enfermizas de la conciencia de los personajes de Roberto Arlt.

III

El tema de la traición sobrevuela toda historia, y nos compete acaso decir que si nos atenemos a la recurrencia y modo en que aparece, nunca abandona fácilmente la historia argentina. En su entremezcla, este persistente y raudo concepto atraviesa etapas y personas, provocando grandes textos en el lugar y tiempo que fuese. En las *Palabras de un ausente*, título de semblante abatido, Alberdi se ocupa de escribir un alegato mayúsculo sobre el tema. Se trata de un balance impresionante que hace de su actuación personal ante otros notorios personajes de su largo ciclo recorrido. Dice: “*Llamarme traidor era acusar a Sarmiento, a Mitre, a Urquiza, del glorioso crimen de pelear unidos con extranjeros en la batalla de Monte Caseros contra la tiranía que imperaba en Buenos Aires*”. Claro que está en cuestión el pasado. El escrito es de 1874, más de veinte años después de Caseros y de las polémicas con Sarmiento. Justo da en aquella herida de Caseros, de la batalla que hubiera sido difícilmente exitosa sin el

concurso del ejército brasilero. Si tal cosa era un crimen—excluye el término traición— entonces estaba cubierto de gloria. Alberdi hace tiempo había aprendido, en su incesante debate con Sarmiento, a invertir los términos de la famosa disyuntiva:

Tenga cuidado el señor Sarmiento, en vista de los ejemplos célebres que acaban de probar ante el mundo aterrorizado, que se puede ser bárbaro sin dejar de ser instruido, y que hay una barbarie letrada mil veces mas desastrosa para la civilización verdadera, que la de todos los salvajes de la América desierta. Los que han quemado a París, eran más instruidos que el señor Sarmiento. Había entre ellos varios profesores, que han hecho a la instrucción pública de un gran país civilizado reales servicios, de que no es capaz el modesto y honorable pedagogo que gobierna o que sigue los destinos de la República Argentina. Nada de esto lavaré su crimen de lesa-civilización. Entre dar a las llamas a París, capital del mundo culto, y dejar entregadas al cuchillo de los indios pampas las campañas pobladas de la República Argentina al mismo tiempo que se cierra el país al acceso de sus hijos culpables de estudiar sus intereses, la opinión puede no encontrar diferencia perceptible. La Inglaterra hizo su campaña de Abisinia para rescatar algunos cautivos ingleses, y el gobierno civilizado del señor Sarmiento deja cada año caer centenares de familias argentinas en manos de los salvajes, sin salir de su quietud para rescatarlas. En la Republica Argentina no hay esclavos, dice su constitución, pero como no dice, no hay cautivos, infiere de ahí nuestro comentador

excelentísimo que el cautiverio es compatible con la constitución, sin embargo de ser la peor esclavitud. No es dueño un amo del pudor de su esclava. El honor de la cautiva es pasto de su captor salvaje. ¿Quiénes

son los que cautivan? los indios argentinos ¿donde? en el suelo argentino ¿a quienes? a los argentinos ¿donde están los cautivos? en la misma Republica Argentina. ¡Y el gobierno, que no puede, o no quiere, o no cree de su



Victoria Ocampo

deber prevenir o reprimir ese crimen, es el que derrama el oro y la sangre de los argentinos en desolar países civilizados, so pretexto de redimirlos de tiranos, que ellos mismos se dan y quieren conservar!

No es fácil conciliarse con este Alberdi, pues a la par que impresiona su poderosa y sucinta expresión, intranquiliza su credo vigoroso en torno a la política en los países sudamericanos: cercenan libertades en nombre de imposturas. Poco antes de *Palabras de un ausente*, escribe *Peregrinación de Luz del Día*, afligida noveleta alegórica, en la que no perdona la manera quimérica o postiza en que se ejerce la política argentina, capaz de diluir célebres valores: “*Quijote ha empeorado en América; se ha hecho más loco y menos amable, porque sus aventuras son en otro terreno que dista mucho de la comedia divertida. En Europa tomaba los molinos por gigantes, aquí toma los carneros por ciudadanos libres*”.

En su afán de atacar a Sarmiento como “bárbaro letrado” y uno de los culpables de haber empobrecido

Casi es el Alberdi de *La Moda* el que leemos aquí, al llegar a identificar y condenar el uso del bigote como uno de los tantos alegorismos de lo militar. El mundo estaba hecho de arados y cables submarinos. Se acababa de tender el que unía Europa y América. No estaba hecho de fusiles rémington y cañones Krupp.

legados como el de Quijote, lo acusa de no hacer lo que muy poco tiempo después se hiciera, la campaña del desierto de Roca. Es audaz la inversión que hace del acople simétrica-mente opuesto de civilización y barbarie, pero si ataca la “barbarie de los hombres cultos” es para asimilar a Sarmiento a los jefes revolucionarios de la Comuna de París, ocurrida

un poco antes. Si critica la guerra llevada contra el Paraguay, país que tiene el derecho de darse los gobernantes que quiere, es para llamar a rescatar cautivas del “cuchillo de los indios pampas”, anunciando el clima intelectual que precede a la cruzada contra los “indios argentinos”.

No es fácil situar a Alberdi en la historia intelectual argentina. Es un pensamiento o un espíritu de orden, pero con una escritura y un argumento que emanan de un exquisito patetismo. Está el bufete del abogado y el escritorio del sociólogo, pero también la traza del pianista. Que en fin es el calado a partir del cual hace composiciones en la escritura. Si su orientación ideológica culmina en una gran reverencia hacia las fuerzas económico-sociales de cuño universal, ordenadoras indeclinables de un mapamundi capitalista, su reflexión comparativa siempre encanta por su agudeza de selecto observador de modas y arquetipos, aunque no evita ser implacable u odioso. “*¿Quién conoce caballero entre nosotros que haga alarde de ser indio neto? ¿Quién casaría a su hermana o a su hija con un infanzón de la Araucanía y no mil veces con un zapatero inglés?*” Este tremendo dicitario que hace resonar en *Bases*, sale de su pluma de figarillo, que quizás no alcance a quebrar en su forma ingeniosa el peso cruel de una injusticia. Hacía años que ya había escrito el *Fragmento preliminar a la filosofía del derecho*, acaso a la luz que recibe del sabio napolitano Pedro de Ángelis, con el que toda su generación, sobre todo Echeverría, irían a debatir.

Alberdi partía entonces de un historicismo radical, sobresaltando con su escrito un menguado mundo intelectual. También aquí una escritura penetrada por cuidados filosóficos

notables, se refiere a un Orden Nacional donde hace subyacer de manera sagaz a la figura de Rosas, pero Alberdi lo desarregla con problemas que excedían la capacidad del rosismo de usufructuarlo, incluso de comprenderlo. El propósito alberdiano de enlazar la intuición a la razón, la primera representada por Rosas, la segunda por la Filosofía, estaba destinado a un ensordecedor fracaso. Ni Alberdi podía pretender ser la “filosofía” en esa ciudad pacata, ni Rosas era tan solo un estanciero saladeril despojado de lecturas, solo que sus postulados federativos provenían de un bien reconocible ultramontanismo, producido por la reacción europea escandalizada ante el proceso que llevaría a la Comuna de París, que luego, ambos –tanto Rosas como Alberdi– repudiarían, ambos en Europa.

En su despojamiento y amargura algo enfermiza, Alberdi tiene el rostro intelectual de un aventurero, pero siempre deseoso de una hipótesis de orden. Los constitucionalistas, los que ven a las sociedades forjándose siempre en su último llamado de lo real en tanto racional y de lo racional en tanto real, suelen no ser audaces en el estilo del pensar. Pero Alberdi lo es, tal vez por la manera que resguarda en su teoría del orden social, su predilección por analizar estilos sociales, modas, comportamientos coreográficos, en suma, la teatralidad sigilosa del ser social. Es difícil darle nombre a un pensamiento así, quizás sea un realismo crítico repleto de demasiados matices y contradicciones como para verlo hoy como antecedente de desarrollistas (podía serlo por su fervor por las fuerzas productivas) o liberales (podría serlo por su ideal libertario,

aunque lo sostiene demasiado atrapado en el poder ordenancista del librecambismo a la manera británica).

Sus rituales de estilización polémica, con todo, introducen un Alberdi refinado, observador de los cambios de época a través de las usanzas, manías y talante moral de una sociedad. Pero el análisis de estas urdimbres furtivas le sirven para ofrecer toda clase de desvalorizaciones sobre el pueblo preexistente de la pampa. No es fácil ser al mismo tiempo un filósofo del derecho y de las fuerzas productivas, que antes que nada abandonó sin que se notara un lamento en sus reflexiones, sus grandiosos pero ilusos bosquejos de superación de las “falsas opciones”, como lo exhibe la decimoquinta palabra simbólica de la Asociación de Mayo, de la que es redactor. Su título aun nos impresiona: *“Abdicación de las dos grandes facciones que han disputado el poderío durante el período de la revolución”*. De un modo que después raramente se repetiría, menciona el joven Alberdi los antecedentes federales y unitarios que había operado efectivamente en la realidad argentina. Sus intervenciones, en aquella misma época juvenil, sobre la “emancipación del idioma” no llegaron a ser un elemento constante en su obra, menos que en la de su amigo Juan María Gutiérrez. Eran un trío. Echeverría, Alberdi, Gutiérrez. Esta es la cuestión que en la decisiva polémica de 1852 le recuerda Alberdi a Sarmiento. Le hacía saber así, en medio de un dictamen casi avieso, su ajenidad al grupo fundador de la Generación. ¿Quién era entonces el traidor?

Sería interesante percibir si sus menciones a “Rosas” forman parte de una oculta madeja en la que se resolvería secretamente su estima por

las lógicas del Orden, al que su liberalismo primero historicista y luego economicista apenas traiciona, así como su defensa de los pueblos del interior y no pocas veces de los conglomerados gauchos, bases del ejército urquicista que derrota a Rosas, que a lo largo de la historia nacional le diera ese lugar ambiguo que no le sería indiferente a las izquierdas nacionales de los años 60. En su exilio chileno, hacia 1847, Alberdi vuelve a referirse a Rosas de manera casi amigable, pues lo comprende como parte de grandes procesos históricos, aunque repudie su estilo y comportamientos autocráticos. Si el excesivo Sarmiento pensaba la historia como efecto de símbolos, ejercicios literarios y sombras retóricas y

Alberdi pone aquí el dedo en la llaga. Su despierta argumentación con reconocible tinte tribunalicio, luce menos como crítico de las potencias europeas y mucho más como hombre molesto ante el motete de traidor que le adjudican Mitre y Sarmiento. Si él lo era, lo eran todos y lo era la misma formación de la Nación, desde sus propios tiempos inaugurales.

tendía a desdeñar el trípode que formaban un jefe militar, un intelectual y un ejército (*Urquiza, Alberdi y el Ejército Grande, que en Sarmiento no parece ser otra cosa que la metáfora de una grandiosa escritura*), Alberdi

estaba dispuesto a poner en caja lo que parecía un despropósito intelectualista y romántico frente a alguien, como él, que no quería apartarse de las configuraciones sociales efectivas en nombre del abstracto “poder del periodismo”.

Lo mostrará nuevamente en *Bases*, pero allí también de un modo viciado, lleno de hendiduras. En efecto, si Argentina no tenía otra posibilidad de recrear su población entera, trocada por otra de proveniencia inmigratoria, persistía la necesidad —ahora constitucional—

de forjar un “mundo real” basado en fuerzas económicas y libertades efectivas. Pero todo ello provenía tanto de una visión de indudable ingenuidad ante el veredicto que pronunciaba la división de trabajo internacional, como por un error grave del que nunca se desdijo, cual era el de generar una mutación cultural que descaracterizaría incluso los mismos procesos de modernización que defendía. El héroe de Alberdi es el ingeniero Wheelright, forma cruda de la modernidad, constructor de ferrocarriles y puertos que sustituía una épica agotada, aquella política del jefe militar, de los “bárbaros letrados” o de “gauchos de la prensa”, como Sarmiento, por un nuevo sistema simbólico basado en la “gloria” de los trabajadores técnicos, los poseedores del saber industrial. La metáfora de los “maquinistas de la libertad”, está cargada de dilemas y simplificaciones asombrosas, que el liberalismo nacional no se animó a adoptar en todos sus asustadores términos, salvo las más torpes adulaciones que al promediar el siglo XX se lanzaron en relación a la relación de éxtasis económico con Gran Bretaña, entendida como potencia universal. Es que Alberdi asustaba al proponer otros conglomerados simbólicos, otros juegos de valoraciones que hoy señalaríamos, con palabra desconocida por Alberdi, como un cántico extasiado a la globalización más drástica, de la que no notaba su proyecto de extenuar las valiosas energías sociales preexistentes sin conseguir garantizar tampoco la “paz perpetua” en el mundo.

Alberdi como promotor del Orden —había un sesgo realista y romántico en su primera visión del tema, cuando lo trata desde la filosofía del derecho—, se transformará en el Alberdi del

Orden liberal, que en algún momento, a pesar de las conclusiones a las que había llegado en *Bases*, volverá a coquetear con el régimen político de la monarquía, garantizado por una visión en la que aún en los años en que escribe sobre el *Sistema Rentístico de la Confederación Argentina*, dice retomar las enseñanzas de Adam Smith, a las que ve paralelas y coetáneas a todos los sucesos de la independencia americana. Pero será precisamente en *El crimen de la guerra* donde todas estas ideas del libre juego de las fuerzas económicas y el poder mercantil, poco atentas al papel reducido en que quedan las naciones de economías primarias, cobran un vuelo inesperado, pues el que escribe es también el Alberdi que retoma temas de su juventud y saca de su memoria inquieta el concepto de *pueblo-mundo*. Sería éste el pivote de un nuevo derecho de gentes, que se le ocurre que regularía la relación entre todos los pueblos y legislaría sobre el papel de la Argentina en el mundo. Viendo la guerra como un dispendio inútil, contrario a las libertades y al “orden real natural”, ataca todos sus simbolismos tanto como sus resultados destructivos, bajo un aliento humanista, que sin duda mucho le debe a su convicción sobre el tejido productivo internacional. Casi es el Alberdi de *La Moda* el que leemos aquí, al llegar a identificar y condenar el uso del bigote como uno de los tantos alegorismos de lo militar. El mundo estaba hecho de arados y cables submarinos. Se acababa de tender el que unía Europa y América. No estaba hecho de fusiles rémington y cañones Krupp. Se habían librado las guerra Franco-Prusiana y la que destruye al Paraguay. Alberdi tiene bien en cuenta esos efectos –cuya crítica enoja

a la elite que había conducido y preparado la guerra– y escribe un libro perdurable, el máximo alegato pacifista escrito en la Argentina. Se torna así fundador de un pensamiento social que postula la relación creadora entre naciones envueltas en una división de trabajo económica regida por poderes industriales a los que, saintsimonianamente, considera despojados de rapacidad o fraude. Su crítica a las guerras surgen de un profundo tejido moral, pero deja intacta las razones más o menos evidentes que las producen. El socialismo posterior no dejó de citarlo, así como lo hizo Carlos Astrada, en aquel momento filósofo asociado a la experiencia peronista en un discurso a los marinos dado en 1947. Su visión en última instancia se sostiene en la lógica librecambista de la economía internacional. Sus conmovedoras *Palabras de un ausente*, su crítica a los núcleos condensados del poder porteño, su autonomía reflexiva, más allá de su liberalismo historicista y sin duda economicista, pero con grandes implantaciones éticas, lo hacen un autor de escritos fundamentales que de tanto en tanto convoca para un nuevo careo con los temas que deben seguir enriqueciendo nuestras perspectivas políticas.

Las *Palabras de un ausente* resumen su obra de un modo incisivo, pues si se trataba de considerar en un sentido difuso e hiriente la palabra traición, a él adjudicada por sus posiciones frente a la Guerra de la Triple Alianza, podía responder con una crónica de la historia argentina hecha de renunciamentos a la soberanía nacional en nombre de intereses políticos inmediatos. No solo Caseros entonces, en donde todos hubieran sido “traidores” sino otra larga enumeración donde, en

Domingo 21 de Noviembre de 1880

3 pesos m/c el ejemplar

Año XVIII. — 933

Las personas que viven fuera de Buenos Aires en puntos que no tienen agencias de nuestro periódico pueden recibirlo mandando adelantado a esta Administración, la cantidad de pesos 1,50 en sellos postales, precio de una suscripción por tres meses.

La Administración.

ADMINISTRACION
TUCUMAN 131
(altos)



Director-propietario: ENRIQUE STEIN
Administrador: Feliciano Durbee.

SUSCRIPCION MENSUAL
En Buenos Aires. 12\$
En la Campaña (trimestre adelantado)..... 45 \$ m.
En las Provincias (Id.) 1 \$ 50 + 0.

ADMINISTRACION
TUCUMAN 131
(altos)

PUNTOS DE VENTA DE "EL MOSQUITO"

Por Mayor: Tucuman 131 (altos).
LIBRERIA MADRILESA, Alaina 257.
Por Menor: Papeleria ALEMANY, Piedad 69.
Libreria RIVADAVIA, RIVADAVIA 95.

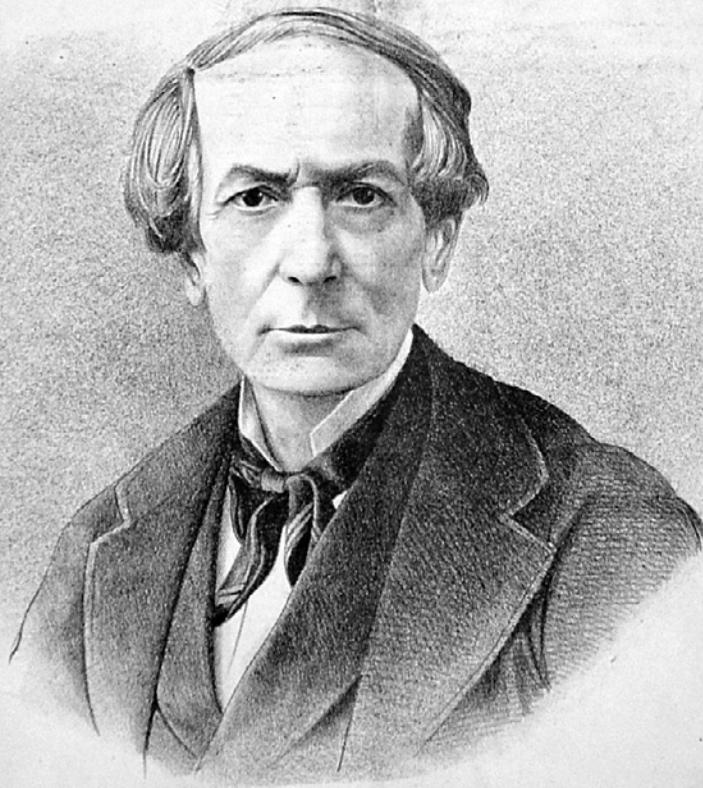
Libreria INTERNACIONAL, Cuyo 179.
Libreria BACCANI, Artes 411.
Libreria de los Hnos, esquina Bolívar y Alaina.
Libreria COSMOPOLITA, Esmeralda 203.

Libreria del LIBRE PENSADOR, esquina Cangallo y Reconquista.
LA MINERVA, Florida 76.
LA PATRIA, Coyo 79.

Cigarreria de la ABUNDANCIA, RIVADAVIA 216.
Libreria de PULSER, San Martin 98.
TIPOGRAFIA ARGENTINA, Florida 154.

GALERIA CONTEMPORÁNEA
SEÑOR DOCTOR DON JUAN B. ALBERDI

Abogado y Publicista argentino



Juan Bautista Alberdi

J. B. Alberdi

definitiva, todos los patriotas resultan traidores, en una pavorosa inversión sintagmática que recuerda muy bien el resumen borgeano de una historia circular: el tema del traidor y del héroe. Resulta que hubieran sido tan “traidores” como Alberdi, un Florencio Varela (que fue “asesinado como traidor, por haber sido mas patriota que sus asesinos ocultos. Él hizo mas que yo en ese punto; vino de agente diplomático del Estado Oriental a Europa, en busca de una intervención anglo-francesa contra el gobierno de su país”) o, asimismo, el general Paz que, con un ejército paraguayo en 1846, atravesó Corrientes para luchar contra Rosas. O el propio Lavalle, héroe de Chacabuco, Maipú y Riobamba que firma el compromiso con la flota francesa que bloqueaba la Buenos Aires de Rosas.

Si se trataba entonces de postular el “americanismo europeo a la Rivadavia, y no el americanismo indígena a la Rosas”, había que admitir, *contrariu sensu*, que no podían ser traiciones la captura de dos buques de guerra argentinos en Corrientes y la invasión del territorio de esa provincia argentina por fuerzas paraguayas, que si bien configuraban hechos ilegales, no afectaban el “honor argentino”. ¿Por qué la guerra entonces? ¿Y por qué la elite de Buenos Aires no actuaba con apóstrofes de traición cuando ocurrían hechos como los de 1829, cuando el vizconde de Benancourt, comandante de la fragata Magicienne estacionaba en las radas marítimas sureñas, siendo entonces que “no era cuestión de honor” para el país esa presencia militar? Otros casos había. El desmembramiento mismo del territorio argentino, como el de las ocho intendencias que hasta 1825 formaban el Virreinato, en el momento en que la mitad

de ellas por orden de Bolívar —a éste Alberdi lo compara con Bismarck, al que, evidentemente, poco quería— se crea el estado actual con su nombre: Bolivia. ¿Y San Martín? No se priva tampoco Alberdi de incriminarlo. “*La República Argentina perdió esa mitad de su suelo, gracias al general que salió de Buenos Aires y pasó los Andes para arrebatarlo por retaguardia a los españoles que lo ocupaban, pero, distraído en dar libertad a otros países, dejó el suyo propio en poder del enemigo, hasta y para que Bolívar lo arrancara a la vez a España y a la República Argentina. Ni esa pérdida valió el título de traidor a su autor involuntario (que al contrario, tiene una estatua en Buenos Aires), ni los brillantes patriotas unitarios, que entonces gobernaban el país, hicieron guerra a Bolívar por esa causa. El honor argentino, sin embargo, se satisfizo con decirse a sí mismo probablemente: al fin todo queda en casa; todo queda, es decir, en suelo americano*”.

¿Y las Malvinas? “*Pocos años después nos fue arrebatado el territorio de las islas Malvinas, por un oficial de los Estados Unidos, y entregado a la Inglaterra, que lo conserva hasta hoy, sin que por ello el gobierno argentino de ese tiempo hubiese juzgado necesario al honor de su país declarar guerra a los Estados Unidos ni a Inglaterra*”. ¿Y qué de las zonas sureñas patagónicas? Chile había ocupado el territorio del estrecho de Magallanes, que los argentinos tenían por suyo. ¿Acaso ese hecho hubo de provocar “una guerra de honor” para cualquier gobierno argentino? Si el propio Sarmiento no hubiera procedido con tanta pachorra que el propio Rosas, pues fue el primero que “aconsejó esa ocupación a Chile”, pues con ella presuponía un acto de oposición a Rosas. Y si Sarmiento no procedió

distinto a lo que hubiera hecho Rosas, tampoco éste lo hizo distinto a lo que hubiera hecho Sarmiento en ocasión de la ocupación, en 1850, por parte de militares franceses, de la isla Martín García.

Es que en aquella misma isla Sarmiento proponía que no era deshonoroso para el país que flameara bandera extranjera. *“Su Argirópolis sería capital de la República Argentina, mientras y por la razón que la ocupaban los franceses; y fue de opinión, en su Argirópolis, que la bandera extranjera, que suplantaba a la nuestra en ese territorio argentino, lejos de deshonorar el país por su presencia violenta, podía garantizar honorablemente al Congreso argentino que se reuniese a su sombra. Cuando la caída de Rosas dejó sin motivo justificado la ocupación de la isla de Martín García argentina de quien fue arrancada, fue devuelta por el almirante Le Predour no a la Argentina sino al Estado Oriental, que no la pedía, y prueba de ello es que el gobierno oriental rectificó*

Raro el caso de Borges. Sus opiniones tajantes sobre el peronismo, la vida popular y los igualitarismos democráticos, van totalmente a contramano de los significados profundos de su obra. Su persona pública y civil no coincide con su persona literaria.

la iniquidad del almirante francés, devolviendo la isla a la República Argentina. Pero esa desmembración insultante del territorio, hecha sin provocación, por un poder amigo, en plena paz, no motivó una declaración de guerra contra la Francia por los vencedores de Rosas, entre quienes estaban los señores Mitre y Sarmiento, que tan duramente han tratado al Paraguay, porque su ejército estuvo de paso en el territorio argentino de Corrientes. Con tales antecedentes y tales ideas, no hay duda de que el actual presidente de

mi país tiene mucha competencia para ver traición a la patria, en la adhesión moral que di a la energía con que el Paraguay resistió la influencia que hoy pesa como plomo sobre el presidente que no ha podido firmar la paz a pesar de su victoria, sino cediendo un tercio del territorio que esperó tomar por el tratado de la alianza”.

Alberdi pone aquí el dedo en la llaga. Su despierta argumentación con reconocible tinte tribunalicio, luce menos como crítico de las potencias europeas y mucho más como hombre molesto ante el motete de traidor que le adjudican Mitre y Sarmiento. Si él lo era, lo eran todos y lo era la misma formación de la Nación, desde sus propios tiempos inaugurales. Superior a la misma “máscara de Fernando VII”, lo sería este juego entre traidores, que si efectivamente lo fueran por criticar una guerra, deberían ser el cuerpo vivo sobrante de una nación así forjada, que por su sola existencia declararía que el país se hizo entre saqueos imperiales tolerados y alianzas necesarias con organismos militares extranjeros. Éstos se inmiscuían en la política interna nacional, en combinación con una u otra de sus facciones, que consideraban que sus propios héroes militares no dejaban de serlo si con sus acciones propiciaban, por acción o inacción, el desmembramiento del territorio. Alberdi, al escribir estas ristras acusatorias, se exponía como un hombre frágil, un desterrado profundo que, por decirlo de algún modo, estaba demás. Era el hombre que rebasaba, que se incriminaba y sobraba.

Para cuestionar al régimen, del que a la distancia formaba parte, invitaba a todos a considerarse parte del gran cortejo de los traidores. Si él lo sería, todos lo serían. Disentir,

de esta manera, era estar ausente, pero de una ausencia que permitía la denuncia de las figuras públicas de la época, los “pequeños hombres del Plata”. “*El disentimiento –dice–, es a veces una forma de la ausencia, y las dos cosas han sido más de una vez, en la vida de las repúblicas militares, el mejor medio de estar en el país y con el país, en su manera real de ver y entender sus grandes intereses. Pero ambas situaciones excepcionales tienen y necesitan tener su término natural, y el de mi ausencia y de mis disentimientos de patriotismo no puede ser interminable. ¿Ha venido su fin? Este año va a decirlo*”. Patriotismo y disensión eran la misma cosa, y el ejercicio de una ausencia, su reverso práctico. Es cierto que Alberdi es “una contradicción andante”. Espera reconciliarse, y da pasos él, y otros también los dan para eso. Pero la huella de esta situación se hace perdurable en los sucesivos exilios argentinos, y quizás no por otra razón, un ensayista como Oscar Terán le prestara tanta atención a su figura, dedicándole buena parte de su tarea de investigación. La ausencia como el poder del frágil desterrado y la traición como fuerza que obtiene su elogio también de una debilidad que acaba siendo constructiva, solo pueden ser mitos de una persistente escritura intelectual. No cuesta demasiado esfuerzo percibir sus apariciones cíclicas, envueltos ahora menos en identidades intelectuales, sino en el modo que ellas se empeñan en duelos específicos en los medios de comunicación de masas. En cuanto a esto, no es menos mítica esta forma de la acción, en la era de los grandes conglomerados audiovisuales que en la época del *Archivo americano* de De Angelis.

IV

En algún momento, la expresión promocionada por un conocido libro de Julien Benda, se hizo aceptable para un nutrido horizonte de conversaciones que iban más allá de la cuestión que este escritor planteaba inicialmente. Se trataba de “la traición de los intelectuales”, título bajo el cual se quería destacar amargamente el abandono de las prácticas intelectuales universalistas en nombre de acentuaciones moralistas o sistemas de escritura moralmente sentenciosos, a lo Nietzsche, siempre dispuestos a fomentar particularismos de clase, nacionalismos o racismos. Agotadas las perspectivas de sobrevuelo político de la vida intelectual, Benda y luego Mannheim pensaron un modelo intelectual capaz de custodiar los atesoramientos y memorias generales de las culturas, para lo cual era necesario desprenderse de la inserción inmediateista en la opinión política de facción, para defender los valores más enraizados del vivir común. Sin embargo, todo el siglo XX atendió de manera más entusiasta las notables caracterizaciones de Sartre sobre el *compromiso* o de Gramsci sobre el *intelectual orgánico*. La traición de los intelectuales pasó a ser su desentendimiento de las luchas sociales y el aislamiento arrogante respecto a los imperativos de justicia que reclamaban los “condenados de la tierra”. No alcanzaban obras de esme-

Esa recurrencia un tanto carcelaria, pero de las magníficas cárceles del lenguaje, es necesaria para que se presente lo dicho en estado de mito. Decir “estudiantes de la Universidad de Buenos Aires” puede no ser parte de un mito, pero según como se diga, la herencia que cargue, el atavismo irresuelto que nos lleva a escarchar el pasado en el presente, el mito se hace presente.

rado pesimismo, como las Theodor Adorno, para desencajar la idea del “escritor comprometido” de la imaginación pública de la época.

En Argentina, la carrera, los escritos y el trágico fin de Rodolfo Walsh dieron asidero a la máxima interpretación posible de lo que sería el intelectual militante, a la vez periodista y escritor capaz de llevar a esos ámbitos expresivos, estéticas adecuadas a los menesteres del cambio social. Había una fascinación por la violencia estetizada en Walsh. La idea de una oscuridad en la que se amasaba proféticamente un acto emancipador; la épica de las pequeñas criaturas cuyo destino se enredaba con una historia que los capturaba con sus mandíbulas exterminadoras; la figura del periodista solitario que corre el riesgo de los justos para develar las tramas criminales del Estado; el escritor de novelas policiales casi “dublinenses” pero ambientadas en líneas ferroviarias argentinas, revelando cierta inclinación de traducir la cultura universal al redentismo de un aquí y ahora nacional; el responsable de dejar aún más ligada al lenguaje público de denuncia ciertas estilísticas borgeanas para narrar los crímenes, en este caso de las fuerzas represivas de la nación. La versión de Walsh de “la traición de los intelectuales” surge de sus muchas veces citada frase, escrita en uno de los primeros números del periódico de la CGT de los Argentinos, que él dirigía. “El intelectual que no sabe comprometerse con las necesidades de su pueblo es una contradicción andante”. Surge aquí otra de las maneras insignes del mito intelectual argentino. La *contradicción andante* es una forma vivaz de marchar por el mundo pero desde luego muy poco atractiva para Walsh.

Otro espíritu más juguetón y leve, pondría en esta contradicción andante un juego filosófico del cual daría cuenta la supuesta pero anhelada autonomía relativa de las cuestiones intelectuales. Pero Walsh va más allá del intelectual orgánico, famoso en su época, para llegar a las filigranas más severas del hombre armado, del escritor combatiente. La escritura del hombre de acción es un tema formidable del siglo XX. Una cuestión a la Malraux. Y Sartre colaboró para pensarla a través de la ya formulada disyuntiva entre el aventurero y el militante. Ciertamente, lo hizo a propósito de unos escritos sobre Lawrence de Arabia. Pero esta figura había merecido en la bibliografía argentina una atención especial, pues tempranamente traducido en la Argentina el libro del coronel T.E. Lawrence –al que Victoria Ocampo llamaba cómodamente, “T.E.”, según la usanza que se desprendía de su propio encandilamiento por su sofisticada desventura personal–, señalaba una interpretación sobre la vida militar notoriamente alejada de lo que se desprendía de los textos prusianos invocados por el peronismo. En estos aparecía la cosmovisión del “Estado Mayor” mientras que en Lawrence el ejército era un archipiélago de vidas libres y pesarasas que chocaban microscópicamente en medio de las guerras mundiales. Eran vidas ansiosas de redención que le inspiran al aristócrata inglés una fruición por la barbarie. El grupo de la revista *Sur*, por cierto, opuso la figura militar de Lawrence, hijo del colegio exclusivo de Eton, al soldado que provenía de las páginas de Clausewitz y Von Schlieffen: el mismísimo Perón. Dos visiones militares frente a frente como culminación radical de la discu-

sión argentina sobre la relación entre los intelectuales y las armas. Con el aristócrata “T.E.” era posible la seducción de la barbarie, tal como Borges la presenta también en escritos como *Historia del guerrero y la cautiva* y el *Informe de Brodie*, pero eso mismo no estaba al alcance del peronismo, que en el pensamiento de Perón nada deseó más que una actitud civilizatoria, de ascenso social y de modernas tecnologías, de fábricas integradas a escuelas y ciudades. El peronismo, plebeyo, no se podía dar el lujo de saludar a la barbarie. Dos formas de invocar la traición, en las elites de las aristocracias literarias y en el peronismo.

Raro el caso de Borges. Sus opiniones tajantes sobre el peronismo, la vida popular y los igualitarismos democráticos, van totalmente a contramano de los significados profundos de su obra. Su persona pública y civil no coincide con su persona literaria. Como protagonista del más importante programa de lecturas del siglo XX —un programa personal fuera de todo itinerario previsible, que le permitió construir una obra sin par—, buscó en las grandes leyendas universales la explicación del sentido de la existencia. Se hallaba habitando enteramente un mito literario arcaico, que implicaba un juego con el tiempo circular que al mismo tiempo que anulaba reponía el yo bajo la figura del otro. Si el yrigoyenismo le suministró la idea de una Argentina primordial erigida sobre la base de una voz genealógica cuya poética se encerraba en suburbios atemporales, el peronismo fue hasta tal punto su Otro, que sin poder integrarlo a su obra, dejó que permaneciera como un profundo estertor interno. De tal modo, aunque es probable que nunca dijera la frase que se le atribuye

respecto a que “el peronismo es incorregible”, se dedicó como un espectro a “corregir” el vocabulario peronista dándole significados más escépticos pero también más precisos a las ideas de heroísmo y traición.

Los mitos literarios que abriga la obra de Borges —mitos de la invención del lenguaje y el tiempo—, quisieron ser disimulados por él mismo bajo una capa de nominalismo, individualismo y subordinación exacta de las emociones a las figuras abstractas del destino. Pero en la propia elaboración de su persona pública, no dejó de actuar como gran analizador burlón de la jerga hablada por los medios de comunicación y de protestar inocencia por su obra. Pero “los juegos irresponsables de un tímido”, desincumbencia que afectaba irónicamente a su obra, no fueron tenidos en cuenta a la hora de sus sucintas y demoleadoras opiniones sorbe la esfera pública.

Lugones fue su contracara, aunque manejó los mismos materiales anímicos, los del “intelectual argentino y la tradición”. Sin duda, invertidos. Opinó con contundencia y trató de que su figura social de intelectual que fusionaba su cuerpo místico con la nación irredenta, estuviera presente en misma obra; obra que era enteramente mítica, pero a sabiendas. Lugones, al fin, es el más importante autor de mitos nacionales y el más importante estudioso del procedimiento por el cual son solo los mitos los que generan tipos humanos viables. Véase su *Prometeo*. Tenemos ahí un estudio que establece la superioridad del mito helénico por sobre la civilización cristiana. Ésta comienza su prédica cuando el mundo griego se había disipado varios siglos antes. El carácter asociativo, igualitarista y libertario de los mitos se pierde al tornarse motivo

de festejos de los poderes palaciegos de Roma. La Argentina, míticamente sexuada, proviene del “cántaro de la doncella”. En Lugones apreciamos la forma más alta del mito intelectual: no se enraíza este mito en la vida social ni histórica, sino en remotos linajes y genealogías que implican postular una transmigración de las almas. Forma esotérica final del sánscrito lugoniano. Las visiones del Mito como fuente que encarna en la historia (en sus textos y colectivos sociales) se halla también en Gramsci, que las escribe un poco después de Lugones, aunque tomadas de fuente soreliana. En el italiano, el decurso de sus tesis lo lleva a equiparar mito a moderno príncipe y moderno príncipe a filosofía de la praxis. Algo de esto roza Lugones, pero su interés es el de un dios helénico redivivo; en cambio, su jefe no es el “príncipe” sino el “jefe militar”, el general Roca, tratado como el personaje de una égloga que puede combinar a Hércules con Madison, Jay y Jefferson. Son los últimos rescoldos de la Argentina anterior a la configuración de los grandes medios de comunicación. En adelante, los mitos intelectuales saldrían de allí y ya reclamarían una desconexión con el factor helénico y los jefes que leían a Virgilio en sus horas vagas de campaña por el desierto. Y serían mitos intelectuales envueltos en unos hollejos prosaicos de los que surgían cánticos de redención, los que pondrían a muchos de los grandes escritores que le fueron contemporáneos, ante el espejo incómodo de un destino social que parecía ajeno. Pero ese destino, a muchos los llamaba también porque habían sido y de algún modo seguirían siendo menos los destinos de un pueblo feliz en la gran nación, que un

conjunto de criaturas movilizadas por los evangelios laicos que constituyen e interesan a las masas seculares en la larga agonía de la historia. Viñas da cuenta de las formas de piedad popular a la salida de la votación de Eva Perón, en 1951, desde el hospital donde estaba internada; Cortázar admitiendo en 1973, en tono contrito, que había hecho un balance injustamente desfavorable de aquellos altoparlantes peronistas de 1950, por preferir la música de Alban Berg (y en ese contraste entre alto y bajo coincidía una autocrítica con toda su literatura de canales lúdicos y pasajes comunicantes), y el propio Martínez Estrada, en lo que parece ser, y es, el máximo libro antiperonista, diciendo poco después de la caída “sin embargo Perón poseía el ensalmo...”.

En la polémica de Esteban Echeverría con Pedro de Angelis, hace más de un siglo y medio, el gran archivista y polígrafo de Rosas es acusado por el autor de *La cautiva*, entre tantas otras cosas, de no poseer ningún arte de carácter intelectual para tratar con el inmenso papelerío que posee, la eximia documentación de toda la historia de estas provincias desde el siglo XVII en adelante. Tendrían que venir para estudiarlos adecuadamente, y esto cuando el poder rosista sucumbiera, los únicos que podrían sopesar el valor de esos documentos. ¿Quiénes? Los estudiantes de la Universidad de Buenos Aires. Así lo dice Echeverría, haciendo resonar esta frase, ese nombre. Es como si el tiempo estuviera congelado para los mitos. Precisamente, este es el carácter que tienen, el de una redundancia involuntaria, surgida de las entretelas que atrapan el lenguaje y el conocimiento en los mismos recodos inesperados.

Esa recurrencia un tanto carcelaria, pero de las magníficas cárceles del lenguaje, es necesaria para que se presente lo dicho en estado de mito. Decir “estudiantes de la Universidad de Buenos Aires” puede no ser parte de un mito, pero según como se diga, la herencia que cargue, el atavismo irresuelto que nos lleva a escarchar el pasado en el presente, el mito se hace presente. Son los muertos que tiran de las lonjas del presente hacia abajo, exigiendo –como lo dice Lugones hacia el final de *El payador*–, en tanto largos adobes que hacen su trabajo en

la sombra, una equidad que no sea remisa ante el recuerdo inexcusable. Contra estas perceptivas se exclamó en tiempos legendarios “dejad que los muertos entierren a los muertos”, frase que retoma Marx en el *18 Brumario*. Esta parábola es tan aconsejable como imposible si intentamos referirnos a lo que aquí llamamos la forma mítica en el itinerario de los intelectuales argentinos. Hay tipos de intelectuales genéricos, voluntariamente expurgados de mitos, pero ninguno puede omitirse de ciertas leyendas de ausencia e infidelidad en las que toda obra se inscribe.

Libros del Bicentenario

La Biblioteca Nacional propone la experiencia de la **Máquina del Bicentenario**.

Ponga una moneda en la ranura y verá aparecer un libro en la bandeja de la máquina. Una vieja máquina, en este caso ya en desuso, de expender cigarrillos. También ellos fueron misteriosa moneda de cambio, como lo recuerdan casi todo el cine del siglo XX, buena parte de la literatura universal y célebres tangos que no desaparecieron de la memoria urbana. En toda gran urbe, un ciudadano es aquel que rebusca en su último bolsillo una moneda esquivo. Si aparece, aquí tiene la máquina que se la devuelve en forma de libro, con un evocativo estuche de cigarrillos.



Mundanas

Cotidianamente nos vemos sorprendidos por los fenómenos que circundan a la ciudad. Y es que, en las actuales metrópolis globales, el comportamiento de sus habitantes no responde a

los modelos tradicionales de ser en la urbe. De la ciudad masificada y moderna a estas geografías múltiples, hay una profunda transformación en los modos de vida que puede verificarse en la relación con el trabajo, con el tiempo, con el consumo, con los recursos y con los otros. Cada quien debe, a su manera, resolver el hiato abismal entre regla y experiencia. Y en la excepcionalidad abierta por esa distancia se despliega la apertura a una mundanidad incierta en la que todo el tiempo se juega el dilema de si seremos capaces de ser con otros. La apertura a los demás requiere de artificios. Lenguajes, instituciones, reglas y mitologías pueden orientar los instintos inciertos, pero requieren de un trabajo de constante recreación. Un saber estar en el mundo que rehace su cotidianeidad a partir de una práctica popular en cuyos filamentos puede rastrearse una vitalidad ambigua que se extravía entre el anhelo colectivo y la violenta competencia individual. En esta sección presentamos un conjunto de trabajos que, a su manera, interpretan, desde distintas perspectivas, los dilemas de las muchedumbres en la historia y los imaginarios que pueblan nuestras ciudades. Damián Tabarovsky se pregunta por la rareza del fenómeno de la edición actual; las editoriales cool y sus diferencias con la antigua —y prolífera— tradición editorial argentina, las modas literarias y los circuitos de consagración, el papel del editor-gerente de

contenidos y la industria cultural como mercado que oferta variedades globales aptas para el consumo.

Diego Picotto y Emilio Sadier exponen una crítica al mito del multiculturalismo urbano que, abstrayendo el campo de las diferencias reales, postula un ideal –friendly– de realización y felicidad que no se condice con el nervio urbano y la tensión que nutre su pulso.

María Victoria Pita presenta una investigación acerca de las distintas percepciones sociales sobre la peligrosidad del mundo informal y la ilegalidad. Ambas figuras, a menudo asociadas por la razón mediática, muestran una versatilidad para tratar con el magma popular, poniendo en juego lenguajes, instituciones y territorios, cuya importancia organizativa y económica dinamizan, paradójicamente, el crecimiento de la ciudad.

Diego Galeano se remonta a los orígenes de las mitologías urbanas para visitar la leyenda del “cuento del tío”, producto de la picaresca social, cuya creatividad encontró resonancias en las destacadas plumas de la época.

Y si de mitologías porteñas hablamos, el tango no podía faltar a esta cita. Pues su memoria narrativa, como expone Gustavo Varela, no cesa en brindar imágenes sobre los suburbios y arrabales que alimentan una imaginación, oscilante entre el fetiche y la lengua viva de una tradición ritualizada en el rumor de la calle.

Redonditos de Ricota es el nombre de una de las mitologías más poderosas de la ciudad. Surgida en los suburbios y reescrita en estadios y recitales, esta poderosa formación logró trastocar todo el sistema de referencias del mundo del rock y trazó una nueva cartografía de la sensibilidad juvenil. Agustín Valle e Ignacio Gago trazan una genealogía que va desde sus primeras leyendas hasta su codificación en la lengua del poder.

Edición y sedición

Por Damián Tabarovsky

Argentina siempre fue un nombre dado a la edición. Hay abundantes historias que confirman esta tradición editorial. Basta con enumerar un conjunto de referencias para abonar esta afirmación. La temprana publicación de revistas anarquistas y socialistas, las revistas literarias y políticas como *Martín Fierro*, *Proa*, *Contorno*, *Sur*, *Pasado y Presente*, la editorial Claridad, Jorge Álvarez, De la Flor, el CEAL y Eudeba, el recorrido de Orfila Reynal, y también intelectuales que han dirigido colecciones importantes para América Latina como “Pancho” Aricó o la temprana traducción de *El Capital*, realizada por Juan B. Justo. Estas experiencias estuvieron muy ligadas a contextos singulares que les dieron sentido: sea vocaciones políticas y culturales, sea pequeños emprendimientos comerciales que se proponían introducir y difundir teorías críticas o socializar el ensayo y la literatura.

¿Qué ha sucedido –se pregunta Damián Tabarovsky– para que el oficio de editor, tan ligado a situaciones y exigencias específicas, pase a ser algo tan glamoroso? ¿Tiene que ver con la historia editorial argentina este fenómeno, tan “palermitano”, de la proliferación de sellos editoriales independientes? ¿Qué relación guarda este avatar editorial con las grandes cadenas transnacionales y sus “gerentes de contenidos”? ¿Se trata simplemente de una moda? ¿Es parte del fenómeno del “crecimiento argentino” y su correlato como “industria cultural”? Como sea, iniciativas tan ligadas a la crisis, como las ediciones independientes, conquistaron un umbral de reconocimiento que es pensado críticamente en este artículo.

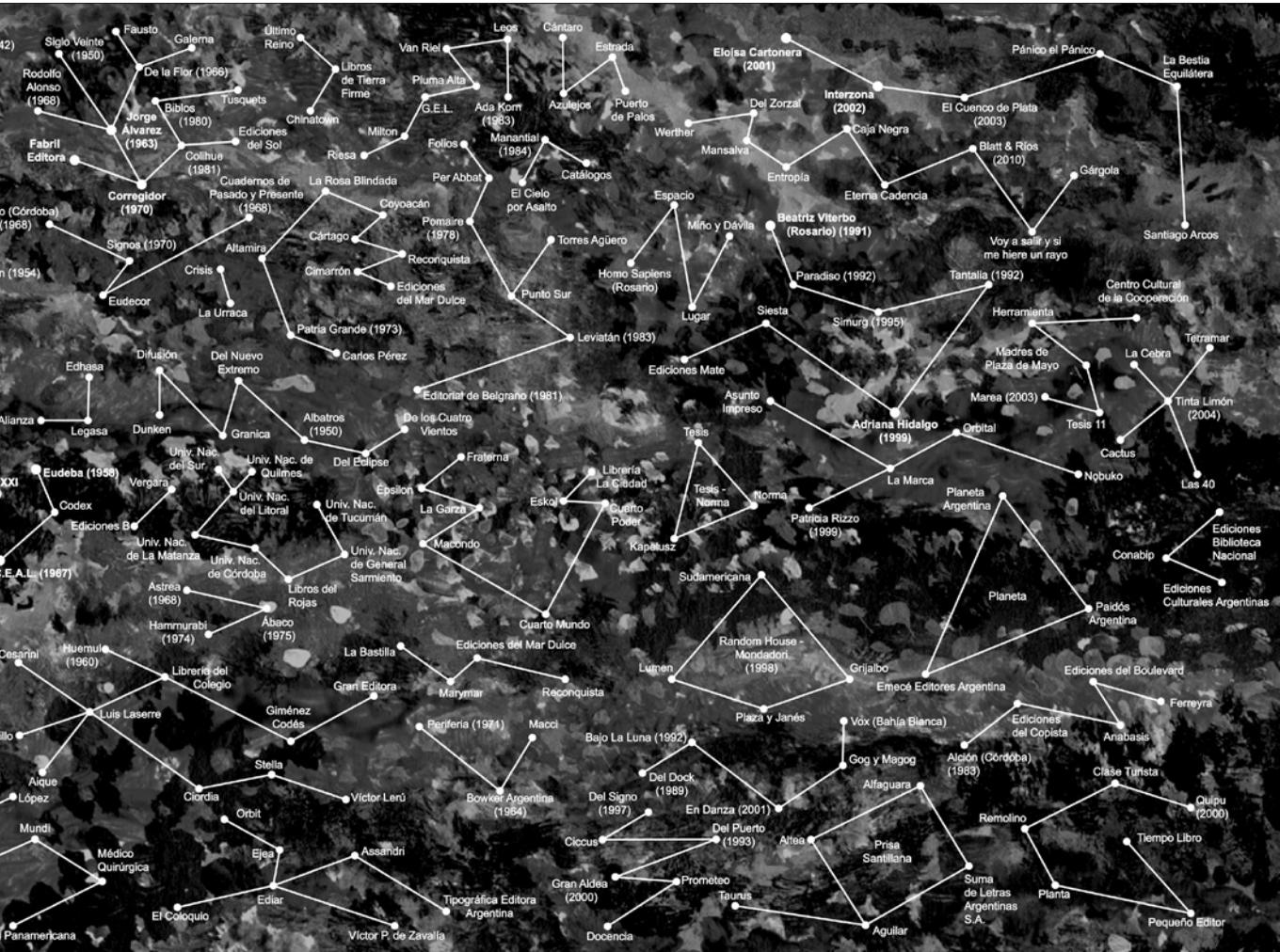
En los 90, los hijos de los ministros se hacían cantantes de rock; en los 2000 editores independientes. ¿En qué momento la edición se volvió un oficio glamoroso? Recuerdo a Héctor Libertella, genial escritor (¡el mejor de todos!) y ex editor en Fondo de Cultura Económica, Monte Ávila y varias empresas más, diciendo: “Un editor es alguien que tiene una calculadora sobre su escritorio”. Ahora la tienen en la pantalla de Windows. Libertella nunca se adaptó a los nuevos tiempos. Especie de vanguardista testarudo, cierta vez le encargaron dos antologías de cuentos para la editorial Perfil, cuando todavía editaba libros y no diarios. A una la llamó *11 relatos argentinos*, e incluía textos de Copi, Osvaldo Lamborghini, Wilcock, María Moreno, Néstor Sánchez, entre otros. Es decir, 11 relatos que, de alguna manera, tenían un dejo experimental o, al menos, poco convencional. A la segunda la tituló *25 cuentos argentinos del siglo XX*, y contenía relatos de Borges, Cortázar, Tizón, Castillo, Saer, etc. O sea, una antología levemente canónica, más clásica, por llamarla de algún modo. En esa también estaba Fogwill. Fogwill enojado, claro, por estar al lado de los clásicos y no de los experimentales, puteando contra Libertella en cada mesa de bar, hasta que el enojo se le pasó, y se olvidó del asunto, como de costumbre en él. De hecho, Daniel Guebel me contó que habló con Fogwill, ya internado, presto a morirse, y que le dijo: “Me parece que me estoy yendo a ver a Libertella”, muerto algunos años antes. Yo entré a la edición por Fogwill, precisamente. Él me recomendó a Interzona, donde había publicado *Runa*, y donde se había hecho amigo de Damián Ríos, el editor saliente, y de los dueños de

la editorial. Fogwill, que había tenido pleitos, juicios y malhumores con casi todos sus editores, ahora estaba recomendándome a mí, que estaba sin trabajo (Telerman nos había despedido de Ciudad Abierta, a mis amigos y a mí, por ser honestos) para pasar del otro lado del mostrador, de escritor a editor. ¿Y por qué? Creo que me dijo que porque yo iba a tener una deuda con él y le iba pagar mejores anticipos que los que venía cobrando.

Eso ocurrió en la calle Thames donde yo vivía, a una cuadra de la calle Soler, donde él vivía, a dos cuadros de la calle Paraguay, donde Libertella vivía. No es un dato menor: Palermo se había vuelto el centro de operaciones de la edición independiente. Entonces, volviendo a la pregunta, ¿cómo fue que se volvió glamoroso ser editor?

En *La edición sin editores*, André Schiffrin narra, con una precisión impactante, tomando el caso de la venta de Pantheon Books a Random House, el momento en que las pequeñas y medianas editoriales comienzan a ser compradas por otras más grandes, a su vez integrantes de *holdings* comunicacionales más grandes, a su vez compuestos por accionistas en bolsa o fondos de inversión buitres (como el fondo Liberty, que acciona en el grupo Prisa, empresa madre del diario *El País* y de la editorial Alfaguara, entre muchos otros emprendimientos). Publicado en francés en 1999, traducido al castellano un año después en la editorial española Destino —perteneciente al grupo Planeta, el sexto conglomerado editorial más grande del mundo—, el

En los 90, los hijos de los ministros se hacían cantantes de rock; en los 2000, editores independientes. ¿En qué momento la edición se volvió un oficio glamoroso?



Mapa celeste de editoriales argentinas, realizado por el equipo de trabajo del Museo del libro y de la lengua

libro alcanzó varias reimpressiones, e incluso reediciones en otras editoriales de España y América Latina.

Relatado con el tono del viejo editor que ve desaparecer su *modus operandi*, es decir, el escritorio tapado de originales (¡que palabra anticuada!), haciendo su trabajo básico: leer (esa es la imagen que tengo de Chitarroni, en su escritorio en la vieja casita de la desaparecida Sudamericana). Y publicar libros que, bajo la utopía nunca o casi nunca cumplida del *best seller*, aspiraban en verdad al *long seller*, a la formación de un catálogo, de un fondo editorial como activo económico de una editor-

El editor lector es corrido por el discurso gerencial, por el proveedor de contenidos con buen ojo para lo *trendy*. Recuerdo, ahora, a un agente literario argentino escribiendo un artículo sobre, según él, su nuevo rol en el mercado. Como en esas grandes corporaciones editoriales los editores tienden a cambiar rápidamente (son echados, ascendidos, jubilados), los autores no logran tener una referencia fija para dialogar sobre su obra. Cuando terminan una novela, no saben a quién entregársela, porque el editor de su novela anterior ya no trabaja más allí. Entonces, el agente pasa a ocupar ese lugar.

ial. *La edición sin editores* marca el momento en que la figura del editor cae en desgracia, y se la reemplaza por la del gerente de *marketing*, por el aparato de publicidad, por la búsqueda de un tipo de rentabilidad (en montos y tiempos) inadecuada para el mercado literario. Según Schiffrin, los criterios históricos de rentabilidad de una editorial, que rondaban el 4%,

pasan, o deben pasar al 15%. ¿Cómo se logra semejante operación? Cambiando, de raíz, la forma de entender la edición. Los productos editoriales se lanzan a ocupar más y más espacio en las grandes superficies y cadenas de librerías (llamados “puntos de venta”), la rotación de los títulos gira a alta velocidad,

lo que rápidamente no funciona se salda o se pica, los costos de las campañas publicitarias de los libros son incorporados en el precio de venta al público del libro, etc., etc. Nada que no aprendamos, caminando sólo unas cuadras por la avenida Corrientes. El editor lector es corrido por el discurso gerencial, por el proveedor de contenidos con buen ojo para lo *trendy*. Recuerdo, ahora, a un agente literario argentino escribiendo un artículo sobre, según él, su nuevo rol en el mercado. Como en esas grandes corporaciones editoriales los editores tienden a cambiar rápidamente (son echados, ascendidos, jubilados), los autores no logran tener una referencia fija para dialogar sobre su obra. Cuando terminan una novela, no saben a quién entregársela, porque el editor de su novela anterior ya no trabaja más allí. Entonces, el agente pasa a ocupar ese lugar. Ya no sólo es quien, como un *dealer*, consigue mejor precio y condiciones para el producto que representa sino que, a medio camino entre un editor informal, un psicólogo conductista y un amigo (no tan) fiel, discute sobre estética, sobre la resolución de problemas literarios, sobre desenlaces, personajes y tramas.

Si hay algo desatinado en la relación entre literatura y mercado, es seguir pensando que esa conjunción –“y”– todavía separa dos universos distintos. En Argentina, los dos conglomerados editoriales multinacionales más grandes, Planeta y Random House Mondadori, tienen como Director Editorial a dos empleados jerárquicos que nunca fueron, en sentido estricto, editores. Hicieron toda su carrera en áreas de *marketing*, prensa, comunicación y diversas gerencias.

Es insoportable el discurso de la oposición al gobierno, que dice que

Argentina no está integrada al mundo. En términos editoriales, estamos perfectamente *à la page*.

Debemos pensar la época bajo la preeminencia de la industria cultural. La industria cultural es la gran enemiga del arte. Reemplaza al valor, a la crítica, por la sociología (la sociología no juzga: considera a los fenómenos “interesantes”, “significativos”). La sociología no democratiza: aplana, achata, enumera; vuelve todo número, *quantum*. Que los gobiernos progresistas, aquí o allá, lo primero que creen sea una Secretaría de Industrias Culturales, no es más que un signo anticipado de su fracaso.

La industria cultural propone a la figura del *entrepreneur*, del gerente de contenidos como emblema de la época. El curador se vuelve más importante que el artista, el productor más importante que el músico, el editor más importante que el escritor.

Al mismo tiempo que, por un lado, en los grandes *holdings* desaparece la figura del editor, esa estampa resurge en toda clase de editoriales pequeñas y medianas, chicas y más chicas, llamadas, con infinita inmodestia, independientes. Independiente, por definición, es un término relacional. Se es independiente de algo, de alguien. ¿Independientes de quién o de qué son las editoriales independientes? Obviamente son independientes en el sentido de que no pertenecen a ningún gran *holding*. Pero eso no las vuelve necesariamente más meritorias. ¿Se dirá entonces que son independientes porque expresan cierta independencia de criterio? ¿Que el criterio con el que evalúan un manuscrito (¡palabra aún más anticuada!) no está marcado por el clima de época, por las concesiones al mercado? Si miramos de cerca sus catálogos, veremos que aquí, en el resto de América Latina, en todas partes, está



lleno de editoriales independientes con catálogos espantosos. Y que, a la inversa, aún en crisis, hay zonas de las grandes editoriales que todavía publican buena literatura. El catálogo de literatura argentina de la Sudamericana de los 90, la de Chitarroni –salvo, obviamente, Soriano– era muy radical. El del sello Caballo de Troya, en España, perteneciente al grupo Random House Mondadori, también. Soy parte interesada de ambos ejemplos, sé de lo que hablo. Las cosas son más ambivalentes, más contradictorias de lo que parece.

Entre tanto, en las editoriales independientes, se creó un nuevo monstruo: el Editor Rey. El que supone que el catálogo es su obra, que cada libro que edita es un capítulo de una gran novela, que es su fondo editorial. Los editores no tienen obra. Obra tienen los autores. Y si el postestructuralismo francés deconstruyó, con elegancia, erudición y violencia, la propia noción de autor (y por lo tanto, la de obra) en el mismo horizonte epistemológico con el que cuestionó el concepto de hombre y, más aún, de sujeto; es decir, en un movimiento donde el autor era reemplazado, o mejor dicho, disuelto en otra categoría –en una categoría llamada “texto”–, por supuesto de maneras diferentes y a veces antagónicas (como lo que va del rizoma a la página en blanco, de la comunidad inoperante al grado cero de la escritura); evidentemente ese esfuerzo descomunal, vanguardista y tan cercano a mí, ese esfuerzo, digo, esa batalla por sospechar del autor, fue en vano. Fue derrotada. Todos estos años de socialdemocracia (neo) liberal dieron como resultado, entre muchos otros aspectos, una vuelta al sujeto, y de allí al autor, al auge de la biografía

como género comercial (¿a quién le importa la vida de un escritor?) y de allí, otro paso, a la figura del editor independiente, al Editor Rey.

Los grandes *holdings* multinacionales son impensables sin el neoliberalismo. El auge de la edición independiente, también.

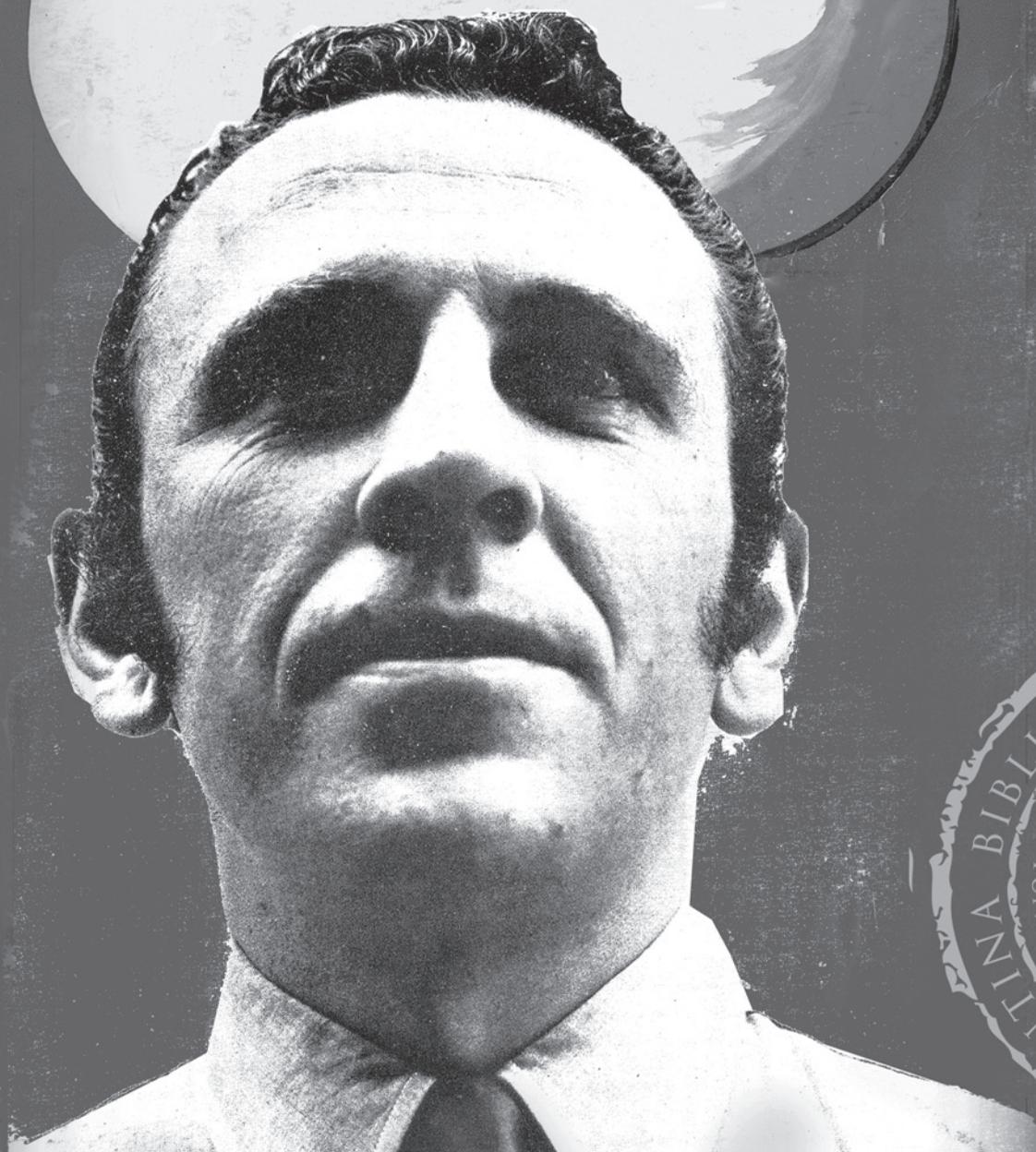
Ya lo sabemos: en Argentina, la soja –ese yuyo, como la llamó la Presidenta– crece fácil. Habría que agregar también que en Buenos Aires brotan también las editoriales independientes. Las hay buenas, regulares, excelentes, malísimas. Si no se ejerce una reflexión crítica sobre ese florecer, no se logra comprender buena parte de la novedad cultural de la última década.

El “sin embargo” es la coartada de cualquier escritor, de todo intelectual. Yo lo soy, y saco provecho de ello. Sin embargo, entonces, gran parte –por no decir la inmensa mayoría– de lo mejor que se publicó en Argentina en la última década, fue en editoriales independientes. Ese dato también hay que incorporarlo al balance.

Y después Libertella se murió, y Fogwill también se murió, y la calle Thames quedó vacía como una hojita flotando en el viento. De Fogwill edité un par de libros (me tocaba el timbre a las 8 de la mañana para saber si ya estaba la plata del anticipo). Libertella me dio *Zettel*, que no llegué a editar porque Interzona cerró (cuando entré a Mardulce ya era tarde para seguir con ellos: los hijos de Fogwill vendían su obra al mejor postor). Me lo dio dedicado y con un papelito que decía: “A vos que te gusta esa frase de Blanchot ‘la literatura marca pero no deja huella’, este libro reescrito: el trabajo del editor es encontrar huellas allí donde no hay”.

*Pidamos peras
a Jorge Álvarez*

DEL 15 DE MARZO AL 30 DE ABRIL
SALA JUAN L. ORTIZ | 3ER. PISO



Indicios sobre la ciudad de Buenos Aires: mitología multicultural sobre el territorio vivo

Por Diego Picotto y Emilio Sadier

Hubo un tiempo, recientemente, en que la literatura y el rock se hicieron cargo, a su modo, del pulso nervioso de la ciudad que recorre a sus habitantes cuando éstos deben confrontarse con las diferencias reales. Y es que, en aquellos años que van de la *Ciudad de pobres corazones* a *Las islas* de Gamberro, de las novelas de Aira a los recitales de los Redonditos de Ricota, toda cotidianidad debía dar cuenta de la violencia y de una persistente dificultad en la convivencia. Una ciudad marcada por el terror heredado, por las conmociones sociales, por los flujos mercantiles globales, los medios de comunicación y sometida a la destrucción sistemática de las distintas formas de vida que la pueblan.

Sin embargo, y como contracara de aquellas pulsiones anímicas beligerantes, en los últimos años y de la mano del discurso de la “recuperación” del país, apareció un nuevo imaginario sobre Buenos Aires; un convivialismo multicultural y plural que da la idea de una ciudad *friendly*, respetuosa de los modos de ser de cada quien y que, recorrida por turistas y consumidores, muestra un tipo de energía, un jovialismo, que es marca distintiva y fuerza imaginaria del mercado. Esta ciudad “amigable”, que vive en publicidades y *slogans* de campaña y en barrios prefabricados para alojar el cosmopolitismo, reconoce todas las diferencias pero en forma abstracta. Cuando la verdadera diferencia aparece, saliéndose del casillero pre-asignado, la violencia que se creía conjurada reaparece conmocionando a sus absortos habitantes. Diego Picotto y Emilio Sadier dan cuenta de este pasaje de la ciudad conflictiva a su imagen pacificada que rehúye de los encuentros verdaderos poniendo a salvo el ideal.

“La ciudad no ha sido nunca un lugar armónico, libre de confusión, conflictos, violencia (...). La calma y el civismo son la excepción, y no la regla, en la historia urbana. Lo que de verdad interesa es si los resultados son creativos o destructivos. Normalmente son ambas cosas: la ciudad es el escenario histórico de la destrucción creativa”.

David Harvey

La política es, centralmente, un pensamiento sobre la ciudad y sobre los modos de vida que ésta habilita. Un pensamiento que *interviene* sobre la ciudad (la *polis*) y sus formas de vida. Dicho de otro modo: si nos entregamos a los salmos de la política es, precisamente, porque permite una intervención problematizadora sobre ese punto en el que convergen la vida y la ciudad.

•

Pero, por otra parte, si la ciudad es el mito fundante de la política, la fundación mítica de la ciudad remite –en nuestro más acá de Buenos Aires– a una experiencia singular, en buena medida intransferible: la borgiana “manzana pareja que persiste en mi barrio”. Entre intimidad y política, la ciudad se recorta como cuento “tan eterno como el agua y el aire”, como espacio a interrogar y, al mismo tiempo, como figuración a poblar y disputar.

•

¿Qué tipos de vida habilita –y a qué tipo de vida nos condena– la ciudad? O a la inversa: ¿qué tipo de ciudad es la que irremediablemente nos organiza la vida? *Ciudad Multicultural. Ciudad Global. Ciudad Digital. Ciudad Verde.*

Ciudad Marca. Ciudad Turística. Ciudad Friendly: ¿cuál es la calidad y la consistencia de estos atributos? La Buenos Aires contemporánea parece ser el producto-fantasma de la superposición arbitraria de adjetivaciones acumuladas durante más de veinte años de mutaciones sociales; pinceladas de *marketing* que, con una impronta en cierta medida espectacular, pueden servir para comprender la lógica que signa la producción del territorio urbano.

•

La configuración de la Buenos Aires actual es en muchos sentidos una continuidad de la *shoppinización* de los años noventa bajo otras formas. Mejor dicho: la ampliación, sobre el conjunto del territorio, de las reglas y valores elaborados en aquellos laboratorios urbanos que fueron, y que son, los *shopping center* desde los 90 (una genealogía que se remonta a aquel

A su imagen y semejanza: una urbe segmentada pensada más como espacio de intercambio de mercancías y espectáculos que como hábitat, que como lugar de construcción de comunidad.

Alto Palermo inaugurado significativamente por el presidente Menem el 17 de octubre de 1990). En un breve y lúcido ensayo escrito en aquellos años (“El centro comercial”), Beatriz Sarlo advierte –a la vez que lamenta– una ciudad que se segmenta, que se fractura, que se desintegra a partir del desplazamiento del tradicional “centro” por esa “cápsula espacial acondicionada por la estética del mercado” que son los *shopping center*. Las dinámicas ciudadanas ligadas al habitar son arrasadas por la velocidad del flujo mercantil: el *shopping* no tributa a tradiciones y carece de memoria urbana. Es un espacio *desmarcado* vacante para las marcas y su mundo.

“El *shopping center* es un simulacro de ciudad de servicios en miniatura, donde todos los extremos de lo urbano han sido liquidados”, nos dice Sarlo. Así, en su capacidad de construir hábitos, de convertirse en punto de referencia, de acomodar la ciudad a su presencia, de acostumbrar a la gente a vivir en él, es *todo futuro*. Mirado en perspectiva, el *shopping* fue la punta de lanza de una embestida mucho mayor: al advenimiento de estos edificios exhibe-marcas le sigue la organización de su entorno —la ciudad— a su imagen y semejanza. Con la desaparición de ese espacio simbólico común, unificador del centro urbano, la ciudad deja de existir más que como entorno difuso del *shopping*.

•

A su imagen y semejanza: una urbe segmentada pensada más como espacio de intercambio de mercancías y espectáculos que como hábitat, que como lugar de construcción de comunidad. En el caso de Buenos Aires, el mote de *palermización* podría designar a este proceso de subsunción de todo vínculo, objeto, sujeto, afecto o tradición de uso de la ciudad a la mercancía. Palermo es la cristalización de una ciudad en la que la vida cotidiana de sus habituales moradores es mediada completamente por el dinero, es decir, por el consumo. La historia vuelta objeto de mercado y espectáculo. La preservación del pasado ya no supone *tradición*, ni base subjetiva de un presente afianzado en un desarrollo nacional:



deviene atractivo turístico, objeto de consumo *cultural*.

•

En cierta medida, Palermo es inaprehensible: no es la avenida, ni es la peatonal, ni es una esquina o una zona. Es una red de zonas que, para el no habitué, se entretajan de modo indescifrable. No es el centro, bien delimitado; tampoco la avenida Corrientes, o la peatonal Florida o la avenida 9 de Julio. Palermo es un barrio que se vuelve zona y marca, ultravalorizada comercialmente, un centro/*shopping* difuso en términos espaciales que se sirve de su pasado barrial para ofrecer a la experiencia de transitarlo un aire artificialmente anacrónico. En Palermo, la historia es usada funcionalmente como decoración. Un pasado armado a medida del presente, con los signos que cada quien tenga a mano: un barrio semiológico y *cool*, de día y de noche. Hábitat de las productoras y de las marcas, de los restó y de las librerías, Palermo es sinónimo de *diseño*, en donde prima lo artificial por naturaleza. Territorio libre de rigideces y objeto de deseo intergeneracional y *polideológico*. Punto de convergencia de jóvenes y adultos, de cualquier sexo, sean macristas o camporistas, bolicheros o trotskistas, ecologistas, alternativos, intelectuales, putañeros, hipsters, rockeros, rastafaris o merqueros; es decir, cualquiera de nosotros, los enamorados de Palermo y su hálito global. En el Palermo de la circulación y el consumo –al igual que otros puntos de la ciudad, de San Telmo a Puerto Madero, aunque cada uno con particularidades y derivas diversas– lo barrial es contraseña de una dinámica global impresa sobre el territorio urbano. Y en tanto zona

global, al igual que en el caso del *shopping*, posee una doble relación con la ciudad que la rodea: de *indiferencia* (que *diferencia*), por un lado, en tanto el resto de la ciudad aparece como un espacio exterior con el que hay que evitar mezclarse; de *voracidad*, por otro, en la medida en que le disputa a la ciudad no solamente espacio físico –así la proliferación de etiquetas palermitanas (Hollywood, Soho, Rojo, Vip, Dead, Queens), donde ciertas subzonas son ganadas a barrios lindantes– sino al mismo tiempo la tonalidad cultural de la ciudad en términos generales. Palermo es, en el caso de Buenos Aires, uno de los modos quizás hoy más eficaces de volver imagen el *slogan* “ciudad multicultural”.

•

La ciudad multicultural es la ciudad de las *diferencias* en dos sentidos enfrentados: la ciudad en la que las diferencias sociales se acentúan a partir de que la ultravalorización del precio de la tierra la vuelve expulsiva, en lugar de integradora; pero, al mismo tiempo, es una ciudad de ficción en la que reina la armonía de lo diferente (y no el racismo acostumbrado). O mejor: la mistificación de la diferencia como correlato de la evidente marginación social y de su capacidad expulsiva y extorsionadora. La ciudad multicultural: una ciudad en la que todo el mundo es bienvenido aunque no ya para habitarla, sino para circular por ella, disfrutarla y ser parte de su utopía de participación a través del mercado.

•

El dinero como equivalente general también funciona en el caso de la *amistosis* urbana: sea *turism-friendly*,

youth-friendly, *gay-friendly* o *vecino-friendly* la *ciudad friendly* es, siempre, *money-friendly*. Ocio, juvenilismo, sexualidad, costumbrismo barrial: diferentes *targets* y, a la vez, expresiones de la diferencia como negocio redituable en términos tanto económicos como políticos. La diferencia amigable es el núcleo y resultante del discurso del orden democrático de las últimas décadas: orden que hace de lo urbano –y sus representaciones mediáticas, las imágenes de la ciudad en los medios masivos– el ámbito principal, cotidiano y excluyente de la política.

•

Pero la ciudad amigable tiene sus límites. La expansión del *shopping* al territorio no puede ser pensada sino en relación al proceso de *gentrificación* de la que aquella

La ciudad es hoy la más intensa y destructora experiencia común de la especie: en su materialidad semiótica no hace sino expresar un modo de vida en continua aceleración, un conjunto de afectos e imágenes –fragmentadas y caóticas– propiamente humanos que se vuelven compartidos.

es objeto. El aumento sostenido y desmedido del precio del suelo dispara un proceso de transformación urbana –especialmente en sectores o barrios poco valorizados en términos inmobiliarios– que progresivamente desplaza y reemplaza

a sus moradores “originales” por otros de mayor nivel adquisitivo. La ciudad, por definición convocante, se torna expulsiva.

•

La contracara de esta mistificada ciudad global y multicultural es *la ciudad de supervivencia*, una ciudad otra, aunque también productora de valor.

Las marcas y el turismo, el diseño y la moda son inescindibles de dinámicas de explotación y de precarización de las vidas contemporáneas. El trabajo *estalla* y se disemina sobre la ciudad y sobre el tiempo de la vida.¹ Porque la cuestión del tiempo siempre fue central en relación al trabajo. En la ciudad-fábrica lo primero que se dispersa es el tiempo –y las relaciones que éste supone, entre trabajo y no trabajo, entre producción y ocio–, pero también la propia condición del trabajo, donde una parte importante se clandestiniza: del taller textil hasta los diversos grados de *informalidad* que afecta a gran parte de la masa laboral.² La ciudad y la coexistencia de opuestos: la villa y los edificios inteligentes, la feria y el *shopping*, historia conocida.³

“Ciudad de infinitos planos, propone *Vecinocracia*, escrito colectivo del grupo de investigación Hacer Ciudad. “Pseudo-ambiente vivo, saturado de información. Ciudad-drama de los procesos de lo común y de la guerra civil de los modos de vida. Ciudad espejo –a veces ajustado, casi siempre distorsionado– de las fórmulas de producción de valor. Ciudad biopolítica cuando es objeto de mecanismos de apropiación del valor social, cuando es espacio de resistencias a los mecanismos de control, cuando es territorio dinámico de nuevas percepciones y modos del conocer. Ciudad productiva, fábrica de las formas de vida que en ella se mezclan, se distinguen y se entretienen. Ciudad-arcón de memorias, sentidos y conflictos. Bienvenidos a la fábrica misma de la ciudad, a la fábrica social”.

La ciudad del trabajo es, definitivamente, la ciudad de la supervivencia. Lejos de ser un mero contenedor de sujetos en busca de su ciudadanía, el espacio urbano deviene acumulación y condensación de formas

contemporáneas de explotación capitalista. Como dispositivo de gestión de la vida, organiza el trabajo sobre el tiempo estallado de una ciudad caótica y desbordada, pero que es, al mismo tiempo, foco de producción de estéticas, de sentidos fluidificados, de formas de vida, de afectos.⁴

•

De los bolivianos de la verdulería a los congoleños de los relojes en valija, hasta los estudiantes –en general de posgrado– latinoamericanos (y europeos), al margen de las dominicanas prostituidas, los “súper” chinos y los albañiles paraguayos: necesario y a la vez repelido de la *polis* global, el migrante se recorta como un sujeto central y velado de este proceso; por su capacidad de dejar marcas, de empujar tendencias, vuelve reactivo cualquier discurso sobre lo originario o lo propio. No tiene la más mínima importancia dónde se haya nacido: los migrantes son, antes que nada, fuerza disruptiva, evidencia de la amplitud y multiplicidad del mundo; flujos que ni los estados (aun en sus relativas resurrecciones) ni el mercado (con su altísima capacidad subjetivante) terminan de controlar. La migración es *el* elemento soslayado del (neo)desarrollismo (trans)nacional.

•

Elemento soslayado y temido: especialmente, cuando los migrantes ya no constituyen colonias aisladas, sino que expresan la experiencia común de la vida urbana, incluso de aquellos que habitan la ciudad desde siempre. El *miedo* es la sensibilidad, la pasión triste desarrollada a la par de la Ciudad

Multicultural. De la “inseguridad” al terrorismo internacional, la ciudad aterrorizada es tipificada y segmentada y un juego nada sutil de estigmatizaciones provoca, sobre la crispación de las relaciones subjetivo-humanitarias, un modo de control de las vidas y de los territorios. La ciudad multicultural y global es al mismo tiempo una ciudad que ha sido incautada a sus atemorizados pobladores. Vidas expropiadas que se disponen, no obstante, sobre un territorio vivo en el que se libra una *guerra de modos de vida*.

•



La ciudad es hoy la más intensa y destructora experiencia *común* de la especie: en su materialidad semiótica no hace sino expresar un *modo de vida* en continua aceleración, un conjunto de afectos e imágenes –fragmentadas y caóticas– propiamente humanos que se vuelven compartidos. Es desde todas estas fuerzas en juego en tensión que se puede leer (y hacer) la ciudad: desde los procesos de expulsión, desde los procesos de cierre, desde los procesos de resistencia a estas dos tendencias a partir de la producción de dinámicas y espacios de encuentro. La ciudad como territorio (vivo) de la *guerra de los modos de vida*, cuyo trasfondo es la tensión entre la tendencia al cierre, al gueto (en el *country*, en la villa, en el *shopping*, sobre el propio living-comedor, en la configuración de zonas de exclusividad) y la tendencia a la apertura, a la producción de dinámicas de relacionamiento entre las vidas, los cuerpos que habitan y componen el territorio, la invención de espacios donde la disponibilidad al encuentro permita vislumbrar horizontes de habitabilidad más felices –aun cuando, a diferencia de hace una década, sea tan difícil detectar formas de *vida resistentes* como complejo crear y sostener espacios de encuentro–.

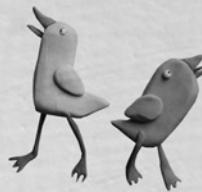
•

Una pregunta, sin embargo, persiste: ¿cómo reponer un sentido que neutralice y reconduzca las pasiones más tristes y reactivas de la ciudad –el miedo, el racismo, la (auto) explotación– hacia un común que, a diferencia de las tradiciones nacionales clásicas, no hay que buscarlo hacia atrás en el tiempo, sino hacia adelante? Pero, ¿desde dónde reponer este sentido? ¿Es posible *hablarle a la ciudad*? ¿Es hablarle a la ciudad *hacer* ciudad? ¿Es imaginable una política del común inmanente a cada situación, en lugar de una que cree valores morales y juicios genéricos? ¿O ya en la modulación misma de la idea de *racismo* o *explotación* está sellada su trascendencia, su exterioridad en relación a los cuerpos concretos, a las vidas que los experimentan (y sólo así una experiencia es, precisamente, política)? Lo común –que no es lo *público-estatal*– es una construcción de artesanos, una condición vital a asumir. La pregunta por lo común, por la comunidad, es precisamente la pregunta por el modo en que deseamos vivir. La discusión sobre la ciudad –sobre esta ciudad mítica y real, *tan eterna como el agua y como el aire*– es la discusión sobre la posibilidad de la vida en común, principal disputa política del siglo XXI.

NOTAS

1. Lo que tiene como correlato la invención de profesiones, oficios y dinámicas laborales, o bien replegadas sobre el espacio hogareño (aprovechando internet), o bien *a cielo abierto*; es decir, desde los cada vez más numerosos docentes a distancia, *on line*, y los miles de microempresarios trabajando desde algún café, o desde su casa hasta los motoqueros y los pasea-perros.
2. Véase *De Chuequistas y Overlocks. Una discusión en torno a los talleres textiles*, una coinvestigación entre Simbiosis Cultural y el Colectivo Situaciones. Se puede disfrutar del texto descargándolo de <http://tintalimon.com.ar/libro/DE-CHUEQUISTAS-Y-OVERLOCKAS>
3. Véase en la revista *Pampa* N° 7 (<http://www.pampa.org.ar>) o en *Lobo Suelto!* (anarquiacoronada.blogspot.com.ar) el texto “Alfa y Omega de nuestra economía nacional”.
4. Disponible gratuitamente en <http://www.tintalimon.com.ar/libro/VECINOCRACIA>

QUE
LO
NIOS



NUEVA COLECCIÓN
PARA CHICOS

Chiquitos de América Latina

Brasil

Perú

Clarice Lispector:
La mujer que mató a los peces

Edgardo Rivera Martínez:
Una azucena de luz y de colores
y otros cuentos



Mitologías porteñas en torno al poder policial. Policía, contravenciones y gestión de ilegalismos en la Ciudad de Buenos Aires

Por María Victoria Pita ()*

La cuestión de los mitos urbanos es inseparable de un “imaginario geográfico” en el que el credo popular distribuye zonas estableciendo regiones proclives a la ilegalidad, con su concerniente cuota de peligrosidad, y otras donde la convivencia resultaría más amistosa. No puede decirse que estos saberes, ahora reproducidos por una estética televisiva “folclórica y obscena” de los lugares de la noche, las zonas oscuras del delito y la vida periférica, sean falsos. Pues, en cierto modo, están cimentados por la experiencia en aquellos territorios. Sin embargo, esas verdades, en su amplificación y cristalización como saber social, consolidan una serie de supuestos que omiten la pregunta por las condiciones concretas de funcionamiento del territorio como lugar conflictivo entre prácticas y criterios normativos. Hay, en todo caso, una reversibilidad de los actos legales e ilegales, en la que las instancias formales son reelaboradas y funcionalizadas en un espacio particular por fuerzas oscilantes (que trafican ley donde pareciera no haberla e introducen ilegalidad en las instancias institucionales).

Lejos de la “tierra de nadie”, la idea de que hay zonas liberadas para la ilegalidad requiere, como afirma la investigación que aquí presenta María Victoria Pita, una narración capaz de dar cuenta de las articulaciones específicas que regulan la violencia en los territorios: los sujetos concretos que la padecen (jóvenes, mujeres e inmigrantes), el poder y las jerarquías que resultan de esta operatoria que incrementa la capacidad de “autogobierno” de las fuerzas policiales.

1.

El antropólogo británico Edward Evan Evans-Pritchard estudiando entre los años 30 y 40 del siglo pasado la sociedad Nuer, en el sur del Sudán, señaló la importancia de atender a la relatividad del espacio *qua* –categoría instrumental. Así, consiguió demostrar que el espacio (al igual que el tiempo) no era simplemente una dimensión física y cuantificable. El espacio, señaló, está afectado por cuestiones de índole ecológica tanto como por otras de orden social. No es lo mismo, nos decía, al hablar del espacio, suponer que nos distancian de nuestro destino dos kilómetros lineales que esa misma distancia pero advirtiéndolo que en medio tiene bañados, nubes de moscas tsé-tsé o una serie de cuchillas arenosas que hay que atravesar a pie; tampoco el espacio es el mismo si, para llegar de un punto a otro, se deben atravesar zonas densamente pobladas por aldeas de parientes, donde seremos bien recibidos y podremos quedarnos a descansar y reponer energías, que si debemos atravesar un área en la que se asientan o donde transitan nuestros inveterados enemigos. El espacio es relativo, está atravesado por una innumerable cantidad de obstáculos materiales y/o ecológicos (los bañados, las moscas y las cuchillas) y también sociales (nuestros enemigos) que lo vuelven denso y que relativizan la medida de las distancias.

Algo semejante es lo que puede experimentar un viandante en la ciudad, o un *flâneur*, o por decir, un investigador. De hecho de esa relatividad del espacio sabemos, y nos consta por la propia experiencia y también por haber conocido las experiencias de otros, que todos los espacios cuentan

con un doble mapa. El mapa formal y el mapa *sabido*, por así decir. Esto es, el mapa que nos orienta cardinalmente, que nos informa de hitos institucionales, que nos indica barrios, comercios, mercados, museos, estaciones de ómnibus entre otros puntos de referencia formales y el mapa construido por quienes viven (en) las ciudades, esos que nos pueden informar tanto de zonas ideales para la diversión, o para la compra de comidas exóticas, u otras donde pueden comprarse zapatos a buen precio y así; tanto como indicar zonas *densas*, que se consideran “peligrosas” por distintas razones. Lugares donde es mejor no pasear porque no se estila, o donde es más frecuente ser asaltado, otros donde se puede comprar cierto tipo de drogas sin mayores dificultades; zonas de pensiones que no preguntan de donde venimos ni adonde vamos, otras donde la concentración

Todos, al contar nuestros mapas sabidos estamos dando cuenta de esa relatividad social del espacio a la que aludía Pritchard para los (para nosotros extraños y exóticos) Nuer. Los espacios que nos cuentan estos mapas narrados están contruidos por nuestros recorridos; son como diría De Certeau, geografías que resultan de acciones.

de prostitución callejera casi nos lleva a llamarlas, siguiendo las tendencias, zonas “rojas”; espacios en los que está liberado el *punguismo* como práctica delictiva en convivencia con la policía a cambio de un canon por ejercer la actividad, y así. Con el mismo nivel de levedad varíopinta para todas las situaciones. Hay idiomas que, para esto, resultan más precisos expresivamente que el español. En portugués, por ejemplo, decir que un lugar es una *zona* condensa acabadamente denostación, desprecio clasista y evaluación moral.

En castellano –al menos en el que se habla en Argentina– somos, si se quiere, no menos despreciativos, clasistas y moralistas, aunque sí un poco más taimados o escondedores. Quienes vivimos (en) la ciudad de Buenos Aires sabemos muy bien de qué se tratan las distintas zonas, y podríamos indicar, aún el menos observador y a ojo de buen cubero, donde y qué lugar para cada cosa. Todos, al contar nuestros mapas sabidos estamos dando cuenta de esa relatividad social del espacio a la que aludía Pritchard para los (para nosotros extraños y exóticos) Nuer. Los espacios que nos cuentan estos mapas narrados están contruidos por nuestros recorridos; son como diría De Certeau, geografías que resultan de acciones.

Sin embargo, las mitologías porteñas suelen –como todo mito– reiterar aquello que se cree sabido, demostrando así una pertinaz insistencia en esa “creencia obligatoria” (Mauss, 2006), ya que si algo tiene un mito es “su persistencia en decir *algo*” (Lourido, 2008:9). Así circulan los mitos: *ahí ni te metás, es territorio de la cana*. O bien: *ahí no hay ley, es tierra de nadie o están todos “arreglados”*. En cualquier caso, esos mitos, esas historias urbanas, dicen tanto como esconden. Porque a la vez que afirman la existencia de zonas bajo dominio policial (la verdad sabida) las presentan en el mismo acto de su nominación como unos espacios de pura violencia, sin ley ni reglas, y cerrados, misteriosos, casi inescrutables. Otros mundos, otros territorios. Es por cierto muy potente el imaginario sobre los que se suponen submundos y sobre las ilegalidades. Esos otros mundos, territorios sabidos (es decir, sabida su existencia), desconocidos pero sospechados, con

algo de misteriosos y ¿por qué no? algo deseados desde su misterio y sus violencias, pueden ser en muchas ocasiones vistos como espacios de alteridad y por fuera de toda regla. Lugares que, en ocasiones, son vistos con una fascinación entre folclórica y obscena. Sin embargo la poesía, como siempre, ya lo dijo antes: “hay otros mundos, pero están en este”.

Llegados a este punto tal vez cabría aquí ser un poco más precisos. Michel De Certeau (2000) establece una notable distinción entre lugares y espacios. A diferencia de un lugar, un espacio implica presencias y prácticas, rutinas aprendidas; un espacio es vivido. Mientras que un lugar es una configuración instantánea de posiciones, el espacio porta con puntos significativos, está producido por la práctica del lugar, de un mapa habitado. En este sentido, podría afirmarse que la mitología urbana habla, sobre todo, de lugares. Lugares por los que se pasa, a los que –eventualmente– se va, o lugares que se eluden. Son hitos de un derrotero, parte de un recorrido. Pero sobre ellos, las más de la veces, se presume. Se postula, se afirma y se cree *algo* que se reitera como verdad sabida cada vez.

Pero, ¿qué territorios son esos? ¿Están, acaso, tan por fuera de “este mundo”? ¿Son espacios sin regla, ni ley, lugares de pura violencia? ¿se trata de áreas de total y completo dominio policial? ¿Se trata de espacios donde reina la ilegalidad y el caos, algo así como “bolsones” de ilegalidad y violencia? ¿Cuánto, en fin, de lo que afirman estas mitológicas urbanas es cierto? ¿Cómo y qué ocurre en estos espacios, de acuerdo a lo que narran quienes los habitan? ¿Qué nuevos mapas podremos diseñar si, atravesando las historias que se cuentan “desde afuera”, conseguimos entrar

en ellos? Y, ¿para qué hacerlo? ¿Qué podríamos traer de allí si es que haber ido nos trasladó a otros espacios, a esos “otros mundos que están en este”?

En este artículo, a través de la exposición de algunas de las coordenadas que orientan nuestra investigación en torno a la gestión y administración policial de los ilegalismos¹ en la Ciudad de Buenos Aires, y por medio de la presentación de algunas historias, se busca avanzar en la descripción de esos espacios sociales y desarmar así algunos de los mitos acerca de ellos. Esos otros mundos están en este, mas no sólo eso, son parte del mapa de esta ciudad.

2.

Hace ya un tiempo iniciamos una investigación² que se propuso indagar sobre estos “territorios”, esos espacios urbanos. La historia y las razones acerca de por qué y para qué iniciamos un trabajo de investigación sobre ellos es algo extensa, pero amerita ser colocada aquí aunque no sea sino de manera estilizada. Desde hace tiempo, en el marco del Equipo de Antropología Política y Jurídica³, venimos trabajando en el análisis de las diversas y variadas formas de la violencia policial, de mayor y menor intensidad represiva, preocupados por dar cuenta de aquellas prácticas institucionales que hacen posible la *expansión del estado de policía*. Y hemos buscado hacerlo a través de investigaciones etnográficas para así indagar, de manera concreta, sobre las formas en que efectivamente se ejerce, de manera local(izada), el poder de policía. Es decir, nos hemos preocupado por las “formas de hacer” consuetudinarias que organizan y estructuran el ejercicio del poder policial.

En la investigación que llevamos adelante actualmente—enmarcada en ese programa de largo alcance— buscando avanzar en esta indagación nos hemos propuesto analizar las modalidades que asume la *administración policial* de determinados grupos sociales: fundamentalmente vendedores ambulantes, feriantes, limpiavidrios (y también, aunque de momento en menor medida, sobre personas que ejercen la prostitución callejera). Ciertamente se trata de oficios que, en términos de identidades no son por cierto excluyentes ya que no eluden a otras, sino que más bien se les sobreimprimen: en muchos casos se trata además de habitantes de los barrios pobres, algunos también migrantes, muchos de ellos jóvenes provenientes de los sectores populares; aunque es cierto que el ejercicio de una actividad territorializada y en situación conflictiva o ambigua con la legalidad lleva a que sea esta identidad (de trabajador informal u ocupado en actividades en relación problemática con la moralidad dominante), entre las otras, la que prime.

Y nos ha interesado analizar este campo de relaciones por varias razones. Una de las preocupaciones ha sido poder mostrar que antes que indagar en la legalidad o ilegalidad de ciertas prácticas, se trata de describir y analizar por una parte, los modos en que la gestión policial opera la *administración de grupos de población*, administración que pocas veces resulta visibilizada por otras instituciones, y otras tantas resulta aceptada, y que implica la puesta en juego de regulaciones de lo más diversas en las que los procedimientos formales y legales son unos de tantos, siendo estos incluso en ocasiones, elementos de/en una negociación informal. Y por la otra, de dar cuenta de que esas formas de

administración y regulación son las que hacen posible la configuración de espacios *qua* “territorios” que hemos dado en llamar *territorios sociales y morales de control policial* y que funcionan como espacios sociales capaces tanto de propiciar las condiciones de posibilidad para la expansión del estado de policía, esto es, de espacios sociales en los que el poder de policía⁴ rige por sobre todo otro derecho y es soberano; como también las condiciones de posibilidad para la resistencia y confrontación a esta expansión.

Desde este encuadre, esos territorios definen un espacio social definido por una serie de regulaciones e interacciones *ad hoc*, que no son sino una mixtura entre prácticas legales, ilegales e ilícitas, acompañadas de diversos niveles de violencia física y moral, que definen

Un territorio así pensado implica un espacio político, un(os) modos de administración y regulación de la violencia, una serie de reglas y acuerdos. Pero también, por otra, aludir a la existencia de territorios –en los términos señalados y en plural– que coexisten al interior de un ámbito ya claramente definido como un territorio político, esto es la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, supone poner en cuestión la idea de una distribución igualitaria de la legalidad.

antes que zonas de no derecho, *zonas sumidas en un particular derecho de policía* (Tiscornia, 2008) que se dan más que bien con una particular *ética policial* al decir de Kant de Lima (1995); es decir, un modo particular de hacer las cosas, un modo de actuar que es parte de un conjunto de reglas y prácticas policiales que permite el ejercicio por parte de ésta de una interpretación autónoma de la ley (Kant de Lima, *op.cit.*), donde rige otro derecho que podría definirse como un derecho policial. Y es en virtud de ese derecho policial que, sostenemos,

se administra y gestionan los modos de vida de ciertos grupos sociales y que se da lugar a prácticas de arbitraje y punición que la propia policía asume basándose en esa ética, por cuenta propia, en ocasiones más allá de la ley, pero como complemento real del sistema judicial. Porque debe decirse que, en ocasiones, este proceder policial, antes que invisibilizado a los ojos del poder judicial, es aceptado en virtud de una *articulación funcional*. Y esto no implica imputar responsabilidades individuales de los funcionarios –lo que sin embargo no debería dejarse de lado– sino fundamentalmente llamar la atención sobre esa *articulación*. Porque lo cierto es que las policías funcionan, efectivamente, como *los ojos de la justicia en la calle*.⁵ Esto es, existe una delegación de funciones (formales, pero también de hecho) para el ejercicio de ese poder administrativo que está en manos policiales, y ello tiene como consecuencia abonar a la *autonomía policial*. La calle es su espacio por excelencia, los funcionarios judiciales comparten esta convicción con los funcionarios policiales, y fundados en esa creencia y convencimiento dan lugar (habilitan y legitiman) a ese modo particular de hacer las cosas. Y nos hemos propuesto esta línea de investigación porque estamos convencidos de que será indagando sobre las formas de administración y gestión policial de determinados grupos o actividades, y sobre los usos de la legalidad *qua* recurso o mercancía (Misse, 2007) que podremos dar cuenta de las complejas articulaciones entre legalidad, ilegalidad e ilicitud. El uso de la noción de territorio es, claro, deliberado. Y ello así porque, por una parte supone aludir a la noción de soberanía a la que necesariamente está ligado el término. *Un territorio*

así pensado implica un espacio político, un(os) modos de administración y regulación de la violencia, una serie de reglas y acuerdos. Pero también, por otra, aludir a la existencia de *territorios* –en los términos señalados y en plural– que coexisten al interior de un ámbito ya claramente definido como un territorio político, esto es la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, supone poner en cuestión la idea de una distribución igualitaria de la legalidad, y dar cuenta de algunos de los procesos a través de los cuales es posible sostener la idea de expansión de un estado de policía; lo que por cierto habilita a explorar cuestiones en torno a las formas de segregación social y a las diversas modalidades de la presencia del Estado –en particular del aparato policial– en esos espacios (Machado Da Silva, 2008).

Resulta necesario explicar –aunque sea brevemente– cuáles son las normas que regulan el desempeño policial sobre las actividades mencionadas y que, desde nuestra perspectiva son aquellas que hacen posible la administración de grupos sociales. En la Ciudad de Buenos Aires las actividades y conductas de las personas que se dedican a la venta callejera (de quienes venden objetos de lo más variados en los bares y ómnibus, de aquellos que para hacerlo se instalan en la calle de manera más o menos precaria), así como las de quienes tienen por actividad la prostitución callejera son reguladas y/o perseguidas en virtud de las contravenciones⁶ que se agrupan bajo el Título III “Protección del uso del espacio público o privado”, que cuenta en su capítulo II “Uso del espacio público y privado” con tres artículos específicos: para los primeros, básicamente los artículos que se

refieren a “actividades lucrativas” el artículo 83 –usar indebidamente el espacio público–, aunque también suele acudir al artículo 84 –ocupar la vía pública–; para las segundas el artículo 81 –oferta y demanda de sexo en los espacios público–. Es la policía, en su carácter de agente preventor subordinado a la justicia contravencional quien tiene en sus manos la persecución de quienes infrinjan estos artículos, debiendo labrarles un acta que luego será remitida a la Fiscalía de Cámara dando lugar así a un proceso judicial. Hasta aquí y en términos normativos esto resulta más o menos claro: la policía tiene un papel de agente preventor, debe proceder labrando actas y luego derivarlas a un poder judicial que debatirá –a partir de pruebas materiales y declaraciones varias– si la acción detectada constituye o no contravención.

Sin embargo, poco avanzaríamos en cualquier indagación si creyéramos que la sola modificación normativa ocurrida en 1998 en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires en materia contravencional (luego de la derogación de los edictos policiales), a través de la limitación de las atribuciones y funciones de la policía y de la creación de un poder judicial, ha conseguido desarticular una importante serie de manejos y “arreglos” informales que involucran a funcionarios policiales y presuntos contraventores. Por otra parte, un recorrido por la ciudad permite a cualquier observador, sin necesidad de mayor sagacidad, detectar una importante cantidad de lugares y espacios signados por intenso mercadeo informal en lo que se refiere a venta de objetos y de sexo. E incluso, la lectura atenta de datos y estadísticas oficiales posibilita da cuenta de áreas de

la ciudad que manifiestan importante actividad policial y judicial en torno a estas actividades tenidas como contravenciones. Es decir, hay persecución y sanción pero también intenso despliegue de las que se supone actividades perseguidas. Tal parece que allí donde está la actividad está la interdicción, pero todo hace presumir que existen también otro tipo de regulaciones toda vez que las actividades no se ven reducidas y tampoco se desarrollan de manera oculta. Las preguntas que se imponen entonces son: ¿cuáles son los usos reales de la norma y la legalidad? ¿Cuáles son las formas de administración y gestión o regulación policial real de estas actividades que bien pueden ser tenidas por ilegalismos? ¿Cómo indagar sobre los usos formales e informales de la legalidad? ¿Cómo dar cuenta de la existencia de esos territorios que aparecían en los mapas narrados de la ciudad y que nos daban pistas para pensar que no eran tan claros los límites entre la legalidad y la ilegalidad?

Fue entonces que consideramos que la mejor estrategia para la indagación sobre estas cuestiones, de algún modo lo que podría llamarse la construcción del campo, atendería la indagación de la vida social en esos territorios, buscando dar cuenta de los particulares y locales modos en que legalidad, ilegalidad, ilegalismos, regulación, administración policial informal, se ligan dando lugar a territorios morales y sociales que hacen al tejido urbano. Sólo así pondríamos en juego el análisis del mundo de las normas e instituciones.

Explorar estas cuestiones durante el curso de la investigación posibilitó también avanzar en la puesta en juego de una hipótesis de trabajo

subsidiaria: estos *territorios sociales y morales de control policial* ponían en evidencia, en la medida en que el análisis se orientaba hacia los “agenciamientos prácticos de la vida cotidiana” (Telles e Hirata; 2007:177), la amplia porosidad de las fronteras entre lo legal y lo ilegal, así como de aquellas entre lo formal y lo informal. Hablar de fronteras porosas o inciertas (Telles e Hirata, 2007; Telles, 2009) aún con los complejos desplazamientos de sentido que puede acarrear la inclusión de metáforas en el análisis socioantropológico, pone en cuestión la existencia de una tajante división entre lo legal y lo ilegal. Al mismo tiempo, pone de relieve la existencia de esos agenciamientos prácticos que funcionan en las tramas personales de la vida cotidiana y que, muchas veces, son tejidas en los intersticios de una circulación mercantil donde se ligan actividades y prácticas formales e informales, ora legales ora ilegales o (i)lícitas.

Sin embargo, la porosidad o lo incierto de esas fronteras no implica necesariamente la existencia de una zona gris, si esta es considerada sinónimo de una zona de indeterminación, sin regla alguna, de pura arbitrariedad y desregulación. Antes bien, la zona gris que nos avinimos a postular resulta de una intersección donde no es posible trazar una división binaria entre lo legal/ilegal, porque los poros y los puentes que ligan estos dos polos extremos dan espacio a una realidad, entre ambos, que alcanza a crear una regulación propia donde la misma legalidad es mercancía (Misse, 2007), donde la amenaza y el acatamiento, la elusión y la resistencia exhiben acentuados matices resultantes de las diferenciales posiciones de poder que provienen de una mayor *expertise*,

competencia y dominio territorial. Una realidad que, por más que se encuentre moldeada por las manos de la agencia policial y sus formas arbitrarias de ejercicio del poder, también contiene espacios de negociación donde se alcanzan acuerdos, compromisos y arreglos de los más variados. Es decir, comenzamos a ocuparnos de describir y analizar las formas de interacción, las modalidades y moralidades puestas en juego en ellas, los márgenes de libertad posibles, las autonomías, pero también el mundo de regulaciones, jerarquías, violencia, discrecionalidad y arbitrariedad, donde talla y se expande el poder policial.

Así, fuimos buscando dar cuenta de la existencia de espacios sociales en los que si bien las normas instauradas (esto es, la ley, los decretos, los códigos) circunscriben campos de fuerza, es posible advertir un inmenso espacio de prácticas, ardidés y acciones que exceden esas normativas. Iniciativas que en ocasiones eluden la ley y la formalidad, en otras lidian y negocian con diversos grados de libertad su alcance; en otras la contornean haciendo de ello rodeos cotidianos, y donde tienen lugar diversos tipos de acuerdos y/o consensos inestables y precarios. Eludiendo perspectivas binarias en torno a la legalidad e ilegalidad, este encuadre nos permitió analizar los tránsitos de los sujetos, sus habilidades, en fin, los agenciamientos prácticos en que pueden habitar esta específica realidad. Los territorios sociales y morales de control policial así pensados no son vistos sino como espacios sociales atravesados por relaciones de violencia física y moral, resultado de juegos entre tolerancias, negociaciones difíciles, represión y acuerdos relativamente inestables y

siempre reactualizados, que suponen negociación también en torno a los niveles tolerables de extorsión (Telles, 2009; Freire, 2008).

Es claro que el “campo” de investigación no es sino una resultante de un problema de investigación. Es decir, el campo no está allí esperándonos para ser investigado, no nos antecede ni precede. Resulta de una serie de problemas, intereses y asuntos definidos con mayor o menor claridad, y junto con esto, de una serie de desplazamientos del propio investigador que lo lleva a construir una trama de relaciones –de la que el propio investigador es parte– y es esto en gran medida lo que va configurándose como *el campo*. En este caso, más allá del conocimiento previo con que



se contaba en torno a las modalidades de administración y gestión policial en materia contravencional, así como sobre las dinámicas de la violencia, resultaba necesario reconsiderar el espacio de la ciudad, volver a mirarlo, identificar esos territorios, conocer a sus habitantes, atravesar los mitos.

Comenzamos entonces la investigación echando mano a varias estrategias de manera simultánea. Necesitábamos definir un mapa de la ciudad, o mejor, varios mapas y para eso era necesario identificar áreas, observarlas, describirlas, comenzar a generar contactos en ellas, compilar información pública y sistemática a partir del registro de las agencias intervinientes (policía y justicia contravencional). Y luego, superponer los mapas contruidos por medio de nuestra observación, los resultantes de los registros de datos oficiales y los mapas narrados desde la dimensión experiencial de quienes vivían esos espacios. Así fue como resolvimos poner en juego una especie de *zoom*. De este modo, nos dedicamos por una parte a recopilar datos generales, información macro por así decir, procurando para ello información cuantitativa en materia contravencional que diera cuenta de la actividad policial registrada por el poder judicial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, datos que completamos con otros sociodemográficos de la ciudad (zonas de mayor concentración de comercio formal, distribución de la población en el territorio conforme niveles de ingresos, de educación y así).

Esto nos permitió identificar sobre el territorio de la ciudad áreas de mayor concentración si no de las actividades objeto de nuestro interés, de la actividad registrada por la agencia

judicial respecto de la intervención policial. Pero simultáneamente a ello desplegamos “derivadas” y “situaciones conversacionales”. Anduvimos por zonas de ferias, mercados, áreas de alta concentración de venta callejera, así como zonas de intenso mercadeo de oferta sexual callejera. Constitución, Liniers, Retiro, Once, el Centro, los varios Flores (la zona de la plaza central y la estación, el sur del barrio). Y, junto con esto, activamos contactos de nuestros anteriores y/o simultáneos campos de pesquisa, lo cual nos permitió conocer personas dedicadas a las actividades bajo indagación, a otras personas que, contando con un importante conocimiento experiencial de las zonas objeto de análisis, nos relataron y abrieron, a modo de *baqueanos* o *navegadores* expertos en circular por los distintos espacios, grupos y redes de relaciones. A través de esas observaciones y descripciones densas *in situ* fuimos construyendo y compilando un breve conjunto de relatos que funcionaron como primeras sistematizaciones de algunas de las cuestiones que entendemos resultan centrales para la investigación. A esos relatos los llamamos “historias mínimas”. Y lo hicimos por varias razones.

En primer lugar, porque al llamarlas así buscamos dejar en claro que se trata de breves historias que resultan de observaciones puntuales, de situaciones conversacionales, de derivadas cual *flâneur* por la ciudad antes que de un trabajo etnográfico en el sentido estricto del término. Más bien resultan de una “etnografía experimental”⁷ (Telles e Hirata, 2007). En este sentido hemos procurado que cada historia, que cada relato, forme parte de un trabajo etnográfico que sea capaz de dar cuenta de la urdimbre

de la vida urbana y de los múltiples desplazamientos entre la legalidad y la ilegalidad. Estas historias, a modo de escenas descriptivas, funcionan de algún modo como “puestos de observación” que permiten seguir a través de ellos, y tal como lo propone Telles, la “constelación de procesos y prácticas, sus mediaciones y conexiones a través de las cuales las ilegalidades (nuevas y viejas) van siendo urdidas en las tramas urbanas” (Telles e Hirata, 2007:177). Junto con esto, cabe señalar también que la nominación de estas situaciones como *historias mínimas* se encuentra ligada a aquella expresión que usara Foucault para hacer referencia al tipo de poder que ejerce la policía, un poder que es coextensivo, nos dice, a todo el cuerpo social, y lo es “no sólo por los límites extremos que alcanza, sino por la minucia de los detalles de que se ocupa. El poder policíaco debe actuar ‘sobre todo’: no es en absoluto, sin embargo, la totalidad del Estado ni del reino, como cuerpo visible e invisible del monarca; es el polvo de los acontecimientos, de las acciones, de las conductas, de las opiniones, ‘todo lo que pasa’; el objeto de la policía son esas ‘cosas de cada instante’, esas ‘cosas de nada’ (...). Con la policía se está en lo indefinido de un control que trata idealmente de llegar a lo más elemental, al fenómeno más pasajero del cuerpo social: ‘El ministerio de los magistrados y oficiales de policía es de los más importantes; los objetos que abarca son en cierto modo indefinidos; no puede percibirselos sino por un examen sumamente detallado’; es lo infinitamente pequeño del poder político”. (Michel Foucault, 1976:216/217). Así, las historias mínimas⁸ se enlazan para nosotros con aquello que Foucault menciona como “lo infinitamente

pequeño del poder político”⁹.

Inspirados por esas dos vertientes de sentido, y buscando poner de relieve los distintos modos en que se organizan y definen esos espacios que llamamos territorios y que se sobreimprimen en el mapa social y político de la ciudad incluimos en este texto algunas de estas historias. Ellas dan cuenta de las estrategias y ardidés de que está plagada la vida cotidiana de estos personajes urbanos. Son historias que procuran mostrar que hay todo un mundo social –sistemas de normas, jerarquías, violencias y autoridades, pero también, saberes soterrados, luchas y autonomías– que, como expresión de fuertes tensiones, hace más o menos silenciosamente, según el ritmo de sus estallidos, a la vida urbana.

§ Historia uno

Laura, desde niña –hace ya casi treinta años– vive en el mismo barrio. Conocerla fue para nosotros la primera entrada para comenzar a visibilizar un mapa social de uno de los barrios que nos interesaba conocer. Su descripción del barrio resulta de su conocimiento, construido a lo largo de los años de vivir allí. Lo primero que llama la atención de su relato es la presentación de un mosaico que resulta de grupos que podrían llamarse semejantes pero que se encuentran fuertemente segregados. Así, lo que se conoce como “la prostitución” en verdad está segmentada en diferentes áreas del barrio y recibe distintos tratamientos y establece diferentes tipos de relaciones con la policía, que por su vez no es un único grupo, sino tiene diferentes pertenencias (el servicio

de calle que la comisaría de la zona asigna a ese espacio, la brigada policial, que no responde a la comisaría sino a la jefatura central, los policías de consigna en la zona asignados por la comisaría).

Veamos con detalle. Laura nos cuenta que un grupo de prostitutas de calle son las mujeres de nacionalidad dominicana, que en otra área están las prostitutas de origen boliviano, y que en otra zona otro grupo de prostitutas que no se distingue por su pertenencia nacional sino por la edad: se

transas, están arregladas con la policía. Hay en el barrio también otros lugares cerrados donde, como en el resto de la ciudad, se venden servicios sexuales fuera de la vista del viandante, sólo conocidos por el sabedor. Aquí se trata de lugares que son espacio de encuentro y recreación de la comunidad boliviana y que en los altos de los locales tienen cuartos donde trabajan prostitutas de la misma nacionalidad. Este lugar es casi exclusivo de la colectividad, pero Laura pudo entrar y pasar allí una



trata de señoras de “edad avanzada”. Y otro grupo, que se distingue por su género, que son las travestis, que ocupan sólo por la noche la zona donde de día se disponen las prostitutas bolivianas. Las travestis, de acuerdo con el relato de Laura, son las que venden la droga en el barrio, por eso, dice, son complicadas, son

noche porque, como casi todos los jóvenes de la zona, tuvo sus primeros trabajos en “Avellaneda”, un área concentrada de comercio formal e informal, donde se vende sobre todo ropa y donde también se encuentran gran parte de los depósitos textiles y talleres de costura. Allí, trabajando en un local que vendía ropa se hizo

amiga de un proveedor de ropa de origen boliviano que la invitó, una noche, a una fiesta en el local.

En la plaza donde esperan a sus clientes las prostitutas que responden al grupo de señoras mayores, también “para” un grupo de chicos (jóvenes y adolescentes del barrio). Allí, a unos y a otros, la brigada que patrulla la zona les “permite parar”. Las señoras mayores pueden combinar con sus clientes y llevarlos al hotel que está enfrente de la plaza, que cuenta con protección policial. Los jóvenes pueden fumar, tomar y dedicarse al menudeo de drogas sin salirse de los límites de esa plaza a la que varios de los jóvenes por esa razón llaman “el corralito”: si se quedan ahí “está todo bien”, aunque si alguno pretende ampliar sus límites, los policías los extorsionan reactualizando sus funciones de control: les muestran sus fotos y las fichas donde los tienen registrados. Laura nos cuenta que más de una vez, siendo ella adolescente y caminando con su padre por la calle, a él le había llamado la atención que los uniformados le dieran las buenas tardes llamándola por su nombre. ¿Una sutil reactualización del control? Otra de las plazas, donde también “para” un nutrido grupo de jóvenes, está en cambio bajo el control del servicio de calle de la comisaría que se encuentra a cien metros del lugar. Algunos de los jóvenes que “paran” en esa plaza—donde también consumen drogas y tiene lugar la venta en pequeñas cantidades para el consumo generalmente in situ—viven en un hotel-inquilinato donde suelen vivir ocasionalmente algunos policías. Como el hotel se encuentra en la zona de la cuadra que está entre la comisaría y la iglesia, muchos de

ellos para explicar donde viven dicen “entre el cielo y el infierno”. Pocos son los jóvenes que circulan entre una y otra plaza, ya que generalmente forman parte de distintos grupos enfrentados. Así, los del “corralito” no se juntan con los de la plaza “P”, y ninguno de estos dos grupos se junta con los de la plaza “M”, que es en la que paran aquellos que se dedican al “choreo”. Asimismo, dentro de la plaza “P”, por ejemplo hay distintos grupos de chicos que se definen en función de sus perfiles e intereses: los fisuras, los heavies, los de la murga, los de la hinchada del club de fútbol de ese barrio, aunque muchos de ellos pese a pertenecer a grupos distintos se conocen desde niños, incluso con los que “paran” en las otras plazas, porque han ido a las mismas escuelas públicas o parroquiales de la zona.

Muchas de las prostitutas ejercen su oficio en las calles de su barrio, es decir, son también vecinas y desarrollan su actividad durante el horario diurno, después de llevar a sus hijos a la escuela, con lo cual algunos policías, sabiendo eso, aprovechan esas situaciones “domésticas” para presionarlas sobre la actualización o puesta al día del pago del canon, amenazando revelar su oficio frente a sus hijos o ante las madres y padres de los compañeros de sus hijos. ¿Una extorsión por la vía de la producción de vergüenza pública? Laura nos cuenta que puede distinguirse claramente al personal de la Brigada Policial, que se desplaza en autos particulares y vestido de civil, y que cuando llega a la zona donde las mujeres trabajan, descienden de sus autos, y van con ellas hacia un lugar apartado, donde ajustan el pago acordado. Por su parte, los

policías designados como consigna con un puesto asignado en la calle tienen una relación amistosa con las mujeres que allí ofrecen sexo. Si algo puede decirse que tienen en común es que, por así decir, comparten el lugar de trabajo: la calle.

§ Historia dos

Lidia es boliviana, tiene cuarenta años y vive en Buenos Aires hace diecisiete. Hasta hace poco tiempo trabajaba como empleada doméstica por horas. Su marido trabaja en la construcción y está empleado de manera formal. Lidia cuenta que su madre siempre trabajó en el mercado, allá

en Cochabamba, siempre vendiendo comida. Es especialista en preparar refresco de moco-chinchi. Ella desde chica trabajó en el mercado ayudando a su madre.

En estos últimos años la mayor parte del tiempo la ha dedicado al cuidado de sus hijos más pequeños y al trabajo doméstico pero aún así no ha abandonado

su puesto de venta de ropa en la “feria boliviana” de Bonorino y Castañares, en la zona sudoeste de la ciudad. Cuenta que aunque su marido se queja y le dice que deje la venta (él debe acompañarla cada fin de semana para armar con parantes de metal y lonas su puesto de venta), ella responde: “pero yo no puedo, a mí me gusta

la venta, siempre me ha gustado”. La navidad pasada vendió fuegos artificiales en el barrio, en la puerta de su casa (vive en Villa Soldati) eran las diez y media de la noche del 24 y yo estaba en la puerta de casa vendiendo. Es ‘ropera”, dice. El problema que tiene es que su hija mayor, que estaría dispuesta a ayudarla, está en Bolivia estudiando y con la menor, que está en condiciones de ayudarla, se resiste, a ella no le gusta.

Desde 1995 tiene un puesto en la feria de Bonorino y Castañares. Compró el espacio, un lugar de dos metros por uno y medio (vacío, sin marcas, ni límites, ni servicios e instalaciones) a dos mil pesos. Luego, ella compró los parantes y las lonas para armar el puesto. Cuando no va a vender ella a la feria se lo alquila a una señora que le paga veinte pesos por domingo. Le pregunté como hizo para comprarlo y me cuenta: “es así, uno dice me gustaría poner un puesto, y otro dice, hay un señor que vende, que tiene, o que está saliendo, o hay una señora que quiere vender uno, así uno se entera”. Ella se lo compró a un señor que estaba desde el principio, y me cuenta que otra señora compró años después un puesto, más grande, como de tres metros de frente a seis mil pesos. Allí ha sabido vender ropa que compraba en “La Salada”¹⁰ y alguna otra ropa que le compraba a su cuñada que tiene un negocio de venta por mayor y menor en el barrio de once, en la Ciudad de Buenos Aires que se provee de mercadería en el mismo lugar. Lidia cuenta que está yendo poco a la feria porque le quedan pocas cosas, tiene mercadería pero discontinua. Los días que arma el puesto lo divide y en la parte de atrás, con el frente hacia la otra pasarela se instala su madre, que es famosa en la

Muchas de las prostitutas ejercen su oficio en las calles de su barrio, es decir, son también vecinas y desarrollan su actividad durante el horario diurno, después de llevar a sus hijos a la escuela, con lo cual algunos policías, sabiendo eso, aprovechan esas situaciones “domésticas” para presionarlas sobre la actualización o puesta al día del pago del canon, amenazando revelar su oficio frente a sus hijos o ante las madres y padres de los compañeros de sus hijos.

feria por la calidad de sus refrescos. Lidia cuenta que también ha tenido un puesto en otra feria, la de Soldati, donde su cuñado es el segundo de la "jefa" de esa feria. Según nos cuenta ella "la jefa" de la feria debería poner toda la plata que recauda en el barrio, pero no lo hace. Y lo sabe porque sabe bien lo que hace su cuñado, Robert Rego. Él es el cobrador, y cobra diez pesos por día a cada puestero. "Robert es también quien le paga a la Brigada policial, lo sé porque él siempre me dice: ¡es que hay que juntar para darle a la brigada! Pasa que él anda con argentinos, y habla en argentino... A mí lo que me da bronca es que él se olvida como eran las cosas antes, el sí que ha hecho plata! Ha hecho plata, tiene tres autos (a uno lo usa para trabajar, porque es fletero). ¡Como él es el que cobra, anda con los billetes así!" indica dibujando una montaña en el aire. "¡Y no se pierde un sábado! [que es el día de recaudar]. Su mujer es peluquera, tiene un puesto ahí en la feria. A ella no le cobra, pero a vos aunque no hayas vendido te cobra." Dentro de esas ferias, dice Lidia, no hay policías. En la de Soldati, no es necesario, su cuñado recauda para la Brigada. En la de Bonorino, en cambio, la policía opera modo "depredador"; está apostada en las intermediaciones y cuando los puesteros están llegando, en la mañana bien temprano, a eso de las siete, siete y media ya se los puede ver por ahí. Y cuenta que a veces van llegando con el auto (el marido la lleva antes de ir a trabajar) y ven el patrullero, lo esquivan, doblan, agarran otra calle y ahí aparece otro auto policial o policías de a pie. Y ahí, siempre, según su relato, comienza el asunto: que muestren la boletas (que

nunca, tienen ya que la compra de los productos se realiza de manera informal, tan informal como fabricación de esos productos). Entonces los amenazan con secuestrarles la mercadería, cosa que no sabe que alguna vez haya ocurrido, porque en verdad esa es la forma en que habitualmente comienza la negociación: "ellos lo que quieren es platita". Cuenta que ella una vez ofreció veinte pesos, "pero el policía me dijo, ¡es que somos dos!, como que eso no les alcanzaba." Y acabó dándoles más dinero: "ahí tuve que darles cincuenta." Pero Lidia cuenta también que en otra ocasión en que la policía se les acercó cuando estaban llegando a la feria y le pidieron ver las boletas de la ropa que llevaba, ella les dijo: "no tengo las boletas porque a la ropa nueva la compré el año pasado" pero antes de seguir conversando se le ocurrió decir pero mi cuñado es Robert Rego, ustedes le conocen, ¿no? En esa oportunidad la dejaron ir sin "sacarle" nada. El nombre de Robert sirvió de salvoconducto.

§ Historias tres y cuatro

Conocimos a Baakir, un joven senegalés de 25 años que se gana la vida vendiendo bijouterie en el barrio de Constitución, en una situación algo extraordinaria. Junto a otros dos vendedores del mismo origen nacional, presentó una denuncia a la Policía Federal por maltrato y hostigamiento basados en prejuicios racistas, xenófobos y discriminatorios en una Audiencia Pública ante el Tribunal Superior de Justicia de la Ciudad de Buenos Aires¹¹. La audiencia había sido conseguida

merced a las gestiones e impulso de un grupo de abogados activistas en Derechos Humanos. Ésta era para Baakir, así como para sus dos compañeros, la primera ocasión en que podían exponer in extenso las situaciones vividas a diario. Allí pudo contar —asistido por un traductor oficial, ya que apenas habla español y su lengua materna es el wolof— que todos los días viene la policía, mientras ellos intentan vender en la vía pública. La policía dice que el fiscal los manda. “Nos molestan y no nos dejan trabajar. Se llevan la mercadería. A los blancos no se la sacan. Estamos muy cansados y somos muy molestados”, dice.

Baakir y sus compañeros relataron cómo, diariamente, son perseguidos, hostigados y humillados por funcionarios policiales. Y cuenta que a uno de ellos la policía le rompió frente a sus ojos sus papeles de documentación precaria¹², No los dejan trabajar, les quitan la mercadería, los insultan, les reclaman mercadería para sí como condición para permitirles seguir trabajando, o les exigen una coima para ello; incluso, en ocasiones ni siquiera aceptan coimas a cambio de dejarlos trabajar. Finalmente, las situaciones descritas suelen acabar con un “no te quiero ver más por acá”. Hablando a través de un traductor, en medio de sus relatos en wolof pueden distinguirse en perfecto español las palabras “comisaría dieciséis”, “policía”, “fiscalía”, “negro de mierda”, y “no queremos ver un negro en Constitución”. Cuentan también que incluso procediendo al labrado de actas, tal cual indican las normas, los funcionarios policiales no aceptan como suficiente para la acreditación de identidad su docu-

mentación precaria y por esta razón los aprehenden, más de una vez llevándolos a la sede policial —y no a la fiscalía, tal como indica el procedimiento— donde son demorados hasta tanto consigan identificarlos, procediendo también al secuestro de su mercadería.

Como resultado de la Audiencia Pública, los “peticionantes” consiguen que se dé lugar a un recurso de apelación en la Cámara de la Justicia Contravencional a raíz de uno de los casos denunciados, con sentencia condenatoria en primera instancia. Allí, Baakir volverá a contar que a raíz de las constantes persecuciones y del hostigamiento policial sufrido a diario había conseguido que el carnicero del barrio lo dejara instalarse con sus objetos de venta dentro de su local (es decir, evitando ocupar la vía pública), pero que, aún así, hasta allí llegaron los funcionarios policiales que, proveyendo sus propios testigos del procedimiento (unos conocidos de la policía que trabajan como “tarjeteros”, es decir, haciendo promoción del burdel de la zona), lo aprehendieron y secuestraron su mercadería. Fue en el tiempo que hubo entre la Audiencia y la Apelación que Baakir sufrió un particular incidente. Así lo informaba la organización del grupo de abogados que lo patrocinó: “A pocos días de la audiencia, en el mismo lugar, Constitución, y por funcionarios policiales de la misma comisaría, un vendedor ambulante senegalés fue baleado en una confusa situación. Lo que ha podido saberse hasta ahora es, según lo que informa el organismo que patrocina a los senegaleses, de acuerdo a lo que han informado por la vía de un comuni-

cado de prensa, es que «Frente a un bar de Constitución, en Av. Garay y Lima oeste, un policía de civil, identificado como personal de la policía federal, cuerpo de Alarma, disparó su Bersa 9mm. reglamentaria contra un vendedor ambulante Senegales que pasaba por allí ofreciendo bijouterie en un maletín. El vendedor, al que no identificamos para su seguridad, caminaba por la vereda cuando vio que dos hombres discutían en la puerta de un bar. Ante los gritos se detuvo. Al verlo, uno de los hombres le gritó “que mirás negro de mierda”, y se le tiró encima. Comenzó a golpearlo furiosamente con sus puños y le pegó en la cabeza con su arma reglamentaria. Luego le gritó “Negro de mierda, andate a tu país”, apuntó al pecho y disparó. Milagrosamente el vendedor se movió y el disparo rozó su pierna derecha, dejando un agujero en su pantalón. Había allí unas 30 personas, varias de ellas personal de diversas fuerzas de seguridad. Ante la denuncia efectuada por un testigo concurrió personal uniformado de la Comisaría 16, quienes detuvieron a tres hombres que fueron trasladados a esa Comisaría. Allí se identificó al autor de la tentativa de homicidio como personal policial perteneciente al cuerpo de Alarma de la PFA, quien quedó detenido a cargo de la Jueza Iermeni, del Juzgado de Instrucción Nro. 48 de la Justicia Penal nacional. También se secuestró su arma y el casquete de la bala disparada. En el bar se encontraba otro vendedor senegalés, quien minutos antes había sido hostigado por el mismo hombre que efectuó el disparo cuando se acercó a su mesa: “Negro, regalame un reloj”, le gritaba mientras tironeaba de su maletín. Tanto

que habría sido el mismo personal del bar quien le pidió, a quien resultaría un policía, que abandonara el lugar. Los hechos quedaron radicados como “Disparo de arma de fuego con lesiones” en la comisaría 16 de la Policía Federal”. (Gacetilla de información de COPADI, colectivo por la diversidad).

Tal vez a raíz de la violencia del episodio vivido es que en la Apelación, casi hacia el final, Baakir y sus compañeros se ocuparon de explicitar de manera enfática y reiterada: “No queremos pelear con nadie ni hacer una cosa contraria a nadie, queremos que todo termine hoy y acá. Queremos aceptar la decisión de ustedes, no queremos pelear con la policía, queremos que todo termine hoy acá”. Como Baakir nos contó, siguieron temiendo represalias e intimidaciones “como si los policías pensarán: ¡ah! están yendo a la justicia, ya verán!”. Sin embargo, el modesto alcance mediático de los acontecimientos produjo algunos efectos inesperados. Y aunque Baakir nos contó que piensa irse a Brasil ya que allí hay un programa de radicación más favorable y la cuestión racial es menos “dura”, lo cierto es que con posterioridad a la Apelación, cuando los policías de Constitución ven a alguno de los ciudadanos senegaleses que presentaron la demanda advierten a sus colegas no informados: “¡Cuidado con ese porque vas a salir en los diarios!”.

Conocer a Baakir en esa situación fuera de lo común nos permitió acceder al circuito de ciudadanos africanos residentes en Argentina, muchos de ellos peticionantes de refugio y otros —los menos— que ya refugiados desarrollan tareas de asis-

tencia, auxilio y asesoramiento a migrantes del continente africano. Así fue como durante la Audiencia y la Apelación establecimos contacto con César—ciudadano congoleño que reside en Argentina hace ya varios años y que cuenta con status de refugiado— quien nos relató un episodio ocurrido en la estación de ferrocarril de Constitución. Cuenta que él estaba en la estación cuando vio a un hombre negro, que luego supo que era ciudadano senegalés, acorralado por cuatro policías. El hombre sostenía con fuerza su maletín contra el pecho. César se acercó para ver qué estaba ocurriendo “¿Qué está pasando acá?” preguntó a los policías. “Sospechamos que tiene droga en el maletín”, le dijeron los policías. “¿Por qué sospechan de él y no de cualquier otro que va con un maletín? ¿Por qué solamente le pidieron a él que abra el maletín, hay otra persona que pasa ahí con un maletín igual que este, por qué no le dicen a todos que los abran? ¿Por qué sólo sospechan de él, acaso no ven que se trata acá de un trato diferencial?”, les espetó. “¿Quién sos vos?” le preguntaron los policías. “Acá no importa quien soy yo, dijo César, importa el caso que estamos tratando. Pero igual para demostrarle que no tiene nada de raro ahí adentro voy a tratar de convencerlo para que abra el maletín”, y agregó, “quizás ustedes no entienden, pero tal vez acaba de llegar, tal vez no entiende el idioma, no entiende la idiosincracia, los ve a ustedes de uniforme, tiene el maletín contra su pecho ¿qué implica eso? ¿Está asustado! Déjenme intentar”, dijo. Los policías lo llevaron aparte y le dijeron, “¿Sabés por qué sospechamos que tiene droga? Porque ni bien nos vio nos ofreció treinta pesos y

ocho relojes”. El hombre no acreditó en los dichos de los policías y volvió a insistir, “déjenme hablar con él”. Conversando consiguió que el hombre abriera el maletín “¿Ven? ¿no hay nada!”. “¿Y dónde tiene el documento?”, dijeron los policías. “Debe tener la precaria”, dijo él. “Bueno, ¿y dónde está su precaria?”. “Acá está”, dijo. Y listo. Nos fuimos” relató César. Cuando se estaban yendo el senegalés le contó que el problema fue que los cuatro policías querían que él les diera dos relojes a cada uno, “yo les dije no, hoy no, mañana. ¿Ven que tengo poca mercadería? Hoy vendo, compro mañana, y les doy. Y ellos insistían, hoy, mañana no. Y él decía hoy no, mañana. Y es ahí donde empezó el problema”.

§ Historia cinco

La calle Florida, una calle peatonal del centro de la Ciudad de Aires, fue objeto entre la primavera de 2011 y el verano de 2012 de un intenso y sostenido operativo de desalojo de vendedores callejeros con inusitados niveles de violencia física, muchos de los cuales derivaron no sólo en causas contravencionales sino también penales. Junto con ello se sostuvo una intensa campaña de desprestigio y “criminalización” de los vendedores, y a la vez fue uno de los escenarios más visibles de los operativos masivos con despliegue de la relativamente nueva fuerza policial de la Ciudad—la Policía Metropolitana— junto a un cuerpo civil con poder de policía, el cuerpo de inspectores de Espacio Público del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. La escalada de operativos de control y consecuente-

mente de resistencias más o menos organizadas y de creciente visibilidad pública de los vendedores allí nucleados acabaron, finalmente, con el desalojo de los vendedores de esa zona. Escapa al alcance de este artículo detenernos aquí en el relato y análisis pormenorizado de los acontecimientos que finalmente llevaron al desalojo de los vendedores de la calle Florida (un proceso muy complejo que supone la articulación de razones de diverso orden); pero sí nos interesa relatar lo que nos contaron algunos de los vendedores que allí se ganaban la vida antes de que pasara lo que pasó. Es decir, buscamos exponer lo que nos relataron acerca de cómo eran las cosas antes de la estrategia de intervención del Gobierno de la Ciudad, que munida de la Policía Metropolitana y del cuerpo de inspectores, optara por la violencia directa y sin mediaciones puesta en juego para el desalojo.

Osvaldo y Justo, dos vendedores que devinieron referentes de ese movimiento de vendedores que, durante más de un mes, resistieron los operativos policiales ostensivos cuentan que antes de que pasara lo que pasó en la calle Florida lo que había era una diferencia entre “los pequeños” y “los grandes”. “Sobre algunos vale decir que más que mafias se trata de unos tipos que son unos ‘vivos’”. Se trata de unos tipos que tienen capital y compran grandes cantidades, yo no te digo que los he visto llegar con camiones como dicen, pero los he visto con mucha mercadería y se la dan a distintas personas para que trabajen en varios paños, personas que trabajan por un jornal independientemente de la venta que hagan. Muchos son peruanos o ecuatorianos que traen a sus

paisanos, la mayoría viene del campo, y viven en casas tomadas. Y si estas personas se quejan de algo o quieren abrirse empiezan los problemas, porque ahí los que tienen el control, los capitalistas digamos, les retienen el documento, y ellos no tienen ni otro lugar donde ir a vivir ni otro modo de vivir. Bueno, y esos tipos son los que pagan, arreglan y pagan, les dicen que empiecen a las

seis y empiezan a las seis. Y ahí es uno de los sindicatos de venta en la vía pública y la policía los que cobran”. Es decir, nos cuentan que el argumento de las “mafias” es un argumento para desprestigiar y justificar el desalojo, pero justamente esos son los que en verdad no encuentran dificultades con la policía.

Justo cuenta que cada cuadra tenía un “arreglo” diferente con la policía y también destaca que la Policía Federal manejaba las cosas de modo tal que el lugar desbordó. “En otras cuadras de Florida, no en la nuestra, era un arreglo que tenían con el Gobierno de la Ciudad, donde el Gobierno les permitía trabajar a partir de las seis de la tarde. Y estas personas sí que eran un desastre, armaban paños gigantes con mercadería de todo tipo (normalmente ropa) y nadie les decía

En estas historias también se hace evidente la existencia de diversos modos de habitar y actuar en esos espacios sociales que, aunque signados por la informalidad de sus actividades, no están exentos de normas que los organizan y regulan, de jerarquías y autoridades, de modos lícitos e ilícitos de desempeñarse. Y es evidente también en algunas de estas historias, la fuerza de unos valores y una moralidad dominante, por veces sostenida en la violencia o bien, y esto resulta especialmente interesante, en la amenaza de violencia que funciona como razón y valor último.

nada. Otra cuadra de Florida tenía otra forma de trabajar, estaba copado de artesanos únicamente, y artistas y músicos y bueno... esos tenían otros arreglos, más porque siendo artesanos están menos jodidos con la ley, ¿viste? Cada cuadra de Florida era muy particular y tenía sus propios arreglos, digamos. Pero había muchos lugares de Florida controlados por las dos comisarias de la zona. Y era en esos lugares donde pasaba esto del desborde de mercadería". Según su lectura, el desborde del lugar fue resultado de la política "extractiva" de la policía: "de la Policía Federal me consta. La Policía Federal de la comisaría más cercana a donde estaba yo, esa comisaría cobraba regularmente, ¡y cómo! Era increíble la impunidad con la que iban al paño que vendía, un ejemplo, medias Nike y cuando llegaba decía 'che, tenés que levantar', 'no, pero ya le pague a fulano', ¡Ah! ¡Bueno! Y se iba, no había más historia. La policía, al menos así es con la Federal, normalmente viene y te dice que te levantes y cuando se vaya, aguanta media hora y ponete de vuelta. Si vos ya arreglaste te dice así, posta, en serio: 'Levantá media hora y después ponete de vuelta'. Vos lo hacés, se va, pones de vuelta... ya está, todo bien".

Florida se trataba de un lugar, como Justo relata, privilegiado para la venta: mucha circulación de personas, muchos de ellos turistas, y sin grandes operativos policiales ostensivos. Había distintas formas de arreglar, cada uno tenía su modalidad. "Florida era un lugar de privilegio. Donde la gente empezó a ir de a poquito al ver que no había un proceder de la policía, quiero decir no había operativos de los inspectores y estaba todo bien. Se

movía muchísima gente... ¡Florida, imagínate! En Florida y Lavalle pasan un 1.700.000 personas por día, todos los días". Ello llevó a que varios vendedores se fueran instalando allí, pero —al menos en la cuadra bajo su dominio— los vendedores consiguieron establecer ciertas reglas: regular la cantidad de mercadería expuesta, estar dispuestos a aceptar nuevos vendedores en la medida que cumplieran con las condiciones de "ubicarse" y "no excederse" en las cantidades. Así, cuenta que ellos en Florida, en la cuadra en la que estaban, compartían el espacio por igual entre los que hacían reventa y los artesanos o manualistas. Pero tenían sus reglas: "Hay dos formas de trabajar en la vía pública: una es trabajar como medio de subsistencia en un pequeño lugar y otra cosa es hacer un shopping ambulante ¿no? Poner un paño gigante, llenarlo de mercadería hasta el tope y de repente tenés el mismo volumen de mercadería que un negocio. Eso está prohibido por la ley. Entonces nosotros estamos en contra de eso. Vamos en contra de esa persona. Pero no vamos a decirle 'andate'. Vamos a decirle: loco ponete en tu lugar. Achicá eso. Poné esto y se terminó la historia. Lo que entendemos nosotros no es simplemente que esta persona ocupe mucho lugar sino que esta persona que ocupa mucho lugar le quita el lugar de trabajo por lo menos a dos personas más, ¿no? Somos veinte mil trabajadores en la vía pública nosotros en Buenos Aires. Entonces, hay poco lugar físico que se pueda trabajar y que no te molesten". Fue su sistema de regulación, tal como lo cuenta Justo, lo que les permitió enfrentarse a la policía. Así, con el

tiempo, en la cuadra que él y sus compañeros vendían, consiguieron dejar de pagar a la policía. “Nosotros lo que entendíamos era que si la ley nos permitía trabajar en la vía pública no tenía nadie por qué venir a cobrarnos o simplemente a decirnos que no podemos. Entonces, nosotros, cada vez que había un hecho así que los policías venían, todos juntos íbamos y no y no y tomátelas, no hay historia. Nosotros lo que cuidábamos era el lugar de trabajo para todos. Sin distinguir nacionalidad, religión, color... Porque en nuestra cuadra de Florida había desde dominicanos, colombianos, peruanos, chilenos, bueno, argentinos también, había brasileños, de todo lo que se te ocurra. Lo que cuidábamos también era la reventa. Si bien había reventa, estaba en pocas cantidades. En un paño de juguetes, por ejemplo, tenía que haber pocos juguetes. Porque nosotros entendíamos que si bien podíamos hacerlo, no había que excederse porque iba a pasar lo que de hecho pasó. Muchas veces pasaba que una persona faltaba y si nosotros no ocupábamos el lugar, porque nosotros teníamos un paño, lo dejábamos vacío, lo dejábamos como pasillo, ¿viste? Porque había lugares para pasar, ¿no? Y ese lugar que estaba desocupado lo dejábamos. Y capaz que venía una persona que necesitaba trabajar y tiraba paño y no había drama. Ponele que a veces venía una persona con medias, ¿no? y tiraba medias Nike. Y enseguida venía la Federal y muchas veces lo levantaba porque no lo conocía. El tema es que los que venden marcas tienen más problemas y al mismo tiempo menos problemas con la policía. Si no les pagas tenés más problemas, si les pagas

no tenés ningún problema. Tienen que arreglar otra cuestión más, es eso. Tiene que acercarse a la comisaría y pasar el sobre. Que era 150 pesos por semana aproximadamente. Es lo que pagaba un muchacho que vendía medias ahí cerca mío. Y otro muchacho que vendía anteojos tipo Ray Ban pagaba aproximadamente 400 pesos por semana. Por eso nosotros nos organizamos y empezamos a formar un grupo que se llama Vendedores Libres. Nos pusimos ese nombre únicamente porque nos sentíamos libres, que no teníamos que pagarle a nadie y le pusimos Francisco Jofre porque era un muchacho que trabajaba en Florida al 500 en silla de ruedas, siempre se peleó con la policía, siempre... pensó en un discapacitado que necesitaba trabajar y no lo dejaban y siempre se peleó con la policía...”.

De acuerdo a lo que relata Justo, el desborde de la situación por la propia modalidad de gestión policial, sumado a la presión de los comerciantes notables de esa calle asociados con una Cámara Comercial, junto con la necesidad del Gobierno de la Ciudad de generar una intervención visible y una “acción ejemplar” sobre la venta en la vía pública, a lo que podría sumarse la “inauguración pública” de la Policía Metropolitana en acciones masivas y ostensivas, alteró por completo las modalidades habituales de regulación habitual de la zona. El relato de Justo revela la encrucijada: una fuerza policial con arreglos históricos pero que dejó crecer el desmadre del área debido a una actitud “codiciosa” sobre su fuente de ingresos que se vio desplazada por una nueva fuerza puesta al servicio de generar una acción masiva que

rindiera otros frutos. Así la modalidad policial (y la propia agencia policial interviniente) cambió. Ya no hubo posibilidad de acuerdo, arreglo, negociación y ni siquiera aplicación de la ley (ni siquiera qua maniobra extorsiva para regular la ilegalidad) sino violencia. Así lo cuenta Justo: “Cuando viene la Metropolitana con los inspectores ya es otra cosa, vienen directo al choque: ni actas ni plata, directamente venían a la violencia. Nosotros tuvimos unos encontronazos bastante importantes con los inspectores de la Ciudad de Buenos Aires. ¿De qué manera vienen a Florida estas personas? Vienen sin respetar su propio proceder. Porque si vos sos inspector de la Ciudad de Buenos Aires tenés que hacer lo siguiente: vos llegas al lugar, obviamente debidamente identificado con tu chaleco y con tu identificación en la mano. Llegas al lugar, te identificás. Vos pedís, en el caso de que no se pueda vender lo que estás vendiendo que se retire ese paño, esas cosas de ahí. Entonces vos lo que tenés que hacer es una planilla donde con nombre y apellido de la persona, pupupu, tal fecha, vos le pedís. Se lo entregás y la persona se va. En la negativa vos tenés que proceder al secuestro de la mercadería, ¿no? Esa hoja donde anotás lo secuestrado se la entregás a la persona porque eso es un comprobante y tu comprobante de que vos, inspector, pediste que se retire toda la mercadería. Entonces anotás lo que vas a incautar, subís las cosas a la bolsa, le entregas el papel donde esta persona, pagando una multa puede ir a retirar su mercadería y te vas. Sencillo. Eso no se hace, jamás. Estas personas se robaban las mercaderías, venían corriendo, agarraban todo y se iban corriendo. Veías que

te caían 10 personas arriba del paño y por atrás salía uno con la bolsa corriendo. Una cosa de locos. Obviamente estaban buscando la violencia. Van como inspectores con el chaleco, todo, pero jamás muestran la identificación. Jamás. El 21 de septiembre pasado, del 2011, hubo un enfrentamiento. Los inspectores sin más, vinieron, trataron de avanzar contra la calle, contra los vendedores. A mí me pegaron, le pegaron a tres compañeros más, a una mujer. Hubo una batahola bastante importante donde intervino la Policía Federal para terminar el conflicto. El resultado de esto fue: tres compañeros nuestros lastimados, golpeados, yo uno de ellos, y un inspector con la cabeza lastimada. El inspector fue el que tiró la primera piña, el que generó el conflicto”.

Justo y Osvaldo cuentan que desde los episodios que culminaron con el desalojo de la venta en la calle Florida muchos de ellos andan “a salto de mata”, buscando lugares donde instalarse para vender. Algunos incluso al día de hoy no están trabajando. Otros se desplazaron hacia “nuevos” lugares: la calle Avellaneda “donde tienen que pagar a la policía y además eso no les garantiza que cuando la policía viene ‘en redada’ no tengan que salir corriendo aún cuando hayan pagado la coima” [el arreglo más inestable de los arreglos]; la Avenida Independencia, en San Telmo “donde la policía ya está llegando”, la Avenida de Mayo, el barrio de Once; Corrientes y Diagonal Norte. Esta situación obviamente ha afectado de manera sustancial las economías de todos.

3.

Estas “historias mínimas”, a modo de viñetas, nos ofrecen la posibilidad de asomarnos a esos otros mundos que están en este y así también atravesar esas mitologías e imaginarios urbanos. Es decir, efectivamente es posible constatar que se trata de territorios que, enclavados en medio del tejido urbano de la Ciudad, son “territorio de la cana” como se postula; pero podemos saber también a partir de lo que cuentan sus habitantes –y de lo que experimentamos acompañando a quienes nos los narran, quienes más de una vez han desempeñado para nosotros el papel de baqueanos o navegantes expertos– que no se trata de espacios sin ley, ni orden ni concierto.

Por el contrario, hay orden, hay usos particulares y las más de las veces ilícitos y extorsivos de la legalidad. Y sí, están “arreglados”. Pero esos “arreglos” construidos con variables grados (y muy limitados) de autonomía y libertad, implican una compleja trama de relaciones y una serie de normas de comportamiento, y suponen espacios donde la legalidad la mayor parte de las veces es usada como elemento de una amenaza extorsiva. Es la policía (aún mayormente en la Ciudad de Buenos Aires, la Policía Federal) quien administra a estos grupos sociales, aunque no es la mayor parte de las veces por la *vía del imperio de la ley* (labrándoles actas aduciendo la comisión de una falta o una contravención), sino poniendo en juego esa particular *ética policial* que mencionábamos al inicio de este texto. Aquella que fuerza para llegar a ciertos “arreglos” –como el precio para trabajar sin ser “molestado”– y que funcionan en la mayor parte de las ocasiones, bajo amenaza de

violencia física y/o moral, poniendo en juego como objeto de la negociación (y como castigo si no se aviene al acuerdo) la aplicación de la ley.

Así, los “arreglos” suponen coacción y a veces la amenaza de la fuerza, es decir extorsiones y/o variadas formas de violencia moral o intimidaciones que buscan la construcción (más o menos estable, más o menos precaria) de algún tipo de acuerdo, ya informal, ya (i)lícito, pero combinado entre las partes –aunque se asuma sus diferenciales cuotas de poder, y por tanto la coacción que él implica–, donde lo que se negocia es el “permiso” o la habilitación que *de facto* regulan los funcionarios policiales con control en la zona, habilitación informal donde finalmente lo que en gran medida se negocia es la no aplicación o bien la elusión de la ley¹³. Es a través de esta modalidad que no sólo ciertos grupos sociales, sino una importante cantidad de conductas –algunas de ellas tipificadas como contravenciones, y muchas otras, antes que ilegales, informales y/o reñidas con cierto orden moral– son objeto de control y administración policial. Una modalidad que se sostiene a través de prácticas que son empleadas a diario con el fin –se dice– de cumplir con las tareas de prevención policial, y que teniendo sus propias lógicas y dinámicas de control y vigilancia dan lugar a diversas formas de obediencia, sumisión, acción, negociación y resistencia individual o colectiva por parte de quienes son objeto de control policial. Estas “historias mínimas” ilustran a grandes trazos, experiencias más o menos fallidas, dan cuenta de saberes construidos y acumulados; muestran modos de saber hacer tanto como de poder o no poder lidiar; de resolver o de impugnar. Estas situaciones ilustran asimismo sobre

diversos modos de habitar los espacios, sobre la segmentación de los lugares que se construyen como espacios diferenciados, y sobre los modos de control y administración que son también diversos. En todos los relatos aparece como un actor con centralidad la agencia policial. Sin embargo, en algunos de ellos aparece además la distinción entre diferentes grupos de funcionarios policiales que responden a distintas dependencias de la fuerza y que parecen operar con autonomía y también, por qué no, dando cuenta de cierta división del trabajo. Se trata, en fin, de diversas situaciones experimentadas en el decurso de los agenciamientos prácticos y localizados de distintos sujetos. En todas estas experiencias —que exponen diversas modalidades de intervención de la agencia policial así como diferentes tipos de acciones y prácticas (unas elusivas, otras de mayores niveles de confrontación), y que denotan distintos grados de autonomía, diferenciales niveles de libertad y riesgo— pueden vislumbrarse estrategias en las que se funda la actividad para la subsistencia y que nos muestran algunas de las formas que asumen las prácticas económicas de un mercado informal, y que, por informal se encuentra también en los bordes de la legalidad o bien en la ilegalidad.

En estas historias también se hace evidente la existencia de diversos modos de habitar y actuar en esos espacios sociales que, aunque signados por la informalidad de sus actividades, no están exentos de normas que los organizan y regulan, de jerarquías y autoridades, de modos lícitos e ilícitos de desempeñarse. Y es evidente también en algunas de estas historias, la fuerza de unos valores y una moralidad dominante, por veces sostenida en la violencia o bien, y esto resulta especialmente interesante, en la amenaza de violencia que

funciona como razón y valor último. Espacios sociales que a su vez no son un todo homogéneo e indiferenciado, como puede verse en la historia de Laura o en la de Justo y Osvaldo, sino altamente segmentados de acuerdo a “zonas” o “áreas” tanto como a categorías jerarquizadas de sujetos. En las historias de Lidia y Baakir, en las que ya se hacen visibles diferentes modos de intervención de la agencia policial, aparecen formas variadas de saber hacer, tanto como de poder o no poder lidiar; de resolver o de resistir o bien de rechazar e impugnar activamente a los mismos. Incluso, como se desprende del relato de Lidia, la policía —al menos en las situaciones que ella relata— no actúa sola; el papel de su cuñado es evidencia de ello. De hecho, de las experiencias de Lidia en dos ferias distintas se desprenden dos modos diferentes de intervención policial: uno, que implica un nivel de organización y centralización más “aceitado”, donde un personaje como Robert, su cuñado, es quien recauda dinero en nombre de una “jefa” barrial para entregar a la brigada policial; y otro, donde la presencia policial se encuentra en las afueras de la feria y donde la exacción resulta de un relativo acuerdo ante la evidencia de la imposibilidad de acreditar la procedencia legal de la mercadería que se venderá. Sin embargo, resulta bien interesante observar la estrategia a la que acude Lidia en la segunda ocasión que se encuentra en una situación semejante: menciona a su cuñado quien ella sabe, tiene contacto con la policía, y la sola mención de su nombre funciona de salvoconducto. Muy distinto parece ser el caso del ciudadano senegalés que relata César: “acorralado” por policías que le reclamaban mercadería y sin red de relaciones alguna buscaba establecer

algún tipo de negociación para la cual, evidentemente, no parecía haber lugar. Puestos en relación, el relato de Lidia y el relato en el que César cuenta la situación vivida por el vendedor senegalés, ponen en evidencia la importancia de contar con conocimiento del funcionamiento policial en “terreno”, y con la importancia de contar con una clara noción acerca de los márgenes de libertad de que se dispone para “negociar”, y a su vez de los recursos que pueden ser considerados válidos para poner en juego. De hecho, el caso de Baakir muestra también no sólo lo aceptado del control territorial por parte de la policía, que dispone incluso de sus propios “testigos de procedimiento” —que a su vez están ligados al burdel que cuenta con el permiso policial para el desarrollo de sus actividades—, sino también la fragilidad de acuerdos y arreglos entre particulares por fuera del control policial. Así es como en el relato de Baakir, la anuencia del carnicero que le había ofrecido lugar en su comercio donde instalarse a vender sin ser “molesto”, resulta insuficiente como salvoconducto o protección. Un control policial territorial que, por lo que se desprende por los episodios sufridos por él y sus colegas, admite la violencia directa que es puesta en juego al momento de exhibir que lo que vale es el “argumento de autoridad, en perjuicio de la autoridad de los argumentos” (Kant de Lima: 4).

Los relatos de Justo y Osvaldo, ambos con un importante conocimiento territorial resultado de sus propias experiencias, describen un espacio densamente atravesado por negociaciones, violencias y reglas de lo más diversas, donde los límites entre la legalidad y la ilegalidad se desdibujan dando paso a redes de acuerdos, desacuerdos, extorsiones,

arreglos y negociaciones de lo más variadas y en las que el poder relativo de las partes o bien las condiciones de mayor o menor ilegalidad de las actividades desplegadas en el espacio público definen las modalidades de negociación, y los grados de autonomía en el marco de estas. El espacio que describen pone en evidencia que allí tanto la *gestión de los*

ilegalismos como

la propia ilegalidad está organizada, es decir, se trata de una regulación ilegal pero acordada entre los distintos grupos que integran ese espacio (donde los hay grandes y organizados —aparentemente con menos dificultades, desde

un comienzo, a la hora de negociar— y pequeños que consiguen cambiar algunas situaciones a partir de su organización colectiva). Y muestra también sujetos con una competencia tal que les permite, antes de que *pasara lo que pasó*, negociar una administración relativamente eficaz de sus actividades en espacios en los que resulta posible, si no eludir, al menos limitar el control policial y sus prácticas extractivas; situación que ante la irrupción de nuevos actores se ve desmadrada por la violencia fuera de todo “arreglo”.

A través de algunos de los relatos puede vislumbrarse no sólo una importante cantidad de acuerdos, desacuerdos, instrucciones tácitas y explícitas, prohibiciones y arreglos (donde aparecen también particulares oficiando de propietarios de espacios, como se desprende del relato de Lidia cuando explica cómo

Unos territorios sociales y morales de control policial que no son sino espacios sociales atravesados por relaciones de violencia física y moral, espacios resultantes de juegos entre tolerancias, negociaciones difíciles, represión y acuerdos relativamente inestables y siempre reactualizados, que suponen negociación también en torno a los niveles tolerables de extorsión.

compró su espacio en una de las ferias), sino que estos están ligados a una serie de ilegalismos. Todos estos relatos, a su vez, parecen mostrarse muy lejos del mundo de las normas (las que, eventualmente resultan aludidas al momento de proponer otro tipo de “arreglo”, por ejemplo en el relato de Lidia cuando le solicitan las boletas de la compra de su mercadería; o las que son esgrimidas para llevar adelante el procedimiento contra Baakir que estaba vendiendo *bijouterie* en el espacio cedido por el carnicero) y a la vez parecen revelar mundos bien regulados.

¿Qué queremos decir con todo esto? Que si bien el mundo social no se desenvuelve exclusivamente conforme a las reglas, las normas (las leyes, los códigos, los decretos, es decir, las regulaciones formales), tienen efectos de poder y circunscriben *campos de fuerza* (Telles, 2009). Y es en ellos que, como bien lo apunta Telles, se definen juegos de poder, negociaciones y disputas, y junto con ello se producen y reproducen variadas formas de control de prácticas y actividades, y “procedimientos y dispositivos de incriminación de esas prácticas y actividades oscilando entre la tolerancia, la transgresión consentida y la represión conforme a contextos, microcoyunturas políticas y relaciones de poder que se configuran en cada una de éstas” (Telles, 2009:102). Creemos que la fecundidad de estas estrategias de campo para discutir las relaciones entre la ilegalidad, la legalidad y lo ilícito reside en considerar la dinámica social y el amplio abanico de *ilegalismos* que forma parte de ella. Abandonar perspectivas binarias en torno a la legalidad e ilegalidad, y analizar la porosidad de esta frontera y los tránsitos de los sujetos en ella, sus habilidades, su *expertise*, sus recursos, en fin, sus agenciamientos prácticos puestos

en juego para eludir, acordar –con variables márgenes de libertad– o lidiar con ello parece ser una vía fértil para indagar en esos territorios. Unos territorios sociales y morales de control policial que no son sino espacios sociales atravesados por relaciones de violencia física y moral, espacios resultantes de juegos entre tolerancias, negociaciones difíciles, represión y acuerdos relativamente inestables y siempre reactualizados, que suponen negociación también en torno a los niveles tolerables de extorsión (Telles, 2009; Freire, 2008).

En estas páginas, y especialmente a través de estas “historias mínimas”, hemos buscado exponer algunas cuestiones que forman parte de nuestro programa de investigación empírico y teórico. Pero también, junto con ello, procuramos colocar algunos elementos para poner en discusión estas mitologías urbanas que postulan la existencia de territorios sin ley ni concierto para así poder pensar la relación entre las normas y las prácticas apostando a dar cuenta antes que de su divorcio, de su compleja imbricación, que pone en cuestión la idea de rígidas fronteras entre la legalidad y la ilegalidad tornando así más difícil, pero también más fructífero, el debate sobre las mitologías urbanas en torno al poder policial.

(*) Antropóloga. Doctora de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta CONICET. Equipo de Antropología Política y Jurídica, Instituto de Ciencias Antropológicas, Sección Antropología Social. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente de grado y posgrado de la misma facultad.

NOTAS

1. Al hablar de ilegalismos lo hacemos tomando la noción foucaultiana que con la nominación de “ilegalismos tolerados”, esto es de actividades que se encuentran legalmente prohibidas pero sobre las cuales se trazan límites de “tolerancia”, consigue dar cuenta de los usos diferenciales de la penalidad. La *gestión diferencial de los ilegalismos* (Foucault, 1976) habilita a pensar sobre aquellas zonas de tolerancia o núcleos de permisibilidad que habilitan antes que a la represión formal, a la administración y regulación abusiva y discrecional por parte de agencias del Estado. El campo contravencional resulta especialmente fértil para trabajar en esta línea toda vez que se trata de faltas antes que de delitos, su menor cuantía los presenta como un campo de mayor indeterminación y su control tiene como actor privilegiado a la agencia policial. Esta cuestión puede verse con mayor detalle en Pita, 2004 y Telles 2009.
2. Me refiero tanto a mi plan de trabajo como investigadora adjunta CONICET, como a las investigaciones desarrolladas en los proyectos UBACYT (bajo mi dirección) y PIP-CONICET (bajo mi dirección y codirigido por María Inés Pacecca) del cual mi plan forma parte. El uso del plural responde a varias razones que exceden las estilísticas, ya que de esos proyectos financiados por la Universidad de Buenos Aires y por el CONICET también forman parte los doctorandos Joaquín Gómez, María Inés Sánchez, Eugenia Cozzi y el estudiante Mariano Skliar. Así, si bien soy enteramente responsable por los errores, falencias e incompletudes de este texto, es justo destacar que la investigación es fruto del espacio colectivo de trabajo con los investigadores del proyecto. De hecho, este texto retoma y amplía asuntos y casos presentados en Pita, Gómez, Sánchez y López, 2011.
3. Equipo de Antropología Política y Jurídica. ICA, Seanso, FFYL/UBA. <http://www.antropojuridica.com.ar>
4. Genéricamente, el poder de policía refiere tanto a una técnica de gobierno propia de la modernidad que alude al poder de intervención administrativa estatal (Foucault, 1976 y 1992), como al poder ejercido por la institución policial como medio –violento– para fines de derecho, esto es, como razón última (como violencia fundadora y conservadora de derecho) en que se funda el poder del estado soberano (Benjamin, 1991). Es a este último sentido al que se está haciendo referencia.
5. Hemos escuchado esta expresión, en ocasiones más y menos formales en repetidas oportunidades, y frecuentemente de boca de funcionarios judiciales, para expresar el alcance de las funciones policiales formales como agente preventor y auxiliar de justicia, al tiempo que como una expresión legitimadora de su hacer. Otros investigadores han dado cuenta de la misma expresión y con sentidos equivalentes (cfr. Eilbaum, 2008).
6. Se trata de la Ley Contravencional (Ley N° 1472) de la Ciudad de Buenos Aires. En diciembre de 2011 y a raíz de los conflictos ocurridos en torno a la venta callejera en la calle Florida (episodio que se narra páginas más adelante) el artículo 83° fue modificado por la Ley N° 4121, eliminando la salvedad que portaba ese artículo donde se establecía que no constituía contravención la venta “de mera subsistencia”.
7. Somos tributarios en este sentido, y es necesario explicitarlo, de la propuesta de Vera Telles (2007, 2010, 2011) quien desarrolla un importante programa e investigación en el que consigue dar cuenta de las “fronteras inciertas entre lo informal y lo ilegal, y también lo ilícito” (Telles, 2010). De hecho, a propósito de esta investigación, venimos sosteniendo con ella y su equipo un valioso y fecundo intercambio.
8. Esta nominación se inspira también en el cine. En 2002 el cineasta Carlos Sorin filmó una película a la que llamó *Historias Mínimas*. En ella, relata de manera austera, sintética y no por eso menos sensible, tres historias independientes una de otra que en algún momento y por cuestiones de azar se ligan en apenas un punto de sus devenires y caminos para luego seguir cada una su rumbo.
9. Sobre la cuestión contravencional y el análisis del desempeño policial y judicial en la Ciudad de Buenos Aires pueden verse: Pita, 2004 y Tiscornia, Sarabayrouse y Eilbaum, 2004.
10. La Salada es un enorme predio de venta informal integrado por tres ferias ubicado en sur del Gran Buenos Aires. Sobre su origen e historia puede verse el excelente libro de Sebastián Hacher (2011), *Sangre Salada*.
11. No nos detendremos aquí, ya que excede el objeto de este texto, en la exposición detallada de lo ocurrido en la Audiencia y en la posterior apelación ante la Cámara de Justicia Contravencional. Para ello puede consultarse Pita, María Victoria (2011 y 2012).
12. En rigor de verdad se trata de una papeleta que informa su identidad y su condición de peticionante de refugio. Las solicitudes de refugio son analizadas por el Cepar –el Comité de Elegibilidad para los Refugiados–, órgano dependiente del gobierno nacional.
13. Sobre la cuestión del “arreglo” en Buenos Aires y sus diferencias con el “arreglo” en Río de Janeiro son particularmente esclarecedores los trabajos de Pires (2008, 2010, y comunicaciones personales con el autor). A diferencia de las características del arreglo porteño, Pires señala: “En Río de Janeiro, para que se viabilice la actividad de venta en las calles, lo que se negocia es la no aplicación de la fuerza, del castigo corporal que puede dejar marcas en aquellos que practican desvíos a los ojos de la Administración Pública. Mientras que en el arreglo porteño la cuestión es, sobre todo, la aplicación de la ley o, alternativamente, la compra de su no aplicación, en Río de Janeiro lo que rige fundamentalmente es el pago para que no se proceda ilegalmente al castigo. La ilegalidad del constreñimiento físico, ilegal, por parte de agentes públicos que deberían actuar en conformidad con la ley que preconiza la garantía de integridad física de los ciudadanos” (2010: 344).

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. 1991. "Para una crítica de la violencia". En: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV. Madrid, Taurus.
- De Certeau, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- Eilbaum, Lucía. 2008. *Los 'casos de policía' en la Justicia Federal en Buenos Aires. El pez por la boca muere*. Buenos Aires, Antropofagia.
- Evans-Pritchard, Edward Evan. 1987 [1940]. *Los Nuer*. Barcelona, Anagrama.
- Foucault, Michel. 1976. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI.
- 1992. "Omnes et singulatim: hacia una crítica de la razón política". En: *La vida de los hombres infames*. Madrid, Ediciones La Piqueta.
- Freire, Carlos. 2008. "Trabalho Informal e Redes de Subcontratação". San Pablo, Tesis de Maestría, FFLCH-USP.
- Hacher, Sebastián. 2011. *Sangre Salada*. Buenos Aires, Marea.
- Kant de Lima, Roberto. 1995. *A policía da cidade do Rio de Janeiro. Seus dilemas e paradoxos*. Rio de Janeiro: Forense.
- Lourido, Clara. 2008. *En busca de los césares: Un mito oculto en la construcción de una nacionalidad*. 2008. Tesis de Maestría, Universidad Federal Da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. *Mimeo*.
- Machado Da Silva, Luiz Antonio. 2008. *Vida sob cerco. Violência e rotinas nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Mauss, Marcel. 2006. *Manual de Etnografía*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Misse, Michel. 2007. "Mercados ilegais, redes de proteção e organização local do crime no Rio de Janeiro". En: *Estudos Avançados*, 21 (61).
- Pita, María Victoria. 2011. "Territórios sociais e morais de controle policial: Um caso sobre usos do espaço público e direitos em Buenos Aires". En: Kant de Lima, Roberto; Pires, Lenin y Eilbaum, Lucía (orgs.) "Burocracias, Derechos e Conflictos: pesquisas comparadas em Antropologia do Direito", Rio de Janeiro: Editora Garamond.
- 2012. "Poder de policía e administração de grupos sociais: o caso dos vendedores ambulantes senegaleses na Cidade Autónoma de Buenos Aires" En: *Ilegalismos, Cidade e Política*. Azaís, Christian; Kessler, Gabriel y Telles, Vera da Silva (orgs.). Belo Horizonte, Fino Traço.
- , 2004. *Lo infinitamente pequeño del poder político*. Policía y justicia contravencional en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tesis de Maestría en Administración Pública, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires. *Mimeo*.
- Pita, María Victoria; Gómez, Joaquín Santiago; Sánchez, María Inés y López, Paula. "Formas de sociabilidad en las fronteras porosas entre lo legal y lo ilegal en la Ciudad de Buenos Aires". Actas X Congreso Argentino de Antropología Social (CAAS). Nacional. 29 de noviembre al 2 de diciembre de 2011. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Pires, Lenin. 2008. "Direitos culturais, desigualdades e discriminações. «Deus ajuda a quem cedo madruga?»". Trabalho, informalidades e direitos civis nos trens da Central do Brasil". Publicación electrónica: <http://www.uff.br/nufep/Lenin1.pdf>
- 2010. *Arreglar não é pedir arrego. Uma etnografia de processos de administração institucional de conflitos no âmbito da venda ambulante em Buenos Aires e Rio de Janeiro*. Tese de doutoramento, Niterói, mimeo.
- Santos, Boaventura de Sousa. 1991. "Una cartografía simbólica de las representaciones sociales: prologómenos a una concepción moderna del derecho". En: *Estado, Derecho y Luchas Sociales*. Bogotá, ILSA.
- Telles, Vera da Silva 2009. "Nas dobras do legal e ilegal: ilegalismos e jogos de poder nas tramas da cidade". En: *DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social* Vol. 2 - nº 5-6 - JUL/AGO/SET-OUT/NOV/DEZ 2010 - pp. 97-126.
- 2012. "Jogos de poder nas dobras do legal e ilegal: anotações de um percurso de pesquisa". En: Azaís, Christian; Kessler, Gabriel y Telles, Vera da Silva (orgs.). *Ilegalismos, Cidade e Política*. Belo Horizonte, Fino Traço.
- Telles, Vera da Silva y Veloso Hirata, Daniel. 2007. "Cidade e práticas urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito". En: *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, 21 (61).
- Tiscornia, Sofia. 2008. *El activismo de los derechos humanos y burocracias estatales. El caso Walter Bulacio*. Buenos Aires: Editores del Puerto/CELS— Colección Antropología Jurídica y Derechos Humanos.
- Tiscornia, Sofia; Sarrabayrouse María José y Eilbaum, Lucía. 2004. "De los edictos de policía al Código de Convivencia Urbana. Las trágicas paradojas de los procesos de construcción de espacios de convivencia". En *Burocracias y violencia. Ensayos sobre Antropología Jurídica*; Tiscornia, Sofia (comp.). Antropofagia, Colección de Antropología Social. Buenos Aires, Argentina.

Fuentes

LEY N° 1472 (Código contravencional), sancionada el 23/09/2004 (promulgada de hecho del 25/10/2004 y publicada en BOCBA N° 2055 del 28/10/2004), en reemplazo de la Ley N° 10, sancionada el 09/03/98 (promulgada por Decreto N° 265/98 del 12/03/98 y publicada en el BOCBA N° 405/98 del 15/03/98).

LEY N° 4.121, sancionada el 07/12/2011 (promulgada de hecho del 18/01/2012 y publicada en BOCBA N° 3852 del 10/02/2012).

Colección Fototeca Benito Panunzi

La colección Fototeca Benito Panunzi está orientada por la intuición de que en las imágenes que tramaron la historia del país hay poderosas sugerencias para pensar; tanto las situaciones originales, fugaces y únicas, en las que un instante fue retratado, como también las potencias que ese momento, nunca del todo capturado en la escena ofrecida, destila para pensar el presente e imaginar el país por venir. Esta colección, prolongación de los tesoros fotográficos de la Biblioteca Nacional, se propone difundir las imágenes más antiguas de Argentina. Una apuesta que interroga la memoria visual a partir de la sospecha de que en ella anida una parte vital de nuestra historia, siempre fértil para nuevas interrogaciones.



Primeras vistas porteñas
Fotografías de Esteban Gonnet. Buenos Aires 1864



La República Argentina en su Primer Centenario
1810-1910. Fotografías de Hugo Bonvicini

La invención del cuento del tío

Por Diego Galeano

Si todo cuento reclama un acuerdo implícito de suspensión de la realidad, “el cuento del tío” es, más bien, una declaración de males en el que la víctima y el victimario, “cuentista y otario”, confluyen en una suerte de ciénaga urbana donde se confronta la capacidad de supervivencia del más apto. El embuste de variable originalidad, es una forma refractaria y hereditaria (el adjetivo es oportuno porque la pertenencia del cuento refiere a la herencia de un supuesto y finado tío) de las tradiciones amistosas rurales que sugieren discernir entre liebres y gatos o no examinar odontológicamente a los equinos obsequiados. El cuento del tío, o la forma práctica y picaresca de obtener el dinero en la ciudad, implica tanto una relación abierta y flexible con el lenguaje —encapsulado en las prácticas de una aldeana Buenos Aires, en sostenido declive hacia la segunda mitad del siglo XIX— como el desarrollo de osadas estrategias existenciales en el mundo popular, capaces de considerar cada relación como una oportunidad posible.

Los estudios de estos malabares dialécticos y la simulación que realizaron José Ingenieros, Fray Mocho y Benigno Lugones, entre muchos otros autores, vieron en esta literatura policial naciente una fuente nutritiva para la ensayística sociológica o la ficción testimonial de su época. Pocas formas de construcción del relato escapan a las consignas culturales de su entorno. Sin embargo, Diego Galeano logra filtrarse por los intersticios de la crítica para renovar la formulación de la tipología social urbana.

*Al entusiasmo y la amistad
de Lila Caimari*

El siglo de la estafa

Siglo veinte, siglo nuevo. Faltaban todavía tres décadas para que el tango de Enrique Santos Discépolo dejara su definición sobre estos tiempos: el siglo XX cambalache, donde todo se mezclaba, sin escalafones, como en las “vidrieras irrespetuosas” de los negocios de compraventa de chucherías. Ahora rodaba el año 1901 y Brocha Gorda, un cronista del magazine porteño *Caras y Caretas*, lanzaba su pronóstico para los cien años venideros: “tengo para mí que este nuevo siglo ha de ser un inmenso cuento del tío”.¹

Desde los últimos años del siglo XIX, la expresión “cuento del tío” comenzó a ser usada como un hiperónimo que envolvía una multiplicidad de guiones aplicados al arte de estafar. En *El idioma del delito* (1894), uno de los primeros diccionarios de vocabulario lunfardo, el criminólogo Antonio Dellepiane explicaba que *tomar el cuento* era “creer en la historia del legado del tío, etc.”² Y en ese “etcétera” venían contenidos los otros cuentos: el *balurdo*, que el propio Dellepiane definía como un “rollo de papeles que a simple vista se asemeja a una gran suma de dinero, con que el grupo engatusa al *otario* en el trabajo del cuento”; el *baratín* o *cambiazó*, que consistía en trocar el dinero de la víctima por papeles de escaso valor sin que se diera cuenta; o el *toco mocho*, “estafa por medio de un billete de lotería, aparentemente premiado con una gruesa cantidad”, que era en realidad falsificado para la ocasión.³

El estafador que usaba estas historias para embaucar a las víctimas también

recibía un nombre particular: *cuentero* o *filo*, porque *flar* era, en lunfardo, sinónimo de “hacer el cuento” al otario, “relatar una historia inventada, con el objeto de engañar a alguien y sacarle dinero”.⁴ Era precisamente el dinero, en sus múltiples formas, materialidades y modos de circular, el gran protagonista de los cuentos del tío. Basta seguir estos primeros repertorios del “vocabulario lunfardo” (que muchos criminólogos, y no pocos periodistas, consideraban una jerga creada por los ladrones rioplatenses) para notar la cantidad de voces que aluden al dinero: *guita*, *blanca*, *parné*, *pulenta*, *guitarra*, *amarillo*, *vento*, *ferros*, *mangangás*, *rollo*, *paco*, etc.

El vaticinio de Brocha Gorda –que el siglo XX sería un gran cuento del tío– prefiguraba una idea que estaría presente en la letra de *Cambalache* (1934) y en una infinidad de textos de conocidos escritores argentinos. Contemporáneo al tango de Discépolo, el libro *Radiografía de la pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada, coincidía con el diagnóstico de una época nueva signada por la picardía, el engaño, la simulación, el afán de lucro y la pasión por sacar ventaja. La mención a ese tipo de estafa conocida como “cuento del tío” aparecía aquí como metonimia del gran imperio de la “viveza” que carcomía todas las costumbres argentinas.

Si según Discépolo en el siglo XX resultaba lo mismo “ser derecho que traidor”, ignorante que sabio, generoso que estafador, para Martínez Estrada se habían borrado las diferencias entre un médico cirujano y un matarife, un descuartizador o un carnicero. En medio de una crítica a la orientación profesionalista y burguesa de las universidades nacionales, el ensayista

agregaba al argumento una comparación entre el abogado y el cuentero del tío. Aunque no tenían nada que ver entre sí, “como tipos extremos de una serie” estaban “más en línea filogenética que el mecánico y el peón de horno de ladrillos”.⁵

¿Dos extremos de qué serie? La serie de los “charlatanes” que habitaban el centro de Buenos Aires, ese caldo de cultivo de personajes variopintos que obtenían dinero mediante el arte de la retórica: prestamistas, dueños de agencias de remates, usureros, corredores de la bolsa, especuladores y empresarios del juego

Desde la matriz del darwinismo social, la simulación era vista como parte de una adaptación de la personalidad en el proceso de lucha por la vida.

clandestino. Eran los “parásitos de la riqueza” que Julián Martel describía en su novela *La Bolsa* (1891), donde el centro de la actividad bursátil representaba a la ciudad fenicia, a la urbe de los advenedizos, a ese “mar revuelto en el que se mezclan y se confunden todas las clases”.⁶

Eran los mismos grises personajes que en la década de 1930 Roberto Arlt retrataba en sus “Aguafuertes porteñas” para el diario *El Mundo*. Se movían al ritmo de la frenética circulación monetaria y lo que buscaban era acumular dinero: “como los locos o los pillos, se traen a cuestras negocios fantásticos, negocios de millares de pesos, combinaciones que van a hacer temblar la Banca mundial”, escribía Arlt y añadía: “hablan con tanta facilidad de los millones que van a ganar que, con los movimientos que hacen con el brazo, es difícil verles los puños sucios de la camisa”.⁷ Como Miguel Cané, cuando aseguraba reconocer a los advenedizos porque entraban a los salones de la alta sociedad “tropezando

con los muebles”,⁸ Arlt insinuaba que otro detalle –los puños sucios de la camisa– desenmascaraba al simulador escondido detrás del palabrerío veloz y de la gesticulación rimbombante.

El charlatán y el cuentero del tío formaban parte de la fauna que los médicos y criminólogos porteños aglutinaban en el mundo de la “simulación”.⁹ En *Los simuladores de talento* (1904), José María Ramos Mejía describía así a los embusteros vernáculos:

*Tienen el instinto del lucro como las aves el de emigración; su personalidad moral específica está definida en ese rasgo predominante que ha conformado en el sistema nervioso, un pliegue imborrable que fija su índole económica. El lucro en todos sus dolorosos extremos, es tan normal en el alma como el desarrollo de una corola en la planta, del ala en el insecto.*¹⁰

En las denuncias a la simulación, eran recurrentes las metáforas con el mundo animal. Y los animales que representaban a los simuladores eran los bichos rastreros de la pampa. En *Vivos, tilingos y locos lindos* (1901) Francisco Grandmontagne comparaba a la viveza argentina con las aves pampeanas de vuelo rastreador, que en lugar de sobrevolar las alturas preferían “la carroña tendida en el suelo”.¹¹ Para Grandmontagne la inmigración italiana y española había producido una “casta de sagaces, de vivos”, que llegaban con aspiraciones de ascenso social, pero no subían volando sino gateando, arrastrándose. Por eso el poder del simulador estaba depositado en las uñas: los vivos eran como “hurones del utilitarismo fácil, escarbadores de todo lo mediocre”.¹²

Grandmontagne, como más tarde Manuel Gálvez en *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), señalaban a la viveza como un rasgo destacado de la cultura nacional y, a la vez, como el síntoma de su más aterradora corrupción.¹³ “En la viveza, en esa facultad asequible y ramplona”, insistía el escritor franco-argentino, “reside casi en absoluto la descomposición corrosiva de todo el organismo nacional”. Por efecto de “resaca del aluvión” inmigratorio, el argentino se había convertido en un “cultor del engaño admisible” y la viveza en la “facultad individual más aplaudida”.¹⁴

Para Ramos Mejía, el simulador practicaba una forma de “delincuencia pequeña, subterránea, ejecutada en dosis infinitesimales”, una transgresión de doble faz que podía ser “viveza o delito, según el punto de vista o la filosofía con que se estudie”. Desde la matriz del darwinismo social, la simulación era vista como parte de una adaptación de la personalidad en el proceso de lucha por la vida. De este modo, los cuenteros constituían un eslabón de una larga cadena de simuladores que “cambiaban de personalidad como de vestido, revistiendo alternativamente, y según sus necesidades, la del *sincero*, la del *mentiroso*, la del *filántropo*, el *servil* o el *apático*, el *entusiasta* o el *sensible*”.¹⁵ La misma idea sostenía José Ingenieros en la introducción a su tesis doctoral sobre la simulación de la locura:

Simulando la bondad y la virtud, medran en la sociedad innumerables pícaros y viciosos; de esa manera parecen menos temibles y burlan la confianza de los que creen en sus falsas cualidades. Hay quien simula la lealtad, para traicionar más eficaz-

*mente; hay quien simula la modestia, para que se le confunda con los grandes hombres que generalmente procuran no estorbar a los torpes con su excesivo ingenio; hay quien simula la generosidad, y todos conocemos esos falsos protectores que maniatan a sus protegidos; hay quien simula la ecuanimidad, para herir mejor a las víctimas de su envidia; hay quien simula la caballerosidad, ocultando el abajamiento de sus costumbres. Toda virtud puede ser simulada, desde la caridad por el usurero hasta la ilustración por el charlatán. En el “cuento del tío” –cuyas formas son muchas más de las que persiguen las policías– todo el éxito depende de la habilidad con que un “compadre” simula la candidez, haciéndose, como aquí suele decirse, el “otario”.*¹⁶

Ramos Mejía también hacía explícita la conexión existente entre los cuenteros del tío y el vasto universo de los simuladores. La astucia, que tanto aguzaba la “pasión del lucro”, era según él la responsable de la invención de “verdaderas obras de arte de chantaje”, un “cuento del tío que se repite diariamente y se repetirá mientras el dolor ande por el mundo repartiendo sus venenos y punzadas”.¹⁷ Ese veneno era el dinero. La *guita*, la *pulenta*, el *vento*, el vil metal, lo invadía todo con su paso arrollador en la Buenos Aires moderna y cosmopolita de comienzos de siglo. En estos mismos años, Georg Simmel problematizaba la ligazón entre dinero y vida metropolitana, mirando al caso de Berlín. El estilo de vida metropolitano, con su “intensificación de la estimulación nerviosa”, era para el sociólogo alemán un “terreno fértil” para los intercambios sociales fríos, calculadores, los encuentros

mediados por el dinero.¹⁸ A través de esas interacciones, la frenética circulación monetaria de la metrópolis atraía a los estafadores como la luz artificial a los insectos.

Mientras los médicos y criminólogos diagnosticaban esta patología de la modernidad urbana, en la prensa popular se reflejaban imágenes semejantes. En 1898, desde las páginas de *Caras y Caretas*, Roberto Payró construía un imaginario reportaje a Satanás. En el texto, el diablo confesaba al periodista que estaba retirado de su actividad, porque la humanidad se dedicaba a producir su propia maldad. Los “pactos con el diablo” eran ahora innecesarios y el infierno se abastecía por decantación: “los ricos vienen porque tienen dinero; los pobres porque quieren tenerlo”.¹⁹ Ese potencial nivelador del afán de lucro, donde ricos avaros y pobres codiciosos quedaban reducidos a la misma inmoralidad, y destinados al mismo infierno, fue la hipótesis fundamental, el cemento hermenéutico, de las primeras interpretaciones sobre el cuento del tío. Fue, además, la hipótesis que se articuló con una lectura folclórica de esta forma de estafar, que remitía su génesis a la viveza nacional: “el negocio leonino, yo diría más bien el *negocio argentino*, la obsesión de la fortuna, el calor de la extorsión, nacen en el espíritu, como en la humedad de los desvanes los silfos, desesperados por comer”.²⁰

Los caballeros de la industria

Ahora bien, ¿era el cuento del tío un negocio tan argentino como el afán de lucro, tan criollo como la viveza, tan rioplatense como el lunfardo? Uno de

los primeros testimonios que existen sobre esta práctica es un artículo escrito por el periodista Benigno Lugones y publicado en la sección de folletines del diario *La Nación*, el 6 de abril de 1879. El texto se llamaba “Los caballeros de la industria” y era el segundo de una serie de folletines que llevaba el título de “Bocetos policiales”, aunque esta entrega terminó siendo la última.²¹ Estos textos ofrecían una radiografía del “mundo lunfardo”, ese mundo que unos años más tarde fascinaría a Fray Mocho y a otros cronistas del bajo fondo porteño. *Lunfardo*, explicaba Lugones, era tanto la palabra que designaba a los ladrones de Buenos Aires como a su caló particular, a la jerga más o menos secreta que usaban para comunicarse.

El primero de los folletines (“Los beduinos urbanos”) estaba dedicado a describir el *modus operandi* de tres tipos de ladrones: los *punguistas*, que practicaban hurtos callejeros; los *escruchantes*, que entraban a las casas para robar; y los *beabistas*, asaltantes nocturnos que atacaban a sus víctimas en parajes alejados del centro de la ciudad, poco iluminados y mal vigilados.²² En “Los caballeros de la industria” Lugones consagraba el folletín a las estafas. La expresión venía del francés *chevaliers d'industrie* que, durante el siglo XIX, también había sido usada en otros idiomas para referirse a los embaucadores. El consejero de la corona española Valentín de Foronda, por ejemplo, escribía en 1801: “los caballeros de industria (...) se mantienen a costa de los incautos, lo que les es muy fácil, haciéndoles concebir esperanzas muy lisonjeras, proponiéndoles cosas agradables, adulándolos, por cuyos medios, y por cierto aire de sinceridad y de

franqueza, cautivan su confianza”.²³ Y en 1857 Herman Melville, en un libro de relatos cortos sobre estafadores que operaban en los puertos norteamericanos, utilizaba la expresión en francés, *chevalier d'industrie*, como sinónimo de *confidence-man*, timador, embustero.²⁴

Los caballeros de la industria de Benigno Lugones operaban con diversas formas de estafa. Por un lado, estaban los que circulaban billetes y monedas falsas, o los que hacían pasar unos billetes por otros: los de 500 réis brasileños por 500 pesos fuertes, el billete de 40 centavos como si fueran 40 patacones, etc. Estas estafas monetarias tenían por víctimas “a las gentes recién llegadas del extranjero o de la campaña”: “tales personas no conocen bien la moneda, vienen ávidas de alguna ganancia y son buenos otarios, porque son ingenuas, cándidas y sencillas, muy especialmente nuestros paisanos”.²⁵

Por otro lado, Lugones narraba un conjunto de estafas que eran, precisamente, las que algunos años más tarde quedarían envueltas en el genérico “cuentos del tío”. Aunque con otros nombres, distintos a los que en 1894 difundía Dellepiane, muchas historias eran las mismas. El *toco mocho*, el cuento del billete de lotería, aparecía aquí con el nombre de *escracho*, y el *balurdo*, el falso atado de billetes, figuraba como *espiente*. La que estaba ausente era la historia que después le daría nombre a la serie: el cuento del tío propiamente dicho. Aunque el guión tenía muchas variantes, es posible tomar como referencia el relato del criminólogo Eusebio Gómez, en *La mala vida en Buenos Aires* (1908):

El estafador típico, dentro de la delincuencia bonaerense, es el cuentero del tío. (...) Sabe encontrar a su

*candidato (otario), campaneándolo, generalmente, entre los forasteros, a veces en las mismas estaciones de ferrocarril, en complicidad con corredores de hoteles que se valen de este oficio para delinquir, actuando como entregadores. (...) ¿Cómo efectúan el shacamento, es decir, cómo estafan a la víctima? Uno de ellos le cuenta que tiene encargo de entregar una suma considerable de dinero a una persona a quien no puede encontrar, y que, debiendo salir esa misma noche para el campo, no puede cumplir la comisión. Esa entrega obedece a razones de tal índole que su demora puede ocasionar perjuicios inestimables, y se lamenta, casi desesperadamente, de no contar con un amigo de confianza que lo sustituya.*²⁶

Según la explicación de Gómez, la denominación “cuento del tío” provenía de su versión original, donde esa suma era “la herencia de un tío que había que entregar a un niño huérfano”.²⁷ En general, la estafa se perpetraba cuando uno de los cuenteros ofrecía al otario que se encargara de entregar ese dinero de la herencia a cambio de quedarse con un porcentaje, pero ponía como condición que su interlocutor exhibiera una suma de dinero para garantizar que se trataba de una persona respetable. En esa instancia, ya había entrado en escena otro cuentero, que simulaba tomar conocimiento de la historia y no tener dinero para ofrecerse como fiador en la transacción. Si el otario caía en la trampa, cedía a los cuenteros su propio dinero y a cambio recibía un paquete que resultaba ser un falso atado de billetes, es decir, un *paco* o *balurdo*.

Este cuento, sin embargo, no era tan típicamente “bonaerense” como

imaginaba Eusebio Gómez, ni desde el punto de vista de la procedencia de los estafadores, ni observando el territorio por el que se había expandido el guión. El historiador Pablo Piccato analizó el caso de dos cuenteros del tío, uno español y otro argentino, que aplicaron exitosamente esta historia en la ciudad de México. Cuando la policía mexicana los detuvo, en 1911, encontró en el hotel en el que se hospedaban guiones manuscritos con la dramatización del cuento.²⁸ Se trata de un indicio, entre muchos otros, acerca de la intensa circulación transnacional de esta forma de estafa. Es claro que no era un producto exclusivo de la viveza criolla, ni un “negocio argentino”, pero es verdad que allí donde se hizo presente despertó una inquietud por atribuirle procedencia y nacionalidad. En Colombia era denominado “paquete chileno”, los norteamericanos miraban al otro lado del Atlántico llamándolo “*Spanish prisoner game*”, mientras que los franceses le devolvían la mirada con la expresión “*vol à l'américaine*”, que según el gran criminalista de Lyon, Edmond Locard, era un delito antiquísimo devenido en moda en ciudades como Chicago y Minneapolis.²⁹

Estas estafas también existían en Brasil, donde eran conocidas en portugués como “*conto do vigário*”, cuento del vicario, que, al igual que su vecina interpretación rioplatense, comenzó como un guión particular y terminó envolviendo una multiplicidad de versiones diferentes. En un folleto sobre la jerga de los ladrones de Río de Janeiro, el policía carioca Elysio de Carvalho arriesgaba una hipótesis sobre la génesis del *conto do vigário*, que lo acercaba mucho al cuento del tío: “la denominación proviene de

España y nació del hecho original de tratarse siempre de la historia de una herencia dejada por un tío vicario a un sobrino huérfano”.³⁰

Esta hipótesis sobre los orígenes hispánicos del cuento del tío es difícil de corroborar, pero lo cierto es que las mismas historias circulaban por el mundo, atravesando fronteras de Europa y países del continente americano. No solo viajaban los guiones sino también los estafadores: así como Piccato detectó cuenteros argentinos y españoles en México, los desplazamientos territoriales de estos sujetos en el espacio atlántico sudamericano, es decir, en las rutas entre el Río de la Plata y los puertos marítimos brasileros, eran también muy intensas. En los archivos y revistas policiales de Brasil y Argentina pueden encontrarse los mismos nombres, pseudónimos y retratos fotográficos de cuenteros —o *vigaristas*, en portugués brasiler— que llevaban sus historias para estafar de Buenos Aires y Montevideo a Porto Alegre, San Pablo o Río de Janeiro.³¹

¿Cómo explicar entonces estos continuos desplazamientos? ¿Por qué llevaban sus historias para estafar de una ciudad a la otra? Los cronistas de la prensa gráfica ofrecen algunos indicios para responder estos interrogantes. Bajo el pseudónimo de Fabio Carrizo, José S. Álvarez (más conocido como Fray Mocho), publicó en *Caras y Caretas* un reportaje sobre el cuento del tío. A este asunto le había dedicado, tres años antes, varias páginas de las *Memorias de un vigilante* (1897), donde narraba distintos tipos de cuentos. En este nuevo artículo, Fray Mocho demostraba conocer el carácter transnacional de la estafa: decía que el cuento del tío era la versión criolla de esta “curiosa especialidad que en

EL CUENTO DEL TÍO

Uno de nuestros más hábiles colaboradores se puso en relación con un famoso cuentero, como se llama en el lenguaje de los estafadores al profesional de esa curiosa especialidad que en Europa se designa con la frase de «robo a la americana», y pertenecen a su pluma los apuntes que consignamos en esta breve reseña ilustrada.

El cuentero, como cualquier otro ladrón, necesita, para realizar sus empresas, de la ayuda eficaz de los entregadores ó «campanas», que le proporcionan las víctimas, dándole instrucciones precisas sobre sus usos, costumbres y peculiaridades, y del capitalista, que secretamente asociado, le adelanta los recursos para plantear y desarrollar su plan. Por manera que, como todos los ladrones, éste tiene «una larga familia que mantener».

El cuento que vamos a referir se hace a los desconfiados, a los que leen crónicas policiales y conocen los medios de defenderse.

Va el hombre por una vereda y de repente un



1.—Buena suerte...

—Esto sí que es lindo, mi señor... Un reloj de valor y nada respecto a su dueño... ¿Y qué hacemos, señor?

—Devolvámoslo... —Pero ¿a quién? ¿A la casa vendedora?... Sería una locura...

—¡A la policial!
—Peor que peor, mi señor... Más bien podríamos poner un aviso en *La Prensa*.

—Eso es... un aviso es lo mejor.

—Es que hay una dificultad... yo me voy ahora para mi casa, que es en Moreno... Mire, compañero, al que Dios se la da, San Juan se la bendice... Nosotros hemos hallado esta prenda que quizás es la suerte... Vea; yo soy un mozo pobre y a usted aunque sea rico no le vendrá mal la alhaja... Hagamos una cosa: déme cien pesos y llévase el reloj... Si yo tuviese dinero le compraba su parte.

El hombre regatea un poco, el de Moreno hace una rebajita y al fin se lleva el reloj que después de valuado en una joyería, resul-



2.—Veremos el contenido.



3.—Quiero Vd. comprar mi parte.
—Vere si tengo dinero...



4.—No tengo dinero...
—Pa' qué?... Tan buen negocio que podía Vd. hacer!

viandante que pasa ante él deja caer un paquete que otro viandante se apresura a recoger, diciendo al mismo tiempo a su futura víctima, que se ha detenido:

—Buena suerte hemos tenido, mi respetable señor. ¿Conoce usted por casualidad al que perdió esto?

—No, señor... y debo declararle, por otra parte, que yo no he sido quien hizo el hallazgo, sino usted.

—De ninguna manera, señor... lo hemos hecho juntos. Yo no hice sino apresurarme a recogerlo para evitarle una molestia...

—No, señor... —No permito... de ninguna manera... pues no faltaba más... Lo hemos encontrado los dos y la devolución al dueño la haremos ambos.

Y como una consecuencia lógica de estas palabras, examina el paquete buscando alguna dirección y no hallándola lo desatan para examinar el contenido y ver de obtener algún dato.

No hay sino una factura en que está envuelto el reloj.



5.—¿No han visto, señores, su paquete que perdí?
—Sí, señor... Lo tiene este caballero y vamos a devolvérselo.

ta que es de cobre y que apenas valdrá diez pesos.

Podría ocurrir que la víctima no tuviese dinero encima y que hiciera presente esta circunstancia a su socio ocasional, que por ello vería perdida su labor y en peligro su reloj, que siempre representa un valor.

El caso es apurado, pero está previsto. El ladrón chasqueado saca su pañuelo ó agita una mano en el aire—señal convenida ya con su

auxiliar, para caso semejante—y éste no tarda en presentarse ante ambos, preguntándoles si no han encontrado por casualidad ó visto un paquete de tal y tal forma, a lo que el ladrón se apresura a contestar:

—Sí, señor... Nosotros lo encontramos y este caballero se lo va a entregar, pues él lo tiene...

El golpe ha sido errado, es verdad; pero el honor y el reloj se han salvado.

FABIO CARRIZO.

Fotografías de
CARAS Y CARETAS.

Europa se designa con la frase de *robo a la americana*.³² El texto iba acompañado por una serie de cinco fotografías de estudio, que buscaban enseñar a los lectores el *modus operandi* del cuento del tío y, de este modo, prevenirlos. Esta pedagogía popular dirigida a los potenciales otarios pretendía producir un efecto en los lectores de las crónicas policiales, darles herramientas y “medios para defenderse”.

Es probable, entonces, que la publicación de los guiones, la minuciosa elucidación de los cuentos del tío en magazines populares como *Caras y Caretas*, haya afectado el trabajo de los cuenteros, quienes prefirieron llevar sus estafas a otras ciudades y otros países donde todavía no eran conocidas. Sobre esa

difusión existen innumerables testimonios: la *Revista de Policía*, editada entre 1897 y 1937, recibía en su correo de lectores noticias de este tipo;³³ entre los años 1911 y 1913, la revista ilustrada *Sherlock Holmes*, daba asidua publicidad a los cuentos del tío;³⁴ y en la década de 1920 *Magazine Policial* difundía sus retratos fotográficos en una sección llamada “Galería de L.C.”, ladrones conocidos, en la jerga policial.

En 1932, un cronista de *Caras y Caretas*, Ernesto de la Fuente, publicó una serie de quince artículos sobre los cuentos del tío, en base a las informaciones que recolectaba de la Sección de Defraudaciones y Estafas de la Policía de la Capital. Una de esas entregas comenzaba así: “Hoy relataremos, breve-

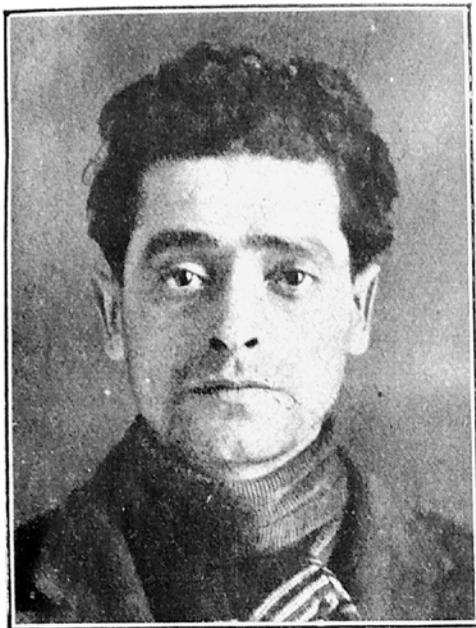
“Galería de L.C.”,
Magazine Policial,
Año V, n. 47,
Buenos Aires,
agosto 1926

Galería de L. C.

¿Conoce Ud. a estos rateros?..... Si fué Ud. víctima de algún delito observe si entre estos delincuentes, está uno de los autores

CUENTERO

SCRUCHANTE



Rómulo Gutiérrez, hábil “paquero” que se especializa en los cuentos del tío. Busca sus cándidos clientes en las proximidades de las estaciones de ferrocarril.



Carlos Verdepa, o Eulogio Maldonado, o El Chileno, audaz ratero que se dedica a forzar cajas de valores. Está prontuariado también como madruquista.

mente, dos sencillos cuentos del tío, tan sencillos, que hace pocos años se repitieron con alarmante frecuencia, hasta que la explicación de sus detalles por los órganos de la prensa hizo que la gente quedara sobre aviso y se evitara la repetición de las estafas”.³⁵ Esa mecánica de la circulación de informaciones (de la policía a la prensa y de los periodistas al público lector), junto al efecto multiplicador de las conversaciones cotidianas y la difusión oral de las noticias, tenía un poder de disuasión considerable sobre los cuenteros. Mucho más que en el caso de las pungas o los asaltos a las casas, el cuento del tío dependía directamente de la opacidad social de su trama. Era necesario que los habitantes de la ciudad, o al menos sus “recién llegados”, desconocieran el guión del cuento y cuando la prensa lo publicaba, perdían eficacia. De ahí la necesidad de hacer las maletas, tomar un barco y llevar las estafas a otro lado. El mismo año y en la misma revista, Félix Lima escribió un reportaje a un investigador de la policía porteña, con el que conversó sobre los orígenes del cuento del tío. Para su informante, era “un artículo importado, como las pasas de Málaga, los higos secos de Nápoles, las sillas de Viena y las navajas de Albacete”. ¿Importado desde dónde y en qué momento? El texto apuntaba a la inmigración europea del último cuarto del siglo XIX, una fecha que resulta verosímil si se considera al folletín de Benigno Lugones como una de las primeras noticias sobre su existencia en Buenos Aires. “El cuento del tío atravesó el charco durante la presidencia de Sarmiento”, explica el pesquisante al periodista, “al intensificarse la inmigración de italianos y españoles, importado por gente

que ya había caído, pisado el palito, salido de perdedores”.³⁶ Lima aclaraba que la procedencia de estas estafas dependía de cada guión. “La maternidad del cuento del tío es andaluza. Al respecto, los historiadores policiales están de acuerdo”. En cambio, el cuento del *paco* tendría un origen italiano. Según este texto, todavía en la década de 1930 los cuenteros seguían siendo predominantemente inmigrantes europeos. “Ayer, como hoy, los cuenteros son italianos y españoles, en su gran mayoría. El criollo prefirió revistar como asaltante”.³⁷

La ciudad y el dinero

La especulación sobre los orígenes del cuento del tío y, en particular, sobre el lugar que en esta estafa ocupaban criollos y extranjeros, tenía raíces culturales profundas, que excedían en mucho a las discusiones criminológicas. La cuestión del estatuto social y político de los inmigrantes europeos, ese gran debate sobre la nacionalidad y la raza que se instaló en la década de 1880 y se hizo presente en las novelas naturalistas, constituye el gran telón de fondo para comprender los discursos que produjeron una clave interpretativa sobre el fenómeno del cuento del tío. La relación de los inmigrantes con el dinero, desde la fantasía de “hacer la América” hasta los hábitos ahorristas de los italianos, constituye una referencia obligada para las narrativas sobre esta forma de estafa.

La crisis de 1890 reactivó con gran fuerza una serie de imaginarios sociales sobre la circulación de dinero, el afán de lucro y la codicia, que tuvieron una síntesis narrativa en aquello que la crítica literaria llamó “ciclo de la bolsa”:

un conjunto de novelas que colocaron a la Bolsa de Comercio como epicentro simbólico de la bancarrota moral de la sociedad argentina.³⁸ Ficciones como *Quilito*, de Carlos María Ocantos, *Horas de fiebre*, de Segundo Villafañe y *La Bolsa*, de Julián Martel, todas ellas publicadas en 1891, situaron a la “fiebre del oro”, a la pasión por la acumulación de dinero, como desencadenante de la ruina financiera, moral y social de los personajes.

En el medio siglo transcurrido entre el folletín de Benigno Lugones y el texto de Félix Lima sobre los orígenes del cuento del tío, persiste una misma idea: la entrada de esta estafa en Buenos Aires era un efecto colateral de la inmigración española e italiana. Sin embargo, esta no era la única lectura posible sobre el vínculo entre los inmigrantes europeos y el cuento del tío. Otra, ampliamente difundida, era aquella que mostraba a los recién llegados de Europa como las víctimas predilectas de los cuenteros. “En guardia contra los embusteros”, advertía un *Manual del inmigrante italiano*, publicado en 1918 para orientar a los compatriotas en su arribo a la Argentina. El autor de este folleto apuntaba entre los consejos a los recién llegados:

Desconfíe de quien no tenga las ropas ni la autoridad para acercarse, no escuche ni historias maravillosas, ni casos piadosos y sosténgase por el momento incapaz de prestar la mínima ayuda a cualquiera y muy especialmente a los que le digan “haber hecho el viaje con usted”, cosa que no se sabe nunca si es verdad. Sepa que existe un notable sistema para engañar al inmigrante que acaba de desembarcar; es el llamado “cuento del tío” y que en Italia se lo conoce

*como truffa alla americana. Consiste en pedir dinero al recién llegado mediante todo tipo de pretextos (...). Muy a menudo los diarios dan cuenta de estos casos con historias bastante ingeniosas, donde muchas veces la víctima hace la figura del “papanatas” y otras, la de un individuo de conciencia elástica que no vacila en aceptar ganancias ilícitas. La habilidad de los embusteros consiste en comprometer a su víctima de tal modo que, dado el golpe, esta no lo denuncie por temor a confesar su inconsistente complicidad.*³⁹

La alusión al inmigrante como otario habitual de los cuentos del tío se lee también en las referencias sobre los lugares donde operaban los cuenteros. En la topografía porteña del cuento del tío abundan las menciones al Puerto, al Hotel de Inmigrantes y, en particular, al Paseo de Julio. Cuando explicaba el funcionamiento del *escracho*, el cuento del billete de lotería, Benigno Lugones decía que “el Paseo de Julio era el punto obligado donde los estafadores iban a buscar, para esta clase de estafa, los otarios”, el lugar exacto donde comenzaban el *trabajo* sobre esos hombres que “no eran de la ciudad”.⁴⁰ También en la crónica de Félix Lima aparecía un diálogo entre el investigador de la policía y un italiano que llegó a ser considerado como el “decano de los paqueros”, los estafadores que usaban el cuento del *paco* o *balurdo*. El italiano se refería a sus primeros encuentros con los cuenteros, recién arribado a Buenos Aires: “¿Recuerda dónde operaban los ‘paqueros’ cuando usted llegó al país?”, preguntaba el pesquisante. “Propio al Paseo de Julio, cerquita del antiguo moeye de pasaquero que salía de la

vacada de la caye Cangayo”, respondía el cuentero.⁴¹

El Paseo de Julio y sus alrededores era también el escenario de una copla popular recuperada a fines del siglo XIX en *El payador oriental* de Juan de Nava. El inmigrante como otario estaba también presente en la letra de la canción:

Causa del Cuento del Tío / tengo tanto que contar, / que sólo voy a explicaros / algún caso excepcional, / de los muchos que han pasado / en esta culta ciudad / a causa de la avaricia / de aumentar un capital. / Los periódicos publican, / que a don fulano de tal, / le han estafado mil pesos / y ha denunciado su mal, / diciendo: —No los conozco / mas lo cierto y lo formal / es que han dado el cambiao / sin yo poderlo observar. / El Gran Paseo de Julio, / foco del estafador, / o albergue del escrucante, / mina de todo embrollón / es el sitio predilecto, / causa de la Inmigración, / que abunda en esos parajes / elegidos del ladrón. / Allí fue donde una tarde, / y sirviendo de irrisión, / vi a un pobre napolitano / llorando con tal tesón, / que una punta de curiosos, / al verlo en tal aflicción, / conociendo los motivos, / se reían de su dolor.⁴²

Además de situar al inmigrante napolitano en el lugar de víctima del cuentero, esta copla muestra otra dimensión de los relatos sobre el cuento del tío: la burla. Erving Goffman, el sociólogo de Chicago que se dedicó a estudiar las situaciones de interacción en la vida cotidiana, escribió un texto donde analizaba el lugar social del otario (*mark*) en la versión norteamericana de los cuentos del tío (*confidence game*). Goffman argumenta que las personas

estafadas pierden algo más que dinero: la humillación, la ofensa al honor, fundamentalmente al honor masculino, que se juega en la capacidad de obtener dinero en la calle a través de la interacción con los demás.⁴³ En Buenos Aires, la burla a los otarios se mezclaba con una condena frente la supuesta avaricia de los inmigrantes. El cuento del tío venía a ser como una revancha criolla contra la costumbre de venir a “hacer la América”.

En ese sentido, la notable presencia de los cuentos del tío en las crónicas policiales de los diarios y en los semanarios ilustrados, no se explica únicamente por la intención de prevenir a los lectores de las estafas, esa función pedagógica y disuasiva de “avivar otarios”. La crónica policial, “manjar predilecto que agrada principalmente a las gentes del pueblo”, decía un periodista de *Caras y Caretas*, era laboriosamente

Ilustración de Faber.
Caras y Caretas,
n. 1.736,
Buenos Aires,
9 enero 1932, p. 81



*El cuento del tío
también tiene su historia*

Si las estafas resultaban encantadoras y el cuento del tío era “ameno”, mucho tenía que ver con su pregnancia la capacidad de multiplicarse en burlas, ridiculizaciones, carcajadas colectivas, como la multitud de curiosos que aparecían en la copla riéndose del otario napolitano.

construida con “los hechos sombríos y pintorescos del día: el crimen horrendo y la lesión leve, el valioso robo y el humilde hurto, la graciosa estafa y el calote tonto y ameno del cuento del tío”.⁴⁴ Si las estafas resultaban encantadoras y el cuento del tío era “ameno”, mucho tenía que ver con su pregnancia

la capacidad de multiplicarse en burlas, ridiculizaciones, carcajadas colectivas, como la multitud de curiosos que aparecían en la copla riéndose del otario napolitano. En la burla al otario inmigrante, las representaciones sociales sobre la circulación del dinero desempeñaban un papel fundamental. En *Memorias de un vigilante*, Fray Mocho imaginaba el siguiente diálogo con un cuentero:

—¿Yo ladrón?... ¡no he estado preso jamás por eso, señor!... ¡Yo no hago sino estafas!

—¿Y la estafa no es robo?

—¡No señor; no es robo!... Dígame, ¿qué va a hacer uno cuando ve a un tano (napolitano) que a fuerza no comer junta unos marengos, y lo primero que hace es largarse a su tierra?... ¡Quitárselos!

—¡Pero eso está mal hecho!

—Pero señor, ¿y uno va a tener la sangre fría de dejar que se lleve la plata del país?

—¿Y acaso la plata es tuya?

—¡Claro que es mía!..., ¿cree que no soy argentino?⁴⁵

Muchas veces, la narración de un cuento del tío adquiría la forma de una

lección no tanto sobre los descuidos a la hora de establecer vínculos con desconocidos, sino sobre los efectos devastadores de la codicia. El propio *Manuel del inmigrante italiano* reconocía que las víctimas de los cuenteros podían ser ingenuos y cándidos “recién llegados”, pero también individuos de “conciencia elástica” que no vacilaban en “aceptar ganancias ilícitas”. La parábola del otario codicioso estaba especialmente presente en los relatos sobre dos cuentos del tío famosos en Buenos Aires: el *toco mocho* y el *filomisho*.

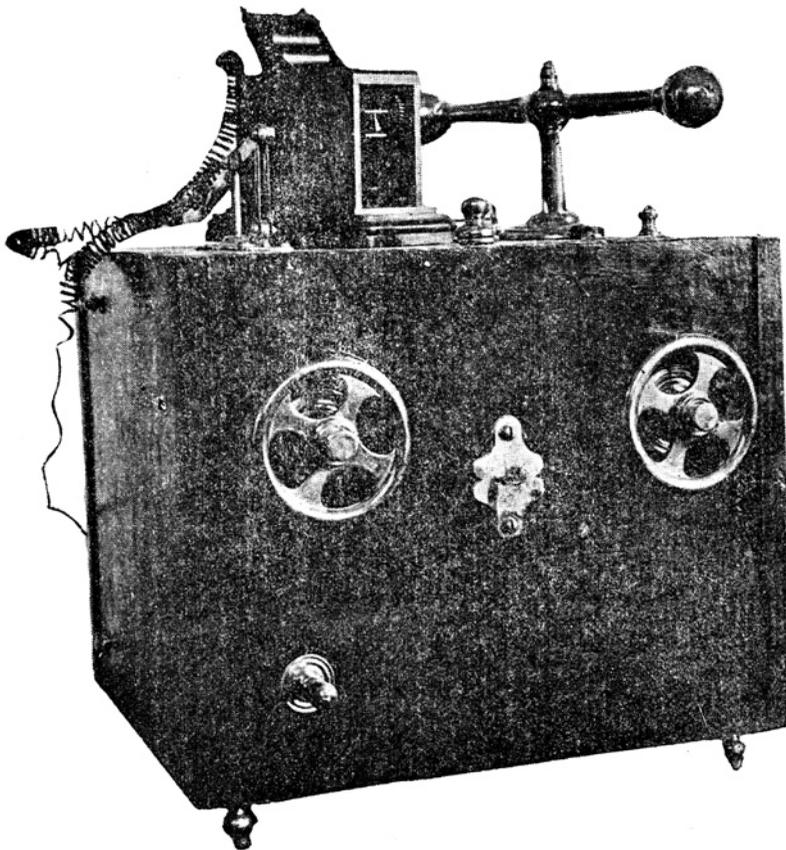
El cuento del *toco mocho* era una de las historias incluidas en el folletín de Benigno Lugones, con el nombre de *escracho*. El cuentero mostraba al otario un falso billete premiado de lotería y le explicaba que algún motivo le impedía ir a cobrarlo. Proponía entonces que le adelantara una suma menor al valor del billete y desaparecía con el dinero, mientras que el otario se enteraba de la falsedad del premio cuando iba a cobrarlo a la agencia de lotería. En este cuento, escribía Lugones, “el ladrón conmueve profundamente el ánimo del otario excitando la fibra más sensible de la organización humana: la codicia, la sed de oro”.⁴⁶

En la década de 1930, el policía Manuel Barrés daba una versión diferente del mismo cuento, donde el otario era otro y hacía algo más que desplegar su ingenuo apetito de lucro. Además, el campo de operaciones de los cuenteros se había desplazado desde el Paseo de Julio a las “grandes estaciones terminales de ferrocarriles, donde diariamente se desbordan, por sus calles adyacentes, gran cantidad de viajeros que se renuevan sin cesar”.⁴⁷ De este modo, el escenario del cuento del tío se corría desde el puerto de ultramar hacia la extendida red ferroviaria y la

víctima buscada ya no era el inmigrante europeo sino el proveniente del interior del país. El cuentero, por su parte, se disfrazaba también de paisano, de “tipo de hombre de campo, sencillo y asustadizo en la ciudad, que denota visitar por vez primera”. En general, elegía al otario entre los sujetos que detenidos en las vidrieras de las agencias de lotería y simulaba haber llegado a Buenos Aires para cobrar un billete premiado, no saber leer y no tener idea de la forma de cobrarlo.

El cuentero pedía ayuda al otario y éste, animado por la posibilidad de sacar una buena tajada de la transacción engañando al supuesto paisano,

acepta la propuesta. Se sientan en un bar y el otario ofrece ir hasta una agencia a cambiar el billete por el premio. En ese momento, aparece en el relato un elemento que forma parte de la economía de las interacciones entre extraños en las grandes ciudades, donde la confianza en el otro se construye a través de la exhibición de capacidad adquisitiva. Para demostrar que su interlocutor era una “persona de trabajo”, el cuentero pedía que le dejara como garantía una suma de dinero o un objeto de valor.⁴⁸ Según Barrés, algunos otarios llegaban a realizar extracciones de sus ahorros en los Bancos, sin presumir



TRUN-TRUN. APARATO PARA SIMULAR LA FALSIFICACIÓN
DE LIBRAS ESTERLINAS

Eusebio Gómez.
*La mala vida en
Buenos Aires,*
1908, p. 96

que los *tocomocheros* huirían inmediatamente con el dinero y que el billete premiado era falso.⁴⁹

En la versión de Manuel Barrés, el otario había adquirido un estatuto diferente, una suerte de embaucador que acababa siendo embaucado. Esa cualidad era todavía más clara en el cuento del *filo misho*, también conocido como el *trun-trun* o la *guitarra*, en referencia a la máquina usada por los estafadores para ponerlo en práctica.⁵⁰ Benigno Lugones escribía que la *guitarra* era “la más grave, la más formal estafa”, porque el cuentero urdía “una trama tal que el estafado no puede reclamar contra él, porque se vería envuelto en un proceso criminal”.⁵¹ La *guitarra* o *trun-trun* era una falsa máquina de falsificar dinero que el cuentero usaba para involucrar al otario en una –también ilusoria– banda de estafadores que fabricaban libras esterlinas y otras monedas.

De esta máquina quedaron registros narrativos y fotográficos. Lugones la describe como “una especie de cajón de bronce muy amarillo, con un mango semejante al de los secadores de escritorio”; mientras que Ernesto de la Fuente detalla un ejemplar de los años 30 que medía “ochenta centímetros de base, en sus dos frentes, y sesenta centímetros de alto”, y que tenía el aspecto de “una caja de chapa gruesa de cobre reluciente”, a un costado “un orificio para la salida de monedas”, arriba “dos ruedas de níquel, que coronan un grueso tornillo sinfín” y, finalmente, “una cavidad para meter las materias primas”.⁵² En *La mala vida en Buenos Aires*, Eusebio Gómez incluye una fotografía de este curioso artefacto: ¿Cómo funcionaba esta máquina? ¿En qué consistía el cuento del *filo misho*? Luego de entablar una conver-

sación y construir cierto marco de confianza, los cuenteros se presentan ante el otario como integrantes de una banda de falsificadores de monedas. “El delincuente –explica Manuel Barrés– debe representar al hombre de inteligencia descollante, experto en química, grabación y arte fotográfico, o algo concerniente a la impresión de billetes”.⁵³ Aunque destacado por sus conocimientos científicos, el cuentero debía mostrarse como una persona de escasos recursos, que había invertido todo su dinero en construir el *trun-trun*. Advertía al otario que si intentaba recuperar su dinero poco a poco, con falsificaciones graduales cuyo producto era preciso hacer circular, el riesgo de ser descubierto era más alto. La falsificación debía hacerse de una vez y a gran escala, por eso necesitaba socios para financiar el gasto en las materias primas. Si el otario se mostraba interesado, los cuenteros le vendaban los ojos y lo llevaban a una buhardilla donde estaba guardado el *trun-trun*. Así describía Barrés la puesta en escena del *filo misho* y el funcionamiento de la máquina:

*Si se enchufa una ficha en ella con el toma corriente eléctrico, funciona haciendo un ruido ensordecedor. Luego, si se hace el experimento, se vierte en la máquina un líquido o bien se colocan trozos de papel, de tamaño semejante al que se quiere imitar y en seguida sale por la otra abertura, si es líquido, una moneda aún caliente, y si son billetes, uno perfectamente nuevo y algo mojado, que da la impresión de estar aún con la tinta fresca. En ambos casos se echa mano de una moneda nueva o de un billete de reciente impresión.*⁵⁴

Es decir, la supuesta moneda que acaba de ser falsificada era, en realidad, dinero auténtico colocado previamente en la máquina. Para despertar la confianza del otario, el cuentero le sugiere llevar el dinero a una casa de cambio, donde es aceptado sin objeciones. Los relatos disponibles sobre el *filo misho* coinciden en señalar que las víctimas llegaban a perder sumas de dinero asombrosas. “La guitarra funcionando –decía Benigno Lugones–, produce en el ánimo del otario tal impresión que un propietario de la ciudad de Córdoba vendió dos casas y una estancia”.⁵⁵ “Vende sus fincas y comercios, si es que no tiene depósitos bancarios”, acota Barrés. Y en un ejemplo concreto reproducido en una publicación de la Policía de la Capital, se narra el caso de un comerciante de Rosario estafado por una “banda de cuenteros con fama internacional y cuyas actividades eran conocidas por las policías de otros países del continente”, que le sacaron 45.000 pesos con la historia del *filo misho*.⁵⁶ Los diccionarios de lunfardo explican que *misho* (al igual que *mistongo*), en el vocabulario de los ladrones porteños, era sinónimo de algo pobre y despreciable; antónimo de *a la gurda*, locución usada para los robos de cosas valiosas.⁵⁷ La interpretación que Barrés hacía de la expresión *filo misho* era que se trataba de un cuento donde se simulaba pobreza para estafar a una persona adinerada y codiciosa, que no dudaba en orillar la transgresión a la ley, financiando a una banda de falsificadores, para obtener un porcentaje del botín. “Dar el filo”, en este caso, significaba “herir con los mismos filos”, “valerse de las mismas razones del otro para herirle”.⁵⁸ Si en una de las versiones del *toco mocho* el otario pretendía

aprovecharse de un paisano desorientado y arrancarle una porción del premio de lotería que venía a cobrar a Buenos Aires, en el *filo misho* esa parábola del estafador estafado se hacía presente con mucha más fuerza. Entre un grupo de cuenteros que simulaban ser falsificadores de dinero y un rico ambicioso que aceptaba formar parte de una estafa al tesoro público, ¿quién era más o menos ladrón?, ¿cuál era la víctima y cuál el victimario?

Este dilema estaba presente en otras historias diferentes. El propio Barré escribía, en otro de sus libros, acerca del cuento del tío *stricto sensu*. Lo hacía a través de la dramatización de una escena en el calabozo de una comisaría. Un preso insultaba a los gritos a todos los agentes y el oficial de guardia pide al cabo que lo llevara hasta su despacho. El oficial le pide explicaciones por el griterío y el preso responde que considera injusta su detención, porque los mismos policías habían dejado salir “a la tía que me ha acusado, que ustedes llaman la víctima”.⁵⁹ El argumento del cuentero giraba en torno a la imposibilidad de victimizar a la otaria, inmigrante europea llegada al país hacía cuatro años:

A mí me encierran porque esa tía dice que yo le estafé cuatro mil pesos, que supongamos sea cierto, dicho en conversación pero no firmado; lo que la ley silencia es cómo la considera víctima. Si me dio los cuatro mil pesos fue porque yo le dije que tenía que entregar a los pobres cien mil que mi tío al morir me dio para ellos y que ella convino en hacerlo. Si en vez de papeles sucios, como su alma, hubiera sido dinero lo que le entregué, cualquier día lo verían los pobres. ¿No es ella más delincuente

*al pretender violar una resolución del moribundo y ajenarse dinero destinado a los pobres?*⁶⁰

La pregunta interpelaba a la ley, que parecía reñida con la ética, ya que un acto socialmente condenable quedaba impune frente a una transgresión considerada más leve, aunque fuera punible como estafa. Esta no era, sin embargo, la única respuesta posible en los relatos de la época. El dramaturgo oriental Florencio Sánchez, por ejemplo, resolvía de otra manera el dilema en el sainete *Moneda falsa* (1907). La trama de la obra transcurría en los suburbios de Buenos Aires y su personaje principal, Moneda, era un circulador de dinero falso perseguido por la policía. En la primera escena un grupo de italianos conversan y juegan a las cartas en un despacho

La falsificación de dinero tuvo, a comienzos del siglo XX, un lugar metafórico en la literatura, el teatro y las letras de tango. No era tanto sus fabricantes sino la mecánica de su circulación social lo que aparecía tematizado. En estas representaciones culturales, la moneda falsa irrumpe como metáfora de la ciudad moderna, escenario del engaño perpetuo, de lo simulado devenido real y del imperio de las apariencias.

de bebidas. Uno de ellos estafa a otro, recién llegado a Buenos Aires, usando el cuento del *toco mocho*. Moneda observa la escena sentado en un cajón, indiferente. Hacia el final del sainete, cuando Moneda había caído preso por posesión de un fajo de billetes falsos, en la misma comisaría aparece el otario italiano para hacer la denuncia. Allí se desata un diálogo con el comisario:

—*Gamberoni: (...) Entonces si ha presentato un golono da Gálvez con uno biglieto de lotería; mi hano-*

mostrato lo estrato e risultó con un premio de cinquecentopesi.

—*Comisario: Y usted, por servirlo, le dio ciento o doscientos. Eso se llama el toco mocho.*

—*Gamberoni: ¿Cosa dite?*

—*Comisario: Toco Mocho.*

—*Gamberoni: Non capisco. ¡Maí-sonoarrubinato!...*

—*Comisario: Porque quería estafarlo al otro. [Timbre. Al cabo]. Acompañe al señor a la oficina de guardia a que haga la denuncia.*

—*Gamberoni: ¿Cosa dite?*

—*Comisario: Que usted es tan pillo como el otro. Siga nomás.*⁶¹

Tanto la escena de Manuel Barrés como la de Florencio Sánchez transcurren en una comisaría, pero en el sainete es la autoridad policial, y no el preso, el que asume la voz condenatoria del otario codicioso, que no por acaso en ambos relatos eran inmigrantes. En la obra de Sánchez, la reprimenda a Gamberoni no estaba desconectada de la historia del protagonista, Moneda, y del delito al que se dedicaba. La falsificación de dinero tuvo, a comienzos del siglo XX, un lugar metafórico en la literatura, el teatro y las letras de tango. No era tanto sus fabricantes sino la mecánica de su circulación social lo que aparecía tematizado. En estas representaciones culturales, la moneda falsa irrumpe como metáfora de la ciudad moderna, escenario del engaño perpetuo, de lo simulado devenido real y del imperio de las apariencias.

El irrefrenable movimiento del dinero falsificado era un síntoma de la confusión fatal entre víctimas y victimarios o, quizá, de la debacle de la víctima absoluta. Siempre se repetía el mismo gesto, el mismo efecto multiplicador de la cultura ilegal: el engañado recibía el

dinero creyendo que era lícito, pero al descubrir su falsedad trataba de deshacerse de él engañando a otra persona. Arrojada al mercado como un pedazo de carbón ardiente, la moneda falsa pasaba de mano en mano, convirtiendo a todos sus usuarios en eventuales cómplices.

“¿Qué más da que esta moneda sea falsa? Todo es falso en este mundo. Falsa la amistad, falso el cariño. Falso el oro que brilla en los falsos oropeles. Y si no, ¿quién puede arrojar la primera piedra?”.⁶² *Moneda falsa* era también el título de esta novela popular que la editorial Tor publicó en 1921, aunque no hablaba de la falsificación monetaria sino de la hipocresía de los vínculos familiares y las amistades. El paralelo entre la falsedad del dinero y del amor se tejía bajo el trasfondo del gran simulacro urbano: *Moneda falsa* era asimismo el título de un tango de Francisco Brancatti, que hablaba, en 1929, de una mujer tramposa, de un abandono y de la desconfianza en las cosas que brillaban como oropel. Al igual que estas narrativas sobre el dinero falso, el cuento del tío, y su parábola del otario culpable, era representado como un síntoma de un mal mayor, que crecía al ritmo de las inmigraciones masivas: el descalabro moral de la ciudad babélica y el destino incierto de una nación fenicia.

Avivando otarios: una pedagogía policial

El cuento del tío, como hiperónimo de una multiplicidad de estafas interpersonales, fue inventado en los últimos años del siglo XIX, instituyendo una mirada particular sobre el mundo de los ladrones urbanos. El folletín “Los caballeros de la industria” de Benigno

Lugones sugería en 1879 un dato fundamental: las historias para estafar que poco tiempo después entrarían en el campo semántico de los cuentos del tío existían con nombre propio y autonomía, sin otro común denominador que el mero hecho de ser estafas.

Los “bocetos policiales” de Lugones inauguraban, además, una serie de textos sobre el vocabulario lunfardo que, en su conjunto, ofrecen otra pista: “cuento del tío” no era lo que la antropología llama una “categoría nativa” de los propios estafadores. Los diccionarios de lunfardo basados en etnografías policiales y carcelarias —como *El idioma del delito* (1894) del criminólogo Antonio Dellepiane o *El lenguaje del bajofondo* (1915) del comisario Luis Villamayor—, muestran que los lunfardos utilizaban una amplia gama de palabras para referirse a las estafas, a las víctimas y a los administrados empleados para los ardidés: *otario*, *angelitos*, *balurdo*, *baratín*, *cambiazó*, *guitarra*, *paco*, *filo misho*, *toco mocho*, etc. Es probable que las expresiones “hacer el cuento” y “cuentero” hayan sido agregadas al vocabulario lunfardo, como se incorporaron, en definitiva, al habla popular de Buenos Aires.

Sin embargo, el genérico “cuento del tío” irrumpe en las crónicas de la prensa y en la literatura popular, hacia la década de 1890, no tanto para auscultar una expresión secreta de la jerga de los ladrones porteños, sino para ordenar un universo caótico y multiforme de estafas, otorgándole así un marco general de comprensión. Cuando Luis Villamayor incorporaba a su diccionario de lunfardo las voces “cuento” y “cuentero”, las definiciones hacían uso de una clave de lectura que a comienzos del siglo XX estaba bien consolidada. El *cuentero*

era un “profesional del delito” y los *cuentos* una “modalidad de delito que determina la categoría a que pertenecen ciertos malvivientes”.⁶³ Esas categorías, esas especialidades profesionales, se definían dentro de un campo de saberes sobre la “cuestión criminal”, cuya estructura era determinada por debates entre criminólogos, policías y periodistas.

En efecto, el mundo coherente del cuento del tío nació junto a la presentación en sociedad de sus más eminentes hermeneutas. En primer lugar se destacaban los expertos de la criminología académica. Los cuentos del tío fueron material de análisis en textos fundamentales para la consolidación de esta disciplina en la Argentina: el propio libro de Antonio Dellepiane, *La mala*

vida en Buenos Aires (1908) de

Eusebio Gómez y *Los lunfardos*

(1910) de Francisco de Veyga.⁶⁴

En segundo lugar aparecían los

cronistas de la prensa gráfica y

de los magazines populares, desde

Benigno Lugones y Fray Mocho en

el último cuarto del siglo XIX,

hasta Félix Lima

y Ernesto de la Fuente en las primeras décadas del novecientos. El interés

de los lectores por los estafadores, por los detalles del mundo lunfardo

y por la jerga de los ladrones, otorgó al cuento del tío un lugar significativo

en la polifónica industria impresa del entretenimiento. Por último, estaban

los escritores de la policía porteña,

herederos y productores de una larga tradición de publicaciones iniciada en la década de 1870 con las primeras revistas policiales.⁶⁵ Desde finales del siglo XIX, los agentes de investigaciones y comisarios estaban presentes en las crónicas policiales sobre las estafas, en calidad de informantes de los periodistas. En las primeras décadas del XX comenzaron a producir los catálogos más exhaustivos sobre los cuentos del tío, como los que aparecen en *El hampa y sus secretos* (1934) y *Sea usted un policía* (1940) de Manuel Barrés, y en *Cuentos del tío* (1940) y *Cómo nos roban* (1943) de Ramón Cortés Conde.

Todos estos escritores compartían algunos puntos de vista. Entendían que el delito urbano y moderno se

había convertido en un oficio como cualquier otro, con sus especialidades,

herramientas y jerga específica. Sin embargo, había matices, énfasis y

opiniones enfrentadas. Los cronistas de la prensa, por ejemplo, destacaban

la astucia de los cuenteros y muchas veces exageraban su capacidad de

inventiva. “Los que hacen el *scruccho* o *cuentan el cuento* son, simplemente,

en buen romance, los estafadores”, escribía Fray Mocho, viéndolos como

“los más inteligentes astutos y de más buen tono en el mundo lunfardo; son,

como si dijéramos, su aristocracia”.⁶⁶ Esto contrastaba con la visión de

algunos criminólogos como Francisco de Veyga. A partir de sus observaciones

en el Depósito de Contraventores de la policía porteña, donde impartía sus

cursos de la Universidad de Buenos Aires, consideraba al lunfardo un “tipo

profesional” dividido en diferentes especialidades. Aunque reconocía que

el cuentero ocupaba “el primer grado”, el nivel más elevado del mundo

Todos estos escritores compartían algunos puntos de vista. Entendían que el delito urbano y moderno se había convertido en un oficio como cualquier otro, con sus especialidades, herramientas y jerga específica. Sin embargo, había matices, énfasis y opiniones enfrentadas. Los cronistas de la prensa, por ejemplo, destacaban la astucia de los cuenteros y muchas veces exageraban su capacidad de inventiva.

lunfardo, no dejaba de estudiarlo como parte de una runfla de degenerados y anormales que no manifestaban sino inferioridad mental. Por eso de los cuenteros decía: “su mentira es tan infantil, tan burda, que la mayor parte de las veces los que quieren realmente hacer valer este recurso supremo, les resulta ineficaz”; y concluía: “la mayor parte de los *cuentos* fracasan precisamente por efecto de la grosería con que presentan los hechos”.⁶⁷

Fray Mocho y Francisco de Veyga representaban, como se percibe en estas citas, miradas contrastantes sobre los cuenteros del tío. No estaban polemizando abiertamente, porque sus discursos se legitimaban en ámbitos diferentes, pero se conocían mutuamente, se leían y, en ocasiones, llegaron a elogiarse. Luego de la publicación de las *Memorias de un vigilante*, de Veyga envió una lisonjeracarta al autor, luego reproducida como prólogo en la edición de 1920 de la colección de libros *La Cultura Argentina*, que dirigía otro criminólogo ilustre, José Ingenieros. “Se ve que no odia a los ladrones; al contrario, parece sentir por ellos una cierta ternura, un amor acaso nacido del contacto”, le decía de Veyga en la epístola, recordando que Fray Mocho, antes de ser Fray Mocho, había dirigido la Comisaría de Pesquisas de la policía porteña y que “sabía bien lo que son los ladrones”.⁶⁸

No era casual que los elogios a un saber basado en la “experiencia”, y a una escritura que emanaba de la proximidad con el mundo delictivo, fueran de la mano con una evocación del pasado policial de Fray Mocho. Los escritores de la policía apelaban todo el tiempo a esa experiencia, a ese “saber bien lo que son los ladrones”, en sus propias publicaciones. Los policías

se jactaban de ser los únicos capaces de articular una fenomenología del mundo delictivo y también de la propia ciudad, sus rincones menos conocidos, su bajofondo. Los textos que los emisarios de esta voz publicaron sobre los cuentos del tío, instauraban una visión intermedia entre el enaltecimiento de la viveza cuentera, que hacían los cronistas de la prensa, y la devaluación de su inteligencia, en la que incurrieron algunos criminólogos. Reivindicar la complejidad de ciertos cuentos del tío abría, a los policías, una oportunidad para posicionarse como intérpretes, mediadores de sentido entre el opaco mundo lunfardo y las potenciales víctimas de los cuentos.

Si en el campo periodístico la exhibición del carácter sofisticado de los cuentos del tío se comprende como una búsqueda de despertar interés en las noticias y crónicas, para los policías era una forma de legitimar su conocimiento y su *métier*. Al igual que la criminología, el saber policial mostraba una tendencia a ordenar el mundo de los cuenteros, catalogarlo, clasificar sus guiones, lo que en definitiva contribuía a ir mermando su capacidad de sorpresa, aunque no necesariamente su encanto. En definitiva, se trataba de avivar otarios, a través de una pedagogía policial que traducía esa experiencia en un lenguaje accesible para los profanos.

Desde los mismos títulos se manifestaba esa intención de enseñar y transmitir los pormenores de un mundo desconocido. *El hampa y sus secretos*, de Barrés, abundaba en explicaciones sobre el lunfardo como caló de los ladrones; prevenía sobre los abusos de las adivinatoras, los curanderos y los espiritistas; describía las trampas del mundillo del juego, de los quinieleros,

comisionistas, redobloneros y fulleros; aconsejaba sobre los peligros vinculados a la trata de blancas y el trabajo de los rufianes; y finalmente narraba la trama de cerca de treinta cuentos del tío. Siete años después de su publicación, fue reeditado con título nuevo, *Sea usted un policía*, y los editores hacían explícita su orientación: el autor —decía un suelto agregado al libro— “en su larga labor ha expurgado del ambiente social los males que lo minan”, exponiéndolos al público “escuetamente y sin mayor ropaje”, y haciendo una “obra social al comentarlos”.⁶⁹

En 1940 también se publicó el libro *Cuentos del tío* del comisario Ramón Cortés Conde, que reproducía muchos de los sketches de radioteatro escritos por el autor.⁷⁰ Desde la década anterior, Cortés Conde había creado programas radiales como *Ronda Policial* y *Charlas de Policía Preventiva*, donde fueron frecuentes las dramatizaciones de los cuentos del tío. Estos programas formaron parte de un menú más amplio de radiodifusión policial que buscaba, a través de los consejos para evitar robos y accidentes de tránsito, la consolidación de un medio inédito de propaganda en la misión de “reconciliar a la policía con la comunidad”.⁷¹ Tres años después, en *Cómo nos roban*, vuelve sobre los cuentos del tío en formato de guiones radiales. El subtítulo del libro enumeraba su contenido y sus intenciones: “Los secretos del mundo delincuente. Los más famosos cuentos del tío. Ardides engaños, sistemas y métodos que utilizan los malhechores para estafarnos”. El uso del nosotros (“estafarnos”) revelaba ese anhelo de comunión entre la policía y el pueblo, enfrentados juntos contra las fuerzas del mal. En el prólogo, escrito por un antiguo jefe de policía,

Miguel Denovi adivinaba los posibles lectores del libro:

*Para los padres de familia y los maestros, lo estimo indispensable, desde que a ellos les incumbe la sagrada misión de velar por sus hijos y discípulos, previniéndoles los peligros a que están expuestos en el curso de la vida, a fin de evitarlos, y, ajustándose a la máxima evangélica, sean puros como la paloma y cautos como la serpiente.*⁷²

Los guiones radiofónicos de Cortés Conde sobre los cuentos del tío comenzaban con una breve entradilla donde se introducía la escena. “Alguna vez, transitando por las calles de nuestra gran ciudad, (...) ¿no se le acercó una persona, hombre o mujer que, con rostro y palabras compungidas...?”, debía decir el locutor al iniciar el segmento del “cuento del cambiazo”.⁷³ “¿No le ocurrió a usted nunca un caso así, señora dueña de casa? ¿No le sucedió que, una mañana cualquiera, y cuando usted se encontraba dedicada a sus ocupaciones, oyó sentir el timbre de la calle, y al acudir...?”, era la apertura del “cuento del inspector”.⁷⁴ Luego de los puntos suspensivos, empezaba el diálogo del *sketch*. Las dramatizaciones de Cortés Conde dejaban de lado a los otarios inescrupulosos, casi delictivos, de los cuentos del *toco mocho* y del *filo misho*. En la mayor parte de los casos, las víctimas eran comerciantes honestos, amas de casa desprevenidas, jóvenes que cándidamente buscaban un empleo.

Si por acaso, en algún cuento, la pureza del otario sufría un traspie por querer sacar ventaja trasgrediendo las normas, la moraleja final adquiriría un tono admonitorio, pero siempre

desde un lugar de cierta clemencia paternal. “¿Y esto? ¡Ay mi Dios! ¡Pero si es un pedazo de género y de lo más ordinario! ¡Cómo me embromó el muy pillo!”, exclamaba el otario al abrir un paquete. “Pero el pícaro, en verdad, no fue sólo el vendedor”, aclaraba Cortés Conde en el cierre del *sketch*. “Por eso, amigo lector, no acepte usted nunca el ofrecimiento de ninguna mercadería que, dolosamente y protegiéndose en las sombras y el misterio, quieran hacerle”.⁷⁵ Para los demás, había todo tipo de consejos. “¡Prevéngase usted!”. “Ayude al necesitado siempre que pueda hacerlo, pero trate de hacerlo con quien necesita de verdad”. “¡Esté alerta contra estos delincuentes, amigo lector! ¡No se deje sorprender en su buena fe!”.

De esta manera, el otario de las escenas de Cortés Conde era restituido al lugar de víctima pura de una estafa. A comienzos de la década de 1940, cuando se habían desaceelerado las inmigraciones europeas y se consolidaba el proceso de migraciones internas, aparece un nuevo perfil de otario (el paisano correntino o santiagueño), víctima de los efectos depredadores de las grandes ciudades del litoral. Barrés y Cortés Conde se dirigían también a ese público y a esos oyentes. La profecía del siglo XX como un gran cuento del tío, la confusión entre víctimas y victimarios propia del desconcierto general de la ciudad babélica, perdían fuerza al ritmo de profundos cambios sociales y políticos.

Desde fines del siglo XIX, el cuento del tío había conquistado un espacio en la cultura escrita como una invención que recortaba un conjunto de estafas para situarlas en un universo coherente, cuya trama tenía sus herme-

neutas y sus didactas. El catálogo de estafas que lo componían era el resultado de una operación selectiva, en la que prevalecían las historias donde el otario caía en desgracia como resultado de su propia codicia. El cuentero, por su parte, adquiriría un perfil y un linaje: eran ladrones internacionales provenientes de Italia y España, precisamente aquellos países que reunían el grueso del aluvión inmigratorio y que una fracción de las elites porteñas comenzaba a apuntar como la principal fuente de degradación de la sociedad argentina.

A medida que avanza el siglo XX, los policías escritores suspenden gradualmente la pregunta sobre los orígenes del cuento del tío. Instalan una visión maniquea que distingue, cada vez con mayor nitidez, el oscuro mundo del crimen –donde entran los cuenteros como ladrones profesionales– de una sociedad mayoritariamente honesta y trabajadora, de la que la policía se declara parte y protectora. Poco a poco, *balurdo*, *cambiazco*, *toco mocho* y *filo misho*, junto a *guita*, *paco*, *guitarra*, *cuentero* y *otario*, irán perdiendo su condición de piezas léxicas del rompecabezas lunfardo de los cuentos del tío. Algunos términos, como *guita*, encontrarán alojamiento en el hablar popular. Otros irán quedando como piezas de museo, reliquias para los cultores de la poesía arrabalera, las letras de tango y la lunfardología. Y aquella palabrita, *otario*, que tantas mutaciones semánticas atravesó a lo largo de esta historia, tuvo un destino singular: el fútil honor de ser incorporada al diccionario de la Real Academia Española.

NOTAS

1. Brocha Gorda, "A fardo cerrado", *Caras y Caretas*, nº 118, Buenos Aires, 5 ene. 1901, p. 35.
2. Dellepiane, Antonio, *El idioma del delito. Contribución al estudio de la psicología criminal*, Buenos Aires, Arnoldo Moen, 1894, p. 66.
3. Ídem, p. 60, 64 y 103.
4. Ídem, p. 76.
5. Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Losada, 1953, pp. 366-367.
6. Martel, Julián, *La Bolsa (estudio social)*, Buenos Aires, Imprenta Artística Buenos Aires, 1898, p. 11.
7. Arlt, Roberto, "El cuentero que no es cuentero", *El Mundo*, Buenos Aires, 13 dic. 1928.
8. Cané, Miguel, "De cepa criolla" (1884), en *Prosa ligera*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1919, p. 124.
9. Sobre la simulación y el delito Cf. Salessi, Jorge, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1995; y Terán, Oscar, *Vida Intelectual en el Buenos Aires en el fin-de-siglo, 1880-1910. Derivas de la cultura científica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
10. Ramos Mejía, José M., *Los simuladores de talento en las luchas por la personalidad y la vida*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1904, p. 228.
11. Grandmontagne, Francisco, *Vivos, tilingos y locos lindos*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2005, p. 65.
12. Ídem, pp. 66-68.
13. Gálvez, Manuel, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires, Moen, 1910.
14. Grandmontagne, Francisco, *Vivos, tilingos y locos lindos*, op. cit., pp. 67-69.
15. Ramos Mejía, José M., *Los simuladores de talento*, op. cit., pp. 212-213.
16. Ingenieros, José, *La simulación en la lucha por la vida*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Schenone Hnos., 1920, pp. 139-140.
17. Ramos Mejía, José M., *Los simuladores de talento*, op. cit., pp. 251-252.
18. Simmel, Georg, "Las grandes ciudades y la vida del espíritu", *Cuadernos Políticos*, nº 45, México, enero-marzo de 1986, pp. 5-10. Simmel, Georg, *Filosofía del dinero*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1977. Sobre la sociología del dinero de Simmel y su ligazón con la vida metropolitana Cf. Frisby, David, *Paisajes urbanos de la modernidad: exploraciones críticas*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2007, pp. 119-177.
19. Payró, Roberto, "Reportaje endiablado", *Caras y Caretas*, nº 5, Buenos Aires, 5 nov. 1898, p. 14.
20. Ramos Mejía, José M., *Los simuladores de talento*, op. cit., p. 230.
21. Galeano, Diego, "Exhumación de una obra inconclusa", en Lugones, Benigno B. *Crónicas, folletines y otros escritos (1879-1884)*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2012, pp. 31-39.
22. Lugones, Benigno B., "Los beduinos urbanos", *Crónicas, folletines y otros escritos*, op. cit., pp. 99-112.
23. Foronda, Valentín de, *Cartas sobre la policía*, Madrid, Imprenta del Cano, 1801, p. 115.
24. Melville, Herman, *The confidence-man: his masquerade*, Londres, Longman, 1857, p. 2.
25. Lugones, Benigno B., "Los caballeros de la industria", *Crónicas, folletines y otros escritos*, op. cit., p. 115.
26. Gómez, Eusebio, *La mala vida en Buenos Aires. (Prólogo del Doctor José Ingenieros)*, Buenos Aires, Juan Roldán, 1908, pp. 90-92.
27. Ídem, p. 95.
28. Piccato, Pablo, "Guión para un engrupe: engaños y lunfardo en la ciudad de México", en Caimari, Lila (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 135-172.
29. Locard, Edmond, *Le Crime et les Criminels*, Paris, La Renaissance du Livre, 1925, pp. 151-155.
30. Carvalho, Elysió de, *Gíria dos gatunos cariocas. Vocabulário organizado para os alunos da Escola de Polícia*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1912, p. 16.
31. Analicé esta cuestión en: Galeano, Diego, "A aristocracia do roubo", en *Criminosos viajantes, vigilantes modernos. Circulações policiais entre Rio de Janeiro e Buenos Aires, 1890-1930*, Tese de Doutorado em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012, pp. 285-328.
32. Carrizo, Fabio, "El cuento del tío", *Caras y Caretas*, nº 85, Buenos Aires, 19 may. 1900, p. 33.
33. Cf. "Correo. Un caso de defraudación", *Revista de Policía*, Año III, nº 63, Buenos Aires, 1 ene. 1900, p. 239; y "Correo. Estafa", *Revista de Policía*, Año XXIII, nº 523, Buenos Aires, 1 abr. 1920, p. 200.
34. Por ejemplo, "Una forma nueva en un cuento viejo", *Sherlock Holmes*, Año II, nº 78, Buenos Aires, 24 dic. 1912, pp. 23-24. "De cómo fracasó un cuento", *Sherlock Holmes*, Año III, nº 80, Buenos Aires, 9 ene. 1913, pp. 25-26. "El cuento del empleo. Un ilustre cuentista que rinde cuentas", *Sherlock Holmes*, Año III, nº 82, Buenos Aires, 23 ene. 1913, pp. 34-35.
35. De la Fuente, Ernesto E., "Los cuentos del tío. La cartera perdida y el repartidor de remedios", *Caras y Caretas*, nº 1.755, Buenos Aires, 21 may. 1932, p. 89.
36. Lima, Félix, "El cuento del tío también tiene su historia", *Caras y Caretas*, nº 1.736, Buenos Aires, 9 ene. 1932, p. 81.
37. Ídem, p. 81.
38. Cf. Larea, Alejandra, "Danza de millones: inflexiones literarias de la crisis de 1890 en Argentina",

- Entrepasados*, n° 24-25, Buenos Aires, 2003, pp. 135-147; y Bibbó, Federico, "Dinero, especulación y pobreza: las novelas de la crisis en los límites de la modernización", en Laera, Alejandra (dir.), *El brote de los géneros. Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. III, Buenos Aires, Emeccé, 2010, pp. 535-553.
39. *Manual del inmigrante italiano*, Traducción, selección y prólogo de Diego Armus, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 52-53.
40. Lugones, Benigno B., "Los caballeros de la industria", *Crónicas, folletines y otros escritos*, op. cit., p. 120.
41. Lima, Félix, "El cuento del tío también tiene su historia", op. cit., p. 81. En la serie de artículos de Ernesto de la Fuente para *Caras y Caretas* también aparecían constantes referencias al Paseo de Julio, Cf. De la Fuente, Ernesto E., "Los cuentos del tío. La herencia del tío filántropo. Una treta que conquistó un sinfín de cultores", *Caras y Caretas*, n° 1.740, Buenos Aires, 6 feb. 1932, p. 80; y De la Fuente, Ernesto E., "Los cuentos del tío. El caballeresco capitán del buque de pasajeros", *Caras y Caretas*, n° 1.753, Buenos Aires, 7 may. 1932, p. 81.
42. Nava, Juan de, "El cuento del tío y los billetes de lotería", en *El payador oriental con las nuevas inspiraciones de Juan de Nava*, Buenos Aires, s/d, 1898, pp. 25-26.
43. Goffman, Erving, "On cooling the mark out: some aspects of adaptation to failure", *Psychiatry*, vol. 15, n° 4, 1952, pp. 451-463.
44. González Cadavid, Eligio, "Los cronistas pintorescos", *Caras y Caretas*, n° 891, Buenos Aires, 30 oct. 1915, p. 37.
45. Fray Mocho, "El panal en la lengua", en *Memorias de un vigilante*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1920, pp. 116-117.
46. Lugones, Benigno B., "Los caballeros de la industria", *Crónicas, folletines y otros escritos*, op. cit., p. 121.
47. Barrés, Manuel, "Billete premiado", en *El hampa y sus secretos*, Buenos Aires, Imprenta López, 1934, p. 147.
48. La construcción de confianza en las interacciones entre "extraños", propias de la convivencia en las grandes ciudades, fue estudiada por sociólogos como Erving Goffman y Richard Sennet. Goffman, Erving, *Encounters*, Harmondsworth, Penguin, 1972, pp. 17-72; y Sennet, Richard, *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 2001, pp. 113-150.
49. Una versión muy similar del cuento del *toco mocho* aparece en el libro del comisario Cortés Conde, Ramón, *Cómo nos roban*, Buenos Aires, Olivé, 1943, pp. 38-44.
50. También sobre este cuento del tío Cf. Caimari, Lila. *La ciudad y el crimen. Delito y vida cotidiana en Buenos Aires, 1880-1940*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009, pp. 80-84. En Brasil existía el mismo cuento, también conocido como *guitarra*: Dias Junior, José Augusto, *Os contos e os vigários: uma história da trapaça no Brasil*, São Paulo, Leya, 2010, pp. 144-151.
51. Lugones, Benigno B., "Los caballeros de la industria", *Crónicas, folletines y otros escritos*, op. cit., p. 124.
52. De la Fuente, Ernesto E., "Los cuentos del tío. El hábil fabricante de monedas de veinte cts.", *Caras y Caretas*, n° 1.764, Buenos Aires, 23 jul. 1932, p. 3.
53. Barrés, Manuel, "Filo Misho", en *El hampa y sus secretos*, op. cit., pp. 139-140.
54. Ídem, pp. 140-141.
55. Lugones, Benigno B., "Los caballeros de la industria", *Crónicas, folletines y otros escritos*, op. cit., p. 126.
56. Montenegro, Rafael, "Uno de los más sensacionales cuentos del tío realizados", en *Historia de la Policía de la Capital Federal*, Buenos Aires, Policía de la Capital, 1934, pp. 195-196.
57. Villamayor, Luis C., *El lenguaje del bajo fondo: vocabulario lunfardo*, Buenos Aires, Establecimiento Gráfico La Bonaerense, 1915.
58. Barrés, Manuel, "Filo Misho", en *El hampa y sus secretos*, op. cit., p. 139.
59. Barrés, Manuel, *Males sociales*, Buenos Aires, Imprenta López, 1939, p. 26.
60. Ídem, p. 27.
61. Sánchez, Florencio, "Moneda Falsa", en *Teatro Completo*, Buenos Aires, Claridad, 1941.
62. Aliaga Sarmiento, Rosalba, *Moneda falsa*, Buenos Aires, Tor, 1921, p. 15.
63. Villamayor, Luis C., *El lenguaje del bajo fondo*, op. cit., p. 27.
64. De Veyga, Francisco, *Los lunfardos. Psicología de los delincuentes profesionales*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1910.
65. Sobre las revistas policiales y los escritores de la policía porteña, Cf. Galeano, Diego, *Escritores, detectives y archivistas. La cultura policial en Buenos Aires, 1821-1910*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional/Teseo, 2009.
66. Fray Mocho, "El panal en la lengua", en *Memorias de un vigilante*, op. cit., p. 115.
67. De Veyga, Francisco, *Los lunfardos*, op. cit., pp. 23-24.
68. Carta de Francisco de Veyga en: Fray Mocho, *Memorias de un vigilante*, op. cit., p. 9.
69. Barrés, Manuel, *Sea usted un policía*, Buenos Aires, Imprenta López, 1940.
70. Cortés Conde, Ramón, *Cuentos del tío. Episodios, sketches, anécdotas, relatos, historietas y glosas*, Buenos Aires, Verbum, 1940.
71. Caimari, Lila, *Mientras la ciudad duerme Pistoleros, policías y periodistas, 1920-1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, pp. 142-145.
72. Cortés Conde, Ramón, *Cómo nos roban*, op. cit., p. 10.
73. Ídem, p. 93.
74. Ídem, p. 159.
75. Ídem, p. 89.



SPINETTA

los libros de la buena memoria

octubre - diciembre 2012



**BIBLIOTECA
NACIONAL**

Cuando ladran los fantasmas (Mitología incompleta del tango)

Por Gustavo Varela

Las historias míticas del tango nunca cesan de proliferar. Son un florilegio de situaciones reunidas bajo narraciones difusas y fantásticas. Pero siempre hay, en esas oscilaciones de una memoria improbable, una productividad en la creación de imágenes que hacen perdurar aquellos episodios de arrabales y compadritos, de malevos y taqueros, de minas y bailes, de orquestas y empedrados. Todos estos sucesos, enriquecidos por el argot de una poética que no cesa de brindar metáforas, están poblados por un conjunto de nombres que componen una genealogía, a veces pretendidamente identitaria. No pueden faltar las referencias a Gardel, a Troilo, a Discépolo, a Contursi o al “Polaco” Goyeneche. Pero tampoco las anécdotas que, en sus detalles pormenorizados que varían de boca en boca, murmuran la lengua viva de una tradición.

Y así se constituyó su historiografía, entre reconocimientos y complicidades clandestinas, entre prohibiciones y vindicaciones. Fue objeto de asedios ensayísticos y prosas destacadas. Las más imponentes plumas del país, por decir un Lugones o un Borges, han dedicado sus reflexiones e invenciones literarias, entregándose al poderoso encanto de los misterios de esta música criolla.

De esta manera, el tango sobrevive como “ritual de pueblo”—escribe con énfasis Gustavo Varela—; un relato fabulado que también debe enfrentar sus dilemas: su consagración como destino turístico global, con sus concursos y sus paquetes promocionales, y sus códigos herméticos que dificultan su diálogo con otras experiencias culturales contemporáneas.

El mito es, de alguna manera, la infidelidad de la memoria. Infidelidad creadora allí donde no hay explicación; infidelidad inflacionaria, cuando la pasión hace magnífico lo que era apenas una anécdota; infidelidad rizomática, porque enlaza experiencias para componer un relato apologético o fabuloso. El tango es ritual de pueblo. Oscila entre el afecto y la verdad, entre el sentimiento íntimo y la identidad colectiva. Su historia, como toda historia, está hecha también de olvido. Humedad de cimientos para la historia, más cuando aquello que la escribe es la música o la poesía. Porque en el tango no hay argumento sino arrebatos de artista conjugado en miles que bailan o en miles que cantan a coro.

Entonces el mito se impone como necesidad. Son surcos de desplazamiento creados a la par del arte del tango. Innumerables: la risa de Gardel y toda su vida; el eterno sueño del gordo Troilo; el vértigo Discépolo; Piazzolla. El prostíbulo del origen, el secreto de una orquesta, las consonantes del polaco Goyeneche. El barro, cuando se subleva entre los adoquines, los fantasmas que ladran o el adiós del tren que provoca misterio.

La mitología del tango no se completa nunca. Nadie quiere olvidar. La infidelidad de la memoria se mantiene siempre.

1. Esencia

En el año 1956, Tulio Carella publica el libro *Tango, mito y esencia*¹. Años difíciles para el tango. La cultura popular era una estampida en múltiples direcciones. ¿Hacia dónde? Hay polleras muy cortas y pelos más largos. Hay volumen, distorsión y guitarras rabiosas. El tango parece quedarse

fuera de la cuadrícula. Lo sostienen los que ya lo tenían, los que venían caminando desde la década del cuarenta. Más un modo de vida que una música: cuerpos enlazados en el baile, poesía compartida; las grandes orquestas eran formas de celebración de una identidad común. En los bailes del club Huracán, ellas con sus madres, ellos de saco y corbata, el cabeceo, la autorización con la mirada. Código legitimado, mediado por una cultura conocida, sin sorpresas. Un ritual amoroso que venía aún de más atrás.

A mediados de los 50 el cristal se rompe. Rock, nueva ola, Elvis, Bill Halley y sus cometas. La juventud se hace visible en la diferencia. Ocupan un cine y bailan rock encima de las butacas y a tiempo con las imágenes de “Rock alrededor del reloj”. Importa el presente, lo que sucede, lo que llega de afuera, la novedad. Otros conceptos para habitar el mundo, otra intensidad. El tango es lo viejo.

Tulio Carella escribe su libro sobre tango en el comienzo de una manía rockera imparable. Al prólogo lo titula “Introito en el año 5956”. Una ficción a futuro situada cuatro mil años después. Se va hasta allí para ver hacia atrás. ¿Qué queda? Buenos Aires son restos arqueológicos. Se hundió bajo el agua, posiblemente por la cantidad de cemento que esterilizó el territorio y la posterior inundación efecto del derretimiento de los glaciares. “Laboriosas excavaciones en lo pasado proporcionan detalles desconcertantes”, dice: una mitología extravagante, “tres idolillos fabricados en serie”; se lee la palabra Gardel en ellos. Los arqueólogos suponen que es un ángel de la Guarda (el vocablo Gardel es una variante deformada de Guarda). Y un libro, *Antología*, mezcla de castellano y

de “un idioma ignorado”, [el lunfardo]. Suponen que son versos cantables, como los poemas griegos. Por el tono lastimero que tienen deducen la existencia de un matriarcado. Por último: “El grupo de Omnipotentes se trasladará todo un ‘Quinquenio Voluntario al Ángulo Sur’, para analizar los conocimientos en el propio terreno. Se sabrá entonces con certeza si existió Buenos Aires, y qué significa la palabra “tango” que prodiga asiduamente la *Antología*”².

A partir de 1956 el tango escribe profusamente su propia historia. Más un signo de los peligros de extravío

El tango y el ser nacional se hilvanaban en un mismo discurso. Comienzo crítico para un mito que ha de repetirse, de un modo afirmativo, como una verdad en las distintas historias.

a los que estaba expuesto que por la necesidad de verse a sí mismo en el tiempo. Carella habla de la “tanguidad” como una idea platónica trascendente, ajena al devenir. Similar a lo que escribe Borges en su “Historia del tango”, un agregado en la reedición de *Evaristo Carriego* de 1955.

Diríase que sin atardeceres y noches de Buenos Aires no puede hacerse un tango y que en el cielo nos espera a los argentinos la idea platónica del tango, su forma universal (esa forma que apenas deletrean “La Tablada” o “El Choclo”), y que esa especie venturosa tiene, aunque humilde, un lugar en el universo.³

La amenaza de extinción de los años 50 y 60 sella para siempre un murmullo que el tango arrastraba casi desde sus orígenes. La pregunta por la argentinidad del tango, su identificación con el “ser nacional”, surge como problema en la literatura nacionalista de Manuel Gálvez,

Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas. Allí la “invasión” cosmopolita de comienzos del siglo XX degradaba las raíces. El tango era su expresión funesta y guaranga más acabada. Para Gálvez, de un modo crítico en *El diario de Gabriel Quiroga* (1910) –“En cambio tenemos ahora al tango, producto del cosmopolitismo (...) música fea y antiartística, prodigiosa de guaranguería y lamentable síntoma de nuestra desnacionalización”⁴–; y más tarde, en su novela *Historia de arrabal* (1922), dispuesto como fondo de un argumento de derrumbe moral. En Lugones, para desplazarlo críticamente de la verdadera música popular criolla, el folclore del gaucho, aquel que revela el alma del pueblo y que es necesario mantener incólume⁵; en Rojas, para situar al tango como “un símbolo estético de nuestra vida cosmopolita”, una danza que, a diferencia de la zamba, no ha de conjugarse con el espíritu nacional⁶.

El tango y el ser nacional se hilvanaban en un mismo discurso. Comienzo crítico para un mito que ha de repetirse, de un modo afirmativo, como una verdad en las distintas historias. A partir de 1916 el despliegue del tango canción será tan vertiginoso como la desaparición del inmigrante como problema político. Su genealogía de extranjerismo y diversidad quedará sepultada bajo un nuevo orden discursivo con el que el tango se incorpora de un modo definitivo a la cultura nacional. ¿Conversión? No, tan sólo los efectos de una educación primaria universal y obligatoria durante más de treinta años. Desde entonces se hablará de él, no para describirlo críticamente como una expresión cosmopolita, sino para situarlo en el mapa de la argentinidad.

En la primera historia del tango, escrita por H. y L. Bates y publicada en 1936, la razón de su escritura responde a enfrentar la “corriente de extranjerismo [que] amenazaba al tango en su misma patria”: “¿Quiénes somos?: sencillamente dos de ustedes, dos del montón, dos argentinos que se levantan airadamente frente a la injusticia que se está cometiendo contra el tango (...) dos enamorados de las cosas nuestras”⁷. Nuevamente el peligro, en esta ocasión por la invasión de la música “yanqui”, el jazz, el blues y el fox-trot. Los extranjeros son otros, los del pueblo del “tío Sam”, dicen los Bates.

La historiografía del tango se escribe bajo amenaza. En 1936 y después de la caída de Perón, cuando el puerto se abre a la cultura extranjera. El cine

nacional se derrumba; la comedia musical porteña se extingue; el tango canción vive su crisis terminal con la llegada del tango de vanguardia. Cambia la geografía nocturna, del cabaret al sótano, de las grandes orquestas a los dúos o cuartetos. El refugio en Julio Sosa no alcanza. Un año antes de su muerte, en 1963, el tango es “algo exótico en la Argentina: ¿Ha muerto el tango? Las apariencias dicen que sí: En un baile de carnaval la enfurecida multitud de adolescentes (el mayor tenía 16 años) quiso linchar al encargado de la música porque puso un disco de tango”⁸.

La cara visible de la crisis es la de Astor Piazzolla. Su Octeto de 1956 es importuno, fastidioso, irritante. Va en contra de la tradición, es “antiargentino”, “tango informe”,



Aníbal Troilo

“negación del arte”. En sus manos, el tango puede volverse estéril⁹. Ante tanto peligro de aridez, ante tanta muerte rondando, se hace historia.

La ficción de Tulio Carella es definitiva: lo póstumo de la identidad argentina, cuando todo haya desaparecido, lo que va a quedar es el tango.

2. Mujer

En 1916, Pascual Contursi escribe “Mi noche triste”. Es el inicio del tango canción. El mismo año asume como presidente de la nación Hipólito Yrigoyen. Así como es el hijo de un inmigrante quien gobierna, son los hijos de los inmigrantes quienes van a componer un tango diferente al anterior, ya no como una música destinada

La noche forma parte de este entramado. Porque es el tiempo de la confesión, y entonces el dolor o el arrepentimiento ante el desengaño amoroso; porque es la tentación inevitable de una vida ligera, de cabaret, mujeres y champagne; o bien porque se ofrece como un signo inequívoco de un amor pleno y sin rencor. El farol, la luna, la madrugada y las estrellas se componen con la noche en un mismo ámbito poético.

a reunir los cuerpos en el baile, sino como una narración que enuncia verdades. “Mi noche triste” es el inicio de esta nueva forma expresiva. Desde entonces el tango se reconcentra sobre sí mismo, se hace íntimo, pensativo; abandona el carácter festivo de sus

orígenes y edifica un discurso de fuerte contenido moral. Bueno y malo, rencor, mala conciencia, voluntad de verdad, ideal, culpa, venganza, memoria, resentimiento: los conceptos con los que Nietzsche define a la moral moderna se hilvanan en los temas del tango canción como condición de posibilidad. Entonces el amor, la mujer, el

juego, el barrio, la amistad o el tango mismo como tema, de un modo u otro estarán delineados a partir de un orden valorativo común.

La noche forma parte de este entramado. Porque es el tiempo de la confesión, y entonces el dolor o el arrepentimiento ante el desengaño amoroso; porque es la tentación inevitable de una vida ligera, de cabaret, mujeres y champagne; o bien porque se ofrece como un signo inequívoco de un amor pleno y sin rencor. El farol, la luna, la madrugada y las estrellas se componen con la noche en un mismo ámbito poético.

En 1923, Manuel Romero escribe la primera letra de tango dedicada a Buenos Aires. Allí habla de la noche porteña como un manto que reúne la risa y el llanto, la farra y el olvido que produce el champagne. Buenos Aires es una querida y su noche, tristeza y placer, confesión y vida ligera.

Confesión: “Mi noche triste” es una noche adjetivada. Ya no “Una noche de garufa” de Arolas, sino triste, de insomnio amoroso y espera. La noche es propiedad del dolor de uno solo, un padecimiento en primera persona. Movimiento y quietud: ella se va y él se queda detenido. Recuerda, se encurdela, tuerce el mundo entero al abandono que vive: la cama que se pone Cabrera, el espejo que llora y la lámpara que no alumbraba porque siente la misma pena que él. Entonces la noche es triste porque el hombre queda amurado y no puede olvidar.

El contenido de este tango traza un recorrido que va a repetirse en otras letras: soledad, confesión, el alcohol como una pócima para el olvido o como un modo de ampliar aún más los recuerdos. Y la noche como cómplice del dolor.

La noche que te fuiste

*La noche que te fuiste,
(más triste que ninguna),
palideció la luna
y se tornó más gris la soledad...*¹⁰

Otra noche

*Otra noche que estoy solo,
llorando mi mala estrella.
Otra noche de amargura,
otra noche de tortura.
¡Otra noche más sin ella!*¹¹

En estos tangos la decepción amorosa del hombre tiene como contracara el deseo de la mujer. Inquietud masculina que excede los límites del tango y que se escribe también en la novela semanal, en el sainete, en revistas científicas y en ensayos:

*Cuando contemplamos la vertiginosa carrera en que se precipita nuestra juventud femenina, cuando vemos la enormidad de muchachas que concurren solas a reuniones sociales, beben, fuman, bailan en forma sensualmente llamativa, flirtean descaradamente con cualquier cosa que lleva pantalones y regresan después, en semiconciencia a todas horas de la madrugada a sus hogares, comprendemos por qué el matrimonio contemporáneo lleva envuelto el germen de la infidelidad.*¹²

Una nueva moral femenina comienza a desplegarse a fines del siglo XIX. La mujer empieza a formar parte activa en la producción económica a la vez que, desde distintos programas, se fomenta una identidad autónoma del hombre y, con ello, el reclamo de sus derechos.

“En los últimos treinta años se ha iniciado un cambio radical en la situación de la mujer”, afirma José Ingenieros en su Tratado del amor en 1925:

Las costumbres comenzaron a modificarse desde que la mujer fue admitida a gozar de los beneficios de la instrucción pública y el trabajo. (...) La potestad marital, intangible todavía en los códigos, ha perdido su eficiencia en las costumbres. (...) La mujer que se basta a sí misma quiere ser una asociada y no una protegida; la opinión de la mayoría, que marca el tono de la moralidad, está decidi-

El chivilcoyano
Pascual Contursi



*damente a favor de una progresiva liberación de la mujer (...).*¹³

La noche en las letras del tango canción es, en una de sus formas, el momento en el que el hombre se muestra débil. Confiesa en voz alta su amargura, su fragilidad, a la vez que legitima de un modo indirecto el deseo de la mujer. En momentos en que esta es considerada menor de edad, que no puede comerciar, ni firmar cheques, ni votar; en momentos en que se edifican los parámetros de la familia burguesa asignándole a la mujer un rol pasivo y de sometimiento, el tango afirma que la mujer quiere, desea, se mueve más allá de los dominios del hombre. La noche, como el tiempo de la confesión, anuncia en cierto modo, “la progresiva liberación de la mujer” y el desconcierto del hombre ante su deseo.

La cheno

*Me la paso faseando
enchabonao por tus ojos brujos.
No puedo ni pensar.
¡Qué querés que haga!
Una cheno cualquier
me engrilló bien polenta,
me enruidó la sabiola,
píantó de esta podrida
y, al carajo con todo*¹⁴.

3. Sinestesia

Por ser inadecuado para el público, ninguna compañía discográfica grabó el sexteto de Elvino Vardaro. Era el año 1933, el tango agonizaba un poco —otra vez, tantas veces, repetida esta agonía desde su origen hasta hoy—. Vardaro era una hemorragia interna (aunque evidente, según dicen del sexteto: lucimiento de solistas,

Astor Piazzolla



síncopas y *rubattos*), continuación de lo hecho por Julio De Caro.

No lo grabaron porque no era comercial, un criterio que de tan cierto para la cultura popular, se vuelve dogmático. Entonces su sonido queda como una entelequia, se despliega en la memoria de los que alguna vez lo escucharon y después lo escribieron. Un sonido póstumo, hecho de palabras y no de notas; no hay registro auditivo sino escritura que describe. Así de imposible, una restricción histórica para el tiempo posterior, el signo de un límite que despierta envidias, deseos, espejismos. (La música, con la posibilidad de ser grabada, se vuelve extensiva y de una temporalidad incierta: el disco es anónimo, va de mano en mano. Sobre una placa, los músicos son una abstracción; la música ya no es de quien la interpreta sino del oyente).

El sexteto de Elvino Vardaro, excelso, superior, brillante, no grabó nunca. Sin embargo su música suena en la historia del tango. Acaso se hace más grande porque no queda expuesto a la apropiación sensible de los oyentes sino a una descripción adjetivada y necesaria de apenas algunos de ellos, historiadores, curiosos, apologistas, hagiógrafos del tango. Entonces la palabra dicha, la historia escrita, se hace parte real, adquiere una dimensión que obliga al lector a que realice ejercicios de sinestesia: Vardaro suena con su formación en una frase, en una oración, en medio de un verbo compuesto. Fisuras del lenguaje, pliegues de silencio que se forman entre cada palabra; allí, el sexteto se hace imposiblemente sonoro, imposiblemente excelso, superior y brillante. Al sexteto de Elvino Vardaro sólo se lo puede escuchar en los libros. Las huellas mnémicas de aquel sexteto de 1933 son recuperadas por

Astor Piazzolla. Otra vez Piazzolla, cumpliendo la función de drenaje histórico, de abrirle al tango los rincones musicales que fue dejando a lo largo del tiempo. Lo plano se vuelve sinuoso, la historia musical del tango adquiere relieve: De Caro, Cobián, Arolas, Joaquín Mora, se abren con toda su complejidad compositiva bajo los dedos de Piazzolla. (Justamente en él, acusado de ser homicida del tango).

En 1938, en Mar del Plata, Piazzolla escucha la orquesta de Vardaro en la radio (tal vez la que formó con Lucio Demare, que tampoco grabó nunca). Enseguida Piazzolla se reconoce a sí mismo, lo que él veía a pesar de sus diecisiete años, uno de su manada, arreglos, fraseos, un tango de cepa múltiple. Entonces le escribe una carta de admiración que es el anticipo de otra carta posterior, escrita casi un cuarto de siglo después, en 1961, en la que Piazzolla le ofrece integrar el primero de sus quintetos. Vardaro tenía más de cincuenta años y todavía no era Vardaro sino un violín de línea. Piazzolla comenzaba lo mejor de sí, dificultoso, brutal, de camino complicado y sin ninguna ortopedia conocida. Graban, esta vez sí: lo que suena es el Quinteto Nuevo Tango de Astor Piazzolla, y también el sexteto de Elvino Vardaro, aquel que no grabó nunca. Todo a la vez, porque están la realidad Piazzolla y la posibilidad Vardaro, en un solo surco el mismo gesto de incomodidad reunidos, la misma hemorragia que drena años después. Al fin sonoro, en la reconstrucción musical que hace Piazzolla del tango, Vardaro es mito fundacional para una cosmogonía hecha de atrevimiento, incompreensión, aprendizaje y mucha disciplina.

NOTAS

1. Carella, Tulio, *Tango, mito y esencia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.
2. Carella, *Tango*, pp. 5-10.
3. Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1984, Tomo I, p. 166.
4. Gálvez, Manuel, *El diario de Gabriel Quiroga* [1910], Buenos Aires, Taurus, 2001, pp. 134-135.
5. Lugones, Leopoldo. *El payador*, Buenos Aires, Otero & Co impresores, 1916, Tomo I, p.91.
6. Rojas, Ricardo, *Eurindia*. [1922-24], Buenos Aires, Losada, 1951, Tomo XXIV, pp. 176-177.
7. Bates, Héctor y Luis, *La historia del tango*, Buenos Aires, Tall. Graf. de la Cía. General Fabril Financiera, Tomo I, 1936, p.11.
8. *Tango: Algo exótico en la Argentina*. Revista Primera Plana. 19 de marzo de 1963. P. 32.
9. *¿El tango en estado de asamblea?* Revista *Qué*, Año II, n° 105, 16-10-1956, p. 31. En el copete de la nota, ilustrada con la foto de Astor Piazzolla, dice: "La experimentación permanente puede llevar a la esterilidad".
10. "La noche que te fuiste", Música: Osmar Maderna. Letra: José María Contursi.
11. "Otra noche", Música y letra: Rodolfo Sciammarella.
12. W. Cuttis [1927], *El adulterio*. Revista de Criminología, Psiquiatría y Medicina Legal, Buenos Aires. Citado en D. Barrancos, *Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entre guerras*. Historia de la vida privada, Buenos Aires, Taurus, 1999.
13. J. Ingenieros. *Tratado del amor*. En *Obras completas*, Tomo II. Buenos Aires, Ediciones Mar Océano, (1962) [1919-1925], p. 324.
14. *Una cheno*. Poema lunfardo. Julián Centeya.

Raras Partituras



Iniciado en el año 2006, este ciclo propone la recuperación, lectura y difusión de obras musicales argentinas. Compositores, instrumentistas y arregladores realizan interpretaciones y grabaciones en base a las partituras que conforman la colección de música de la Audioteca-Mediatteca Gustavo "Cuchi" Leguizamón de la Biblioteca Nacional. Una manera de mantener vivo un archivo y una instancia para releer y pensar nuestra cultura.

Raras Partituras 11: La ciudad ausente

Raras Partituras 10: Música en los salones rioplatenses (2012)

Raras Partituras 9: Lecturas argentinas x Ernesto Snajer Trío (2011)

Raras Partituras 8: Agrupación Nueva Música
Homenaje a Juan Carlos Paz (2011)

Raras Partituras 7: Alberto Ginastera x Argentos (2011)

Raras Partituras 6: Leopoldo Federico & El Arranque (2010)

Raras Partituras 5: Jorge de la Vega x Leo Maslíah (2009)

Raras Partituras 4: Horacio Salgán (2008)

Raras Partituras 3: Folklore (2007)

Raras Partituras 2: Piano (2006)

Raras Partituras: Ramiro Gallo Quinteto (2006)

Los discos se pueden adquirir en la Librería de la Biblioteca Nacional.

Agüero 2502, Planta Baja | libreria.bn@gmail.com | 4808-6000 int. 1139



Un verdadero mito

Por Agustín Valle e Ignacio Gago

Es difícil interpretar el mito de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Hay en este fenómeno histórico algo de excesivo que impide construir una mirada definitiva sobre lo implicado en él. Por un lado, si quisiéramos ordenarnos, deberíamos referirnos a la poderosa poética de los músicos: frases enigmáticas, metáforas difícilmente clasificables e historias de un mundo que va del *under* a la periferia sin por ello disminuir sus exigencias estéticas. Hay un aura en el hermetismo. Tanto en su lenguaje como en sus apariciones públicas, éstas últimas dosificadas por su reticencia a hablar por fuera de sus enunciados musicales, salvo excepcionales intervenciones que, por lo general, escapaban a lo que se espera de un clásico *rock star*.

Sus recitales —desde sus primeros ensayos en espacios contraculturales en la época de la dictadura hasta las masivas concentraciones de los años 90— conmocionaban los órdenes estatales y las disposiciones territoriales. La presencia de esas “almas ricoterías”, en barrios y pueblos estremecidos por el temblor juvenil, exasperaba el clima. Nadie sabía bien cómo actuar frente a ello, ni las fuerzas de seguridad ni los medios de comunicación. También, el exceso ricotero tuvo sus dificultades para administrar la violencia que se generaba a su alrededor. La compleja tensión del mundo que congregaba distaba de las imágenes más remotas de un comunitarismo experimental. Y este devenir, desde aquellos primeros movimientos hasta el momento en el que el poder se hace cargo de sus potencias simbólicas, es abordado en su complejidad por Ignacio Gago y Agustín Valle como un modo, también, de lidiar con el hechizo de la alquimia ricotera.

Patricio Rey es un verdadero mito, no un personaje mitificado. Ensoñado inicialmente por jóvenes no tan jóvenes en la ciudad de La Plata en los años 1976/77, Patricio Rey es el mito de que alguien puede apadrinar los berretines de una libertad grupal, que se basta pequeña y efímera pero cuya intensidad puede crecer con trascendencia inconmensurable. Alguien excelso, de jerarquía redoblada—patricia y monárquica—, para atizar encuentros en torno al *principio ordenador del placer*, con el mandato de *perder la forma humana* y un concepto regente de *fiesta*. Un personaje exento de acto inaugural; un mito que no es ejemplar sino más bien efectivo en tanto ausente, y que, lejos de prescribir conductas modélicamente, deja, con la presencia de su distancia, un espectro de sentido que debe ser adivinado arriesgando.

Los Redonditos de Ricota, pupilos de Patricio Rey en estas pampas, consiguieron su padrino vía coacción: la única vez que Patricio dio su palabra personalmente, en el único texto que se le atribuye a su voz¹, declara que el grupo “no pidió ni imploró padrino, sino que lo exigió a través de una amenaza”. La amenaza de terror si el Rey no apadrinaba la fiesta—y esa tensión, de sinergia entre calamidad y júbilo, motorizó desde entonces el espacio redondo—. A partir de allí, cada acto realizado en nombre de la estela amparadora de Patricio—cada presentación de la banda, cada disco y cada tema, cada declaración y cada acto organizativo del grupo, pero también las vidas mismas de sus miembros, y después también cada encuentro de millares o de a pocos en una esquina o un bar o en las mil situaciones de intercambio de guiños de una “forma de ser ricotería”, o en el mismo mapa

que cada ricotero hace de la vida...—, va acrecentando la figura de un Rey que, desde algún lugar lejano, permite, habilita, una experiencia heterogénea, un “mecanismo diferente de organización de las voluntades” (Solari).

Patricio Rey no es una interpretación mitificadora de un personaje históricamente efectivo, el uso de una empiria cristalizada para el apuntalamiento de un esquema conductual: es la creación de una figura imaginaria que no determina, que alienta a algo sin predicar exactamente qué es, incluso sin encapsular la experiencia exclusivamente en los encuentros entre los ricotereros y la banda o a la escucha de los discos. Patricio Rey es un verdadero mito, no una realidad mitificada; y un mito verdadero: existe, hace sentido, estimula la organización de prácticas específicas, enhebra la simbología de una disidencia social. Es verdadero por prepotencia de verdad, mito instaurado y que se reproduce por contagio; un virus del placer libertario y comunal contra el virus del control².

La producción de verdad de PR no procede por adecuación, sino por creación, por emanación libidinal. Más que adecuarse a una forma de ser y modelizarla para su reproducción continua, Patricio es el presupuesto performativo de una clave de encuentro: clave de encuentro que fue laboratorio, fábrica y campo de entrenamiento de saberes y formas subjetivas que sacudieron la cultura argentina de fin de milenio; saberes y formas subjetivas que, enjambrados, conectados con otros, tuvieron efectos políticos concretos

Patricio Rey es el mito de que alguien puede apadrinar los berretines de una libertad grupal, que se basta pequeña y efímera pero cuya intensidad puede crecer con trascendencia inconmensurable.

también (en las jornadas de diciembre de 2001, sobre todo la del día 20).

Pero no nos adelantemos.

Estábamos en que Patricio Rey no es un mito hecho netamente de la mitificación de un segmento de empiria, tornado modelo para prescribir la ordenación de las conductas (no es un mito que trae implicada su conclusión), sino que se insta para amparar una experiencia que es donde se alimenta, de la que nace. Entre el desarrollo mítico y la producción de realidad tangible hay un paralelismo de retroalimentación. Porque las diversas condiciones materiales de la presencia ricotera también van constituyendo halo mítico. Es conmovedor, por ejemplo, escuchar a un ricotero que por joven nunca estuvo en un *show* de la banda hablar sobre lo que imagina de esas fiestas; hay muchos comentarios así debajo de los videos de los *shows* en YouTube. Pero hace rato que los primeros tiempos de la banda, entre 1976 y 1982, con su memoria de yuntas jolgoriosas, carnavalescas y circenses, lleno el escenario de personajes disfrazados y delirantes, una euforia desatada en reductos mugrientos del *under platense* (luego también porteño)³ donde los pupilos-misiles de Patricio demostraban, en los años más feroces del Terror estatal en Argentina, “que había vida *antes* de la muerte”⁴. El mito de una resistencia –a las formas de vida de la dictadura– que no competía con el Estado, no aspiraba a conquistar el poder, sino a ejercer ahora ya un tras-tocamiento de lo posible, del sentido de las cosas, de las imágenes de la vida (pero no viviendo la vida como imagen, sino las imágenes como vida).

Lo mítico de Patricio es elaborado entonces mediante una especie de traducción de un exceso de informa-

ción sensible que portaba la experiencia de Los Redondos. Exceso vital que desbordaba la formación de banda de rock, un recital, discos y canciones, arte de tapa; exceso que es el ánimo no reducible a ninguno de sus órganos. Si la estructura mítica en general tiene algo de pedagógico (inteligibilizador, develador, sintetizador, orientador), el mito ricotero es un presentimiento, una intuición cuya forma se busca bailando, un mito nunca *lleno*, sino que exige una adivinación creadora (adivinación que te vuelve partícipe activo del mito).

La traducción del exceso de información sensible (exceso respecto de los códigos de expresión y comunicación) no redundaba en una inteligibilidad de ese trasfondo insondable. No: Patricio es un mito opaco, porque es el mito propio de una frecuencia clandestina, de una dimensión clandestina de las vidas. Clandestinidad no sólo signada por el “boca en boca” de sus recitales, el “hermetismo” de sus letras (a la par de los enormes efectos, reinterpretaciones, usos...), la poca o nula difusión de Los Redondos en los medios de comunicación, la nula “bajada de línea” de la banda en letras o en declaraciones; sino en tanto que la potencia desbordante de la experiencia ricotera se mueve en un nivel “escondido”: politicidad clandestina de unos cuerpos, unos encuentros, unas miradas...

La materialidad de esa “frecuencia” clandestina sin embargo está a la vista de todos: pieles tatuadas, paredes grafitadas, cantos de tribu. El mito de Patricio Rey pasa a ser el código (contraseña, llave) de esa clandestinidad –masiva, con los años–. Mito como interfaz entre la politicidad de la experiencia y su dimensión masiva, pública,

accesible, transversal (a públicos variados, a extensas zonas del país).

Otro rasgo de la opacidad, suciedad o impureza de la mitología ricoterera es la profusa galería de personajes que hay en las canciones. El mundo cantado por los Redondos es un mundo habitado por seres marginales, a veces vistos en su patetismo (sus tics de acercarse al modelo del centro), a veces vistos como excéntricos (fundantes precarios de su nuevo propio centro universal). El pibe de los astilleros, Pierre “el vitricida”, el Botija Rapado, el Morta punto com, la murga de la Virgencita o los prometidos de carne... También en el arte gráfico de la banda, desde el disco *Oktubre* hasta *Momo Sampler* –segundo y último, editados en 1986 y 2000 respectivamente–, la mirada se posa en gentes sufridas y a la vez peligrosas: existencias en cuya explotación se apoya el orden del mundo, existencias que si se afirman son en lucha. Ni dramáticas ni románticas; trágicas y ambiguas. Estos personajes y secuencias opacas que pueblan las letras de los Redondos también son otra arista del mito como interfaz entre las vidas ricotereras y su simbología, imágenes y relatos; personajes *borders*, entre lo mundano y lo mítico.

Mito celoso y filoso

¿Por qué los Redondos son los Redondos? Esa es la pregunta elemental sobre la experiencia ricoterera: todos los testigos de su existencia coinciden (con o sin festejo) en lo palmario de su diferencia, de su especialidad –es único en su especie–. ¿Por qué tanta historia con una banda de rock? ¿Cómo es que un grupo de música hace saltar por el aire los

ánimos de una ciudad, incluido su orden callejero? ¿Qué pasa ahí?

El mito de Patricio Rey se explica por el devenir de las experimentaciones que en él se amparan (contrariamente a la habitual explicación de los sucesos por la matriz del mito). Es un mito que viene del futuro, concibiendo al futuro como dimensión del presente (“toda historia es contemporánea”: también la del futuro). Su advenimiento consiste en advertir que ya llegó, ya está acá: hay que sacar las conclusiones últimas, que son las que advienen cuando logramos los ojos para verlo –y esa operación perceptiva es una organización colectiva concreta–.

El socavamiento de toda fijación sistemática hizo a la larga duración del derrotero de Patricio y sus Redondos; la banda vivió, estable en su disposición mutante, veinticinco años: de 1976 a 2001.

Veinticinco años en donde los rituales ricotereros fueron la celosía de Patricio Rey y en donde el sentido se daba en el *raje*. Un mito que raja de y lo que hay. *Gulp!* (1985) es el primer disco y una de sus líneas principales ya es, en sus letras, la crítica al rock (a la *boutique* del rock, al rock del rico Luna Park: el rock espectáculo). Los Redondos entran al rock demarcándose del Rock, ejercen un “estar rajando”. Una huida que huye golpeando, fuga y atentado en un mismo movimiento. Un instinto de negación como procedimiento para abrirle paso a las propias afirmaciones. Ya no le alcanza (no lo arregla) pensar

Ni dramáticas ni románticas; trágicas y ambiguas. Estos personajes y secuencias opacas que pueblan las letras de los Redondos también son otra arista del mito como interfaz entre las vidas ricotereras y su simbología, imágenes y relatos; personajes *borders*, entre lo mundano y lo mítico.



Composición realizada por Rodrigo Noya

que no hay futuro: tiene que armar algo, que sea un abandono de lo que hay, pero que sea acá mismo y constituyendo mundo. No puede no ser conflictivo.

Para situar la conflictividad inherente de Patricio con sus épocas no hace falta pensar solamente en la gráfica de sus discos *Oktubre*, *Un baión para el ojo idiota* o *Bang! Bang! estás liquidado*, ni en los incidentados recitales en estadios de fútbol desde los noventa (esas imágenes de tierra liberada a la ambivalencia creativa, solidaria y –auto–destructiva a la vez). Cuenta Poli en el libro de Gloria Guerrero, que el primer *show* de Los Redondos en Capital fue un viernes 18 de agosto de 1978, y el que estaba programado para el sábado fue el primer *show* que les suspendieron, temeroso el dueño del Centro de Artes y Música, no porque se hubiera roto algo, sino más ampliamente por las pasiones que vio desatadas en esa primera noche de ricota en Buenos Aires. No era *exactamente* un espectáculo.

Veinte años después, el intendente de Olavarría suspende, un día antes, el *show* que iba a dar la banda en esa ciudad. Y en el 2001, es la propia banda la que suspende un recital programado para octubre en el estadio de Unión, en Santa Fe, diciendo que no estaban dadas las condiciones de sociabilidad para un congreso ricotero.

Los Redondos chorrearon en todas las épocas. Encontraron siempre una suerte de envés de sombra de la verdades de la época, de cada una, las habitaron rajando(las); por supuesto, la banda de Patricio no podía sino ser frágil. Aun potentísima; aun filoso el vidrio es frágil. Como en general lo arrojado. Arrojo hecho de desconfianza de piel y entrañas y seso (*aquí, gracias a Dios, uno no cree en lo que oye...*), de combates con las fuerzas represivas del

Estado, de arengas contra el gobierno menemista, también de recelo activo hacia la representación mediática⁵ (la banda tuvo una relación estratégica de distancia y uso esporádico de los canales mediáticos, lejos del automatismo ansioso de la maximización ilimitada de visibilidad).

El mito de Patricio organizó una presencia que habitó el agotamiento de la representación sin apatía ni nihilismo; sino rajándolo,

a bordo de un gigantesco *bondi* que avanzaba como bólido para ver qué había más allá de lo evidente.

Frágil, aun si capaz de ser uno de los (¿tres, cuatro?) cauces más intensos de la sensibilidad disidente que estalló en dosmiluno. La

del agite, la apropiación de la calle y el enfrentamiento con la cana; la de la instauración de nuevos posibles y nuevas necesidades (progresivamente asumidas y reinterpretadas por las administraciones de gobierno); la sensibilidad que impugnaba la fiesta oficial de los noventa –con piedras y con fiesta de otra clase– y la estética gobernante del fin de la historia.

La inmanencia del encuentro, así, arma un ídolo propio, como si se dijera, de barro, moldeable. Darse su propio ídolo trascendental es el gesto de mayor fortaleza para la propia afirmación. (Ése Rey manda obedeciendo...). Con esa voluntad de constituirse según sus efectos, Patricio llega a ser la corona más multitudinal de toda nuestra historia. La “multitud” descarriada (primero muy pequeña y luego inconmensurable) lo corona.

Un mito Real

Es un mito monárquico el que atizaba un raje de la representación (y de la pura “pobreza” de su agotamiento). Un mito monárquico que raja primero de la lógica del despotismo asesino,

después de la primavera apocada (en 1984 los Redondos graban su primera frase: “esta vez, por fin, la prisión te va a gustar”); luego esquivo la desilusión alfonsinal (“ahora tiro yo porque me toca...”), finalmente arma una gigantesca trinchera de aguante y jolgorio en la intemperie neoliberal. Un mito monárquico para la autonomía; un mito Real para rajarse de la realidad. ¿Qué clase de Rey es Patricio? Una realeza guillotizada que sigue bailando, lúcido espasmo que provee signos alusivos a la grandeza y motivo para que los súbditos busquemos la mejor versión de nosotros mismos. Esa realeza nuestra es un puro cuerpo animoso, que se da a sí mismo una cabeza, un sitio-cabeza cuyo ocupante vive ausente y pretende siempre ser adivinado. Un monarca absoluto y disoluto, inventado para ir más allá de nosotros mismos. Un pasadizo, contraseña y acertijo.

Patricio Rey (y sus redonditos de ricota) —aquel dispositivo musical: productor, organizativo, simbólico—, nació en diálogo analógico con su época pero su derrotero tuvo efectos y consecuencias inesperadas, que la experiencia atendió, y así fue mutando, poniéndose al servicio (oh Rey leal) de sus efectos.⁶

Patricio Rey, tutor-excusa, espectro pagano, tercero invisible común a todos los que estamos en su fiesta, es el nombre en clave de una trascendencia que no era previa a los sujetos, sino histórica, efecto del encuentro, invención de unos nosotros autoinstituidos, de una zona y una red de contrabando de los signos de otro mundo que existe acá, semiescondido en éste. Unas condiciones para mirar el mundo de frente y rugir.

La inmanencia del encuentro, así, arma un ídolo propio, como si se dijera, de barro, moldeable. Darse su

propio ídolo trascendental es el gesto de mayor fortaleza para la propia afirmación. (Ese Rey manda obedeciendo...). Con esa voluntad de constituirse según sus efectos, Patricio llega a ser la corona más multitudinal de toda nuestra historia. La “multitud” descarriada (primero muy pequeña y luego inconmensurable) lo corona. Esa multitud coronando vía irrupción y amenaza de bardo es el diferencial de potencia que habilita todo el rito, la liturgia profana de Patricio Rey. Todavía hoy (2012), cuando toca su *exfrontman*, es llegar a un pueblo o ciudad argentina y encontrar un paisaje conmovedor. Pueblos argentinos transformados en una superficie inundada por los autoinstituidos discípulos de Patricio. Miles, miles y miles de pibas y pibes, y señores y señoras, provenientes de todos los rincones del país, y la corona de Patricio tatuada en tantas pieles como no es posible contar. Una inundación de alegría porque llegar ahí es encontrar la increíble extensión de nuestra intensidad. Festejando que nos une algo mucho más grande que nosotros, que a la vez no existe nunca sino en estas expresiones (recitales como éstos pero también en otros encuentros y momentos más fugaces); Patricio Rey, monarca por invocación, sobrevive desbordando al conjunto de músicos integrantes de Los Redonditos de Ricota. Nunca los Redondos se confunden con el Rey. A pesar de las poderosas fuerzas que pugnan y casi llevan a unguir al Indio Solari, inscriptas en la milenaria fascinación por la voz cantante y por las singularísimas características del calvo argentino, ningún redondo encarna nunca a Patricio, sino que todos hacen su mundo, participando en su

invocación. Por eso, también entre los que tocan su música y los que la bailan hay roles diferentes, pero son ante todo iguales: carnes celebrando que existe Patricio. “*Somos todos redonditos, redonditos de ricota.*”

¿Se recuerda alguna otra banda o formación que tenga un mismo nombre para nombrar a los “líderes emergentes” y a “los muchos en el llano”? Soy redondo; de los redondos para los redondos. Porque *redondo* no designa una posición de privilegio del ídolo, sino una condición de pertenencia, por participación, en la fiesta. Todos somos súbditos de Patricio.

Patricio secularizado, ¿corona expropiada?

La pregunta por la herencia de los Redondos puede ser una falsa pregunta. Aquella afirmación de autosuficiencia, desesperadamente jubilosa, se contagia atravesando la cultura mediante vasos comunicantes complejos. El contagio opera por apropiación, por resignificación, por digestión. En tanto los efectos de la banda son fértiles, no se remiten a su terreno de origen. No reconfirman lo que la banda ya era; por eso muta el circo de Patricio. Así las cosas, en cuanto a la “herencia” de los Redondos, hay que buscar sus efectos no sólo en el rock sino en la música en general; no sólo en la música sino en el arte en general; no sólo en el arte sino en el amplio mapa actitudinal de la vida común. La música no conecta sólo con la música; la obra de Patricio Rey y sus redonditos nutre sensibilidades extra musicales; música con efectos urbanos, música con efectos lingüísticos, música con efectos

sociales, música con efectos políticos, música con efectos gubernamentales. En los últimos años, el mito de Patricio ha sido apropiado por un relato de sentido determinista; Patricio es un mito tan potente que ha resultado objeto del armado de la nueva legitimidad construida desde el Gobierno. Despojado de misterio, es usado como mito predicativo, despojado así de su naturaleza experimental. Difícil saber si esto signa la muerte del mito o si la apropiación –¿qué es o no es mutación?– sintomatiza la potencia que todavía guarda (va de suyo que sintomatiza la potencia que tuvo). De todas formas, tampoco es posible cerrar la operación al determinarla como “apropiación”; porque también hay “traducción”, incluso “entrega” (cual “Plan desarme”) de imágenes, símbolos, estéticas, para un “uso” otro, a una lógica no compatible, en principio, con los axiomas del mito y de la producción mítica que hemos descrito. Es evidente el uso que subordina la corona a otra corona... Pero no es tan fácil sentenciar si la corona ricotera es apropiada, secuestrada, entregada, si estaba disponible, si la usan como puro anzuelo... Simultaneidad de operaciones, complejidad habilitada, de vuelta, por la potencia del mito.

En todo caso, al situar los fragmentos redonditos –los *mitemas*– en enunciados que cierran su sentido, como mínimo se le despoja el misterio, es decir su potencia de generar nuevos posibles. Los misterios no pueden resolverse –sí pueden transformarse en misterios mejores–; un mito sin misterio es un mito poco interesante, y las verdades que dejan de ser interesantes se convierten en mentira. Qué podría ser peor, eso no me arregla...

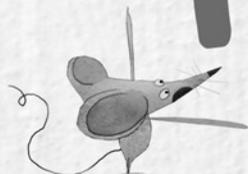
NOTAS

1. Se trata de un texto, publicado en la revista *Expreso Imaginario*, escrito por el Indio Solari y Guillermo Beilinson (hermano de Skay, guitarrista de la banda) donde un periodista –Norman Olliermo Indigi– logra entrevistar al mismísimo Patricio Rey en su búnker de Bruselas.
2. No es casual que la banda congénere y conciudadana de los Redonditos sea precisamente Virus; el Indio Solari incluso escribió la letra de un tema de la anterior banda de Federico Moura, líder de Virus. Con un hermano mayor secuestrado y desaparecido, y su propia muerte de sida, Moura muestra polos de proyectos y riesgos muy cercanos a los de los Redondos.
3. Para adentrarse en el paisaje de aquellos años donde la banda ejercía la resistencia de las capacidades festivas en plena dictadura, puede leerse el recientemente publicado libro *Los pasajeros del Rey Patricio*, de Jorge Martín Ocaña.
4. Declaración de Sergio Martínez, alias Mufercho, a Gloria Guerrero, en *El hombre ilustrado*, biografía de Carlos Indio Solari.
5. El recital de los Redondos en Villa María, Córdoba, en mayo del 98, fue claro en ese doble enfrentamiento: no sólo fue una de las poquísimas veces de toda la década del 90 en que la Policía se dio orden de retirada en un enfrentamiento callejero (otra fue en el cutralcazo del otoño del 96), sino que en la batahola las hordas ricoterías levantaron en peso un móvil de Crónica: la Traffic blanca quedó volteada en el suelo.
6. No sometió, Patricio, sus efectos a su plan. Sólo hay experiencia cuando una entidad se constituye en relación con los efectos de su existencia (y no guardando la esencia en un sentido de origen, degradando los efectos de su existencia a meros sucesos).

QUELONIOS



Antología de cuentos infantiles



1

HORACIO QUIROGA
JUAN JOSÉ MANAUTA
ELSA BORNEMANN
LUIS MARÍA PES CETTI
PATRICIA SUÁREZ
SANDRA COMINO
MARÍA BRANDÁN ARÁOZ
ANA MARÍA SHUA
CRISTINA MARTÍN

2

ÁLVARO YUNQUE
JAVIER VILLAFANE
MARGARITA BELGRANO
GRIS ELDA GAMBARO
RICARDO MARIÑO
PAULA BOMBARA
ADELA BASCH
GUSTAVO ROLDÁN
LAURA ESCUDERO

3

ENRIQUE WERNICKE
GRACIELA MONTES
EMA WOLF
OCHE CALIFA
LAURA DEVETACH
PABLO DE SANTIS
ANA ALVARADO
MARCELO BIRMAJER
GABRIELA DIEGO



Prosas

La memoria cultural del país es inabordable sin aquellos esfuerzos literarios por narrar sus derroteros. Los dilemas universales fueron tratados con la máxima imaginación por las plumas argentinas. En un universo trazado por sugestivas ficciones, potentes alegorías y especulaciones paradójales, la literatura no estuvo exenta de formulaciones mitológicas.

Ellas condensan elementos de la cultura popular entreverados con reflexiones de prosapia ilustrada. Hay muchos nombres en esta tradición que no es, siquiera, pensable sin sus estilos singulares. De Borges a Juan L. Ortiz, de Cortázar a Echeverría, de Fogwill a Sarmiento y de Martínez Estrada a Macedonio Fernández. En este racimo arbitrario podemos ver un conjunto mucho más vasto que llega a las jóvenes vocaciones de la narrativa contemporánea.

En este espacio proponemos recorrer algunos escritos de diversa índole que refieren a nombres, estilos y mitos literarios. Carlos Gamerro propone un ejercicio comparativo en el que se entrecruzan la vida de Borges y Homero, donde la ceguera y los personajes mitológicos de uno y otro se aproximan franqueando umbrales geográficos y temporales.

Marcelo Percia también parte de Jorge Luis Borges, más específicamente de su cuento "La lotería en Babilonia", para rastrear un cúmulo de imágenes condensadas en su escritura. Frases y paradojas en las que Percia logra entrecruzar la filosofía y el psicoanálisis, deduciendo de la apelación a la deriva azarosa de la lotería las posibilidades de afirmar el devenir, en el caos del universo, por fuera de las determinaciones de la identidad.

Fermín Rodríguez plantea una sucesión de escenas, como si se tratase de actos teatrales de la vida nacional de principios de siglo XX,

en los que diversos autores —de Lugones a Macedonio Fernández— recrean los imaginarios en torno a la espacialidad de la ciudad y el campo, entre el cosmopolitismo y las tradiciones heredadas del siglo XIX, en las que siempre sobrevoló la idea de un vacío territorial al que sólo se lo enfrentaría a partir de imaginar su ocupación a través del pensamiento y la palabra.

Tania Diz propone repensar la mitología de la mujer escritora en los años 20 y 30, época en que a la mujer le estaba reservado el espacio “privado” de la familia nuclear y en que las actividades desarrolladas por fuera de esas prescripciones sociales eran consideradas impropias del modelo dominante. Así, abrevando en muy diversas fuentes, reconstruye el mito de las escritoras a través de artículos periodísticos que van del elogio al escarnio, y de la escritura de Alfonsina Storni, Salvadora Medina Onrubia y Victoria Ocampo.

Graciela Goldchluk interpreta el estilo de Puig a partir de su propensión cinematográfica. Esta condición lo acerca a aspectos poco abordados por la literatura, encontrando en los signos del habla popular, en sus temas de superficie, en su cotidianeidad, una desmitificación del prestigio que “la profundidad” tenía en las letras argentinas. Un Puig que ingresó a la literatura por fuera de su canon, con sus reglas y normativas, para producir reverberancias en las letras latinoamericanas.

Valentín Díaz recupera la figura de Néstor Perlongher, que se inscribe en la corriente barroca del siglo XX, produciendo modificaciones en dicha tradición literaria, a las que el autor, con gracia, denominó “Neobarroso”. Y este estilo, digamos materialista, es esbozado sobre el fondo de una vida tramada de compromisos militantes, de una activa experiencia en Brasil, de una relación con las vanguardias estéticas, con la vida nocturna y sus personajes y con las más refinadas teorías de la época.

Por último, Horacio González explora las relaciones entre narración literaria y lengua, a partir del análisis de dos novelas contemporáneas: Habla Clara de María Pia López y El amparo de Gustavo Ferreyra.

Borges, Homero y el inicio de la escritura

Por Carlos Gamerro

La convergencia de las tradiciones narrativas griegas y pampeanas ha sido objeto de preocupación en la escritura de diversos autores; recordamos a Lugones entre los más notables. Carlos Gamerro entrecruza las vidas de Borges, nuestro narrador de épicas gauchescas y terminales, con Homero, el hacedor de las agonías clásicas y hagiográficas. No sólo la fuerza asimiladora de los devenires borgeanos y homéricos surge como un gran ejercicio del anacronismo literario, sino también el recuerdo que subyace de aquellos seres oscuros y enaltecidos que eran los griegos micénicos.

Irónicamente, el gentilicio “griego” no reconocía a los micénicos en su era: nombres como *aqueos*, *argivos* o *danaos* eran más consecuentes con su estirpe. Algunos autores sostienen –tal como lo hubiese dicho Borges– que los micénicos eran los vikingos de la Edad de Bronce, con un abstruso y poco lírico sistema de escritura, sustraído a la civilización cretense que tal vez destruyeron. La bendición homérica los transformó en héroes. La similitud con la tragedia del gaucho –más bien, un lancero pampa en su constitución espiritual– que fue combatido desde la razón oligárquica civilizada, elevado a la categoría de ícono por la misma clase, emerge inexorable.

En Borges y Homero, una vez más la barbarie y la ceguera justifican, encauzan y limitan vidas trazadas para la escritura. Ulises y Aquiles, Tadeo Isidoro Cruz y Juan Muraña no podrían imaginar, desde la especificidad de sus universos inmediatos, que se erigirían, a partir de Borges y Homero, en monumentos literarios.

I

En su conferencia titulada “La ceguera”, incluida en *Siete noches* (1980), Borges traza un linaje de escritores ciegos que incluye a Joyce, Groussac, Milton y Homero, aunque admite que la inclusión de este último importa una petición de principio:

No sabemos si Homero existió. El hecho de que siete ciudades se disputaran su nombre basta para hacernos dudar de su historicidad. Quizá no hubo un Homero, hubo muchos griegos que ocultamos bajo el nombre de Homero. Las tradiciones son unánimes en mostrarnos un poeta ciego; sin embargo, la poesía de Homero es visual, muchas veces espléndidamente visual...

Es verdad que la existencia del individuo Homero no es históricamente comprobable: no hay documentos ni testimonios que la demuestren. Sabemos que *La Iliada* y *La Odisea* fueron compuestos oralmente, por generaciones de rapsodas, hasta que en algún momento —alrededor del siglo VIII a.C.—, la escritura los fijó en la forma que hoy conocemos. Las muchas historias que se cuentan y las innumerables que se dan por sabidas en los poemas homéricos no fueron inventadas por ningún individuo en particular, son una constelación de mitos organizada narrativamente alrededor de la famosa guerra entre griegos y troyanos. Si Homero existió, fue a lo sumo el último o tal vez el más importante de estos rapsodas, el que los representa metonímicamente a todos.

Si en un género de verdad como la conferencia Borges admite la posibilidad de un Homero que puede ser

una ficción o un constructo, cuando escribe una ficción sobre Homero imagina un individuo verdadero. “El hacedor” (1960) es la recreación imaginaria de la vida del poeta griego, aunque no de toda la vida sino de un momento en ella: aquel en que descubre su destino de poeta. Y éste está ligado a su ceguera: el Homero de Borges no es, como Borges, un poeta que se queda ciego: es un hombre al que la ceguera hace poeta.

En trance de acercarse imaginaria y emotivamente a su personaje, Borges hace lo que todo buen escritor de ficciones, busca una vivencia común que haga de puente, y modela sobre la propia la ceguera de Homero. Así describe el proceso de la suya en “La ceguera”:

Yo vivo en ese mundo de colores y quiero contar, ante todo, que si he hablado de mi modesta ceguera personal, lo hice porque no es esa ceguera perfecta en que piensa la gente; y en segundo lugar porque se trata de mí. Mi caso no es especialmente dramático. Es dramático el caso de aquellos que pierden bruscamente la vista: se trata de una fulminación, de un eclipse; pero en el caso mío, ese lento crepúsculo empezó (esa lenta pérdida de la vista) cuando empecé a ver. Se ha extendido desde 1899 sin momentos dramáticos, un lento crepúsculo que duró más de medio siglo. Para los propósitos de esta conferencia debo buscar un momento patético. Digamos, aquel en que supe que ya había perdido mi vista, mi vista de lector y de escritor. Por qué no fijar la fecha, tan digna de recordación, de 1955. No me refiero a las épicas lluvias de septiembre; me refiero a una circunstancia personal.

Esta circunstancia es su nombramiento como director de la Biblioteca Nacional. La ironía de que lo nombraran director de una biblioteca de novecientos mil volúmenes cuando ya no era capaz de leerlos dio origen a su “Poema de los dones”, que comienza “Nadie rebaje a lágrima o reproche / esta declaración de la maestría / de Dios, que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche.” Hacia el final del poema, Borges se siente unido en “un yo plural” y “una sola sombra” con Paul Groussac, también director de la biblioteca y también ciego. Esta noción de la ceguera como un don se desarrolla y explicita en la ya mencionada conferencia:

Los poemas homéricos, siendo las epopeyas más antiguas, son las más modernas, en el sentido de que son las únicas –sin exceptuar *La Eneida*– que puede leer con placer un lector de hoy, formado como lector de novelas. Y como esto es tanto más cierto de *La Odisea* que de *La Iliada*, no sorprende que Joyce haya elegido a aquélla como el cimiento de su fundación de la novela moderna en su *Ulises*.

Un escritor, o todo hombre, debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento; todas las cosas le han sido dadas para un fin y esto tiene que ser más fuerte en el caso de un artista. Todo lo que le pasa, incluso las humillaciones, los bochornos, las desventuras, todo eso le ha sido dado

como arcilla, como material para su arte; tiene que aprovecharlo.

En su caso, al saberse ciego, se dedicó a estudiar el idioma anglosajón: “La ceguera es un don. (...) Me dio el anglosajón, me dio parcialmente el escandinavo, me dio el conocimiento de una literatura medieval que yo habría ignorado, me dio el haber escrito varios libros, buenos o malos, pero que justifican el momento en que se escribieron”.

A diferencia de Borges, el Homero de “El hacedor” no es un poeta, sino un hombre que vive en la actualidad del instante, en el mundo primariamente físico de la acción y de las sensaciones, hasta que ese mundo comienza gradualmente a abandonarlo:

Nunca se había demorado en los goces de la memoria. Las impresiones resbalaban por él, momentáneas y vívidas; el bermellón de un alfarero, la bóveda cargada de estrellas que también eran dioses, la luna, de la que había caído un león, la lisura del mármol bajo las lentas yemas sensibles, el calor de la carne de jabalí, que le gustaba desgarrar con dentelladas blancas y bruscas, una palabra fenicia, la sombra negra que una lanza proyecta sobre la arena amarilla, la cercanía del mar o de las mujeres, el pesado vino cuya aspereza mitigaba la miel, podían abarcar por entero el ámbito de su alma. Conocía el terror pero también la cólera y el coraje, y una vez fue el primero en escalar el muro enemigo. Ávido, curioso, casual, sin otra ley que la fruición y la indiferencia inmediata, anduvo por la variada tierra y miró, en una u otra margen del mar, las ciudades de los hombres y sus palacios. En los mercados populosos o al pie de una montaña de cumbre incierta, en la que bien podía haber sátiros, había escuchado complicadas historias, que recibió como recibía la realidad, sin indagar si eran verdaderas o falsas.

Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo; una terca neblina le borró las líneas de la mano, la noche se despobló de estrellas, la tierra era insegura bajo sus pies. Todo se alejaba y confundía.

A diferencia de otros poetas, filósofos o santos que se retiran del mundo para que éste no los distraiga de su trabajo verbal, intelectual y espiritual (en “La ceguera” Borges cita dos: “Demócrito de Abdera se arrancó los ojos en un jardín para que el espectáculo de la realidad exterior no lo distrajera, Orígenes se castró”) es el mundo el que se aleja y los deja, a Homero y a Borges, solos. “Todo lo cercano se aleja” cita Borges a Goethe en “La ceguera”, y agrega: “Al atardecer, las

cosas más cercanas ya se alejan de nuestros ojos, así como el mundo visible se ha alejado de mis ojos, quizá definitivamente”.

Homero, como Ireneo Funes, empieza a recordar porque ya no puede vivir en el mero presente. Los recuerdos que Homero recupera son dos: uno de un muchacho que lo ofende, del padre que escucha su queja y del puñal de bronce que él siempre había codiciado y que su padre le da con las palabras: “que alguien sepa que eres



Homero,
por Rafael

un hombre”. Entendemos, porque el texto es elíptico en este punto, que el joven Homero hirió, probablemente mató, al otro muchacho. Luego recuerda a una mujer, la primera que le depararon los dioses. Y se pregunta:

¿Por qué le llegaban esas memorias y por qué le llegaban sin amargura, como una mera prefiguración del presente? Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo, Ares y Afrodita, porque ya

La historia nos ofrece un Homero fantasmal; a partir de la ficción de Borges, en cambio, nos es imposible pensar en Homero sino como un individuo de carne y hueso.

adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán

y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Iliadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana.

Más que pérdida, hay transformación: el amor y el riesgo son ahora recreados en la escritura, o quizás, el amor y el riesgo son la escritura misma, ella es su nuevo objeto.

Pero Homero no escribe sus recuerdos personales, sino que recrea la memoria mítica de su pueblo, en la que éstos no tienen lugar alguno. ¿Para qué entonces los menciona Borges, si lo autobiográfico está excluido de *La Iliada* y *La Odisea*? (De Homero lo ignoramos todo, salvo que no estuvo en la guerra de Troya) ¿Y por qué debe éste descender a su memoria personal para cantar una historia que todos los griegos ya se sabían de memoria?

Paso aquí a hacer una apreciación de índole personal. A diferencia de la mayoría de las epopeyas de autor anónimo, como *La Chanson de Roland*, *Beowulf*, *El Cantar de Mio Cid*, cuyos héroes son menos personas que haces de rasgos heroicos, los de los poemas homéricos, Aquiles, Héctor, Patroclo, Agamenón, Helena, Paris, son individuos de presencia tan viva en nuestra imaginación como los de cualquier novela contemporánea. Más aun: los poemas homéricos, siendo las epopeyas más antiguas, son las más modernas, en el sentido de que son las únicas –sin exceptuar *La Eneida*– que puede leer con placer un lector de hoy, formado como lector de novelas. Y como esto es tanto más cierto de *La Odisea* que de *La Iliada*, no sorprende que Joyce haya elegido a aquélla como el cimientito de su fundación de la novela moderna en su *Ulises*.

“El hacedor” destaca, a mi parecer, este rasgo diferencial de los poemas homéricos dentro del canon de la epopeya europea. Lo hace asumiendo que quien logró tal grado de individuación de sus personajes debió ser él también un individuo, que una creación colectiva nunca podría llegar a tal grado de creación individuada de personajes, y a la vez está diciendo que ningún creador, trabajando únicamente con las leyendas, las historias que le fueron legadas, con el acervo de toda su comunidad, podría escribir un poema de estas características. La particularidad de Homero, es que recurrió primero –en un orden que es más lógico que cronológico– a sus recuerdos personales, que entró al mito a través de su experiencia personal. El joven Homero será Aquiles y ese muchacho que mereció el puñal será Héctor; la primera mujer que lo amó será Helena

de Troya en *La Iliada*, y en *La Odisea*, Penélope, Náusica o Circe.

El poeta Homero, y con él sus dos grandes poemas, nacen del cruce entre el legado de historias colectivas y de las vivencias del individuo Homero. Borges responde a la pregunta sobre la historicidad de Homero no como la deben responder los historiadores de la literatura, sino como la puede responder un autor de ficciones: escribiendo la historia personal de Homero y convenciéndonos de que solamente de esta manera pudieron ser escritas *La Iliada* y *La Odisea*. No sabemos si esto es verdad pero sentimos que, de todas las hipótesis conocidas, es la más interesante. La historia nos ofrece un Homero fantasmal; a partir de la ficción de Borges, en cambio, nos es imposible pensar en Homero sino como un individuo de carne y hueso.

II

En el momento en que Homero comprende que su ceguera ha sido un don, comprende (elige) también su destino y el sentido de su vida. En “El hacedor” este momento se dice así:

Días y noches pasaron sobre esa desesperación de su carne, pero una mañana se despertó, miró (ya sin asombro) las borrosas cosas que lo rodeaban e inexplicablemente sintió, como quien reconoce una música o una voz, que ya le había ocurrido todo eso y que lo había encarado con temor, pero también con júbilo, esperanza y curiosidad.

Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la

lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo, quizás, en un sueño.

Este recurso al momento privilegiado vincula a “El hacedor” con otros textos de Borges como el “Poema conjuntural” o “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”; su formulación canónica corresponde a este último: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”. La identidad es, aquí, menos esencia que acción: el hombre sabe quién es cuando descubre qué es lo que tiene que hacer: Cruz, pelear junto al desertor Martín Fierro; Laprida, aceptar la muerte bajo las lanzas de la montonera; Homero, ser poeta.

La homologación entre tomar el cuchillo y tomar la pluma es menos forzada de lo que pueda parecer en un primer momento, como lo revela un texto escrito en 1950, es decir, entre “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” y “El hacedor” que se convertirá en el capítulo IX de *Evaristo Carriego*. En él, Borges imagina el momento en que Carriego descubre su mundo, su voz y su tema como poeta:

¿Cómo se produjeron los hechos, cómo pudo ese pobre muchacho Carriego llegar a ser el que ahora será para siempre? Quizás el mismo Carriego, interrogado, no podría decírnoslo. Sin otro argumento que mi incapacidad de imaginar de otra manera las cosas, propongo esta versión al lector.

Borges imagina a Carriego, en 1904, leyendo “con pesar y avidez” una novela de Alejandro Dumas, acongojado ante la certeza de que “la vida

estaba en Francia” mientras que a él le había tocado “el tardío siglo XX y un mediocre arrabal sudamericano”. Entonces sucede algo:

Un rasguído de laboriosa guitarra, la desapareja hilera de casas bajas, Juan Muraña tocándose el chambergo para contestar un saludo (Juan Muraña que anteanoche marcó a Suárez el Chileno) [...] algo cuyo sentido sabemos pero no cuya forma, algo cotidiano y trivial y no percibido hasta entonces, que reveló a Carriego que el universo (que se da entero en cada instante, en cualquier lugar, y no sólo en las obras de Dumas) también estaba ahí, en el mero presente, en Palermo, en 1904.

Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Desde la imprecisable revelación que he tratado de intuir, Carriego es Carriego.

III

Dice Borges de Homero en “El hacedor”: “Cuando supo que se estaba quedando ciego, gritó; el pudor estoico no había sido aún inventado y Héctor podía huir sin desmedro.” Héctor ha pasado a la historia como paradigma del coraje guerrero, y en ese sentido se usa —aunque cada vez menos— la expresión “es un Héctor”. Y sin embargo, cuando Héctor lo ve a Aquiles venírsele encima, pega media vuelta y sale corriendo, y da cuatro vueltas alrededor de los muros de Troya con Aquiles pisándole los

talones. Luego se planta, lo enfrenta y muere peleando valientemente. Los antiguos griegos no creían que un hombre valiente debía serlo siempre, sabían que el coraje físico va y viene; los dioses lo dan un momento y lo quitan al siguiente, según sus intereses o sus divinos caprichos. En esta brevísima referencia a Héctor, Borges no sólo propone que un hombre valiente puede a veces tener miedo y que eso no disminuye en nada su valor, sino que dice algo todavía más interesante: que sistemas de valoración, posturas éticas, juicios morales que creemos connaturales al hombre, que creemos vienen del fondo de los tiempos, fueron inventados en algún momento. Y Borges no sólo historiza el ‘valor atemporal’ del estoicismo, también lo matiza. Hablar de ‘pudor’ estoico es definirlo menos como entereza indiferente que como una hipersensibilidad al decir de la gente. La corrida de Héctor, el grito de Homero no son aflojadas sino expresiones vitales de hombres libres y fuertes. Los gauchos y los orilleros de Borges “redescubren” (propone Borges en el capítulo XI de *Evaristo Carriego*) este antiguo culto del coraje celebrado por la epopeya europea, redescubren también ‘el pudor estoico’ (lo siente sin duda el Corralero de “Hombre de la esquina rosada” que muere “sin queja” el rostro oculto bajo el chambergo, porque “sólo le quedaba el orgullo y no iba a consentir que lo curiosaran los visajes de la agonía”). “El hacedor” parecería en principio ser un texto muy alejado de la vertiente criollista de Borges y, sin embargo, con un cambio de vestimenta y escenografía, la mínima anécdota de Homero y el cuchillo podría figurar en cualquiera de los cuentos de ambientación orillera. Al imaginar un

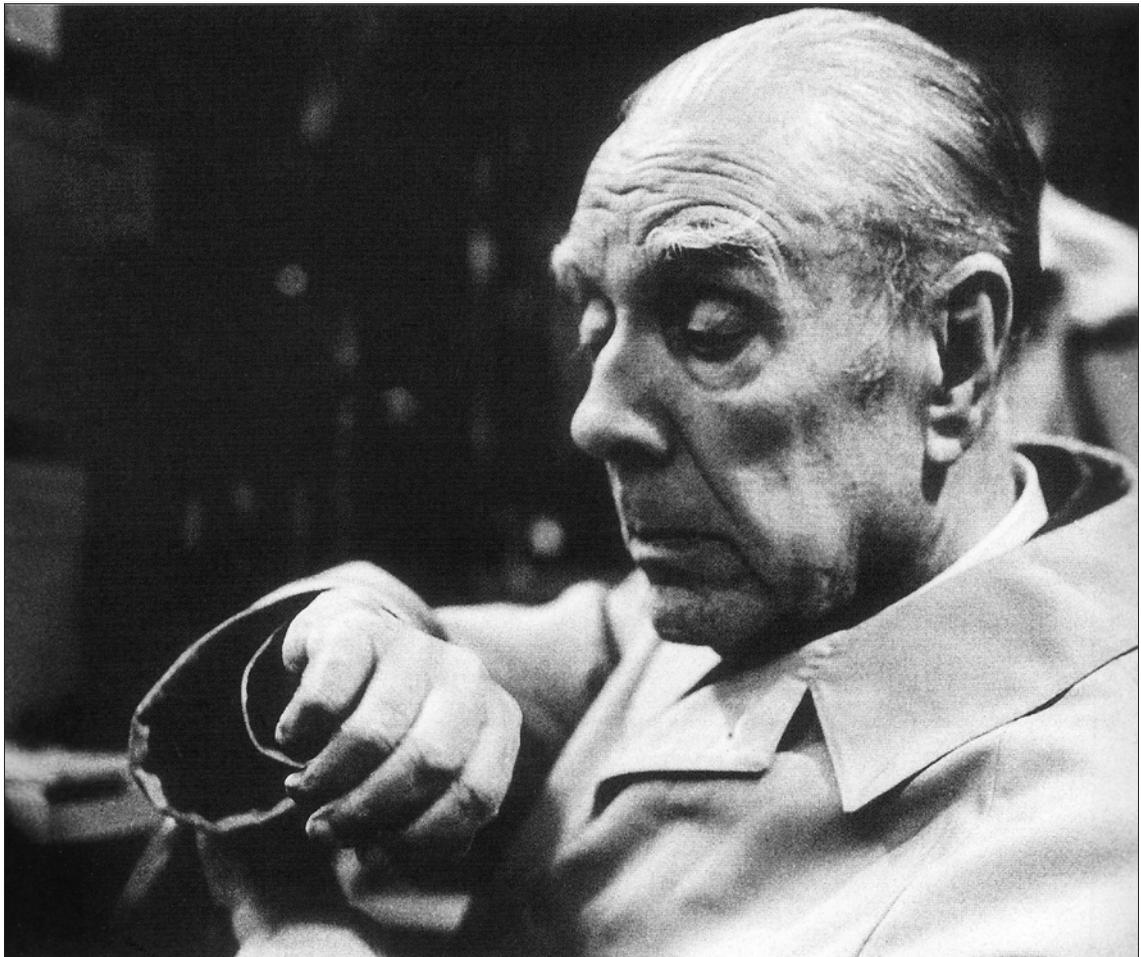
Homero cuchillero, Borges nos da un Homero vivo, cercano, creíble, y de yapa otorga un aura de epopeya clásica a la literatura menor de la pampa y los arrabales de Buenos Aires. Borges no sólo imagina al individuo Homero desde su propia vida personal, también imagina las circunstancias de Homero a partir de las de su mundo –aunque a la manera propiamente borgeana–. Se trata de un mundo más ficcional que verdadero, el que responde a la pregunta que se hace en el prólogo de *Evaristo Carriego*: “¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?”. “¿Cómo fue Homero, o cómo hubiera sido hermoso que

fuera?” es la pregunta que se hace y responde Borges en “El hacedor”. Lo que Homero, según Borges, hace con Héctor, Helena, Aquiles, reimaginarlos a partir de su experiencia personal, es lo mismo que Borges hace con Homero.

IV

El mito de los orígenes de la escritura es, en Borges, específico a cada escritor. En “Everything and Nothing” Borges imagina los inicios de Shakespeare como poeta y allí no hay revelación alguna; no hay, siquiera, escena:

Jorge Luis Borges



partiendo de un vacío inicial (“Nadie hubo en él”), el Shakespeare de Borges intentó llenarlo con la lectura, la actuación y, eventualmente, la escritura, pero tarde o temprano “el odiado sabor de la irrealidad recaía sobre él”. La revelación le llega, como al Narciso Laprida del “Poema conjetural”, en trance de muerte: “La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: “Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo”. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: “Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres mucho y nadie”.

Shakespeare se hace escritor para escapar de la irrealidad, o más bien, para tratar de poblarla con sus creaciones. Cervantes, en cambio (el Cervantes de Borges), se hace escritor para huir de la realidad que lo abrumba:

Harto de la realidad de España, un viejo soldado del rey buscó solaz en las vastas geografías de Ariosto, en aquel valle de la luna donde está el tiempo que malgastan los sueños y en el ídolo de oro de Mahoma que robó Montalbán. En mansa burla de sí mismo, ideó un hombre crédulo que, perturbado por la lectura de maravi-

llas, dio en buscar proezas y encantamientos en lugares prosaicos que se llamaban “El Toboso o Montiel”.

Escribe Borges en “Parábola de Cervantes y del Quijote”.

Cervantes y Shakespeare ofrecen modelos complementarios de la relación entre escritura y experiencia: Shakespeare es el hombre de vida apacible y sedentaria que escribe historias de romances, batallas y aventuras; Cervantes, hombre de vida aventurera, en trance de pensar una ficción, imagina un héroe lector, un viejo que nunca ha salido de su biblioteca.

Está claro que tampoco son homologables las biografías de Borges y Homero: para Borges la ceguera no marca el inicio de la escritura, es apenas un episodio que tuerce su rumbo: cuando empieza a quedarse ciego comienza a escribir poesía medida y rimada, principalmente sonetos; sus cuentos se vuelven más breves, su sintaxis se simplifica, aparece la temática germánica y anglosajona. Las biografías no serán homologables en los hechos, pero los hechos a esta altura ya han quedado muy lejos: en la de este Homero que, ciego, deja la espada y toma la pluma, ese Borges que tantas veces expresó la nostalgia por el pasado militar de sus mayores escribe su biografía ideal, la del recuerdo imposible.

La Biblioteca Nacional y la Televisión Pública
presentan a

Ricardo Piglia

en

Escenas de la novela argentina

4 clases abiertas



Los programas fueron emitidos
por la Televisión Pública
los sábados 1, 8, 15 y 22 de
septiembre de 2012 a las 20.30 hs.
Se pueden ver en www.bn.gov.ar

El Azar como figura de emancipación en “La lotería en Babilonia” (*)

Por Marcelo Percia

La vitalidad de una literatura puede medirse por la profusión de interpretaciones diferentes que suscita. Así sucede con Borges, autor de paradojas que involucran la circularidad y el infinito como recursos que convocan a un incesante ejercicio hermenéutico. No sólo por una propensión a la exégesis textual, como si se tratara de un culto a las letras, sino porque en esos pasajes, en los que también el intérprete se pone en juego, hay condensadas y poderosas alegorías para descifrar lo incierto que nos acecha. Y así lo hace Marcelo Percia con ‘La lotería en Babilonia’, creyendo encontrar allí un cúmulo de imágenes filosóficas y psicoanalíticas, capaces de interceder sobre el fondo polémico de nuestro tiempo. Cada frase del texto en cuestión destila una imaginación filosófica, interviniendo en la vieja y nunca del todo saldada tensión entre *lo Uno* y *lo Múltiple*, entre *Identidad* y *Diferencia* o, por decirlo así, entre *lo Mismo* y *lo Otro*.

Percia imagina un Borges pluralista que abreva en las aguas de Silesius, Leibniz, Spinoza y Shopenhauer para afirmar el azar del devenir. La fortuna, como un artilugio humano para habitar el secreto orden de un caos inmanente que no cesa de proliferar, acaso inclasificable, en el vasto, contingente e inabordable mundo de las potencias infinitas.

Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica.

Persevera, siendo otro

“La lotería en Babilonia”, que Borges escribe alrededor de 1940, comienza insinuando que en cada vida son posibles todas las vidas.

La expresión *todas las vidas* no interesa como vicio de multitud, sino como curación de la enfermedad de lo uno. El enunciado *en cada vida son posibles todas las vidas* objeta la inmovilidad y la fijeza.

Una ficción que cuestiona la idea de sujeto como sustancia. Ilusión de una esencia en la que *uno es el que es*, juego íntimo y secreto, garantía del ser; existencia no accidental que permanece igual a sí misma mientras todo cambia. Un relato que ayuda a entrever cómo la supuesta identidad personal acontece como salto inesperado, contingencia, mudanza de sí. Una historia que imagina una civilización gobernada por el Azar.

Respira en la flor de un naranjo

“La lotería en Babilonia” parece decir: “vida, una posibilidad en espera; deseo, potencia de esa espera”.¹

Borges imagina un mundo sin dios en el que reina un caos preciso e imperfecto. Vislumbra la vida humana como existencia infundada de azar. Caos no como confusión y desorden, sino como memoria de lo vasto e inabordable. Proyecta una civilización que inventa causas como si fueran fantasías desprendidas de lo infinito. Pero caos,

en la literatura borgeana, es el disfraz de un orden secreto, una protesta que recuerda que toda representación de unidad debe su forzada adherencia a la prepotencia de la razón.

Desencanto, irónico

El relato presenta la existencia individual como albur. La civilización como un conjugado irregular de acciones recíprocas, como entramado deficiente que escupe, a la vez, consecuencias queridas e indeseadas. La civilización —si no se piensa como generoso abrazo que abriga, protege, ama— deslucce como amontonamiento de miedos que se odian y necesitan.

La de Borges es una narrativa afligida por las sociedades humanas.

Si la figura de la *ironía* no se reduce a una burla encubierta que simula afirmar algo que, al mismo tiempo desmiente, se podría pensar que transporta un dolor: en la ironía se destruye una imagen querida para luego reconstruirla dejando a la vista las marcas de su anhelada perfección llena de rajaduras. Borges presenta el Azar como ironía desencantada de la ilustración moderna en los tiempos de un mundo en guerra.²

*La Suerte ordena a la Esperanza:
¡Sé mi esclava!*³

“La lotería en Babilonia” ofrece una versión de la historia humana como juego imperfecto.

No sabemos, no podemos saber qué nos depara el destino: la vida —en el cuento de Borges— se vive arrojada (sin otra ley que la del Azar) a la dicha, al disgusto, a la nada.

Sin esperanzas en el paraíso después de la muerte, en el buen rey que

represente a dios en la tierra, en el gobierno de la ley y razón para todos por igual, en la sociedad sin propietarios, patrones ni estados, los babilonios del relato se entregan a una cosmología utópica del Azar.⁴

Vida anónima

El relato comienza así: “Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles.”

Todo ocurre en la ciudad de los jardines colgantes ubicada en la orilla

Los hombres toman el cielo por asalto porque intuyen que en la multiplicidad de lenguas anida la secreta potencia divina; entonces el Creador desacredita la conquista humana: divulga que esa abundancia innecesaria debilita el interés común, difunde el miedo a lo extranjero, propaga el ideal de una lengua única como nostalgia de fuerza y unidad.

izquierda del río Éufrates, mencionada –veintitrés siglos antes de nuestra era– por su aglomeración, riquezas, murallas gigantescas. Un hombre narra vicisitudes de su vida, sus muchas existencias, las circunstancias de sus noches: han

sido en su cuerpo las caricias de todas las manos y los interminables ultrajes. Babilonia relata todas las ciudades, todas las lenguas, todas las experiencias. Babilonia cuenta la sociedad como anonimato: anonimato que recuerda que lo que persevera en vivir no pertenece a nadie.

Sentidos embotados

En *El placer del texto*, Roland Barthes (1977) hace otra lectura del mito bíblico de la Torre de Babel, sugiere que “la confusión de lenguas deja de ser un castigo”: saberse habitada por

muchas y diferentes lenguas compone la felicidad de la literatura.

Esta sugerencia motiva diferentes versiones de la historia sagrada. La primera relata que los hombres proyectan construir una torre para alcanzar el cielo, y Dios reacciona ante la irreverencia condenándolos a vivir dispersos, incomunicados, divididos en distintas lenguas. La segunda (barthesiana) dice que aquella empresa no fracasó: la desmesurada utopía colectiva tuvo éxito, la humanidad alcanzó la diversidad de lenguas. La tercera es igual a la segunda pero con una réplica: los hombres toman el cielo por asalto porque intuyen que en la multiplicidad de lenguas anida la secreta potencia divina; entonces el Creador desacredita la conquista humana: divulga que esa abundancia innecesaria debilita el interés común, difunde el miedo a lo extranjero, propaga el ideal de una lengua única como nostalgia de fuerza y unidad. La cuarta dice que Dios deja que las criaturas que hablan hagan y deshagan sus historias. El Creador conoce la condición paradójica de lo humano; piensa: “Desean emanciparse de una lengua única que reduce y limita sus vidas, pero no soportarán el infinito movimiento de lo disperso”.

En su relato, Borges imagina el Azar como astucia humana para habitar la multiplicidad: ese punto impensado en el que todas las lenguas hablan en una lengua, en el que todas las vidas viven en una vida, en el que la eternidad acontece en un instante.

Nada personal

Borges presenta la idea de que un hombre puede vivir muchas y diferentes vidas. Pero, ¿cómo desasirse

de la reducida y compacta identidad personal? Vivimos en la tensión de estar apresados en una unidad o diseminados en la posibilidad. La proposición *muchas y diferentes vidas* no se traduce como ser muchos ni ser el otro, ocupar su lugar o ejercitar la empatía con el semejante, se trata de no impedir que lo desconocido nos traspase. No significa cambiar de vida, sino saberse afectado por las extrañezas de una mismidad porosa.

Visión que Borges (1956) reitera cuando cita este fragmento de Empédocles: “Ha sido un niño, una muchacha, una planta, un pájaro y un mudo pez que surge del mar”. Interesa devenir lo otro, pero no como reencarnación en otros cuerpos, sino como abandono en la ajenidad. Se trata de dejarse poseer por el sentido (por su desconcierto, su suavidad, su secreto) sin entregarse a una significación como pertenencia.

Idea que insinúa cuando sugiere (1941) que “todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre”. Momento fuera del tiempo, éxtasis pero no como misticismo de la mismidad, sino como fuga de sí. Serena intensidad más allá de los cuerpos, de la memoria, de los días. Ni el mismo hombre, ni la misma mujer, ni la mismidad andrógina. Lo mismo es una mueca rígida de la representación (sólo el amor, a veces, abraza esa soledad *desrepresentada*).

Pensamiento que vuelve con una pequeña variante (1944): “Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres...”. Evocación de lo plural como terapéutica del yo personal.

En “Le regret d’Heraclite” (1960) escribe: “Yo, que tantos hombre he sido, no he sido nunca aquel en cuyo

abrazo desfallecía Matilde Urbach”. Sugiere lo singular evocando lo ausente entre infinitas ausencias. Singularidad que no se explica por lo que nunca será o tendré, como vacancia o frustración. Lo singular no se explica, se vive como tendencia y misterio.

En “La flor de Coleridge” (1952) menciona a Angelus Silesius, a quien designa como panteísta del siglo XVII, quien afirma que “todos los bienaventurados son uno y que todo cristiano debe ser Cristo”. Borges transforma la proposición que dice “todos los bienaventurados son uno...” en “todos los autores son un autor”.

Entre Silesius, Leibniz, Spinoza, Schopenhauer, por momentos Borges vacila. Su indecisión narra el difícil tránsito desde la idea de unidad a la de multiplicidad.

Todos los hombres no son un mismo hombre, ni todos los autores un mismo autor, ni todos los libros un único libro.⁵ Tampoco es la historia de un único soñante que sueña a un hombre que a su vez sueña a otro que sueña a otro que sueña a otro. Se trata de algo diferente: potencias impersonales que, a veces, acontecen como hombres, como autores, como libros, como sueños.⁶

No es lo mismo decir que “todos los hombres son uno” que afirmar que en “cada hombre habitan todos los hombres” o que en “cada autor

Borges resuelve sus ambigüedades cuando piensa en la literatura. La figura que ocupa el lugar de sujeto en la escritura no es el autor ni la inspiración personal, sino la literatura. La literatura es potencia que busca decirse a través de escribas (copistas, intérpretes, médiums) que, a veces, le permiten brillar extraordinaria y bella o chisporrotear ridícula y olvidable. Sugiere una teoría impersonal de la escritura, escribe: “para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos”.

escriben todos los autores”. El primer caso desemboca en *el uno*; en el segundo, *el uno* es zona de pasaje de la multiplicidad. Multiplicidad no como partición de la unidad, sino como flujos de vida que nunca se completan. En el primer caso, el argumento lleva a la idea de un Dios único de cuya inspiración o división proviene toda disper-

En “La lotería en Babilonia” la perseverancia es confiada al Azar antes que a la identidad: perseverar en su ser no significa mantenerse uno constante como es, proseguir con su identidad, sino perseverar en existir. Entre conservar una identidad (permanecer idénticos a sí mismos) o perseverar en sus existencias sin identidades fijas, los babilonios eligen lo último. (...) No es la persona la que persevera en su ser, sino la potencia.

sión viviente; en el segundo, late la idea de que cada vida puede alojar todas las potencias posibles.

Borges resuelve sus ambigüedades cuando piensa en la literatura. La figura que ocupa el lugar de sujeto en la escritura no es el autor ni la inspiración personal, sino la literatura. La literatura es potencia que busca decirse a través de escribas (copistas, intérpretes, médiums) que, a veces, le permiten brillar extraordinaria y bella o chisporrotear ridícula y olvidable. Sugiere una teoría impersonal de la escritura, escribe: “para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos”.

Una singularidad no personal se extiende a las fragancias, al movimiento de las nubes, a los modos de revolver el café.

Consortes del Azar

Miren: por este desgarrón de la capa se ve en mi estómago un tatuaje bermejo: es el segundo símbolo, Beth. Esta letra, en las noches de luna llena, me confiere poder sobre los hombres cuya marca es

Ghimel, pero me subordina a los de Aleph, que en las noches sin luna deben obediencia a los Ghimel.

Borges ostenta su rechazo al marxismo: desdeña la idea de lucha de clases tanto como los argumentos que objetan la injusticia y desigualdad de la civilización fundados en el imperio de la razón. Presenta, en Babilonia, las relaciones de poder entre los hombres como un juego de subordinaciones recíprocas de grupos que se rigen por la combinación de tres letras y la presencia o no de la luna llena.⁷

Explica: “Debo esa variedad casi atroz a una institución que otras repúblicas ignoran o que obra en ellas de un modo imperfecto y secreto: la lotería”.

La caprichosa variación de sí puede vivirse como crueldad y como liberación: como crueldad porque la no permanencia y continuo desarraigo no permitirían que nadie supiera quién es y liberación porque no sería necesario dedicar la vida a una única y reducida historia

Si el alma se pensara como lo invariante de un cuerpo, la vida de un hombre estaría atravesada por diferentes estados del alma dictados por la suerte.

Persuade el Azar: *¡Elígeme, lealtad o traición, riqueza o pobreza, vida o muerte: para todos por igual!*

Perduran pasajeras

Identidades que mudan en cada jugada. La imagen propia (la conciencia de una persona de ser ella misma y diferente a las demás) como gracia o desgracia de lo accidental. Cada ser vivo, una presencia condeñada a la alteración programada.

En “La lotería en Babilonia”, la experiencia de sí (esa ficción de la mismidad

confiada a la memoria) se revela como flujo laberíntico de ajenidades y extrañezas. Acontece la humanidad como defecto calculado del azar.

Afirma el Azar: *¡Ninguna imperfección más justa que la de la Suerte!*

*Las cosas perduran,
las potencias perseveran*

En “Borges y yo” (1960), se lee: “Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre”.

En “La lotería en Babilonia” la perseverancia es confiada al Azar antes que a la identidad: *perseverar en su ser* no significa mantenerse *uno* constante tal como es, proseguir con su identidad, sino perseverar en existir. Entre conservar una identidad (permanecer idénticos a sí mismos) o perseverar en sus existencias sin identidades fijas, los babilonios eligen lo último.

La potencia desea perseverar en su contento. No es la persona la que persevera en su ser, sino la potencia. La figura que habita el lugar de sujeto en la ética de Spinoza es la *potencia*. No somos, habitamos potencias. La potencia no es exterior ni interior al cuerpo. No nos habita, la habitamos en el modo del deseo, el amor, la alegría. El mar persevera en su ser, pero no lo hace como ejercicio de una voluntad de las aguas oceánicas, sino como plenitud que obra porque sí.

No se posee la vida, se vive sin tenerla

Soy de un país vertiginoso donde la lotería es parte principal de la realidad: hasta el día de hoy, he pensado tan poco en ella como en la conducta de los dioses indescifrables o de mi corazón.

La expresión “conducta de los dioses indescifrables” evoca una idea de los griegos según la cual los dioses desatan sus pasiones en el corazón de los hombres. La lotería golpea en lo destinado a permanecer.⁸ Babilonia, un territorio en el que sus habitantes conocen la incertidumbre no sólo como angustia dudosa por lo que vendrá, sino como experiencia de desposesión de sí, como exceso de otredad. *Lo otro en lo mismo* es una de las proposiciones que el psicoanálisis hereda de la descomposición de la cultura moderna. ¿Por qué la demasia de la otredad parece más terrible que la demasia de la mismidad? Sólo falta una cosa en la soledad: la cópula; sólo falta una cosa en la cópula: la soledad.

*Cambiando, reposa;
descansa transformándose⁹*

En “La lotería en Babilonia” asistimos a la metamorfosis incesante de la civilización del Azar.

Perseverancia no se confunde con conservación. La fijeza de una identidad no es perseverancia, sino continuidad y firmeza de una privación. Las criaturas vivas mueren, las potencias que habitan no. La inmensidad que se trata de capturar con un nombre, perseverará más allá de que el poder que la nombra haya cesado. Perseverancia: existencia desentendida del temor a la muerte.

Si repetición no se reduce a la reproducción de lo mismo o al reiterado intento de alcanzar lo que no se tiene o al retorno de lo que se rehúsa al olvido, si se piensa repetición como apertura ante lo que estalla (cada vez) como diferencia inesperada; entonces: repetir dice lo que dice perseverar. La

potencia persevera mientras cambia, mientras cambia persevera.¹⁰

*El Azar dice al Deseo:
amamos la inminencia*

Una nave está por zarpar, el relator tiene prisa, su padre refería que, en los comienzos, “los barberos despachaban por monedas de cobre rectángulos de hueso o pergaminos adornados de símbolos. En pleno día se verificaba un sorteo: los agraciados recibían, sin otra corroboración del azar, monedas acuñadas de plata. El procedimiento era elemental, como ven ustedes. Naturalmente, esas loterías fracasaron. Su virtud moral era nula. No se dirigían a todas las facultades del hombre: únicamente a su esperanza”.

Al principio vivían confiados a la suerte de dos lugares fijos: la fortuna como decisión elemental de algo que se afirma o se niega. Un mecanismo sencillo regido según dos consecuencias básicas: ganar o perder monedas. La decepción de lo simple. El entusiasmo derrotado por las alternativas previsibles. El azar como consumación de una opción restringida no hace zozobrar. El acaso pierde su fuerza hipotética, su visión no intencionada de lo inesperado. La anticipación reductora de los posibles disuelve el estado de ventura: la indecisión de las cosas que han de venir. El deseo languidece sin contrariedad.

El acaso late en la inminencia, el ocaso en la suerte echada, en la meta prevista.

Desear desenfocado

Ante la indiferencia pública, los mercados que fundaron esas loterías venales, comenzaron a perder dinero. Alguien

ensayó una reforma: la interpolación de unas pocas suertes adversas en el censo de números favorables. Mediante esa reforma, los compradores de rectángulos numerados corrían el doble albur de ganar una suma y de pagar una multa a veces cuantiosa. Ese leve peligro (por cada treinta números favorables había un número aciago) despertó, como es natural, el interés del público.

Una lotería no puede perder dinero. Hay que renovar el interés. La adversidad es un artificio que dobla la indiferencia de la gente. A la desdicha de comprar un número sin ganar nada, se agrega la pena de tener que pagar. El deseo, sofocado, sin más riesgo que la no correspondencia, ¿se enciende con el revés, la tensión, el infortunio? El leve peligro ¿arranca la costra de tedio que envuelve al alma? La probabilidad de una desgracia anima a la pasión. La desventura es una fuente existencial. Pero ¿cuánta borrasca soporta un cuerpo? ¿Qué peso el de la levedad? ¿Qué brisa de inminencia la del deseo?

Lo que nos libera de la correspondencia no es su fracaso (la no correspondencia) sino lo contingente.

Azar, desafío al coraje

Los babilonios se entregaron al juego. El que no adquiría suertes era considerado un pusilánime, un apocado. Con el tiempo ese desdén justificado se duplicó. Era despreciado el que no jugaba, pero también eran despreciados los perdedores que abonaban la multa. La Compañía (así empezó a llamársela entonces) tuvo que velar por los ganadores, que no podían cobrar los premios si faltaba en las cajas el importe casi total de las multas.

Entabló una demanda a los perdedores: el juez los condenó a pagar la multa original y las costas o a unos días de cárcel. Todos optaron por la cárcel, para defraudar a la Compañía.

De esa bravata de unos pocos nace el todopoder de la Compañía: su valor eclesialístico, metafísico.

Se abandonan, otra vez, a las suertes. Muchos juegan porque tienen ganas, otros bajo presión, sospechados de un espíritu encogido, cobarde, poco emprendedor. El desaire colectivo se impone sobre el deseo. El sometimiento, a veces, es preferible al rechazo, la humillación, la vergüenza. Esa presión intangible impone conductas no esperadas. Sabemos de ciertos escándalos humanos: los desvíos de las conveniencias sociales, las travesuras que amenazan el estado de las cosas, la arrogancia de los que desconocen lo pactado. Entonces, emerge una Autoridad que asegura el cumplimiento de los compromisos, circunstancia que *hace necesario* un poder total, sagrado, sutil. Muchos siglos de cultura rodearon al deseo de imprudencia y de miedo. El psicoanálisis aloja a ese cobarde.

Encanto, sin dios

Asistimos a la naturalización irónica de *la Compañía*. El comienzo de un nombre mayúsculo que vela por los ganadores. A través de la *evolución* de ese fetiche de acatamiento colectivo, Borges esboza el destino probable de un *todopoder*: el control que cuanto más extendido más evanescente, el absoluto que cuanto más abarca más se descompleta, la devoción que, cuanta más reverencia exige, más se ridiculiza. Conjetura desenlaces para ese fundamento que proclama la nece-

sidad de perfección. El fracaso como una de las cualidades de ese orden imperioso. La imposibilidad de Dios no sólo como reticencia o defecto de la razón, sino como entonación de la tragedia humana.

Foucault observó que, desde un comienzo, el deseo es convicto del poder. El poder viene a gobernar sus potencias descontroladas. Dice el Azar al Deseo: “¡Sé mi sirviente, mi poder no tiene preferencias morales!”. El Azar persuade a la Metafísica: “Aliados, somos el trazo concebible de lo ilimitado”.

Dicha efímera

Poco después, los informes de los sorteos omitieron las enumeraciones de multas y se limitaron a publicar los días de prisión que designaba cada número adverso. Ese laconismo, casi inadvertido en su tiempo, fue de importancia capital. Fue la primera aparición en la lotería de elementos no pecuniarios.

La costumbre se compone de olvidos, distracciones, descuidos. Una pequeña inclinación a la brevedad modifica la historia. Irrumpe una circunstancia inesperada: se establece un sistema de cambio no regido sólo por piezas de plata. La previsibilidad calculada en monedas queda contaminada por un castigo que no se mide en dinero: ausentar una vida, encadenar un cuerpo, encerrar un movimiento, recluir una mirada.

El juego se desliza hacia un sistema de correspondencias que escapa de la exclusiva regulación de la moneda. Cuestiona, sin buscarlo, la función de ese significante como *equivalente universal*. El dinero deja de ser la única referencia de intercambio, se inicia –diría Marx– la disolución de un



Jorge Luis Borges

mundo hasta el momento sometido a ese *nivelador radical* que ahorra el vértigo de las diferencias: desvío que esparce combinaciones caprichosas.

Si el sistema económico se rige por la escasez y el sistema de la lengua por la significación, el Azar no rehúsa la abundancia de lo que prolifera sin sentido.

No hace la felicidad, pero la representa

Nadie ignora que el pueblo de Babilonia es muy devoto de la lógica, y aun de la simetría. Era incoherente que los números faustos se computaran en redondas monedas y los infaustos en días y noches de cárcel. Algunos moralistas razonaron que la posesión de monedas no siempre determina la felicidad y que otras formas de la dicha son quizá más directas.

El dinero subordina la multiplicidad de la existencia, impone una gramática para las diferencias, tutela la ficción de un beneficio justo para el conjunto: se ofrece como medida de dicha y desdicha. El Dinero profetiza: *Sólo Yo podré tutelar las vidas humanas*. Si el dinero es una forma indirecta de felicidad susceptible de intercambio, entonces, ¿qué curso posible para una alegría igual para todos, sin ese ordenador mayor, sin ese rodeo purificador, sin esa brújula universal?

La moneda es un símbolo de contención y restricción metafísica. Si *la cosa* escapa de esas fauces estrechas, la vida estalla como infinito posible de un mundo imprevisible. Amantes de las correspondencias exactas, las simetrías de los espejos, las proporciones justas, en Babilonia se inventa (más allá del dinero) la cosmología existencial del Azar.

No se podría vivir sin un patrón, medida, calle principal: algo que

indique el norte, pero Borges intuye que ningún orden sobrevive si no conquista para sí el encanto de un laberinto.

El amor que mueve al Sol y las demás estrellas

Dante, antes de la posición moderna, presentía que el amor participaba de la fuente de todo movimiento. El último verso de la *Divina Comedia* dice: “*L’Amor che move il Sole e l’altre stelle*”.

*El Azar promete:
¡Te haré creer que no todo es accidental!*

El relato de Borges anticipa un problema que desvela a psicoanalistas: sin un significante regulador, ¿qué vale la felicidad o el infortunio para cada cual? Lacan sabe leer en Marx que la espesa potencia del deseo vive confinada en los engaños y virtudes del dinero. Entiende que *esa condición fetiche* afecta a todos los objetos que cautivan a los vivientes que hablan.

“La lotería en Babilonia” permite pensar el exceso de sentido que se libera cuando se rompen los muros de la equivalencia monetaria. La heterogeneidad desprendida de ese objeto unificador. Los babilonios advierten que las pasiones de las suertes se mueven por *algo* que (mucho después) los psicoanalistas llamarán *objeto de la pequeña a*: la inminencia de lo otro que ninguna jugada cancela.

Delicias del jardín

Otra inquietud cundía en los barrios bajos. Los miembros del colegio sacerdotal multiplicaban las puestas y gozaban de todas las vicisitudes del terror y de la esperanza; los pobres

(con envidia razonable e inevitable) se sabían excluidos de ese vaivén, notoriamente delicioso. El justo anhelo de que todos, pobres y ricos, participasen por igual en la lotería, inspiró una indignada agitación, cuya memoria no han desdibujado los años. Algunos obstinados no comprendieron (o simularon no comprender) que se trataba de un orden nuevo, de una etapa histórica necesaria (...). Hubo disturbios, hubo efusiones lamentables de sangre: pero la gente babilónica impuso finalmente su voluntad, contra la oposición de los ricos. El pueblo consiguió con plenitud sus fines generosos. En primer término logró que la Compañía aceptara la suma del poder público. (Esa unificación era necesaria, dada la vastedad y complejidad de las nuevas operaciones). En segundo término, logró que la lotería fuera secreta, gratuita y general. Quedó abolida la venta mercenaria de suertes. Ya iniciado en los misterios de Bel, todo hombre libre automáticamente participaba en los sorteos sagrados, que se efectuaban en los laberintos del dios cada sesenta noches y que determinaban su destino hasta el otro ejercicio.

La lotería no sería posible sin la Compañía.¹¹

El poder del Azar se extiende, respira en el espacio, se propaga en las conciencias, sorteas las fronteras sociales. La intensa vida no disimulada de *los tocados* por la lotería provoca envidia en los excluidos, justificado enojo por la desigualdad, inevitable agitación de los condenados a una fatalidad sin azar. Comienza la revuelta de los que se saben fuera del juego: el grito de los exceptuados de ese delicioso vaivén, los desaparecidos de las sacudidas de la suerte, los privados de ese punto en que cada cuerpo se sabe razón de peso de una oscilación incierta.

Llega, entonces, la abolición de la suerte mercenaria. La igualdad de todos ante la ley del Azar como plenitud posible de la frágil existencia humana. Como conquista civilizadora sobre las guerras de clases. El nuevo orden del Azar como una historia sin identidades seguras, sin posiciones definitivas. La existencia como repentina desposesión que iguala a todas las criaturas vivientes.¹²

Te deseo

El deseo está enredado con la posesión, en ese sentido: el deseo es gozado por el capitalismo.

La potencia del deseo (*el deseo desea desear*) queda embrollada con el tener o el poseer. El deseo desea poseer al otro, desea poseer lo que el otro tiene, desea poseer lo que el otro no tiene pero desea poseer. Cuando desea poseer lo que tiene el otro, desea poseer el contento que imagina en el otro: desea poseer su alegría, su placer, su satisfacción. Desea poseer la potencia que imagina en el otro. No anhela una propiedad sino una potencia. Pero las potencias no se pueden poseer, se habitan o no. ¿Cómo se habitan potencias si no se está disponible? Los babilonios comprenden que sólo la igualdad de las suertes vuelve a todos los hablantes igualmente disponibles para las potencias de la vida.

Moby Dick, lo incapturable

La triste carga de querer adueñarse de una potencia: el capitán Ahab, en la novela de Melville, delira por dominar a la caprichosa ballena blanca. En esa locura de poder reside su impotencia. Si pudiera protegerse del ansia de conquista que lo goza, si pudiera abandonarse sereno en su *impoder*,

el cuerpo mutilado en el que vive se alegraría de sentir la irreductible potencia que habita en la maravillosa bestia de sal.

*Quiero más, otra cosa,
ya no quiero nada*

Las consecuencias eran incalculables. Una jugada feliz podía motivar su elevación al concilio de magos o la prisión de un enemigo (notorio o íntimo) o el encontrar, en la pacífica tiniebla del cuarto, la mujer que empieza a inquietarnos o que no esperábamos rever; una jugada adversa: la mutilación, la variada infamia, la muerte. A veces, un solo hecho —el tabernario asesinato de C, la apoteosis misteriosa de B— era la solución genial de treinta o cuarenta sorteos. Combinar las jugadas era difícil; pero hay que recordar que los individuos de la Compañía eran (y son) todopoderosos y astutos. En muchos casos el conocimiento de que ciertas felicidades eran simple fábrica del azar, hubiera aminorado su virtud; para eludir ese inconveniente, los agentes de la Compañía usaban de las sugerencias y de la magia. Sus pasos, sus manejos, eran secretos. Para indagar las íntimas esperanzas y los íntimos terrores de cada cual, disponían de astrólogos y de espías. Había ciertos leones de piedra, había una letrina sagrada llamada Qaphqa, había una grieta en un polvoriento acueducto que, según opinión general, daban a la Compañía; las personas malignas o benévolas depositaban delaciones en esos sitios. Un archivo alfabético recogía esas noticias de variable veracidad.

¿Cómo calcular consecuencias de una jugada feliz o una suerte adversa sin la ilusión de equivalencia que ofrece

la moneda? ¿Cómo medir las íntimas esperanzas o los terrores secretos de cada cual, sin el soporte unificador del dinero o la uniformidad que ofrece un mercado? La felicidad desbarata, con sus caprichos, cualquier orden. La dicha es para unos reconocimiento o confirmación de superioridad, para otros una competencia mínima con el vecino, para el resto un amor en los comienzos, para los de más allá el guiño secreto de dios. O la infelicidad es el desprecio de un semejante, la enfermedad, la ausencia, la muerte.

Lo único no se alcanza como propiedad ni como originalidad, sino como relación de intimidad con

lo que nos toca.

Lo singular trama intimidad con lo impropio, lo ajeno, lo insignificante, lo mínimo, lo que queda fuera del orden general y común.

La intimidad narra amoríos del deseo más allá de

la ineludible intimidación de las instituciones y discursos que siempre entran en juego.

Encanto, sin cautiverio

Estar no es lo mismo que estar disponible: receptor de potencias. Las potencias nos tocan o no. Nos tocan como asignadas o destinadas por la sociedad, la moral, el deseo del Otro o nos tocan como contacto o intimidad nunca del todo libre de lo anterior. *Tocado* nombra lo que Deleuze llamaría —citando a Spinoza— *afectado*. Necesitamos distinguir entre estar afectado por potencias que potencian la vida y

¿Cómo calcular consecuencias de una jugada feliz o una suerte adversa sin la ilusión de equivalencia que ofrece la moneda? ¿Cómo medir las íntimas esperanzas o los terrores secretos de cada cual, sin el soporte unificador del dinero o la uniformidad que ofrece un mercado? La felicidad desbarata, con sus caprichos, cualquier orden.

estar cautivos de imperativos que se apropian de la vida que vivimos.

A propósito, el psicoanálisis trata de decir algo del imperativo del goce. El psicoanálisis dice: *el Goce es la invención de un lado narcisista del Deseo, su claudicación neurótica.*

*El Goce dice a la libertad:
¡Sin mí no tendría gracia!*

Borges no olvida que la vida acontece como caída: gravitación de potencias que atraen, conjugación de lo innumerable. Sabe que un mundo no podría existir sin refinados poderes o sin astucias maestras. Advierte que

Cada vez que una criatura que habla declara que le gusta algo, el universo estalla en carcajadas: ríe de ese protagonismo de las preferencias. No hay dicha humana sin fantasía dichosa.

la dicha como simple fábrica del azar o emprendimiento solitario de la voluntad es inconveniente para la felicidad. La felicidad no quiere mirarse sólo en el espejo del azar o en el de la voluntad. Con el puro azar ocurre lo mismo que con la pura voluntad: el deseo se aburre. El abuso de lo imponderable debilita al deseo que necesita creer, también, en la influencia de un espíritu propio. Sin cierta omnipotencia de la identidad no se agrandarían nunca los pequeños e inútiles actos humanos. Una reserva mágica de la que se nutre el amor, pero también el odio.

La obra del Azar se completa con actos de sugestión y de magia, con predicciones de los astros y trabajo de espías. Se practica la delación de intimidades, pero no como cacería de existencias acusadas de delitos, sino como *chisme* necesario de una vida asediada por las muchas formas que adquiere la *falta de sentido*.

*El Goce dice al Deseo:
¡Gozo en tus astucias!*

La omisión del dinero como meta exclusiva del juego, pone a la vista las fantasías de placer entre los babilonios. La variedad de lo que gusta o disgusta en esa aglomeración. Se advierte un nudo que discuten psicoanalistas: que los afectos, emociones, sentimientos, que componen formas de dicha y desdicha, no son sin la afectación de *eso* que Lacan llama goce. La promesa de felicidad como consecuencia pura del azar ofende al deseo, igual que lo ofusca la idea de satisfacción como voluntad de descarga o disminución de tensiones. La Compañía comprende que el deseo clama por un enredo de sentido.

Cada vez que una criatura que habla declara que le gusta algo, el universo estalla en carcajadas: ríe de ese protagonismo de las preferencias. No hay dicha humana sin fantasía dichosa. Melanie Klein acierta cuando piensa que la fantasía, es por momentos, más fuerte que la ausencia y la muerte. Fantasía que también hace posible el lenguaje y la locura.

*Las caras de lo dado,
en el perfume de una flor de naranjo*

¿La Compañía como memoria social acumulada? ¿Catálogo imposible de un archivo de sueños y pesadillas? ¿Burocracia de la felicidad y el horror? ¿Manual estadístico personalizado de dichas, desvíos, malestares?

La magnitud de la idea hizo necesarias piezas doctrinarias, multitud de reglas, una teoría de los juegos. Veamos una de las conjeturas:

Si la lotería es una intensificación del azar, una periódica infusión del caos

en el cosmos, ¿no convendría que el azar interviniera en todas las etapas del sorteo y no en una sola? ¿No es irrisorio que el azar dicte la muerte de alguien y que las circunstancias de esa muerte —la reserva, la publicidad, el plazo de una hora o de un siglo— no estén sujetas al azar? Esos escrúpulos tan justos provocaron al fin una considerable reforma, cuyas complejidades (agravadas por un ejercicio de siglos) no entienden sino algunos especialistas pero intentaré resumir, siquiera de modo simbólico.

¿Aumentar el azar? Decisión de alterar todos los ritmos de las cosas. ¿Despedida obligada tras cada intervalo regular en una vida? Llamado de lo incidental. ¿Clamor de ocurrencias? Más desarreglo líquido en el mundo. ¿Agregado de fluido accidental en su mecánica tediosa? Caos, no como desorden o confusión, sino como renovado impulso hacia lo otro, deseo no acontecido. ¿Crimen de lo establecido? Lapsus del universo.

Azar estremecido en todas partes. Avance de su contravención intencionada no sólo como beneficio o percance de una jugada, sino como presencia insidiosa en detalles, en movimientos mínimos, en suspiros inadvertidos. La suerte abarcando cada acto. Potencia plena y minuciosa de sus trabajos invisibles.

Dice el Azar: ¡Estoy en todas partes, incluso en los detalles!

La suerte abarcando cada acto anuncia que se inicia una lotería del instante. Una lotería que se adelanta a la apuesta, que anticipa al deseo, que se apresura a los hechos, que llega antes que las causas. Uno de los misterios

más hermosos de la vida seguirá siendo el del instante. Los psicoanalistas saben que el goce hace todo lo posible por entronarse allí. El Goce dice al Deseo: “Gozo de lo que es, de lo que será, nada existe que no pueda gozar”.

A veces dice el Deseo: ¡Basta!

Imaginemos un primer sorteo, que dicta la muerte de un hombre. Para su cumplimiento se procede a un otro sorteo, que propone (digamos) nueve ejecutores posibles. De esos ejecutores, cuatro pueden iniciar un tercer sorteo que dirá el nombre del verdugo, dos pueden reemplazar la orden adversa por una orden feliz (el encuentro de un tesoro, digamos), otro exacerbará la muerte (es decir la hará infame o la enriquecerá de torturas), otros pueden negarse a cumplirla... Tal es el esquema simbólico. En la realidad el número de sorteos es infinito. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras.

Se comienza con una primera jugada, azarosa, cuyas consecuencias se descomponen tras el movimiento inicial: numerosos fallos se disputan una acción. Una sentencia de muerte, para obrar de acuerdo a la inspiración total de la suerte, realiza nuevos llamados que desencadenan, a su vez, diferentes

posibilidades: cada acción vive dislocada en un precipitado de otras muchas soluciones alternativas.

La vida como interludio que desplaza infinitamente el momento en que se cumple la sentencia inicial. La idea de

La idea de infinito sirve a Borges para inyectar flujos posibles en las vacilantes líneas de la determinación y la causalidad: estallido de estados, maneras, modos, formas; desacato de la acción única, frenesí de elecciones probables, audacia que desborda la opción.

infinito sirve a Borges para inyectar flujos posibles en las vacilantes líneas de la determinación y la causalidad: estallido de estados, maneras, modos, formas; desacato de la acción única, frenesí de elecciones probables, audacia que desborda la opción.

En esa sociedad pacificada por el Azar, los otros advienen como conexiones disyuntivas, pluralidad contaminante de muchas conductas, concurrencia de lo incompatible, variaciones llamadoras de diferencias. Los otros como desvíos, torceduras, exageraciones, negativas; cómplices de un esquema regulador de reacciones, avatares, circunstancias, que gobiernan el desquicio

Lo mínimo guarda el secreto de lo extensivo: en lo mínimo se refugia el instante, es decir la intensidad.

humano. Diversidad que nada ni nadie completa o domina. El sorteo como fuga del cálculo previsto, habilidad que posterga lo definitivo, final que no se suspende sino que se extiende ilimitado, deriva, rumbo de viento, sentido de agua. Abatimiento del acto solitario. Soledad visitada por innumerables acciones ajenas.

El Azar delira en todas partes, indivisible

La Compañía decide añadir inteligencia al Azar: su intervención en detalles mínimos, su dedicada atención a lo que parece insignificante. La vida entera como *mónada* de la suerte: en una mínima jugada acontece todo el universo. En Leibniz, Dios elige entre el infinito de posibilidades la mejor o la más conveniente: el mejor orden posible (entre las posibilidades infinitas) es el orden *componible*. En la cosmología del Azar lo posible acontece en simultaneidad:

desde la opción más conveniente hasta la más dislocada. En “La lotería de Babilonia”, la Compañía parece proclamar: “El del Azar, el mejor de los mundos posibles”.¹³

En lo mínimo late lo infinito

Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga.

Este párrafo cautiva a Deleuze (1969). En la décima serie “Del juego ideal” escribe: “La pregunta fundamental que nos propone este texto es: ¿cuál es este tiempo que no precisa ser infinito, sino solamente ‘infinitamente subdivisible’?”.

Borges (1934), que alguna vez imagina enhebrar una biografía del infinito, se refiere en diferentes ocasiones a la paradoja de la perpetua carrera de Aquiles y la tortuga, inventada por Zenón de Elea, discípulo de Parménides. Tras mencionar reiteradas visitas al argumento y sus muchas refutaciones, recuerda la historia así: “Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da una ventaja de diez metros. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles Piesligeros el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro y así infinitamente, sin alcanzarla...”. La idea de que un ilimitado número de subdivisiones, cada vez más minúsculas le interesa como disolución metódica. Borges elogia el infinito como concepto *corruptor, inquietante, desatinador*.

Lo mínimo guarda el secreto de lo extensivo: en lo mínimo se refugia el instante, es decir la intensidad.

*La Representación dice:
¡Transformo el infinito en algo!*

En “Vindicación de Bouvard et Pécuchet”, Borges (1932) anota: “La ciencia es una esfera finita que crece en el espacio infinito, cada nueva expansión le hace comprender una zona mayor de lo desconocido, pero lo desconocido es inagotable”. En una conferencia sobre Spinoza, Borges explica que, para él, infinito no quiere decir indefinido ni innumerable, sino flujo que no tiene principio ni fin.

*Dice la Probabilidad:
¡Volveré y seré cuántica!*

Pero, ¿qué dice este infinito de azar? ¿Tiempo sin límites? ¿Golpeteo del reloj eterno? ¿Signo matemático que tiene la forma de un ocho acostado? Infinito, también, como dominio de lo infinitivo. Potencia impersonal que expresa todas las acciones. El presente, instante ilimitado, porvenir que no cesa, pasado que retorna. La muerte no como meta que se alcanza sino como borde que nos arroja a las suertes del tiempo.

La idea de Borges hace recordar a la proposición 6.4311 de Wittgenstein que dice: “La muerte no es un acontecimiento de la vida. No se vive la muerte. Si por eternidad se entiende, no una duración temporal infinita, sino intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente...”.

Muerte como acontecimiento que funda temporalidad. El morir como límite de la representación que vuelve infinito el instante. Tiempo, signo

desencadenado, trama de un lenguaje consistente. Azar como eternidad conjugada en el presente. *La suerte echada* es suerte arrojada, lanzada, en espera decidida de lo venidero. Pero también es suerte que retorna tras la expulsión de las capturas causales. Incluso suerte en posición horizontal tumbada en condiciones de soñarse como línea infinita.¹⁴

En vilo ante lo inconcebible de cada sorteo, los babilónicos viven insomnes en el presente. No persiguen la inmortalidad: están embriagados de Azar, no embargados por el temor a morir.

No se posee el instante

El Azar comprende que su encanto reside en la soberanía del instante. Sólo así el deseo vive eso que, a veces, el goce le da: la vivencia de lo eterno.

Tal vez el error consista en pensar la eternidad como futuro interminable, como promesa de un porvenir perpetuo. El secreto de lo eterno está en el instante. No conviene pensar eternidad como posesión de tiempo. *El precio del mañana* (2011) de Andrew Niccol (una película olvidable) presenta la idea del tiempo acumulado como especie de inmortalidad. En el año 2161, la humanidad se encuentra genéticamente programada para detener el envejecimiento a los veinticinco años, momento a partir del cual todos tienen sólo un año más de vida. Inscripciones en el antebrazo (como los condenados de los campos) marcan, como en un reloj digital fosforescente los años, los meses, los días, los minutos, los segundos que le restan de vida. Así, se trabaja para ganar tiempo o se paga lo que se consume con tiempo. Pueden acumular o gastar tiempo como si fuera dinero. Un

poderoso personaje guarda en el tesoro de un banco un millón de años.

Una cosa bella es una alegría para siempre¹⁵

El maravilloso poder del Azar no se explica por la creciente complejidad de los sorteos, sino por su inventiva para resguardar la magia del instante: la perplejidad de su inminencia sin fin. La Compañía comprende que no se debe ultrajar ese misterio: no hay otra eternidad para la forma humana.

Los dados todavía en el aire

También hay sorteos impersonales, de propósito indefinido: uno decreta que se arroje a las aguas del Éufrates un zafiro de Taprobana; otro que desde el techo de una torre se suelte un pájaro; otro que cada siglo se retire (o se añada) un grano de arena de los innumerables que hay en la playa. Las consecuencias son, a veces, terribles.

Introducción de lo aleatorio, suertes diseminadas para nadie: acciones arrojadas sin destino. Disponibilidad de una causa, un efecto no evocado, una potencia sin meta. Aspiraciones que vagan indeterminadas: cristal de color azul, gorrión que se suelta, partícula que no puede ser mirada. El Azar tiende amarras en los aires del sentido. Tibieza y espanto de una erótica de lo inútil, innecesario, prescindible. Las potencias existen sin necesidad. La Compañía acentúa lo que acontece *porque sí* como afirmación *incausada* del Azar

*La Compañía dice al Azar:
Sin mí te volverías previsible*

Bajo el influjo bienhechor de la Compañía, nuestras costumbres están saturadas de azar. El comprador de una docena de ánforas de vino damasceno no se maravillará si una de ellas encierra un talismán o una víbora; el escribano que redacta un contrato no deja casi nunca de introducir algún dato erróneo; yo mismo, en esta apresurada declaración, he falseado algún esplendor, alguna atrocidad. Quizá, también, alguna misteriosa monotonía...

La Compañía actúa como Estado Benefactor para los babilonios. Introduce en la historia el fluido bondadoso de la suerte. El movimiento de su marea protectora atiende todos los detalles: la segregación del bien como abrigo, amparo, condena, el llenado azaroso como establecido triunfante, la plena incertidumbre como rutina automática, el prodigio del asombro absorbido por los arraigos de la costumbre, la extrañeza aquerenciada como tradición viciosa. Hasta los notarios introducen datos adulterados.

La paradoja de esa vida completada por el Azar es que también incluye secretas zonas de monotonía causal, insondables dominios de la necesidad, primitivas suspensiones de lo aleatorio, místicos desprecios de la variación. La Compañía introduce incluso bromas del Azar, no trampas maliciosas, sino signos que simulan recuperar eso que enseña la vida: la sorpresa y perplejidad de lo que acontece sin ser visto. Lo que pasa fuera de toda conciencia.

Erra y perdona, La Compañía

Por lo demás, nada tan contaminado de ficción como la historia de la Compañía... Un documento

paleográfico, exhumado en un templo, puede ser obra del sorteo de ayer o de un sorteo secular. No se publica un libro sin alguna divergencia entre cada uno de los ejemplares. Los escribas prestan juramento secreto de omitir, de interponer, de variar. También se ejerce la mentira indirecta. La Compañía, con modestia divina elude toda publicidad. Sus agentes, como es natural, son secretos; las órdenes que imparte continuamente (quizás incesantemente) no difieren de las que prodigan los impostores. Además, ¿quién podrá jactarse de ser un mero impostor? El ebrio que improvisa un mandato absurdo, el soñador que se despierta de golpe y ahoga con las manos a la mujer que duerme a su lado, ¿no ejecutan, acaso, una secreta decisión de la Compañía?

Pasaje de la lotería como un mínimo juego de azar localizado, confinado a una estrecha zona de la esperanza, a la vida como juego metafísico de combinaciones infinitas: el juego como metástasis ficcional.¹⁶

El conjunto de los actos atribuidos a la Compañía infectados de versiones fantásticas, los testimonios de su existencia certificados por fuentes arbitrarias, volúmenes sagrados adulterados. Una gramática histórica de mentiras, omisiones, intercalaciones absurdas, variaciones molestas, imposturas indemostrables. El engaño como secreto público.

Una existencia precipitada en el Azar vive indecisa. No puede concluir razones sobre la consistencia, la voluntad, la responsabilidad de cada conducta babilónica. El hombre que ahoga con sus manos a la mujer que duerme a su lado, ¿ejecuta infinitos mandatos? ¿Ese acto personal es consecuencia de indeterminaciones y determinaciones tan propias

como ajenas? Sus manos estrechan el paso del aire en otro cuerpo dormido. El que ahoga a la mujer que duerme a su lado no gobierna del todo en el conglomerado de su libertad. El asunto del sentido irrumpe cuando cunde la fatiga causal.

Fatiga que no evita la pregunta por la responsabilidad: la vida como utopía de una decisión. Decimos “la decisión de mi vida fue irme o quedarme, decir no, decir sí o no decir nada”. Decisiones de una vida son decisiones que cambian esa vida. Momentos únicos en los que la vida arrastra con sus potencias y nos hacemos responsables de estar o no estar. Las decisiones son de la vida antes que personales: estamos o no en la cita. Se toma la decisión en medio de un griterío, se la toma entre muchas, sin saber del todo *qué* gobierna en ese acto: la decisión se decide sin ese saber.

Vivir, entre muchas otras cosas, supone que, llegado el momento, es necesario estar en la cita. Lo singular se podría pensar como esa citación con la vida: posibilidad que no demanda nada. Hay que hacer algo, sin embargo, para estar (a tiempo) en donde se está: ese algo que se hace o no se hace es la decisión.

*La decisión inconsciente,
¿es esa decisión?*

Ese funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas. Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional; otra la juzga eterna y enseña que perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo. Otra, declara que la Compañía es omnipotente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un

pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños del alba. Otra, por boca de heresiarcas enmascarados, que no ha existido nunca y que no existirá. Otra, menos vil, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares.

Al final, lo de siempre: no es el Azar lo que gobierna la civilización, sino la Compañía que goza a la civilización porque gobierna el Azar.

En “La lotería en Babilonia” asistimos al relato de muchas astucias humanas: el juego infinito del Azar como astucia humana para habitar un multiplicidad sin la garantía de Dios, perseverar en la intensidad del instante como astucia para escapar del espanto de la muerte, todas las vidas en cada vida como astucia para vivir sin la fatalidad de la posesión, la imperfecta justicia de la suerte que iguala a todos como astucia de la revolución social, la Compañía ficcional como astucia que vuelve tolerable el desamparo. Entre otras muchas astucias presentes en el relato, sin embargo, falta la astucia política: deseo de una potencia no doblegada al goce del poder.

Dice el Verbo: ¡Conjuga potencias!

La lotería no se presenta como cualidad o complemento congelado de un juego, sino como acción que conjuga modos de existencia. Se podría, tras el relato de Borges, formar el verbo *babiloniar*, convirtiendo la idea misma de Babilonia en una acción. *Babiloniar* como infinitivo receptivo de multiplicidad. *Babiloniar* como movimiento ensamblador de sorpresas. *Babiloniar* como modo de descomprimir la diversidad de lo posible.

Las conjeturas borgeanas son formas de su ensayismo. Escritura hospitalaria con argumentos probables, horrosos, audaces; irreverencia con lo que se considera sagrado: risa insinuada como asilo de la razón perpleja. La contextura conjetural no presenta sólo una opción por la literatura, sino, también, una forma de ficción metafísica, un combate contra la tentación dogmática. “La lotería en Babilonia” no invoca, otra vez, el pesimismo oscuro de un perverso poder como se narra en otras literaturas.¹⁷

Dice la Injusticia: Soy el mal menor

“La lotería en Babilonia” es una utopía lograda porque no esconde su máscara argumental. No se priva de decir que su relato no alcanza a capturar potencias que lo exceden. No presenta un proyecto institucional, pero no carece de la convicción aguerrida de argumentos que luchan. El cuento de Borges es, también, un relato sobre las políticas de poder.

La paradoja de una Corporación del Azar transporta un potencial crítico que se derrama fuera de toda premura conclusiva. La utopía de las suertes sugiere la idea de poder como aparato dudoso, irresuelto, tal vez inexistente. Poder como memoria de conflictividad, tensión, misterio.

El relato sugiere que si no fuéramos esclavos de mandatos morales, sirvientes de la posesión, criaturas insatisfechas adheridas a un goce, si una sociedad cuidara de que todos los cuerpos estuvieran por igual disponibles para las potencias del vivir, entonces las personas que hablan podrían apostar a la belleza de un instante. Los explotados en sus trabajos, los expulsados de la potencias de la

vida, los que no saben cómo defenderse, dicen: *¡No podemos más!* Repite el Azar: *¡Mi mundo sería el mejor mundo posible!* Dice el Goce: *¡No se librarán de mí!* Agrega el Capitalismo: *¡De ninguno de los dos!*

*Dice La lucha de Clases:
¡No te dejarán tomar la palabra!*

La pregunta por la existencia de la Compañía, precipita una ficción que se anima a imaginar cómo sería el mundo sin un lenguaje que lo piense, cómo sería un colectivo sin ese infinitivo decir que provoca vidas innumerables. Especula con una omnipotencia que no se ejerce, confinada en lo mínimo, insignificante, inexpresable.

En “La lotería de Babilonia” se omite la política porque la Compañía no cree en formas de representación posible para todos y cada uno de los vivientes. Piensa que las masas sin voz o las mayorías son abstracciones abusivas e inútiles a la hora de las suertes.

En “El Congreso” (1975) se cuenta la historia de un hombre de mucha riqueza que se propone organizar un Congreso del Mundo que represente a todos los hombres de todas las naciones. Escribe Borges: “Planear una asamblea que representara a todos los hombres era como fijar el número exacto de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante siglos la perplejidad de los pensadores”. En “El otro” (1975) se relata un encuentro entre Borges y él mismo; el otro, que “no llega a los veinte años, prepara un libro de versos que titulará ‘Los himnos rojos’”, poemas que cantarán a la fraternidad de todos los hombres. El Borges mayor pregunta si es verdad que se siente hermano de todos los seres

vivos. Dice: “Por ejemplo, de todos los empresarios de pompas fúnebres, de todos los carteros, de todos los buzos, de todos los que viven en la acera de los números pares, de todos los afónicos, etcétera. Me dijo que su libro se refería a la gran masa de los oprimidos y parias”.

Borges emplea una ocurrente enumeración (arte que, dice, aprendió de Whitman) para narrar lo irrepresentable. Como no considera relevante los *intereses de clase*, prefiere mencionar individuos que considera reales, uno por uno.

Conviene deslizar una intención: sujetados a la lengua que nos habla, a veces pensamos o nos fugamos de la nada a través de las palabras (las pocas o únicas que alguna vez decidimos). Un sentido ético de la política es crear condiciones para el encuentro entre los cuerpos y las palabras que liberan.¹⁸

*Dice la Política:
¡Soy la palabra todavía sin decir!*

De todos los Amos concebidos por la imaginación del hombre, tal vez sea el Azar el más razonable: sólo la muerte y el azar son creíbles cuando dicen que no actúan por algo personal. Incluso el Azar suaviza la muerte: introduce la única vacilación posible en lo definitivamente cierto. Antes de nacer está decidido que habremos de morir, pero ¿cuándo? Esa precisión es accidental (el azar interviene hasta en los secretos cosmológicos y genéticos).

Borges parece pensar que estar a merced de la ficción de la Compañía es menos dañino que esperar algo del Estado Moderno, de las democracias burguesas o de las proletarias. Sospecha por igual de Dios, del Rey, del Patrón, de la Ley: sólo el Azar

puede concentrar una vocación benefactora confiable, sólo el Azar esparce lo bueno y lo malo, la sumisión y la libertad, la dicha y la desdicha, sin otra condición que la de la suerte.

Dice el Azar al Deseo: *¡Cásate conmigo, seré tu mejor consorte, gozaré de ti sólo cada sesenta días!*

Eppur si muove

El caminante que recorre arrogante extensiones terrestres, prefiere creer que deja sus huellas sobre una superficie quieta, sin embargo anda sobre un movimiento que sus sentidos no comprenden.

(*) Este artículo duplica un relato de Borges que se cita casi completo. No es una glosa que supone que todo lo que se debería pensar ya está dicho en esa narración maravillosa. Ni pretende la intercalación de explicaciones que hagan inteligible esa escritura. “La lotería en Babilonia” no interesa como asunto que transporta oscuridades, secretos o claves a interpretar, aunque intertextualidades, sugerencias, ambigüedades, son pulsos de su arquitectura. La pasión y el gusto por el lugar del “comentador” forman parte de un ejercicio de espera: la obstinada demora en una voz ajena como ocasión para el desliz de una idea. A veces, pensamientos se emancipan por fricciones repentinas que se producen al pasar de un texto a otro.

NOTAS

1. En las proposiciones “la vida, una posibilidad en espera; deseo, potencia de esa espera”, la coma está en lugar del verbo copulativo que exigiría el cumplimiento de lo predicado o demandaría una obligación argumental (lo copulativo –no podría ser de otro modo– está destinado a ligar, atar, juntar, adherir, fusionar). En lugar del verbo *ser*, que tendería a clausurar, la coma (pausa, suspensión de la conclusión, separación de lo que puja por unirse) indica una mera posibilidad. *Mera* no por insignificante, sino como una posibilidad más, entre otras.

2. Si ironía es la figura retórica que da a entender lo contrario de lo que dice, en Borges expresa también la frontera artificial que separa ensayo de ficción. “La ironía no es gesto de superioridad, sino una forma de lucha”, gustaba decir a Musil.

3. No se trata de una estricta prosopopeya, no está en juego tanto el empleo de una figura retórica como la puesta en escena de figuras que hablan aposentándose en lugar de sujeto. La diferencia se acentúa con otra figura a la que suele referirse Borges (1982), la hipálage (“el oro ávido”, “estudiosas lámparas”, “árido camello”, “biblioteca ciega”).

4. En el prólogo para la edición de *Ficciones*, Borges describe este relato como una pieza fantástica *no del todo inocente de simbolismo*. ¿Alude a la sociedad argentina? Se podrá decir que Borges exagera la circunstancia de la suerte para expresar su admiración por el cosmos europeo o que participa de la serie *discepoliana* que se dice en *Cambalache* (“Que el mundo fue y será una porquería [lotería...]”): esa protesta moral contra las mezclas, el desorden, las presencias irrespetuosas de las vidrieras. Puede leerse el texto como *ficción utópica* que vuelve risible el ideal de orden omnipotente, perfecto, completo; a la vez que evita el regodeo quejoso de la razón que se siente atropellada.

5. Escribe Borges (1951): “El mundo, según Mallarmé existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico; y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo”.

6. Utilizo la palabra potencias en plural, podría emplear energías, fuerzas, vibraciones, intensidades, movimientos, soplidos, ansias, deseos, inminencias, burbujeos, tensiones, inquietudes, corridas. Todos términos que sugieren algo que nunca se captura.

7. En “Del culto de los libros” (1951), en *Otras Inquisiciones*, Borges escribe que para los cabalistas Dios creó el universo mediante los números cardinales que van del uno al diez y las veintidós letras del alfabeto. Escribe: “Que los números sean instrumentos o elementos de la Creación es dogma de Pitágoras y de Jámblico; que las letras lo sean es claro indicio del nuevo culto de la escritura. (...) ‘Veintidós letras fundamentales: Dios las dibujó, las grabó, las combinó, las pesó, las permutó, y con ellas produjo todo lo que es y todo lo que será’. (...) Luego se revela qué letra tiene poder sobre el aire, y cuál sobre el agua, y cuál sobre el fuego, y cuál sobre la sabiduría, y cuál sobre la paz y cuál sobre la gracia, y cuál sobre el sueño, y cuál sobre la cólera, y cómo (por ejemplo) la letra kaf, que tiene poder sobre la vida, sirvió para formar el sol en el mundo, el miércoles en el año y la oreja izquierda en el cuerpo”.

8. En la historia de la palabra *lotería* laten en una misma voz *herencia* (*lotes* que les tocaban como legado a los familiares del muerto) y *suerte*.

9. Versión libre de uno de los fragmentos de Heráclito.

10. La idea de *cambio* desespera al poder. Alcanza con pensar las aprobaciones y sospechas que recibe la idea de *metamorfosis* que expande sentidos próximos de *transformación, revolución, emancipación, corrupción, descomposición, perversión, mutación, deformidad*.

11. Las derivas que llevan a la creación de la Compañía en la “Lotería en Babilonia” se encuentra en otros relatos de Borges. En “Tlon, Uqbar, Orbis, Tertius” se conjetura la existencia de una sociedad secreta de artistas, científicos y notables. Supone un planeta no creado por Dios, sino inventado y diseñado por personas geniales (“una sociedad secreta y benévola”). Se trata de demostrar que los mortales son capaces de concebir un mundo como obra mayor: “Tlon será un laberinto, pero un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres”. Borges explica que el orden de Tlon, su exquisita lógica, su pleno rigor “es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles”. Borges suaviza, así, la misma idea de una sociedad secreta que Arlt, en *Los siete locos*, emplea para denunciar manipulaciones que minorías poderosas hacen de las ilusiones de pobres y condenados.

12. El relato presenta una de las invenciones utópicas más logradas del pensamiento. Borges más inclinado por las perspectivas irónicas de Macedonio Fernández (*El zapallo que se hizo cosmos*) y de Xul Solar (el *panjuego*), proyecta un mundo que recuerda ideas de Fourier, Blanqui, Swift, Marx.

13. Dos relatos de Borges (1949) hacen referencia a la cuestión de la mónada de Leibniz sin mencionarla: uno, es *El Zahir* en el que atribuye a Tennyson la idea de que “si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo”: la otra, en *El Aleph*, “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos”.

14. Borges, en “Avatares de la tortuga” (1932) apunta que Nicolás de Cusa en “la circunferencia vio un polígono de un número infinito de ángulos y dejó escrito que una línea infinita sería una recta, sería un triángulo, sería un círculo, sería una esfera...”.

15. Así comienza el poema de Keats, *Endymion*.

16. Baudrillard (1982) encuentra en el relato de Borges lo que llama “la más formidable ironía del simulacro social”.

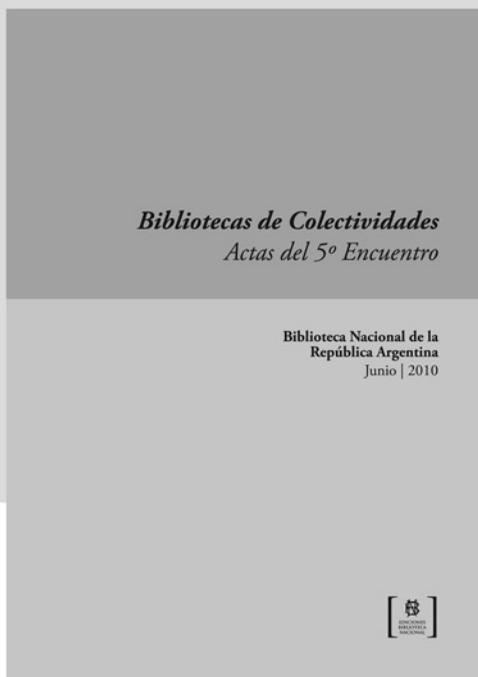
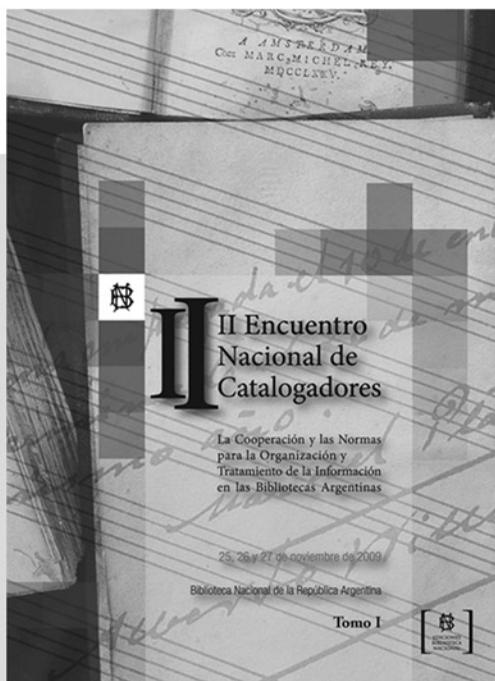
17. Pienso en *1984* de Orwell o en la novela del ruso Evgenij Zamyatin, *Nosotros*, escrita en 1920. En esta última, hombres y mujeres son identificados con números. *El libro de las horas* prescribe qué debe hacerse en cada circunstancia. Viven en casas de vidrio, se levantan simultáneamente, se lavan los dientes y comienzan a tomar el desayuno en el mismo momento. Hacen el amor cuando está indicado. La sociedad, por fin, alcanza un Estado Unificado. Un Benefactor protege a todos por igual. Los Guardianes se encargan de resolver cualquier problema. Un mundo *casi* perfecto.

18. Tal vez la idea de *libertad* sea una reserva de lo humano o de lo que queda tras el fracaso de los humanismos. Dicen los Dioses: “¡No somos libres, estamos atrapados en la inmortalidad!”.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean (1981), *De la seducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981.
 Barthes, Roland (1977), *El placer del texto*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2008.
 BORGES, Jorge Luis (1932), “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, en *Discusiones*, Editorial Alianza, Madrid, 1976.
 Borges, Jorge Luis (1932), “Avatares de la tortuga”, en *Discusiones*, Editorial Alianza, Madrid, 1976.
 — (1932), “Vindicación de Bouvard et Pécuchet”, en *Discusiones*, Editorial Alianza, Madrid, 1976.
 — (1941), “La lotería en Babilonia”, en *Ficciones*, Editorial Alianza, Madrid, 1974.
 — (1941), “Tlon, Uqbar, Orbis, Tertius”, en *Ficciones*, Editorial Alianza, Madrid, 1974.
 — (1941), “Las ruinas circulares”, en *Ficciones*, Editorial Alianza, Madrid, 1974.
 — (1944), “La forma de la espada”, en *Ficciones*, Editorial Alianza, Madrid, 1974.
 — (1949), “El Aleph”, en *El Aleph*, Editorial Alianza, Madrid, 1971.

- (1949), “El Zahir”, en *El Aleph*, Editorial Alianza, Madrid, 1971.
- (1951), “Del culto de los libros”, en *Otras Inquisiciones*, Editorial Alianza, Madrid, 1976.
- (1952), “La flor de Coleridge”, en *Otras Inquisiciones*, Editorial Alianza, Madrid, 1976.
- (1952), “Quevedo”, en *Otras Inquisiciones*, Editorial Alianza, Madrid, 1976.
- (1960) “Borges y yo”, en *El Hacedor*, Editorial Alianza, Madrid, 1975.
- (1960), “Le regret d’Heraclite”, en *El Hacedor*, Editorial Alianza, Madrid, 1975.
- (1975), “El otro”, en *El libro de arena*, Editorial Alianza, Madrid, 1998.
- (1975), “El Congreso”, en *El libro de arena*, Editorial Alianza, Madrid, 1998.
- (1982), “Borges el memorioso”, *Conversaciones con Antonio Carrizo*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1982.
- Casullo, Nicolás (1996), *La sureña lucidez*, en *Borges*, en *La invención y la herencia*, Cuadernos Arcis-Lom, nº 3: *Filosofía y literatura en la obra de Borges*, Arcis-Lom. Chile, 2000.
- De Brasi, Juan Carlos (2010), *Ensayo sobre el pensamiento sutil. La cuestión de la causalidad. La causalidad en cuestión*, EPBCN Ediciones y Mesa Editorial, Buenos Aires, 2010.
- (2008), *La explosión del sujeto. Acontecer de las masas y desfondamiento subjetivo en Freud* (Tercera edición corregida y ampliada), EPBCN Ediciones y Mesa Editorial, Buenos Aires, 2008.
- (2007), *La problemática de la subjetividad. Un ensayo, una conversación*, EPBCN Ediciones y Mesa Editorial, Buenos Aires, 2007.
- Deleuze, Gilles (1969), *Lógica del sentido*, Editorial Paidós, Barcelona, 2001.
- Fernández, Macedonio, *El zapallo que se hizo Cosmos*, en *Papeles de Recienvenido / Poemas. Relatos, Cuentos, Miscelánea*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1966.
- Ferrer, Christian (2002), *Copartícipesecretos: Benjamin, Blanqui, Borges*, en Blanqui, Auguste, *La eternidad por los astros*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2002.
- González, Horacio (1996), “Irrisoria ética borgeana”, en *La invención y la herencia*, Cuadernos Arcis-Lom, nº 3: *Filosofía y literatura en la obra de Borges*, Arcis-Lom, Chile, 2000.
- Lacan, Jacques (1957-1958), *Seminario V. Las formaciones del inconsciente*, Inédito.
- (1958-59). *Seminario VI. El deseo y su interpretación*. Inédito.
- Leibniz, G.W., *Monadología*, Hyspamérica Ediciones, Buenos Aires, 1983.
- Marechal, Leopoldo, *El panjuego de Xul Solar. un acto de amor*, en *Cuadernos de Mr. Crusoe* nº 1 (artes, ciencias, ideas) O’Donnell, Mezza y Asociados S.A. Editores, Buenos Aires, 1967.
- Marx, Carlos, *El Capital (Crítica de la economía política)*, Tomo 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
- Ritvo, Juan Bautista (1985), *El filósofo sublime*, Revista Sitio, nº 4/5, Buenos Aires, Mayo de 1985.
- Rorty, Richard (1991), *Contingencia, ironía y solidaridad*, Editorial Paidós, Barcelona, 1991.
- Rubel, Maximilien (1970), *Páginas escogidas de Marx para una ética socialista 1 y 2*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1974.
- Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*.
- Viñas, David (1996), *Borges y Perón (1) y (2)*, en *La invención y la herencia*, Cuadernos Arcis-Lom, nº 3: *Filosofía y literatura en la obra de Borges*, Arcis-Lom, Chile, 2000.
- Wittgenstein, Ludwig (1918), *Tractatuslogico-philosophicus*, Traducción Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Alianza Editorial, Madrid, 1993.



El teatro del espíritu nacional: comedia en cuatro actos

Por Fermín Rodríguez

Es habitual la expresión –y Fermín Rodríguez la retoma– “Un espectro recorre la ciudad de Buenos Aires”. Es a partir de ese enunciado enigmático, de esa consigna entre categórica y amenazante, que el autor de este artículo ha postulado el montaje de un escenario de la vida nacional donde se articulan diferentes momentos de la ficción y el ensayo porteños de las primeras décadas del siglo XX. En cada uno de estos *actos* se intenta dilucidar las estrategias de construcción de un espíritu nacional propio.

El arco propuesto, que recupera en su factura el término griego *théatron* en tanto “lugar de observación”, inicia la escena –una suerte de *obertura*– con Lugones, y cierra con un *epílogo* que tiene a Macedonio Fernández como final de una trayectoria posible. En los cuatro momentos analizados, la pregunta que subyace es aquella que postula el modo en que los escritores e intelectuales de las primeras décadas observaron, desde los lugares más disímiles, la fabricación de un espacio entre el campo y la ciudad, entre la ciudad moderna cosmopolita y las tradiciones heredadas del siglo XIX. Un lugar, un espacio aparentemente vacío, pero que puede ser llenado por la prédica del pensamiento y la prepotencia reflexiva de la palabra.

*Abstraer es quitar materia y poner
espíritu, o mejor dicho libertarlo.*
Leopoldo Lugones,
El tamaño del espacio

**Primer acto. Transmisiones:
El payador de Leopoldo Lugones
(1914)**

En las primeras décadas del siglo XX, un espectro recorre Buenos Aires. Invocado para ahuyentar la vitalidad de las masas de inmigrantes, el “espíritu nacional” o el “espíritu de la tierra” sobrevuela calles donde se agita el cuerpo multiforme de las multitudes urbanas. Especialistas en asuntos del espíritu, las minorías intelectuales responden al llamado de una joven nación que, repleta de inmigrantes y vacía de tradiciones, pretende contener los desbordes demográficos del presente por un recurso al pasado, un pasado demasiado cercano en el tiempo como para abastecer a la nación de la ilusión de eternidad.

“No hay leyendas en esta tierra y ni un sólo fantasma camina por nuestras calles” —se lamenta el joven Borges, que en las páginas de *El tamaño de mi esperanza* escribía “Pampa” y “Suburbio” con mayúscula “para señalar mejor su carácter de cosas arquetípicas”. La pampa y el suburbio eran los dioses de un nuevo credo, los mitos de la nación como religión laica que exigía de sus sacerdotes la construcción de modelos de identificación que la personificaran.¹ Había que fundar el pasado y poblarlo de mitos, fijar los valores, los espacios y los tonos de lo argentino por medio de ficciones de identidad que encarnaran la nación y conjurarán una demografía monstruosa que armaba escándalo en el zaguán de la casa vacía del ser nacional.

Son los años en que se trazan las coordenadas sentimentales de lo argentino, los años en que se define la nacionalidad y el acceso a la ciudadanía de masas de inmigrantes, cuando “el hábito de estrofas del *Martín Fierro*” comienza a permitirle a hombres de ciudad como Juan Dahlmann, el bibliotecario de “El Sur”, volverse argentinos practicando el criollismo y el culto foráneo de la tierra con distinto grado de ostentación. Reencarnado como héroe legendario, espectralizado, vestido con los atuendos y los tonos del gaucho, el “espíritu de la raza” puede ahora aparecer cuando sea necesario como modelo tangible de identificación de lo nacional.

En el año 1913, desde uno de los púlpitos del estado liberal —el escenario del teatro Odeón—, el espíritu nacional fue invocado por uno de sus más ascendentes médiums —un poeta “a quien nunca habían tentado las lujurias del sufragio universal” (p. 23). Con fervor filológico, Leopoldo Lugones lee los textos de *El payador*, una serie de conferencias que encuentran en el *Martín Fierro* el pasado épico que los sectores oficiales de la Argentina del Centenario estaban buscando. Situado a una distancia épica absoluta, el gaucho, ayer enemigo del estado liberal, retorna como una suerte de espectro cultural, internalizado y convertido en esencia de lo argentino. “No lamentamos demasiado su desaparición”, reconoce Lugones (p. 82), antes de pronunciar su elegía del gaucho: “Y sobre su sepultura que es todo el suelo argentino donde se combatió por la patria, la civilización, la libertad, podemos comentar su destino, a manera de epitafio, con su propio elogio homérico a la memoria de los bravos: ‘Ha muerto bien. Era un hombre’” (pp. 83-84).

Entre el lamento fúnebre (que se despide) y la evocación religiosa (que llama y anuncia una venida), entre un acta de defunción (que entierra y clausura) y un testamento (que lega y transmite), *El payador* es un teatro del espíritu donde una vez más en la tradición de la gauchesca la poesía separa, por abstracción, la voz del gaucho de su alguna vez indómito cuerpo viviente. Las palabras son un asunto del espíritu letrado, que se alzan por sobre la muerte –el asesinato– de la cosa: la desaparición del gaucho “es un bien para el país” (p. 51), que puede volver con tal que no tome realidad. Hay algo de estremecimiento metafísico en la entonación de Lugones, de plegaria en juego, de llamado que hace venir por medio de la voz al gaucho que “ha muerto bien” y que en 1914 bien muerto está. En efecto, la eliminación del desierto y de la temporalidad anacrónica

Entre el lamento fúnebre (que se despide) y la evocación religiosa (que llama y anuncia una venida), entre un acta de defunción (que entierra y clausura) y un testamento (que lega y transmite) *El payador* es un teatro del espíritu donde una vez más en la tradición de la gauchesca la poesía separa, por abstracción, la voz del gaucho de su alguna vez indómito cuerpo viviente.

–esto es, pre-capitalista– del gaucho y del indio fueron la condición para el “salto modernizador” de fin de siglo por el que el país ingresó al orden económico mundial capitalista como exportador de materias primas.

Ahora que la ley de un estado nacional unificado política y territorialmente regía sobre lo que durante el siglo XIX había sido su afuera, ahora que la geografía se poblaba de inmigrantes y que la llanura pacificada, alambrada, cultivada y cruzada por ferrocarriles había dejado de ser un desierto, ahora

que las fantasmagorías del capital rondaban la tierra bajo la forma de la especulación y la explotación latifundista, había que poblar el país de tiempo, dotarlo de un pasado, fundar sus tradiciones.

Como en el siglo XIX, cuando las élites políticas y culturales hacían ondular sobre el desierto espejismos de una nación por venir, la llanura que la brutal campaña de exterminio del general Roca puso a disposición de la explotación agropecuaria vuelve a espejear y a cargarse de imágenes virtuales, aunque esta vez sea el pasado –no el futuro– lo que se invoca desde el presente. La identidad que postula Lugones yace enterrada en el paisaje, según una narrativa nostálgica y evolucionista para la que perder es paradójicamente un don (“No lamentamos demasiado su desaparición”). Reserva de los valores puros y naturales de un pueblo, incontaminada por la inmigración, la tierra que la elegía de Lugones remueve, la tierra que define la identidad como lugar de nacimiento y de pertenencia, es una tumba del tamaño de la patria. Según la narrativa naturalizada del progreso, la pampa es el cementerio prehistórico de las razas inferiores exterminadas en la lucha por la vida, donde Lugones, como los profanadores de cementerios indígenas del siglo pasado, localiza restos e identifica sus despojos. (En cuanto a los indios, ni siquiera merecieron sepultura: o bien “se extinguen dulcemente” como le gusta decir a José Ingenieros –Terán, 1986–, o bien sus huesos, si es que no se hicieron polvo en el desierto, fueron arqueologizados en las vitrinas del Museo de Ciencias Naturales de La Plata).

Espiritualizado y purificado racialmente, desencarnado de un cadáver político que para la arqueología de *El payador* está

enterrado en una capa lejana de pasado no contaminado por la inmigración, el gaucho deja obedientemente su tumba y retorna con mansedumbre a la escena separado de lo que su cuerpo puede. No es casual que la obra de Lugones haya sido montada en un teatro, en el campo mismo de la representación (literaria y política: los representantes del Estado asisten a la sesión), allí donde ser gaucho, en 1914, ya se volvió una cuestión de *performance* y de disfraz.² A la vista de un público encantado por los trucos escénicos, el poeta le presta al espíritu un armazón que lo artefactualiza³ —el cuerpo técnico-institucional de un poema épico, transmitido espectralmente por los aparatos estatales de producción y difusión de la palabra.

En el orden sobrenatural de la civilización fundado por *El payador*, el gaucho “viril, sin amo en su pampa” (p. 23) retorna como civilizador del desierto, como personificación de lo puramente argentino que se manifiesta a través del poeta. La poesía nacional es un campo de valores espirituales, una “espiritualización de la materia” (p. 37) donde el poeta, habitado por el espíritu de la raza, es el último eslabón de una cadena de personificaciones heroicas a través de la que el pasado épico se comunica con el presente.

“Ser animado” o “nueva entidad espiritual” (p. 19), la patria de Lugones es un sustituto laico de la religión que cobra vida, como tantas otras cosas inanimadas en una sociedad que se expande aceleradamente bajo los efectos de flujos de trabajo, de dinero, de créditos y de mercancías. Las palabras que emite Lugones desde el Teatro Odeón son cosas del espíritu —el espíritu del pueblo hecho cosa, captado y retransmitido por una literatura donde tiene lugar una transformación “de la fuerza bruta en

energía racional” (p. 19). Liberando las fuerzas del espíritu nacional de cuerpos hoy ausentes de la vida política, la poesía realiza el mismo trabajo de abstracción que la ciencia contemporánea (y que la economía monetaria). La civilización es una abstracción hecha espectro, encarnada en un lenguaje (y “toda la cultura es asunto del lenguaje”) donde la materia vital y caótica del gaucho, transustancializada por la inteligencia del poeta, desaparece en la “luz” del ideal. Estamos rodeados de fuerzas invisibles; junto a la luz, a los rayos, al sonido, al calor, al magnetismo, a los gases, a los fenómenos olfatorios o gustativos, la palabra poética representa un grado más en una escala de desintegración de la realidad que conduce a un orden metafísico superior.

A la manera de las fuerzas secretas que se escapan del control de los científicos-locos de los cuentos de *Las fuerzas extrañas*, lo que se agita en el teatro Odeón son consignas. Como “toda la cultura es asunto del lenguaje”, para Lugones “ciencia, arte, política, guerra, comercio, dependen de la ejecución de fórmulas y de órdenes que no son sino palabras” (p. 47). Las palabras que calibra Lugones funcionan como consignas —fuerzas extrañas dominadas filológicamente que rondan los cuerpos y se incrustan en la carne, produciendo transformaciones y cambios de estado—. Autoritaria y homogeneizante, la literatura de Lugones da la orden a las masas de volverse argentinas.

Segundo acto. Una necromancia: *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1926)

Entre las ficciones que ocultan el cuerpo mal sepultado de la barbarie,

hay que contar a *Don Segundo Sombra*, la novela de Ricardo Güiraldes de 1926. Leída por Borges como “una evocación ritual de los muertos, una necromancia (“Sobre *Don Segundo Sombra*”, 46), *Don Segundo Sombra* narra la historia de una doble toma de posesión: poseído por la voz fantasmática de la tradición rural, que se transmite oralmente en las enseñanzas de un viejo domador, el joven huérfano Fabio Cáceres entra en posesión de una inesperada herencia que lo vuelve propietario de un nombre y de grandes extensiones de campo.

En una década de modernización y urbanización rural, donde el alambre de púa desgarró el chiripá de los gauchos y enterró en el pasado su libertad de movimiento,⁴ novelas como *Don Segundo Sombra* enseñan el ser (enseñan a ser) argentino —esto es, a acriollarse o a agaucharse gozando nostálgicamente de obedecer a los mandatos de una tradición que sobrevive como repetición de consignas—. Tal es la felicidad que una novela de aprendizaje promete: ser parte de una totalidad orgánica, internalizar jubilosamente un conjunto de normas. Agotada en unas pocas semanas, la novela tuvo un acatamiento masivo entre miles de lectores que encontraban en ella lo que querían escuchar: una serie de lecciones y representaciones sobre una identidad nacional perdida que, paradójicamente, nunca existió por fuera de los enunciados que, en cada descripción, la proclamaban con exaltación.

Novela de aprendizaje pampeano, *Don Segundo Sombra* muestra a un personaje que va identificándose progresivamente con la llanura —un paraíso rural perdido donde se puede ser gaucho y estanciero a la vez, sin

los conflictos ni las tensiones sociales, políticas y culturales que escinden el campo de lo argentino—. “Es que a los hombres de la ciudad” —sostiene Borges en “La poesía gauchesca”— “la llanura sólo nos puede ser presentada como un descubrimiento gradual, como una serie de experiencias posibles” (p. 33). En este sentido, la novela de Güiraldes hace con sus lectores lo que dice: cuenta la historia de Fabio Cáceres, un huérfano que se hace hombre siguiendo las enseñanzas de un experimentado domador, Don Segundo Sombra, que lo inicia pacientemente en los saberes de la llanura. Se trata de un tipo de experiencia y de sabiduría transmitida oracularmente que los lectores mencionados por Borges nunca tuvieron, pero que gracias al ejemplo, los refranes, los dichos, las analogías y las anécdotas de Don Segundo, recordarán, con nostalgia y precisión, como propias. Pero el narrador de *Don Segundo* no es el chico que va agauchándose a la sombra de Don Segundo, sino “el nostálgico hombre de letras que recupera, o sueña recuperar, en un lenguaje en que conviven lo francés y lo cimarrón, los días y las noches elementales que aquél no hizo más que vivir” —escribe Borges en 1952 para el 25° aniversario de la muerte de Güiraldes (p. 48)—. Borges reconoce el tono nostálgico de la memoria del adulto mediando hechos que ocurrieron muchos años antes de 1926, hacia 1900, cuando Fabio no era todavía patrón de estancia y recorría el norte de la provincia de Buenos Aires como un aprendiz de tropero. “La chacra y el gringo estaban ahí, pero Güiraldes los ignora” —recuerda Borges, que lee en aquello que la novela *no* dice una operación nacionalista que vuelve a un pasado utópico en busca del criollo puro, el

gaucho platónico representante auténtico de una identidad nacional perdida (citado por Sarlo, p. 36).

Obediencia bovina. Sin nombre y de paternidad incierta, Fabio se transforma de “guacho” en “gaucho”. Pero ambos términos significan lo mismo –a saber, “ser hijo de Dios, del campo y de uno mismo” (p. 291)–. El gaucho es un hijo natural, un producto orgánico de la naturaleza adaptado armónicamente a su medio. Su desarrollo es un auto-desarrollo, una auto-determinación, una emanación natural de la tierra. ¿Pero cómo es que Fabio, no determinado por nadie más que por sí mismo, termina queriendo ser lo que de cualquier modo hubiera tenido que ser como parte de un todo social? ¿Por qué siendo hijo de sí mismo termina deseando lo que todos tienen que obedecer?

Fabio goza obedeciendo mansamente instrucciones, “orgullosos edar cumplimiento al más macho de los oficios”, el de resero (p. 183). Si un caballo pudiera imaginarse a Dios –escribió alguna vez Augusto Monterroso–, lo haría bajo la forma de un jinete. Algo parecido podría decirse del reserito de Güiraldes, intensidad suelta y sin nombre de la llanura que va a ser sujetado por el lazo de Don Segundo al orden patriarcal de la sociedad pastoral que representa. Don Segundo Sombra es un domador profesional, que ejerce su arte de amansar un animal salvaje “gradualmente y sin brusquedad” (p. 176). “¡Hacete duro, muchacho!” (p. 192), dice Don Segundo mientras deja caer un rebencazo blando sobre la espalda exhausta del protagonista, agotado después de una durísima jornada de marcha. Entre el rigor y la invitación a seguir, el rebencazo recae

sobre el cuerpo animal del resero, deshumanizado por la aplicación de la misma fuerza que empuja hacia adelante al ganado que transporta por la pampa.

Ya en *Raucho*, un texto de 1917 que anticipa algunos núcleos de *Don Segundo Sombra*, un tal Fabián Cáceres, caudillo infantil, escapa del colegio a través de un devenir animal. Criado en el campo y apasionado por los caballos, Cáceres “tenía por costumbre ponerse en la boca un lápiz, atravesado a guisa de freno; palmeábase las nalgas, caracoleando como caballo impaciente y haciendo ademán de ceder rienda, disparaba por el

patio, *pechando* como en rodeo, dando en tierra con los que no se esquivaban a tiempo, riendo a jeta floja” (p. 77). Un día, Cáceres pretexta una enfermedad, sale de clase y, “desprovisto de toda ropa, dio a saltar por los patios, dándose palmadas en el

anca izquierda, donde se había pintado la marca de su estancia”. Poseído por su papel, atropellando profesores, Cáceres traza una línea de devenir-potro que le permite escaparse del colegio para siempre.

A diferencia de este Fabián Cáceres, el Fabio Cáceres de *Don Segundo Sombra* deviene un potro domado o un animal arriado por la pampa –cuerpos direccionados, cuya libertad de movimiento se halla restringida–. Compárese el ligero y vivificante cabalgar de los

A diferencia de este Fabián Cáceres, el Fabio Cáceres de *Don Segundo Sombra* deviene un potro domado o un animal arriado por la pampa –cuerpos direccionados, cuya libertad de movimiento se halla restringida–. Compárese el ligero y vivificante cabalgar de los gauchos, indios y viajeros europeos del siglo XIX con el pesado y embrutecedor avance del resero, fundido progresivamente con la masa palpitante y ciega de su tropa.

gauchos, indios y viajeros europeos del siglo XIX con el pesado y embrutecedor avance del resero, fundido progresivamente con la masa palpitante y ciega de su tropa: “Influido por el colectivo balanceo de aquella marcha, me dejé andar al ritmo general y quedé en una semi-inconciencia que era sopor, a pesar de mis ojos abiertos. Así me parecía posible andar indefinidamente, sin pensamiento, sin esfuerzo, arrullado por el vaivén mecedor del tranco” (p. 188). La pasividad, la desvitalización, la pérdida de energía que experimenta este aprendiz de gaucho es de signo opuesto al aumento de poder que se juega en el devenir animal. Se trata de un cuerpo que se va volviendo dócil, educado en la obediencia y en la monotonía de la repetición; un cuerpo que, orientado productivamente hacia fines útiles, resigna su libertad de movimientos. La vida del resero es una vida “hecha de movimientos y espacio” (p. 162), se imagina Cáceres de niño, pero se trata de movimientos regulados a través de un espacio estriado. Se trate de ganado, de caballos o de un joven, lo que está en juego es canalizar, entre los límites de una autoridad, lo que de otro modo se expandiría por la llanura en diferentes direcciones. La tropa, por ejemplo, es un cuerpo proteico, maleable, en equilibrio entre la dispersión nómada y la unidad sedentaria, lo múltiple y lo uno: “No sabía ya si nuestra tropa era un animal que quería ser muchos, o muchos animales que querían ser uno”, comenta el resero (p. 192). Un disciplinamiento impone una unidad a una multiplicidad –la unidad de la especie, del concepto, de la nacionalidad, de la herencia, etc.–. Pero es la propiedad el elemento que en última instancia gobierna la serie entera y se apropia

del proceso. La tropa de animales que, vigilados y castigados por el rigor disciplinario de los arrieros, “querían ser uno” es, antes que nada, la tropa de animales *de* uno –de un propietario para quien el gaucho trabaja–. Como la tierra por la que se desplaza, cruzada por alambrados y caminos rurales, el ganado de *Don Segundo Sombra* es una mercancía que tiene dueño, espoleado por la pampa por la mano invisible del mercado agropecuario.

Posesiones. La propiedad, la posesión, la herencia, constituyen el argumento “invisible”, como diría Borges, de *Don Segundo Sombra*, paralelo al aprendizaje de gaucho que recibe el protagonista. Hay una novela familiar trabajando subterráneamente el argumento principal, que se revela sobre el final cuando don Fabio Cáceres reconoce a su protegido, como su hijo y heredero. Después de haberse vuelto un resero y domador, Fabio Cáceres debe dejar de ser un gaucho (“*Yo había dejado de ser un gaucho. Esa idea dejó mi pensamiento inmóvil*” [p. 289]) para convertirse, conciliadoramente, en un patrón de estancia: el equilibrio está restablecido; el aprendizaje, completado. En una tierra donde peones obedientes y patrones que mandan paternalmente son semejantes que se reconocen como en un espejo, los antagonismos se disuelven en el espacio de la identidad nacional. Allí, ‘agaucharse’ como el personaje de Raicho y ‘acajetillarse’ como Fabio son dos viajes sociales posibles, sin conflicto, de un extremo al otro del campo social. Raicho, el hijo de un estanciero vecino, es para Fabio “un cajetilla agauchao” (p. 293); pero Fabio, por su parte, se convertirá pronto en “un gaucho acajetillao”,

cuando ocupe el lugar de clase que le corresponde. Por cualquiera de los dos caminos se llega a una misma posición: el lugar desde el que una clase se apropia de las multiplicidades libres de la llanura.

“Dejá no más, que al correr del tiempo todo eso será tuyo”. La frase es de Fabio Cáceres, futuro estanciero, que

Cáceres se convierte en escritor de una novela que Don Segundo nunca va a poder leer. En los días de duro aprendizaje en la pampa de Fabio Cáceres, lo que tuvo lugar fue una acumulación primitiva de una literatura que, por medio de una firma, se apropia retrospectivamente de un trabajo de producción –de vida, de sentidos– ajeno.

en un momento de autorreflexión propio de un aprendizaje, se la dirige a sí mismo (p. 276). ¿Qué es eso que Fabio Cáceres, con el correr del tiempo, va a recibir? Lo que está en juego es la posesión, la transmisión, la apropiación de

un objeto precioso, cuyo sentido está en discusión. ¿De qué se trata? En principio se trata del tesoro de la experiencia, de la incorporación de una tradición rural dictada por la voz de Don Segundo Sombra, que con el tiempo será la suya. Escindido subjetivamente por la tradición, Fabio Cáceres se habla a sí mismo con la voz categórica de Don Segundo, soporte de una ley consuetudinaria:

Ideas fijas me perseguían como un deber. Las oía en la voz de mi padrino. Frases imperativas representaban hechos menudos, en que yo debía seguir por mía aquella voz. Hasta en horas de descanso, las enseñanzas me zumbaban en la cabeza, como un avispero demasiado grande para el nido en que buscaban acomodarse. Sentía mi pasividad y me hubiese molestado, de no haberme dicho mi

propio deseo de independencia: “Dejá no más, que al correr del tiempo todo eso será tuyo” (p. 276).

La internalización de una norma social, que pasa a ser percibida como propia, tiene lugar en momentos en los que el ideal de autodeterminación coincide con la demanda de socialización (Moretti, p. 15). La obediencia bovina (“sentía mi pasividad”), con el tiempo, se va transformando en libertad (“mi propio deseo de independencia”), en adopción feliz de límites, en ley introyectada: más que una idea (“Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre” [p. 297]), Don Segundo es un imperativo categórico, en posesión del cual se encuentra Fabio Cáceres.

¿Pero qué significa, en este contexto, “estar en posesión”? Estar en posesión es, en primer lugar, estar poseído. Cáceres está poseído por una voz fantasma que se apropia de su cuerpo y sus ideas –una voz que se repite hasta volverse suya. Capitalizar la experiencia es entonces tomar posesión de una herencia transmitida oralmente, responder por los muertos, soportar el peso de la tradición. Como bien observa borges, no en vano el protagonista se llama Sombra (“Sobre *Don Segundo Sombra*”, p. 46). Resero y estanciero tienen ambos “alma de horizonte” (p. 182), pero el sentido del espacio se modifica. De resero a patrón de estancia, el cambio de posición de Fabio arrastra un acontecimiento de sentido: la transformación del sentido de la palabra “posesión”.

Tres años habían transcurrido desde que llegué, como un simple resero, a trocarme en patrón de mis heredades. ¡Mis heredades! Podía mirar alrededor, en redondo, y decirme que todo era mío. Esas palabras nada

querían decir. ¿Cuándo, en mi vida de gaucho, pensé andar por campos ajenos? ¿Quién es más dueño de la pampa que un resero? (p. 294).

¿La tierra es de quien la trabaja, circulando por ella y transportando mercaderías de una punta a la otra? De la posesión de la experiencia a la posesión de la tierra hay un deslizamiento de sentido que transforma la mirada del paisaje. El cambio arrastra la percepción, un acontecimiento frecuente entre los viajeros por la pampa: “El campo, todo me parecía distinto. Miraba desde adentro de otro individuo” (p. 287). El paisaje se transforma bajo la mirada de propietario en posesión de la tierra, sujeto de una mirada reactiva sobre un campo entero de producción y reproducción de la vida.

¿Apropiarse de la pampa por medio de la experiencia o experimentar la propiedad, transmitida jurídicamente bajo la forma de una firma en un testamento? ¿Por qué muerto debe responder, por la voz de Don Segundo o por la letra/firma de su padre natural, de quien recibe el nombre y la herencia? Hay una última letra que recibe Fabio Cáceres al convertirse en propietario. Lecturas, libros, viajes a Buenos Aires en compañía de Raucho, transforman al rústico resero en “hombre culto” (p. 296). Desde ese lugar, en posesión tanto de la memoria de sus días de tropero como de una formación literaria, Cáceres se convierte en escritor de una novela que Don Segundo nunca va a poder leer. En los días de duro aprendizaje en la pampa de Fabio Cáceres, lo que tuvo lugar fue una acumulación primitiva de una literatura que, por medio de una firma, se apropia retrospectivamente de un trabajo de producción —de vida, de

sentidos— ajeno. Pasada la experiencia, traumática según Güiraldes, de capitalizarse, es tiempo de capitalizar la experiencia, de recuperar lo invertido en los días de resero. La propiedad del recuerdo, en el doble sentido de posesión y de adecuación a los hechos, es el último de los bienes recuperados junto con el linaje de terrateniente.

Tercer acto. Las fuerzas ocultas: *Radiografía de la Pampa* de Ezequiel Martínez Estrada (1933)

En 1930, en el medio del golpe militar que derroca al gobierno de Hipólito Yrigoyen, alguien con el recuerdo aún fresco de las fiestas del Centenario recorre las calles del centro:

Y de súbito tuve la impresión de que me encontraba retrotraído a veinte años atrás, como si ni yo ni lo que nos rodeaba hubiesen cambiado. El tiempo era un sueño. Este shock o trauma, me reveló una clave de interpretación, válida para la relectura del Facundo y para el texto en relieve y para el tacto, sistema Braille, que estaba presenciando. Mi impresión fue la de que recibía una revelación, como dicen los místicos, y que se me mostraba iluminado un pasado cubierto de una mortaja pero no muerto ni sepultado.

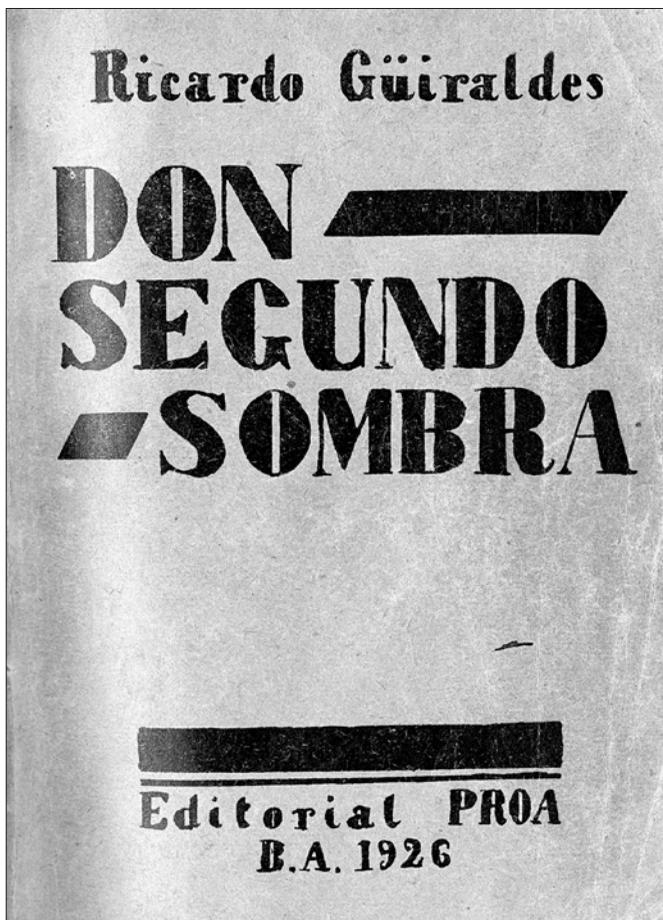
El que recuerda, el que relee y, como en un sueño, retrocede de los días del golpe de estado de Uriburu a los días del Centenario, es Ezequiel Martínez Estrada, mientras reconstruye la génesis de lo que iba a ser *Radiografía de la Pampa*. Eso que Lugones, uno de los intelectuales orgánicos del golpe, había sepultado veinte años atrás bajo el peso de la épica

del Centenario; eso que en la cultura argentina, a la manera de los muertos vivos, vive de volver, sube otra vez hasta la superficie de la realidad “como inundación de aguas turbias y agitadas”, separando el presente de sí mismo. Ocupados por multitudes de inmigrantes que ocupan las calles y se agolpan ruidosamente en sus zaguanes, “los baluartes de la civilización” custo-

explotación de los inmigrantes, los instintos arcaicos insepultos, la resistencia a la modernización, son restos abyectos no integrados al proceso civilizatorio que mientras no se incorporen a la experiencia vivida, seguirán siendo fuente de perturbación y malestar. Tenaz e irreductible, la “realidad profunda” de la barbarie vuelve traumáticamente como retorna lo reprimido. Tenemos entonces que “aceptarla con valor, para que deje de perturbarnos, traerla a la conciencia, para que se esfume y podamos vivir unidos en la salud” (p. 342). Así termina *Radiografía de la Pampa*, con un llamado a la conciencia donde lo reprimido encuentre su lugar en la memoria y la experiencia histórica.

Para Martínez Estrada el malestar de la cultura argentina sigue siendo la extensión, porque el tamaño del espacio dio siempre la medida de los sueños. La dilatada superficie de la llanura atrajo la ambición de los conquistadores, que poblaron de espejismos de futura grandeza la pobre realidad de una tierra estéril. El deseo de conquista, insatisfecho por una realidad decepcionante, introdujo un excedente, un valor agregado a la tierra por una incesante producción imaginaria de ciudades futuras, de hectáreas y cabezas de ganado multiplicándose al infinito por latifundios mentales. “Plusvalía psicológica” es la imagen que encuentra Martínez Estrada para dar cuenta de esta economía deseante donde la frustración económica de los conquistadores es productora de fantasías compensatorias que recubren bajo capas de ficción, la decepción y el desencanto.

Y fue con el proyecto modernizador de Sarmiento que el trabajo resentido de las fantasías recrudence:



diados por los sacerdotes-intelectuales del Centenario “habían sido invadidos por espectros que se creían aniquilados”, muy diferentes del ideal del criollo mítico evocado por los médiums nacionalistas. La masacre de los indios, la humillación de los gauchos, la

Los creadores de ficciones eran los promotores de la civilización (...) El más perjudicial de esos soñadores, el constructor de imágenes, fue Sarmiento.

Su ideal de civilización, superpuesto a la realidad, tomó el aspecto de un delirio. Todas las conquistas de su generación –concluye Martínez Estrada– fueron a fin de cuenta “las conmociones ideológicas de veinte hombres ansiosos del engrandecimiento de la Nación. Un trastorno imaginativo” (p. 337).

Un trastorno que se prolonga con la canonización del *Martín Fierro*, elevado por Lugones a la condición de mito fundador de la raza e identidad nacional en la misma medida que convierte en letra muerta las denuncias del texto de Hernández.

Las fuerzas ocultas. Pero lo reprimido retorna para socavar el ideal. Alimentadas por la negación y el vacío, ninguna de las instituciones hechas con la materia de la ficción (formas de propiedad, de gobierno, de autoridad, de agrupación, de cultura) pueden durar sobre “esa llanura destructora de ilusiones”, que se resiste a su asimilación teórica (p. 10). Se trata de fuerzas internas no representadas, instintos arcaicos mal sepultados bajo capas de ficción que viven de volver y doblegar la obra imaginaria de la civilización. Freud llamó “pulsión de muerte” a este elemento heterogéneo rechazado por la sociedad organizada, que mina cualquier elevación o idealización y fisura el campo de las ficciones simbólicas.

La historia de la patria es la historia de la represión de esta realidad heterogénea, baja e innoble, sublimada en empresas heroicas, comerciales y jurídicas. Cosa traumática, la pampa

entra en la ciudad, en los pueblos, en la conciencia, en la lengua, hasta en el aspecto físico de los habitantes, imponiéndole sus contornos inestables, rompiendo el equilibrio, dislocando las coordenadas que organizan nuestra experiencia. Instituciones imperfectas, a medio hacer, satisfacen en forma inadecuada este elemento turbulento y fluido, que desmorona cualquier aparato institucional. El conquistador, que vino a conquistar la naturaleza, terminó como una simple “herramienta del ganado y del cereal” (p. 23), “pasto de las fuerzas ocultas” o “fuerzas telúricas” que encierran a los hombres entre paredes de campo (p. 143).

¿Cómo articular este sustrato metafísico, en exceso respecto de cualquier orden, suerte de fatalismo telúrico “que absorbe y comunica su sustancia agreste al individuo” (p. 143), que “sube por su cabello, entra en sus entrañas, domina su voz, aplasta su mirada” (p. 146) y deja al hombre de la pampa en posición de desierto, “sin límites, sin vallas, sin forma” (p. 143)? ¿Cuál es la relación entre el lenguaje y esas estructuras profundas no siempre vividas en forma consciente, pura potencia de extrañamiento que trabaja por afuera de las representaciones de la conciencia, rondando la historia y el sentido de la experiencia? Hay que saber captar, mediante trances radiográficos de alguien que mira el mundo a través de sus fallas, el “en-sí” de ese mundo viviente, inseparable de las figuras que lo expresan. Una estructura oculta bajo la superficie vacía de la pampa, en lugar de un ideal flotando sobre la línea del horizonte: sólo una radiografía, obtenida mediante un tipo particular de percepción, permite revelar esa configuración interior, que determina toda forma de acceso al sentido.

Literatura y catarsis. La metafísica de Martínez Estrada es inseparable de una metafórica, porque está obligada a recurrir a figuras para moverse entre lo sensible y lo inteligible, la parte y el todo, lo esencial y lo aparente. A contrapelo de las evasiones imaginarias, obras como la de Kafka o las de W.H. Hudson, van al encuentro del “mundo real, y sólo puede ser expresado por el mito, por la metáfora, por el lenguaje de la intuición que hablamos cuando estamos dormidos, es decir, cuando nos reintegramos al sentido nocturno y orgánico de la vida” (“Acepción literal del mito en Kafka”, p. 35).

Nuestras letras padecen de un “complejo de ocultación” que explica por qué “los grandes traumas” de nuestra historia (la

Macedonio ve multiplicarse en la sociedad fuerzas de improducción y de destrucción mental y material, con sede en la ciudad, que actúan autónomamente borrando las huellas del trabajo real. El proyecto de la Ciudad-Campo permitiría la reparación política de esta situación, por un recurso a la producción y a la comunidad que haga del ciudadano un sujeto de deseo, en plena posesión de sus poderes de crear, de asociarse, de cooperar sin coerción.

violación original de la india por parte del conquistador, la violencia política sobre el gaucho, la injusticia social) están borrados de sus páginas. La literatura debe ser cura, salud, “catarsis pública” (p. 20), no fuente de síntomas y desequilibrios. Aliada de las fuerzas extrañas,

obras como la de Hudson tienen la función de canalizar traumas históricos. Para esta hermenéutica, las cosas son símbolos de una configuración secreta, un saber prereflexivo inscripto en toda forma. Cada fragmento aislado, cada radiografía de la pampa tomada por la mirada de rayos X de Martínez Estrada (el caudillo, el ferrocarril, el puñal, el ombú, los yuyos, las vidrieras de Florida)

forma parte de una todo orgánico que le da sentido. No hay entonces “hecho insignificante”, porque “la significación de cualquier hecho es un rompecabezas que es preciso saber descifrar” (*El mundo maravilloso*, p. 182). Todo hecho u objeto se vuelve así teoría que hay que traer al lenguaje; toda experiencia depende de un saber prereflexivo como condición de acceso al mundo. El “mundo maravilloso” que descubrió Hudson consiste en descubrir un mundo ya descubierto y que había quedado sepultado, como las ruinas de alguna ciudad bajo la tierra o la lava” (1951, p. 125). Conocer es reconocer, descubrir es redescubrir lo que quedó olvidado o reprimido por la conquista, que es simplemente lo no reconocido aún como propio, lo no incorporado a la experiencia.

Antes de llamarse “Las Acacias” la estancia donde creció Hudson y donde transcurre la mayor parte de *Allá lejos y hace tiempo*, el lugar llevaba por nombre “Estancia Vital”.⁵ Tachado, leído bajo borradura, “Estancia Vital” es el nombre del lugar al que Hudson, andando en círculos hermenéuticos, no dejó de volver durante toda su vida. Parodia involuntaria de una traducción española de Heidegger, la Estancia donde creció Hudson es el lugar del ser, el lugar de la apertura originaria del mundo que, en la interpretación de Martínez Estrada, condiciona su acceso al sentido.

Cuarto acto. Estancia La Novela: Museo de la novela de la Eterna de Macedonio Fernández (1967)

Hacia 1948, el espíritu de la tierra vuelve como farsa. En *Adán Buenosayres*, la novela de

Leopoldo Marechal, el fantasma de la tradición retorna paleontologizado bajo la forma de un gigantesco gliptodonte, conjurado por los gritos de una ruidosa vanguardia de criollistas, poetas y filósofos de barrio que se internan en los años 20 en la mitología de las orillas, siguiendo las huellas del ser nacional. La pampa de la novela es un cementerio literario, poblado de murmullos de debates, restos de saberes desaparecidos y especies discursivas extinguidas, desgastadas por el tiempo y desparramadas por el viento de la historia. Contemporáneo del aluvión de bestiarios y zoologías fantásticas de mitades de siglo, el gliptodonte de Marechal es una especie arqueologizada en el museo de los procedimientos de la novela, un monstruo político-literario que parodia tanto a las ficciones de los “sabios” naturalistas de fines del siglo XIX como al nacionalismo popular de las primeras décadas del siglo XX, cifrado en el “peludo” Yrigoyen.

La novela ya no es la casa del ser: nadie vive en ella. La “Estancia Vital” que Martínez Estrada pobló de experiencias originales y de intuiciones empíricas, quedó abandonada. En su lugar, otro escritor que podría perfectamente ser parte del grupo de aventureros de Marechal, va a construir la “Estancia La Novela”, un espacio literario trazado sobre llanuras en blanco. “El anhelo que me animó en la construcción de mi novela —escribe Macedonio Fernández— fue crear un hogar, hacerla un hogar para la no-existencia” (*Museo*, p. 22). Fundado en el “como si”, se trata de un mundo posible, el mejor de los mundos posibles, que para Macedonio fue el mundo de la novela que comenzó en 1925 y escribió a lo largo de toda su vida: *Museo de la novela*

de la Eterna, el lugar donde la amada muerta renacería. Asentada sobre un suelo precario de tierras aluvionales y en eterno litigio judicial que mina su estatuto realista, la Estancia La Novela es el lugar ficcional desde donde el Presidente y sus amigos planean la conquista de Buenos Aires.

Macedonio quiere un lector consciente del artificio novelesco, que “sepa siempre que está leyendo una novela y no (...) presenciando ‘vida’”. Pero al mismo tiempo, necesita de un lector desprevenido, capaz de recibir un *efecto de irrealidad* que desmorone sus estructuras de reconocimiento. Con “personajes” hacer “personaje” al lector (*Epistolario*, p. 96): tal es el programa de acción de una poética que, más que imágenes y contenidos de conciencia, debe transmitir “la emoción de inexistencia en el lector” (“Para una teoría del estado”, p. 246). No importa lo que la novela es, sino lo que hace: liberar al yo del ser, desenzimar el mundo, enseñar a ser sin ser (sin ser nacional).

Al igual que Martínez Estrada, Macedonio rechaza las fugas de lo imaginario: “Todos podemos cultivar un ensueño constante y fuerte que embote mucho de la acuidad de una realidad adversa. Las religiones, el patriotismo, el humanismo, son algo de eso” (*Museo*, p. 282). Las religiones, sean estéticas, filosóficas o políticas, están enfermas de negación; rechazan la vida, pero es la muerte lo que el Presidente pretende negar. Su problema no es la producción de un objeto de representación imaginario, sino la producción de un objeto real. La Eterna resulta ser “lo real de mi Espíritu” (*Museo*, p. 21). Y lo real, a fin de cuentas, es el deseo o la Pasión, un estado de certeza absoluto en el que deseo y poder son equivalentes. No es casual entonces que la metafísica

El punto 8 por lo mismo me lo
 antes de un cronos, de un
 amando. Nunca le acatado.
 Se despegó él, nunca tampoco lo
 le. Le procuró ahogado - E. G.
 Nunca le veis por hayo meto a termino
 es susceptible ante un repaso de
 espatis o de no termino al
 por por el pens a unido ^{en unido} por
 del mundo enfañan por toquero
 a un mundo en especies de andro

 Penseo por ver en el punto actual ^{meo de le}
 renca him uno, un ^{o un} ^{o un} ^{o un}
 no no lo es

 Pa el maturo au ^{o un} ^{o un} ^{o un}
 (2 pts) ^{o un} ^{o un} ^{o un}

Manuscrito de Macedonio Fernández

y la política se anuden en la figura del Presidente, sujeto de un pensamiento-pasión, que por encima de todas las cosas, escribe una novela –esto es, un campo de efectos de irrealidad donde no deja de tener lugar lo imposible (porque para lo posible, está el realismo literario y político)–. El punto de partida no es un estado de cosas incompleto que precipita un deseo, sino un deseo anterior a cualquier orden de cosas, que trabaja sobre lo imposible, “que no es lo que falta, pues todo lo hay en el mundo, sino lo que nos falta cuando lo deseamos, aunque venga o exista antes o después de desearlo” (*Museo*, p. 57). La inversión es sutil: no deseo algo porque me falta, sino que me falta porque lo deseo y mientras lo deseo; por eso se escribe y rescribe sin parar, para prolongar el presente eterno de la escritura-pasión.

La Ciudad-Campo. Desde la pampa, el Presidente y sus amigos planean la histerización de Buenos Aires gracias a “bromas conquistadoras” que desestabilizan el sentido de lo real. La conquista en masa de Buenos Aires es, antes que nada, una conquista del público de masas. El lector de novelas, solitario por definición, es ahora un público colectivo sobre el que impacta un efecto de irrealidad disparado a mansalva. Un nuevo público de lectores salteados es asaltado por maniobras de extrañamiento que contaminan lo real de ficciones. Según este plan, “el público miraría nuestros ‘jirones de arte’, escenas de novela ejecutándose en las calles, entreverándose a ‘jirones de vida’, en veredas, puertas, domicilios, bares y creería ver ‘vida’” (*Museo*, p. 14).

Pero el Presidente abandona el plan de conquista de la ciudad cuando comienza a sospechar que la ciudad no debe existir. Las razones son a

primera a vista estéticas: la fealdad de la ciudad excluye la belleza de la naturaleza. Una Ciudad-Campo rectificaría el error: suprimiría las guerras (porque la dispersión impide cualquier tipo de sitio), impediría la constitución y las intromisiones del gobierno central en la vida del individuo y eliminaría toda forma de improducción, propia de las grandes ciudades. La perspectiva de una Ciudad-Campo “extendiéndose desde las márgenes del Plata hasta las faldas de la cordillera” también aparece en los escritos políticos de Macedonio, como una ficción de “una suprema belleza civil” (“Para una teoría del Estado”, p. 185). Se trata de una multiplicidad de posesiones proporcionales a la producción, donde la palabra “productividad” reemplazaría a “propiedad”. En este mapa pleno, sin desierto, falta la falta, que en la economía argentina se identifica con el latifundio. “Yo admito que las soberanías nacionales a veces son meros latifundios del ‘dominio eminente’: (...) deben merecer la soberanía como los latifundistas hacer producir sus tierras y pagar alto precio al trabajo o distribuir las ganancias”, escribe Macedonio en una de sus cartas (*Epistolario*, p. 32). La Ciudad-Campo responde a un diseño político-económico que otorga un contenido real a la idea de soberanía y de producción.

El Estado ubicuo es sustituido por una dispersión horizontal de núcleos relativamente autónomos de producción o de “deseabilidad” –término que Macedonio toma del economista Charles Gide, tío de André, como sustituto de “utilidad”–. Macedonio ve multiplicarse en la sociedad fuerzas de improducción y de destrucción mental y material, con sede en la ciudad, que actúan autónomamente borrando las huellas del trabajo real. El proyecto de la Ciudad-Campo

permitiría la reparación política de esta situación, por un recurso a la producción y a la comunidad que haga del ciudadano un sujeto de deseo, en plena posesión de sus poderes de crear, de asociarse, de cooperar sin coerción

La ciudad es básicamente una estructura de la experiencia, que la novela, como máquina de producir efectos de irrealidad, es capaz de interferir. Desde la perspectiva pragmática de Macedonio, tal estructura, lejos de ser un contenido vital innato, constituye un entramado de series psicofisiológicas reguladas por el medio que la experiencia de la Ciudad-Campo podría desautomatizar y reconfigurar. Explica Macedonio que:

Las series subjetivas (psicofisiológicas) no cambian sino por cambio

de las series externas; la predilección por las ciudades y por su ambiente psicológico no desaparecerá sino por larga incomodidad de las ciudades, del capitalismo, del estatalismo, y esta larga incomodidad puede abreviarse por un cambio forzado a la vida de gran campo y de procedimientos naturales no estatales (“Para una teoría del Estado”, p. 170).

Artificio antiestatal por excelencia, la novela se encuentra a la vanguardia de estos procedimientos, alterando las series subjetivas e infectándolas de ficción. Trabajando en contra de la ciudad, en fuga constante hacia lo real del deseo, la novela para Macedonio prepara las condiciones de posibilidad de una experiencia imposible.

NOTAS

1. Acerca de la relación entre subjetividad, nación y técnica, ver Jorge Panesi, “Borges nacionalista” (pp. 135-136).
2. Sobre el uso del artificio como crítica al modelo naturalizado de literatura nacional, ver Graciela Montaldo (p. 143).
3. La fotografía de fantasmas del siglo XIX es uno de los campos de “producción del espíritu” donde la subjetividad se encadena con la reproducción técnica. Ver Paola Cortés-Rocca (pp. 151-168).
4. Ver Enrique Larreta, *Zogoibi. El dolor de la tierra* (p. 97).
5. “Las Acacias”, antes ‘Estancia Vital’, es un paraíso de árboles, pájaros y acontecimientos insólitos”. Martínez Estrada, *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (p. 11).

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis, “Sobre *The Purple Land*”, “Funes el memorioso”, “El Sur”, *Obras completas*. 2 vols., Buenos Aires, Emecé, 1989.
- “La pampa y el suburbio son dioses”, “La tierra cárdena”, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.
- “Sobre Don Segundo Sombra”, *Borges en Sur. 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Cortés-Rocca, Paola, “Ghost in the Machine: Photographs of Specters in the XIX Century”, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* (marzo 2005), pp. 151-168.
- Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, trads. Madrid, Trotta, 1995.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.
- Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra. Prosas y poemas*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Jitrik, Noé, “Don Segundo Sombra and the Argentine Tradition”, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, Ed. Paul Verdevoye, Nanterre, France, Colección Archivos, 1996.
- Larreta, Enrique, *Zogoibi. El dolor de la tierra*, Buenos Aires, Roldán, 1926.

- Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.
- Lugones, Leopoldo, *El tamaño del espacio*, Buenos Aires, El Ateneo, 1921.
- *El payador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.
- *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1984.
- Fernández, Macedonio, *Epistolario. Obras Completas Vol. II*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.
- “Para una teoría del Estado”, “Para una teoría del arte”, “Para una teoría de la novela”, “Para una teoría de la humorística”, en *Teorías. Obras completas Vol. III*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.
- *Museo de la novela de la Eterna*, Madrid, Archivos, 1993.
- Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- Martínez Estrada, Ezequiel, *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, FCE, México, 1951.
- “Acepción literal del mito en Kafka”, en *En torno a Kafka y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- *Para una revisión de las letras argentinas*, Buenos Aires, Losada, 1967b.
- *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1975.
- *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Losada, 1991.
- Montaldo, Graciela, “Identidades inseguras: la naturaleza bajo sospecha”, *La naturaleza en disputa: retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*, Gabriela Nouzeilles, comp., Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Monterroso, Augusto, “Caballo imaginando a Dios”, *La oveja negra y demás fábulas*, México, J. Mortiz, 1973.
- Moretti, Franco, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London-New York, Verso, 2000.
- Panesi, Jorge, “Borges nacionalista”. *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Piglia, Ricardo, “Lugones y Las fuerzas extrañas”, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.
- *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Terán, Óscar, *José Ingenieros: pensar la nación*, Buenos Aires, Alianza, 1986.

Del elogio a la injuria: la escritora como mito en el imaginario cultural de los 20 y 30

Por Tania Diz

Hasta el advenimiento de la fase actual –el capitalismo multicultural que reconoce y suscita las diferencias como estilos a ser alojados en el mercado– lo femenino siempre estuvo rodeado por un halo de misterio. La mujer, sujeta a las prescripciones sociales de un poder patriarcal, fue confinada al espacio de “lo privado”, produciendo en esta operación una idea de familia nuclear como modelo de la sociedad disciplinaria. En los años 20 y 30 comienza a elaborarse el mito de la mujer “escritora” capaz de sustraerse al estereotipo de las percepciones dominantes que reservaban el espacio público para los hombres o para aquellas mujeres que se dedicaran a la tarea de satisfacerlos en los territorios de la clandestinidad nocturna de la urbe.

En el artículo que aquí presentamos, Tania Diz reconstruye la mitología de la mujer que escribe a través de las referencias críticas y literarias que se ocuparon de examinar la cuestión, indagando los relatos periodísticos –que transitaban entre el elogio y el escarnio– y las obras de Alfonsina Storni, Salvadora Medina Onrubia y Victoria Ocampo.

No queríamos declarar que éramos mujeres, porque, aunque nos imaginábamos entonces que nuestro modo de escribir y pensar no era lo que se llama “femenino”, teníamos una vaga sospecha de que las escritoras están expuestas a ser miradas con prejuicio; notábamos cómo los críticos usaban a veces para castigarlas el arma de la personalidad, y para premiarlas, unas alabanzas que no son el verdadero elogio.

Charlotte Brontë citado por Victoria Ocampo (1941).

Saturando un significativo

Para abordar la idea de la escritora como mito, es necesario tener en cuenta que ésta es una figura atrapada por los significados atribuidos a lo femenino en las décadas del 20 y del 30. En este sentido, recordemos que el marco ideológico que aporta sentido sobre lo femenino y lo masculino, es el de la domesticidad¹ ya que a partir de este, se promociona un modelo de familia y se estereotipan los roles de género. Como dice Isabella Cosse (2006), los ideales de la domesticidad son propios de una clase, la clase media, pero se difunden e imponen a toda la sociedad y es desde esta ideología que se hace hincapié en la división sexual de las esferas públicas y privadas, a la vez que la ciencia y la pedagogía pasan a ser los dos ámbitos de producción de discursos hegemónicos acerca de las identidades sexo-genéricas. Una de las consecuencias de ello es que, como explica Dora Barrancos (2007), la mujer deviene objeto de investigación, señal inequívoca de emergencia del dispositivo de sexualidad. Además, el discurso científico encontró, en el sistema educativo, un espacio de divulgación para

encauzar la capacidad intelectual de las mujeres, justo cuando se produce un ingreso masivo de éstas a la escolarización. En este sentido, la conclusión a la que arriba Marcela Nari (1995) resulta clarísima: las relaciones entre varones y mujeres eran leídas como complementarias y unívocas, entonces, “educar al varón era, ante todo, formar al ciudadano; educar a la mujer era construir a la madre/esposa del ciudadano”.² En la misma sintonía, la economía doméstica, como ciencia, tenía una difusión masiva debido al aumento de manuales, charlas, conferencias y cursos sobre el tema. Incluso, entre 1915 y 1930, se publicaron numerosos textos instructivos para las mujeres. La ciencia doméstica estaba orientada a la invención de cierto tipo de relaciones familiares que organizaran la vida familiar de los obreros después de la jornada laboral. En síntesis, la reacción de los sectores dominantes consistió fundamentalmente en la afirmación de las diferencias sexuales, con el objetivo de controlar a las mujeres y sujetarlas al reglamento de género.

De lo anterior, podemos deducir qué era lo femenino: básicamente, cobra sentido en el espacio privado –hogar–, lugar desde el que se ocupa del sostenimiento físico y psíquico de las personas con las que habita. Por eso es que el estereotipo femenino que se desprende de este marco ideológico es el de la *mujer doméstica*, quien halla su poder en el dominio del hogar, mientras el varón es la principal autoridad en lo que respecta a decisiones económicas no domésticas –compra y venta de casas, administración de bienes de ambos, negocios– y es el que tiene acceso a la vida pública, o sea, que puede circular por todos los ámbitos de la vida urbana. A su vez –recordemos

que la identidad femenina hegemónica es parásita de la masculina—, *la buena esposa* tiene su contracara indeseada en la prostituta, cuya caracterización común de *mujer pública* se torna significativa ya que, justamente, al contrario de aquella, la prostituta es la que conoce y circula por la ciudad, más allá de los numerosos matices que puedan agregarse. En la literatura nacional de los primeros años del siglo XX abundan los personajes que

Mientras el deseo queda atrapado por el sistema prostibular, el Estado argentino se ocupa de legitimar las uniones heterosexuales a través de la imposición de los ideales de la doméstica familia burguesa.

se mueven entre estos estereotipos. Por citar sólo un ejemplo, recordemos uno emblemático: *la costurerita que dio aquel mal paso*, personaje creado por Evaristo Carriego y muy recurrente en la ficción de la época (Armus, 2002). Ella no es más que una muchacha que sale de su hogar/barrio hacia la calle/centro, es decir, pasa del ámbito doméstico a la esfera pública o, en otras palabras, pasa de ser una *mujer doméstica* a ser una *prostituta*. Digo prostituta en un sentido amplio, ya que, en el imaginario social de la época, una mujer joven que se movía por la ciudad, por ejemplo, para ir al trabajo o al cine, siempre estaba bajo la sospecha de vida liviana o era una posible víctima del acecho masculino. Desde las novelas semanales hasta la prosa de Roberto Arlt, pasando por las glosas de Enrique González Tuñón, las crónicas de Alfonsina Storni o los cuentos de Salvadora Medina Onrubia, es posible hallar variaciones de este tipo femenino. Además, ambos modos de asunción identitaria suponen al varón en los dos roles intercambiables: cliente/esposo.

Y ambas identidades, a su vez, están sujetas a sendas instituciones: matrimonio/prostíbulo, más aún, cada una librará sus conflictos con una misma ambición, el dinero. Esta dicotomía identitaria no hace más que describir una identidad masculina sedimentada sobre el control de la reproducción —el matrimonio— y el deseo —el prostíbulo—. Entonces, mientras el deseo queda atrapado por el sistema prostibular, el Estado argentino se ocupa de legitimar las uniones heterosexuales a través de la imposición de los ideales de la doméstica familia burguesa.

En este marco introductorio, es importante no perder de vista que, en 1920, las mujeres no tenían derechos sociales, civiles —los obtienen en 1926— ni políticos —en 1946—; con lo que las representaciones infantilizadas de éstas tenían una legitimidad bastante precisa, siendo que eran consideradas igual que los menores de edad. De todos modos, las mujeres reales recorren la ciudad, forman parte de organizaciones sociales —desde sindicatos hasta sociedades de beneficencia—, crean distintas agrupaciones feministas, luchan por el derecho al sufragio, ingresan significativamente al mundo laboral (Lobato, 2000) a partir de 1910 y, en particular, al periodismo y a la escritura de ficción. El ingreso de las mujeres al mundo laboral trajo como consecuencia el cuestionamiento de la diferencia sexo-genérica debido a la salida del ámbito privado de ésta en una época en la que carecía de derechos civiles y políticos. Es más, la presencia de la mujer que trabaja, escribe o lucha es, ante todo, una excepción, es decir, se la caracteriza como una alteridad infranqueable y como consecuencia de ello, se desarrolla toda una retórica sexual, mayormente misógina, en la

escritura que la toma como referente, cuestión que ejemplificaré en breve.

En este contexto, como dice Salomone (2006), la escritura de mujeres se ve teñida de enormes contradicciones y tensiones respecto de la experiencia vivida. Además, se suma otro fenómeno que es la ampliación del lectorado lo que supone el desarrollo de nuevas empresas culturales –radios, revistas, teatros, editoriales de libros a bajo costo–; y la mujer cobra protagonismo como lectora porque proliferan géneros discursivos que le están destinados.³ En general, estas escrituras, ficticias o no, formen parte de otra publicación o de una revista femenina, eran absolutamente funcionales a la ideología de la domesticidad y, de hecho, se sostenían en los discursos de la ciencia y de la pedagogía mencionados anteriormente. Más específicamente, en las revistas culturales y/o literarias de la década del 20 abundan los artículos que toman por referente y/o destinataria a la mujer y, más allá de la heterogeneidad discursiva de estos relatos, una característica que los atraviesa es la ineludible teorización acerca de los sexos. En su mayoría, son relatos que reproducen las versiones de la femineidad hegemónica, la que, a su vez, refuerza una lógica binaria en la que la femineidad es complementaria y subsidiaria de la masculinidad.

En cierta manera, un espacio de resistencia fue el movimiento feminista, en el que se destaca la participación política de Julieta Lanteri y Elvira Rawson, entre otras. Desde el feminismo,⁴ se proponía la lucha por la conquista de derechos, sobre todo políticos, aunque también se incluyen otro tipo de demandas más profundas, ligadas a la construcción de la subjetividad femenina. Incluso, surgen algunos espacios discursivos de posi-

cionamientos feministas más o menos velados, como las columnas femeninas de la revista *La Nota* o la columna que escribe Alicia Moreau de Justo, “Juana Pueblo”, en *Claridad y Vida femenina*. En conclusión, el feminismo argentino, si bien no tuvo una gran masividad, sí se configuró en un espacio de construcción identitaria para las escritoras que percibían las operaciones de exclusión e inclusión, que afectaban el desarrollo de sus carreras profesionales y literarias.

Acerca de cómo una dulce y sensible poetisa devino en rata de albañal

La *mujer doméstica*, la *buena esposa*, es decir, el ideal femenino hegemónico, ante la mujer que escribe, deviene en un mito: la *poetisa*, quien concentra valores conservadores tanto desde una perspectiva de género como de clase. Ella contiene lo femenino de la ideología de la domesticidad y, en coherencia con ello, eleva las banderas de la burguesía porteña. Entonces, ¿cómo es el mito? ¿En qué medida éste pretende conjurar los miedos de una sociedad que teme, entre otros terrores, que ella devenga varón? Para responder a estas preguntas, parto de la hipótesis de que, en el imaginario socio-sexual de la época, subsiste un velo de género por el que casi cualquier relato sobre una escritora es, en primer lugar, un discurso sobre la diferencia sexual y, luego, quizás, sobre literatura. Digo esto porque es significativo el hecho de que en entrevistas, notas, reseñas, biografías cuyo referente sea una escritora siempre se deja constancia acerca de qué tiene de mujer, o bien, se usan las características de la identidad de género para descalificar o elogiar la

escritura. A continuación, quisiera recorrer algunos ejemplos con el fin de analizar las representaciones de género que se actualizan y, así, explicar esa extraña tecnología de género que se pone a funcionar cada vez que alguien se refiere a una mujer que escribe.

Sería muy extenso dar cuenta de todas las significaciones de lo femenino que se desprenden de las revistas culturales y/o literarias de la época; sin embargo, me atrevo a afirmar que, a pesar de las diferencias ideológicas y estéticas e, incluso temporales, que existen desde *Nosotros*, a principios de la década del 10, a *Claridad*, avanzando sobre los 30, el mito de la poetisa se mantiene sin modificaciones sustanciales. Veamos un ejemplo: en 1912, la revista *Nosotros* propone una encuesta cuya pregunta es: “¿Es la mujer más culta que el hombre?”.⁵ El planteo de la encuesta y sus respuestas son un buen ejemplo de que el ambiente literario recibe la presencia femenina y ésta lo

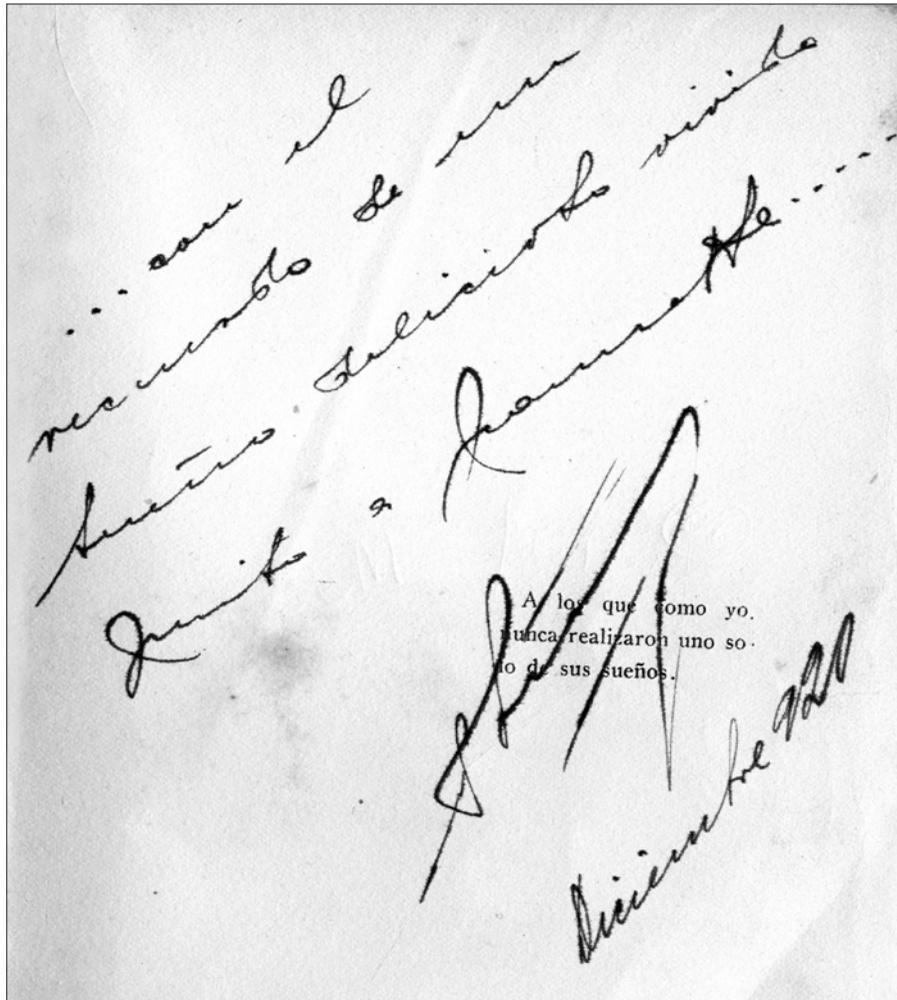
Un hombre culto es aquél que se forma en el plano intelectual y desarrolla una vida pública. Una mujer es culta porque posee un saber innato: la maternidad a la que se le suma la belleza y la moral.

lleva a cuestionarse acerca de qué es o debiera ser una mujer, ya que subyace el temor de que éstas, en la esfera pública, pierdan su femineidad.

Las fundamentaciones son intuitivas y contradictorias, pero coinciden en dos aspectos: por un lado, el sujeto de la enunciación se posiciona en la identidad masculina, lo que le da derecho a decir qué es una mujer y qué lugar deben ocupar en la sociedad. Y, por otro, sea que se considere que la mujer es inferior o superior al varón, siempre se reafirma la diferencia sexual como origen desde el que una misma adjetivación adquiere sentidos diferentes.

Por ejemplo: un hombre culto es aquél que se forma en el plano intelectual y desarrolla una vida pública. Una mujer es culta porque posee un saber innato: la maternidad, a la que se le suma la belleza y la moral. He aquí dos supuestos básicos del imaginario socio-sexual: en primer lugar que la diferencia sexual es un absoluto que genera dos identidades fijas y dicotómicas; en segundo lugar, la mujer, como ser complementario a la masculinidad, está vinculada al mundo de los afectos, a la belleza, a la debilidad y a la sensibilidad. Dicen los redactores de *Nosotros*⁶ que, como consecuencia de la repercusión de la encuesta en los lectores, surgió la necesidad de una columna femenina firmada por Fanny Pouchan en la que la autora describirá a las jóvenes de su ambiente, entre las que figuran aquellas que tienen inquietudes intelectuales y disimulan sus lecturas, opiniones y pensamientos en función de adecuarse al ideal femenino.

Cabe aclarar, aún a riesgo de generalizar demasiado, que la presencia de escritoras o de ensayos sobre ellas en las revistas dedicadas a la literatura en la década del 20 y 30 es notablemente escasa, por razones entre las que no podemos descartar ciertos prejuicios de género. Al contrario, en revistas de interés cultural, como *Caras y Caretas* sí es más frecuente encontrar relatos que tienen por objeto a escritoras, sean reseñas, reportajes o notas de color. Como es sabido, la revista tenía una sección en la que se reseñaban los libros que se iban publicando; veamos cómo se refieren a lo publicado por escritoras. En una reseña sobre un libro de Alcira Bonazzola se la nombra como una “poetisa sentimental pero sin complicaciones inquietantes”;⁷ en otro número de 1922, se publica



Manuscrito
de Alfonsina Storni

un artículo titulado “Intelectuales argentinas”⁸ con el objetivo de demostrar cuánto han avanzado las mujeres en el periodismo y en las letras. En el epígrafe de la nota se afirma que ellas “obedecen a la necesidad de manifestar sus sentimientos”; tienen una “vocación natural” y “los destellos de su inteligencia, palpitaciones de bondad de aquellas almas suaves, para las cuales la vida interior es toda la vida: un sueño de pureza y de idealidad”. La nota está compuesta por una foto de la escritora y un epígrafe en el que se comenta su obra. Citaré a continuación algunos

enunciados que, sin importar el referente, refuerzan los sentidos de la femineidad hegemónica:

Delicada poetisa de espíritu fino y amplio; poetisa gentil, enamorada del bien; cuya prosa está hecha de bondad, de gentileza y de tolerancia, que tiende a hacer mejor a todos; escritora valiente y sincera, de conciencia recta, de sentimiento profundo, de imaginación ardiente; poetisa llena de delicadeza y sentimientos nobles y puros; escritora sentimental que dirige su atención a lo que la vida tiene de más noble y de

más profundo: el hogar, los niños; ella es toda delicada y gentil; suavidad, dulzura, gracia, belleza, dolor, todo se encuentra en los relatos escritos en forma impecable; evocadora de flores y de niños, de cosas bellas y gentiles que parecen germinar debajo de una sapiente caricia de terciopelo.

Estas caracterizaciones constituyen el núcleo mítico de la poetisa y, como puede deducirse, son frases que apuntan más a afirmar la adecuación hacia la femineidad –gentil, buena, tolerante, obediente, sensible, pendiente del hogar y de los niños, suave, dulce– que a explicar o juzgar la obra en cuestión. Podemos decir que, en la construcción del mito, se destacan dos operaciones discursivas por su recurrencia: una es la descripción sobresaturada de femineidad ante el referente y la otra es la preocupación ante la proliferación indiscriminada de poetisas por Buenos Aires, en una suerte de turba lírica que amenaza con ocupar todo el espacio geográfico e intelectual. Varios ejemplos dan cuenta de este fenómeno con matices positivos o negativos. Sin ir más lejos, Juan José de Soiza Reilly, en el artículo “Hay doscientas mujeres de talento que escriben en nuestro país”⁹ considera que la numerosa cantidad de escritoras abona en función de que la nación sea más civilizada y menos criolla. Es decir que, para él, lo relevante no es que estas mujeres representen el ideal femenino sino que sean muchas, ya que el número cumple la función de colocar a la Argentina a la altura de las más cultas naciones, con lo cual tiene una visión positiva del hecho. En otro caso, ante una reseña, se intenta explicar el por qué del prolífico fenómeno y se lo justifica

por carácter transitivo, es decir que la razón reside en la conducta imitativa de las mujeres. Ellas hacen lo mismo que los hombres; entonces, como muchos hombres escriben poesías, ellas también:

Cada día se hacen más numerosos los indicios de que buena parte de nuestras contemporáneas se sienten insensiblemente inclinadas a expresar sus sentimientos en verso. Es posible que una de las causas del fenómeno sea la circunstancia de que entre los hombres se advierte también, y en mayor grado, esa inclinación, pues las mujeres casi siempre tienden a imitar lo que los hombres hacen, mas, en todo caso, es profundamente satisfactorio que la cara mitad femenina de la literatura nacional, por decirlo así, pueda presentar a la crítica tales libros de versos, porque ello implica que la poetisa, especie más rara aún que el poeta, en todas partes, es abundante entre nosotros.¹⁰

Por último, una reseña, escrita a propósito de la publicación de *La rueca milagrosa* de Salvadora Medina Onrubia, parece completar el androcéntrico argumento, antes mencionado. Dice el reseñista, parafraseando a otro, que si bien las poetisas pueden escribir como los poetas, ellas no son tan talentosas como ellos, razón por la cual sería mejor que no publicaran tanto.

Un crítico inglés famoso, Edmundo Gosse, hablando de los versos de Cristina Rossetti, observa que las poetisas son capaces, como los poetas, de elevarse a las más altas regiones de la poesía; pero no pueden repetir la hazaña con la misma frecuencia

*que los poetas, por lo cual, aconseja a aquellas que no publiquen muchos versos. De la autora de este libro puede decirse que es aplicable, en cierto grado, la observación de Glose.*¹¹

Sólo una firma, la de Adelia Di Carlo, se distingue, ya que puede pensarse como un discurso resistente, que elude la retórica sexista y, al contrario, describe a las mujeres intelectuales en función de lo que hacen o de lo que han producido. Además, la periodista manifiesta cierta intención de dar cuenta de la actividad de las mujeres en la esfera pública; a lo largo de las décadas del 20 y del 30, escribe en *Caras y Caretas* dos columnas más o menos constantes que se titulan: “Mujeres de acción destacada” y “Los grandes valores femeninos de América”. En ellas se retrata no sólo a escritoras, sino también médicas, periodistas, maestras, sociólogas. En este sentido, la escritura de Di Carlo retoma otra tradición en la escritura periodística sobre mujeres en la que podemos incluir a las que escriben en la revista *La Nota*, que, a su vez, es coherente con la figura de la *descentrada* que analizaremos más adelante y que, en cierta medida, puede relacionarse con escritoras del siglo anterior como Juana Manso o las anarquistas de *La voz de la mujer*, por ejemplo.

Alfonsina Storni, en los 20, era bastante conocida y, por ello, es el mejor caso para analizar las variaciones del mito. Tomemos un hecho y sus repercusiones. En el verano del año 1925, Storni organiza un recital de poesía en Mar del Plata, para ello convoca a Beatriz Eguía Muñoz, Margarita Abella Caprile y Mary Rega Molina. Resulta ser que cada escritora lee sus poesías ante unas 1700 personas que aplauden

contentas, según dicen las crónicas de la época. Este acontecimiento merece una nota¹² de tinte únicamente social en *Caras y Caretas*; es decir, en una página aparecen las cuatro poetisas fotografiadas en Mar del Plata y con epígrafes que tranquilizan al lector acerca de la esencia femenina de las poetisas. Por ejemplo, sobre Abella Caprile se dice que es “Frágil, suavemente hermosa, es una poesía toda ella”. Luego, de las otras poetisas se sigue afirmando la femineidad hegemónica tras frases como “¡Beatriz Eguía Muñoz y Mary Rega Molina se impusieron también por su talento suave y firme y en sus espíritus femeninos, tan llenos de poesías, tenían que germinar las más bellas inspiraciones!”. Y, al llegar a Storni, surge el contraste: “¡Tal vez en ella vibra más la carne que el alma, pero

es, sin embargo, una vibración magnífica, varonil a veces, pero siempre inspirada, siempre hermosa!”. Entonces, si Storni tiene atributos que no son femeninos, es porque son masculinos, es decir, la mirada no puede escapar del binarismo que sugiere la vibración masculina en oposición a la inspiración-hermosa. Y que, como veremos más adelante, será capaz de producir un monstruo: el andrógino.

A pesar de la impronta más social que literaria de la nota, esta tuvo una pequeña pero significativa repercusión en el ambiente literario: en la revista *Martín Fierro* aparece un comentario, firmado por Espinillo, que, a su vez,

“A los que conocemos el ambiente periodístico, con el cúmulo de sus vanidades, nos resulta un poco feo ese abuso de la fotografía al que aludís, jóvenes; pero no por eso debéis embestir como fieras contra las poetisas (que para nosotros no son argentinas ni suizas sino talentosas o mediocres), llegando hasta el insulto. (...) ¿No tienen derecho ellas a vender sus libros?”.



Alfonsina Storni

alude a un artículo escrito por algún escritor de Boedo, probablemente Elías Castelnuovo, en el que se burla de las poetisas que aparecen en la nota mencionada. El comentario de Espinillo, en *Martín Fierro*, apunta a criticar el tono con el que los jóvenes realistas se refieren a las poetisas:

Los jóvenes realistas (?) han encontrado una nueva aplicación a su literatura: atacan con ella a las poetisas. En una revista de ideas... ajenas (Malatesta, Conan Doyle, etc.) he leído últimamente un sueltito de un realismo sorprendente, escrito al parecer, por un italiano (el) 'Caras y Caretas', 'la Alfonsina', etc.). (...)

*A los que conocemos el ambiente periodístico, con el cúmulo de sus vanidades, nos resulta un poco feo ese abuso de la fotografía al que aludís, jóvenes; pero no por eso debéis embestir como fieras contra las poetisas (que para nosotros no son argentinas ni suizas sino talentosas o mediocres), llegando hasta el insulto. (...); No tienen derecho ellas a vender sus libros?*¹³

Así, en *Martín Fierro* destacan la mirada prejuiciosa que pesaba sobre las poetisas, por parte de los escritores de Boedo, lo cual invita a pensar en una cierta conciencia ideológica de lo que se dice. Cabe aclarar que en *Martín Fierro* ni se elogia ni se vituperaba a las escritoras, más bien, podría decirse, repasando la revista que casi no las hay, a excepción de Norah Lange, por ejemplo. Al contrario, tanto en *Nosotros*, *Caras y Caretas*, como ya vimos, como en *Claridad*, el mito de la poetisa se despliega en todo su esplendor. La única diferencia entre las dos primeras y *Claridad* es que lo

que para unas es elogio y virtud, para la otra es motivo de injuria y escarnio. Sin ir más lejos, a inicios de 1930 se publican dos artículos, uno dedicado a hacer un balance de lo editado durante el año anterior, escrito por Ramón Doll¹⁴ y otro dedicado por entero a las mujeres que escriben, firmado por Norberto Lavagnino.¹⁵ En el balance de Ramón Doll, conocido crítico de la época, predomina una visión pesimista de la producción literaria, excepto por la aparición de *Los siete locos* de Arlt, a la que considera como la mejor novela argentina de entonces. Cuando aborda la poesía, más allá de sus opiniones acerca del pésimo nivel de la poesía en general, la retórica sexual se hace presente de una manera realmente sugestiva. En primer lugar, retoma el problema de la proliferación: “Escandalosa es ya la producción poética nacional. De un sólo sexo se calcula que hay diez millones de cabezas que se dejan acariciar por las musas”. A partir de esta frase, ironiza acerca del crecimiento progresivo de la población poeta y luego continúa: “En cuanto a los poetas y poetisas de sexo indefinido, de inspiración andrógina, su peligro entra en los dominios de la higiene social y fuera de este trabajo crítico”, y afirma: “si bien tenemos que atravesar todavía la zona cenagosa de la poesía femenina, de raigambre ostensiblemente genital”. Es decir, que casi veinte años después de las valoraciones de la revista *Nosotros* y, desde una posición ideológica de izquierda, se sigue reproduciendo una lógica falocéntrica que devalúa la producción poética por ser femenina. Así, al mito se incorporan dos características más: la del erotismo femenino y la de la androginia. Es decir, con un tinte claramente conservador, el crítico

manifiesta su rechazo ante un yo lírico femenino que despliegue su deseo sexual y, a la vez, su temor a que se devenga en la androginia, quebrando la lógica del binarismo sexual.

El otro artículo que querría mencionar, “Literatas”, continúa esta línea argumental e, incluso, aporta una definición que no tiene desperdicio:

Literata es la mujer que desentendiéndose de la cocina y de las labores propias de su sexo se dedica a garabatear cuartillas, suponiendo en ella misma la materialización del Verbo. Valbuena jugaría con el vocablo partiéndolo en dos trozos iguales: literatas, aplicando la última partícula a la generalidad de las mujeres que en nuestro país se dedican a la literatura para desdicha de sus parientes y allegados. Puras ratas, y pobres ratas de albañal suburbano, nos resultan las tales. Ratas conscientes de su misión de propagadoras de la mala peste que es la literatura ora ramplona, y cursi, ora obscena y pornográfica.

De la cita se desprende que la retórica sexista abandonó el elogio, definitivamente, para centrarse en el escarnio,

La irritación que causa la escritura femenina no tiene argumentos estéticos ni clasistas, sino, más bien, de género. Expresa el rechazo hacia una subjetividad femenina que ha transgredido alguno de sus límites.

comenzando con un argumento que reenvía a la domesticidad: la mujer abandona la atención de su casa, para invadir un territorio que, por exclusión lógica, es masculino. Ahora bien, Lavagnino se atreve a ir más allá de la diferencia sexual ya que una escritura cursi y pornográfica, trae como consecuencia la expulsión del paraíso, es decir, de

la condición humana. Así, las rebaja a la animalidad más despreciable: la rata. Las poetisas, entonces, son bestias capaces de propagar la peste de la mala literatura. ¿Por qué tanta saña con las poetisas? Retomando la cita de *Martín Fierro*, podemos suponer que hay una crítica que viene a actualizar cuestiones de clase social, ya que son burguesas o que probablemente para los escritores de Boedo, ellas detentan los intereses de la burguesía. Sin embargo, no se menciona el tema, sino el hecho de que su producción es de pésima calidad estética. Uno de los argumentos en el que se basa el reseñista es el exceso de erotismo, al punto tal que se pregunta, actualizando la dicotomía esposa/prostituta: “¿Debemos entonces, considerar a tales poetisas más despreciables que las citadas mujerzuelas?”. La respuesta es sí, porque las prostitutas comercian con su cuerpo, pero al menos se avergüenzan de ello; en cambio, las poetisas están orgullosas de su diatriba sexual. Me parece que queda claro, más allá de la injuria, que el reseñista no puede salir de las versiones hegemónicas de la femineidad y el problema es que la poetisa, en esta reseña, fusiona las dos identidades: es una mujer que puede, a la vez, adecuarse al rol de la domesticidad pero también ser deseante, más que deseada. Entre las poetisas que menciona aparece Salvadora Medina Onrubia a la que le sugiere que es mejor que se dedique a la militancia política, en lugar de escribir obras teatrales; y Alfonsina Storni, ante quien se pregunta: “¿Por qué Alfonsina Storni, en lugar de contarnos sus hallazgos de buenos mozos en los trenes y en los paseos, no se procura uno para su particular regalo?”. Como se puede leer,

la irritación que causa la escritura femenina no tiene argumentos estéticos ni clasistas, sino, más bien, de género. Expresa el rechazo hacia una subjetividad femenina que ha transgredido alguno de sus límites.

A modo de coda, ya que es una cuestión que merece mucho más desarrollo, *Claridad* y los escritores de Boedo creyeron encontrar a *su poetisa* en lo que fue una de las mayores estafas del ambiente literario nacional. Me refiero a Clara Beter, poeta inventada por César Tiempo, con una mística más boediana: ella, una inmigrante rusa que cayó víctima de las redes prostibulares de Rosario, alza su voz para contar sus pesares de esclava sexual. Sus poesías se publican en la revista, acompañadas de notas elogiosas, ya que sentían que habían encontrado una “verdadera” voz femenina. Más allá de que no haya sido más que el producto de la imaginación masculina —lo que nos lleva a pensar que, quizás, también la poetisa lo sea— configura otro mito que no transgrede la femineidad hegemónica. Es la contracara de la mujer doméstica, la prostituta en tanto cuerpo también saturado de erotismo pero velado por su condición de víctima del deseo masculino.

En conclusión, sea mediante elogios que pretenden conjurar los desvíos identitarios, o sea mediante la denuncia injuriosa que explicita aquello que molesta, la escritora se veía encorsetada en los moldes de la femineidad hegemónica, y cualquier diferencia o atisbo de transgresión sólo podía ser leída como masculina —si imperaba el elogio— o por fuera de la humanidad, sea la caída en la animalidad o en la monstruosidad —si imperaba el escarnio—.

Nosotras, las descentradas

Ante esta situación me pregunto acerca de la propia reflexión de las escritoras, en particular, Alfonsina Storni y Salvadora Medina Onrubia; ambas se caracterizan por no adecuarse al mito y por tener cierta lucidez ideológica con respecto a los límites que les imponía el contexto socio-sexual en el que estaban inmersas. Antes de ello, no podemos dejar de hacer mención a lo siguiente: ambas, Storni y Medina Onrubia, están significadas por sendos mitos que, por un lado comentaron quienes lo rodeaban, pero que también ellas se ocuparon de atizar.

Ante el mito, el caso emblemático es, sin duda, el de Alfonsina Storni, básicamente por dos razones: en primer lugar, porque es una escritora muy conocida y reconocida en los 20, tiene cierta fama

incluso más allá del ambiente intelectual. Y, en segundo lugar, porque había algo en la personalidad y en la escritura poética de Storni que no se adecuaba totalmente a lo femenino, a pesar de los notables esfuerzos discursivos que pueden leerse en reportajes, reseñas y críticas de su obra. Sin ir más lejos, Roberto Giusti, amigo personal de la autora, intenta explicar la inadecuación de Storni mediante la descripción de su evolución desde ser una *poetisa* que practica *subliteratura* a ser un auténtico *poeta*, es decir, en coherencia con la retórica sexista, define lo femenino como una alteridad absoluta e inferior, por eso es que, cuando se la nombra en masculino,

Medina Onrubia formaba parte del campo intelectual de la época debido a sus amistades y a sus publicaciones. Como Storni, fue consciente de las limitaciones impuestas a las mujeres, participó de agrupaciones feministas y anarquistas, así como también de sociedades teosóficas.

se la está elogiando, sólo por el hecho de que se la coloca en el terreno de los iguales. De todas maneras, el crítico no es el único en masculinizar a Storni ya que en numerosas oportunidades se afirma que sus versos son *viriles*, que no deben ser leídos por mujeres, sino por los hombres que han mordido la vida;¹⁶ o que es una poeta que tiene la agudez y la inteligencia de un hombre y, cuando se dice eso, no se está apelando a una estética *queer* sino que se la está legitimando en el campo intelectual, es decir, portar marcas masculinas, ser un igual, es la llave para entrar al mundo de los escritores y, también, a la injuria.

Si recorremos los enunciados con los que la crítica se refirió a ella, encontramos que, en su mayoría, refuerzan el mito: poetisa del amor, maestra cordial, madre soltera, mujer inte-

Salvadora
Medina Onrubia



ligente pero fea, suicida desamorado. Éstos acentúan la figura de una Alfonsina añorada, sumisa, siempre víctima de su fealdad, de las pasiones, de los tiempos, de las injusticias o de los hombres. Y, a su vez, esta enumeración más o menos constante que se inicia en la década del 20 y continúa hasta bien avanzado el siglo, funciona como un modo de velar sus opiniones políticas, su obra no poética e, incluso la más humana y menos ideológica de sus transgresiones: el suicidio.¹⁷ Para comprender lo antedicho basta con leer las repercusiones que tuvo su muerte en 1938, más algunas representaciones emblemáticas como, por ejemplo, la de la película, *Alfonsina*, dirigida por Kurt Land, protagonizada por Amelia Bence y estrenada el 15 de agosto de 1957. El *film* comienza con el suicidio, en tanto clave que permite justificar toda una vida atravesada por la soledad amorosa y la fealdad. Es el mismo recurso que se elige en la canción *Alfonsina y el mar* de Félix Luna y Ariel Ramírez, conocida en los años setenta, cuya letra ratifica el mito de la poeta que muere de amor.

La lectura de la crítica y de las biografías de Salvadora Medina Onrubia, nos deja la sensación de que es más un personaje que una escritora; abundan las anécdotas de ella en relación inversamente proporcional a la merma de la recepción lectora de su producción.¹⁸ Ella, a través de *Crítica*, se halla en el centro emergente de la vanguardia y la escritura de izquierda, junto con los hermanos González Tuñón, Arlt y Borges, entre otros. Con respecto a su militancia anarquista, se destacó por su compromiso no sólo con Simón Radowitzky, sino, también, con Severino Di Giovanni. Además, dio un discurso ante los asesinatos de

obreros durante la Semana Trágica, en 1919. Incluso, en 1930, su accionar político la lleva a la Cárcel del Buen Pastor, por orden de Uriburu. En tanto mujer inserta en el ambiente intelectual y político, es cierto lo que afirma Saítta (2006) respecto de que Medina Onrubia hace de sí misma una imagen que la aleja completamente del paradigma femenino social y culturalmente aceptado en la época. Saítta afirma que en la ficción, Medina Onrubia cuestiona la tradición literaria por el hecho de que no se identifica con la representación de la femineidad y demuestra que tanto en la escritura como en su propia experiencia de vida, Medina Onrubia construye una identidad alternativa.

Un recorrido atento por las principales revistas literarias que giran en torno a los grupos Boedo y Florida, llevan a la conclusión de que la obra de Medina Onrubia tuvo una escasa o nula recepción. Y cuando la tuvo, como se puede leer anteriormente, la condición femenina sigue siendo una alteridad que vela la valoración estética. Aparentemente, Medina Onrubia no formó parte de la polémica Boedo-Florida, pero su anclaje ideológico, su lugar central en el ambiente literario a través de *Crítica*, la publicación de poemas y ensayos en *Claridad*, son indicios del lugar que ocupaba entre los escritores de izquierda. En síntesis, Medina Onrubia formaba parte del campo intelectual de la época debido a sus amistades y a sus publicaciones. Como Storni, fue conciente de las limitaciones impuestas a las mujeres, participó de agrupaciones feministas y anarquistas, así como también de sociedades teosóficas.

Ante sendos mitos, me pregunto cómo las autoras se imaginaron en tanto escritoras, qué representa-

ciones de género actualizaron, con qué modelos de femineidad discuten y qué proponen. Para responder estas preguntas, recorreré, algunas zonas de sus obras protagonizadas por escritoras. La primera es la menos ficticia y la más temprana, que se remonta a cuando Storni tenía apenas 23 años. Ella se integra en 1919 a una columna femenina en la que ya habían escrito Esther Walter y Lola Pita de Martínez y que se publica en la revista *La Nota*. Leamos su crónica de inauguración:

El día es gris... una lluvia persistente golpea los cristales, además he venido leyendo en el camino cosas de la vida de Verlaine... A la pregunta ¿es usted pobre? Que me han dirigido, siento deseos de contestar: Emir [Emir Emin Arslan], hago versos..., pero en ese preciso momento miro la luz eléctrica y me sugiere una cantidad de cosas: la época moderna, el siglo en que nos movemos, la higiene, la guerra al alcohol, las teorías vegetarianas, etc.

En un instante he comprendido que debo vivir en mi siglo; mato, pues el romanticismo que me han contagiado el día lluvioso y Verlaine y escogiendo mi más despreocupada sonrisa (tengo muchas), contesto: Regular Emir... voy viviendo.

Entonces, el Emir me propone: ¿Por qué no toma usted a su cargo en La Nota la sección 'Femineidades'? He dirigido al Emir la más rabiosa mirada que poseo (tengo muchas), también, de un golpe he recordado: Charlas femeninas, Conversación entre ellas, Femeninas, La señora Misterio... todas esas respetables secciones se ofrecen a la amiga recomendada, que no se sabe dónde ubicar. Emir –protesto– la cocina

*me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando espero a mi novio y yo misma quiero preparar cosas exquisitas.*¹⁹

Surgen de esta presentación dos escritoras: por un lado, la que siente más cerca de sí misma, la que lee y admira a los románticos, es decir que se identifica con los poetas y, por otro, la que le impone, a través de la voz de Emir Emin Arslan, el contexto socio-sexual con su marca de clase –“¿Es usted pobre?”– y de género –“¿Por qué no toma usted a su cargo en *La nota* la sección ‘Femineidades?’”–. Son las preguntas que se transforman, ante la necesidad, en órdenes, ya que sabe que le están imponiendo un género discursivo, la crónica femenina, que ella misma rechaza y que la instala en el centro de la femineidad hegemónica. En otras palabras, Storni hace explícita esta operación al mencionar ejemplos –“Charlas femeninas”, “Conversación entre ellas”– y ubicar estos relatos en la esfera privada al decir “la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando espero a mi novio”. No me detendré en la crítica a la subjetividad que explaya en las crónicas²⁰ pero sólo vale aclarar que la operación de Storni, en ellas, es la de deconstruir los ideales de la femineidad hegemónica, resaltando su condición artificial, lo que, a su vez, es coherente con la escritura periodística de las otras columnistas e, incluso, con la de Di Carlo mencionada anteriormente.

La poeta que lee a Verlaine y que, con una mirada de socióloga, es capaz de describir ácidamente a las mujeres de la ciudad, es la narradora de un cuento extraño en la producción de Storni. Me refiero a “Cuca”, que fue publicado en el diario *La Nación*, en

abril de 1926. En verdad, es un texto extraño, porque el cuento no es un género que ella haya practicado demasiado, menos aún, el cuento fantástico, como es este caso. En el cuento, la narradora, en primera persona, relata la breve historia de su amistad con Cuca, una joven a la que ve en la calle y que encuentra tan atractiva, que no puede vencer la tentación de acercársele y entrar en diálogo con ella. La fascinación de la narradora es ambigua, ya que podría ser el relato de un varón que cae preso ante una bella mujer o, incluso, hasta nos permite imaginar una atracción lésbica. Estas posibilidades, a medida que avanza la trama, van perdiendo peso, ya que la atracción desmesurada halla su explicación en el artificio que se comprueba, al final, cuando se descubre que su piel era de porcelana y estaba rellena de estopa, es decir, que era una muñeca. La voz narrativa tiene una sensibilidad que justifica su impulso y su mirada desviada, capaz de percibir la esencia artificial. Ella misma dice, al interpelar a la joven: “De más está decir que hube de explicar a Cuca mi manía literaria y la anormalidad impulsiva de mi carácter, que me aparta un tanto de las maneras convenidas en el comercio social de los hombres”.²¹ En este sentido, es la mirada de escritora la que le permite percibir algo que nadie ve: la artificialidad de la subjetividad femenina. Entonces, es desde este lugar que la narradora halla un espacio para repensar su propia identidad. Esta operación que la distancia de la domesticidad, es recurrente en Storni y se torna en el conflicto por excelencia de “Dos mujeres/El amo del mundo”²² (1927), una obra de teatro en la que Storni problematiza la cuestión del lugar social que tiene

una mujer que no se adecuaba al deber ser femenino.²³ Como en el cuento, la protagonista, Márgara, es la mujer descentrada descrita por Storni del siguiente modo:

*Bella, de porte orgulloso. Peinado sobrio y señorial. No lleva joyas. Mirada penetrante, inteligente, de ser hecha al ejercicio de la lectura y a la observación de la vida desde puntos de vista superiores. En el primer acto viste de negro, traje con mangas. En el segundo de color, traje sin aquellas. Ella es, en el conflicto, la mujer que escapa a su ambiente y lo supera.*²⁴

Sin los atributos de la femineidad –joyas–, Márgara se identifica con cualidades intelectuales –inteligencia, ejercicio de la lectura, mana literaria– que son las que le dan la sensibilidad suficiente para sostener una identidad alterna y criticar con dureza la identidad hegemónica. Este mismo conflicto, con algunas variaciones en la trama, es planteado con pocos años de diferencia, por Salvadora Medina Onrubia en *Las descentradas*²⁵ (1929). Es decir, ambas autoras proponen, para pensar en una identidad femenina antihemonica, la contraposición con el deber ser femenino. Además, ambos personajes construyen su identidad no sólo desde los contraargumentos hacia la identidad hegemónica sino que esta lucidez crítica parece desprenderse de otro factor identitario: la intelectualidad. Ambas se han nutrido de literatura, de teatro, y están al tanto de lo que sucede en el país y en el mundo. Podríamos decir que son modernas, inteligentes y autónomas en contraposición a las mujeres domésticas que se encarnan en Zarcillo y en Gracia. El conflicto que atraviesa a Márgara y a

Elvira es que no tienen amores posibles y tampoco tienen cabida en la sociedad porteña, razón por la que, en ambas obras, la resolución es irse a vivir a Europa, que es más un viaje hacia el futuro que un cambio de espacio.

En *Las descentradas* aparece otro personaje que, si bien es secundario en la trama, se torna más que significativo en este artículo, ya que una escritora que reflexiona sobre su propia condición. Me refiero a Gloria, amiga de Elvira, quien la hospeda en la casa cuando se desencadenan los conflictos que la atrapan. Gloria es periodista y escritora, en cierto modo es un personaje que parece responder a la pregunta acerca de qué fue de Nora (me refiero a la protagonista de *Casa de muñecas* de Ibsen),²⁶ luego de abandonar a su familia. Gloria vive sola debido a que le pidió el divorcio a su marido; la justicia se lo concedió pero le prohibió volver a ver a sus hijos. En consecuencia, se separó de ellos también, y pasó a ser una oveja negra en el ambiente social pero, como contrapartida, pudo mantener su trabajo como periodista y, en el momento de la obra, está escribiendo una novela llamada *Las descentradas*.

En cierta medida, este personaje propone una imagen de escritora que se distancia del mito: escribe una novela, sabiendo que este género supone un trabajo arduo y constante y, además, ésta, antes de *Las descentradas*, se llamó *Las cerebrales*, como un modo de destacar la inteligencia como la cualidad por excelencia de este tipo femenino, en contraposición con la sensibilidad o el sentimentalismo propio de lo femenino. Entre los dos nombres no hay mucha distancia, sólo que uno destaca a las mujeres por su capacidad de razonar y el otro pone

el acento en el hecho, más trágico, de estar fuera de lugar. Al igual que Storni, hallamos una descripción del universo femenino en el que está la mujer doméstica –la del *crochet* simbólico–, la sufragista –esas feas marimachos– y la excluida de la sociedad –las caídas–. Ante esta descripción, Gloria propone una tercera que no tiene lugar en el imaginario de la época y a la que describe así:

Pero no te has fijado, ni nadie se ha fijado en la tercera categoría, de la que nosotras somos dignas representantes... aquí no hay gradaciones, no... somos muy pocas las descentradas. Y lo ocultamos como un pecado... Y somos tan descentradas, que caemos en cualquiera de las otras categorías. (...) Somos las que sufrimos, las rebeldes a nuestra condición estúpida de muñecas de bazar... Entiéndeme bien. No de mujer. No queremos los derechos de los hombres. Que se los guarden... Saber ser mujer es admirable. Y nosotras sólo queremos ser mujeres en toda nuestra espléndida femineidad. Los derechos que queremos son sólo los que nos dé nuestro talento.²⁷

En esta definición surgen otras cualidades en la búsqueda de una identidad que alude a una esencia de la mujer en contraposición a la subjetividad que es un puro efecto de las tecnologías de género, un artificio que se actualiza en la muñeca. En este sentido, la *descentrada* es la que no quiere transformarse en Cuca. La muñeca, en este sentido, concentra varias cuestiones: la remisión a lo infantil, a lo que no tiene voluntad propia y, por eso mismo, satisface las fantasías de quien la posee, a lo artificial en el sentido de que es un

objeto que fue construido por múltiples dispositivos discursivos. Es más, considero que tanto la poetisa como su versión grotesca tras la rata, se fusionan, para estas escritoras, en la muñeca.

Entonces, Elvira, en tanto lectora y Gloria, en tanto escritora, están hermanadas porque se resisten a someterse a la identidad femenina hegemónica y esto a su vez, trae consecuencias, también en el ambiente literario. Elvira reflexiona acerca de que en la literatura no hay personajes con los que pueda identificarse: “Cómo he buscado en toda nuestra literatura un tipo nuevo, un ser vivo, una mujer... ¡Y qué infructuosa búsqueda! ¡Muñecos, muñecos, muñecos!”. Esta frase manifiesta el deseo imperioso de la lectora por que aparezca otro tipo de personaje femenino, lo que resulta comprensible en virtud de las limitaciones falocéntricas del imaginario cultural, además, como afirma Saítta (2006); esta es una pregunta que Medina Onrubia intentó responder en toda su obra: “cómo construir literariamente la figura de una mujer diferente”, y que –agrego yo– también fue planteada por Storni, y hallará su desarrollo teórico en los ensayos de Victoria Ocampo. Por último, no se nos escapa que esta escena es una puesta en abismo en la que Elvira –personaje– dialoga y reflexiona sobre literatura con su propia autora, sospecha que se deja traslucir al inicio del encuentro cuando, ante el argumento de la novela, Elvira le advierte: “Supongo que no te habrás metido conmigo”. Es decir que en el diálogo entre Elvira y Gloria se suspende la acción y pareciera que estuvieran teorizando juntas personaje y autora. Con lo cual, el inevitable guiño hacia Medina Onrubia nos hace pensar también que es una

operación mediante la que la autora busca un lugar en el ambiente literario a sabiendas de que no será sencillo:

Ya ves, nosotras... si nos "literatizaran", por ejemplo, mi caso, el tuyo... todos los críticos en coro unánime se burlarían del autor, lo insultarían. Dirían que no había lógica en el asunto, que eran arbitrarios los personajes, inverosímil su psicología, folletinescos los recursos. Sabe Dios lo que dirían. Ya verás lo que me dicen a mí de mi libro. Y me tendrá sin cuidado. Yo escribo para mí misma, no para los demás.

Así, Gloria, ya indudable alter ego de Medina Onrubia, como bien observó Saïtta (1995), también es consciente de los prejuicios con que se lee algo escrito por mujeres, al punto tal que parece estar contestando a las críticas publicadas en las reseñas que mencionamos al inicio del artículo.

Conjeturas para un final

En este recorrido he mezclado, sin intención de marear al lector, cuestiones de metacrítica con análisis literario con el objeto de abordar un tema no sé si muy relevante, pero sí poco profundizado, que es el de la imagen de la escritora en la literatura nacional. Entonces, me detuve en ejemplos que pretenden fundamentar mis ideas acerca de la mirada androcéntrica que pesa sobre las mujeres que escriben, sin perder de vista que son cuestiones enraizadas en una época, una nación e innumerables variables culturales que hacen al imaginario socio-sexual. Para cerrar, a riesgo de transformarme en una

maníaca del ejemplo, quisiera citar uno más, que creo que es el indicio de otra continuidad mítica. En 1939, en *Caras y Caretas*, Eduardo del Saz escribe una reseña²⁸ sobre un ensayo de Victoria Ocampo, "Emily Brontë (Terra incógnita)", y comienza con dos citas, una de Emily Brontë y la otra de Victoria Ocampo, ambas con la misma temática: la prejuiciosa mirada masculina sobre la escritura femenina. El crítico, sin ningún atisbo revisionista, celebra la publicación y elogia a la autora con adjetivos –ensayo potente, primorosa autora–, que ya no reenvían al mito, y, lo que es más llamativo aún, al referirse a Brontë, la denomina "poetisa-poeta". ¿Por qué? ¿Será porque ella está en mutación, como Storni pasó de escribir como *poetisa* a hacerlo como *poeta*? ¿Será porque si ella es una *genial escritora* no puede ser una *poetisa*? Es probable, quizá le estamos pidiendo demasiado a esta reseña pero me parece que da cuenta de un punto de inflexión que provoca el ingreso de Victoria Ocampo²⁹ en el campo intelectual. Recordemos que, en un sentido más general, como es sabido, a través de *Sur*, Victoria Ocampo difunde y le da visibilidad a la cuestión de la mujer en la sociedad y, en particular, a la relación de la mujer con la escritura, no sólo por este libro sino también por el impulso que le da a otra escritora inglesa clave en esta cuestión como es Virginia Woolf. Además, Ocampo, en 1936, había publicado *La mujer y su expresión*, en el que se extiende en la cuestión de la sordera masculina ante la voz femenina y se pregunta qué significa escribir como mujer. Es decir, la pluma de Ocampo, en cierta manera, viene a darle forma y consistencia a

la voz de la descentrada y, así, abona en función de otro mito que cobra fuerza avanzada la década del 30: la mujer que reflexiona acerca de su propia condición y que es consciente de los límites del patriarcalismo impe-

rante. En síntesis, podemos decir que Ocampo construye, pule y hasta se inviste un mito que estaba en germen en las reflexiones de Storni y de Medina Onrubia pero que no llegaba a consolidarse: la escritora feminista.

NOTAS

1. Joan Scott (1993) plantea que una de las causas de la emergencia de la domesticidad en la modernidad es la aparición de la mujer trabajadora en la etapa de industrialización. Esto significaba un problema, debido a que, la mujer, al estar tantas horas en las fábricas, descuidaba sus deberes maternos/domésticos, y esto ponía en peligro la salud de los hijos, y, a futuro, de la especie. Entonces, a partir de la separación moderna del hogar y el trabajo, surgen numerosos discursos destinados a sostener lo que Scott denomina como la “ideología de la domesticidad”, desde la cual se separan las esferas en función de una división sexual del trabajo. En esta relación entre lo social y lo sexual, Armstrong (1987) arriesga una hipótesis mediante la que ubica en el centro de la cuestión a la ficción doméstica, ya que ésta se desarrolla en el momento en que se empiezan a comprender las relaciones sociales en términos de sociedad de clases, y, en el que las afiliaciones políticas estaban en relación con los medios económicos de vida. Con respecto a la escritura literaria, Armstrong afirma que la ficción doméstica, en este caso se refiere puntualmente a la novela inglesa, presenta un discurso *aparentemente* fuera de lo político, y, en consecuencia, ligado a las relaciones intergeneracionales. Y es justamente ésta la razón por la que puede leerse, paradójicamente, su poder de subversión del discurso político hegemónico, que la autora identifica con el contrato social. En verdad, es en la ficción doméstica donde el contrato social se expresa como un contrato sexual, al problematizar la cuestión de la relación entre los sexos, y lo demuestra en ciertos casos de la novela inglesa moderna. Así, el conflicto político es representado en términos de las diferencias sexuales que, a su vez, respaldan un concepto del amor, propio de las clases medias. Para más desarrollo, puede consultarse Scott, 1993; Armstrong, 1987; Amorós, 1994; Cosse, 2006; Arendt, 1996.
2. Nari, Marcela “La educación de la mujer (o acerca de cómo cocinar y cambiar pañales a su bebé de manera científica)”, *Rev. Mora*, n° 1, IIEGE-UBA, 1995, p. 36.
3. Me refiero a las novelas semanales, a las columnas femeninas que abarcan todos los tópicos de la domesticidad –belleza, cuidado del cuerpo, comportamientos sociales, consejos, recetas de cocina– e incluso a las columnas sobre mujeres que se publican en revistas literarias. Para darnos una idea, las siguientes son las columnas fijas, para mujeres, que podemos encontrar en cualquier número de *Caras y Caretas*, en la década del 20: “Notas sociales” de La Dama Duende, “La mujer y la casa” o “El tocador y la mesa. Consejos de belleza” de Ivonne, “Cómo una dama del mundo social explica el secreto de su belleza” de Mlle. Alice Delysia, “La moda al día” por Luz y Sombra. Estas escrituras de la domesticidad, coherentes y funcionales a las tecnologías de género, son las que le indican a la joven cómo ser, es decir: como vestirse, moverse, gesticular y hablar. El efecto que provoca es, justamente, el de una joven perfecta, irresistible y siniestra a la vez. Para más desarrollo sobre el tema puede consultarse: Diz, 2006; Muschietti, 1986.
4. Acerca de la historia del feminismo en Argentina, consultar: Barrancos (2001, 2007), Lobato (2000).
5. AA.VV. “Primer encuesta de *Nosotros*: ¿Es más culta la mujer que el hombre en nuestra sociedad?”, en *Nosotros*, N° 43- 46, 1912-1913.
6. Un análisis más detallado de la encuesta puede leerse en Diz, 2006.
7. S/A “Los libros. *Horas de Sosiego* por Alcira Bonazzola” en *Caras y Caretas*, n° 1203, 22-10-1921, p. 8.
8. S/A “Intelectuales argentinas” en *Caras y Caretas*, n° 1234, 27-05-1922, pp. 71-2.
9. Soiza Reilly, Juan José de, “Hay doscientas mujeres de talento que escriben en nuestro país” en *Caras y Caretas*, n° 1874, 01-09-1934, p. 19.
10. S/A “Los libros. *Brasa secreta* por Susana Montiel” en *Caras y Caretas*, n° 1324, 16-02-1924, p. 34.
11. S/A “Los libros. *La rueca milagrosa* por Salvadora Medina Onrubia” en *Caras y Caretas*, n° 1213, 31-12-1921, p. 8.
12. S/A, “Cuatro poetisas en Mar del Plata”, *Caras y Caretas*, n° 1375, 07-02-1925, p. 76.
13. Espinillo, “Pero... ¡jóvenes realistas!” en *Martín Fierro*, año II, n° 17, 17-05-1925, Edición facsimilar 1995, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

14. Doll, Ramón, "La producción literaria hoy", *Claridad* n° 198, 11-01-1930.
15. Lavagnino, Norberto, "Literatas" *Claridad*, n° 199, 25-01-1930.
16. Jordán, Luis María, "A propósito de Irremediablemente", *Rev. Nosotros*, n° 121, 1919.
17. Como es sabido, al igual que Horacio Quiroga, Storni padece cáncer y, ante el pronóstico de una agonía dolorosa y larga, decide, como él, matarse.
18. La vida de Medina Onrubia ha sido relatada varias veces, desde las memorias de su hijo, Helvio Botana (1977), y de su secretaria, Emma Barrandeguy (1997) hasta el trabajo de Josefina Delgado (2004) que reconstruye su vida privada y pública.
19. Storni, Alfonsina, *Obras completas. Poesía, ensayo, periodismo, teatro*, Tomo I-II, Buenos Aires, Losada, 1999, p. 801.
20. Para más desarrollo sobre las columnas femeninas en la revista *La Nota* y las crónicas que escribe Storni en *La Nota* y en *La Nación*, consultar Diz, 2006 y Salomone, 2006.
21. Storni, Alfonsina, *Obras completas. Poesía, ensayo, periodismo, teatro*, Tomo I-II, Buenos Aires, Losada, 1999, p. 768.
22. El 10 de marzo de 1927, la compañía de Fanny Brena estrena, en el teatro *Cervantes* de la ciudad de Buenos Aires, "Dos mujeres/El amo del mundo", la que, además, fue publicada en la revista *Bambalinas* N° 470. Por decisión del director de la obra, en lugar de titularse "Dos mujeres", se la denominó "El amo del mundo". El cambio es un indicio del punto de vista desde el que se leyó la obra, ya que Storni la tituló así, porque consideraba que el conflicto central de la misma era el enfrentamiento entre dos tipos femeninos opuestos y, al cambiarlo por "El amo del mundo", se ubica en el centro del conflicto al varón. La razón que adujo el director es que se iba a estrenar otra obra con ese título, pero, más allá de ello, es significativo el cambio del referente principal, porque en él reside el diálogo de sordos en que derivó la polémica generada a partir del estreno de la obra. Para más desarrollo acerca de la polémica que generó el estreno de la obra consultar: Diz, 2012.
23. En "El amo del mundo/Dos mujeres" la protagonista es Márgara quien tiene 30 años y vive con Zarcillo y Carlitos. Los tres forman una familia poco tradicional: Zarcillo es una muchacha de 18 años que fue abandonada por su madre, razón por la que Márgara le da cobijo y la quiere como una hermana menor. Carlitos es un adolescente, al que ella crió de pequeño, sin que él supiera que, en verdad, era su hijo. El otro protagonista, fuera del ámbito familiar, y que desencadena el conflicto, es Claudio, de unos 40 años, amigo de la casa. Sintéticamente, al inicio de la obra, él le propone casamiento a Márgara, ella le confiesa que Carlitos es hijo suyo y él se horroriza ante la confesión y decide casarse con Zarcillo. Finalmente, Márgara le dice a Carlitos que es su hijo, él la acepta emocionado y, luego de la boda entre Claudio y Zarcillo, madre e hijo emprenden un largo viaje a Europa.
24. Storni, Alfonsina, *Obras completas. Poesía, ensayo, periodismo, teatro*, Tomo I-II, Buenos Aires, Losada, 1999, p. 1119.
25. En *Las descentradas*, de Medina Onrubia, la trama es la siguiente: Elvira es una mujer de treinta años, amiga de Gracia, que tiene veinte. Elvira está casada con un ministro, López Torres, con quien tiene una pésima relación. Por otro lado, Gracia está de novia con un joven que es periodista y, justamente, la historia comienza con la escena del compromiso entre ellos, en la casa de la joven. En ese acontecimiento, Elvira conoce a Juan Carlos, prometido de Gracia, que, además, resulta ser el periodista que recibía la información que Elvira le pasaba sobre los negocios de López Torres. Juan Carlos, entonces, se encuentra con estos dos estereotipos femeninos opuestos: la niña a la que debe proteger y cortejar, y la mujer emancipada con la que puede compartir opiniones y experiencias de vida, de igual a igual. Ambos, Juan Carlos y Elvira, se enamoran. Así, Elvira se halla ante el dilema de defender su amor por Juan Carlos o su fidelidad por Gracia. Se decide por esta última, le miente a Juan Carlos sobre sus sentimientos y, al igual que Márgara, se va a Europa.
26. Para más desarrollo acerca de la relación entre el drama de Ibsen y el de Medina Onrubia, consultar Diz, 2012.
27. Medina Onrubia, Salvadora, *Las descentradas*, Buenos Aires, Tantalía, 2006, p. 61.
28. Del Saz, Eduardo, "Los libros y sus autores. 'Emily Brontë (Terra incógnita)'" en *Caras y Caretas*, n° 2120, 27-05-1939, p. 81.
29. La incorporación de Victoria Ocampo, en este artículo no tiene otra razón de ser que la de marcar el inicio de otra etapa en la figura de la mujer escritora, cuestión ya bastante trabajada por la crítica literaria. Para más desarrollo consultar: Salomone 1999, 2004; Vázquez, 2006; Louise Pratt, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Celia, "Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de 'lo masculino' y 'lo femenino'", en *Feminismo, igualdad y diferencia*, UNAM, México, PUEG, 1994.
- Arendt, Hannah, *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 1996 (1958).
- Armstrong, Nancy, *Deseo y ficción doméstica*, Barcelona, Ed. Cátedra, 1987.
- Armus, Diego, "'Milonguitas' en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis", Swartmore College (USA) en http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702002000400009. Fecha de consulta: 28-05-2008.
- Barrancos, Dora, *Inclusión y exclusión*, Buenos Aires, FCE, 2001.
- , *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- Barrandeguy, Emma, *Salvadora: una mujer de Crítica*, Buenos Aires, Vinciguerra, 1997.
- Botana, Helvio I., *Memorias. Tras los dientes del perro*, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1977.
- Cosse, Isabella, *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden militar 1946-1955*, Buenos Aires, FCE, 2006.
- Delgado, Josefina, *Salvadora. La dueña del diario Crítica*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.

- Diz, Tania, “Las desventuras de Nora en el Río de la Plata” en *Revista chilena de literatura*, n° 81, 2012.
- , *Alfonsina Storni. Ironía y sexualidad en el periodismo (1915-1925)*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.
- Giusti, Roberto, “Alfonsina Storni”, *Ensayos*, Buenos Aires, Ed. Artes Gráficas, 1955.
- Lobato, Mirta “Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX” en Gil Lozano, Fernanda- Pita, Valeria- Ini, María Gabriela *Historia de las mujeres en Argentina 2*, Buenos Aires, Taurus, 2000.
- Louise Pratt, Mary, “‘No me interrumpas’: las mujeres y el ensayo latinoamericano” en *Debate feminista*, Año 11, Vol. 21, 2000.
- Medina Onrubia, Salvadora, *Las descentradas*, Buenos Aires, Tántalia, 2006.
- Muschietti, Delfina, “Mujeres, feminismo y literatura” en AA.VV. *Historia social de la literatura argentina, Tomo VII: Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Contrapunto, 1986.
- Nari, Marcela “La educación de la mujer (o acerca de cómo cocinar y cambiar pañales a su bebé de manera científica)”, *Mora*, n° 1, IIEGE-UBA, 1995.
- , *Las políticas de la maternidad y el maternalismo político*, Buenos Aires, Biblos, 2004.
- Ocampo, Victoria, “Emily Brontë (terra incógnita)” (1938) en *Testimonios*, 2da. Serie, Buenos Aires, Sur, 1941.
- Sáitta, Sylvia, “Prólogo” en Medina Onrubia, Salvadora, *Las descentradas*, Buenos Aires, Tántalia, 2006.
- , “Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia”, *Mora*, n° 1, 1995.
- Salomone, Alicia, *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- , “Subjetividades e identidades. Diálogos entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo”, en Alicia Salomone, Gilda Luongo, Natalia Cisterna, Darcie Doll y Graciela Queirolo, *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004.
- , “Testimonios de una búsqueda de expresión: la escritura de Victoria Ocampo” en *Universum* 14, 1999.
- Scott, Joan, “La mujer trabajadora en el siglo XIX” en Duby, Georges –Perrot, Michelle (Dir.) *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1993.
- Storni, Alfonsina, *Obras completas. Poesía, ensayo, periodismo, teatro*. Tomo I-II, Buenos Aires, Losada, 1999.
- Vázquez, Ma. Celia, “Literatura y vida. Una lectura de Victoria Ocampo” en *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, n° 12, 2006.

Fuentes primarias mencionadas

- AA.VV., “Primer encuesta de *Nosotros*: ¿Es más culta la mujer que el hombre en nuestra sociedad?”, en *Nosotros*, N° 43- 46, 1912-1913.
- Del Saz, Eduardo, “Los libros y sus autores. *Emily Brontë (Terra incógnita)*” en *Caras y Caretas*, n° 2120, 27-05-1939, p. 81.
- Doll, Ramón, “La producción literaria hoy” *Claridad* n° 198, 11-01-1930.
- Espinillo, “Pero... ¡jóvenes realistas!” en *Martín Fierro*, año II, n° 17, 17-05-1925, Edición facsimilar 1995, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- Jordán, Luis María, “A propósito de Irremediamente” en *Nosotros*, n° 121, 1919.
- Lavagnino, Norberto, “Literatas” *Claridad* n° 199, 25-01-1930.
- S/A “Intelectuales argentinas” en *Caras y Caretas*, n° 1234, 27-05-1922, pp. 71-2.
- S/A “Los libros. *Brasa secreta* por Susana Montiel” en *Caras y Caretas*, n°1324, 16-02-1924, p. 34.
- S/A “Los libros. *Horas de Sosiego* por Alcira Bonazzola” en *Caras y Caretas*, n°1203, 22-10-1921, p. 8.
- S/A “Los libros. *La rueda milagrosa* por Salvadora Medina Onrubia” en *Caras y Caretas*, n°1213, 31-12-1921, p. 8.
- S/A “Cuatro poetisas en Mar del Plata”, *Caras y Caretas*, n° 1375, 07-02-1925, p. 76.
- Soiza Reilly, Juan José de, “Hay doscientas mujeres de talento que escriben en nuestro país” en *Caras y Caretas*, n° 1874, 01-09-1934, p. 19.



Concursos 2012

Con el fin de promover la producción artística en múltiples disciplinas como la literatura, la fotografía y la historieta, la Biblioteca Nacional realiza diversos concursos abiertos a la comunidad.

III Concurso de Narrativa *Eugenio Cambaceres* 2012

Concurso fotográfico *Ciudad ciudades*

III Concurso Nacional de Historieta “Francisco Solano López”

Más información: www.bn.gov.ar/convocatorias-y-concursos

Becas 2012

La Biblioteca realiza concursos anuales de proyectos de investigación, con el objetivo de promover el conocimiento de sus fondos patrimoniales y la difusión de los mismos, otorgando becas para llevarlos a cabo.

Concurso de becas de investigación “María Sáez de Vernet” orientado a investigar la historia y la actualidad de las Islas Malvinas.

Concurso de becas de investigación “Julio Palacio” orientado a investigar las manifestaciones de la música en Argentina.

Más información: www.bn.gov.ar/becas



Manuel Puig: el suceso de la escritura

Por Graciela Goldchluk ()*

La mirada de cinematógrafo está en el origen de las escrituras de Puig. Su obsesiva rigurosidad para los detalles en la aprehensión del mundo popular, saturado de banalidades, lo convierten en un escritor anómalo. Manuel Puig produjo un *shock* cuando su obra apareció por primera vez en la escena literaria argentina. En el presente trabajo, Graciela Goldchluk piensa la obra de Manuel Puig como un suceso de escritura, en su doble dimensión de acontecimiento y comunicación. Fiel a la indeterminación murmurante de sus inicios, su prosa irrumpe para desmentir el santificado prestigio de la profundidad. Escribir sobre aquello mundano, sobre lo más cotidiano, y en apariencia insustancial, puede dejar profundas marcas cuando cada gesto del habla popular es considerado como un signo vital de aquello que suele ser rechazado por el sistema de consagraciones. Una literatura que rechaza la normatividad del canon, para ingresar en su campo por los resquicios laterales, como un extranjero que no comprende las reglas del juego.

Lejos de explicarse por la incorporación de “discursos sociales”, su literatura se afirma como aquello no social del discurso que pasa a la literatura. Por otra parte, el gesto de comienzo, que implica la adopción de un título y de una firma de autor, provoca que Manuel Puig y Rita Hayworth entren en un mismo sistema nominativo por una operación que no es de identificación sino de afectación y que, como tal, moviliza, por reverberación, el sistema literario latinoamericano.

El nombre de Manuel Puig convoca, para sus lectores y también para muchos que no lo han leído, toda una mitología de pueblo, de chicas de provincia y de sexualidades clandestinas puestas a circular, entreveradas con tangos, boleros y radioteatros. Manuel Puig es también la evidencia de que el cine puede afectar a la literatura con la misma eficacia con que la literatura se convirtió en cine sin perder su elegancia.¹ Experto en desarticular totalidades (la vida en el pueblo como un lugar donde se refugia en el siglo XX la pureza que el XIX atribuyó al campo), tampoco circula en esta literatura un cine que pudiera funcionar como contraseña de cultura o mirada de especialista, sino precisamente un cine que, desprestigiado, sin enterarse de ese mote, no circula, sino que se hace presente con la pasión del cinéfilo que podría decirse cinémeta: la desviación de una filia que esquivo al padre, una filiación por contagio. Como se trata de una afectación por contagio, conmociona el cuerpo textual y aparece en todas partes, no es necesario hablar de ello sino que se habla desde ahí. Desde ese lugar indeterminado y transnacional Puig construye un espacio de enunciación único, definido reiteradamente por su singularidad, que sin embargo se identifica de alguna manera con “lo argentino”, donde esa nominación aglutinante se caracteriza paradójicamente por su heterogeneidad constitutiva; esto es, por espacios de exclusión que se resuelven en exilio, clase social, género, por la exclusión de algo que aparece en su literatura y que obliga a la literatura a volver a decirse.² Después de él, los que vinieron tuvieron que dar cuenta de qué pasaba con esos hablados, de cómo circulaban los discursos excluidos de la

literatura autorreferencial. De los que escribieron antes, ya no podemos dejar de ver el sentimiento que no se nombra pero modula los tonos, o el autoritarismo monológico de las buenas intenciones santificadoras del pueblo. De sus hermanos a la distancia (Arlt, Copi, Walsh, Perlongher, Ocampo, Aira, por nombrar algunos argentinos) incorporamos los desarrollos heterogéneos de un impulso y reconocemos su gravitación. De quienes no se parecen vemos los devenires divergentes que no rozan el astro Puig; mientras otras literaturas, y en particular las escritas a comienzos del siglo XXI, atraviesan en su desarrollo un momento en que se miden en relación con el proyecto Puig, él llevó a cabo su obra durante la segunda mitad del siglo XX con prescindencia de la bolsa de valores literarios vigentes en la época.

Con deliberada conciencia, Puig construyó un espacio inalcanzable desde donde poder articular una pregunta insistente que rodea los mecanismos de poder, los acecha, como lo hace la pregunta de un niño que no se resigna sino que permanece incommovible frente a los intentos de significar esa pregunta con una respuesta que viene del discurso social, de la sintaxis de lo cotidiano. Para no ceder frente a la sintaxis del discurso literario, Puig cede su lugar de sujeto, pone en duda la propia signatura, y es ahí donde comienza a construir su espacio. La desaparición de la firma como garantía de lo dicho se conjuga en Manuel Puig con el surgimiento de su nombre y es también por eso que se lo ha relacionado con el *pop art*. Narrador convencido en una época en que había que desconfiar de la narración, nos contó cómo se hace un autor y, paso por paso, qué cosas no son necesarias para escribir.

Primer paso: escritor por accidente

Puig ha contado varias veces sus comienzos en la literatura como el fracaso de un guión en proceso que se convirtió en novela:

Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando una escena del guión en que la voz de una tía mía, en off, introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas de guión, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar. Ella sólo tenía banalidades para contar; pero me pareció que la acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición.

El accidente de las treinta páginas de banalidades sucedió un día de marzo de 1962.³

Este relato contenido en el único libro de guiones que Puig publicó en vida, tiene un antecedente en la correspondencia familiar, donde se narra de manera prospectiva:

Veo que no hago más que quejarme, cuando debería estar muy contento... porque estoy escribiendo algo que puede resultar muy importante para mí. (...) Empecé a hacer una especie de bosquejo de los personajes antes de empezar el guión propiamente dicho y me entusiasmé y seguí... y está creciendo día a día... y puede salir una especie de novela ¿? No sé qué pasará, pero la gente que vio los primeros cinco capítulos pegó saltos de entusiasmo, lo que nunca me había pasado con los argumentos ¿¿¿¿??? En el peor de los casos me servirá como ejercicio para centrar los personajes del guión posterior.⁴

En sus cartas, siempre encabezadas con la frase “Querida familia”, Puig reconoce que está escribiendo algo “muy importante”, y si confiando en la memoria prodigiosa de Puig aceptamos que el “accidente de las treinta páginas” había sucedido apenas un mes o un mes y medio antes de la carta, vemos que ya tiene escritos cinco capítulos y observamos además dos cosas: por un lado, que el impulso que desbordó el guión para convertirlo en novela fue real y queda, por lo tanto, en el terreno de la indeterminación (cuenta en un “ahora” lo que ya empezó y habrá sucedido, “no sé qué pasará”, “me servirá como ejercicio”); por otro, vemos que el trabajo de escritura que siguió a ese impulso también está implicado en el suceso (como algo que aconteció, pero también como “algo muy importante”) que Puig invoca cuando se presenta como escritor involuntario. Para corroborarlo basta con ver una de las hojas que componen aquellos “primeros cinco capítulos”, ni siquiera la más corregida (Fig. 1).⁵ La fidelidad a ese acontecimiento está en la lucha por hacerlo comunicable sin asumir la distribución social del discurso. Si la novela que comenzó en 1962 se terminó de escribir en 1965, pero se siguió corrigiendo hasta su publicación en 1968, y aún después con una edición que incorpora importantes cambios en 1972, diez años después del “accidente”, vemos que la “decisión plena, el rigor del comienzo”⁶ es lo que prevalece en un trabajo de reescritura permanente que sin embargo nunca se aleja de ese impulso primero, de esa fuerza emancipadora que Puig encuentra en las voces de sus tías y en las películas de su infancia recreadas veinticinco años después, en Roma. Esa dialéctica entre origen y comienzo,

Y el señor es bueno y va a alquilar una casa, que Dios me libre y me guarde que no me lleven el señor es bueno y nunca me retó, esa vez nomás lo vi todo enchinchado que me llevé un Jabón y que estaba escuchando detrás de la puerta a la Emma, que él recién entraba. Y me hizo que me callara y después me llevó a un rincón y me empezó a zamarrear un poco y después me me clavaba los dedos en los brazos que me dejé los dedos marcados y me dijo que no contara que la habíamos eide a la Emma y me hizo jurar. Y yo ellos y no con la señora Celma ~~que me había estado contando~~ ^{a oír} detrás de la puerta lo que le decía la señorita Emma a la Male, que se guardara la plata que ganaba en el hospital para comprarse el tapado y los zapatos y que pronto era el casamiento de Reya, que es la hermana más chica, como la Titina de mí, y que con la plata del hospital se ^{comprar medidas} Y la Male tenía el pice cerrado y decía "sí, si las cosas siguen así, habrá que prara el boleto del tren y se fuera al casamiento en La Plata. Y el señor estaba escuchando todo y después entró todo mudo y no le ^{grito} a la señorita Emma. Que si tienen más plata nos vamos a la casa solos, la Male, el señor, el Coco y yo y después viene la Cecilia. Pero el señor no quiere que la señora trabaje en el hospital, que no trabaje más, y después en la casa nueva tiene todo el alquiler y el tapado de la Male y los zapatos y el boleto del tren para el casamiento de la hermana en la casa linda de La Plata y la Cecilia ~~que~~ que gana treinta pesos por mes y yo. Mejor que la Male ^{que se queda} en el hospital, que si no me van a mandar a dormir a casa porque está la Cecilia y si la Male está todo el día en la casa se lo tiene ella al Coco, y yo a la mierda. Que si la Male está en el hospital gana para el tapado y el boleto y yo le tengo que cuidar al nene que queda solo, y la Male ~~se~~ por ahí se va al casamiento en La Plata cuando le hacen la operación a papá, mejor que no esté la Male que le puede decir que me meta de enfermera en el hospital. Mejor que se quede papá solo con las enfermeras para que vea que son atorrantas. Si yo tuviera tarro como la Raquel me quedé a vivir con la Male y si no fuera que es media rezongona yo le haría todo lo que dice y no hago que me olvido. Cuando canto que la señora Celma me enseña a sacar la voz de pecho la Male se mata de risa y ella quiere que yo sea como las negras, desgraciada del diablo, qué se cree. Y yo sé leer, porque las termino a las novelas que deja la señora Celma y la Male dice que son porquerías. En el "Para tí" ahora está saliendo la misma que me dió la ^{para de a cachitos} señora Celma ^{hacia el final del libro} y yo ya la terminé ^{le conte} como terminaba a la ~~historia~~ vampiresa que la encontré a la salida del trabajo con el "Para tí" ^{que me enseñó leyendo el primer cachito} y me dijo que me la habían contado, que yo no había leído "Orietta"

no quería jurar por mamá y le decía "por la luz que me alumbró" y nada, que me clavaba más los dedos, y "por Dios que me caiga muerta", y él me seguía diciendo que tenía que jurar por mamá y al final le juré y nunca le pude contar a nadie que el señor había escuchado a la señorita Emma, porque si no Dios me castigaba y se moría mamá. Y el señor había estado

Handwritten notes:
 En un 3ro que se...
 como si no hubiera leer
 de una...
 de una...

(Fig. 1): carta familiar

que lejos de resolverse despliega un discurrir insospechable, perdura en la poética de Puig sosteniendo una tensión, una dirección, que lo singulariza entre los escritores de su tiempo, lo aparta de las vanguardias en pos de una búsqueda de encuentro con el otro.⁷

La relación entre las voces de las tías y las películas no se debe a que sus tías, en particular la que habla en el monólogo llamado provisionalmente “Pájaros en la cabeza”, hablen de películas.⁸ De hecho la “tía Clara” asienta su opinión sobre *Lo que el viento se llevó*, película

La literatura de Puig irrumpe de ese modo, como por accidente, para desmentir el prestigio de la profundidad. Nada aparece en sus textos en lugar de otra cosa, sino que ocurre una y otra vez con el fulgor de su presencia desprestigiada hasta cuestionar los fundamentos del prestigio. Lejos de explicarse por la incorporación de “discursos sociales”, su literatura se afirma como aquello no social del discurso que pasa a la literatura, que no se digiere ni se borra, persiste.

cuya referencia explícita se reemplaza en el manuscrito por “esa película de cuatro horas”; dice la tía “A mí tampoco me gustó tanto como decían”, y comienza una de sus disquisiciones, que tampoco será la definitiva. Entre esas voces y las películas que vienen de la infancia existe una relación que no es de representación sino de afectación. En un trabajo anterior,⁹ me ocupé de ese “legado banal” que pasa del guión a la novela y que aparece en ciertas comedias bajo la forma de un sombrero ridículo, inapropiado, del que es imposible deshacerse y que desbarata, por su persistente presencia, los discursos establecidos sobre el poder político, moral y económico.

La literatura de Puig irrumpe de ese modo, como por accidente, para desmentir el prestigio de la profundidad. Nada aparece en sus textos en

lugar de otra cosa, sino que ocurre una y otra vez con el fulgor de su presencia desprestigiada hasta cuestionar los fundamentos del prestigio. Lejos de explicarse por la incorporación de “discursos sociales”, su literatura se afirma como aquello no social del discurso que pasa a la literatura, que no se digiere ni se borra, persiste.

Segundo paso: el sistema de consagración

La singularidad de Puig no debe entenderse como aislamiento del medio literario; junto con la sinceridad del impulso hay una astucia que evade las reglas de esa institución para entrar como por accidente, como si viniera del cine. La primera novela de Puig, la que siguió a las veinte páginas de banalidades, llevaba por título “Encuentro”, inspirado en ese tango de Discépolo que habla del “total fracaso de vivir” y anuncia que “ni el tiro del final te va a salir”. Era un título provisorio, más para contener la escritura que para presentar el escrito, y fue Juan Goytisolo, por entonces lector de Gallimard, quien sugirió *La traición de Rita Hayworth* para su publicación.¹⁰ El título estaba tomado de una carta enviada por el joven autor desconocido, que había escrito toda la novela y no podía nombrarla, y que ofrecía una lista de nombres poco satisfactorios. Esta decisión del editor fue un verdadero bautismo para el escritor, quien junto con la incorporación del título asumió el nombre Manuel Puig, un apócope de Juan Manuel Puig, nombre que había usado hasta ese momento, no como firma sino para llenar formularios.¹¹ De este modo, Manuel Puig y Rita Hayworth entran en el mismo sistema nominativo por una operación que no

es de identificación sino, una vez más, de afectaciones que en este caso no provocan un devenir-diva del escritor, sino que movilizan, por reverberación, el sistema literario latinoamericano. Sirve para pensar esto la anécdota que cuenta Cabrera Infante en un artículo periodístico de 2001:

Yo vivía en Madrid pero había viajado a Barcelona a entregar el manuscrito de Tres tristes tigres a Carlos Barral, el director literario de la editorial Seix-Barral y jefe del jurado que me había otorgado el primer premio dos años antes. Invité –mas bien forcé– a Carlos a venir al cine conmigo a ver Dr. Strangelove. Carlos era famoso por detestar el cine y llamar al inglés idioma de bárbaros. (...) Fue entonces (...) que le pregunté a Carlos por el posible ganador del Premio Biblioteca Breve ese año. Carlos me dijo que había dos novelas favoritas, una de ellas se llamaba La traición de Rita Hayworth. Hoy hasta Stephen King, el rey del horror, tiene una novelita que se llama Rita Hayworth y la redención de Shawshank, pero entonces el título de La traición era tan inusitado, inaudito, que salté ante su mera mención y dije –vehemente– que debía ganar el premio solamente por su título. El remordimiento (o la culpa o las dos cosas juntas) hizo que Barral detestara la novela de Puig y así se ganó un puesto de honor en el diccionario de las malas decisiones el mismo editor que en quince meses había rechazado tres novelas inéditas: La traición de Rita Hayworth, en primer término, De dónde son los cantantes, de Severo Sarduy y Cien años de soledad, de García Márquez (¿es éste un récord?).¹²

En esta anécdota, a la que nos asomamos cuando ya el escritor cubano ha transitado un recorrido que va desde el apoyo a la Revolución Cubana como director del suplemento cultural *Lunes de Revolución* (en los años de escritura de su novela) a la ruptura (durante el paseo con Barral) llegando a una oposición intransigente (en tiempos del artículo), encontramos un núcleo que habla de las condiciones de escritura, circulación y publicación durante los años sesenta; años que dieron en llamarse del *boom*. Esta relación con el *boom* importa porque nos pone en un contexto de incomprensión que Puig retomaría transformado en la pareja de *El beso de la mujer araña*. Cabrera Infante deja el episodio en el terreno de lo personal (al negarse a publicar la novela, Barral habría sobreactuado la defensa del jurado que no dio el premio a Puig), mientras Manuel Puig, invitado en 1985 a escribir sobre sus experiencias con la censura, lo ubica en el terreno de lo político: “He was rich and a *bon vivant* and a Communist; I was poor, of frugal habits and only a socialist” (*Él era un comunista rico y bon vivant; yo era pobre, de hábitos sencillos y apenas un socialista*).¹³ La novela se publicó recién en 1968, tres años después de resultar finalista del premio Biblioteca Breve, gracias a Jorge Álvarez, quien decidió arriesgarse por este libro y este escritor.¹⁴ Durante los tres años de peripecias, el agenciamiento Puig-Rita operó en el campo literario distribuyendo lealtades e irritando percepciones. Cuando Puig publica la novela en Editorial Jorge Álvarez, algo de eso queda en la tapa, donde el rostro de Manuel Puig nos mira de frente desde atrás de un proyector (Fig. 2). El escritor no es aquí una *star* sino alguien que está a punto de pasar una película: se sugiere que es el hacedor (su nombre aparece como firma del título), pero se

da a conocer a su vez como protagonista, el rostro sombreado por el rollo de película que estamos a punto de leer, y no en el pliegue de la solapa con biblioteca de fondo. Si prestamos atención a la observación de Walker acerca de que “la estrella del cine no pudo diferenciarse del grupo del escenario hasta que la cámara no se acercó lo suficiente como para reproducir la propia personalidad del intérprete”,¹⁵ podemos apreciar que el primer plano apunta a que un escritor es también una figura, forma

Entre el cine mudo, que no necesitaba traducciones, y el cine sonoro preocupado por romper las barreras de lo local, el rostro irrepitible de la diva garantiza un reconocimiento inmediato. Del mismo modo, el boom se basaba en una serie de firmas que Puig identifica con sus rostros, y sin dudas estaba produciendo una internacionalización de la literatura latinoamericana que facilitaba, ante todo, la circulación en América de libros publicados muchas veces en España.

parte de una serie y está inmerso en una industria que vende ilusiones. No se trata de que Puig se presente como una diva, sino de que todo escritor (en especial, hacia los años sesenta, todo escritor latinoamericano) ocupa un sitio en las marquesinas literarias. En las antípodas de Adorno, Puig entiende la industria cultural como un lugar donde el arte puede existir; precisamente, como la condición de existencia del arte. En este sistema, parece decirnos la sonrisa enigmática del rostro de Puig desde la tapa de la Colección Narradores de Editorial Jorge Álvarez, Seix-Barral es la Metro-Goldwyn-Mayer; así lo presenta Puig hacia 1968 en una carta enviada a su amigo Guillermo Cabrera Infante que el escritor cubano incluye en su artículo de 2001.

La homografía entre Seix-Barral y la Metro-Goldwyn-Mayer¹⁶ equipara dos sistemas de producción (el cine-

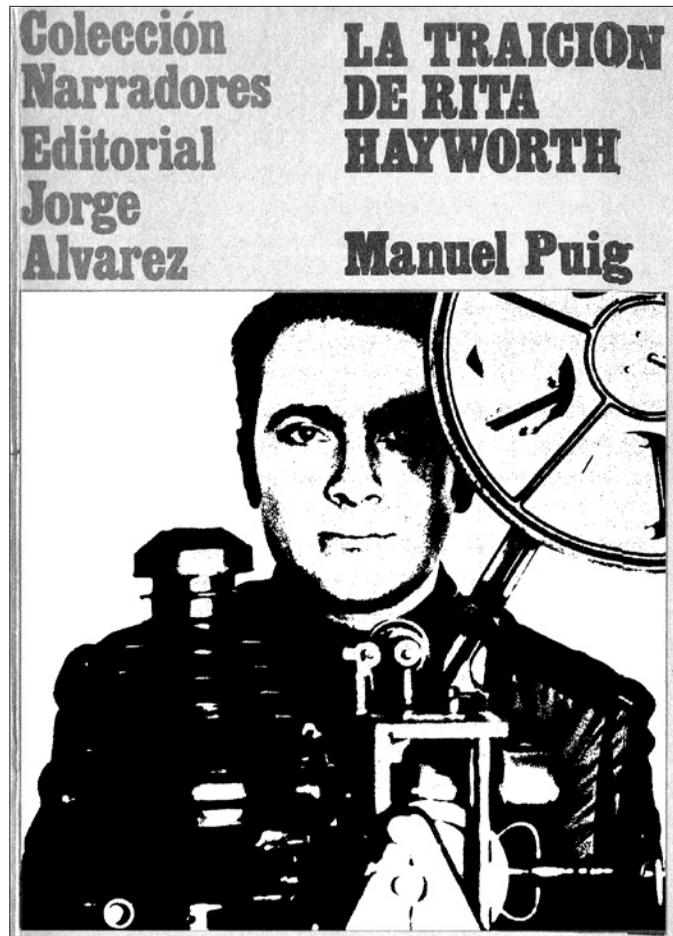
matográfico y el editorial) que trabajan con personalidades. Es la cámara que en su acercamiento permite ver la personalidad del actor a través del rostro y es la industria cinematográfica la que produce una *star* que pasa a ser propiedad de las productoras. A su vez, esas personalidades garantizan la supervivencia de la industria y su internacionalización con rostros que son reconocidos en los más diversos rincones del mundo. Entre el cine mudo, que no necesitaba traducciones, y el cine sonoro preocupado por romper las barreras de lo local, el rostro irrepitible de la diva garantiza un reconocimiento inmediato. Del mismo modo, el *boom* se basaba en una serie de firmas que Puig identifica con sus rostros, y sin dudas estaba produciendo una internacionalización de la literatura latinoamericana que facilitaba, ante todo, la circulación en América de libros publicados muchas veces en España. La idea de serie estaba presente en la práctica de las listas de escritores, como nos cuenta Ángel Rama:

Ello explica la pluralidad de listas confeccionadas, que correspondería a equivalentes percepciones artísticas. (...) A esta peculiaridad se agrega que frecuentemente la selección (...) no va acompañada de firma responsable sino que se cumple dentro de la tarea divulgativa y semianónima de las revistas ilustradas, utilizando sus habituales cánones, entre los que cuenta el impacto de la nota llamativa. Quizás eso explique que dentro de las listas usuales de integrantes del boom no figuren narradores de la calidad de Juan Rulfo o Juan Carlos Onetti, quienes pertenecen a un tipo de escritores, reticentes al estrépito

*público. Y por lo mismo Jorge Luis Borges (...) en esas listas es relegado a la ingrata posición de antecesor.*¹⁷

Si “cada uno tenía su propia lista” según declaraciones de los protagonistas, la de Manuel Puig (incluida al final de este artículo) es reveladora. Enviada en una carta navideña en 1969, muestra las tensiones del momento; difundida por el destinatario en enero de 2001, le sirve a Cabrera Infante para destacar “al gran crítico literario que siempre fue Manuel”. Confrontada con las observaciones de Rama, la mirada de Puig parece tenderse desde el futuro. En su lista, Borges tiene el número uno, Onetti el cinco y Rulfo el siete, pero más importantes que su lugar en el ranking (donde la edad interviene, pero no ordena) son las estrellas que los contienen, los aluden y abrigan entre paréntesis. Con cada una hay una relación, que puede ser irónica en el caso de Miguel Ángel Asturias, ganador del Premio Nobel en 1967 y por eso coincidente con Greta Garbo en su paso por Estocolmo, o referida a la situación del momento, como el caso de Donoso que acababa de presentar *El obscuro pájaro de la noche* al mismo Premio Biblioteca Breve, y por eso “Nunca consiguió un Oscar, pero espera, espera”. El contexto se debe afinar para entender el comentario sobre Liz Taylor/García Márquez, que podría tomarse como una predicción literaria si no tuviéramos en cuenta una serie de fotos del Archivo Puig (sin fecha escrita, pero que por el aspecto de los personajes muy probablemente pertenezcan a los años sesenta), en las que aparecen Manuel Puig y García Márquez caminando juntos.¹⁸

En todo caso y más allá de las circunstancias de cada comentario, esta lista muestra una autoconciencia irónica sobre los lugares que la industria asigna



a los escritores, pero al mismo tiempo muestra los efectos de ese título que estuvo en el gesto de comienzo de la escritura de Manuel Puig. Este nuevo autor no está dispuesto a medirse por los cánones de una ciudad letrada patriarcal y amurallada, sino que imagina (al modo de John Lennon) a todos esos señores de la literatura mostrando la verdad de su estrellato, que es también la verdad de su escritura. Es el destello de una diva, la singularidad irrepetible de su *estro*, y no la acumulación de méritos culturales, lo que deja una huella en los lectores.

(Fig. 2)

(*) CriGAE en el CTCL - IdIHCS (UNLP-CONICET)

**Metro Goldwyn Mayer Presenta a
Sus Estrellas Favoritas**
por Manuel Puig

1. Norma Shearer (Borges) ¡Tan refinada!
 2. Joan Crawford (Carpentier) ¡Tan fiera y esquinada!
 3. Greta Garbo (Asturias) ¡Todo lo que tienen en común es ese Nobel!
 4. Jeanette MacDonald (Marechal) ¡Tan lírica y aburrida!
 5. Luise Rainer (Onetti) ¡Tan, tan triste!
 6. Hedy Lamarr (Cortázar) Bella pero fría y remota.
 7. Greer Garson (Rulfo) ¡Oh qué cálida!
 8. Lana Turner (Lezama) Tiene rizos por todas partes.
 9. Vivien Leigh (Sábato) Temperamental y enferma, enferma.
 10. Ava Gardner (Fuentes) El glamour la rodea, pero ¿puede actuar?
 11. Esther Williams (Vargas Llosa) Tan disciplinada (y aburrida).
 12. Deborah Kerr (Donoso) Nunca consiguió un Oscar pero espera, espera.
 13. Liz Taylor (García Márquez) Bella pero con las patas cortas.
 14. Kay Kendall (Cabrera Infante) Vivaz, ingeniosa y con glamour. Espero grandes cosas de ella.
 15. Vanessa Redgrave (Sarduy) ¡Es divina!
 16. Julie Christie (Puig) Una gran actriz pero al encontrar el hombre de sus sueños (Warren Beatty) no actúa más. Su suerte en el amor ¡es la envidia de todas las estrellas de la Metro!
 17. Connie Francis (Néstor Sánchez) Los contratos de la Metro no admiten a estrellitas de menos de treinta años firmar contratos.
 18. Paula Prentiss (Gustavo Sainz) ¡No más estrellitas de menos de treinta!!!
-

NOTAS

1. Me refiero a que la literatura fue alimento del cine casi desde sus comienzos, como ha sido analizado en relación con el cine de Griffith; señala Hafter: "Griffith logra asentar, profundizar y sistematizar el uso de recursos narrativos que ya habían sido experimentados para formar una sintaxis propia del lenguaje cinematográfico". En ese pasaje (Griffith declaró que filmaba a la manera en que escribía Dickens) la literatura permanece inmovible en cuanto a su prestigio y sus maneras. De forma simultánea, algunas literaturas recibieron la novedad del cine como una conmoción, como sucede en una zona de la literatura de Horacio Quiroga: ni el cine ni la literatura quedan enteros en este encuentro, ya que se trata del pasaje de partículas asignificantes que operan por reverberación en los universos artísticos que entran en contacto. Estas zonas, sin embargo, permanecieron en la periferia de la obra de cada escritor, a la espera de que una reconfiguración crítica las haga visibles. En el caso de Manuel Puig, esta conmoción alcanza toda su obra, no con el sentido de un origen (como sería una literatura "nacida del cine") sino como una experiencia múltiple que se redefine en el contacto con lo literario. El cine por sí mismo no pudo funcionar para Puig, porque sólo en el contacto con la literatura fue posible el salto que analizo en el apartado siguiente. (Estas observaciones nacen de la lectura de la tesis doctoral de Evelyn Hafter, y pretenden aprovechar sus ideas. Hafter, Evelyn, *La presencia del cine en la literatura hispánica del siglo XX. Confluencias y cruces de lenguajes*, tesis doctoral defendida en la Universidad Nacional de La Plata, 2012. Disponible en Memoria académica: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/>).

2. Miguel Dalmaroni (2004; 47) lo resume en el apartado “Todo argentino es héroe de Boquitas”: “No leen del mismo modo, pero leen lo mismo en *Boquitas pintadas*, responden por sí o por *no* a la misma pregunta: una lectura dice que *Boquitas...* nos pinta, que *Boquitas...* nos representa, que la única verdad es la realidad y que, luego, la única verdad estética es el realismo; Ludmer y *Los libros* responden, en cambio, que leer bien a Puig es leer que, tras la máscara de la afirmación, *Boquitas...* nos niega y niega nuestra representación (...), como silencio o hueco donde se cifra, por ausencia, la verdad de un vacío de representación nacional y social que el orden de los discursos útiles se empeña en colmar”.
3. Puig, Manuel, *Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 7.
4. La carta es del 25 de abril de 1962 y se está publicada en Puig, Manuel, *Querida familia. Tomo 1: Cartas europeas*, Buenos Aires, Entropía, 2005, p. 325.
5. La imagen que mostramos pertenece al Archivo Digital Manuel Puig, que puede consultarse en parte en <http://www.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig>. Las imágenes se encuentran disponibles en su totalidad, para investigadores que lo soliciten, en el Área de investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores (CriGAE), del CTCL-IdIHCS (UNLP-CONICET). El trabajo de digitalización, catalogación y comentario fue realizado por Mara Puig y Graciela Goldchluk y coordinado por Carlos Puig, contó con la colaboración de Pedro Ghergo y de Giselle Rodas.
6. Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 192.
7. Alberto Giordano despliega un análisis muy pertinente de esta singularidad en el apartado “Una literatura fuera de la literatura”, en Giordano, Alberto, *Manuel Puig: La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, pp.31-50.
8. *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. Compilación José Amicola, Colaboradoras: Graciela Goldchluk, Julia Romero, Roxana Páez, Publicación especial Orbis Tertius, Universidad Nacional de La Plata, 1996, pp. 233-265.
9. Goldchluk, Graciela, “El legado banal. Una lectura geneticista de la relación entre cine y literatura en los textos de Manuel Puig”, en Onaindia, José Miguel, *Manuel Puig Presenta*, Buenos Aires, Fundación Internacional Argentina, 2006, pp. 73-87.
10. Cf. Goytisolo, Juan, “On being morally correct”, publicado en *El País*, 27 de julio de 1990. Disponible en http://manuelpuig.blogspot.com.ar/2007_12_16_archive.html (consultado el 9 de octubre de 2012).
11. Antes de publicar *La traición de Rita Hayworth*, Puig había escrito tres guiones, sin contar otros dos en colaboración con su amigo Mario Fenelli, pero no tenía todavía un nombre de autor. Los guiones con Fenelli eran firmados con los seudónimos Stuart & Rafferty y los originales de los guiones propios que se conservan en el Archivo Puig, manuscritos y mecanografiados, no tienen firma. Sólo encontramos la firma en un resumen del guión *Summer Indoors*, mecanografiado en italiano con el título en inglés, que incluye al final el nombre Juan Manuel Puig, seguido de dos teléfonos. Al revisar la correspondencia enviada a la familia a partir de 1956, publicada en *Querida familia*, que Puig firmaba invariablemente Coco, advierto que muchas veces los sobres no tienen remitente, y cuando lo tienen aparece sólo el apellido Puig seguido de una dirección. Finalmente, en el Archivo Puig se conserva un Curriculum Vitae mecanografiado, que llega hasta 1958 y firmado Juan Manuel Puig. En *Archivo digital Manuel Puig*, cit.
12. Cabrera Infante, Guillermo, “Sueños de cine. Historias de novela”, publicado en el suplemento literario del diario *Clarín*, el 1 de julio de 2001.
13. Puig, Manuel, “Losing Readers in Argentina”, en *Index on Censorship*, Londres, vol. 14, N° 55, 1985. (Disponible en <http://ioc.sagepub.com/content/14/5/55>, consultado el 16 de octubre de 2012). Por otra parte, la correspondencia familiar atestigua lo avanzadas que estuvieron las negociaciones para la publicación, que incluyeron la firma de un contrato y varias reuniones: “Para la tapa de atrás le mostré a Barral las fotos de Fenelli, elegimos esa en que estoy con la vista baja leyendo, con manga corta. Una camisa de color. Bueno, ya esta vez vi las cosas tan cerca de la realidad que me volví más tranquilo. Le escribí a Rita para el permiso, en estos días espero la respuesta” (carta del 19 de abril de 1966), en Puig, Manuel, *Querida familia. Tomo 2: Cartas americanas*, Buenos Aires, Entropía, 2006, p. 223.
14. Giselle Rodas lo resume: “De acuerdo con el proyecto inicial, *La traición de Rita Hayworth* (1968) sería publicada por Sudamericana, sin embargo, ese plan debió interrumpirse, ya que el impresor leyó obscenidades en la obra y lo comunicó a los directivos. La empresa, que ya había sufrido la censura durante el gobierno de Onganía, dio marcha atrás con la idea y fue la editorial Jorge Álvarez la que asumió los riesgos de la publicación”, en Rodas, Giselle, “*Boquitas pintadas. Folletín: un recorrido por las publicaciones de la novela en Argentina y España*”, en *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones críticas”*, Rosario, 2009. (Disponible en http://www.celarg.org/int/arch_publici/rodas.pdf, consultado el 16 de octubre de 2012).
15. Walker, Alexander (1974). *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Barcelona, Anagrama, 1974, p. 17.
16. Ambas empresas son producto de socios cuyos apellidos se convierten en marcas: Víctor Seix y Carlos Barral en la editorial y Samuel Goldwyn y Louis B. Mayer, junto con la Metro Motion Picture, para la productora del león.

17. Rama, Ángel, “El *boom* en perspectiva”, en *Signos Literarios*, N° 1, enero-junio de 2005, p. 185. (Disponible en <http://148.206.53.230/revistasuam/signosliterarios/include/getdoc.php?id=16&article=18&mode=pdf>, consultado el 17 de octubre de 2012).

18. Pensando en los escritores que faltan en las otras listas y ocupan un lugar importante en esta, vemos que Puig elige para caracterizar a Borges a una de las estrellas que admiró de niño: Norma Shearer, la que triunfaba por buena. Con ese gesto se desentiende, Borges es *¡Tan refinada!* como la estrella que lo fascinó en su infancia y es, además, la número uno “¡La reina!”, como caracteriza Puig a Louis Rainer en “Sublime obsesión”, artículo publicado en la revista *Claudia*, en abril de 1973. Por su parte, Onetti, *¡Tan, tan triste!*, es Louise Rainer, a quien Puig siguió admirando toda su vida, al punto de escribir para ella en 1987 la obra de teatro *Misterio del ramo de rosas*. En cuanto a Rulfo envuelto en la calidez de Greer Garson, no podemos imaginar una lectura más comprensiva de esa literatura vista a menudo como descarnada, pero que abriga el mismo cariño por sus murmurantes que encontramos en los textos de Puig. Juan Rulfo y Manuel Puig compartieron una amistad que quedó documentada, entre otros datos, a través de un ejemplar de *Pedro Páramo*, en edición especial ilustrada de 1980, que el mexicano dedica “Para el gran escritor Manuel Puig. Con la sincera admiración y larga amistad de Rulfo”. Analizo esta relación en: “Vida privada de las bibliotecas de escritores: el caso Manuel Puig”, leído en el IV Congreso CELEHIS de Literatura, organizado por la Universidad Nacional de Mar del Plata, 7 al 9 de noviembre de 2011.

CUADERNOS DE MÚSICA

El símbolo —la alegoría, la imaginación— sitia la notación musical, que documenta cifras sugerentes más que locuaces y dispone una lectura que provoca autorías en duda y una fisicalidad efímera y abstracta. La colección Cuadernos de música le sugiere la idea de patrimonio histórico-cultural a este fenómeno, a partituras que en su andar complejo, influyente y al mismo tiempo oculto por la música argentina invocan la preocupación por su accesibilidad, preservación y pensamiento.



Próximo título:

Cancionero Folklórico Español
Spanische Volkslieder | Edición facsimilar

Prólogo de Laura Rosato
y Germán Álvarez

Estudio Preliminar de Gabriel Schebor

LIBROS DE MÚSICA

La perpetua ambición de la crítica quizá sea llegar al mismo plano de intensidad y bravura que la obra que examina. A veces, este sentimiento es una confesión apenas insinuada. A veces, un programa de acción de suerte dispar.

Y siempre un misterio del arte.

Un crítico cabal se preguntará por su novela secreta así como un músico verdadero acoge siempre la visita enigmática de la literatura. Cómo recibir esos dones, equilibrarlos, sofocarlos o cederles el lugar de un dilema siempre irresuelto —pero vivificante— es una parte esencial de lo que suele llamarse inspiración. Este tema no puede declararse resuelto ni abandonarse al ensueño. A él se refieren los libros de esta colección, que nos invitan a reflexionar sobre la música cuando la sobrevuelan las pasiones de la escritura.



Mapa del Imperio. Néstor Perlongher y el Barroco

Por Valentín Díaz ()*

La obra de Perlongher puede inscribirse en la tradición del Barroco del siglo XX. Sin embargo, su afiliación no debe tomarse como un acoplamiento pasivo de lo que hasta entonces fue formulado como corriente estética. Por el contrario, su propio recorrido, definido por él mismo como “Neobarroso”, está influido por la experiencia brasileña; sus implicancias culturales, sus aventuras por los bajos fondos de la nocturnidad paulista y sus compromisos militantes. Esa inflexión del Barroco que propone Perlongher, con una fuerte vocación de fundar una impronta rioplatense en el género, puede concebirse –señala en este trabajo Valentín Díaz– como la invención de un modo de vivir una época. Y vivir, en este caso, significa *hacer vivible, sobrevivir*, pero también escribir, trabajar, transitar e incluso *dejar de vivir*. Y así, entre la prosa y la poesía, entre el ensayo y la teoría, Perlongher fue tallando los trazos de algo que alguna vez fue llamado literatura lumpen, enraizada en los devenires minoritarios que formaban parte de una cartografía del mundo popular, desafiando las estratificaciones del poder.

Se trata de una singular trama de textos que nunca descuidó el diálogo con la filosofía francesa, con el psicoanálisis experimental y el postestructuralismo que viajaba de la mano de Deleuze y Guattari y era recibido por un clima político y estético efervescente en Brasil. Su obra fue muy difícil de asimilar en la Argentina de los 80, tan proclive al consensualismo democrático. Pero esta dificultad debe advertirnos sobre los riesgos de una recepción esteticista y pacificada de sus afirmaciones en un campo cultural tan proclive a desvincular estilo de implicancias existenciales.

1. Transplante

El lugar de Néstor Perlongher en relación con el Barroco está definido por una participación doble: el poema y el ensayo. Esta situación conduce muchas veces a una lectura de sus ensayos como mera definición de una poética, y en otros, a una lectura de sustento mutuo entre ambos espacios genéricos.

Su reflexión teórica sobre el Barroco, sin embargo, admite ser interrogada independientemente, por tres motivos fundamentales: en primer lugar porque esa reflexión excede el espacio de su propia obra poética y funciona como postulación de un modo de leer; luego, porque su uso de lo barroco excede lo estético; finalmente, porque temáticamente se inscribe en una larga tradición teórica con recorrido propio, la del Barroco del siglo XX. Y aun, porque esa separación permite sostener una sospecha con respecto a la coherencia de la “obra” (coherencia, evidentemente, definida en primer lugar por el propio Perlongher, a partir de un sistema de reenvíos ostensibles entre su poesía y sus ensayos): si lo barroco está acosado, desde el comienzo, por la vacilación y la incertidumbre, si las Historias (de las artes plásticas, la literatura, la música, la arquitectura, la filosofía, las ciencias, etc.) no han hecho más que suspender, voluntaria o involuntariamente, una definición acabada del concepto, si el Barroco —y allí reside, probablemente, su *resistencia* en el tiempo— no logra nunca coincidir consigo mismo (al punto de que el hiato entre la palabra y el concepto se vuelve un auténtico pozo sin fondo), entonces, la serie Barroco, Neobarroco, Neobarroso, Neobarroso, Transbarroco, Hiperbarroco, debería funcionar antes como delimitación

de un problema que como colocación natural, excesivamente cómoda.

Esta dimensión doble de la “obra” de Perlongher mereció, ya, miradas de sospecha. Por ejemplo, escribe Nicolás Rosa: “Los ensayos de Perlongher *no son su poesía*, son la página de enfrente del libro que intentó escribir en su vida”.¹ Escribir durante su vida y *en* su vida; en efecto, los ensayos son un espacio privilegiado de indagación del alcance vital de los conceptos. Pero si la presión de los protocolos (ejemplarmente, el universitario o el filosófico tradicional), permiten colocar esos textos a distancia

(en la página de enfrente), al mismo tiempo no sólo la experiencia (por ejemplo, el singular trabajo de campo o la militancia) que los soporta, sino fundamentalmente la *escritura*, permiten hablar de una máxima proximidad (reservada habitualmente para la poesía) —que es siempre proyecto, Libro futuro—.

Inscrito en la tradición teórica del Barroco, Perlongher sigue con fidelidad la lógica de esa tradición: crea conceptos, hace proliferar categorías. Su invención, leve, es el “Neobarroso”. Y esa invención, probablemente, no constituya un momento de gran relevancia en la historia del Barroco; no hay en Perlongher una gran innovación conceptual (aunque sí bibliográfica) en esa elaboración. Es casi un chiste, un estiramiento, que se deriva de un pasaje de Severo Sarduy y que Perlongher concibe como apelativo paródico. Sin embargo, en torno a esa postulación se despliega una obra teórica que resiste aún hoy relecturas.

Perlongher hace de la teoría una práctica singular, un modo de intervención tensionado entre el rigor y lo panfletario, entre la participación universitaria y la circulación subterránea.

Lo que Perlongher se propone es hacer del barroco el presente posible de una literatura argentina organizada siempre en torno a una violencia fundacional. Se trata por lo tanto de una disputa en el corazón de la Historia literaria, historia en la que lo barroco no habría sido “secuestrado” (como en el caso de Brasil, según Haroldo de Campos), pero que bien puede funcionar como reinención de precursores y de ese modo, hacer posible otra colocación de la literatura argentina en el mapa de América Latina.

Lo barroco, allí, crece, en la medida en que desborda el espacio estético y funciona como experiencia. Perlongher hace de la teoría una práctica singular, un modo de intervención tensionado entre el rigor y lo panfletario, entre la participación universitaria y la circula-

ción subterránea y que, como señala Christian Ferrer, fue tan necesario como indeseable en la Argentina alfonsinista.²

De este modo, es posible sostener que el Neobarroco es, para Perlongher, antes que nada, un modo de vivir una época (los años 80). Es decir, “Neobarroco” es el nombre que, promediando

esa década, Perlongher encuentra para vivir. Y vivir, en este caso, significa *hacer vivible, sobrevivir*, pero también escribir, trabajar, transitar e incluso *dejar de vivir*. En el Neobarroco se integran, coagulan todas las búsquedas y los temas anteriores y posteriores de Perlongher. El punto de articulación es, siempre, el deseo, la pregunta es, siempre, por los modos de negatividad que es posible sostener y el horizonte es, de un modo u otro, la guerra, el presente como guerra (Barroco de trinchera). En los ensayos específicamente dedicados al problema del Barroco, Perlongher es, antes que nada, lector de Sarduy. En función de la búsqueda conceptual en la que Perlongher se encontraba, la obra de Sarduy funcionó, seguramente, para

Perlongher como auténtica apertura: el cubano, desde fines de los 60 estaba ocupado en una tarea también doble o triple (poesía, novela y ensayo) y había lanzado, en 1972, el “Neobarroco”, a través de una articulación singular entre las búsquedas teóricas fundamentalmente francesas y el problema de lo latinoamericano. Sarduy había encontrado un lugar desde el que producir una obra teórica en París y en diálogo con algunos de los nombres fundamentales de la época.

La operación de Perlongher, a partir de allí, consiste en pensar la posibilidad de un Barroco rioplatense concebido como trasplante de la versión cubana. Su intervención más significativa en este sentido es la preparación en 1991 de la antología poética *Caribe transplantino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*³ (que tendrá por cierto una larga descendencia) en cuyo prólogo esa lectura de Sarduy germina y, como aclimatación forzosa de una especie extraña, o como contagio de un virus inesperado, se desparrama. El gesto fundamental de Sarduy, al que Perlongher permanece fiel, es hacer de la matriz barroca no tanto una poética, sino más bien un modo de relectura de la tradición.

Los lectores de Perlongher han agotado ya el comentario de las operaciones específicas que llevan del Neobarroco al Neobarroco. Vale la pena detenerse, sin embargo, en uno de los deslizamientos sobre los que Perlongher insiste para recorrer ese camino: aquel que va del tatuaje al tajo. Escribe Perlongher:

En (...) Sarduy (...) la inscripción toma la forma de un tatuaje (...). El autor es (...) un tatuador; la literatura, el arte del tatuaje (...). En cambio, para Osvaldo Lamborghini,

*más que de un tatuaje, se trata de un tajo, que corta la carne, rasura el hueso (...). Entre estos dos grandes polos de la tensión tajo/tatuaje, se desenvuelve, grosso modo, una multiplicidad de escrituras neobarrocas.*⁴

¿Qué supone este pasaje? En primer lugar, evidentemente, una ilusión de profundidad. Ilusión que, por cierto, el propio Perlongher denuncia como superstición de la literatura argentina. Esta versión rioplatense del barroco calaría más hondo en el cuerpo. Tanto en Sarduy como en Perlongher el interés por la corporalidad es permanente. En el cubano se trata de la piel (por eso el tatuaje, o el *body art*, o el maquillaje dicen la verdad sobre el cuerpo como espacio de simulación). Pasar al tajo supone superar ese límite a causa de la violencia (que siempre es política). El punto neutro de esa polaridad (lugar de suspensión de la oposición) figura en Sarduy: la cicatriz.

Lo que Perlongher se propone es hacer de lo barroco el presente posible de una literatura argentina organizada siempre en torno a una violencia fundacional. Se trata por lo tanto de una disputa en el corazón de la Historia literaria, historia en la que lo barroco no habría sido “secuestrado” (como en el caso de Brasil, según Haroldo de Campos), pero que bien puede funcionar como reinención de precursores y de ese modo, hacer posible otra colocación de la literatura argentina en el mapa de América Latina. Sólo así, pareciera decir Perlongher, es posible encontrar una salida literaria y política para la Argentina. Sobre todo porque esa barroquización supone la participación en otro modo de modernidad y

por lo tanto en otro modo de negatividad (es decir, de articulación entre literatura y política).

Pero algo de esa violencia se vuelve intolerable y, como Manuel Puig, para recorrer ese camino, Perlongher necesitó, a comienzos de los 80, mudarse a Brasil.

2. Mapa del Imperio

El antecedente literario argentino inmediato invocado por Perlongher para definir su lectura del Barroco es *Literal*. Allí una nueva versión de lo barroco irrumpe en el país por la vía de Lacan (en el número 4/5 –1977– de la revista, se publica la sesión del Seminario de 1973 en la que Lacan se había colocado “más bien del lado del barroco”). Por su parte, al mismo tiempo se formula la única teoría integral del neobarroco (la obra de Severo Sarduy), cuyo cómplice mayor en el espacio de la teoría es Roland Barthes. El deslizamiento de Perlongher hacia el Neobarroso se realiza también a través de una tercera obra, que para Perlongher seguramente funcionó como descubrimiento fundamental: Deleuze y Guattari. La fidelidad con respecto a esa obra es casi total y recorre todas las etapas de Perlongher. Deleuze y Guattari funcionan como fuente casi exclusiva de conceptos. Ahora bien, ese recurso a Deleuze y Guattari no parece haber sido posible sin otro condimento: la experiencia brasileña. Brasil, que por diversos motivos, fue desde el comienzo un terreno fértil para la filosofía de estos autores y que, a su vez, en la obra de Haroldo de Campos, fue escenario de la postulación original, en América Latina, del “Neo-barroco” en 1955.

Instalado en Brasil, Perlongher entra en contacto con Suely Rolnik (discípula de Guattari), forma parte del contacto brasileño de este último y lo entrevista en uno de sus siete viajes al vecino país en 1982.⁵ Del posible interés por parte de Guattari en los trabajos de Perlongher queda como testimonio la publicación de un artículo sobre la prostitución masculina en la revista *Chimeres* (que codirigía junto a Deleuze).

A través de esa articulación entre la lectura de Deleuze y Guattari y la experiencia brasilera, Perlongher da forma al proyecto general que aquí se intenta describir y que permite inscribir al Neobarroso en el campo de una búsqueda vital: lo que Perlongher plantea como “creación y expansión de territorios que vuelvan vivible la existencia”.⁶

La obra teórica de Perlongher puede concebirse, de este modo, como construcción de mapas, o más bien como invención de un único mapa. ¿En qué unidad política se reconoce ese mapa? No se trata, es claro, de un país –Argentina o Brasil–, pero tampoco sería suficiente decir un continente –América Latina–. Supongamos, por fidelidad a una idea que atrajo al propio Perlongher y que viene de Schérer y Hocquenghem, que se trata de un mapa del Imperio, un mapa por definición incompleto, ilimitado. ¿Y qué imperio? Supongamos, también por fidelidad al primer libro de poemas de Perlongher, que se trata del Imperio Austro-Húngaro; un imperio Austro-Húngaro que en su laxitud territorial, cultural y lingüística incluye determinados puntos americanos. (No es casual que Nicolás Rosa haya dicho: “El Imperio Austro-Húngaro es el Imperio de las

letras barrocas argentinas”).⁷ Su centro (no nombrado, inaccesible: Viena) es, por cierto, origen de una modernidad del ornamento en el siglo XX y de la que Perlongher se reclama, de algún modo, heredero. Ese Imperio, por la vía de su casa reinante, los Habsburgo, se remonta directamente al Siglo de Oro español y, así, llega a América.

Pero el mapa de Perlongher se resiste a la fijeza. Es, antes, un mapa-recorrido. ¿Por dónde pasa ese mapa-recorrido del Imperio, pensando sobre todo en su extensión americana? Por nombrar solamente algunos de sus puntos, parte del conurbano bonaerense y a partir de allí explora otras zonas argentinas barrocas. A través del río llega a Uruguay. Con Eva Perón, al Bajo porteño y los hoteles. De Cuba, uno de los puntos de mayor intensidad, llega no sólo la matriz neobarroca que lo abarca todo, sino incluso una pasión por la insularidad que se extiende luego a las Malvinas. Se evita, luego, París (aceptar una beca allí fue, dice Perlongher, un error). Finalmente, hace una larga escala en el San Pablo lumpen de los prostitutas, *punks* y drogadictos y, a través del sincretismo religioso brasilero, todos los territorios indios de América. Por cierto, un factor relevante para Perlongher es la lengua de ese Imperio, lengua de todas las conexiones: el portuñol;⁸ y su fe: el Santo Daime.⁹

3. Mapa de espacios intermedios en San Pablo

En efecto, instalado en Brasil, Perlongher continúa la investigación sobre la prostitución masculina que había comenzado en Argentina, la defiende en 1986 en la Universidad de

Campinas y la publica como libro en 1987 con el título *O negócio do Michê. Prostituição viril em São Paulo* (traducido al español como *La prostitución masculina* en 1993). Allí, piensa la experiencia urbana a partir de la idea de mapas de deseo, mapas de intensidades y se concibe, tal como plantea algunos años después, como “cartógrafo deseante”.¹⁰

¿Cuál es la función que el Barroco (como matriz de sentidos) cumple en el libro? Para comenzar, el interés por el *michê* funciona de un modo similar al interés tradicional por el Barroco. Se trata, en ambos casos, de la atracción (filológica y a la vez poética) generada por una noción cuyo origen se desconoce: “el origen etimológico del término [*michê*] es oscuro”.¹¹ En el *michê*, igual que en el Barroco, a partir de ese “origen” se organiza una inestabilidad categorial que nunca es superada. Se ama, de ellos, la zona que se desconoce. Al mismo tiempo, en relación con el *michê* y con el Barroco, el amante parece vacilar: se trata del concepto incierto o de la porción también incierta del mundo que designa. Lo que se pone en juego es una tensión metodológica que recorre todo el libro: los conceptos no son utilizados con una mera función descriptiva (encontrar las palabras justas para representar un mundo); por el contrario, son el punto de partida de una tensión irresoluble que define la verdad de ese mundo. Por lo tanto, el trabajo antropológico se sostiene en una semiología, una economía, incluso, como señala Jorge Panesi, una crítica literaria,¹² pero también en una filología singular a partir de la que la interpretación no conduce a un significado primero, sino más bien a una repetición (amor y espera de la palabra).

El análisis de Perlongher articula prácticas, territorios y discursos. De allí se deriva un sistema clasificatorio en el que se incluyen “56 nomenclaturas” a partir del cruce de tres variables básicas (género, edad, estrato social). Pero esas categorías, al mismo tiempo, se superponen y varían. El resultado es un sistema clasificatorio que sólo sirve para comprender un modo específico del desajuste, la proliferación de esas mismas categorías. Escribe Perlongher:

La proliferación categorial —nomenclaturas que se deslizan y se entrecrocán, se mezclan y se incrustan entre sí— tiene que ver, por un lado, con el choque entre dos modelos clasificatorios diversos, uno jerárquico (maric/macho) y otro igualitario (gay/gay). Por el otro, el multimorfismo de las representaciones y las prácticas que en ella transparece, hace pensar, antes, en una carnavalesización a la manera de Bakhtine, que en la presunta construcción de la identidad de la minoría en el desvío.

De este modo, el Barroco aparece como noción clave que, en primera instancia, permitiría explicar el fenómeno. Continúa Perlongher:

El fenómeno se presenta, literalmente, como barroco: por un lado, una proliferación de significantes que capturan el movimiento pulsional, bajo una multiplicidad de perspectivas, sofisticando las codificaciones y haciendo cada vez más oscuro, hermético, obsesivo, el sistema. Simultáneamente, la proliferación en el nivel de los códigos posibilita, en su indecible superposición, la emergencia de puntos de fuga libidinales,



Néstor Perlongher

“hiancia” de los significantes que se entrecrocaban. Digamos que el sujeto, en el pasaje –difuso y esfumado– de un criterio de clasificación –que es básicamente un módulo de atribución de valor en el mercado sexual– a otro, en la transición de un aparato de captura más “tradicional” hacia otro más “moderno”, podría “huir” con más facilidad que si estuviese sometido al imperio de un único sistema signifiicante despótico.¹³

La condición barroca de ese espacio coincide con su potencialidad de *mundo vivible*, un mundo, al mismo tiempo, decididamente deleuziano que hace posible el tránsito a la deriva, la multiplicidad de los flujos deseantes, las movilizaciones moleculares, etc. En ese marco, gracias a la superposición de *territorialidad e identidad*, es posible evitar la afirmación de una “identidad homosexual” (una línea bloqueada). Y Brasil aparece como espacio privilegiado para el desarrollo de esa estrategia no identitaria: a diferencia de Europa Occidental, Estados Unidos o Argentina, es ambivalente y funciona como escenario de una “complicidad subterránea, secreta y elástica” y por lo tanto la irrupción del modelo *gay/gay*, propio de la *gay liberation* (un auténtico límite, principio de desaparición de la homosexualidad) convive con formas “arcaicas”. La explicación de esa diferencia podría ser, señala Perlongher, el “gusto barroco por el exceso”.¹⁴ Si bien toda ciudad es siempre potencialmente barroca, no en su fijeza estriada, sino como espacio que, al ser recorrido, se altera, pliega su superficie, o se alisa y agujerea, esa diferencia brasileña (en este caso paulista) radicaliza la potencialidad.

Como puede verse, Perlongher ensambla, al menos, tres maquinarias: “la maquinaria de la prostitución viril”, la del Barroco y la de Deleuze y Guattari, y el alcance de ese ensamblaje es relevante en todas las direcciones. En este sentido, su intervención debe pensarse en relación no sólo de su objeto de estudio, sino también en relación con el Barroco y con la filosofía de Deleuze y Guattari.

Con respecto al primero de los movimientos, la operación es la más evidente: el Barroco, como maquinaria puesta en relación con otra, funciona no tanto como término de comparación o de predicación, sino más bien como posibilidad de existencia (sólo vivido de ese modo, *en esas categorías*, ese mundo es eso). Si bien el procedimiento no es idéntico, lo mismo podría decirse con respecto a Deleuze y Guattari. Es decir, P e r l o n g h e r

despliega los “sistemas de enunciados clasificatorios” propios de ese espacio y señala que esos enunciados “no se limitarían a ‘dar

sentido’ o sea, a significar las prácticas de los cuerpos, sino que los tajearían, se inscribirían como un profundo corte (antes el *tajo* de Osvaldo Lamborghini que el *tatuaje* de Severo Sarduy)”.¹⁵ En la misma dirección, plantea que, como tipo de deriva, la del *michê*, funciona como escritura, inscripción en el territorio: “las circunvoluciones deseantes se estampan en el plano real del paisaje urbano en movimiento”.¹⁶ Esa definición de principios (que evita la representación)¹⁷ obliga a pensar que cuando Perlongher superpone a

Si bien toda ciudad es siempre potencialmente barroca, no en su fijeza estriada, sino como espacio que, al ser recorrido, se altera, pliega su superficie, o se alisa y agujerea, esa diferencia brasileña (en este caso paulista) radicaliza la potencialidad.

esos enunciados o conceptos los del Barroco y los deleuzianos, el efecto es el mismo. El Barroco, Deleuze y Guattari, pensados como vocabulario, organizan un complejo de sinonimias y al mismo tiempo forzamientos que arrastran ese mundo: antes que explicarlo lo transforman, o más bien lo inventan.

El problema que está en juego es el del lugar específico de la teoría en Perlongher. Panesi lo piensa como

Perlongher y Deleuze releen al mismo tiempo la obra de Deleuze y asumen la variable barroca-neobarroca como necesidad contemporánea. El Barroco, prácticamente ausente en las obras anteriores, aparece así como factor que la filosofía de Deleuze reclamaba. La versión de Perlongher es, probablemente, más deleuziana que la de Deleuze.

diferencia entre “cantar” poético y “contar” teórico: “Cantar o contar. La teoría sirve para contar. Y al antropólogo Perlongher las *Mil Mesetas* de Deleuze-Guattari le sirven para contar, en otro lado, el mapa de los encuentros homosexuales”.¹⁸

Panesi lee el espacio entre los géneros como repetición (decir lo mismo, pero de otro modo), o como explicación. Pero al mismo tiempo desplaza el eje y esa explicación (la definición de una poética) no aparece en los ensayos decididamente estéticos, sino en textos como el de la prostitución: “Los ensayos del sociólogo muestran que la teoría, al formar rizoma con la textualidad barroca, permite leerlos como poética del Neobarroso, como una inadvertida poética de la poesía de Perlongher (...) La teoría sirve para narrarse desde otro lugar las “leyes” de la propia poética”.¹⁹

Pero pensado como intervención con respecto al Barroco y a la filosofía de Deleuze y Guattari, *La prostitución masculina* no deja a esas maquinarias salir indemnes y la operación

con respecto a ambas es una sola. ¿Qué Barroco, cabría preguntar, invoca o define Perlongher? Se trata, sí, del Neobarroso que por esos años comienza a desarrollar, en el que lo primero que se pone en juego, tal como quedó planteado, es (no sin antecedentes relevantes) una lectura de Sarduy. Pero si bien esa fidelidad se mantiene, a partir de la insistencia sobre la diferencia tatuaje/tajo, Perlongher también toma distancia. Algo de la *neutralidad* barthesiana de la que Sarduy participa, podría pensarse, resulta incompatible con sus indagaciones. Deleuze, en cambio, parece ofrecer otra salida. Una respuesta en esta dirección señalaría que el Barroco de Perlongher es, entonces, el de Deleuze. Pero el problema no es tan simple. Lo notable es que en textos como éste, Perlongher barroquiza a Deleuze antes de que éste hubiese barroquizado su propia filosofía. Antes, o al mismo tiempo. En efecto, de las dos series de cursos que Deleuze dicta en Vincennes sobre Leibniz (1980 y 1986), sólo en la segunda el Barroco aparece como problema fundamental. *El pliegue. Leibniz y el Barroco* es publicado en 1988. Más allá de la posible noticia que el argentino pudiera tener entonces de esas novedades (cuestión, al fin y al cabo, de importancia menor), Perlongher y Deleuze releen al mismo tiempo la obra de Deleuze y asumen la variable barroca-neobarroca como necesidad contemporánea. El Barroco, prácticamente ausente en las obras anteriores, aparece así como factor que la filosofía de Deleuze reclamaba. La versión de Perlongher es, probablemente, más deleuziana que la de Deleuze.

El interés de ese Barroco de Perlongher es el modo en que redefine el alcance

ético heredado, entre otros, de Sarduy. Ese Barroco es condición (gracias a la proliferación paradójica propia de la “codificación intensa”) de que el “campo empírico” se vuelva “lugar de experimentación conceptual”²⁰ y, por lo tanto, haga de la teoría *el mejor de los mundos posibles*. Sólo allí, en la teoría transformada en mapa, es posible vivir la “tensión entre el nivel de los actos y el nivel de las designaciones”,²¹ pues la actuación no necesariamente precede a la clasificación y no hay, por lo tanto, representación, sino “entrelazamiento inextricable”.²²

4. La fundación del Imperio

Ahora bien, en la construcción de este mapa, el hallazgo mayor de Perlongher es, probablemente, la invención de un punto de vista. Un punto de vista que depende, a su vez, de la versión del Barroco que produce su experiencia brasileña. Desde allí, lo latinoamericano coincide con la afirmación de maneras (de leer, de inventar mundos posibles) que niegan los derechos de una identidad latinoamericana concebida como ratificación de lo mismo: Perlongher no deja de insistir en “la extenuación de la estrategia identitaria”.²³ Se trata, más bien, de la postulación de una apertura a la excentricidad en el espacio de la subjetivación (tanto en el nivel individual como en el cultural). Sólo de ese modo parece posible aquella “creación y expansión de territorios que vuelvan vivible la existencia”. Y si es posible hacer vivible la existencia a partir de la invención de un punto de vista es porque Perlongher logra un tipo de participación en los mundos que descubre (la prostitución masculina, la

religión del Santo Daime) que podría pensarse desde la idea de autenticidad (incluido, en ella, el simulacro como verdad íntima del yo que sale de sí).²⁴

En este sentido, al poner en correlación una de las consignas más atractivas del último Perlongher (“la homosexualidad desaparece”)²⁵ con su pasión final por la religión del Santo Daime, lo que aparece es un deslizamiento (a partir de una certeza: lo contracultural es una línea que se bloquea) hacia la proliferación verdaderamente alocada que sólo el sincretismo religioso hace posible y que Perlongher concibe como producto barroco. Allí, el éxtasis de la *Ayahwasca* reedita la experiencia de los místicos y reemplaza a una sexualidad que visibilizada y medicalizada a causa del *fantasma del sida* pierde todo misterio.

Pero el interés de Perlongher por el Santo Daime depende, entre otras cosas, de que allí encuentra una voluntad de “creación de una nueva cultura”. Dice Perlongher:

*Un mesianismo irredentista presente tanto en el discurso (a veces con algo de militar) de expansión y extensión (aunque no haya en verdad prácticas de predicación pública) como en la fundación de aldeas en cumplimiento de un programa de construcción terrenal del paraíso de connotaciones místicas y utópicas. Baste mencionar la configuración de Imperio (se trata del Imperio Juramidam) que asume el culto.*²⁶

Ahora sí, el mapa crece hasta abarcarlo todo: el Imperio. En nota al pie, Perlongher envía a una “interesante reivindicación de la idea de Imperio, que podría llegar a iluminar el uso de la figura por parte del Santo Daime” (p. 169), en Schérer y Hocquenghem.

Allí, en efecto, se afirman cosas como las siguientes:

Contra la dominación imperialista del Estado, la lógica utópica del Imperio propone la gran alternativa de una administración identificada

con la autorregulación de la sociedad. No se trata de una extensión del Estado a escala mundial, sino de su brusca explosión o de su implosión interna, a falta de un objeto a su escala (...).

Hemos perdido la pasión por la unidad, es decir, por el verdadero respeto a lo local.

Aceptamos que se

dirijan a nosotros como conjuntos políticos: es el “nosotros”, pueblo o familia, del discurso político. Los Estados sólo conocen los conjuntos provinciales, sindicales, familiares, etcétera. En cambio, el Imperio se limita a la menor unidad administrativa, molecular, a la vez que realiza la mayor unidad cósmica de los individuos que se haya conocido. Es la pluralidad de los Estados lo que garantiza su totalitarismo.²⁷

El Imperio, a su vez, es concebido por Schérer y Hocquenghem, como “sueño barroco”, en tanto *eón* —según el uso que Eugenio d’Ors hace de la noción—:

Proponer la reconciliación del movimiento social con el movimiento pasional como alternativa al atoramiento de los destinos mundiales y las pasiones es clavar una astilla

mesiánica en nuestra contemporaneidad amorfa. El Imperio es un eón, ser a la vez histórico y transhistórico que no corresponde exclusivamente a la gnosis alejandrina sino a una exigencia interna del movimiento social. Entre la naturaleza universal y las sociedades humanas, el eón establece el torbellino de las correspondencias. No es una visión del espíritu planificador sino la sustancia misma de la actualidad, su fin, su objetivo.²⁸

El Imperio Austro-Húngaro, tal es la imagen que cautiva a Perlongher en 1980. En el Santo Daime, probablemente, se activen otras memorias imperiales: la del Imperio del Brasil (1822-1889) o la de los inventores de la *Ayahuasca*, el Imperio incaico (1438-1533), o cualquier otra. Pero desde el punto de vista de Perlongher esas imágenes son una: “territorio imaginario de la cultura”.²⁹ Como *eón*, el Imperio supone una participación “anacrónica” en lo moderno —experiencia temporal que Perlongher detectaba ya en la convivencia entre formas “arcaicas” y “modernas” de individuación en la sexualidad paulista—. En ese sentido, el Imperio funciona como salida temporal, como forma de extemporaneidad del presente. El Barroco, en la misma dirección (también siguiendo, entre tantos otros, a d’Ors) es pensado por Perlongher como “estado de sensibilidad” (o de ‘espíritu’) epocal, y al mismo tiempo transhistórico”.³⁰ Lo anacrónico, en este sentido, aparece como (ante)última forma de abstinencia o como modo de hacer del límite histórico (la reivindicación identitaria, el fantasma del sida y la desaparición de la homosexualidad, la muerte) un

umbral de transformación, hacia la invasión imperial. Al imaginar, fiel al Santo Daime, el mundo como Imperio, Perlongher encuentra un resquicio para la pervivencia de lo molecular. Lo auténticamente múltiple parece sólo posible en el espacio de lo Uno ilimitado (no otra es la enseñanza de Kafka, Deleuze y Guattari), cuyo centro es siempre inalcanzable y cuya territorialidad, si bien es siempre interior, nunca llega a completarse. Este deseo de Imperio aparece como última inflexión de un proyecto en el que Perlongher hace de las categorías (las deleuzianas, las barrocas) no un marco teórico, sino un modo de presencia (una ética, el Bien). La auto-
 ridad no la da el mero hecho de ofrecer

el propio cuerpo, sino la convicción, la fe, de que esas categorías pueden ser vividas y así convertirse en un espacio de comunión y eso sólo es posible a partir de la asunción de la no coincidencia del yo consigo mismo. “Abandonamos el cuerpo personal. Se trata ahora de salir de sí”,³¹ dice Perlongher poco antes de morir, con la certeza de estar participando junto a otros (los campesinos amazónicos que invaden las ciudades brasileñas, “aspirando a ‘cantar el mundo’ –o a invadir todo el mundo con su canto”,³² para fundar el Imperio) de un intento de “inventar un nuevo sentido de la vida”.³³

(*) UBA / CONICET.

NOTAS

1. Rosa, Nicolás, *Tratados sobre Néstor Perlongher*, Buenos Aires, Ars, 1997, p. 115.
2. Cf. Ferrer, Christian, “Escamas de un ensayista” incluido en Adrián Cangí y Paula Siganevich (comps.), *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.
3. Además del ensayo “Caribe transplantino” de Perlongher, la antología incluye poemas de J. Lezama Lima, Severo Sarduy, José Kozer, O. Lamborghini, N. Perlongher, Roberto Echavarren, A. Carrera, Eduardo Milán y Tamara Kamenszain.
4. Perlongher, Néstor, “Caribe transplantino” incluido en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 1997, p. 100.
5. Cf. Perlongher, Néstor, “¿A qué vino de París, Mr. Félix Guattari?”, incluido en *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.
6. Perlongher, Néstor, “Los devenires minoritarios” incluido en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, p. 69.
7. Rosa, Nicolás, “Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher. Política y Literatura. Grandeza y decadencia del imperio”, incluido en *Usos de la literatura*, Valencia, Tirant lo Blanch, 1999.
8. Cf. Perlongher, Néstor, “Sopa paraguaya”, prólogo a Wilson Bueno, *Mar paraguayo*, San Pablo, Iluminuras, 1992.
9. Cf., entre otros, Perlongher, Néstor, “La religión de la Ayahuasca”, incluido en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*.
10. Perlongher, Néstor, “Los devenires minoritarios”, incluido en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, p. 72.
11. Perlongher, Néstor, *La prostitución masculina*, Buenos Aires, La Urraca, 1993, p. 10.
12. Panesi, Jorge, “Marginales en la noche”, incluido en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 345. En otro pasaje del mismo artículo se lee: “La literatura o la poesía en el libro de Perlongher es una anterioridad no discutida, ni siquiera controvertida del mismo modo como se enjuician las teorías sociológicas: si el deseo cabe en la formulación barroca, es porque su red formal posee un principio descriptivo que es colocado en paridad con el poder de la ‘historia de vida’ o la entrevista antropológica. Una novela de Tulio Carella, citada abundantemente, resulta tan útil para describir el ‘yiro’ como lo es la palabra de los clientes o de los *michés*” (pp. 346-347). En este sentido, no debería perderse de vista el antecedente que constituye el breve texto de Carella, *Picaresca porteña* (1966). Perlongher no lo cita, aunque sí, como señala Panesi, la novela posterior, producto de la experiencia brasileña de Carella, *Orgia* (1968). Otro texto que podría formar parte de esa consuetudine es “Noches de París”, de Roland Barthes, cuya primera traducción (parcial) al español (de Alan Pauls) aparece en 1987 en la revista *El porteño*, espacio de publicación frecuente de Perlongher.

13. Perlongher, Néstor, *La prostitución masculina*, pp. 71-72.
14. Perlongher, Néstor, *La prostitución masculina*, p. 99.
15. Perlongher, Néstor, *La prostitución masculina*, p. 108.
16. Perlongher, Néstor, *La prostitución masculina*, p. 128.
17. Escribe Perlongher: "Para un buen órgano explicativo hacen falta dos cosas: una topología, es decir, el dibujo en general de lo que se quiera explicar en un espacio determinado, y por otra parte, la energética que circula en el grafo en cuestión, en cuyo caso ya no se tiene simplemente una representación estática de la explicación, sino que también se ve lo que circula y lo que sucede dinámicamente en dicho estado de cosas... la topología y la energética a la vez". (*La prostitución masculina*, p. 133).
18. Panesi, Jorge, "Detritus", incluido en *Críticas*, p. 308.
19. Panesi, Jorge, "Detritus", incluido en *Críticas*, p. 309.
20. Perlongher, Néstor, *La prostitución masculina*, p. 16.
21. Perlongher, Néstor, *La prostitución masculina*, p. 106.
22. Perlongher, Néstor, *La prostitución masculina*, p. 106.
23. Perlongher, Néstor, "Los devenires minoritarios", p. 73.
24. Esa posición debería ser contrastada con la que adopta un antecedente en el interés por el yagé citado por el propio Perlongher, la de William Burroughs en las *Cartas del yagé*, posición que si bien inicialmente es antagónica (desprecio, violencia), conduce a conclusiones similares sobre la "potencialidad latinoamericana".
25. Perlongher, Néstor. "La desaparición de la homosexualidad" incluido en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, p. 85. La afirmación, menos desarrollada, aparece ya en el "Post scriptum" de *El negocio del deseo*.
26. Perlongher, Néstor, "La religión de la ayahuasca", p. 158.
27. Schérer, René y Guy Hocquenghem, *El alma atómica*, Barcelona, Gedisa, 1987, pp. 207-208.
28. Schérer, René y Guy Hocquenghem, *El alma atómica*, p. 209.
29. Schérer, René y Guy Hocquenghem, *El alma atómica*, p. 215.
30. Perlongher, Néstor, "Poética urbana", incluido en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, p. 145.
31. Perlongher, Néstor. "La desaparición de la homosexualidad", p. 90.
32. Perlongher, Néstor, "La religión de la ayahuasca", pp. 166-167.
33. Perlongher, Néstor, "La religión de la ayahuasca", p. 168.

BIBLIOGRAFÍA

- Ferrer, Christian, "Escamas de un ensayista", incluido en Adrián Cangi y Paula Siganevich (comps), *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.
- Panesi, Jorge, *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.
- Perlongher, Nestor, *La prostitución masculina*, Buenos Aires, La Urraca, 1993.
- , *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue, 1997.
- , *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.
- Rosa, Nicolás, *Tratados sobre Néstor Perlongher*, Buenos Aires, Ars, 1997.
- , "Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher. Política y Literatura. Grandeza y decadencia del imperio", incluido en *Usos de la literatura*, Valencia, Tirant lo Blanch, 1999.
- Schérer, René y Guy Hocquenghem, *El alma atómica*, Barcelona, Gedisa, 1987.



LA BIBLIOTECA

revista fundada por Paul Groussac



Números anteriores en www.bn.gov.ar



David Vilas
León Rostitchner
Ernesto Laclau
Jorge Alemán
Ricardo Forster
Germán García
Christian Ferrer
Eduardo Griner
Dardo Scajovici
Eduardo Rinesi
Alejandro Kaufman
Álvaro García Linares
Sergio Rajimondi
Ricardo Alcibia
Diego Stutzmark
José Luis Gussó
Gabriel D'Iorio
Alejandro Haber
Verónica Gago
José Luis de Diego
Diego Benítez
Leonardo Bartolotta
Agustín Altari
Hernán Mattigione

11

Primavera 2011 • \$10 • República Argentina

María Pia López y Gustavo Ferreyra, novelistas

Por Horacio González

Es bien conocida la propensión de Gustav Flaubert por la identificación entre el narrador y el personaje. “Madame Bovary soy yo” era el punto máximo de mimesis en el que el yo del autor se disolvía en su personaje, estableciendo una armonía que daba inicio, para el célebre escritor, a la novela moderna. Pero esta utopía literaria no está exenta de problemas. Pues si el oficio del narrador consiste en ensayar la posibilidad de pensar una vida diferente a la suya, en la cual debe creer asumiendo imaginariamente sus identidades y lenguajes, el personaje impone al autor un desafío: o adherir a él a punto tal de fundirse en una misma existencia imaginaria, o un desdoblamiento “ontológico” entre estos dos seres heterogéneos. Y ese es el drama de la escritura ficcional que en cada nombre de la literatura universal fue tratado de modo singular. En Cervantes, con una adhesión irónica al personaje como manera de tratar solapadamente con la sospecha de este vínculo; en Macedonio Fernández, con la imaginación de una “metafísica extrasensorial” para salvar la imposibilidad de creer; en Borges, con la formulación en la que el otro era él mismo, juego paradójico en el que se disolvían identidades y consistencias, dando lugar a una pluralidad de posibilidades de existencia.

En este artículo, Horacio González se propone explorar este dilema, la posibilidad de creer del narrador y su horizonte idiomático, a través de los hilos del lenguaje que pone en juego en sus ficciones. Y para ello analiza e interpreta las novelas *Habla Clara* de María Pia López y *El amparo* de Gustavo Alejandro Ferreyra como dos modalidades de tratar con esta persistente dificultad constitutiva de la literatura.

Meditando un poco nomás sobre las condiciones bajo las que se escribe una novela, me encuentro con un obstáculo profundo, al que le pondré nombre. El obstáculo Flaubert. La perturbación que acarrea este nombre proviene de algunas de sus opiniones sobre su novela *Madame Bovary*, que figuran en su correspondencia y papeles sueltos, y que en nuestra memoria –no pudimos revisar ningún documento, pues escribimos esto a vuelapluma– suena así: Flaubert consideraba que una novela verdadera, el inicio mismo de la novela, estaba relacionado con la posibilidad del escritor de pensar otra vida distinta a la suya, darle verosimilitud, conciencia, un tejido de palabras, un alma actuante, en suma, una vida creíble aunque heterogénea a la suya. La cuestión es si el novelista cree realmente en los personajes que crea, en la forma en que hablan, en la manera en que constituyen sus –llamémoslas así– identidades. Identidades que son una voz, que debe tener un sabor autogenerado, un grado de *autopoiesis*, como se suele decir, que establezca la presencia de una cuestión tremenda. O si queremos bajar la estridencia del adjetivo, digamos que importante para la crítica literaria.

Es la cuestión de si cree el novelista en sus personajes, especialmente en el caso de que sean alejados muy claramente de su propio lenguaje, sus creencias, motivaciones. Se diría que es fácil resolver la cuestión: cree en su creación, alejada de su conciencia de sí, porque para eso se erige en novelista. Pero me refiero a un tipo de creencia que no sea irónica, que acerque más al novelista a su personaje, y que llegue a mimetizarse con él. “El senador Martín Fierro”. Esta expresión nos confunde, pues la identificación viene por una vía exterior. La lengua que crea Hernández no era la suya propia,

pero es posible imaginar que podría serla, en un acto de trasmigración del lenguaje parecido al venerable mito de la trasmigración de las almas.

La creencia tiene varios planos, que van desde la adhesión candorosa de quien escribe hacia lo que escribe –como fantasmagorías dóciles de nuestra conciencia– a un tipo de desdoblamiento dramático o por lo menos irónico, por el que se abre una fisura ontológica radical. Fisura entre yo y lo que escribo, entre mi vida y mis personajes, entre mi lengua y la lengua que brota de la conciencia que he inventado. Flaubert, si es que lo cito bien, dijo que le parecía que este acto de despojamiento y escisión del yo escribiente con la lengua hablante de un personaje de ficción, *daba curso al inicio de la novela moderna*. Sin embargo, no sería exacto este pensamiento, en caso que lo esté reproduciendo bien, porque es evidente que siempre hubo conciencia de que el yo lírico o alegórico del escritor siempre mantenía distancia con sus criaturas.

No se le atribuye a Cervantes haber dicho “Quijote soy yo”. La mención en la novela del fantasmal escritor Cide Hamete Benengeli, como supuesto autor de algunos capítulos, enrarece las relaciones entre autor y personaje, pues aparece un tercero ficticio al que se le atribuye también una suerte de autoría, por lo menos parcial. La creencia de Cervantes surge de un fondo irónico permanente, y desprende su personaje de un delirio cuya fuerza consiste en ver la realidad como pretexto para forjar diversas fantasmagorías. En general, son inversiones de la relación alucinación- realidad, produciendo efectos aun más graves en la realidad en la que desea intervenir en términos de una justicia ilusa, o de un espejismo ingenuo de justicia. Al hacerlo, provoca más daños que los que quería evitar.

El tema de la creencia y descreencia persiste en la tradición que va de Macedonio Fernández a Borges. Para el primero, la “imposibilidad de creer” es un encuentro con un puente extrasensorio y metafísico que podría superar dicha imposibilidad. Lo único en lo que no puede creer es que no haya un último minuto luego de la muerte para decir lo que no pudo ser dicho antes de que esa fatalidad ocurriera. El problema tiene una gran dignidad filosófica. Toda creencia trivial puede ser sometida a la prueba de la “descreencia”, siendo así que el mundo queda en suspenso y esa suspensión es la detención voluntaria

Ante la muerte, ¿no sería imposible que quede un segmento sobrante en que podamos decir lo que nunca pudo decirse? He allí el problema de la tradición macedoniana que hereda el novelista. Querría creer, pero algo le impide entregarse a sus personajes. Sus personajes no son él. Ese es el hiato novelístico por excelencia, obra del extrañamiento fundamental que hiere el alma de la escritura.

de la credulidad. Pero lo que “no se puede creer” es que no haya una postergación aunque sea en ínfimos minutos de la muerte, para que apenas se pueda decir, a un hijo, que no lo habíamos abandonado. Pero la muerte, desdichadamente, ocurre justamente para obturar ese proyecto de creencia que sería una justicia póstuma que el tiempo real, lógicamente, no entrega.

Ante la muerte, ¿no sería imposible que quede un segmento sobrante en que podamos decir lo que nunca pudo decirse? He allí el problema de la tradición macedoniana que hereda el novelista. Querría creer, pero algo le impide entregarse a sus personajes. Sus personajes no son él. Ese es el hiato novelístico por excelencia, obra del extrañamiento fundamental que hiere el alma de la escritura. Aquí no rige la sentencia borgeana de *el Otro era él*.

Sin embargo, el hecho de que a Flaubert se le atribuyera el célebre *dictum* “Madame Bovary soy yo” —ignoro dónde y si fue alguna vez escrito o dicho—, nos pone frente a la realidad del problema. Flaubert precisaba decir o precisaba que brotase esta deducción conjetural desde el interior mismo de su obra, pues ya había admitido que la novela efectiva nacía de un hiato irrecobrable. Se trataba de que el personaje actuaba de un modo totalmente ajeno a la vida del escritor. Observación banal, en apariencia, pues el que escribe está siempre en otro plano ontológico respecto a lo que suelen llamarse “los productos de su imaginación”. Pero en este caso, esta situación de escisión se piensa como una discontinuidad de la propia conciencia del escritor. Esta discontinuidad, cercana a la disolución de su yo en un mundo imaginario que no sólo puede calificarse como emanado de su “frondosa imaginación” sino del fenómeno mismo de una imaginación heterogénea y extraviada, presupone que deja hablar a otra conciencia con palabras ajenas que sin embargo hacen espectral su conciencia. Madame Bovary no puede ser “yo”, pero en otro plano fantasmal, Madame Bovary soy yo.

Entonces surge el doble movimiento de ser otro en lo que se escribe y volver a ser el mismo luego de lo escrito, reapropiándose de sus figuras espectrales escapadas del recinto conocido de su tejido de palabras; de su ritual archiconocido del hablar que tarde o temprano se reconoce preso a tributos mayores de los que se supone que poseen los arquetipos subyacentes de nuestra enciclopedia personal y secreta. Se dirá que la acción ficcional siempre presupone un desdoblamiento espiritual y escritural, acatar sordamente la antropología del otro. ¿No es siempre lo que se hace? Repondría de buena gana que sí. Pero... Pero.... Pero... ¿Proust no es el ejemplo

de que ese desdoblamiento trascendental no se produce? ¿De que todo pervive en el hilo tremebundo de una memoria que a la vez es una reflexión inmanente a cómo “el narrador” se comporta en los salones mientras narra, bebe una taza de té mientras narra, escucha el ruido de un ascensor que resulta arcaico pues trae la rememoración de otros ruidos iguales, etc.? ¿Y todo ello *mientras narra*?

Todo de modo tal que no suponemos que hay distancia revocada entre el narrar y el vivir, pues precisamente se narra a partir de un *shock* de conciencia donde las capas del yo civil son atravesadas por convulsiones que parten del medio ambiente pero se alojan en el pecho del traidor y del héroe: es la misma figura, el escritor y el personaje del escritor, bajo su mismo nombre o el de otro.

Mi interés en la ocasión es el de explorar algunas posibilidades de la relación entre la creencia personal del narrador sobre su horizonte idiomático y la que pone en práctica cuando mueve los hilos del lenguaje que habitan sus personajes. Veo una manifestación de gran importancia en la reciente novela de María Pia López, *Habla clara*. Manifestación, digo, de lo que podría ser la máxima expresión de una bifurcación absoluta entre la conciencia del novelista y la de los personajes. Como en esta novela su estructura, por así decirlo, se compone de una trama de monólogos cuyas características pueden ser identificadas por el lector (y el trabajo de esa identificación corresponde a lo que conformaría la condición misma del lector de esta novela), no es difícil poner a prueba nuestra más que obvia teoría. Veamos primero algunos fragmentos de esta novela, cuyo título ya declaramos, *Habla Clara*, un notorio juego de palabras con el nombre del personaje, para decir que el habla es clara si es tomada de

uno en uno, para cada personaje, pero se debe a idiosincrasias sumamente irreducibles. Cada habla es clara para sí y obtusa para los demás. Estos son los ejemplos de tres personajes de esta novela:

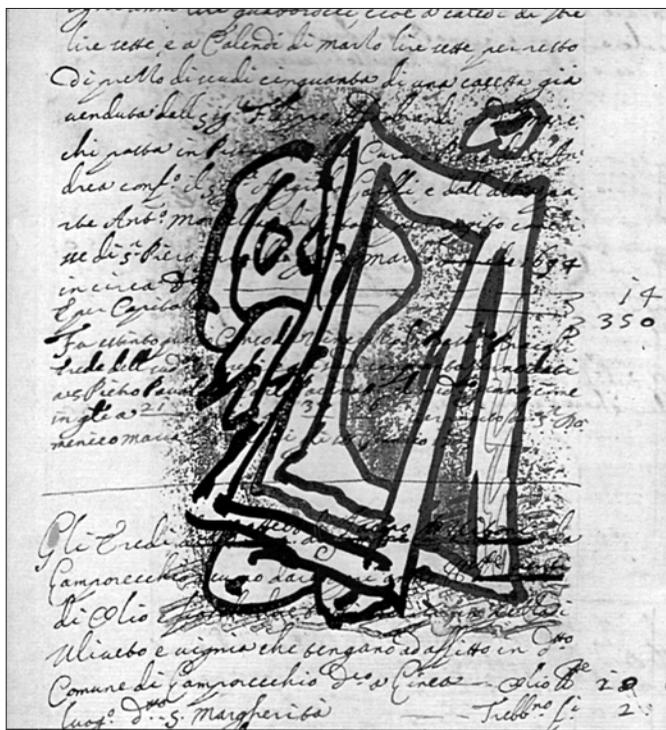
*Salteando se aguanta un poco más.
Si no: el tedio tedioso
tediante tedístico que se viene.
Siempre voces cuentan,
la misma mano que escribe. Y yo
copiando. La copista descolocada
que no es lo mismo que la solicitante
criminal. O
sí. Una y otra. Antes y ahora.
Umbrales siempre hay. Saltear
para no tediarse. Intercambiar las
voces, un ratito de
cada una. Y sin embargo no resulta.
Vuelve el aburrimiento,
el sopor, el odio. Qué trabajo del
orto. No hay derecho.
Qué soy. Unos dedos, acaso, sobre el
teclado. Qué soy. Acaso
unos oídos prestos a la escucha. Qué
soy. Puro vacío instrumento.
Reticente no soy. Le digo que no sé,
no me pueden llamar
a testificar. ¿Y si la gente piensa cual-
quier cosa, que
una anda en algo raro, quién repara
el daño? A usted no le
importa pero a mí sí. Está bien, pero
no me citen. Se lo pido
encarecidamente. Los veía pasar.
Pero no hablaban con
nadie. Juntos. Siempre. ¡Quién se iba
a imaginar algo así!
¡En un barrio tan tranquilo! Porque
vea... gente toda decente,
de trabajo. De dónde no sé. Escuché
que el abuelo y
la nieta habían viajado por un trata-
miento médico para el
señor. Lo acompañaba para que no
estuviera solo. No, médicos
no venían. La enfermedad sería algo
malo.*

Claro que tengo, tenía, mamá, papá, hermanos. Y a veces era para contento, aunque toda institución es opresiente, la familia es encadenamiento. No lo sabía por eso uno se hundía ahí. Más cuando era pequeña voz y mis hermanos poca molestia. Tenía más mundo que rincón, más alegría que preocupación. Jugaba. Sufría. Atenta distracción, fragilidad descubridora, todo era. Me gusta acordarme. A veces se me agujerea la panza. El recuerdo es un animalito que escarba

y duele y tengo que mirar las baldosas. Las cuento. Cuántas se acurrucan ante el sol y cuántas se alivian en la sombra.

Quienes hablan son los otros, con una peculiaridad lingüística que la autora se encarga de hacer irreductible, pues se inventan palabras o se usan modismos de fuerte impregnación coloquial, algunos tan idiosincrásicos que atraviesan en forma ahistórica a las capas populares. Hablan otros, entonces, en su pureza radical lingüística. La distancia es drástica con la lengua de donde emerge el saber de la novelista. Su trabajo fue el de pensar en un extrañamiento abismal respecto a los signos del habla, dejando en la incógnita las situaciones de lugar y los hechos reales acontecidos. Se habla del modo en que cada ser habla, de manera inmanente, extraída de su circunstancias vitales. El ser real que connota cada existencia, habla en su espesura efectiva. El lenguaje así es una forma vital, enraizada en los últimos tramos de nuestra existencia, el que dice realmente quién se es. En la frase “el tedio tedioso tediante tedístico que se viene”, dicho por una especie de funcionaria copista, ya está anunciando que esa forma de la lengua que se retuerce, indica que hay un habla artificial, que siempre lo sería por más que no llame la atención con fórmulas enroscadas que sólo quieren decir: *se habla*.

Se habla con recursos etéreos, que sobre la base de palabras reales, las vuelve como una plegaria recurrente sobre sí mismas, haciéndolas propias de un mantra infantil o de un *ritornello* que desrealiza toda la lengua, mostrando su cimiento irreal. Como lo es todo cimiento lingüístico aunque haya olvidado las convenciones metafóricas oscuras que se hallan en su origen. El mantra es un absurdo tropiezo del



HABLA CLARA

María Pia López



Paradiso

lenguaje sobre sí mismo, pero encarna, en última instancia, una fórmula sacralizada de suscitación de estados de ánimo. De eso trata toda lengua. Su repetición boba nos lleva a los orígenes disparatados del habla. Eso asume la novela de María Pia López. Habla no como se habla realmente, en el uso del buen hablar, sino como se habla con las metáforas olvidadas de la lengua chabacana, infantil y al borde del asesinato.

Se lo pido encarecidamente. Eso dice una vecina. Es lo contrario del mantra. La fórmula del lenguaje tiene una estúpida rareza que se encuentra divinamente implantada en la lengua popular. Hay un arrebatado culto y respetuoso aquí, que es lo cursi por naturaleza. Lo cursi es probablemente lo que se presenta como delicado y fino y emana de una cándida rusticidad. Pero se trata de un rito que suicida a la lengua con un protocolo que taponan los poros del lenguaje. ¿Cree la novelista en esa forma de hablar, la ha dicho muchas veces, o actúa desde es su total extrañamiento respecto al lenguaje del que trata, con el goce de saber que es otra lengua muy parecida a la que se habla, pero inventada, otra? ¿Crear o no crear en ella? Como novelista se cree, aunque como persona social que escribe una novela, se siente *una insalvable distancia*. *Se cree y no se cree*. Esa distancia es el germen de la novela y al mismo tiempo su culpa.

El personaje central, Clara, habla así: “Atenta distracción, fragilidad descubridora, todo era”. ¿De dónde sale este modo de expresión? Desde luego, del detritus de la mezcla de todos los idiolectos posibles. Pero la cuestión es si el novelista cree necesario hacer algo con la enorme fisura que abre al componer lo que dicen sus personajes. A veces, para percibir un hecho lejano, se lo debe comparar con una situación cuya inmediatez irrever-

sible sea capaz de evocarlo. Otras veces, para trabajar con un hecho cercano, que ofusca con su carácter inmediato, es necesario proyectarlo en una lejanía nebulosa a fin de “intuirlo mejor”. Así decía Borges, cuya insospechada teoría de la intuición nos sirve aquí para tratar nuestro problema. La palabra intuición está allí en el lugar donde se encuentra la imposibilidad de resolver el foso de incredulidad y credulidad, que alternativamente se abre cuando sabemos que hacemos a hablar a otros que no somos nosotros, pero algo de lo nuestro yace incómodamente allí.

Anselmo, personaje de *El amparo*, novela de Gustavo Alejandro Ferreyra, puede darnos algunas referencias adicionales en esta breve exploración de nuestro tema: ¿en qué cree un novelista respecto al lenguaje de los otros? Gustavo Ferreyra escribió esta novela en 1994, luego vendría *El desamparo*, en 1999, y sus dos últimas novelas son *Piquito de oro*, de 2010, *Doberman*, del mismo año.

En *El amparo* Adolfo está mirándose en el espejo:

Y la imagen que vio fue la del hombre alerta que sabe que va a ser mirado, por lo que de ninguna manera puede engañarse. Adolfo se mesó los cabellos, amargado por la ingenuidad de ese intento, negando con la cabeza como si quisiese convencerse de que ese ser de tan ridículas astucias no era él, o que, en todo caso, el momento que vivía lo había llevado a un rapto de estupidez ajeno absolutamente a su naturaleza, y lo había aparatado de su sensato proceder de otrora.

Y en otro pasaje:

Ya no tenía por qué cubrirse para arriesgar una frase con la encargada. Había cumplido consigo mismo y

ahora podía tomarse serenamente las cosas. Sentado ya en uno de los rincones que le placían, observando difusamente los movimientos de cubiertos de quien tenía enfrente, se dijo que en dos o tres meses podía empezar a pensar en la frase que diría, y que otorgándose el tiempo necesario, casi podía agotar las respuestas posibles y a cada una de ellas él prepararía también la contestación, con lo que, minimizando hasta un punto cercano a su desaparición de lo imprevisible, habría de poder enfrentar sin sobresaltos, aunque más no sea, el inicio de un diálogo; y este feliz comienzo lo alentaría para desempeñarse con propiedad cuando se viese liberado, sin más remedio, a la inspiración del momento.

La novela *El amparo* trata también de una mente que conocemos por su meditación interior, donde el escritor se ausenta de modo a dejar libre un pensamiento persecutorio, una infi-

La novela de Gustavo Ferreyra presenta también a un personaje que tropieza con su propia ajenidad. Pero es una conciencia desterrada de sí, que ha sido creada por un escritor cuya tercera persona desprende una primera persona irreal, como si estuviera en los comienzos de la creación del lenguaje, que se corresponde con las minucias de una humillación insondable.

nitesimal paranoia que procede a través de una reflexión sumamente cosificada. Convierte en objetos todos los movimientos de su pensamiento, tanto cuando se ve su rostro en imagen como cuando calcula obsesivamente el modo de comportamiento que tendrá a propósito de las cuestiones más irrelevantes. Pero en ese incesante movimiento que ocasionan las microscópicas agitaciones opresivas del medio, con su trama coactiva narrada como si fuera un modo

normal de relacionarse, en tanto se trata del verdadero horror que mora en el habla y en el pensar, atrapado por su celda personal. La celda de la autopercepción obsesiva, el tiempo convertido en una suma de detalles irracionales y por eso mismo, milimetrados con la pasión de un pensamiento servil. El servilismo está creado por el novelista como una suma de acciones analíticas de carácter persecutorio. La conciencia y el entorno aparecen como un rompecabezas amenazante, donde toda relación surge como una humillación que anula el lenguaje como reflexión y lo coloca como una piel que cubre de manera inane todo lo hablado. El habla es miedo, vindicta, intimidación de una mente que sacrificó su libertad y por eso se hace más agudamente contemplativa de cómo el mundo es un montaje de plaquetas aviesas, ensimismadas en su pavor.

Andrés Neuman es un novelista que posee un instrumental ágil y fértil, que se mueve en configuraciones novelísticas clásicas, en una actividad interesante que pareciera la imitación de una novelística del siglo XIX, con sus misterios y oscuras celosías y amores, pero que disloca levemente el estereotipo, para manejar mejor aun ciertos climas sórdidos, espiritualmente enredados y conspirativos. No es motivo de este breve y acaso infundado trabajo. Lo mencionamos porque en una entrevista reciente, trató el mismo tema sobre el que estamos tentando redondear unas pocas palabras que sean viables. Consideró que “si hay algo que detesto en la literatura es presumir del dolor. Yo busqué reciclar mi daño personal en un personaje femenino que pudiera comunicar otros dolores en los que no tengo nada que ver”. Quizás se traduce de este modo, con una opinión salida en un diario, lo que deseábamos decir hasta el

momento. El escritor posee elementos anímicos previos y luego sobre esa base procede a un distanciamiento que tiene diversas gradaciones. La escisión fundamental del alma del narrador es un hecho irresoluble que lleva a ser lo que no es, y no ser lo que es.

La novela de María Pia López —su segunda novela: *Habla Clara*— omite totalmente la figura de la narradora, y presenta cuerpos de habla sumamente extraños a su propia voz. La ha retorcido y estrujado al punto de hacerla irreconocible para ella misma, colocándose en el punto culminante de decir, “pero esa voz soy yo”, punto culminante que volvería al dominio del autor la enajenación creativa, de modo que no sea una balsa navegando etéreamente fuera de sí. Pero ya sabemos que este gambito flaubertiano ni siempre acude a la conciencia, ni es necesario cometerlo. La novela de Gustavo Ferreyra presenta también a un personaje que tropieza con su propia ajenidad. Pero es una conciencia desterrada de sí, que ha sido creada por un escritor cuya tercera persona desprende una primera persona irreal, como si estuviera en los comienzos de la creación del lenguaje, que se corresponde con las minucias de una humillación insondable. En ninguno de estos dos casos, el novelista cree en sus personajes, si es que la creencia brota del pliegue más íntimo del modo en que hablamos. No creer en lo que se escribe, llegar al fondo de un extrañamiento, como decían los formalistas rusos, la *ostranenie*, si es que lo escribo bien, postulaba que entre lo conocido y lo extraño había un correlato donde se jugaba el ser del lenguaje. A literatura debía descubrir el momento en que lo extraño parecía ser una pérdida de las raíces de la vida lingüística pero en verdad la recreaba



Gustavo Ferreyra

con un punto de vista basado en otra lengua, hecho con los retazos de la real, pero con un lirismo que tropezaba consigo mismo y podía convertirse por el absurdo en una nueva lengua popular. María Pia López arriba a este último punto, y Gustavo Ferreyra hace recaer la lengua en el ensimismamiento meditativo de un sirviente, como si hablar fuera protegerse del conocimiento efectivo que toda lengua, aunque parcialmente, nos proporciona. Ignoro la validez de estas reflexiones. En todo caso, se corresponden con el gusto que he tenido en leerlas.

Historiográficas

Pocas veces, quizás, la historia ha sido tan solicitada como en estos días. Y esta propensión a rediscutir el pasado puede tener raíces muy diversas. Por un lado, se ha dicho, casi como cliché, que la crisis de comienzos de siglo ha puesto en cuestión la “identidad argentina”. Y eso ha provocado que muchas miradas se dirigieran hacia la historia para encontrar

allí pistas de cómo se había llegado a esa situación. Así lo interpretaron los medios de comunicación, los periodistas y algunos historiadores, muy concesivos con los lenguajes y estereotipos televisivos; hechos y personajes eran escrutados con la pretensión de demostrar la “verdadera” historia detrás de los mitos edificados. Por otro lado, la cuestión del Bicentenario: la proximidad de las celebraciones abría un espacio para el debate y la interpretación historiográfica. Pero, tal vez, aquello que con más énfasis ha puesto a la historia en el corazón mismo de la discusión pública sea la disputa abierta a partir de la polarización política de estos años, en los que unos y otros contendientes apelan a la historia —con la prisa del político y el oportunismo de quien lleva agua para su molino—, viendo cada episodio como cúmulo de razones y discursos. Y es que la historia se ha vuelto un campo conflictivo: siempre lo ha sido, pero lo es más aún cuando ésta se vuelve fuente de legitimidades en una escena de disputas sociales y políticas polarizadas.

Científicos y ensayistas, académicos y revisionistas, culturalistas y objetivistas, liberales y nacionalistas han sido los diversos nombres que siempre poblaron esta discusión. Unos procuraban mantener la historia como campo del conocimiento, con sus reglas, métodos y formas de validación; otros procuraban contestar la historiografía oficial oponiendo mitos, cotejando datos, discutiendo hechos. Así,

la lejana controversia que nace con la historia misma, abonada en los últimos tiempos por nuevos ímpetus, es materia de especulaciones que inciden en la vida política cotidiana.

En estas páginas, el lector encontrará algunos ensayos que exponen argumentos e investigaciones. Todas ellas expresan, en cierto modo, una mirada crítica, esbozada desde el fuego mismo de este clamor por la historia.

Claudio Martyniuk presenta un agudo e incómodo ensayo filosófico sobre la memoria como una fijación que distrae la atención sobre el presente.

La socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui escribe acerca de las mitologías populares indígenas —entre la guerra y la festividad— que, evitando quedar atrapadas en las trampas del tradicionalismo, han sido —y lo siguen siendo— materia y soporte de enfrentamientos con el mundo colonial.

Pablo Stefanoni presenta una curiosa investigación acerca del mito del Tiwanaku como fuente y sitio del renacimiento de una nueva civilización, capaz de rescatar a occidente del decadentismo.

Omar Acha interviene en el centro mismo de la actual polémica sobre la historia, entendiendo que todas las posiciones en juego no cuestionan “el mito más grande de la historiografía”: la existencia de la historia como fundamento de lo real.

Ezequiel Adamovsky explora la historia de las clases medias argentinas y su constitución identitaria a partir de ciertos procesos políticos, poniendo énfasis en aquellos episodios esporádicos en los que desarrolló vínculos solidarios con los sectores subalternos, abriéndose así a nuevos horizontes políticos.

Lara Segade repasa la constitución del imaginario sobre Malvinas y las distintas miradas que colocaban a la ocupación inglesa como fenómeno temporal. Esta construcción narrativa opera un viraje radical a partir de la guerra.

Finalmente, Norberto Pablo Cirio explora el mundo afrodescendiente, ignorado en las retóricas sobre los orígenes del pueblo argentino; y lo hace a partir de sus experiencias musicales en la ciudad y sus suburbios y en festividades populares en el interior del país.

La memoria como tótem

Por Claudio Martyniuk

El buen ensayo filosófico se ofrece como tal si es capaz de no quedar atrapado en el mundo de la opinión. De esta manera, el escritor no adhiere ni rechaza lo que aparece como dado. Tampoco lo describe, pues eso implicaría intervenir sólo a partir del campo de visibilidades. El ensayista, entonces, construirá su propia mirada intentando sumergirse en una profundidad, buscando lo invisible en lo que se ve. Sólo así consigue escapar de la polaridad para analizar las consecuencias y las implicancias de ciertas formas de ser. Y lo hace, fundamentalmente, metiéndose con los temas más complejos de cada época. Esto hace Claudio Martyniuk con la memoria. Analiza, eslabona razonamientos, bordea los contornos de lo posible y lo pensable y, transitando por ese desfiladero, desafía aquello que, a través de sus rituales, se convierte en verdad incuestionable.

Si la indiferencia social, verdadero anestesiamiento de los cuerpos, es la precondition para toda práctica de genocidio, la espectacularización de los derechos humanos como cliché apto para el consumo concentra la atención en lo acontecido y distrae la preocupación por el presente y por las formas en que el “pasado puede hacerse futuro”. No se trata de una crítica sencilla sino de una punzante pregunta por las posibilidades de una memoria que pueda sustraerse de sus usos escolarizados y del deber oficial de recordar; una memoria experimental que recuerda aquello que abre el presente y no que cierra el pasado como una imagen cristalizada que moldea nuestra sensibilidad.

*Hay, en todas las épocas,
nuevos errores que rectificar
y nuevos prejuicios a los que oponerse.*
Samuel Johnson

Cultura de la indiferencia

Bajo la cultura de la indiferencia se concretaron los exterminios contemporáneos. Se promovieron y dejaron que prosiguieran. No se buscó liberar Auschwitz. La Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) funcionó, con mucha visibilidad, hasta 1983 como campo de desaparición en pleno Buenos Aires. El silencio de la indiferencia social, el desinterés de los otros estados, la letra de declaraciones de derechos quedaron reducidos a tinta inerte. Y después, siempre después, los derechos humanos en la retórica. Hay excepciones, heroicas a veces, pero sobre un fondo de indiferencia. El derecho a la indiferencia es polivalente en la cultura democrática. En cambio, la indiferencia a la interpelación política suele ser desafiada por regímenes totalitarios que no admiten la prescindencia ante un partido o un líder, y la conciben dentro de las formas ilegítimas de existencia de la oposición. El gesto mudo ante los otros es también libertad para mostrar y contemplar sin condena. Indiferencia es, además, sensibilidad anestesiada, pasividad. La indiferencia puede adquirir la forma de humillación institucional. La desaparición, también el abandono de chicos y ancianos, de aquellos que deambulan reducidos a meros seres vivos, privados de otras dimensiones, masa corporal sobre la que cae el peso de acciones del estado. Si no es indiferente, el estado controla, disciplina, barre, encierra, aniquila.

Si no son indiferentes, la comunidad, las personas, las instituciones, ¿cuánta entrega deben brindar ante cada violación grave de los derechos humanos perpetrada? ¿Cada uno “debe dejarlo todo” hasta la reparación, la sanción, la verdad, u algún otro fin evaluado como apropiado? “Toda” esa concentración de atención provoca, por acción intencional o por omisión, desatención de otras violaciones y de otras dimensiones de la sociedad. Puede, además, ser retórica, banal la invocación de los derechos humanos. Y una política de defensa de un registro de los derechos humanos podría encubrir la comisión de violaciones en otra serie de registros también comprendida como derechos humanos.

Asistiendo sin sentir, asintiendo sin actuar

Sentir con otro, sentir la afectación, el dolor que grita un ser humano es un fenómeno estético, apunta a la sensibilidad y los poros de la piel son conmovidos. Pero la educación sentimental se encuentra bajo el signo del empobrecimiento de la experiencia, entre los barrotes del espectáculo y el consumo. Y las violaciones a los derechos humanos se suceden, ocupan el espacio público, pueblan campos en los márgenes, extienden archipiélagos, expanden la excepcionalidad. ¿Cómo no sentir las? ¿Cómo no reaccionar?

La sociedad civil argentina durante la dictadura fue especialmente sensible a la inflación, a la cotización del dólar, al fútbol. No fue muy diferente la sensibilidad dominante durante la crisis argentina de 2001/2. Mientras tanto, se consume (se consumen también discursos sobre los derechos humanos). Y no hay inocencia, sólo indiferencia. Ante lo terrible, crece la indiferencia.

Y sin embargo todo sigue. La sociedad civil argentina durante la dictadura fue especialmente sensible a la inflación, a la cotización del dólar, al fútbol. No fue muy diferente la sensibilidad dominante durante la crisis argentina de 2001/2. Mientras tanto, se consume (se consumen también discursos sobre los derechos humanos). Y no hay inocencia, sólo indiferencia. Ante lo terrible, crece la indiferencia.

Las emociones pueden provocarse. Los medios de comunicación imponen una retórica que manipula las pasiones. Acercan, olvidan, resaltan, construyen lo extraño y cultivan la envidia por lo

La sociedad argentina, los responsables del pasado reciente y también de este presente, los medios de comunicación, los partidos políticos, las asociaciones sindicales y empresarias, deben todavía responder, en tanto toleraron y obedecieron un régimen dictatorial.

más familiar. Esta geometría interviene en la modelación del espacio de la sensibilidad, construye espectáculo y espectadores, incentiva la conmoción en la representación, objetiviza, natu-

raliza. La imaginación moral tiene en los medios de comunicación a su principal fuente y escollo: hacen testigos pasivos del espectáculo social, agotados en la indignación efímera.

¿Cómo es posible restituir el gesto de humanidad ante el dolor de la injusticia? Se puede alcanzar una visión que singularice, que capte el grito de la injusticia, que aumente la duración de la percepción. Concebir al acto de percepción como un fin, experimentar aquello que se encuentra delante de nosotros pero no lo vemos, esa liberación del objeto es la atención. Atención que persigue que el gesto no enmudezca. Y enmudece bajo la imposición de los dispositivos que automatizan el sentir, que fortifican la sensibilidad,

montan la coraza de la indiferencia y erigen estados de negación.

En la construcción de la sensibilidad –y de la indiferencia– la inseguridad ha pasado a primer plano. Esta sensibilidad a la inseguridad tiene un acento ansioso –hay hipersensibilidad a la inseguridad, hay ansiedad de seguridad–, que provoca una creciente intervención estatal en el control y penalización de personas que aparecen como excedentes, superfluas y son localizadas en campos o dejadas a la deriva, sin hogar donde regresar. La Declaración de los Derechos Humanos demanda un estado que se comprometa en su realización. El estado policial, en cambio, navega en una bruma de miedo, emplea un decisionismo que expulsa, traza excepciones y priva de derechos, condena a la mera vida a una masa gigantesca de personas.

Crecen los campos de refugiados, de migrantes, de expulsados, de indocumentados, de marginales. Pueden concebirse como laboratorios de una vida total. No en los márgenes, no afuera: en las veredas, en los parques cuando no están enrejados, en las villas miseria, adentro, en el interior de una ciudad, la vida expuesta de una masa de seres excedentes también es un laboratorio, y a veces produce una forma de organización que aprovecha intersticios y genera esperanza y felicidad. No importan, crecen en esas formas bajo el desprecio. Y es tan débil la imaginación moral, es tan frágil la sensibilidad a los padecimientos de los otros, que hasta omite evaluar cualquier nivel de responsabilidad.

“Esta es vuestra culpa”, se le podría señalar a la sociedad argentina, responsable de los actos de la dictadura. Más allá de la culpa jurídica, políticamente todas las personas son corresponsables

de los actos cometidos por el Estado al que pertenecen. La sociedad argentina, los responsables del pasado reciente y también de este presente, los medios de comunicación, los partidos políticos, las asociaciones sindicales y empresarias, deben todavía responder, en tanto toleraron y obedecieron un régimen dictatorial. Cada persona es corresponsable de cómo sea gobernada. Además, hay culpa por haber apoyado y colaborado con ese gobierno: en estas acciones reside la culpa moral, en la lealtad, en los juramentos, también en muchas transacciones y divertimentos, en formas de autoengaño y aun de turismo. Más también: hay culpa por quedarse sin hacer nada cuando se cometían los crímenes. La carencia de solidaridad, el presenciar y no hacer nada, funda una culpa que debe ser sentida por cada uno y que no se le puede imputar a un tercero. Hay responsabilidad imborrable ante la injusticia y se pone en juego la comprensión de la propia sociedad, la perspectiva de los sucesos. La comprensión personal también requiere un tratamiento evaluativo. Los descendientes, las nuevas generaciones tienen a su cargo el examen crítico de los mayores, repartiendo responsabilidades. El riesgo de evadirse en un pesimismo antropológico, en un fatalismo historicista, olvida la llegada a un límite en el que hay que elegir –y en la preferencia de conservar la vida los errores cognitivos se invocan como justificaciones, pero son parte de la producción de estados de negación–. Es necesario, entonces, interrogar la posibilidad de la barbarie, su persistencia y extensión en la sociedad, en las artes, en el saber, en las instituciones. Es necesario concebir las cimas de esa barbarie, los genocidios, no sólo como

el resultado de la actuación de una maquinaria racionalizada y burocrática, o de factores singulares. La necesidad de expresar, interrogar, evaluar, discutir y hacer es abierta, crítica, histórica, política, también ética y estética, debe abrir los poros de la sensibilidad, cuestionar los dispositivos institucionales y las metas y valores dominantes. La justicia política deja al desnudo su impureza, pero la justicia impartida por los funcionarios judiciales también tiene vetas impuras, que suelen reafirmarse a través de imposiciones de, en algún sentido, los vencedores. El sello a la posibilidad de que intervenga esta justicia, con todos sus trastornos, tampoco cuenta con garantías, como se observa en los recurrentes debates españoles sobre los crímenes del franquismo. Las purgas y reparaciones, propias del ámbito administrativo, todavía no terminaron de definirse ante la última dictadura argentina. La justicia privada –como ejecuciones extralegales, que fueron salvajes en Italia al final de la Segunda Guerra– se desconoce

en Argentina, donde sólo se desarrolló el uso de la vergüenza a través de los “escraches” a los represores. Pero aun así, la emoción retributiva, la ira, la indignación, el odio, el desprecio, hoy se dirigen hacia la inseguridad y aquellos que encarnan “lo peligroso”. No se necesitaron ni la venganza ni la reconciliación ante los crímenes de la dictadura argentina. Se sanciona y encierra a los genocidas. Mientras tanto, no se cesa de arrojar personas

La opinión pública deviene espectadora pasiva o selectiva del dolor de los demás. La indiferencia, funcional, limita el contagio de emociones, distancia, impide que opere una intuición que salve la distancia (¿infranqueable?) para la identificación (empatía).

a una vida sin formas. La opinión pública deviene espectadora pasiva o selectiva del dolor de los demás. La indiferencia, funcional, limita el contagio de emociones, distancia, impide que opere una intuición que salve la distancia (¿infranqueable?) para la identificación (empatía). Los espectadores y consumidores se preservan y cultivan el amor a sí mismos.

¿Cómo, en la cadena de expectativas que constituye la acción social, edificar sensibilidad de ayuda al otro sin contrapartida? En el campo jurídico está penalizada la omisión de ayuda. Pero en el proceso civilizatorio de autocontrol de las emociones, de transformación de las pasiones en intereses, el individualismo propietario, la sensibilidad embotada y el cansancio acallan el ímpetu cuestionador. En los crímenes contra la

humanidad, la indiferencia es complicidad. La indiferencia silencia, oculta, invisibiliza, da vuelta el rostro ante aquello que se vuelve innombrable. Y ese otro que se rechaza y se excluye, se encierra y somete, no es concebido como del mismo mundo. Ante él, la ausencia de responsabilidad: esta sensibilidad desinvolucra, construye una zona de indiferenciación que es parte de los dispositivos de control social. La edificación de la subjetividad se afirma en esta separación, que condena a la imitación *snob*, al consumo por envidia, a la estética de la indiferencia. ¿Cómo no vivir en la intranquilidad por la omisión? ¿Cómo despertar de la reificación que hace perder la multiplicidad de significaciones existenciales de las personas que nos rodean y hasta de nosotros mismos, y que hace invisibles o peligrosos a los otros?

Juicio a las Juntas,
1985



Desaparición en el Bicentenario

Sin la bonanza de hace un siglo y con una persistente desigualdad, Argentina celebró los doscientos años de la Revolución del 25 de mayo de 1810. El primer centenario estableció narrativas constitutivas del imaginario nacional sobre costumbres y logros, potencias, promesas y riquezas. Esos relatos ejercieron un gran influjo cultural. Más fragmentarios aparecen los relatos del segundo centenario, y en ellos la desaparición de personas no puede omitirse.

Falta poco para que se cumplan tres décadas de democracia en Argentina, y también de las decisiones de revisar el pasado a través de una comisión administrativa (CONADEP) y de enjuiciar a los responsables de las miles de desapariciones de personas (juicio a las juntas militares). Lo realizado desde 1983, entonces, forma parte de una secuencia desarticulada, con interrupciones y avances muchas veces no previstos por las estrategias jurídico-políticas. A pesar de los resultados alcanzados, la envergadura de los delitos, las lagunas de conocimiento acerca de: (1) la extensión de los crímenes, (2) la localización del conjunto de campos de desaparición, (3) el destino de los cuerpos y (4) la identificación de los menores apropiados, así como la ausencia de reflexiones públicas intensas, referidas a cómo evaluar en las dimensiones política, moral y judicial las diversas responsabilidades por las acciones y omisiones de funcionarios y personalidades (incluidos –además de quienes ocuparon cargos en el gobierno dictatorial, comprendiendo miembros de las fuerzas de seguridad y de inteligencia, jueces, fiscales y defensores– académicos, empresarios,

banqueros, periodistas y artistas) y de ciudadanos ordinarios durante los años de la dictadura, hacen prever que por muchos años más proseguirán los juicios y se extenderá la evaluación de las conductas de civiles y militares que participaron de la dictadura. De cómo se practique la memoria y se juzgue, de cómo se represente y narre, de las formas que adquieran las distancias e identificaciones dependerán la experiencia y el aprendizaje colectivo de esa modalidad extrema de aniquilación que es la desaparición.

Se enjuició y condenó a los miembros de la junta militar (1985); también, y en general por impulso de organismos de derechos humanos, diversos fiscales y juzgados comenzaron a investigar la responsabilidad de otros militares por gravísimas violaciones a los derechos humanos. Las presiones de las Fuerzas Armadas por el aparente desborde de la estrategia legal inicial del presidente Alfonsín derivaron en la sanción de las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987) y, después, en el dictado de los indultos a represores y miembros de la junta que recibieron condena, de parte del presidente Menem (1989-90), y esto pareció clausurar el trabajo de la justicia. Sin embargo, se logró mantener viva la acción judicial centrándola en

Los lazos familiares se demostraron básicos: las madres fueron las primeras –y durante mucho tiempo las únicas– en reaccionar ante las desapariciones; los hijos fueron los promotores de una forma de justicia social: el “escarche” –un modo de producción social de vergüenza que denuncia lo hecho por un represor en las inmediaciones de su domicilio–, que ha sido la única reacción registrada durante la democracia, en particular cuando la vía judicial fue clausurada por las leyes de obediencia debida y punto final y los indultos.

la búsqueda de la verdad (Juicios de la Verdad, 1998). Mientras tanto, se cuestionó en sede judicial y también en el poder legislativo, la constitucionalidad de las leyes que impedían la prosecución de los juicios. También la justicia tramitó la impugnación a la legitimidad de los indultos. Luego, entonces, de

La cultura dirigida al pasado, lejos de un culto, devino rutina, recorrido obvio. El dedo acusa. Fácil y cómodo lo hace. Sin escándalo, sin involucramiento colectivo, sin responsabilidad compartida. Apartada y desvinculada, fragmentada y deshilachada, semejante al hurgar desechos, al acostumbriamiento a una supervivencia a partir de materias descartadas, ideología de diario caduco que gana la supervivencia al envolver la fugacidad del presente, esta memoria instituida es consagrada como hostia, celebrada como espectáculo, peregrinada como virgen, adorada como dogma, mistificada, momificada, fantasmal, pero masiva sólo en su general aceptación pasiva.

los procesos judiciales, persiguiendo el esclarecimiento de los hechos y la sanción de los responsables, se abrió una nueva etapa (4) en la cual se declararon nulas las leyes de obediencia debida y de punto final (2003), y también la Corte Suprema dispuso la invalidez de esas normas (“caso

Simón”, 2005) y la inconstitucionalidad de los indultos dispuestos por Menem (“caso Riveros”, 2007). Así prosiguen centenares de causas por violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura, con más de mil ochocientas personas imputadas. A marzo de 2012, sólo 9 de los 244 condenados por crímenes de lesa humanidad tienen sentencia firme.

La jurisprudencia referida a la desaparición de personas, la estrategia jurídica, política y administrativa del estado —si existiera un programa institucional articulado— en materia de revisión, difusión y consideración de la participación de civiles y militares en la dictadura, en especial para acceder a cargos públicos, y los modos oficiales de abordar ese pasado traumático, considerando los contenidos educativos en los distintos niveles de escolaridad y la concepción de los espacios destinados a la memoria, sumados al distanciamiento temporal que permitió conformar una narración con rasgos definidos —así, se ha receptado el carácter imprescriptible e imperdonable de crímenes calificados de lesa humanidad, terrorismo de estado y genocidio—, han tenido escasa incidencia en las prácticas sociales y en el tejido de la sensibilidad.

Los lazos familiares se demostraron básicos: las madres fueron las primeras —y durante mucho tiempo las únicas— en reaccionar ante las desapariciones; los hijos fueron los promotores de una forma de justicia social: el “escrache” —un modo de producción social de vergüenza que denuncia lo hecho por un represor en las inmediaciones de su domicilio—, que ha sido la única reacción registrada durante la democracia, en particular cuando la vía judicial fue clausurada por las leyes

de Obediencia Debida y Punto Final y los indultos. Las organizaciones de derechos humanos no se limitaron sólo a los familiares –ni en el caso de Madres de Plaza de Mayo ni tampoco en el de HIJOS–, pero ese lazo, que representa la mayor cercanía y continuidad temporal, ha sido indispensable para mantener viva la pretensión de justicia. Muchos hijos de desaparecidos también fueron apropiados, se les hizo desaparecer su identidad y se les impuso otra. El torbellino de narrativas fraguadas y de verdades por conquistar tiene aristas judiciales, políticas, sociales y personales, con el dolor en su núcleo.

Fuera del espacio de los allegados, la distancia con la práctica de desapariciones ha dado lugar a un doble movimiento. Uno ha llevado a generalizar el repudio a la represión de la dictadura, permitiendo la actual actividad judicial. Otro ha desconectado responsabilidades y sucesos históricos y contemporáneos, lo que significa que se mantiene presente un pasado

que se encapsula, que suele darse por sentado que se ha superado, sin proyecciones en las miserias y violencias del presente. La *idolatría* en la condena de las violaciones a los derechos humanos ocurridas en el pasado es contemporánea a la indiferencia a violaciones graves a derechos humanos en el presente. La prescindencia de la sociedad civil se mantiene, dejando a su suerte a los chicos de la calle, a los sin techo, a los desamparados y humillados por las instituciones. Se carece de una reflexión sobre los futuros posibles del pasado, una problemática en la que se hallan incluidas la vitalidad, cristalización, abuso y reavivación de la memoria, el castigo y compensación de los crímenes, su posible reparación y comprensión y los espacios y formas plurales de ejercitar el reproche, el perdón, la crítica, la representación y la búsqueda de justicia. Y la falta se muestra en la frialdad de la sensibilidad, en la indiferencia de acero salvaje visible en basurales, villas miseria y cárceles. Esa humillación estructural

Ronda de los jueves,
de las Madres de
Plaza de Mayo



y su imposición institucional, así como el par indiferencia-indignación del espectador, par delegativo de responsabilidad, marcan a fuego la sociedad del bicentenario.

Memoria y atención

¿Cómo se ha transformado la visión de uno mismo como persona que lleva adelante su vida y debe dar cuenta de sus actos desde la desaparición sistemática de miles de semejantes, desde la pasividad ante todas las capas sucesivas de aniquilación que se fueron sucediendo, y que pesan sobre ancianos y chicos, salud, política y economía, cultura, derecho, educación y ciencia? La transformación de nuestra visión normativa ha sido atroz. La certeza de lo que somos capaces de hacer, así como del valor de nuestras propias razones, están heridas de muerte. Pero la negación, la misma negación de las responsabilidades ante la desaparición, prosiguen alimentando aniquilaciones.

El cultivo de la atención como modo de detención, como forma de intensificación de la sensibilidad, es capaz de sumergir el fondo de la memoria, advertir el contorno de la representación y vivenciar la descripción, encarnando y practicando la entrega.

Sin un abrirse al mundo, en la inmanencia, sin la atención que vuelve la percepción más intensa, sin más que yuxtaposición pasiva de sensaciones acompañadas de una reacción maquinal. Siempre la desaparición como sostén, pero sin adoptar lo real de esta realidad. Persistiendo, entonces, en la inocencia: ahorristas inocentes, turistas inocentes, empresarios inocentes, banqueros inocentes, políticos inocentes, empleados y gremialistas inocentes, docentes

inocentes, curas inocentes, policías inocentes, ideas y prédicas inocentes, embrutecedora inocencia.

La cultura dirigida al pasado, lejos de un culto, devino rutina, recorrido obvio. El dedo acusa. Fácil y cómodo lo hace. Sin escándalo, sin involucramiento colectivo, sin responsabilidad compartida. Apartada y desvinculada, fragmentada y deshilachada, semejante al hurgar desechos, al acostumbamiento a una supervivencia a partir de materias descartadas, ideología de diario caduco que gana la supervivencia al envolver la fugacidad del presente, esta memoria instituida es consagrada como hostia, celebrada como espectáculo, peregrinada como virgen, adorada como dogma, mistificada, momificada, fantasmal, pero masiva sólo en su general aceptación pasiva. Desvela y no devela, mantiene la mirada, fascina, inclina, disuelve, agota y persuade del agotamiento, cansa y resigna al cansancio. Bandera de remiendos y burocracia, becas y subsidios, en su vaguedad forja cruzados. Más que defensa de las bases expresivas de una época, integra una estructura que empobrece y mantiene la influencia de la constelación de la desaparición. En la retención de la sensibilidad que hundió en la catástrofe se advierte un hilo que recorre un largo proceso que aún se proyecta sobre el porvenir. *Collage* de indiferencia y arrogancia, retórica y superficialidad, política cómoda, estética cosmética, un cono de sombras que reduce la declamación de derechos humanos al juzgamiento de los crímenes del terrorismo de estado.

¿Cómo romper ese mar congelado? Normas y prácticas inciden en la configuración de la atención y de su fondo indiferenciado. La educación y

los hábitos son pilares de la economía de la atención. Los estilos de pensamiento, la hermenéutica íntima del gusto, la manera de exponerse, la afeción del espectáculo público, la piel, el tejido, la transpiración, esto y mucho más al esquivar y rozar, ante una pisada, un líquido derramado, la interpelación de un sonido que es voz que altera y despierta, un silbato que frena y ya se obedece, como si fuera natural. La sensibilidad, el contorno estético de las personas, ese pliegue de piel y cultura, de animalidad, vergüenza y orgullo, voracidad refinada que hace al azúcar blanco, las camas de realce y las corbatas de seda, que hace mirar y limpia la mirada de estorbos. La estética oftalmológica gobierna al estado policial, depura, comprime, encesta, entierra, y lo hace sanitariamente. Como impureza marginal y residuo contaminante es excluido, tachado, desaparecido. Lo es, pero nunca del todo. La ecología de la desaparición provoca una implosión.

En la imposible plenitud de la atención, ella, *collage* de discursos, prácticas, artefactos, complejo de representaciones, poéticas y políticas, relaciones de poder y hermenéuticas singulares. Inestable, la atención puede alcanzar una intensidad que evada las condiciones ordinarias, esa unidimensionalidad que superpone imposiciones. Capaz de tomar direcciones opuestas a la memoria, estira, carga de tensión y espesor, genera estupor y pone al borde de la estupidez: acción atenta que reconceptualiza al observador y puede tornar espectral a la memoria. Una atención que tense las imposiciones, que espere y deleve los puntos ciegos de la cultura de la memoria. Atención, de otro modo, que se pierde con los perdidos. Atención, manantial

de igualdad que sacude servidumbres. El testimonio es una forma de atención. El cultivo de la atención como modo de detención, como forma de intensificación de la sensibilidad, es capaz de sumergir el fondo de la memoria, advertir el contorno de la representación y vivenciar la descripción, encarnando y practicando la entrega. Un acento en la piel, en los pliegues de la sensibilidad, un paso que une ética y estética. Un tono, un acorde íntimo, una interpelación poética, una entrega radical para recuperar la apertura de la vida, la dación del mundo, la potencia de sentir plegada a la expresión y la acción. De aquí, políticas estéticas de la atención, rebasando las políticas éticas de la memoria. El arte, testimonio, entonces, de la atención. Atención a la crueldad y la explotación, a la humillación y el cansancio, atención que expone su piel cultivada en la calidez. Atender, alcanzar el fin de lo percibido, captación perspicua que desenreda el embrujo, las tramas del cautiverio en la superficie aplanada.

El control externo de la atención afecta la autonomía, muestra la imposición técnica e institucional. Los relatos de la memoria se concentran en el pasado y brindan un modelo atrincherado del presente y el futuro. Esa pauta desatiende. La humanidad de los derechos humanos no debe ser el fruto de imposiciones políticas, manipulaciones de la memoria, estrategias narrativas que se oficializan, cristalizan y musealizan, consagrando la desatención, dejando al sufrimiento en el campo del espectáculo, blindando la sensibilidad y despejando la indiferencia. La atención, interpelación estética, política y ética, piel que siente sin fanatismos y cegueras. Atención que rebasa criterios, un sentir que vea la no

visión teórica, las exclusiones, asedios, catástrofes y bombardeos de la santa iglesia del humanismo de los derechos humanos y su congregación de la fe en la cultura de la memoria.

Más allá de reducir derechos humanos a juzgar genocidas

La memoria, discurso oficial, relato fosilizado, puede convertirse en una trampa. Memoria, control de la atención a través de formas de linealidad, retóricas solemnes, mitologías y caricaturas. No hay suelo para la atención. La memoria, escorzo, reductor de perspectivas, resistencia a la deriva, intento de anclaje, gesto envolvente, roca dura, estabilización pesada. Los efectos territorializadores de la memoria, el peso de sus fijaciones, su monumentalidad,

Embebido en su autismo, la conmemoración se desvanece. Liturgia privada, ocasión de turismo, sinsentido como superficialidad, recuerdo sin semantización, banalización de la memoria, autocelebración, autoarqueologización.

un bloque autocomplaciente, conservación resistente, fuerza que el presente ata al pasado para proyectarse al futuro. Y la desterritorialización de la atención, flotante, evanescente, abierta y musical, mutante torbellino, flujo y disyunción, juzgada como desorientación desde la mirada de la tradición. El mundo, para la atención, una relación de fuerzas, intensidades vitales, vibraciones y escalofríos, inmersiones, movimientos, actividad turbulenta, más allá del criterio y el relato que consagran la cultura de una memoria, reproducción técnica lineal y plana, espectáculo que reestructura y puede capturar la atención tornándola seca e impotente. Atención propia e impersonal, el todo infinito de la atención

en construcción ante el dolor y las ruinas de la memoria, en el papel, los rituales, la eficacia de la técnica y los anhelos, en los márgenes plegados de la subjetividad y la sociedad, la naturaleza y la cultura, desbordando la autonomía, la historia y la memoria, también la homogeneidad, la estabilidad y la certeza.

La ideología de los derechos humanos carga con varios escepticismos. Uno derivado del hecho de la persistencia de opresiones, que ha sido también el trasfondo de su surgimiento. Otro de su flaqueza teórica, de la endeble manera de puntuar y usar cuestiones como qué es el hombre y qué es la humanidad, respondidas a partir de visiones cambiantes. Un tercero consiste en la imposición externa de soluciones. Idolatría y etiqueta que participan de la construcción de la igualdad y que nunca acaba de empezar ni se concluye.

La opresión como memoria, el recuerdo impuesto como un continuo apilar piedras, opresión que borrona el tiempo, participa de una destrucción cotidiana, vacía la experiencia, preserva la desatención. Cierta asimetría hay entre atención y memoria, persuasión y retórica. Nada está a salvo del olvido, ni aquello que es objeto de obsesivo recuerdo, menos aún los recuerdos rutinarios –memoria sepultada por momentos conmemorativos instituidos, acciones que fortalecen aquello que se quiere cambiar, cultivo paradójico de la indiferencia.

Ante el presentismo, el espejismo del presente en el pasado, la propaganda política y la fabricación estatal de ficciones; distancia crítica ante la veneración del “pasado” que es presente de contrabando. Atender, sondear límites, resistir. Reconocer que el

ser humano que desata la tortura, la desaparición y el asesinato no está sólo en un bando contrario ni presenta una naturaleza excepcional. Reconocer las cristalizaciones académicas y subsidiadas del “deber de memoria”: *Memory Studies*, *Holocausto Studies*, *Desaparecidos Studies*. La memoria puede no ser la luz, sino la oscuridad visible. La Shoá, como paradigma de la memoria occidental, ha incidido para concebir a los muertos como víctimas, víctimas sacralizadas. De ese paradigma se deriva una mutación en el régimen institucional de la memoria. Las escuelas y los manuales, las conmemoraciones y fechas patrias suman crímenes a las batallas y victorias, víctimas y testigos a la nómina de héroes combatientes. Aun movili-

zando emociones, fosilización retórica de la memoria, el congelamiento de la sensibilidad se extiende. Las imágenes se vuelven menos reales, repetidas. No basta la observación pasiva, no bastan las imágenes. Un resto de insatisfacción acompaña, entonces, el persistir de la persuasión y la atención.

De Funes el memorioso a Pierre Menard

Recordar todo, el estado como materialización de “Funes el memorioso”, alienado y encerrado en oficinas, sin capacidad de pensar y de conocer qué pasa fuera de sí, sin capacidad de abstraerse y de atender, imponente concentración en detalles. Esa

Néstor Kirchner ordena descolgar el cuadro de Videla del Colegio Militar. 25 de marzo de 2004



inflación, esa emisión descontrolada, el afán memorístico quiebra la economía de la atención, la intensidad del movimiento de pensar, atender y actuar. Ese estado, que autorreproduce su conmemoración, no atiende la temporalidad en su afán por fijarla. Embebido en su interés, cercenó una capacidad

El testimonio, viviendo ya como letra muerta, esa existencia de periodismo, expediente, archivo, libro y biblioteca, en un mundo de abejas que difieren lo no experimentado: tal la rueda textual de la experiencia, oscilante entre la tradición (traslado del culto) y el nihilismo (nada de la indiferencia como facticidad de la cultura).

condicionante para incidir en la memoria a largo plazo, mantener su apertura, su capacidad de sentir y pensar, de abstraerse de una verdad que absolutizada deviene en tótem pronto de la indiferencia. Embebido en su autismo, la

conmemoración se desvanece. Liturgia privada, ocasión de turismo, sinsentido como superficialidad, recuerdo sin semantización, banalización de la memoria, autocelebración, autoarqueologización. Los detalles por los que navega la historia, extravían a las políticas de la memoria, que también resguarda al testimonio de las perturbaciones que provocan las metáforas. En ese ejercitar la literalidad se desvanece el reconocimiento de lo relevante, se opaca el dolor, la miseria, se colorea con sus propios colores, se ilumina con su luz. Esa precisión de la memoria, capaz de alcanzar la infinitud, es incapaz de atender el sufrimiento y la angustia en su epopeya autocelebratoria, en su compulsión obsesiva, en el trazo que va del mandato al goce al imperativo de memoria.

Rodrigo Quian Quiroga, en el diario *Página/12* del 2 de agosto de 2010,¹ reflexiona sobre la excepcional capa-

cidad de “Funes el memorioso”. Dice: “Funes, justamente, perdió la capacidad de abstraer. Está tan embebido en los detalles que no puede pensar, no puede asociar cosas. Si yo le digo a usted que me compare el libro que está sobre la mesa con este otro que tengo yo, lo más probable es que usted haya sacado una idea general de ambos y me los pueda comparar en líneas generales. Si le pidiera eso a Funes, él no podría hacerlo. Tendría que empezar a comparar letra por letra. Y ni siquiera eso: tendría que comparar todas las palabras de un libro con todas las palabras del otro. Y ni siquiera eso: debería decidir, primero, qué palabra tiene que comparar: si tiene que comparar la palabra ‘testigo’ cuando le dio el sol del mediodía, o cuando la vio de noche, o esa misma palabra cuando estaba cansado, y así sucesivamente. Porque para Funes es un escándalo del lenguaje que haya una misma palabra, por ejemplo, para el perro visto de frente a las 3 y 14 y el perro visto de perfil a las 3 y 15. El trabajo que usted haría, si yo le preguntara eso, es contarme las ideas generales, abstraer. Sacar conceptos, extraer las ideas generales y, a partir de eso, comparar ambos libros. (...) Hay un caso muy interesante, el más parecido en la vida real al caso de Funes, que es el de Salomón Shereshevsky (conocido como paciente S), y el que lo estudió fue un psicólogo genial ruso: Alexander Luria. (...) Era periodista en un diario, y no presentaba ninguna patología. El editor, cuando comenzaba el día de trabajo, sentaba a todos los redactores y les daba instrucciones sobre lo que debían hacer: los lugares a los que tenían que ir, las direcciones, las personas a las que tenían que entrevistar, etc. Era una cantidad de información lo sufi-

cientemente sustanciosa (y nueva) como para que hiciera falta anotarla si se quería recordarla. Pero resulta que mientras todos tomaban nota, Shereshevsky simplemente lo miraba. Un día el editor lo aparta y, pensando que se está tomando en chiste su trabajo, le pregunta por qué no anota. Y Shereshevsky le repite palabra por palabra lo que el editor le había indicado. Lo manda, entonces, al Instituto de Psicología de Moscú, donde el joven Luria comenzaba a desarrollar sus trabajos. Luria comienza a probarlo: hace un listado de treinta números, se los hace leer y le pide que se los repita. Se los repite perfecto. Aumenta a cincuenta: vuelve a repetirlo perfecto. Prueba con letras, hasta setenta letras sin ningún tipo de orden: Shereshevsky responde perfecto. (...) Luria se dio cuenta de que allí había algo especial y se dedicó a estudiarlo por treinta años. Un día, 16 años después de los primeros estudios, Luria le pregunta a su paciente si recuerda las letras y los números que le dio en su primera entrevista. Shereshevsky contesta que sí, y comienza a repetirlos íntegros. El hombre tenía una memoria prodigiosa. Luria le leyó las cuatro primeras estrofas de la *Divina Comedia*, en italiano (idioma que desconocía): Shereshevsky las repitió exactamente igual, en ese momento y seis años después. Parecía tener una memoria ilimitada. Entonces Luria hace un experimento genial: le da un listado de números consecutivos (por ejemplo, 2345678 y al lado 34567 y al lado 456) y Salomón se lo aprendió, pero a fuerza bruta, sin darse cuenta de que había una clave conceptual para recordarlos. Lo repitió a la perfección, pero sin poder razonar lógicamente. Era como Funes: no tenía capacidad de razo-

namiento lógico. (...) Leía un libro y podía repetirlo palabra por palabra, pero no entendía de qué se trataba. Y lo que más le costaba era la poesía: Shereshevsky no podía sino entender el sentido literal de las palabras y, por eso, no comprendía ninguna metáfora. Ese problema es más o menos el que tiene un autista: se queda en detalles, pero no puede generalizar y determinar cuáles son las cosas importantes para el resto de la gente. Por ahí se atasca en el detalle de que mi boca se está moviendo de determinada manera, pero no entiende que esos detalles de mi boca expresan alegría o tristeza. El autista es como Funes (...). Pero la primera vez que Borges lo menciona es en un obituario que le hace a James Joyce, en el que dice, más o menos, esto: 'La lectura del *Ulises* de Joyce, un monstruo en el que se describe en 400 mil palabras lo que pasa en un día en Dublín, requiere de otro monstruo con una memoria infinita, capaz de recordar todos los detalles de ese día. Y allí mismo dice que está escribiendo la historia de Ireneo Funes, un peón de Fray Bentos poseedor de esa memoria infinita. El *Ulises* de Joyce sería el libro ideal para Funes. O Funes, el lector ideal de Joyce'.

El estado –sus prácticas conmemorativas discursas y sus expedientes y archivos– escribe el *Ulises*, pero no como Echeverría *El matadero* y Sarmiento *Facundo*: es la escritura radicalmente kafkiana de Funes. Y como el periodista Shereshevsky se atasca en el sentido, mal positivista, virus que afecta al nominalista y que el espíritu de cuerpo cree que remite con dieta y gimnasia apriorística.

Las abejas padecen otra rara forma de extravío positivista. Son formas de existencia capaces de comunicar lo que

han experimentado, pero sin la capacidad de comunicar la comunicación recibida. Testimonio empirista, positivismo que deja en el silencio lo no percibido directamente: eso no puede transmitirse, de eso no puede hablarse. El testimonio, viviendo ya como letra muerta, esa existencia de periodismo, expediente, archivo, libro y biblioteca, en un mundo de abejas que difieren lo no experimentado: tal la rueda textual de la experiencia, oscilante entre la tradición (traslado del culto) y el nihilismo (nada de la indiferencia como facticidad de la cultura).

Funes y abejas, especímenes que cumplen estrictamente las pautas sobre el testimoniar de los códigos procesales modernos, que tiene como criterio a priori la distinción entre lenguaje fiscalista, al cual debe limitarse el testimonio, y lenguaje teórico, monopolio de los juristas y otros peritos que *saben del sentido* de lo experimentado por terceros, monopolizando la capacidad legítima de decir desde fuera de la experiencia referenciada por el testimonio, sobre esa experiencia testimoniada, vale decir desde la experiencia de asistencia, presencia ante el acto de testimoniar y, sobre todo, desde la experiencia de lectura de actas —esa forma, el modo ideal de constitución del juez, abogados y peritos como testigos en los documentos expedidos (expedientes)—.

Simpatizante socialista de veinte años recién cumplido, desde hacía un tiempo Jack Fuchs sabía qué significaba el traslado a un campo nazi, sabía también de Auschwitz, pero aun así, cuando se dispuso el traslado de los judíos del gueto de Lodz, en agosto de 1944, recordó su posesión más preciada para el viaje. Llegó a Auschwitz con su álbum de estampillas.

For Art and Science cannot exist but in minutely organized particles...

William Blake

Víctor Bastera se juró, dentro del campo de desaparecidos de la ESMA, que no olvidará a sus compañeros asesinados. Luego de realizar trabajos esclavos en el área fotográfica y de lograr salidas transitorias del campo —las amenazas a su familia eran garantía de su regreso al campo, para los represores—, escondía en su cuerpo fotos de victimarios y también de víctimas. Formó un álbum de fotografías.

Para Donne, un pensamiento era una experiencia: modificaba su sensibilidad. (...) Cuando la mente de un poeta está adecuadamente pertrechada para el trabajo, a menudo amalgama experiencias dispares: la experiencia humana es, por lo común, caótica, irregular, fragmentaria: tan pronto uno se enamora como lee a Spinoza, aunque estas experiencias no tengan nada que ver entre sí ni con el ruido de la máquina de escribir o el olor de la comida, en la mente del poeta están siempre conformando nuevas unidades.

T. S. Eliot

Una lágrima, un mundo. Un pensamiento, una experiencia. En “El viaje”, Baudelaire iguala el universo a la avidez del niño, pero finalmente señala: “¡Qué pequeño es el mundo cuando mira el recuerdo!”. La poética del ensayo, el aventurarse a lugares más profundos que el corazón, más remotos que la infancia, más enormes que los mapas y las estampas, más luminosos que la luz de una vela, esa

exploración sin brújula a veces cuenta con un adecuado andamiaje, pero la mayoría de las veces deviene industria, reverberan en las líneas que se trazan los dispositivos capaces de capturar toda experiencia, de amoldarla por la fuerza, dislocarla si fuera necesario. Y la metamorfosis en el texto, la interpelación acerca de cómo transformar sensaciones en ideas, experiencias en testimonios y teorías en técnicas, choca con pliegues y escisiones: ¿cómo las observaciones devendrán ánimo atento? ¿Cómo, si la sensibilidad se halla disociada y, mientras se refina el lenguaje, la sensibilidad se hace más tosca?

Rain, wind and fire!
The secret, bestial peace!
Philip Larkin

La cultura del testimonio se sostiene en la escritura. En el texto se confía la descripción e interrogación, en él se muestra la ruptura civilizatoria condensada en Auschwitz, esa cifra —como *cifra*, Auschwitz se haría literalmente equivalente a significado vacío, a vacío a partir del cual se hacen ceros—. Quizás también en el declarar y escribir se busque una forma de paz. La recepción de los testimonios conmueve el campo simbólico fundamentalmente a partir de la década de 1960 y provoca una expansión industrial de obras académicas y también films y series televisivas. En cualquier sentido que tenga esta expresión, el testimonio, la prosa testimonial ha debido y debe estar *bien* escrita para provocar a los lectores y convocar al pensamiento, para generar más textos —otros testi-

monios, sentencias, comentarios—. Esa existencia textual del testimoniar interpela la *libertad* dentro de la forma, es exploración *forzada* acerca de cómo hablar, cómo expresar, y a medida que esa libertad se esfuerza y trabaja, a cada paso de forzamiento de obstáculos, se va forjando la escritura. Tras el modo propio de testimoniar, tras la palabra exacta, las modulaciones lumínicas, se inscribe un habla del dolor y la emoción. Esa singularidad logra en el testimoniar, y aquí radica su performatividad, un *transhumanar*, para emplear el neologismo de Dante que expresa su emoción al ascender con Beatriz a las esferas celestes (en el Paraíso de su *Divina Comedia* escribe sobre lo que no se puede decir y sí mostrar: *Transhumanar significar hablando / no se podría; y el ejemplo baste / a quien lo esté la gracia demostrando.*) Así, ese testimoniar persiste como modo de salvataje, pero si el testimonio tiene linaje religioso y es prosa dramática, con estilo y ritmo personal, la religiosidad astillada en el nihilismo se muestra en este testimonio secularizado, que se traza bajo una atmósfera de negatividad radical (Auschwitz o ESMA, otra cifra, desocultan en el testimoniar una ejemplaridad nihilista; el nihilismo se muestra en ellos de una manera paradigmática). De ella, de esa negatividad son las palabras destiladas del testimoniar, las proposiciones reconcentradas en las que lo real se manifiesta y donde, sin embargo, no se alcanza el sentido de la aniquilación, no se comprende la desaparición. Presentificación de esas negatividades, el testimonio brinda una percepción del mundo, ayuda a tocarlo, hace rozar la hendidura del exterminio.

*I had not thought death
had undone so many.*

T. S. Eliot

Tres voces presenta el testigo. La primera es la voz del testigo que habla consigo mismo o con nadie. La segunda es la voz del testigo que se dirige a una audiencia, sea judicial o escolar, grande o pequeña. La tercera es la voz del testigo buscando un personaje dramático; en esta voz, aún realista, explícitamente la imaginación colorea, ennegrece, salva los tramos oscuros de la memoria, los velos de la experiencia; esta voz salta todo aquello *sin salida*, responde al agotamiento, al no tener más qué decir; puede ganar un premio Nobel. Sobre esas voces se articula la constancia testimonial de la presencia, ya ella como silueta que encarna múltiples reminiscencias, figura que más allá del testimoniar puede permanecer sin más explicitaciones: si la supervivencia permitió y potenció el decir testimonial, esa existencia que sigue viniendo de lo más oscuro ya ha devenido tejido, sentido que no requiere más develación porque justamente su presencia, la del que se halló en el vórtice del nihilismo, implica la necesidad de interpelar el sentido que llevó de la ocultación a la aniquilación. Ahogado en ese líquido del liquidar, el testimoniar reduce las distancias; se hace una liquidación de distancias en el testimoniar, se logra un contacto crítico. El afirmar y firmar, el reafirmar a veces con terquedad tosca, es la siembra, el riego de actos pequeños, como mirar los despojos, las aleaciones de las contingencias que interrogan: ¿el testigo sólo presta sentido del pasado? Testimoniar, verbo que se deja de conjugar al dejar de creerse en el futuro. Si el pasado deja

de ser *nuestro* pasado, se convertirá en el pasado de una sociedad muerta, se testimoniará para archivos y bibliotecas, el testimonio será de museos.

*El temporal y el fuego eterno / has visto;
y has llegado hasta esta parte / en la que
por mí mismo no discierno.*

Dante

Guerras y aniquilaciones sin fin. ¿Acaso alguna de ellas ha finalizado? Prosiguen. De eso trata el testimonio. Ese hace el texto testimonial. Se hacen espectrales, intervienen en las imposiciones diversas escenificaciones de la imaginación. Y el presente atraviesa las flechas del tiempo con espectros, hipóstasis que duplica el presente para una salvación que también es su pérdida: es el oscilar entre memoria y atención.

La disociación de la sensibilidad, como una flecha astillada, provoca que memoria y atención entrecrucen indiferencias y desprecios. Cada parte de la flecha de la sensibilidad se mantiene incompleta pero pretende su completitud, como pulpo o ángel, y tensando sus polaridades entre la imposición y el develamiento, entre un convivir apenas tolerante y el combatir militante. Los idearios de la disociación persiguen lo propio, lo hallan y amurallan. En ese acorazamiento, se persiste en el naufragio. Bajo el peso de la memoria, el existir con los muertos que oprimen el cerebro, el trazar informes del abismarse en la oscuridad. Desde esa profundidad se debe sacar un iluminar, pero no ese que encandila la atención, que puebla lo fantasmagórico con consistencia obsesiva, sea para teñir de infierno o paraíso el presente. La imagería, el poderío visual así montado

todo lo asimila, y deviene un presente poblado de espectros. Presentificación de Hamlets y Don Quijotes, mundo de paraísos perdidos, de golpes infernales solidificados en imágenes. En el infierno pasado el tormento surgía de la naturaleza de los condenados en el presente, aquellos a quienes, su misma naturaleza radical los llevó a imponer el fuego de tormentos a sus víctimas. El paraíso, entonces, tiene este perfil mínimo de óptimo: los torturadores condenados y encarcelados, aunque no se retuerzan de dolor en el tormento, aunque la retribución no sea proporcional a su propia naturaleza perpetuamente pervertida. Obliterado, en un purgatorio que los hace abstractos, el dolor, la humillación que se imprime sobre las existencias, las presencias presentes en la sociedad de los espectros. La cultura de la memoria se alimenta de desatención, abona un pueblo desierto. La espera kafkiana, presente del purgatorio, se manifiesta como habla con nadie, invocación de lo que no puede definirse, entrega a lo que se desvanece. Mientras, entonces, un modo de ejercitar la memoria se disocia de la atención, reconfigurando la apertura al mundo, modelando el mobiliario del mundo, ante ese mundo de presentificación del pasado, se reterritorializa la crítica como poética rebelde a esa tradición, a ese imponer que insiste en un traer hasta que lo consume en montajes devaluados. Aquello que nos queda, la memoria, expuesto a la inflación, a la distracción del valor, a la corrosión de sentido. ¿Acaso la Shoá no se ha convertido, bajo la cultura de la memoria y el testimonio, en un fenómeno autoinmune, en una representación hollywoodense más? *Los Shoá world* y *Shoá land* de distintos nombres, en distintos puntos

del mundo, todos de similares temáticas y análogos, clones de Disney en el distraer, un “distraer a la gente de bien” (así Molière y Racine concebían la función de sus escritos). La fábrica de víctimas, la industria del dolor, la humillación consentida como moneda de curso legal, el dolor reducido a mercancía, en esta desatención en la que la memoria ha devenido tótem y tabú, remedio y anestesia, un Pierre Menard emerge de cada testimonio: del testimoniar inconcluso, paradójica y asombrosamente impar y contingente, se contrae el anacronismo del misterioso deber de reconstruir literalmente ese obrar. El Menard que rinde culto a la memoria testimonial proyecta las ficciones del pasado a la pobreza –nihilista– del presente, barbarie que desatiende con desdén y sustituye por un pasado sin caducidad. La soledad del testigo, los hechos de inexplicable extrañeza, la perspectiva temporal de su existencia, la enormidad de la ignorancia, el expresar emociones insatisfechas, esa poética del testimonio, su sonoridad que debiera ser como la de un tambor tocado en la selva, la perturbación del testimoniar, la perturbación existencial de un sentimiento compartido, cavando en la hondura que fermenta lo propio y lo inauténtico.

*Los labios cantan
cuando no pueden besar.*
James Thomson

¿Cómo seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard? En otros términos, la cuestión borgeana hilvana delicadamente retórica y persuasión,

memoria y atención. El canto de la memoria, la posible desventura del eco que se besa en el espejo, en el mientras tanto del proyecto político, filosófico, poético, existencial de Menard. Sin poder besar ni cantar, aunque preferiría hacerlo, prosigue la empresa fragmentaria, casi imposible y por momentos insoportable y asfixiante del pasado en el presente, perturbada por el tráfico mercantil de tradición e innovación, las inercias del lenguaje, las simplificaciones del olvido y la indiferencia. De ese emprender se hacen

palimpsestos, se multiplican los borradores, se refina el arte de la lectura: es el testimoniar como tenue, a veces lánguida inscripción de la violencia aniquiladora, es el testimoniar que también nos insta a recorrer *El proceso* de Kafka como si fuera posterior a *Si esto es un hombre* de Primo Levi, el informe *Nunca más* como previo a *Más allá de la culpa y la expiación* de Jean Améry, y nos advierte de la confusión de leer *La especie humana* de Robert Antelme como si fuera obra de Robert Antelme.

NOTAS

1. Moledo, Leonardo, "Funes, el hipocampo y la incomprensible memoria. Diálogo con RQQ", *Página/12*, 2 de agosto de 2010.

INVESTIGACIONES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

Coedición Biblioteca Nacional - Editorial Teseo

Desde 2007, la Biblioteca Nacional convoca a concursos públicos de becas de investigación para proyectos orientados a la puesta en valor de sus fondos patrimoniales.

De esos concursos han resultado artículos y libros que ponen a disposición del lector materiales y abordajes singulares.

En esta colección se publican algunos de los trabajos realizados en el marco de estos concursos. El proyecto es desarrollado con la editorial Teseo.



IMÁGENES DE LA NACIÓN

Límites morales, fotografía y celebración

Josefina Fernández, Alejandra Niedermaier y Beatriz E. Sznajder

MÚSICA DE AMÉRICA

Las partituras contenidas en la revista *Música de América*

Vera Wolkowicz

BARTOLO SE PINTA SOLO

Tragedia y sátira de prensa durante la epidemia de fiebre amarilla de Buenos Aires de 1871

María Gabriela Ini

MUJERES EN CUESTIÓN

Escrituras, ideologías y cuerpos

Silvina Barroso, Mariana Dovio, Verónica López Tessore y María Ignacia Giannoni

LA TIMBA COMO RITO DE PASAJE

La narrativa del juego en la construcción de la modernidad porteña (Buenos Aires, 1900-1935)

Ana Cecchi



Mito, olvido y trauma colonial. Formas elementales de resistencia cultural en la región andina de Bolivia

Por Silvia Rivera Cusicanqui ()*

Silvia Rivera Cusicanqui es una destacada socióloga boliviana, descendiente de aymaras, que ha dedicado buena parte de sus estudios y sus intervenciones militantes a los dilemas del mundo indígena, al rescate de la historia de los pueblos colonizados, a la recuperación de las artesanías y la economía popular de Bolivia y también de la cultura de la coca. Paralelamente, ha problematizado el tema del trabajo femenino y las formas de explotación de las mujeres y sus saberes comunitarios. Además de haber participado en distintas experiencias políticas a lo largo de su vida, una de sus intervenciones más originales fue haber fundado, junto a otros intelectuales y activistas, el Taller de Historia Oral Andina (THOA) que ha dedicado sus esfuerzos a la reconstrucción de la identidad indígena a través de métodos singulares de escucha y reelaboración de las culturas populares a partir de los saberes comunitarios. Ha sido decisiva en la formulación de conceptos teóricos que orientaron lo que hoy se conoce como “poscolonialismo”. Estos aportes, sin embargo, no festejaron la “recepción” que estas críticas al racionalismo occidental tuvieron en las universidades, especialmente norteamericanas. En este artículo, la autora analiza el modo en que las resistencias históricas de los indígenas, entre el intercambio, la fiesta, la danza y la guerra, reorganizaron el mundo en conflicto con los poderes coloniales en algo que persiste como memoria viva y popular sin dejarse “encapsular” en el *slogan* de la “tradicición”.

En este trabajo, quiero analizar cómo se reelabora la memoria colectiva de un pueblo colonizado, el pueblo aymara, en una situación (post)colonial: los Andes centrales en el siglo XX, a partir de un trasfondo histórico más amplio, las luchas anticoloniales desde el siglo XVI. La vitalidad de la resistencia aymara, la permanente reelaboración de sus expresiones culturales y proyectos políticos autónomos, suele ser visto por las ciencias sociales hegemónicas, bien como un enigma, o una anómala “supervivencia” cultural. Tal parece que anida en las elites mestizo criollas la misma esperanza decimonónica acerca de la inminente “extinción de la raza indígena”, otrora por violencia y enfermedades, hoy por medios más sutiles de colonización de las almas.

En este largo proceso histórico, podemos distinguir varios ciclos entrelazados de insurgencia étnica, con secuencias que alternan el triunfo y la derrota —ésta casi siempre sangrienta y dolorosa—. En el siglo XVI surge el movimiento del Takiy Unquy (la enfermedad de la danza), una movilización mítica de danzas y cultos a las wak'as, que exhortaba a lxs danzantes a renegar de los dioses impuestos o a reinstaurarlos de manera heterodoxa.^{1 2} Este ciclo fue seguido por un período de reflujo y lucha solapada, en respuesta a la “extirpación de idolatrías”, a través de la práctica clandestina de una serie de ritos y “brujerías”³. La forma codificada de resistencia cultural también se expresa, de modo regular, en el baile religioso o devocional, hecho que podemos observar hoy en día en las entradas folklóricas de ciudades y pueblos andino-aymaras, por ejemplo en la del Señor del Gran Poder. Este cristo trifacie, pintado en el siglo XVII,

encarna a la vez una fuerza maligna y benigna, y sus tres caras simulan los tres picos del Illimani, el principal Achachila de la región. A través de esta danza procesional (hoy convertida en entrada folklórica), el escenario urbano es reapropiado por comerciantes de coca y alcohol, contrabandistas y abastecedores de alimentos básicos, que marcan los rangos, prestigios y valores “nacionales” de la mayoría de la gente de La Paz. Testimonios recientes e iconografías de los emblemas de la Diablada, colocan lado a lado la imagen del Señor del Gran Poder con su opuesto ctónico, el diablo, e incluso representan al propio Cristo con cara roja y cuernos negros (Pinaya y Vaca 2010, Barragán *et. al.*, 2010).

El nexo entre danza y rebelión se nutre de estas reversiones y potencialidades dialécticas. La imposibilidad de una síntesis aclara por qué se yuxtaponen los momentos épicos con los largos períodos de trauma colectivo, en los que la resistencia asume formas codificadas de resistencia simbólica y ritual. Una trama de mitos y relatos orales entreteje un discurso y una praxis, que a la vez que nombra la realidad, la transforma y la abre a sus propias potencialidades. En ellos se encapsula la memoria del significado de las luchas que adopta formas crípticas y “tradicionales” desde las cuales puede estallar en sus múltiples sentidos cuando llega la hora de la rebelión abierta.

La identidad indígena no es una continuación estática y repetitiva de algunos signos “puros” u “originarios” que marcarían la indianidad. Es más bien un proceso complejo, dinámico y ambivalente que reproduce en forma paradójica, al propio colonialismo en su dinámica⁴. Las formas de resistencia ritual y el recurso al mito

como codificador de la memoria histórica posibilitan el desmontaje de esta matriz fundante. Aflora en ellas una “conciencia anticipatoria”, una política del deseo colectivo que revierte ese mundo al revés y transforma las posibilidades de la historia.

En la coyuntura rebelde de 1771-1781 puede observarse similar entramado de estrategias de sublevación abierta y lucha cultural solapada, así como de una verdadera “guerra simbólica” con

La Masacre de Todos los Santos, del 2 de noviembre de 1979, es la respuesta del estado colonial a la ruptura del Pacto Militar-Campesino, y un castigo al perfil político independiente que asumieron las comunidades andinas durante las elecciones de 1978 y 1979. Este brutal hecho represivo revela el núcleo duro colonial del estado republicano: se castiga preventivamente al mundo aymara de El Alto y las laderas de La Paz, por haberse atrevido a comportarse como ciudadanos autónomos y libres.

los españoles, a través de acciones colectivas en las que se teatraliza la revuelta, se hacen grandes demostraciones de fuerza y se obliga a los españoles a participar de los rituales del poder indígena. La inversión de las relaciones de dominación en los pueblos tomados por los rebeldes indígenas, se traduce

en la oferta que éstos hacen a los españoles vencidos, de integrarse en la *polis* indígena como un “machaq común” (comunidad nueva), una condición de minoría de edad que los subordina a los vencedores y los obliga a transculturarse, aprendiendo sus modos de trabajar, vestir y comer.⁵

El teatro como política de la resistencia ha sido puesto en relieve en el trabajo de Orlando Huanca,⁶ a través de una aguda reflexión sobre el “Relato de la Conquista”, que se pone en escena cada 5 de octubre en Yarwiquya. Allí, una comparsa de Inkas representa un

Auto Sacramental del siglo XVIII, reelaborado desde hace siglos por copistas y transcritores de una remota versión original. La obra, de más de cuatro horas de duración, narra el encuentro entre Pizarro y los Inkas, marcado por la mutua incompreensión de lenguas (qhichwa y castellano). En lo formal, la representación del Relato de la Conquista de Yarwiquya también resiste la imposición de formas coloniales, recuperando el escenario circular, la alternancia entre la obra y la fiesta, y los modos de presentación de personajes propios del teatro prehispánico. Cristóbal Condorena, en un video producido por el THOA (*El sueño de Wayllawisa*, 1993) pone en relieve la reelaboración histórica del mito de la Conquista, echando luz sobre las formas metafóricas de la acción colectiva en las poblaciones del altiplano andino.

Otro tanto puede decirse de las sublevaciones y estrategias legales que caracterizaron a los apoderados indígenas de 1881-1900, y a los caciques-apoderados de 1910-1940. Las formas racionales de la deliberación y la lucha legal se yuxtaponían con ceremonias y peregrinajes rituales que realizaban comunarios y caciques, elaborando memorias míticas con las que conjuraban el trauma colonial. Tanto los rebeldes del ciclo de los Katari-Amaru en el siglo XVIII, como los caciques-apoderados del siglo XX usaron la propia legislación de Indias en sus edictos y peticiones, pero a la vez conjuraron “la maldad del enemigo” invocando a las deidades ancestrales y utilizando poderosos símbolos como el de la serpiente (katari). En tiempos de paz, fueron los y las especialistas rituales (yatiris, quilliris, ch’amakanis) quienes, junto a los escribanos y qilqiris indígenas, organizaron la estrategia

legal y hermenéutica que permitió rebatir legalmente la expansión latifundista desatada por las reformas liberales de los años 1870-1880. Las mujeres fueron un eslabón vital en esta cadena de fuerzas organizadas celularmente. Su memoria mítica es cotidiana: los cuentos, *siw-sawis* y relatos testimoniales son a la vez narraciones históricas y enjuiciamientos éticos al orden establecido.

La moraleja de estos cuentos alude muchas veces a la esperanza milenarista de una renovación social libertaria. En este trabajo, me centraré en el análisis de uno de estos mitos, que surge una y otra vez en distintos momentos de la historia, en boca de diversos protagonistas del mundo indio y cholo de La Paz y El Alto. En el THOA se ha registrado la historia de Chuqil Qamir Bernita en testimonios de un descendiente de los caciques-apoderados, una militante de la FOL y varios participantes en el bloqueo de caminos de noviembre-diciembre 1979.⁷

Telón de fondo

He señalado en otros trabajos que la emergencia del movimiento katarista-

indianista es resultado de una dinámica ideológica proveniente del horizonte estatal-civilizador de 1952 —que he llamado la *memoria corta* de la democracia plebeya revolucionaria—, articulada con la *memoria larga* de la rebelión de los Amaru-Katari en el siglo XVIII.⁸ Esta memoria se reconstruye en el discurso y las prácticas de los kataristas-indianistas de los años 1970, cuya expresión pública más contundente fueron los bloqueos de caminos de noviembre de 1979. René Zavaleta, en *Las masas en noviembre*, señala el largo proceso de acumulación histórica que culmina en esta inédita acción de masas, capaz de seducir a cientos de miles de indígenas y campesinos de todas las regiones del país para levantarse abiertamente contra las estructuras de *subordinación pasiva* encarnadas en el Pacto Militar-Campesino de 1964, y contra la herencia degradante de décadas de sindicalismo clientelar⁹ (Zavaleta 1983). Aunque hubo antes otras sublevaciones importantes, como la de Laureano Machaca en 1958 y la de los mineros de Milluni contra el dictador Barrientos (1964-1969), puede decirse que la masacre de Tolata (enero 1974) marca un quiebre en la historia contemporánea de Bolivia: es



Masacre de
Todos los Santos
(Bolivia)

el comienzo del fin del Estado del 52 (Zavaleta 1983, 1990). He discutido en otra parte por qué este hecho no tuvo los mismos efectos ideológicos para el campesinado parcelario de Cochabamba, víctima del hecho represivo, que para los comunarios del altiplano, que lo vieron como una brutal agresión colonial. El molde organizativo sindical se había articulado de modo distinto entre estas dos regiones, pero en el altiplano las formas comunales habían sobrevivido a su amparo, y pudieron expresar a través suyo las demandas étnicas y anticoloniales surgidas de su experiencia histórica más profunda. La Masacre de Todos los Santos, del 2 de noviembre de 1979, es la respuesta del estado colonial a la ruptura del Pacto Militar-Campesino, y un castigo al perfil político independiente que asumieron las comunidades andinas durante las elecciones de 1978 y 1979. Este brutal hecho represivo revela el núcleo duro colonial del estado republicano: se castiga preventivamente al mundo aymara de El Alto y las laderas de La Paz, por haberse atrevido a comportarse como ciudadanos autónomos y libres.

Los bloqueos de caminos que se inician a pocos días de la masacre, incorporan asimismo elementos de una memoria más larga. El liderazgo katarista asume explícitamente el legado de los rebeldes del siglo XVIII y condena a la sociedad racista que se proclama democrática, en lo que será la formulación más coherente de la propuesta anticolonial aymara. Comenzando por el estudio de esta coyuntura histórica, para luego explorar otros momentos y contextos, intentaré aquí develar la potencialidad del pensamiento mítico como codificador metafórico de la memoria indígena, para enfrentar los dolores de la

violencia estatal. ¿Cómo responden en el plano ideológico/político las poblaciones rebeldes al trauma de la derrota y la subordinación? ¿Cómo funciona este núcleo de violencia irreducible en tanto propulsor de una “retirada simbólica” al ámbito del mito? ¿Qué dispositivos permiten la remodelación de sus significados en términos de las urgencias políticas del presente?

Protagonistas y versiones

Aunque no menciona a la Masacre de Todos los Santos, el trabajo de Carlos Mamani Condori plantea una relación directa entre el mito de Chuqil Qamir Wirnita y el bloqueo de caminos de noviembre de 1979, que paralizó las principales ciudades del occidente del país y reactualizó la táctica del “cerco aymara” de 1781.¹⁰ Citaré extensamente su versión, en la que se alterna el relato y la interpretación, para después entrelazar mi propia interpretación sobre los sentidos que podría asumir el mito, si tomamos en cuenta la huella carnal y subjetiva que imprime en los cuerpos rebeldes la Masacre de Todos los Santos.

El mito de Chuqil Qamir Wirnita relata una situación ocurrida en tiempos coloniales, que se reproduce permanentemente a lo largo de la historia contemporánea. Wirnita era hija del más influyente vecino de una ciudad española [de la región andina, SRC], que como toda ciudad colonial era un enclave dentro de un espacio todavía no dominado. A pesar de los varios pretendientes que la merodeaban, Chuqil Qamir Wirnita es seducida y acepta a sólo uno de ellos: Katari

(serpiente). Un ser que, como en el tiempo del *sunsupacha*,¹¹ se convierte en humano y adopta la fisonomía hispana: es rubio, de piel blanca y lleno de joyas; vestido con elegancia. Sólo aparece por las noches, porque de día retorna sigilosamente, después de visitarla, y recupera su figura animal para ir a dormir a su cueva (*chinkana*). Los padres de la joven se dan cuenta de que su hija es pretendida por un extraño y buscan identificarlo. Mediante un ardid dan con su morada, que se encuentra en lo más tupido del monte, y descubren que es una serpiente. Para el cristiano, como sabemos, la serpiente es la personificación del demonio.

Pero los amoríos de Katari con la joven española habían ya llegado muy lejos: ella estaba preñada. Sus hijos también nacieron serpientes, y los padres decidieron quemar a esos engendros demoníacos y exorcizar a la mujer. Cuando estaban procediendo a ello, sucedió el encantamiento: el espacio conquistado por los españoles fue invadido por los kataris, que en ese momento hicieron oscurecer el día. Desde entonces la ciudad se halla encantada, y cuando uno de los nuestros llega allí sin malas intenciones, es atendido por la misma Wirnita. Pero la gente que va a buscar oro o que quiere desencantar a la ciudad sufre penurias. La ciudad encantada está resguardada por serpientes, y los españoles y criollos apuntan con sus carabinas a las campanas de la iglesia principal, para desencantarla y devolverla a la civilización.

Otras variantes del mito señalan que los kataris, hijos de Wirnita, viven aún en las torres de algunas iglesias, como ser la de Sika Sika y la de San Francisco en La Paz. En el caso de

la ciudad de La Paz, se tiene la idea —o la esperanza— de que el día menos pensado también ha de ser encantada por los kataris, o sea que la civilización ha de ser invadida y ocupada por la oscuridad y el salvajismo. La recreación del mito es permanente. Entre los meses de agosto y octubre de 1979, se supo que había una nueva Wirnita en la ciudad de Wiyacha y que sus críos habían nacido en el hospital general de La Paz. Esto llegó incluso a las radios, donde se señaló que por



ser una “superstición” no valía la pena ocuparse del asunto. Pero mucha gente fue en su busca, y varios afirmaron haberla encontrado. La gente creía que la ciudad de La Paz pronto sería encantada por los kataris. Lo cierto es que en noviembre del mismo año, el país se vio sacudido por una oleada de movilizaciones campesinas, cuyo eje más radical eran los aymaras del altiplano. El bloqueo de caminos, que duró más de 15 días (y reprodujo, en cierta medida, el cerco de Katari a la ciudad de La Paz en el siglo XVIII), paralizó por completo el abastecimiento de productos agrícolas y suscitó en la ciudad profundos temores de una invasión india. Estos sucesos nos permiten nuevamente señalar al mito como una fuerza histórica: el clima

Ejército guerrillero
Tupac Katari

*ideológico de resistencia anticolonial y de esperanza en un triunfo sobre los opresores, alimentó una movilización histórica del campesinado-aymara, y fue una fuerza importante en su acción “espontánea”.*¹²

Pero veamos más a fondo lo que ocurrió ese 2 de noviembre, quince días antes de los bloqueos de caminos. El 1 de noviembre, el coronel Alberto Natusch Busch da un golpe contra el gobierno provisional de Walter

La reactualización del mito en los meses previos a la masacre de Todos Santos y al bloqueo de caminos de noviembre-diciembre de 1979 indica un proceso similar de condensación histórica y conocimiento del presente como conciencia anticipatoria del futuro.

Guevara Arce (sostenido por su partido, el MNR y una precaria alianza parlamentaria), provocando una reacción popular (marchas, barricadas) en el centro de La Paz. Pero paralelamente, el mediodía del 1 de noviembre, en los barrios de migrantes de las laderas y El Alto, comienza la festividad del retorno de los difuntos: Todos los Santos. En las casas se arman grandes mesas con cañas, panes, dulces, trago y comida, y las familias y vecinos visitan a quienes tienen difunto “fresco”, de 1 a 3 años. Al día siguiente, 2 de noviembre a mediodía, los deudos y sus invitados van a los principales cementerios llevando pan, comida, trago y coca, para festejar toda la tarde comiendo, bebiendo y tocando música para los difuntos. Esas multitudes ebrias, de luto, que se arremolinaban en la zona del Cementerio de La Paz (corazón de la ladera oeste) y en los cementerios de Villa Ingenio, Santiago II y Alto Lima, fueron ametralladas desde el aire por helicópteros de la

Fuerza Aérea Boliviana. El Gral. Doria Medina, que condujo el operativo, fue apodado el Mariscal de la Muerte. La Comisión de Justicia y Paz contabilizó más de 300 víctimas fatales (entre muertos y desaparecidos), además de varios centenares de heridos. La conexión urbano-rural funciona de modo electrizante.

*...La prueba de fuego para la CSUTCB fue su participación en la resistencia contra el golpe del Cnl. Natusch Busch (1/XI/79-16/XI/79) atendiendo a la consigna de la COB de “huelga general y bloqueo de caminos”. Acosados por una intensa presión popular, los golpistas sólo pudieron mantenerse dos semanas en el gobierno, desatando una feroz represión contra la población de [El Alto y] La Paz, con un saldo de centenares de muertos. Una devaluación del 25% en el peso boliviano, decretada por Natusch poco antes de su caída y confirmada por el gobierno provisional de Lidia Gueiler hizo que se pasara de la resistencia anti-golpista a la huelga reivindicativa en las áreas rurales, mediante un masivo movimiento de bloqueo de caminos a escala nacional.*¹³

El bloqueo se suspende sólo después de que el gobierno de Gueiler revierte esa medida, aunque la crisis política desatada por la movilización autónoma del campesinado indígena no se resolverá (provisionalmente) sino hasta fines de 1982, con el retorno de la democracia y el reconocimiento a la UDP como gobierno constitucional al haber sido el frente ganador de las tres últimas elecciones.

Las condiciones ideológicas de la movilización de 1979 se habían ido creando

desde fines de los años 1960, a través de una sutil penetración del discurso y del liderazgo katarista-indianista en las estructuras del sindicalismo para-estatal controlado por el Pacto Militar-Campesino. La culminación de este proceso fue la elección, en junio de 1971 (pocos días antes del golpe del Gral. Bánzer) de Genaro Flores Santos como Secretario General de la CNTCB. La resistencia clandestina de los kataristas durante la dictadura de Bánzer, la expansión de su influjo a todos los departamentos y la combinación de estrategias de resistencia material y simbólica, dan la tónica a la década de los 70 y marcan el “retorno del indio” de un modo ineluctable.

El influjo katarista no es ajeno al renacer del mito de Chuqil Qamir Wirnita: la protagonista principal de ambas esferas de la imaginación colectiva es una serpiente. La densidad interpretativa de este símbolo parece conectar ambos procesos. Así se gesta una segunda condición ideológica para una movilización rural de largo aliento: el mito de Chuqil Qamir Wirnita anuncia la llegada de una nueva era, en la que los centros de poder colonial quedarían paralizados por el “encanto” y volverían a reinar los kataris. El templo de San Francisco, la ciudad intermedia de Viacha y el Hospital General de La Paz son epicentros de la resistencia contra el golpe. El primero preside la amplia plaza del mismo nombre, el lugar por excelencia de las masivas concentraciones de la UDP, donde el 1 de noviembre los tanques barrerían a sangre y fuego las barricadas de los estudiantes y trabajadores de La Paz. La ciudad de Viacha es el eje fabril-campesino de una vasta red de rutas hacia el altiplano, las minas y la fron-

tera con Chile. En cuanto al Hospital General... allí fueron a dar muchos heridos y muertos por las balas del Mariscal de la Muerte. La inminencia del “encantamiento” de la ciudad y de la invasión de *kataris* al mundo civilizado de la urbe se localiza en estos espacios como condensando los vertiginosos años de la historia reciente.

En Ocobaya, Alison Spedding ha recogido otra versión que tiene un desenlace similar pero varía en significativos detalles. Wirnita no sería una joven española, sino una mestiza, hija de un vecino español con una india o chola yungueña. Además, su visitante nocturno no es un gringo sino un indio aymara elegantemente vestido y con chalina de vicuña. El encantamiento de la ciudad y la invasión de serpientes figuran también en la versión de Spedding, con el añadido de que sólo una niña o un niño *suxtallu* (con seis dedos en la mano o pie) podría desencantarla. En este caso, el desencantamiento de la ciudad no implicaría el retorno de la

dominación colonial; más bien parece encarnar una esperanza de libertad, la recuperación de la historia propia y la superación del tiempo histórico colonizado. La reactualización

del mito en los meses previos a la masacre de Todos Santos y al bloqueo de caminos de noviembre-diciembre de 1979 indica un proceso similar de condensación histórica y conocimiento del presente como conciencia anticipatoria del futuro (qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani).

Cuando lxs yungueñxs asustan a los soldados del ejército con sus cuentos de churisik'is, vuelcan la imagen de lo salvaje en contra de sus perseguidores, que es como revertir y proyectar el espejo de sí mismos, acuñado en la ideología dominante del indio rebelde, irracional e imprevisible.

Otra actualización del mito de Chuqil Qamir Wirnita se produjo en la región de Chulumani después del levantamiento cocalero del 1 de octubre de 1980.¹⁴ En esa ocasión, la política antidrogas del gobierno de Estados Unidos, ejecutada por un cuerpo de policía de elite entrenada por asesores yankis, iba produciendo un cúmulo de abusos, la confiscación de bienes y la obligación de vender al acopio estatal la totalidad de la cosecha de coca¹⁵ de los Yungas de La Paz. El último día de septiembre, una patrulla allanó la casa de un cocallero de Villa Remedios, violó a su mujer delante suyo y saqueó sus pertenencias. Por la noche, una multitud enfurecida se dirigió al pueblo y dio muerte a seis de los siete agentes que estaban en su puesto de control y en una cantina del pueblo de chulumano. El mito de Chuqil Qamir Wirnita se combina en los Yungas con la versión de que la serpiente churistik'i trae mala suerte a quien se topa con ella entre la maleza. Cuando las fuerzas militares invadieron la región para vengar la muerte de los seis agentes de narcóticos, los cocalleros huyeron a las cimas de los montes y se esparció la versión de que habían muchas churistik'is en el monte. La idea de un "castigo de Chuqil Qamir Bernita" contra los soldados que perseguían a los dirigentes cocalleros comienza a difundirse y logra crear una atmósfera de pánico que rodea sus incursiones por las densas laderas e intrincados senderos de los montes. Más de uno se topa con una serpiente churistik'i y huye despavorido.

La versión de Eucaliptus

En este trabajo hemos explorado las funciones del mito como codificador

de la memoria histórica y relatado algunos eventos en los que la reactivación del cuento popular de Chuqil Qamir Bernita, en un contexto de crisis social y política, logra generar un clima ideológico propicio para la acción insurgente indígena, y se proyecta a su vez sobre sus opresores. Así, cuando lxs yungueñxs asustan a los soldados del ejército con sus cuentos de churistik'is, vuelcan la imagen de lo salvaje en contra de sus perseguidores, que es como revertir y proyectar el espejo de sí mismos, acuñado en la ideología dominante del indio rebelde, irracional e imprevisible.

Otra versión de este mismo mito nos fue relatada en 1985 por Petronila Infantes, dirigente anarquista fundadora de la Unión Sindical de Culinarias en 1936. Según ella, cuando vivió de adolescente en la población de Eucaliptus, ayudaba a su madre a atender a los gringos de una empresa que había llegado a buscar el tesoro escondido de los Jesuitas en la región de Choquetanga (provincia Inquisivi del departamento de La Paz), cuya puerta de ingreso era la población orureña de Eucaliptus. El relato de doña Peta es como sigue:

Eran cuarenta gringos, gringa la señora, hablaba bien el castellano, pero el caballero no hablaba, sólo nos reñía en inglés como sea. Esos gringos habían llegado porque por el lado de quime hay un tesoro, el tesoro de choquetanga. Ellos llegaron con su plano para buscar ese tesoro, cuarenta gringos con sus rifles. Dice que por ese lado de choquetanga a mediodía, cuando hacía sol, dice que las víboras se cruzaban de todo color, unas con otras, bichos de toda clase, mortíferos. Se han ido los gringos

*porque la mayoría ha muerto, las víboras grandes los trituraban en las palmeras.*¹⁶

Años más tarde, Gunnar Mendoza me envió la fotocopia de un recorte de periódico en el cual se confirma la llegada de la expedición en estos términos: “Ha llegado a la ciudad de La Paz la comisión de arqueólogos y exploradores británicos enviada por ‘The Sacambaya Exploration Limited’ de Londres, para continuar las excavaciones en la provincia de Inquisivi, buscando el tesoro escondido por los jesuitas en el año 1767” (en Lehm y Rivera 1988: 17).¹⁷

Doña Peta explica el fracaso de la expedición aludiendo a la presencia de Chuqil Qamir Wirnita y su control mágico sobre el territorio y sus riquezas: “Han fracasado pues, en su intento de conseguir ese tesoro: recorre el oro más allá, por donde sea recorre. La Wirnita de Chuqil qamir, eso es pues en choquetanga, un lugar mortífero (en Lehm y Rivera 1988: 17).

Aquí el mito de Chuqil Qamir Wirnita revierte sobre los terrores de la sociedad dominante, y parece contribuir a crear la atmósfera que rodea a la expedición y finalmente conduce a su fracaso. Lo irónico del caso es que los ingleses no habían venido sólo en pos del tesoro, sino que estaban imbuidos de una misión científica y civilizadora: la de destruir la “superstición” de la maldición jesuita sobre esas riquezas. El mapa de los jesuitas que trajeron decía amenazadoramente: “Tú que llegas a este lugar, retírate. ¡Las riquezas que pertenecen a Dios nuestro señor no son para los humanos!” (ibíd.). El fin catastrófico de la expedición, si bien no parece haber sido registrado en la prensa de la época, permanece en la

memoria de doña Peta como testimonio de las fuerzas del monte, a través de la figura de una mujer mestiza, que como ella misma, está imbuida de un poder moral y cultural.

Cierre de telón

El análisis de estas versiones del mito de Chuqil Qamir Bernita, en su articulación con diversas formas de resistencia cultural y política ocurridas en la historia reciente de Bolivia, nos muestra dos registros en los que se hace visible la eficacia del mito en su articulación con la historicidad de la acción colectiva indígena:

- a. En el primer registro, el mito ilumina la experiencia de la sociedad oprimida; crea la atmósfera de la expectativa de un tiempo aciago por venir, que tiene también otra cara: la de posibilidad de subvertir el “mundo al revés” instaurado por el colonialismo. La idea de un posible encantamiento de la ciudad de La Paz por las serpientes de Wirnita, nacidas en*

Golpe de estado
en Bolivia



el hospital, precede y prepara el clima para el bloqueo de caminos, pero además anticipa la masacre, un hecho brutal que segó más de trescientas vidas de aymaras urbanos y rurales habitantes de El Alto y la ladera oeste, entre el 1 y el 3 de noviembre de 1979. Esta violencia colonial, brutalmente ejecutada por helicópteros desde el aire, rompe la linealidad del tiempo histórico y reedita el trauma de la conquista del siglo XVI. Como entonces, surge la posibilidad de restauración de un tiempo antiguo, el tiempo de los kataris, como expecta-

Una lectura del mito como memoria encarnada, ritualizada y codificada, a través de la que se apela al pasado para resistir la opresión del presente y para devolver el imaginario colonial en contra del opresor. No hay pues un acto de olvido o de amnesia como reacción ante el trauma colonial (masacre, invasión territorial), sino una codificación de la memoria y su supervivencia cotidiana como mito o relato oral popularizado en versiones familiares que pasan de boca en boca y de generación en generación.

tativa de liberación y reversión del trauma de la historia. En cierto modo, el mito invoca las almas de los antepasados muertos —que yacen en el mundo ctónico del manqhapacha—¹⁸ quienes se unen a los vivos en su rebelión contra la sociedad dominante. Así se produce un nexo entre la acción colectiva presente y la memoria larga de la lucha anticolonial indígena: los bloqueos de caminos de noviembre de 1979 reactualizan el cerco de las tropas de Tupak Katari en 1781. Se forja así la identidad katarista, invocando el símbolo de la serpiente, que el propio cuento de Chuqil Qamir Wirnita invoca en los relatos cotidianos de cada hogar aymara en vastas y diversas regiones del país. También se invoca a Chuqil Qamir Bernita en

los ritos y rezos de los yatiris en las apachetas de Waraquuni, la Cumbre y otras que rodean a la ciudad de La Paz. En agosto, cuando “se abren las bocas de la tierra” las invocaciones a esa fuerza femenina dotada de poder sobre el oro y la plata hace de ella una suerte de código mínimo del mito: es la forma más críptica de la memoria, una suerte de talismán ritual que sólo adquiere sentido para ciertos grupos de personas y en determinados contextos históricos.

b. *En la segunda forma, el mito revierte en contra de la sociedad opresora y se proyecta en imágenes amenazadoras de serpientes que devoran a los gringos que se atreven a codiciar las riquezas de Chuqil Qamir Wirnita, o asustan a los soldados encargados de la represión a los cocaleros de Chulumani en 1980. En estas versiones, el fantasma del otro, convertido en realidad, opera sobre la conciencia de los invasores (fuerzas represivas o científicos europeos) y se internaliza en su experiencia subjetiva. El espacio habitado por los kataris de Wirnita es un territorio salvaje, que en la versión de Eucaliptus sirve de escondite a un codiciado tesoro enterrado por los jesuitas en la época colonial. En el desenlace de la historia, lo salvaje se apodera de lo civilizado, destruyendo su misión civilizadora y de paso devorando a algunos expedicionarios. En la versión yungueña, las fuerzas represivas sufren una suerte parecida, aunque esta vez el fantasma del indio rebelde se vuelve una amenaza de la naturaleza y de los animales del monte. Los soldados que incursionan en busca de cocaleros por las densas laderas, comparten los mismos*

patrones culturales con sus presas, y esta suerte de complicidad está a la base de la eficacia del mito. Al entrar en un territorio desconocido, plagado de peligros reales o imaginados –los soldados provenían de regiones altiplánicas desprovistas de árboles– el monte se volvía un espacio fantasmagórico y peligroso.

Hay una última versión del mito de Chuqil Qamir Wirnita, que a manera de epílogo desearía esbozar. Se trata de la novela *El Festejo del Deseo*, de Juan Claudio Lechín, en la que Wirnita acaba convertida en seducida (o violada) por un cura. Esta lectura coloniza al mito y lo inscribe en el imaginario mestizo-criollo de posesión de la mujer indígena, sexualmente apetecible en una relación de dominación que favorece al macho conquistador. Asimismo, se hace eco de la versión cristiana sobre el carácter “tentador” de la mujer demonio, que incita al pecado y a la trasgresión, fruto de la que nacerían los hijos-serpientes. No podía darse una interpretación más retorcida el mito de Chuqil Qamir Wirnita que este grotesco ejercicio de la imaginación colonial y patriarcal de la “clase a medias” boliviana.¹⁹

A contrapelo de esta figuración, las versiones anteriores, cuyo nexo con la acción colectiva de las poblaciones indígenas o urbano-populares se ha explorado en este trabajo, muestran una lectura del mito como memoria encarnada, ritualizada y codificada, a través de la que se apela al pasado para resistir la opresión del presente y para devolver el imaginario colonial en contra del opresor. No hay pues un acto de olvido o de amnesia como reacción ante el trauma colonial (masacre, invasión territorial), sino una codifica-

ción de la memoria y su supervivencia cotidiana como mito o relato oral popularizado en versiones familiares que pasan de boca en boca y de generación en generación. En este estado, el mito es un código cultural que permite reinterpretar la opresión y la liberación como movimientos pendulares en un tiempo histórico en espiral. En un nuevo ciclo de insurgencia indígena y popular urbana, el mito rearticula los sentidos de la memoria histórica y los proyecta en acciones, materiales y simbólicas en contra de sus nuevos o antiguos opresores. Así, en La Paz circula desde tiempos inmemoriales el cuento de que hay serpientes en el campanario del templo de San Francisco, que se reactiva con el rumor sobre el nacimiento de los hijos-serpiente en el hospital general de La Paz, que anticipa la masacre y prepara las condiciones subjetivas para el estallido de su momento opuesto, el “encantamiento” de la ciudad opresora, como promesa de libertad para el mundo indígena, que insufla energía en la movilización masiva del bloqueo de caminos y del cerco indio sobre La Paz.

La articulación entre mito e historia es fundamental para la comprensión de la rebeldía indígena en lo que hoy es Bolivia. Este nexo tiene una larga historia, que comienza con el Takiy Unquy del siglo XVI, se reactualiza en la movilización de Tupak Katari en 1781, en el movimiento de caciques-apoderados de los años 1920-1930, así como en la movilización katarista-indianista de los años 1970-1980, en cuyo contexto se produce la Masacre de Todos los Santos y la revitalización del mito de Chuqil Qamir Wirnita. Se ha explorado otras versiones del mito –la de Eucaliptus y la de los yungas, que comparten el gesto de devolver al

enemigo las imágenes que él mismo ha creado transformadas en una amenaza de lo salvaje—. Cabe resaltar la duración de la victoria cocalera de 1980: desde ese año las fuerzas erradicadoras de coca no se han atrevido a entrar en los Yungas sino hasta el año 2001, cuando fueron derrotadas

y desalojadas por una masiva movilización cocalera, en la que se evocó explícitamente la memoria de la rebelión de 1980.²⁰

(*) **Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.**

NOTAS

1. Lugares sagrados y poderosos que se distribuyen en la geografía de los Andes, señalando los espacios de las deidades de la oscuridad y el interior de la tierra. Según disposiciones del Segundo Concilio Limense (1567-1568), sobre estos sitios sagrados nativos debían erigirse iglesias, capillas o plantarse cruces <http://www.educared.edu.pe/estudiantes/historia3/evangelizacion.htm>, consulta del 16/10/2010.
2. Millones, Luis (1990), (comp.) *El retorno de las huacas. Estudios y documentos del siglo XVI*, Lima.
3. Spedding, Alison (1997) *Manuel y Fortunato. Una picaresca andina*, La Paz, Aruwiwiri.
4. Esta paradoja fue destacada por Gramsci, al señalar que “los grupos subalternos están siempre sujetos a la actividad de los grupos que gobiernan, incluso cuando se rebelan y se sublevan” citado en Guha, Ranajit (1997), “La prosa de contrainsurgencia”, en Silvia Rivera y Rossana Barragán, *Debates Postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*, La Paz, Historias-SEPHIS-Aruwiwiri. Por su parte, Gayatri Spivak plantea, en torno a esta paradoja, un radical desafío a la posibilidad misma de que el subalterno pueda ser un sujeto autónomo de habla. Cfr. Spivak, Gayatri C., (1988) “Can the subaltern speak?”, en Cary Nelson y Lawrence Frossberg (eds.), *Marxism and the interpretation of culture*, Urbana, Illinois, pp. 271-313.
5. Thomson, Sinclair (2007), “*Cuando solo reinasen los indios*”. *Política aymara en la era de la insurgencia*, La Paz, Muela del Diablo-Aruwiwiri.
6. Alvarado, Hugo y Orlando Huanca (1992), *La Conquista. Obra de teatro*, Huanca, Orlando (s/f) “¿Es posible un teatro andino?” (Mimeo).
7. Ver al respecto: *El Indio Santos Marka T'ula*, del Taller de Historia Oral Andina, Mamani Condori, Carlos (1991^a), *Los aymaras frente a la historia*, La Paz, Aruwiwiri, y Lehm, Zulema y Silvia Rivera Cusicanqui (1988), *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*, La Paz, Taller de Historia oral andina, pp. 178-179. Se ha consultado también la versión de Spedding (s.f.), grabada en los Yungas y el libreto de la radionovela inédita del ϑHOA, Chuqil Qamir Bernita.
8. Rivera Cusicanqui, Silvia, (1984) “Oprimidos pero no vencidos”. Luchas del Campesinado aymara y qhichwa, 1900-1980, La Paz, HISBOL-CSUTCB.
9. Rivera Cusicanqui (1984), op. cit.
10. Mamani Condori, Carlos, (1991^a) y Rivera Cusicanqui (1984), op. cit.
11. Tiempo de la semioscuridad, tiempo nuboso de la humanidad aún no plenamente racional. En los mitos de las edades de la tradición oral indígena, esta era una edad primigenia en la que los animales se comunicaban como los humanos e interactuaban con ellos en el plano moral y del conocimiento. Ver al respecto “¿Podemos a través de los cuentos conocer nuestra historia?”, en Mamani (1991^a), op. cit., pp. 17-24.
12. Mamani, (1991^a), op. cit., pp. 10-11.
13. Rivera Cusicanqui (1984), op. cit., p. 173.
14. La información fue recogida en los Yungas por la autora, como parte de una investigación preparatoria para el guión “Chuqil Qamir Bernita o la Serpiente que Quiso ser Dios”, un largometraje de ficción que nunca se pudo realizar.
15. La hoja de coca acopiada por el Estado era luego convertida en pasta base y exportada por los generales

del “narco golpe” de García Mesa (1980-1982).

16. Lehm, Zulema y Silvia Rivera (1988), op. cit.

17. Lehm, Zulema y Silvia Rivera (1988), op. cit., p. 15.

18. La cosmología andina reconoce la existencia de tres pachas o tiempo-espacios.

19. Lechín, Juan Claudio (1993), *El festejo del deseo*, Cochabamba-La Paz, Los Amigos del Libro.

20. Rivera Cusicanqui, Silvia (2003), *Las fronteras de la coca. Epistemologías coloniales y circuitos alternativos de la hoja de coca. El caso de la frontera boliviano-argentina*, La Paz, IDIS-Aruwiyiri.

BIBLIOGRAFÍA

Albó, Xavier y Matías Preiswerk (1986), *Los señores del Gran Poder*, La Paz, Centro de Teología Popular, Taller de Observaciones Culturales.

Mamani Condori, Carlos (1991b), *Taraqwu 1866-1935. Masacre, guerra y “renovación” en la biografía de Eduardo L. Nina Qhispi*, La Paz, Aruwiyiri.

Poma de Ayala, Guamán (Waman Puma), (1992) [1613] *El primer nueva coronica y buen gobierno*, Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, México, Siglo XXI.

Rivera Cusicanqui, Silvia (1993), “Pachakuti: Los horizontes históricos del colonialismo interno”, en Rivera y Raúl Barrios, *Violencias encubiertas en Bolivia*, vol. I. *Cultura y Política*, La Paz, CIPCA-Aruwiyiri.

Taller de Historia Oral Andina (THOA) (1984), *El indio Santos Marka T'ula, Cacique principal de los ayllus de Qallapa y apoderado general de las comunidades originarias de la república*, La Paz, THOA-UMSA.

— (1986), *Mujer y lucha comunaria. Historia y memoria*, La Paz, HISBOL.

Thomson, Sinclair (2002) “*We alone will rule*”. *Native Andean politics in the age of insurgency*, Madison, The University of Wisconsin Press.

FILMOGRAFÍA

Condorena, Cristóbal (1993), *El sueño de Waylla Wisa*, Video docufcción, 35 min.

Ernesto Quesada, el indianismo arqueológico y las mitologías sobre Tiwanaku

Por Pablo Stefanoni ()*

A la hora de repensar los sucesos latinoamericanos contemporáneos, la cuestión indígena tiene una relevancia preponderante. Tanto por su protagonismo en las luchas contra el neoliberalismo como por sus intervenciones en las discusiones sobre la actual matriz de desarrollo que predomina en la región, el mundo indígena –sus cosmovisiones y formas de vida–, resulta imprescindible a la hora de interpretar lo que acontece en estas geografías.

Muchas veces, como reacción a los discursos coloniales, se ha intensificado una retórica que rescata la “pureza” de lo originario en contraposición con las mezclas o una posible imaginación que sintetice lenguas y percepciones heterogéneas. Ahora bien, ¿qué sucedería si nos encontráramos frente a la evidencia de que buena parte de los mitos de la pureza y la superioridad racial indígena tienen sus orígenes en interpretaciones intelectuales ligadas a interpretaciones provenientes de Europa? Pablo Stefanoni presenta aquí una investigación que revela aspectos sumamente curiosos y poco conocidos de los años 20 y 30 en Bolivia, en los que un grupo intelectual intentó fundar una mitología acerca del renacimiento de la humanidad de la mano de la superioridad de los habitantes andinos. De estas especulaciones, que fueron retomadas por distintos proyectos políticos, nace un indigenismo mitológico e integral, paradójicamente de cuño organicista y con rasgos de eugenismo, proveniente de las entrañas de las ruinas del Tiwanaku. Poderosa narración que ha convocado la atención de muchos visitantes, entre los que se encontró Ernesto Quesada en su búsqueda de alternativas frente al “decadentismo” occidental.

“Después de un penoso viaje, interrumpido por los recientes derrumbes de la línea Atocha-Villazón, ha llegado a esta ciudad el ilustre sociólogo y profesor universitario argentino Ernesto Quesada”. Pocas líneas después, *El Diario de La Paz* (12-1-26), anunciaba que Quesada daría una conferencia en la Universidad Mayor San Andrés sobre su tema predilecto en esos años: la sociología relativista spengleriana, materia que ya dictaba en Argentina aún antes de que *La decadencia de Occidente* fuera traducida al castellano. Pero el objetivo del viaje no se limitaba a la conferencia, de la que participó el presidente Hernando Siles: invitado por Arthur Posnansky, la meta final del largo periplo eran las míticas ruinas de Tiwanaku,¹ sobre las que el polémico arqueólogo austríaco tenía una ostentosa autoridad, que conservaría durante la primera mitad del siglo XX. Es más, en esta “etapa indianista” de su madurez, Quesada incluso polemizó con Spengler acerca de dónde vendría la renovación de Occidente y en la citada conferencia universitaria apuntó:

Spengler sostiene que [el próximo ciclo cultural] vendrá de Asia, por conducto del elemento eslavo, porque la población rusa es, en su inmensa mayoría, incontaminada con los gérmenes de la decadencia de un ciclo cultural al cual, en realidad, ha sido ajena, desde que la europeización petrínica fue siempre artificial y sólo de una reducida minoría. [Pero] si el alma rusa es ajena a la cultura occidental, también lo es el alma indígena americana [...] Y si es cierto que el alma rusa es virgen, por no haber tenido hasta ahora cultura propia, en cambio el alma ameri-

cana, que tuvo evidentemente esa secular y propia cultura ha rehecho esa virginidad después de 5 siglos de barbecho. En el fondo, el alma indígena americana es tan virgen como el alma eslava, porque vive en contacto directo con la naturaleza y es refractaria a la civilización urbana, con todas sus lacras físicas y morales (Quesada, 1926, p. 44).

De este modo, el jurista argentino se sumaba a las elucubraciones de un indianismo arqueológico que por esos años buscaba en Tiwanaku la cuna mítica de la nación (Quisbert, 2004), en un país con una autoestima seriamente afectada por las derrotas militares y un colonialismo interno que hacía de las mayorías nacionales (los indios) una raza agotada y/o degenerada. Un “pueblo enfermo”, diría Alcides Arguedas en un libro con ese nombre donde diseccionaba las patologías de cada grupo social. Tres años después de Quesada visitaría Bolivia el excéntrico conde Keyserling, invitado a Buenos Aires por Victoria Ocampo (Ocampo, 1951), quien fascinado por la “potencia telúrica” andina creyó ver en el Altiplano hombres propiamente “mineraloides” (Keyserling, 1975). El factótum del mito Tiwanaku y quien lo difundía por el mundo era siempre Arthur Posnansky.

Don Arturo y la gloria de la raza

La vida de Posnansky (1873-1946) o Don Arturo (como era llamado en La Paz) quedó definitivamente ligada a las ruinas a las que consagró la mayor parte de sus energías vitales desde que a sus 24 años llegó a Bolivia desde Austria. Poco después terminó enrolándose en

Posnansky buscó explicar el hiato entre la gloria de la raza constructora de las imponentes ruinas tiwanakotas y el “miserable indio” que en ese entonces habitaba en Altiplano. En esas ruinas estaban condensadas, según él, las energías para el renacer de la raza y de la nación.

el ejército boliviano en la Guerra del Acre (1899-1902) contra Brasil (Ponce Sanginés, 1994:11-20), una suma de escaramuzas entre el crónicamente débil Estado boliviano y los secesionistas de origen brasileño —dedicados al negocio del caucho— en las que Bolivia

perdió parte de su territorio a manos de Brasil. Como recuerda Schávelzon, la vida de Posnansky fue “una permanente aventura: capitán de barco, combatiente en el Amazonas, cauchero, cartógrafo, etnólogo, náufrago y sobreviviente. Su apetito intelectual no reconocía límites. Idolatrado y odiado, acumuló grandes hallazgos, pero también grandes errores que jamás rectificó” (Schávelzon, 1993). Un “amateur” que supo ganar tanto prestigio en su momento como descalificaciones de la arqueología académica, inclusive, más tarde, la nacionalista. Sin embargo, muchas de las cosas que dice el indianismo actual sobre estas ruinas no son ajenas a la mezcla de trabajo entusiasta, polemista activo e “imaginación exaltada” de este austríaco —de familia polaca y formación germánica— nacionalizado boliviano, que terminó sus días en el Altiplano.

Su monografía de graduación en la ciudad de Pola (hoy Pula) como marino-ingeniero pareció anticipar su futuro de arqueólogo. Con el título “La isla de Pascua y sus monumentos prehistóricos”, y sin haber pisado jamás Sudamérica, trazó una comparación entre esa isla hoy chilena y las ruinas de Tiwanaku (ibíd). En 1897 abandonó

Europa y se estableció en la amazónica Manaos, en el auge de la fiebre del caucho. Con su barco Anni —traído de Hamburgo y luego rebautizado Iris— hizo fortuna comprando caucho boliviano y vendiéndolo en Brasil. Pero esa nave tendría un devenir sorprendente: al comenzar la guerra Posnansky, que había tomado partido por la causa boliviana utilizó su barco para transportar armas y tropas, lo que fue de gran ayuda para las misérrimas fuerzas dirigidas desde La Paz (ibíd). Su vida de arqueólogo —que lo haría conocido en gran parte del mundo— comenzaría en 1904, ya como “benemérito de guerra” instalado en la sede de gobierno de Bolivia. Pero dos años después pasaría a la historia por otro acto de emprendedorismo: conducir el primer automóvil que se conoció en *Bolivia*. Trajo un Mercedes en 1906, que quedó registrado, en medio de miradas asombradas de un grupo de indígenas, en una fotografía en el libro Bolivia que la estadounidense Marie Robinson Wright publicó en 1907 (Ponce Sanginés, 1994: 30). Más allá de la verosimilitud de sus aseveraciones sobre Tiwanaku —en ese entonces y más tarde refutadas en varios de sus aspectos, como la antigüedad de más de 12 mil años— la construcción posnanskiana del pasado de los indios altiplánicos brinda una plataforma conceptual y emotiva para pensar en un renacimiento glorioso de una raza que se encontraba en apariencia en el límite de sus fuerzas pero que tenía la energía para resurgir.

La principal peculiaridad del arqueólogo fue considerar que la herencia tiwanakota, aunque oculta, estaba inscrita en los aymaras del Altiplano, incorporando así una visión optimista sobre su futuro cuando muchos se

esforzaban en mostrar lo contrario, para justificar, entre otras cosas, su minoría de edad política (no hay que olvidar que en 1900 aún la elite se entusiasmaba con la desaparición biológica de los indios). Para defender sus ideas, Posnansky escribió abundantes artículos y libros, sacó fotos, llevó a las ruinas a grupos de visitantes de diversos países, participó en congresos internacionales, dibujó planos, fue concejal de La Paz, presidió la Sociedad Geográfica Boliviana, construyó su propia casa-museo... (Ponce Sanginés, 1994; Schávelzon, 1993). Si grandes proyectos como la Plaza del Hombre Americano —frente al estadio de Miraflores en La Paz— quedaron inconclusas es posiblemente por la debilidad crónica del Estado boliviano para “construir la nación” más que por falta

de energías del incólume austriaco. En los años 20 incursionó además en el mundo de la producción cinematográfica, con su sello Cóndor Mayku Films de donde salió, en 1926, el largometraje *La gloria de la raza*, estrenado en cines. Su guión se estructura a partir del diálogo de un arqueólogo con un venerable anciano uru (cultura del lago Titikaka), “quien revela la historia de sus antepasados, previa consulta tradicional con las hojas de coca, y le habla sobre la desaparición de la civilización de Tiahuanacu”.

Posnansky buscó explicar el hiato entre la gloria de la raza constructora de las imponentes ruinas tiwanakotas y el “miserable indio” que en ese entonces habitaba en Altiplano. En esas ruinas estaban condensadas, según él, las energías para el

Alfred Metraux con
poblaciones indígenas



renacer de la raza y de la nación. El arqueólogo austríaco encontró en la civilización tiwanakota al Estado centralizado que proponía en esos años como modelo de avance civilizatorio, pero su apuesta iba más allá aunque nunca fue propiamente nazi: en el momento de optimismo sobre los triunfos de la Alemania de Hitler, elaboró sus tesis sobre la construcción de Tiwanaku por una raza superior (*herrenvolk*) –los kollas– que había invadido la región (Quisbert, 2004). Eso no era muy extraño, la reivindicación de las razas de bronce era común en Perú y Bolivia pero bajo la lógica que la historiadora peruana Cecilia Méndez sintetizó en la fórmula: “incas sí, indios no”, lo que en Bolivia operaba simplemente cambiando incas por tiwanakotas. Lo interesante de Posnansky fue su convicción de que los aymaras contemporáneos, de carne y hueso, eran quienes habían heredado esas potencialidades, lo que construía un nuevo horizonte de sentido para pensar el siempre vilipendiado vínculo entre los indios y la civilización (no hay que olvidar que a menudo se consideraba a los indígenas una raza degenerada y vencida poco apta para el progreso). Es esta relación entre la gloria de Tiwanaku y el futuro del indio boliviano lo que nos interesa retener acá: como señala Quisbert, “para Posnansky, el legado de la raza estaba ahí intacto, a pesar de todas las desgracias por las que habían pasado los indios; para volver a retomar el camino de una nueva edad dorada sólo hacía falta mover los resortes íntimos para que el ‘poder de la raza’ se manifestara expresamente” (Quisbert, 2004:196). Eso queda claro en uno de los párrafos de un texto de 1939:

Todos los viajeros y la mayor parte de la gente del país, suponen al indio un ser imbécil y de inteligencia un poco superior a la de los seres irracionales, y que por esto debe ser tratado como menor de edad y sin la garantía de los derechos civiles que le da la constitución de su país. Los viajeros escritores lo hacen porque en su superficial estudio del país y desconociendo el idioma autóctono, no pueden introducirse en la confianza del indio, como tampoco pueden observar su índole, sus verdaderas costumbres, para poder apreciar el gran tesoro intelectual que duerme en esta desgraciada raza. (Posnansky, 1939: 237)

Así, Posnansky jugó un papel paradójico: contribuir al desarrollo del indigenismo desde posiciones eugenistas, antiigualitarias y organicistas. El indianismo de Posnansky iba en paralelo con la mestizofobia, especialmente la producida entre indígenas y blancos; los mestizajes entre indígenas los consideraba a menudo como positivos para el mejoramiento racial (Quisbert, 2004:199). No obstante, estas imágenes del indio puro frente a los mestizos degenerados iba a ser cuestionada por intelectuales que comenzaban a ver en el mestizaje la sustancia y el cemento necesario para unir a la nación. Algunos, como Carlos Medinaceli, como queda retratado en su novela *La Chaskañawi* (1947), verán en la chola a la verdadera *entrepreneur* boliviana, llena de vitalidad e incluso de sensualidad.²

Alberto de Villegas y la “semana indianista”

Uno de las iniciativas de estos “indianistas intensos” de los años 20 y 30

fue la organización de la semana indianista a fines de 1931, cuando comenzaban a sonar los cañones de la Guerra del Chaco que enfrentó a Bolivia y Paraguay (1932-35). La Semana Indianista y la Cruzada pro-arte indio fue organizada por un personaje singular: el “elegante *croniqueur*” Alberto de Villegas –como lo llamó sin ironía un periodista de la época–. Sus actividades se desarrollaron entre el 19 y el 27 de diciembre de 1931. De Villegas (1897-1934) nació en La Paz donde se tituló de abogado y posteriormente viajó a París como parte de la misión diplomática boliviana ante la Liga de las Naciones. Allí estudió Ciencias Políticas y adquirió cierto aspecto de dandy –“falso francés y auténtico parisino” (Rocha, 2002:33), al decir de Roberto Prudencio– y al terminar sus estudios regresó a La Paz, donde abrió el café Mala-Bar.

El café era, sin dudas, un lugar exótico, donde podía escucharse *fox trot* o tango arrabalero; donde convivía Buda con esculturas tiwanakotas (Ibíd:34). Al cruzar su puerta, según un periódico, “uno tiene la sensación de haber dado un salto prodigioso de La Paz a París” (Flores, ¿1929?). Duró un tiempo, en medio de comentarios sobre la mala reputación del *private bar*. Al momento del cierre, De Villegas escribe un breve opúsculo, *Memorias del Mala-Bar*, donde luego de lanzar odas al *cocktail* y el *flirt*, escribe: “Sí, amiga mía, decepciónese usted; [el bar] no es nada más que un observatorio de almas de mujer” (De Villegas, 1983:79). Y prosigue: “Esta tarde cerraré las puertas del Mala-Bar, que ya nada puede enseñarme, e inventaré mañana una nueva piroeta... ¡para seguir estudiando a Freud!” (ibíd: 80).

Con todo, ese “afrancesamiento” no le impidió –o quizás lo ayudó a–

evolucionar hacia un entusiasta indianismo, condimentado con un repaso de sus viejos apuntes de arqueología y craneometría. En una de sus cartas reproducida por *La Gaceta de Bolivia* tras su trágica muerte en la guerra del Chaco, el escritor boliviano apuntaba: “Mi viaje a Cuzco [...] me ha proporcionado algunas emociones que fermentándose y sedimentándose en el espíritu, aliadas a evocadores de lecturas más o menos recientes van formando lentamente la obra”. Y la forma en que

continúa una de las misivas de invitación a la Semana indianista (*La Gaceta* no menciona al destinatario ni las fechas de las cartas extractadas) dan cuenta de la cantidad de símbolos que toma del mundo aymara como marca de autenticidad de su indianismo –por momentos sobreabundantes e hiperbólicos– al tiempo que su florido lenguaje deja ver parte de los contenidos de la actividad:

Habría deseado enviarle un Chaski, con este mensaje de Tambo en Tambo, hasta la ciudad. Quisiera coronar de fuego las serranías, en la tibieza de estas noches de diciembre o hacer resonar en la puna áspera el clamor insistente del PUTUTO, para convocarlos a la celebración del próximo INTIP RAYMI [fiesta del sol, en el solsticio de invierno] a orillas del Chekheyapu. Proclamado yo, por la fuerza de las circunstancias, gonfalonero del indianismo en La Paz, estoy agitando la WIPHALA, vieja bandera de los Aymaras, desde

Cada proyecto nacional-popular en Bolivia iría en busca de legitimación a esas ruinas precolombinas. La Revolución Nacional de 1952 desarrolló una arqueología al servicio del nacionalismo y un nacionalismo al servicio de la arqueología que tuvo su centro en Tiwanaku.

el aislamiento ahora roto de mi PUKARA. Habrán ceremonias únicas, para nosotros los iniciados. Asistiremos fervorosamente a las cumbres de la superstición. Iremos a buscar el más recóndito fondo de la vieja Raza de Indios Guerreros. El público tendrá una romería a Tiahuanacu, donde se hará la 'Fiesta de la Kantuta', allí se verán bailes indígenas y se premiará a los maestros rurales. En el salón indianista estará presente la Farmacopea Kallawaya. El cine representará películas de argumento indio. La Radio difundirá discursos en Aymará y Quechua. Melodías de la cordillera en kenas y pinkillos. Se realizarán varias conferencias sobre arte indianista (tejidos, cerámica, folklore, etc.). Los diarios consagrarán sus páginas,

habrá finalmente una velada en teatro donde se cogiera en Europa [sic]".
(La Gaceta de Bolivia, 1934).

De Villegas acompañó a Posnansky en sus aventuras arqueológicas. De hecho, formó parte de la fundación de la Sociedad Arqueológica Boliviana creada por Posnansky en 1930 con un sorprendente ritual iniciático en las propias ruinas de Tiwanaku: en el amanecer del 23 de septiembre de 1930 (equinoccio primaveral austral) en el precinto interior del Templo de Kalasasaya el arqueólogo austriaco tomó el nombre aymara de Apu-Willca (sumo sacerdote) e inició a los otros 11 miembros del grupo, entre los que se encontraba De Villegas (Browman, 2007:32). Sus 12 miembros —uno por cada mes del año— sólo podían

Puerta del Sol
Tiahuanaco



ser reemplazados por fallecimiento o renuncia (este número no podía ser ampliado), y de acuerdo a los estatutos de la sociedad debían reunirse por lo menos cuatro veces al año en Tiwanaku, durante los dos solsticios y los dos equinoccios (Laguna Meave, 2007). Posnansky era el presidente vitalicio de la Sociedad. Más tarde se sumó el maestro Max Bairon, con fuerte incidencia en los debates educativos de esos años y editor de la revista *Altiplano*, del magisterio orureño. Entre marzo y septiembre de 1932 De Villegas y Posnansky participaron de las emblemáticas excavaciones de Wendell Bennett en Tiwanaku, al tiempo que en el plano de las hipótesis ejercían una antropología bastante “creativa”. Estos núcleos intelectuales que creyeron encontrar en Tiwanaku la materialización del “poder de la raza” no carecieron de vinculaciones. Posnansky participó de infinidad de eventos, como el congreso internacional de americanistas reunido en La Plata en 1932. Allí fue acompañado por la joven maestra María Frontaura Argandoña, autora de un vívido libro titulado *Hacia el futuro indio* (1931), elogiado por Alfred Métraux director del Instituto de Etnología de Tucumán. Otro de sus libros, *Mitología aymara-quechua* (1935) fue prologado por el influyente Paul Rivet, presidente de la Asociación de Americanistas de París. En opinión de Frontaura Argandoña, influida por las ideas mestizofóbicas posnanskianas, los indios eran la única raza pura de Bolivia, por eso debían ser la base del renacimiento nacional. Y Tiwanaku era la prueba de que esos indios fueron capaz de construir algo excepcional, que aún los arqueólogos no han develado en toda su magnitud. Cada proyecto nacional-popular en Bolivia iría en busca de legitimación a esas ruinas precolombinas. La

Revolución Nacional de 1952 desarrolló una arqueología al servicio del nacionalismo y un nacionalismo al servicio de la arqueología (Quisbert, 2004) que tuvo su centro en Tiwanaku. El partido “cholo” Conciencia de Patria fue fundado en la década del noventa entre esos templos milenarios, al igual que varios de los grupos indianistas combativos de los 70. Y finalmente, Evo Morales decidió asumir la presidencia allí, vestido de “tiwanakota” un día antes de hacerlo frente a las instituciones de la “democracia liberal”. Con todo, hoy el gobierno no muestra un particular interés por la arqueología, y la ritualización de la política en esas ruinas no va acompañada de un impulso a la arqueología desde el Estado, dejando en claro la matriz plebeya/campesinista –indios de carne y hueso, y no “de bronce”– que domina el actual proceso de cambio boliviano. No obstante, algunos podrían repetir varias de las afirmaciones de Quesada. El malestar actual en la globalización, junto a la crisis de los viejos proyectos emancipatorios, potenció el desarrollo de nuevas búsquedas, en las que la llamada emergencia indígena de los últimos años ocupa un lugar central, en algún sentido con la misma expectativa en que el pasado ancestral podrá darnos algunas claves para enfrentar un futuro incierto, con amenazas de diversos tipos de crisis: económica, financiera, ecológica... e incluso civilizatoria.

(*) **Periodista e investigador. Coautor con Maristella Svampa y Bruno Fornillo de *Debatir Bolivia*, Buenos Aires, Taurus, 2010. Ex director de la edición boliviana de *Le Monde Diplomatique*, actual jefe de redacción de la revista *Nueva Sociedad*. Prepara una tesis sobre historia intelectual en Bolivia entre los años 20 y 40.**

BIBLIOGRAFÍA

- Browman, David L., "La Sociedad Arqueológica de Bolivia y su influencia en el desarrollo de la práctica arqueológica en Bolivia", *Nuevos aportes*, N° 4, 2007.
- El Diario*, La Paz, 12 de enero de 1926.
- Flores, Mario, "París en La Paz", ¿1929?, recorte de prensa, Archivo de La Paz (ALP/A de V), caja 1.
- Frontaura Argandoña, María, *Hacia el futuro indio*, La Paz, Imprenta de la Intendencia General de Guerra, 1932 [1931].
- , *Mitología aymara-quechua*, La Paz, editorial América, 1935.
- Keyserling, Hermann, "La potencia telúrica andina", en Raúl Bothelo Gosálvez (comp.), *El hombre y el paisaje de Bolivia*, La Paz, Biblioteca del sesquicentenario de la República, Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1975.
- Laguna Meave, A., *Tiwanaku: enigma de enigmas*, Obra Póstuma, Hisbol impresión & Diseño, La Paz, 2002.
- En Browman, David L., "La Sociedad Arqueológica de Bolivia y su influencia en el desarrollo de la práctica arqueológica en Bolivia", *Nuevos aportes*, N° 4, 2007.
- Ocampo, Victoria, *El viajero y una de sus sombras. Keyserling en mis memorias*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.
- "Pensamientos inéditos de Villegas que extractamos de sus cartas", *La Gaceta de Bolivia*, año 1, N° 20, 18-11-34.
- Ponce Sanginés, Carlos, *Arthur Posnansky y su obsesión milenaria. Biografía intelectual de un pionero*, La Paz, Cima, 1994.
- Posnansky, Arthur, "Tihuanacu y la civilización prehistórica en el altiplano andino", en *Tihuanacu: Antología de los principales escritos de los cronistas coloniales, americanistas e historiadores bolivianos*, Ministerio de Educación, Bellas Artes y Asuntos Indígenas, Biblioteca Boliviana N° 2, La Paz, pp. 195-239, en Quisbert, Pablo. "La gloria de la raza', Historia prehispánica, imaginarios e identidades entre 1930-1950", *Estudios Bolivianos* 12, "El discurso del pre-52", IEB-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor San Andrés, 2004, p. 194.
- Quesada, Ernesto, "Spengler en el movimiento intelectual contemporáneo (Conferencia dada en la Universidad Mayor San Andrés, en la ciudad de La Paz, capital de Bolivia, el viernes 15 de enero de 1926)", en *Humanidades. Publicación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*, Universidad Nacional de La Plata, 1926.
- Quisbert, Pablo, "La gloria de la raza'. Historia prehispánica, imaginarios e identidades entre 1930-1950", *Estudios Bolivianos* 12, "El discurso del pre-52", IEB-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor San Andrés, 2004.
- Rocha, Omar, "Alberto de Villegas, el inactual", en Alba María Paz Soldán, Blanca Wiethücher, Rodolfo Ortiz, Omar Rocha, *Hacia una lectura crítica de la literatura en Bolivia*, La Paz: PIEB, 2002. Tomo 2.
- Schávelzon, Daniel, "La arqueología como ciencia o como ficción: Arthur Posnansky en Tihuanaku", *Todo es Historia*, N°309, Buenos Aires, abril 1993. pp. 32-49. (Consultada *on line* en: <http://www.danielschavelzon.com.ar/?p=1825> el 1/5/2012).
- Villegas, Alberto de, *Memorias del Mala-Bar*, La Paz, Publicaciones Antonio Paredes-Candía, 1983 [1928].

NOTAS

1. Salvo cuando se trata de citas textuales, optamos por escribir Tiwanaku, frente a otras formas de denominarlo.
2. Pese a la fecha de publicación, la novela fue escrita mucho antes junto con artículos en el mismo sentido.



La colección **Ensayos & Debates** propone indagar los fondos documentales e incentivar y difundir nuevas investigaciones. El amplio acervo bibliográfico de la Biblioteca es el escenario natural del debate y promoverlo es una misión necesaria. Los historiadores del libro y la lectura han documentado suficientemente el papel de las bibliotecas no sólo como lugar de resguardo, sino también de producción de conocimiento. Así, la indagación en los archivos toma forma en una discusión renovada que se ofrece a los lectores.

El más grande mito de la historiografía

Por Omar Acha

Suele decirse de esta época que su característica principal es el hecho de que todo está sometido a análisis y discusión. Es decir, nada de lo que a simple vista tiene su consistencia estructurada permanece a salvo de la controversia. Y pocas cuestiones han sido tan examinadas por el escrutinio colectivo como la Historia. En parte, porque ella ha sido transformada en una alforja capaz de proveer imágenes para los distintos proyectos políticos que emergieron de la gran crisis de principios de siglo; la historia fue objeto, también, de las disputas que se dan en el contexto de una polarización política muy marcada. Podemos decir, con todo, que hay algo que interroga la veracidad historiográfica que es común a la revisión contemporánea de todas las discursividades y disciplinas. Las imágenes que provee para la discusión pública no están exentas de la reproducción de los estereotipos que, académicos o revisionistas, mantienen sobre los acontecimientos del pasado. Hay un academicismo, con pretensiones científicas, que resguarda el legado historiográfico de sus impugnaciones para conservar su legitimidad de disciplinar, y un revisionismo que, a menudo concesivo con los lenguajes mediáticos, discute los supuestos de la historiografía tradicional.

En este trabajo Omar Acha sostiene que, en la oposición entre mito y ciencia, hay un verdadero mito, un supuesto que no ha sido lo suficientemente cuestionado: *la historia* como fundamento de lo real. No se trata, según esta perspectiva, de discutir cuál es la verdadera historia sino en ir más a fondo aún de lo que lo hizo el discurso deconstruccionista, para poner en suspenso la noción misma de historia y todas las narrativas que de ella se nutren.

El proyecto de un revisionismo histórico está a la orden del día, a la vez que también es inactual. Su posibilidad está subordinada a la elaboración de un concepto de historia bien distinto del que se nos aparece como noción evidente: hay una historia real y tenemos que narrarla. ¿Qué sucedería si *no hay historia* como proceso colectivo objetivo? ¿Cómo abordaríamos la tarea de constituir representaciones del pasado? Esas preguntas elementales son las que debe encarar el proyecto revisionista. Es insuficiente proclamar interpretaciones o burlar los relatos con preferencias disgregadas. Tampoco es útil disolver el problema apelando a un construccionismo radicalizado. Quiero aportar en este texto algunas ideas primarias sobre el zócalo mítico que subyace en la historiografía. Pensando más estrechamente en el panorama argentino me interesa destacar, aunque sea rápidamente, dos nociones decisivas que se han consolidado en las últimas décadas: la modernización problemática y el campo cultural. Cuestionarlas en el seno del entendimiento histórico que refractan es apenas una fisura en la política de la historia por venir.

El problema del sentido común historiográfico

La historiografía argentina —como experiencia específica de una tendencia occidental— presume de haber alcanzado su “Ilustración”. Quiere pensar como Kant y Habermas lo propugnarón, con el “propio entendimiento”. Prescinde entonces de prótesis para desplegar su pensamiento. Cuestiona la tradición, somete los saberes heredados a escrutinio. Desconfía del

archivo como repositorio de verdad para discutir sus credenciales. El fondo archival es más bien el instrumento de la “crítica”. El documento, su veracidad, su pertinencia, son juzgados de acuerdo a un consenso de pares, de una medida institucionalizada en comités y referatos. De allí que se destaque respecto de los avances de la ideología sobre el proceder historiográfico: la universidad se preserva del impulso revisionista que mancilla la investigación con las prevenciones de la pasión política.

No obstante lo otro regresa e impertuna el plácido sueño de la historiografía académica (aquí voy a desoír los reclamos de prestigio del mercado, no por irrelevancia sino por tratarse de otra cosa, anhelante de otras masticaciones). Vuelve como política, como pugna de límites, como patrulla disciplinar cuando se avanza sobre las incumbencias presuntamente exclusivas de la historiografía universitaria. Cada vez que una palabra se enerva sobre el territorio de la historiografía académica, la de rango científico alza indignada su gendarmería del saber legítimo. Las razones no son menores en la prosa exasperada que amojana las fronteras de la profesión. En verdad hay una acumulación de “dispositivos” en los últimos treinta años que justifican, al menos técnicamente, las prebendas defendidas por el espíritu universitario. Podrá pensarse lo que se quiera de los saberes sedimentados en la maquinaria académica, pero hay una evidencia que no quisiera olvidar: la laboriosa indagación de datos concretos sin los cuales es inviable conducir una investigación historiográfica de valía (y tampoco una revisión de la historia). Doy un ejemplo banal pero profundamente significativo: un relevamiento

de los presupuestos educativos en las provincias durante la primera mitad del siglo veinte es decisivo para captar las mutaciones características de la difusión de la alfabetización y evaluar ese capítulo central del “progreso argentino”. Por supuesto que todavía se requiere de mayores detalles: ¿cómo fueron empleados esos recursos, si es

La crítica no puede provenir desde el exterior, sino del despliegue de una tensión irresoluble en lo real. No quisiera entonces oponerle a la historiografía universitaria una razón radicalmente diversa, incomunicable. Desde esa actitud sólo mentaría lenguajes incomprensibles. Se sabe qué sucede entonces: cada cual se preserva en sus convicciones.

que llegaron a implementarse? O bien: ¿cuáles fueron las consecuencias en el mediano plazo de esas inversiones educativas? Visto desde otro punto de vista, ¿quiénes ingresaron al sistema educativo? ¿Cuál fue la permanencia en

la escuela? De ninguna manera se me ocurre pensar que trabajos sobre esos temas de los que ignoramos casi todo sean irrelevantes. Por el contrario, son de valor extraordinario. Ante la inflación de “papers” que refritan por enésima vez los textos de Rancière o Lacan, de Agamben o Derrida, creo que una buena monografía que encare los vacíos indicados es de un valor superior. Me importa destacar que la visita a los archivos es también ella misma teórica.

En tal sentido no pretendo apelar a una defensa del ingenuo empirismo que subyace, por razones de estructura ideológica, en la pretensión historiadora (académica) de hacer “ciencia”. Y es que si me niego a seguir indolente las modas intelectuales en la valoración de las fatigas archiviales es porque me interesa atezar mejor el alcance de un debate teórico acallado

en la historiografía. Este pasaje de mi argumentación es, por así decirlo, “hegeliano”. La crítica no puede provenir desde el exterior, sino del despliegue de una tensión irresoluble en lo real. No quisiera entonces oponerle a la historiografía universitaria una razón radicalmente diversa, incomunicable. Desde esa actitud sólo mentaría lenguajes incomprensibles. Se sabe qué sucede entonces: cada cual se preserva en sus convicciones. Y ello no conduce a algo nuevo; más bien procrea una “diferencia” perfectamente metabolizable. No es la guerra porque hoy hay un suelo naturalizado de la sociedad capitalista —el reino aparente de la particularidad— ante la que usualmente nos postramos como lo inexorable. Asumimos esa dominación como destino y vemos qué podemos adecuar en sus esquinas. Pasa otra cosa, decía, que la guerra: la indiferencia de una institucionalidad compleja en la que pueden convivir diversas tribus polémicas, o más probablemente, la convivencia en territorios de validez heterogénea.

Voy al grano dialéctico para reventar desde adentro, parasitándolo en su verdad imposible, la maquinaria historiográfica universitaria: la que se pertrecha en la paciente y minuciosa reconstrucción de los acontecimientos del pasado. De acuerdo con ese ideal ascético repelente de las fabulaciones ideológicas diseñadas de antemano con imágenes arbitrarias y proezas antojadizas, la historiografía se encorva sobre los documentos para auscultar, entre la hojarasca de las opiniones de toda época, entre la multiplicidad de los puntos de vista, para hallar las difíciles pepitas de las certidumbres sostenibles, argumentables con razones. Si no hay entonces una Verdad, vale entonces la

laboriosidad de las verdades falsables, temporales y susceptibles de contraste “empírico”. Ante ellas las facundias de la imaginación se revelan como torneos imaginarios que se disuelven con el tiempo. No hay mayor encanto que el de una buena documentación. Esa timidez historiográfica tiene sus propias máculas.

Doy un ejemplo. Hoy sabemos que el “éxodo jujeño” de 1812 no fue tal, al menos si lo pensamos como un pueblo que incinera todas las pertenencias imposibles de acarrear en su fuga del invasor realista. En aquellos años inclementes y de castigos inapelables la ciudad capital de la actual Jujuy fue abandonada al menos en tres oportunidades por la amenaza española. Sin embargo, la orden de la *tierra arrasada* nunca existió como tal. Eso lo comprueba el examen de la documentación de la época. Más allá de ello podemos debatir (lo han hecho historiadoras e historiadores jujeños) qué hacemos con esa verdad. Algunas voces historiadoras afirmaron el deber profesional consistente en derribar los mitos consolidados y presentar la realidad objetiva: lo que efectivamente ocurrió. Otras voces, sin abandonar los créditos del saber archival, reclamaron la utilidad de algunas narraciones útiles a la vez que de raigambre emancipadora: que el mito del Éxodo Jujeño no es, como el del Día de la Raza, una celebración de la desigualdad sino, por el contrario, un canto de cuánto puede hacer un pueblo mancomunado por su liberación. Mientras la Raza celebra la imposición de una cultura sobre otra, el Éxodo Jujeño reitera el aliento de la lucha contra el opresor.

En esta tesitura, que pareciera cobijar los debates de nuestro tiempo (¿qué hacer con la naturaleza mítica de nues-

tras identidades?), estamos bordeando lo que la historiografía universitaria es funcionalmente incapaz de reconocer, a saber, que no hay algo así como una historia objetiva ante la que la investigación deba inclinarse laboriosamente. Esta nota no pretende disolverse en un relativismo radical una vez que he detectado mi rumia en los valores de la investigación, o en lo que resiste al encanto de la labia. Y es que se habrá adivinado lo que aquí está en cuestión: la inoperancia de una dicotomía sencilla en la oposición entre ciencia y mito, entre conocimiento y sentido, entre verdad y pasión, en fin, entre realidad y sujeto. Lo que está en juego es algo infinitamente más complicado que esas alternativas sosas, tan resonantes de la tensión constitutiva del dominio de la mercancía: entre el valor de uso y el valor, o entre lo concreto del consumo y lo abstracto del intercambio. Menciono las raíces sociales de la escisión entre lo real y lo ideal por razones que explicaré más adelante.

El más grande mito

La historiografía suele debatirse entre opciones de cómo explicar la historia. Las variantes *annalistes* prefieren la

La historiografía suele debatirse entre opciones de cómo explicar la historia. Las variantes *annalistes* prefieren la larga duración, las mentalidades o los procesos milenarios; las marxistas británicas cambian el enfoque y lo miran desde abajo y desde las resistencias; las indias subalternas las sitúan en matrices relativistas y en tácticas resistentes, gramscianas; en fin, hay todavía otras que pueden interesarnos. Pero lo que ninguna ha puesto realmente en cuestión, lo que es el límite insuperable de la historiografía como figura “científica” de nuestra era en lo relativo al pasado, es la propia historia.

larga duración, las mentalidades o los procesos milenarios; las marxistas británicas cambian el enfoque y lo miran desde abajo y desde las resistencias; las indias subalternas las sitúan en matrices relativistas y en tácticas resistentes, gramscianas; en fin, hay todavía otras que pueden interesarnos. Pero lo que ninguna ha puesto realmente en cuestión, lo que es el límite insuperable de la historiografía como figura “científica” de nuestra era en lo relativo al pasado, es la propia *historia*. La *historia* como tal, esto es, en tanto proceso masivo que transcurre en el tiempo, es para nuestra inteligencia un dato indiscutible.

Lo que la historiografía no se pregunta es *qué es la historia*. O más radicalmente, si hay algo llamado *historia*. La

supone y se atribula en la maneras de contarla, de narrarla, de explicar, de afirmarla o de criticar lo que *sobre ella* se ha dicho.

Así las cosas, hay una historia argentina que tuvo un inicio (sea en 1516, en 1776, en 1810, en 1853, o en 1880), momentos decisivos (la Constitución de 1853, el roquismo, el peronismo, la dictadura militar) y un presente en el vivimos. A partir de esa cronología, todo se discute. Pero partir de una cronología desde la cual se organiza la encuesta historiadora es una decisión enorme, es un paso que define todo lo que partiendo de allí se constituye. El tiempo es, entonces, el complemento de ese gran mito que es la propia *historia*. Hay diversas teorías sobre cómo se constituyó la noción de *historia*.

Bicentenario del
Éxodo Jujeño



Algunos autores nos hablan del pasaje del Antiguo Régimen a la Modernidad, de la fractura entre el pasado (lo recibido, el espacio de la experiencia) y el porvenir, entre lo dado y lo nuevo. Otros, en cambio, exceden la mutación de las categorías lingüísticas para destacar cuánto debe la historia a la formación del mercado mundial capitalista. Naturalmente, no son las únicas opciones y es innecesario hacer aquí un mapeo de esas variantes. Su mención sucinta me basta para situar esta proposición: que no hay una historia objetiva como fundamento real en torno a la cual revolotean diligentes las cuadrillas historiográficas. En otras palabras, que la gran desmitificadora de los mitos que nublan los entendimientos es, ella misma, un efecto mitológico: la historiografía se pierde balbuceante si pone en suspenso la validez incuestionada de la *historia*. Y esa puesta en suspenso es lo que demanda el pensamiento crítico. Su avance en la desmitificación que funda la divergencia con los relatos establecidos, la prevención ante el pliegue satisfecho en los muelles brazos de las complacencias colectivas, alcanza su propio abismo.

Eso es algo más grave que la facundia deconstruccionista actual que se demora en hostigar las pretensiones de un fundamento para revelar las inconsistencias de todo lo humano. Debo confesar que las elocuencias en destacar las vacilaciones de lo real tienen a mi juicio un alcance limitado. ¿Qué se obtiene con mostrar la contingencia inexorable de todo concepto? Por cierto que ese es un primer movimiento quizá necesario, siempre bienvenido. ¿Y qué más?

La historiografía supone una *historia* en movimiento temporal, una tendencia

inmanente. ¿Qué historiografías podemos edificar si prescindimos de ese supuesto? Esta ha sido la pregunta implícita de todos los proyectos políticos significativos. Mas hoy en este mundo sin alternativas radicales, donde las modificaciones minutas parecen satisfacer las pasiones “políticas”, no hay interrogaciones realmente históricas. Finalmente nos hallamos en la pesadilla nietzscheana en que una “cultura histórica” nos ahoga. Desde luego que no en los términos en que Nietzsche la increpaba en los confines del siglo diecinueve. Su imperio tiene una vigencia que el autor de *La genealogía de la moral* no imaginó.

Mientras su polémica en la *Segunda Intempestiva* constituyó una discusión sobre la cultura, sobre cómo las viejas generaciones se imponían sobre las nuevas oprimiendo la fuerza de la vida, hoy es categoría “trascendental” del sujeto generada por la hegemonía del orden mercantil. Desde luego que suele haber proyectos estatales en el encuadre de esa hegemonía.

En nuestra época todo puede debatirse, incluso las minucias de batallas y guerras, pero no el sentido de la *historia*. Ese no es tampoco un privilegio de las narrativas simplistas que, según el saber

La historiografía universitaria rechaza la idea del revisionismo. En algún caso atina a domesticar el revisionismo a través de la postulación de un gesto constitutivo del quehacer historiador. Así las cosas, mientras el sentido común mítico se recuesta en sus convenciones indiscutidas (es decir, en sus creencias), la historiografía se renovaría constantemente. Cada tesis doctoral debe aportar un nuevo punto de vista, requiere exhumar fuentes hasta entonces intactas; los congresos especializados devastan las imágenes simplificadas de las síntesis apresuradas a través de debates específicos; en fin, la auténtica revisión la provee la propia historiografía en su funcionamiento normal.

académico, parasitan a las mercaderías de la industria cultural intituladas “revisionistas”. Son constitutivas también, y de manera eminente, de la imaginación historiadora universitaria.

Quiero llamar la atención aquí sobre dos categorías campeantes en la investigación académica: la *modernidad/*

modernización y el *campo intelectual*.

Ambas configuran una trama conceptual que se ha impuesto como grilla de comprensión de lo histórico, es decir, son datos de lo real y operan desde el inconsciente universitario. No quiero allanar todo el disímil espacio académico bajo ambas nociones. Sólo digo que demarcan su inte-

ligibilidad predominante al devenir en su vocabulario.

La pregunta sobre cómo se dio, por qué fue atribulada, cuáles fueron sus estaciones, demarca el horizonte de interpretación asociado a la problemática de la modernización. Naturalmente, aquí es de rigor plantear que la fórmula germaniana de un pasaje de la sociedad tradicional a la sociedad de masas es inadecuada. Cualquier testista sabe que la dicotomía es simplificadora. Lo que tiene que hacer es complejizarla, delimitar sus variaciones geográficas, establecer sus diferencias temporales, relevar cuánto de la propia dinámica modernizante estuvo transida por restricciones internas. En otras palabras, la *pregunta* sigue viva.

Lo que se ha modificado es el régimen de sus *respuestas*. La imposición de un modelo dual se ha mostrado impropio para dar paso a una pluralidad en la que se dirimió el *problema* de la modernización. Por eso deberíamos mentar modernidades, en plural, enfatizando las diversidades en las experiencias históricas.

Con esa matriz se lee la inserción de la Argentina post-rosista en el orden capitalista, su orientación agro-exportadora, la Ley Sáenz Peña y la reforma estatal del 1900, se miden las novedades del radicalismo yrigoyenista y las rupturas institucionales de 1930 y 1943, la innovación peronista hasta 1955, los intrínquilos del desarrollismo y la atormentada experiencia del peronismo del 73-76, así como las peripecias de la “transición democrática”. Las interrogaciones se moldean dentro de ese enigma de la modernización y la modernidad.

No es por azar que en tales preguntas la ciudad de Buenos Aires posea una relevancia fundamental. Todavía tenemos que debatir la concepción de lo histórico implica el emplazamiento de Buenos Aires como vector progresista de la historia nacional. Es insuficiente al respecto postular tradicionalismos del “Interior” bajo la fórmula romántica de una ruptura del tiempo porteño. Por que en verdad Buenos Aires en tanto proa de la pampa húmeda impuso su ritmo beligerante durante casi todo el tiempo histórico argentino, incluso desde antes de 1810. En otras palabras, necesitamos una revisión de la historiografía que exceda la diatriba antiporteñista para entender la primacía agro-exportadora en la historia nacional.

Una faena derivada del entendimiento progresista de la historia es la encar-

Necesitamos pensar la producción de la categoría de la historia como efecto “trascendental” en la configuración de los sujetos contemporáneos. Dicho de otro modo, no la historia en tanto equivocación o desvío de una realidad objetiva, sino como alambique teórico-material de la experiencia de nuestro tiempo. Sólo entonces podremos avanzar en un revisionismo histórico algo más despierto que el amagado en fechas recientes y tan torpemente hostigado por serenidades universitarias.

nada por la naturalidad con la que se ha difundido en lenguaje aparentemente bourdieuiano del “campo intelectual” o sus diversas variantes. Digo “aparentemente” porque Pierre Bourdieu nunca olvidó señalar que la eficacia de los campos (artístico, periodístico, político, cultural, etc.) opera como coagulación de posiciones objetivas entre individuos dentro del marco dado por la relación de fuerza entre las clases sociales. Los campos no son entidades objetivas en las que los individuos participan con sus diferentes “capitales”. Por el contrario, es en la inscripción del individuo que reconoce las jerarquías relativas de las distintas trayectorias individuales y los sistemas de relaciones que se configura

el campo como efecto, consolidando así las posiciones objetivas. Por lo tanto, la potencia configuradora del campo deriva de su efectividad en la constitución inconciente del sujeto. En cambio, en el idioma historiográfico actual se menciona a los campos como si se hablara de los caminos o de las manzanas, olvidando la dimensión crítica del planteo de Bourdieu. Se pierde también en el camino cómo y cuándo la categoría de campo se implantó en los anaqueles historiográficos, qué proyectos ideológicos portó, qué decisiones intelectuales representó. Lo que me interesa destacar aquí es la apostura natural que alcanzó como tendencia histórica, como aspecto de una historia argentina en devenir.

Roque Sáenz Peña



La proyección de una revisión de la historia

La historiografía universitaria rechaza la idea del revisionismo. En algún caso atina a domesticar el revisionismo a través de la postulación de un gesto constitutivo del quehacer historiador. Así las cosas, mientras el sentido común mítico se recuesta en sus convenciones indiscutidas (es decir, en sus creencias), la historiografía se renovaría constantemente. Cada tesis doctoral debe aportar un nuevo punto de vista, requiere exhumar fuentes hasta entonces intactas; los congresos especializados devastan las imágenes simplificadas de las síntesis apresuradas a través de debates específicos; en fin, la auténtica revisión la provee la propia historiografía en su funcionamiento normal. Pero lo que la historiografía universitaria no puede tolerar es un cuestionamiento del fundamento, del mismo concepto de *historia*, de la *historia* como tal. Y es eso precisamente lo que un revisionismo histórico discute.

Revisar la historiografía requiere atravesar de otro modo ese término sedimentado que es la *historia*. Necesita considerarla un término “nativo”, relativo a los usos en una cultura. Poner en cuestión las valencias conceptuales de la modernización y del campo son sólo ejemplos de una tarea más amplia, que no se detiene en analizar con ironía las vacilaciones de las nociones heredadas. Requiere también trabajos construcción de conceptos alternativos.

El más grande mito de la historiografía es que hay una *historia* objetiva que debemos conocer mejor para saber lo que efectivamente ocurrió. Si se la pone en cuestión se derrumba todo el sistema científico, epistemológico y

estético que disciplina las aspiraciones revisionistas a hacer la *historia*, otra historia. En mi opinión el concepto de *historia* no es meramente un engaño, sino la derivación de otro concepto, el de *capital*. Voy a resistirme a avanzar en una explicación al respecto. Lo dicho es suficiente para pensar una crítica de la *historia* diferente a la disolución discursiva de la misma. Necesitamos pensar la producción de la categoría de la *historia* como efecto “trascendental” en la configuración de los sujetos contemporáneos. Dicho de otro modo, no la *historia* en tanto equivocación o desvío de una realidad objetiva, sino como alambique teórico-material de la experiencia de nuestro tiempo. Sólo entonces podremos avanzar en un revisionismo histórico algo más despierto que el amagado en fechas recientes y tan torpemente hostigado por serenidades universitarias.



Biblioteca Nacional Dos siglos de donaciones

Muestra bibliohemerográfica y documental

Agosto-Septiembre 2012

Sala Leopoldo Marechal | 1er piso

Biblioteca Nacional



La clase media en la historia argentina: mitos y realidades

Por Ezequiel Adamovsky

En los últimos días, mucho se discute acerca de la clase media, sus características, su impronta cultural, sus alineamientos políticos y sus imaginarios. Y se lo hace al calor de una fuerte polarización en la escena política del presente. Estas controversias, a menudo teñidas por las disputas e intereses de cada uno de los interlocutores, muchas veces reafirma los estereotipos dominantes sobre esta incierta denominación. Se la acusa de individualista, de racista, de identificarse con los intereses de las clases dominantes, etc. Sin embargo, cuando decimos “clase media”, rasgo primordial de la cultura argentina, solemos nombrar cosas diferentes reunidas en un concepto que comprime sus significaciones posibles.

Ezequiel Adamovsky rastrea los orígenes y oscilaciones de esta clase social desde las primeras invocaciones en Joaquín V. González, pioneras en forjar su identidad en los años 20, hasta sus sucesivas transformaciones durante el peronismo, su reconversión en la dictadura y el neoliberalismo, su papel en la gran crisis de comienzo de siglo y en los últimos años. Lejos de ser un fenómeno lineal, la clase media fue variando y, en esas variaciones, también adoptó distintos posicionamientos políticos: generalmente, del lado de las clases pudientes pero, en ocasiones, con manifiestas muestras de solidaridad con las clases populares, llegando a efímeros momentos de “desclasificación”.

Ésta es una discusión relevante. Cabría preguntarse, como lo propone implícitamente este ensayo, si aún es posible mantener las distinciones de clase, tal y como se las conoció en el siglo XX, y si el mediatizado mundo de los “consumidores” no genera subjetividades transversales que requieren de nuevas interpretaciones.

El surgimiento de la clase media argentina

La elite dirigente que construyó el Estado argentino desde mediados del siglo XIX lo hizo animada por el proyecto de incorporar al país al mercado internacional como proveedor de materias primas. La implementación de este proyecto significó una rápida profundización del capitalismo: el mercado pasó a definir aspectos cada vez más profundos de la vida de las personas, al tiempo que se erigió un Estado con el poder de moldear y regular las relaciones sociales. Las nuevas actividades económicas y las nuevas funciones del Estado multiplicaron las oportunidades de trabajo. Comerciantes, cuentapropistas, agricultores, empleados, supervisores, profesionales, técnicos, docentes: estos sectores adquirieron un peso mucho mayor que el que tenían, haciendo más compleja la estructura social.

Al mismo tiempo, el desarrollo económico y político destruyó actividades y ocupaciones independientes que habían existido hasta entonces y produjo un aumento sin precedentes de la proporción de personas que debían trabajar para otros a cambio de un salario. Los cambios sociales, económicos y políticos alteraron profundamente las relaciones entre los habitantes. Como el proyecto de la elite se presentó como un proyecto de “civilización”, la discriminación social y racial que existía desde tiempos coloniales se vio apuntalada. Las personas de pieles oscuras y los criollos con modales “no europeos” fueron inferiorizados y culpados de poner obstáculos al progreso con su “barbarie”. En consecuencia, buena parte de las mejores oportunidades que ofrecía el capitalismo fueron aprove-

chadas por los blancos (muchos de ellos inmigrantes europeos) que vivían en las regiones más “civilizadas” del país, especialmente en la pampeana.

Los cambios fueron muy rápidos y la cultura tradicional resultó insuficiente para “ordenar” las nuevas jerarquías. Ya no estuvo claro, como hasta entonces, quiénes formaban parte de la sociedad “respetable” y quiénes no. La escuela, los intelectuales, la publicidad y en general la cultura dominante se esforzaron por transmitir nuevas pautas de comportamiento “decente” o por reforzar las antiguas. Además del tipo de ocupación y el nivel educativo adquirido, la “urbanidad” en los modales, la “buena presencia”, el lugar de residencia, el comportamiento de las mujeres de la familia y el consumo de las vestimentas y accesorios “adecuados” se hicieron indispensables para indicar el nivel social que cada cual tenía o aspiraba a tener (y para diferenciarse de los que eran socialmente “inferiores”).

En el desordenado mundo urbano de la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX, para muchos era fundamental demostrar que eran merecedores de respetabilidad. Fue en el fértil suelo que ofrecía esa sociedad compleja y cambiante que fue arraigando lentamente, a partir de los años veinte, la identidad de “clase media”. Imaginarse como “clase media” ofrecía a muchos la posibilidad de reclamar para sí la respetabilidad tan ansiada: aunque no pertenecieran a la elite, podían de ese modo dejar en claro que tampoco eran parte de la chusma, de clase baja.

Los usos políticos de la clase media

Contrariamente al mito extendido, la clase media no surgió hacia fines del

siglo XIX por el mero aumento numérico de las categorías ocupacionales que habitualmente suelen asociarse a ella: docentes, comerciantes, empleados, profesionales, pequeños productores, etc. La llegada masiva de inmigrantes

Sin embargo, la operación “clase media” tuvo por entonces éxitos limitados. A pesar de los esfuerzos de estos políticos e intelectuales, no se desarrolló entonces una verdadera identidad de clase media. Es decir, la idea de que existía una clase media diferente del bajo pueblo no consiguió hacerse carne en un amplio sector de la población.

tampoco supuso en sí misma la formación de una clase media. No hay una relación directa entre “modernización” y aparición de una clase media, tal como la que postuló Gino Germani hace más de medio siglo. Tampoco existen evidencias de que la UCR haya sido el partido que canalizó el ascenso de esa clase, como lo quiere un sentido común que también abreva en la narrativa del pasado nacional que postuló Germani. Ni los dirigentes que crearon ese partido, ni sus medidas de gobierno, ni su base votante, ni sus discursos públicos apuntaron particularmente a la clase media.

La identidad de esta clase no surgió de modo casual ni espontáneo. La expresión “clase media” comenzó a ser utilizada por ciertos intelectuales a partir de 1920 con fines políticos precisos. En enero de 1920, Joaquín V. González pronunció un discurso en la Cámara de Senadores que provocaría polémicas. Allí llamó a sus colegas a ocuparse de la “clase media”, “la clase más general de la república, la que no hace huelgas ni puede imponer su razón”. En su discurso, González contrapuso a esta benéfica “clase media” una clase obrera compuesta en su mayoría por “extranjeros no deseables”, que

habían arribado a la Argentina con sus “rencores” y sus “teorías extremas”. González era uno de los políticos más importantes y probablemente el intelectual más lúcido de la elite que conducía el país antes de la apertura democrática. Desde la década de 1880 ocupó diversos cargos: fue gobernador, diputado y senador nacional y ministro de varias carteras. González acompañó la función pública con una intensa tarea de reflexión política. Su obra está marcada por la inquietud por el problema de las revoluciones y las “pasiones desenfrenadas de las masas”. Pero sólo comenzó a prestar atención a la clase media en 1919, hacia el final de su vida. Le preocupaba por entonces la oleada de activismo obrero y las simpatías que cosechaba la Revolución rusa en Argentina. Recordemos que la Semana Trágica —una insurrección obrera que mantuvo en vilo a la ciudad de Buenos Aires durante una semana, hasta que fue reprimida al costo de varios centenares de muertos— había sacudido al país en enero de 1919. A ella le siguió una inédita oleada de huelgas de empleados de “cuello blanco” (bancarios, oficinistas, etc.) e incluso de estudiantes, causando gran impresión en toda la sociedad “decente”. Atento a las noticias que venían de Europa, González concibió entonces la idea de replicar en Argentina lo que sus colegas europeos venían haciendo con cierto éxito. Se propuso instigar un orgullo de “clase media”, como para separar el reclamo de unos y otros, convenciendo a un sector de la población —especialmente a los empleados— de que pertenecían a una clase diferente a la de los obreros, más “respetable”, y que, por ello, no debían mezclarse en la calle con aquellos.

El de González probablemente haya sido el primer discurso en el que se habló públicamente sobre la clase media. Hasta entonces, la misma expresión era poco conocida. Predominaba en la sociedad argentina una imagen binaria de la estructura social. Estaba la gente “bien” por un lado y el pueblo por el otro. No se reconocía entonces que hubiera ninguna clase intermedia entre esos dos agrupamientos. Buena parte de los empleados de comercio, docentes, telefonistas y chacareros que ese año marcharon a la huelga se sentían parte del pueblo trabajador. No existía por entonces ninguna identidad de clase media.

De hecho, la prensa obrera recibió el discurso de González con una mezcla de repudio y extrañeza. Se desató entonces lo que debe haber sido la primera polémica pública sobre la clase media argentina. El diario socialista *La Vanguardia* acusó al “viejo oligarca” de preocuparse por las penurias de la “clase media” solamente con fines de “propaganda electoral”. Además, impugnó “los falsos distingos de ‘ciertos sociólogos’, como González, que pretendían dividir en clases diferentes a obreros y empleados, siendo que había “una perfecta solidaridad y una suerte en común entre unos y otros”. Los anarquistas de *La Protesta* fueron aún más lejos en la impugnación de la sociología del senador, argumentando que en realidad las clases sociales eran sólo dos: “la clase que él defiende no existe; y si existe, no tiene derecho a la vida”, ya que se trataría de un grupo improductivo y parasitario.

En fin, para los anarquistas y socialistas de entonces la maniobra político-cultural que pretendía realizar González resultaba perfectamente

evidente. González se proponía modificar la percepción que los argentinos tenían acerca de la sociedad y, por ende, acerca de sí mismos. Pretendía quebrar las fuertes solidaridades que se venían tejiendo entre obreros y empleados, convenciendo a estos últimos de que no eran parte del pueblo trabajador, sino de una “clase media” más respetable, que por ello debía adoptar un papel de fuerza moderadora y alejarse de los disturbios callejeros y de las ideologías anticapitalistas. Buscaba cambiar la imagen de una sociedad dividida en sólo dos clases—alta y baja—, ya que esa imagen de alguna manera parecía confirmar lo que anarquistas y socialistas venían predicando: que la nación estaba partida en dos y que la parte inferior no necesitaba seguir sufriendo la opresión de la superior. González se proponía, en fin, meter una cuña entre ambas, buscar aliados políticos en alguna parte de lo que hoy llamamos los sectores medios para contrarrestar el avance de las luchas obreras y anticapitalistas.

Otros políticos e intelectuales de derecha colaboraron por entonces con la operación político-cultural de González. Quizás el más famoso e insistente fuera Manuel Carlés, el fundador de la Liga Patriótica Argentina, el primer grupo parapolicial de extrema derecha que funcionó en nuestro país. Carlés intentó organizar a los sectores medios y, a comienzos de los años 20, dirigió varios llamamientos públicos a la “clase media” para tratar de convocarla a la acción.

Sin embargo, la operación “clase media” tuvo por entonces éxitos limitados. A pesar de los esfuerzos de estos políticos e intelectuales, no se desarrolló entonces una verdadera identidad de clase media. Es decir, la

idea de que existía una clase media diferente del bajo pueblo no consiguió hacerse carne en un amplio sector de la población. Durante los años 20 y 30, otros políticos—liberales, conservadores, católicos, nacionalistas y algunos de la Unión Cívica Radical—comenzaron a aludir públicamente a la “clase media” y a interesarse por su suerte, con finalidades similares. A partir de entonces, muy lentamente, se evidenciaron signos de que la “clase media” comenzó a arraigar como una identidad entre personas comunes, dejando de ser así un mero concepto utilizado por los intelectuales.

La clase media y el peronismo

Pero la identidad de clase media sólo se haría carne en un amplio sector social varios años después, con el surgimiento del movimiento peronista. La presencia y el protagonismo

El mero hecho de ocupar la Plaza de Mayo y otras zonas céntricas con sus humanidades pobres y despreciadas se convirtió para ellos en un gesto político, un ritual que repitieron una y otra vez en los años siguientes.

que la parte más plebeya de la sociedad argentina adquirió a partir de 1945 generó una reacción de rechazo a la que se sumaron tanto personas de clase alta

como muchas personas de lo que hoy llamamos sectores medios. Lo que más irritaba a unos y a otros no eran tanto las mejoras salariales que rápidamente comenzaron a obtener los trabajadores, como el hecho de que las jerarquías sociales tradicionales se vieron profundamente alteradas. A los patrones, tanto de la industria como del comercio y el agro, les molestaba la indisciplina de los traba-

jadores y la constante intromisión de sus delegados y sus sindicatos en todas las cuestiones.

Pero no fueron sólo las jerarquías del ámbito laboral las que se vieron alteradas: el vendaval del peronismo sacudió varios de los pilares que definían el lugar de cada cual en la sociedad. De pronto, todo aquello que había sido invisibilizado, silenciado o reprimido por la cultura dominante se había hecho presente y, para colmo, se había vuelto *político*. Los hombres y mujeres pobres que vivían en los márgenes de la coqueta Buenos Aires invadieron la ciudad: el 17 de octubre de 1945 los obreros marcharon sobre el centro reclamando el regreso de Perón, en lo que fue el primer gran hito del peronismo. Aquel día los trabajadores habían conquistado esa ciudadela blanca y de “buena presencia” que de mil maneras les hacía sentir que no era suya. Llegaron con sus ropas pobres y sus modales groseros y, contra todas las reglas de urbanidad, retozaron en las plazas con sus cuerpos sudorosos a la vista y refrescaron sus pies en el agua de las fuentes. Y como ese día la victoria fue suya, en adelante ya nunca más pidieron permiso. El mero hecho de ocupar la Plaza de Mayo y otras zonas céntricas con sus humanidades pobres y despreciadas se convirtió para ellos en un gesto *político*, un ritual que repitieron una y otra vez en los años siguientes.

La misma actitud desafiante se reiteró entonces con todas y cada una de las normas de respetabilidad y “decencia” que venía inculcando desde hacía décadas la cultura dominante. La plebe las puso en cuestión una por una, haciendo de cada desafío un gesto político. Durante años, los pobres habían tenido que escuchar sermones sobre la limpieza y la forma correcta

de vestirse, y ahora resulta que ser un “descamisado” y un “grasita” tenían un valor positivo.

Durante años se había venido moldeando un ideal de la conducta culta y “educada”, y ahora se había llenado el Congreso de “brutos” sin educación. Los ideales de decencia y de jerarquía familiar también fueron en alguna medida puestos en cuestión por la multitud. Los jóvenes peronistas colmaron el movimiento de ese espíritu festivo, irreverente y soez que desde entonces le es tan típico. Las mujeres peronistas se presentaban sin ningún recato cantando “Sin corpiño y sin calzón / Somos todas de Perón”. Evita, una hija ilegítima, llegaba a primera dama. La plebe también politizó con sus gestos la cuestión del

origen étnico y el color de piel, desafiando el mito de la Argentina blanca y europea. De pronto, allí estaban ellos, exhibiendo sus pieles oscuras o atreviéndose a hablar en quechua o guaraní en la ciudad porteña, como reseñaba asombrado el diario *Clarín*, o trayendo una inédita caravana de kollas que venían desde el Noroeste con la esperanza de que Perón hiciera algo para que sus tierras les fueran devueltas, durante el famoso “Malón de la paz” de 1946. En fin, se había hecho presente la plebe en la alta política, sin pedido de disculpas.

Fue el rechazo de las políticas de Perón, pero por sobre todo a ese nuevo protagonismo que había adquirido el grupo al que la “gente decente” llamaba “cabecitas negras” en obvia referencia



a su color, lo que terminó de aglutinar socialmente a un vasto sector de la sociedad que, finalmente, adquirió una identidad de “clase media”. En efecto, es recién en los años 40 que aparecen indicios de que un grupo social importante hizo propia la identidad de clase media. Nunca había habido hasta entonces una coalición tan amplia y una coincidencia de reclamos tal entre los diversos sectores de lo que desde entonces se llamó la clase media. Sólo el horror a las políticas de Perón y a la

En los años 60, un creciente giro hacia la izquierda, protagonizado tanto por los peronistas como por diversas agrupaciones marxistas, afectó a todas las áreas de la vida nacional, incluyendo las identidades. Las ideas que se vieron fortalecidas con este giro izquierdista buscaron volver a colocar al trabajador en el lugar de personaje central del desarrollo argentino y de la nación socialista que se intentaba construir.

indisciplina social había conseguido juntarlos. Esta identidad nació así marcada a fuego por las condiciones de su alumbramiento. Por omisión, la clase media fue antiperonista. Y buena parte de su identidad quedó constituida por el mito de la Argentina blanca y europea, la

Argentina de los abuelos inmigrantes, por contraposición implícita o explícita con el mundo criollo y mestizo de la clase baja. Por un camino inesperado —tan inesperado como la irrupción del peronismo— finalmente la identidad de clase media terminó desempeñando la función que Joaquín V. González había soñado para ella muchos años antes: la de dividir y enfrentar profundamente a dos sectores de la sociedad y convencer a uno de ellos que su lugar y sus intereses políticos estaban más cerca de los de la clase dominante que de los del pueblo trabajador.

De los años 60 a la democracia

La fractura social que el surgimiento de la identidad de clase media había colaborado en crear, marcó de mil maneras la política nacional desde aquel entonces. El enorme apoyo social que acompañó a la Revolución Libertadora que derrocó a Perón en 1955 (incluso cuando en 1956 fusiló a decenas de personas) es impensable sin considerar el apoyo de sector.

Pero la imagen de la clase media y su lugar en la nación sufrirían severos cuestionamientos desde aquel entonces. En los años 60, un creciente giro hacia la izquierda, protagonizado tanto por los peronistas como por diversas agrupaciones marxistas, afectó a todas las áreas de la vida nacional, incluyendo las identidades. Las ideas que se vieron fortalecidas con este giro izquierdista buscaron volver a colocar al trabajador en el lugar de personaje central del desarrollo argentino y de la nación socialista que se intentaba construir. Aunque una gran proporción de los militantes de izquierda pertenecía a los sectores medios, la clase media fue atacada por su incompreensión de los problemas nacionales, por su desprecio a los más humildes y por su alineamiento con los poderosos, entre otros males.

Por supuesto, esto no significó la desaparición de la identidad de clase, que resistió los embates permaneciendo firme en su arraigo. De hecho, sus efectos políticos volvieron a hacerse sentir en el apoyo que una buena porción de la población prestó al Proceso de Reorganización Nacional, la dictadura que puso fin al tercer gobierno peronista en 1976. El “Proceso” acabó no sólo con la vida de decenas de miles de militantes

y con sus organizaciones: sus políticas económicas también redujeron el peso social de los trabajadores. La represión y la estigmatización de todas las ideas y proyectos de cambio social que los habían colocado en un lugar central del futuro nacional dejaron el terreno libre para la victoria final de la “clase media” como encarnación indiscutida de la argentinidad.

El Proceso desplazó no sólo a las organizaciones populares del centro de la escena nacional, sino al propio “pueblo” como sujeto central de la historia nacional. Su reemplazo por la clase media (la “gente”) se hizo evidente con el resultado de las elecciones de 1983, por las que la dictadura emprendió la retirada luego de ver cumplidos sus objetivos centrales. En aquellos comicios, por primera vez el peronismo —que hasta entonces había sido la expresión política de las clases plebeyas y, por ello, de la mayoría de la nación— perdió una elección sin que mediara el fraude o la proscripción. Raúl Alfonsín, de la UCR, resultó elegido presidente. Leído como un triunfo de esa clase, el alfonsinismo contribuyó a reforzar aun más el orgullo de la “clase media”, que reclamó para sí el lugar de garante de la democracia recobrada.

Neoliberalismo y crisis

Sin embargo, para entonces ya estaba en marcha el drástico programa de reforma de la sociedad que impulsaron los sectores económicos más poderosos. El neoliberalismo significó un cambio dramático en diversos aspectos de la vida social, desde la economía hasta la cultura. Los mecanismos de regulación económica en manos del Estado

fueron desmantelados y los trabajadores fueron despojados de muchos de los derechos sociales y las garantías laborales que habían conseguido a través de décadas de lucha. A partir de 1975, y todavía más claramente a partir de la asunción de Carlos Menem en 1989, la riqueza se concentró en pocas manos a medida que la gran mayoría de la población se vio empobrecida.

La identidad de clase media prestó un gran servicio a este proceso en sus años iniciales. Para implementar las medidas neoliberales era preciso

terminar de quebrar las solidaridades sociales amplias que se habían forjado en los años 70. El orgullo de clase media, con su tradicional componente antiplebeyo, podía ser utilizado para dividir y enfrentar al cuerpo social, y así lo hicieron algunos de los propagandistas del nuevo modelo.

Pero la victoria neoliberal significó a la vez una profunda ruptura en el universo mental y en la cohesión de los sectores medios. En la década del 90 hubo ganadores y perdedores. Mientras una parte de la clase media festejó los cambios (fuera porque había logrado salir beneficiada o porque imaginaba que podría mejorar su condición), otra parte, cada vez más amplia, se vio empobrecida. Buscando la manera de resistir y enfrentar las políticas menemistas, una parte de los sectores medios fue reconstruyendo lazos de solidaridad con las clases más bajas (aunque muchos, por supuesto, persistieron en su desprecio).

Durante estos años, la identidad de “clase media” se vio modificada

Buscando la manera de resistir y enfrentar las políticas menemistas, una parte de los sectores medios fue reconstruyendo lazos de solidaridad con las clases más bajas (aunque muchos, por supuesto, persistieron en su desprecio).

o incluso debilitada, a medida que muchas personas comenzaban a percibirse como miembros de una “clase media empobrecida” o incluso se resignaban a aceptarse como parte de los “nuevos pobres” que nutrían la clase baja. La magnitud de la crisis de 2001, cuando el modelo económico de la convertibilidad finalmente estalló, fue tal que la cercanía entre los sectores medios y los más pobres y los lazos de solidaridad entre ambos se hicieron más fuertes que nunca. Aunque tímidamente, se pudo percibir, durante un breve lapso, un incipiente proceso de “desclasificación”.

Por supuesto, no es que las diferencias de clase hubieran desaparecido, pero sí se vieron erosionados algunos de los muros que tradicionalmente separan unas de otras. No casualmente Eduardo Duhalde —el presidente provisional elegido por el Congreso luego del estallido, quien se propuso poner fin a la crisis, recuperar la legitimidad del Estado y encauzar nuevamente el capitalismo argentino— fue uno de los que más

Sólo un nuevo 17 de Octubre podía deshacer el hechizo plebeyo que había surgido en 1945. El reencuentro de la clase media con la acción reivindicativa colectiva y con los justos reclamos de la clase baja parecía anunciar la reconciliación de dos porciones de la nación que habían permanecido enfrentadas hasta entonces.

halagó, pública y explícitamente, a la “clase media”. Buscaba reforzar de ese modo una identidad que se hallaba en crisis y evitar que siguieran erosionándose los muros que la separan de la clase baja. Su

sucesor, Néstor Kirchner, también hizo de la recuperación del orgullo de clase media una piedra central del ansiado regreso a lo que él llamó un “país normal”.

En busca de la “normalidad”

La definición de lo “normal”, luego de la rebelión de 2001, fue y sigue siendo disputada. Inicialmente, pareció que alcanzar la normalidad requería cerrar el ciclo histórico que se había abierto en 1945 o, dicho de otro modo, restaurar la unidad de la nación argentina. Y para ello resultaba evidente que había que trascender el horizonte político del peronismo. El énfasis que Kirchner puso en la “transversalidad” en sus primeros años formaba parte de este clima, que por entonces compartía una gran porción de los argentinos. El propio reencuentro de los más pobres y los sectores medios empobrecidos, unidos en la resistencia callejera, parecía anunciar tiempos nuevos. Tanto, que en esas jornadas algunos intelectuales, artistas y periodistas progresistas —entre otros Mario Wainfeld, Rep y José Pablo Feinman— se imaginaron en presencia de un “17 de Octubre de la clase media”. La curiosa imagen evocaba la promesa de restaurar la unidad de la nación que aquél otro 17 de Octubre (el del 45) había mostrado fracturada. Sólo un nuevo 17 de Octubre podía deshacer el hechizo plebeyo que había surgido en 1945. El reencuentro de la clase media con la acción reivindicativa colectiva y con los justos reclamos de la clase baja parecía anunciar la reconciliación de dos porciones de la nación que habían permanecido enfrentadas hasta entonces. La fantasía de este reencuentro se sostenía no sólo en el hecho concreto y empírico de las luchas en común que ambos sectores habían librado en los tiempos previos a la rebelión (y que seguirían librando todavía durante un tiempo),

sino también en la base subjetiva de la nueva autopercepción de vastos sectores medios, que se veían como una clase media *pero* empobrecida (es decir, simbólicamente más cerca de los pobres). Debe notarse, sin embargo, que esta restauración de la unidad nacional se daba bajo la égida de la clase media y no en plano de igualdad. En la rebelión imaginada como “un nuevo 17 de Octubre” el legado del peronismo (y la presencia plebeya que él expresó) quedaba reconocido y aceptado. Pero no por ello dejaba de tratarse de una rebelión *de* la clase media.

La fantasía de un “17 de Octubre de la clase media” como promesa de regreso a la “normalidad” volvió a movilizarse algunos años después, en un contexto muy diferente. A medida que avanzó en su gobierno, Kirchner fue olvidándose de la “transversalidad” para recostarse cada vez más en la seguridad que le brindaban las poderosas estructuras del Partido Justicialista. Su estilo y su discurso político volvieron a emplear progresivamente la liturgia típicamente peronista que había evitado cuidadosamente hasta entonces. Así, con el rencor propio del reproche por una promesa incumplida, en las elecciones presidenciales de octubre de 2007 volvieron a escucharse algunos conceptos que se creían de otros tiempos. El escenario por la posible reelección de un gobierno peronista fue de tal polarización, que volvió a hablarse de un “gorilismo de la clase media”, en referencia al modo en que se llamó a los antiperonistas más furiosos en la década del 50. La candidata Elisa Carrió, que resultó segunda en votos, se presentó en la campaña como abanderada de la ética, la moralidad de “nuestros abuelos” y

la “civilización”, por oposición a un gobierno que consideraba inmoral e, implícitamente, bárbaro. En las elecciones previas se había proclamado “la más clara representante de las clases medias argentinas”. Al perder por un amplio margen en 2007, minimizó su derrota diciendo que su partido había captado un apoyo mayoritario en Buenos Aires y otros grandes centros urbanos y que obtenía así la “representación clara de las clases medias y medias altas del país, con sus valores”.

Con tal resultado, Carrió sostuvo que la ciudadanía la había puesto en la misión de “ser la fuerza de rescate de nuestros hermanos pobres” que, atrapados en la dependencia que supone la pobreza, no podían ejercer racional y libremente su derecho al voto. En sus palabras todavía resonaban las viejas explicaciones del fenómeno peronista, que lo adjudicaban a la gravitación indebida de un resto todavía “poco civilizado” de la vida nacional: el de las clases bajas (especialmente las del interior “atrasado”). Era la clase media urbana, especialmente la de la región pampeana, la convocada a la heroica misión del rescate.

Poco después, la distancia simbólica entre la “clase media” y la baja reaparecería de una manera menos paternalista y más agresiva. En marzo de 2008, en medio de uno de los momentos de mayor prosperidad del campo de todos los tiempos, las principales entidades agrarias iniciaron un *lock out*

El piquetero oficialista Luis D’Elía, retomó los insultos en sentido positivo y se presentó como líder de los “negros” en lucha contra la “oligarquía” y el país “blanco”. El propio gobierno abundó en evocaciones a la Unión Democrática que enfrentó a Perón en 1945 y también comparó el movimiento opositor con la Revolución Libertadora.

exigiendo una reducción en la alícuota de las retenciones a las exportaciones. El 25 de marzo cientos de personas opuestas al gobierno peronista, ligadas al campo y/o de origen social más bien acomodado, salieron a golpear cacerolas en varias ciudades en apoyo

Las personas progresistas o de izquierda y los kirchneristas suelen tener una serie de estereotipos sobre ese sector social, que replican aquellos que difundieron los políticos e intelectuales liberales y de derecha, sólo que valorándolos de manera inversa. De alguna manera, estamos siempre demasiado predisuestos a, como señaló una vez el ex vicepresidente Carlos “Chacho” Álvarez, “sacar el librito de Jauretche”.

a los empresarios rurales. Los medios de comunicación lo describieron como un nuevo “cacero-lazo” protagonizado por la “clase media” o simplemente por “la gente”. Pero en verdad, faltó el espíritu de unidad que hubo en las jornadas de 2001. Como los propios diarios reconocieron, en esa manifestación y en las varias que le siguieron abundaron los insultos racistas contra “los negros” que apoyaban al gobierno.

A medida que el conflicto se fue profundizando, las partes en disputa apelaron a todo un repertorio de referencias al pasado. El piquetero oficialista Luis D’Elía, retomó los insultos en sentido positivo y se presentó como líder de los “negros” en lucha contra la “oligarquía” y el país “blanco”. El propio gobierno abundó en evocaciones a la Unión Democrática que enfrentó a Perón en 1945 y también comparó el movimiento opositor con la Revolución Libertadora. Pero el otro bando no se quedó atrás. Como para que quedara claro que sus cortes de ruta no eran iguales a los de los piqueteros, los empresarios rurales eligieron presentarse como

“los gringos” (una sutil manera de dejar en claro que no se trataba de acciones como las de “los negros”). El gobierno, por su parte, hizo todo lo posible por presentarse como adalid de las clases bajas, aunque no dejó por ello de hablarle a los sectores medios. La presidente Cristina Fernández y su esposo, Néstor Kirchner, le advirtieron a la “clase media” que sus “prejuicios culturales” la estaban conduciendo, otra vez, a apoyar a la “oligarquía” y a olvidar que sus verdaderos intereses están del lado del pueblo. La clase media “fue hija del peronismo”, le recordó la presidenta. Durante el conflicto y desde entonces volvieron a hacerse presentes voces que, de un modo que recuerda el ensayismo de los años cincuenta y sesenta, denigraban a la clase media por su tendencia a asociarse siempre con las clases altas contra los intereses populares.

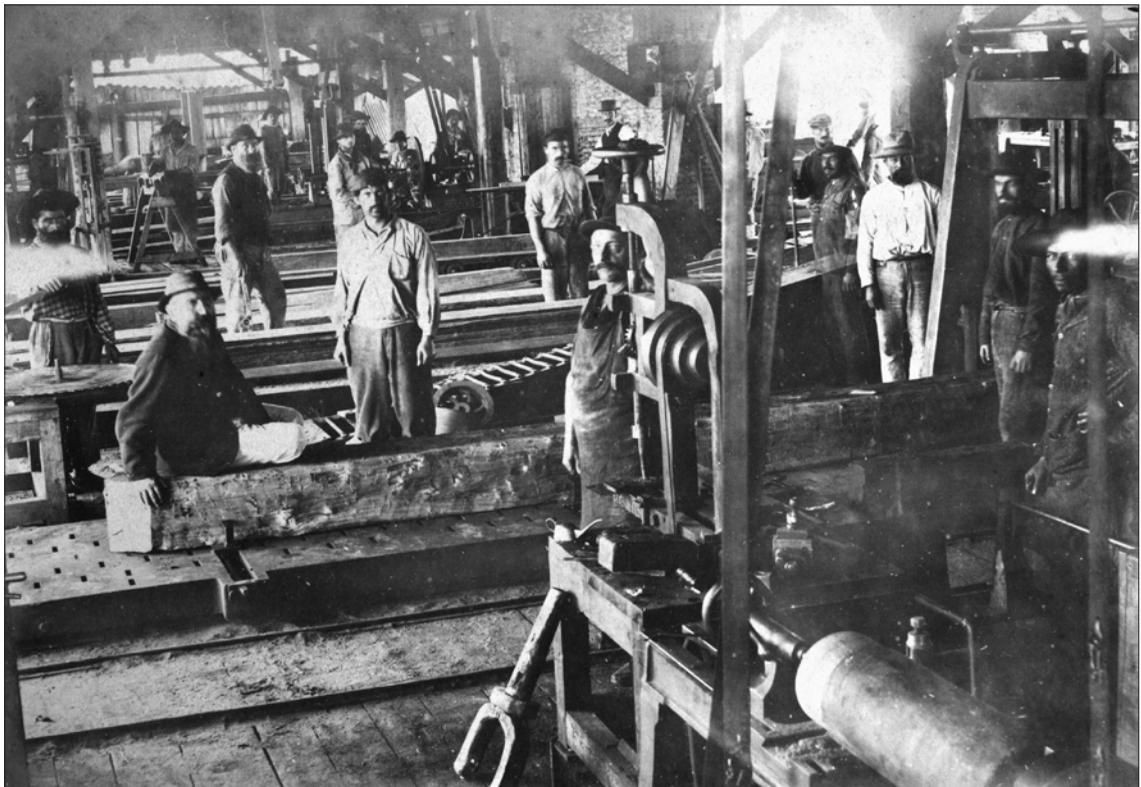
El *lock out* estuvo acompañado de intensas medidas de fuerza protagonizadas por agricultores en varias provincias y también por algunos actos verdaderamente multitudinarios en las ciudades de Rosario y Buenos Aires y otros menores en zonas rurales. En uno de ellos cerca de Gualaguaychú el 14 de junio el dirigente de la Federación Agraria Alfredo De Angeli —estrella mediática de la protesta— fue arrestado por la Gendarmería por negarse a liberar una ruta. Horas después fue liberado y regresó al corte, donde lo esperaban sus compañeros. La prensa opositora presentó explícitamente este episodio comparándolo con el encarcelamiento de Perón y su liberación el 17 de octubre de 1945. La gran manifestación que había reunido cerca de 200.000 personas en Rosario pocos días antes, el 25 de mayo —emblemático “día de la Patria” en las efemérides

argentinas— también fue presentada como un nuevo 17 de Octubre. “A riesgo de exagerar, creo que la última vez que hubo una aparición pública de un nuevo actor social con tanta fuerza fue el 17 de octubre de 1945”, sintetizó Sergio Berensztein para *La Nación*; “la revolución silenciosa que hace años se produce en el campo podría compararse a la de los sindicatos y la clase obrera que dio nacimiento al peronismo.” “¿Es una herejía comparar el 17 de octubre de 1945 con el 25 de mayo de 2008?”, coincidió Alfredo Leuco desde *Perfil*. Con posterioridad, también Elisa Carrió consideró las movilizaciones favorables a los empresarios rurales en la Capital como un “17 de Octubre”. A diferencia de 2001, esta vez no hubo una utilización del símbolo del 17 de Octubre por parte de los medios

progresistas. Estaba claro que la “normalidad” que buscaban los opositores no pasaba por incluir y superar el legado del peronismo, sino en volver a (intentar) erradicarlo.

Clase media y después...

Varias veces durante la historia argentina se intentó fortalecer una identidad de clase media con fines “contrainsurgentes”, es decir, para dividir y debilitar momentos de intensa movilización social que tendían hacia la unificación entre las clases más bajas y aquellas situadas en una posición un poco mejor, algo que obviamente amenazaba los intereses de los poderosos y/o la autoridad del Estado. Al menos en tres contextos precisos —el derrocamiento de Perón



en 1955, la aceptación del modelo neoliberal en los 90 y la salida de la crisis de 2001–, la identidad de “clase media” desempeñó un papel clave. En los tres casos sirvió para dividir y enfrentar al cuerpo social, generando corrientes de opinión favorables a los proyectos de la elite y debilitando posibles resistencias.

En el actual momento de la política argentina, no casualmente comienza a someterse a una crítica profunda a las identidades en las que nos hemos formado, y en particular al mito del país blanco, europeo y de clase media, el mito del “país normal” que supone que el bajo pueblo es siempre una piedra en el camino del progreso, un obstáculo que es necesario erradicar de algún modo. Esto no puede sino ser saludable.

Pero, dicho esto, existe un cierto modo de pensar la cuestión del papel político de la clase media que resulta hoy paralizante. Las personas progresistas o de izquierda y los kirchneristas suelen tener una serie de estereotipos sobre ese sector social, que replican aquellos que difundieron los políticos e intelectuales liberales y de derecha, sólo que valorándolos de manera inversa. De alguna manera, estamos siempre demasiado predispuestos a, como señaló una vez el ex vicepresidente Carlos “Chacho” Álvarez, “sacar el librito de Jauretche”. En muchos sectores progresistas se repite que la clase media nunca comprende los problemas nacionales, que imita servilmente las costumbres de la burguesía, que oscila entre la clase alta y la baja pero termina siempre apoyando a la primera, que tiene siempre puesta la mirada en Europa, que desprecia a los pobres y que es racista y discriminatoria, etc. Estos estereotipos vienen de

los años de la Revolución Libertadora y la resistencia peronista. En ese entonces los convirtieron en sentido común Arturo Jauretche y otros de los grandes ensayistas de los años 50 y 60, como Juan José Sebreli, Jorge Abelardo Ramos, Jorge Enea Spilimbergo, entre otros. Esos estereotipos –reavivados por el kirchnerismo luego de 2008– todavía condicionan fuertemente el modo en que pensamos el papel político de la clase media.

Pero son estereotipos porque, aunque indudablemente tienen mucho de verdad, oscurecen el hecho de que en muchos momentos de la historia nacional se tejieron fuertes lazos de solidaridad entre la clase trabajadora y amplios sectores medios. Esos lazos existieron en el contexto de 1919, en los años 30, por supuesto en la radicalización de los sectores medios (especialmente los jóvenes) en las décadas del 60 y 70 y, más recientemente, en las extraordinarias experiencias de solidaridad que marcaron la crisis de 2001 y el “año extraordinario” que le siguió, para retomar la expresión de Maristella Svampa. La clase media no es necesaria e inevitablemente un conglomerado social con las características que le atribuyeron los ensayistas de los años 50 y 60 y que hoy se repiten acriticamente. El desafío político del momento pasa por volver a pensar, sin prejuicios ni estereotipos, el modo de construir lazos de solidaridad entre todos los que no formamos parte de la clase dominante. Porque sin fortalecer esos lazos es impensable cualquier cambio más o menos profundo, cualquier política capaz de limitar el avance criminal del capital sobre nuestras vidas.



El último argentino del S. XX

Jornadas David Viñas

3, 4 y 5 de octubre

Biblioteca Nacional | Museo del libro y de la lengua

La Biblioteca Nacional y el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) dieron cita a editores, estudiosos, discípulos y a un amplio espectro representativo del campo intelectual y literario local a participar de las *Jornadas David Viñas. El último argentino del siglo XX*, que contó con la presencia de Josefina Ludmer, Martín Kohan, Jorge Álvarez, Marcela Croce, Américo Cristóforo, Eduardo Grüner, entre otros.



BIBLIOTECA
NACIONAL



museo del libro
y de la lengua

Las islas Malvinas como frontera de la nación (1833-2000)

Por Lara Segade

Desde la ocupación inglesa de las Islas Malvinas en 1833, la cuestión insular formó parte de los distintos discursos que procuraron propagandizar la existencia de un cuerpo nacional unificado. La curiosidad de los viajeros a lo largo del tiempo, las descripciones que surgían de sus crónicas y relatos, los discursos oficiales e, incluso, las tentativas de reflexiones críticas siempre incluyeron a Las Malvinas como parte constituyente de la Nación, considerando su ocupación como un fenómeno de carácter temporal. Así lo manifestaron también las épicas de los aventureros y expedicionarios que abordaron las islas, como parte de propuestas políticas antiimperialistas. Estas percepciones se ven trastocadas por el acontecer de la guerra en 1982. A partir de la tragedia que sobrevino, no fue posible sostener, sin más, el imaginario de la recuperación heroica o la reconquista belicista. Apenas si pudo sortearse el silencio y elaborar lo ocurrido. Y para ello fueron tan imprescindibles las intervenciones polémicas de Rozitchner, como las novelas de Fogwill y Gamberro.

En este trabajo, Lara Segade propone un recorrido por tres momentos ineludibles del relato histórico, en los que se entraman las Malvinas y la Nación, con el objeto de analizar de qué modo la guerra es incluida en él y, a la vez, lo modifica: el siglo XIX, 1910 y las postrimerías del siglo XX. Tres momentos, tres coyunturas que revisan, de manera epocal, el conflicto de un territorio desbordado por sus significados históricos y los imaginarios nacionales.

Introducción

Desde que en 1833 las Malvinas fueron ocupadas por Inglaterra, algunos de los relatos que durante el siglo XIX contribuyeron a la conformación de la nación como una “comunidad imaginada”,¹ incluyeron algún tipo de referencia a las islas. Las Malvinas son vistas y, por lo infrecuente de los viajes, sobre todo imaginadas, como una parte constitutiva de la Argentina usurpada temporariamente. En este sentido, muy temprano se establece el vínculo entre las representaciones de Malvinas y las de la nación a las que las Malvinas pertenecen o deberían pertenecer.

A partir de la guerra de 1982, Malvinas comienza a significar “guerra” antes que “islas”:² el paisaje se vuelve cada vez más un paisaje bélico y la cuestión de la soberanía ya no puede pensarse separadamente. En este marco, se producen un conjunto de relatos que buscan otorgar un sentido al conflicto, ya sea desde la experiencia o desde la imaginación. Para eso, muchos vuelven a las representaciones existentes de las islas, que son ahora reformuladas en relación con la guerra y, en este sentido, pueden asociarse con los relatos que, durante la posdictadura, intervienen en el presente reescribiendo el pasado, en especial “los orígenes de la fundación nacional.”³

Si pensar Malvinas ya era pensar la nación y pensar, también, en una falta, ahora además será pensar en una guerra que, por las múltiples complejidades que entraña, se resiste a ser insertada en el relato más amplio de la nación. En efecto, la guerra de Malvinas constituye un hecho incómodo. Fue llevada a cabo por la dictadura más sangrienta de la historia argentina pero fue, al mismo tiempo, una

acción popular que recibió múltiples apoyos, pues respondía a un reclamo histórico de soberanía. Esto llevó a que incluso las acciones en Malvinas fuesen esgrimidas como argumentos defensivos o atenuantes por parte de las Fuerzas Armadas durante los Juicios a las Juntas Militares. Por otro lado, la derrota precipitó el advenimiento de la democracia. Suerte de puente entre dictadura y democracia, supuso un obstáculo para los relatos del nuevo orden institucional, que respondió con un conjunto de políticas conocidas como “desmalvinización”. Hechos que significaron un olvido generalizado que afectó, sobre todo, a los soldados conscriptos, en algunos casos con dieciocho o diecinueve años y sin haber completado la instrucción, habían peleado por la patria. Es por eso que, desde el 14 de junio de 1982, se vuelve necesario reformular ambos relatos y también la conexión entre ellos: los de la nación, para hacer lugar en ellos a la dictadura militar y a su corolario bélico y los de Malvinas, para hacer lugar en ellos a la guerra.

En las páginas que siguen se trazaré un recorrido por tres momentos de ese relato en que se entraman las Malvinas y la nación, para ver de qué modo la guerra es incluida en él y, a la vez, lo modifica: el siglo XIX, el comienzo y el fin del siglo XX. De este último momento se abordarán dos obras que recuperan de modos más o menos evidentes los relatos preexistentes de la nacionalidad en su relación con Malvinas, ya sea para reproducirlos o cuestionarlos. En primer lugar, la novela *Las islas*, de Carlos Gamerro (1998), cuya historia, con un argumento policial, transcurre en 1992, durante el décimo aniversario de la guerra. En segundo lugar, la película

Fuckland, de José Luis Marques (2000), donde se cuenta la historia de un argentino que se propone enamorar y embarazar kelpers hasta repoblar, por esa vía, de argentinos las islas.⁴

El siglo XIX: las dos cautivas

En 1879, el mismo año en que se publica *La vuelta de Martín Fierro*, el poeta y dramaturgo Martín Coronado escribe el poema “La cautiva”,⁵ en el que se retoman y reconfiguran, en función de un contexto diferente, muchos de los tópicos y recursos de su antecesor de 1837, el célebre poema de Esteban Echeverría. En ambas composiciones se

Mientras la pérdida se interpreta como una consecuencia de los desórdenes internos, la recuperación promete la unidad y el orden. Así, muy tempranamente las Malvinas se convierten en ese borde que, visto desde afuera, completa, pero visto desde adentro, falta: como señala al inicio de su carta Augusto Laserre, el interés de su descripción reside en “la doble razón de ser ellas [las islas] propiedad de los argentinos y de permanecer, sin embargo, poco o nada conocidas por la mayoría de sus legítimos dueños”.

cuenta la historia de una doncella que es tomada prisionera y de un héroe, caracterizado románticamente, que va a rescatarla. En ambas, también, los captores son en realidad dos: los indios primero y el desierto después, en Echeverría; los ingleses y el océano en Coronado. Pero Coronado va un poco más lejos en la personificación del paisaje. Pues si en Echeverría el desierto era uno de los protagonistas junto con María, la cautiva, y Brián, su amado y salvador, en la nueva versión todos los protagonistas son paisajes. El océano mantiene cautiva a esa “tierra que nació argentina”, “Perdida y sola en la

extensión vacía / Con el recuerdo de su amor ausente”, llamándola Falkland en vez de Malvina; y hacia ella se dirigen “las ondas del Platino río / Con la caricia de la patria inquieta”. Se trata de una suerte de “drama geográfico”. En cuanto al héroe, su llegada se enuncia en tiempo futuro: “La Proa del navío / Por el laurel se sentirá sujeta”, la dama en apuros tiembla con “el sueño del rescate”. En este drama histórico que se superpone al geográfico, al poeta le cabe un rol fundamental: “Pero el secreto de la mar ceñuda / En cada oído lo dirá el poeta. / De su lira sonora / Saldrá perenne la canción guerrera / Que marcha voladora, / Como la luz, a despertar la aurora, / Como la chispa, a reventar la hoguera”.

Que el océano reemplace al desierto no es más que una inversión de la equiparación entre pampa y océano que la literatura nacional, entramada con los relatos de viajeros ingleses, realizó a lo largo del siglo XIX.⁶ En ese sentido, podría pensarse que Martín Coronado también recupera algo del espíritu de Echeverría cuando busca en ese paisaje “no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional”.⁷ En un caso y en el otro, la poesía se posa sobre los territorios “vacíos” de la nación y produce en ellos un sentido; es más, los performa. Y es que “no hay espacios vacíos: fue la continua superación de la frontera lo que convirtió un espacio en vacío, abierto a la conquista y a la representación por ficciones territoriales que, saltando por encima del límite entre las palabras y las cosas, hicieron lo que sus enunciados decían”.⁸ La imaginación vacía el espacio y, a la vez, lo convierte en esa “geografía vacante

abierta a la imaginación”⁹ que es el desierto. En efecto, “los proyectos de lo que Tulio Halperín Donghi llamó una nación para el desierto argentino hubieran sido imposibles si previamente la imaginación pública no hubiera hecho el acopio de un desierto para la nación: un bien territorial y textual”.¹⁰ Las grandes extensiones vacías de Malvinas y las pampeanas, en este punto, se parecen; en tanto zonas liminares, de borde o en disputa, llevan “consigo el peso simbólico de completar a la nación misma”.¹¹

También José Hernández se interesó por esos bordes, buscó conocerlos e integrarlos. Tres años antes de la aparición de *Martín Fierro*, tres años antes, también, de que Martín Coronado escribiera “La cautiva”, publicó, en su diario *El Río de la Plata* una carta descriptiva del viaje a las Malvinas del Jefe de la Marina Nacional, Augusto Laserre. En el texto que acompaña la carta, Hernández define a las islas Malvinas como “una parte muy importante del territorio nacional, usurpada a merced de circunstancias desfavorables, en una época indecisa, en que la nacionalidad luchaba aún con los escollos opuestos a su definitiva organización”. Esa usurpación, dice más adelante, afecta la existencia futura de la nación ya que es “como si se nos arrebatará un pedazo de nuestra carne”.¹² Mientras la pérdida se interpreta como una consecuencia de los desórdenes internos, la recuperación promete la unidad y el orden. Así, muy tempranamente las Malvinas se convierten en ese borde que, visto desde afuera, completa, pero visto desde adentro, falta: como señala al inicio de su carta Augusto Laserre, el interés de su descripción reside en “la doble razón de ser ellas [las islas] propiedad

de los argentinos y de permanecer, sin embargo, poco o nada conocidas por la mayoría de sus legítimos dueños”.¹³

Paul Groussac: la ciencia contra los extravíos de la imaginación

En el primer centenario de la Revolución de Mayo, un punto de inflexión en el que la Argentina se piensa a sí misma desde el pasado y para el futuro, el francés Paul Groussac elabora, como regalo para su patria adoptiva, un texto que se propone proveer de fundamentos científicos a los reclamos argentinos de soberanía sobre el archipiélago. La monumental obra *Les Îles Malouines*, recién es traducida al español en 1934, por iniciativa del diputado socialista Alfredo Palacios, otro promotor de la causa Malvinas.

Groussac inicia su trabajo sosteniendo que tanto la geología como la botánica “hacen de las islas Malvinas una dependencia natural de la Patagonia”,¹⁴ lo cual se vuelve especialmente visible en una definición de ambos paisajes por lo que les falta, es decir, por su cualidad desértica:

*Todos, desde Darwin, han descrito el carácter desolado de este melancólico paisaje antártico, donde la tristeza de un cielo grávido y lluvioso se une a la desnudez de las cosas. Alternando con colinas de cuarcita y arenisca, extiéndense vastos eriales, sembrados de pantanos y turberas, sin otra vegetación que rudos herbajes (...) La fauna, tan pobre como la flora, también se relaciona con la Patagonia.*¹⁵

Si bien Groussac reconoce que los ingleses han conseguido establecer una

colonia productiva, a pesar de la mala predisposición del terreno, sostiene a continuación que “la ocupación de las Malvinas consideradas como puesto estratégico, ha perdido –por el derrumbamiento del imperio colonial español y las transformaciones profundas de la marina– la poca utilidad que podía ofrecer antes” y que, por otra parte, “como puerto de abastecimiento y carena, Stanley no parece tampoco estar llamado a un muy grande porvenir...”.¹⁶ La lejanía, además, hace que la posesión de las islas resulte más costosa para los ingleses.

En este punto, Groussac cita las observaciones que hizo Darwin a raíz de sus visitas a las islas en 1833 y 1834 a bordo del *Beagle*. En *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Darwin afirmaba por un lado los derechos de Inglaterra sobre las islas, pero, por otro lado, las describía como “una tierra ondulada, de aspecto desolado y triste, cubierta por todas partes de verdaderas turberas y de hierbas bastas: por doquiera el mismo color pardo monótono. Acá y allá un pico o una cadena de rocas grises cuarzosas accidentan la superficie”.¹⁷ Y en cuanto a su excursión por la isla oriental, escribió Darwin:

*... Aparte el punto de vista geológico, nada menos interesante que este viaje: siempre la misma llanura ondulada; siempre el suelo cubierto de hierbas pardas agostadas y de arbustillos insignificantes; todo saliendo de un suelo turboso elástico. En algunos puntos se ven, en los valles, pequeñas bandadas de pájaros salvajes, y es tan blando el suelo, que la gallineta ciega encuentra con facilidad allí el alimento. Fuera de éstos hay muy pocos pájaros.*¹⁸

Al escaso interés económico, viene a sumarse, con la cita de Darwin, una devaluación de las islas en términos científicos, de modo que, se concluye, las islas deben pertenecer a la Argentina, no sólo por contigüidad y por semejanza, sino también porque son tierras inhóspitas e inútiles que, en definitiva, no valen la pena.

Una vez zanjada la cuestión geográfica, el objetivo es examinar “si los hechos de la historia coinciden con los de la geografía”.¹⁹ Esto es, a qué país asisten los derechos en cuanto a dos aspectos: el descubrimiento y la ocupación efectiva. La primera ocupación efectiva, sostendrá Groussac, fue la del francés Bouganville,²⁰ quien en 1767 cedió la posesión a la corona española para que formara parte del Virreinato del Río de la Plata junto con las tierras continentales. De ese modo, con la independencia, las Malvinas pasan a formar parte de las posesiones argentinas y de ellas Inglaterra se apropió por la violencia en 1833. Por lo tanto, si por geografía y por derechos de ocupación la soberanía sobre las islas debiera ser argentina, queda por evaluar la compleja cuestión del descubrimiento, a la cual dedica Groussac el segundo capítulo de su obra. Para ello, y con el objeto de no tomar partido anticipadamente y mantener la imparcialidad, emplea el método científico, esto es, el examen de los documentos históricos. Groussac se ubica a sí mismo y a su obra, fundamento jurídico de soberanía, del lado de la ciencia entendida como verdad. Del otro lado, se ubican los errores y falsedades que el autor se dedica a rastrear en el *corpus* documental, constituido sobre todo por relatos de viajeros de diversas nacionalidades que afirman haber sido los primeros en avistar las Malvinas.

La conclusión de este pormenorizado análisis es que el descubrimiento real de las Malvinas es el que realiza, en el año 1600, el holandés Sebald de Weert.²¹ En cuanto a los viajeros anteriores, Groussac considera, por ejemplo, que la autenticidad de los viajes de Amerigo Vespucci es muy sospechosa: del tercer viaje del florentino, en el que supuestamente se produce el descubrimiento, no quedan huellas escritas en los archivos, sino únicamente su propio testimonio que, además incurre en “errores groseros, que chocan jocosamente con las pretensiones científicas del personaje [Vespucci]”.²² Por lo tanto, quedan dos opciones: “o la carta es obra de un falsario, cosmógrafo y piloto de salón,

que jamás ha hecho la navegación que describe, o bien Amerigo Vespucci era ese hombre”.²³ En cuanto a las anotaciones de Magallanes, el otro explorador invocado por España para argumentar su prioridad por descubrimiento, “no se registra el descubrimiento, ni siquiera fortuito, de las islas Malvinas”.²⁴ Pero tampoco Inglaterra consigue, entre los relatos de corsarios y piratas que recorrieron los mares del sur, alguno que resista un cotejo científico con la verdad. El primer caso es el de John Davis, quien abandona a Cavendish para recorrer los mares por su cuenta y, según el testimonio de John Jane, uno de sus acompañantes, descubrió las Malvinas el 14 de agosto de 1502. El relato, sin embargo,



mueve a la desconfianza pues relata un episodio en que los vientos de una tormenta, ponen al maltrecho barco en su camino como por arte de magia, “la proeza más asombrosa –o la mentira más ingenua– de que los relatos de viaje hagan mención”, una “fábula absurda” que, por otra parte, “no es la única del relato”.²⁵ Esto lleva a Groussac a concluir que “tenemos allí un documento fabricado, falsificado, elaborado *a posteriori* por alguien –Jane o algún otro– que no había participado del viaje que ha trabajado sobre notas o atento al dictado de Davis”.²⁶ La hipótesis que se aventura aquí es que un descubrimiento como este podía justificar la deserción de Davis; si “la expectativa crea su objeto... Es ella, quizás, la que hizo surgir de la mar brumosa estas ‘islas desconocidas’...”²⁷ Finalmente, se analiza el caso de Richard Hawkins, hijo del pirata y negrero Sir John Hawkins, compañero de Drake, quien emprendió un viaje al Mar del Sur en 1593 y, según su propio relato, el 2 de febrero de 1594 descubrió una tierra de la que no había mención. Sin embargo, su descripción “tanto del objeto como de las circunstancias del descubrimiento, encierra rasgos tan contradictorios que ningún lector advertido (...) ha dejado de subrayar”²⁸. Dice el relato de Hawkins, citado por Groussac:

La tierra es una llanura de buen aspecto y poblada; vimos muchas fogatas, pero no pudimos hablar a los habitantes; la época propicia para enfilar el estrecho estaba avanzada y, faltando la chalupa para aterrizar, hubiera sido imprudente acercarse demasiado a la costa con un navío de carga. Esto, con el cambio de viento (bueno para pasar el estrecho), fue

*causa de que no fuéramos más lejos en el conocimiento del país... Tiene grandes ríos de agua dulce; no es montañoso; por el aspecto y el clima templado, recuerda a Inglaterra.*²⁹

A los errores acerca de la latitud de la tierra entrevista, se suman “las falsas apreciaciones materiales”, tan inexplicables que llevan a Groussac a plantearse las siguientes preguntas:

*¿Por qué extraña ilusión un inglés habría podido reconocer en las Falkland el aspecto y el clima templado de Inglaterra? ¿Qué “grandes ríos de agua dulce” ha podido advertir allí desde el mar? (...) ¿Cómo, sobre todo, hablar de habitantes y de muchos fuegos (we saw many fires) encendidos en la costa?*³⁰

Groussac postula, entonces, una alternativa: o se trata de una ilusión –Hawkins confundió las Malvinas con la costa Sur de la Patagonia– o se trata de una mentira –Hawkins se atribuye el “descubrimiento” de Davis–. Sin embargo, la ilusión se descarta porque Hawkins estaba rodeado de gente que observaba con él. La mentira, resulta extraña en tanto a lo largo de veinte años, Hawkins “habría tenido todo el tiempo necesario para hacerla verosímil y quitar las contradicciones groseras”.³¹ Aquí también Groussac aventura una hipótesis de lectura:

*Es muy probable, en efecto, que Hawkins haya tenido ante los ojos la redacción de Jane, el escriba de Davis, y también que, reuniendo sus recuerdos un cuarto de siglo después de los sucesos, haya mezclado sus impresiones un poco turbias de la Patagonia con los datos, no muy claros, de esta lectura.*³²

Así como Davis había creído ver las islas como consecuencia de la expectativa de un descubrimiento que lo salvara, el relato de Hawkins tiene un origen doble: es, a la vez, ilusión y copia. Lo que Groussac descubre al someter a estos textos a un examen científico es que en realidad se escapan del universo de la comprobación empírica. Son otra cosa: ilusiones, falsificaciones, errores, más o menos verosímiles. No se originan en lo real sino, casi siempre, en otros textos o en las sugerencias generadas por otros textos; son, ellas mismas, productivas imaginaciones, generadoras de nuevas percepciones ilusorias. En efecto, no sólo nacen de aquí relatos falsos sobre supuestos descubrimientos de Malvinas, sino también una tierra enteramente imaginaria: las islas Pepys, producto de “los extravíos de imaginación, mentiras o errores de estos viajeros que, ‘procedentes de lejos’, han poblado el océano de tierras e islas fantásticas”, “cuya existencia irreal ha sido tan tenaz que el excelente Angelis, en 1839, esforzándose aún en prolongarla con documentos y cartas probatorias”.³³ La red textual que Groussac encuentra como alternativa ficcional a los descubrimientos científicamente comprobables se superpone así al mapa del archipiélago, duplicándolo fantasmáticamente:

He aquí cómo, sin duda, Davis y Hawkins han podido descubrir las “Malvinas” allí donde no existían. Y, para estos solitarios del océano, se mantiene la eterna obsesión de misterio, tan potente, tan invencible, que, más tarde, la imaginación, desalojada a la vez de las Martin Vaz y de las Falklands por los descubrimientos positivos, transportará unos

*grados al norte de estas últimas su tierra Utopía, inventando estas Pepys inhallables, más conocidas en el siglo XVIII y mejor descritas que si hubieran sido reales. ¡Mucho tiempo aún, ante la proa de los navíos en marcha, los acciones del ensueño irán revoloteando sobre la cima de las olas, jalones de argentada espuma que conducen a islas de niebla!*³⁴

Las islas: el relato disléxico

Casi un siglo después de que Groussac escribiera *Les Îles Malouines*, el historiador Federico Lorenz publica *Fantasmas de Malvinas*, mezcla de relato de viaje y libro de historia. En los capítulos sobre la visita al Monte Longdon donde se produjeron algunos de los enfrentamientos más feroces durante junio de 1982, Lorenz cuenta que una serie de cruces adornadas con flores señalan los lugares en los que cayeron soldados británicos; en cambio, “no hay recordatorios que indiquen el lugar donde murieron los argentinos, salvo las voces de sus compañeros que relatan esas muertes veinticinco años después”.³⁵ Durante la recorrida por el Monte Longdon, las voces de los que contaron

En efecto, *Las islas* no es tanto un relato sobre la guerra como una reflexión sobre las posibilidades de recordarla, de nombrarla, de narrarla, bastante después del 82, cuando ya ha corrido agua bajo el puente. A diferencia de lo que pasaba, por ejemplo, con *Los pichiciegos*, donde no sólo se nombraba por primera vez la guerra sino también sus relaciones con la dictadura militar y con “lo ocurrido en las catacumbas del régimen”, aquí lo que aparece como clave de lectura es un “saber sobre las distintas –inadecuadas, inconclusas– representaciones sobre el pasado”.

la guerra también producen un encuentro entre el pasado y el presente. Ahí, parado entre las marcas oscuras que la guerra dejó en el terreno, Lorenz recuerda a “dos poetas que jamás se conocieron: Wilfred Owen, el británico muerto en el Frente Occidental en 1818, y Gustavo Caso Rosendi,³⁶ platense, ex soldado combatiente de Malvinas”.³⁷ Los dos poetas compararon los cráteres en el terreno con heridas en el cuerpo humano; es decir, hablaron del daño de la guerra que, tal como comprueba Lorenz en Malvinas, se disfraza de “hermoso paisaje”. Las palabras trazan puentes entre las épocas, entre las guerras, entre los muertos y los vivos; los relatos se superimprimen en el paisaje, lo envuelven como una niebla, lo pueblan de fantasmas: son ese paisaje invisible que condiciona el visible según reza uno de los epígrafes del libro.³⁸

Las islas. Dirección de Alejandro Tantanián

En 1998, Carlos Gamerro publica *Las islas*, una de las novelas más importantes sobre Malvinas.³⁹ La historia comienza en 1992, cuando el multimillonario Tamerlán contrata a Felipe Félix, ex combatiente y hacker, para que lo ayude a encontrar la lista de testigos de un crimen cometido por su hijo. A medida que la investigación avanza, se va entrelazando con la guerra de Malvinas que Félix se resiste a recordar hasta que, sobre el final, tiene lugar la siguiente escena:

Era el fin de la comedia. En ese momento una mano gigante bajó del cielo y levantándola de una punta, como quien se prepara para sacar una curita, arrancó de un tirón la piel de la ciudad, para revelar debajo el páramo desolado, los pastizales barridos por el viento, los ríos de piedra, las rocas y el barro y los turbales de Malvinas.⁴⁰



En efecto, *Las islas* no es tanto un relato sobre la guerra como una reflexión sobre las posibilidades de recordarla, de nombrarla, de narrarla, bastante después del 82, cuando ya ha corrido agua bajo el puente. A diferencia de lo que pasaba, por ejemplo, con *Los pichiciegos*, donde no sólo se nombraba por primera vez la guerra sino también sus relaciones con la dictadura militar y con “lo ocurrido en las catacumbas del régimen”, aquí lo que aparece como clave de lectura es un “saber sobre las distintas –inadecuadas, inconclusas– representaciones sobre el pasado”.⁴¹ En *Las islas*, las metáforas de Malvinas, las simulaciones de la guerra y las versiones de la historia nacional proliferan, se repiten, se traducen y se renuevan.

La Asociación Virreinal Argentina propone interpretar la invasión inglesa de 1833 como un paso del sionismo internacional en su carrera por la conquista del universo. El plan era que en 1982 los ingleses se retiraran de Malvinas para que la poblaran colonos chilenos e israelíes. De modo que, al impedirlo, Argentina en realidad ganó la guerra. En esta explicación, Chile es una serpiente y las dos islas señalan el fracaso de los huevos que intentó poner sobre nuestras costas. Otras explicaciones sitúan la causa de la guerra en relación con el tesoro virreinal que Sobremonte se llevó en 1806 ante la posibilidad de una invasión inglesa y que, tras una serie de peripecias, llegó a las Malvinas escondido en un tatú carreta.

La historia de la guerra, además, se reescribe a través del simulacro: un combate naval en los lagos de Palermo donde un grupo de ex combatientes intenta invadir la isla

del medio con barquitos a pedal; una lucha de Titanes en el Ring entre un paracaidista inglés y un soldado argentino; una maqueta de Puerto Argentino que quedará detenida en el 30 de abril, el día previo al inicio de los ataques ingleses, hasta que le hayan sido agregados todos los detalles. Sergio, ex compañero de Félix, “tenía pasión por la historia alternativa. Revisaba cada acontecimiento progresivamente, con minuciosidad obsesiva, buscando siempre el nudo a partir del cual las cosas podrían haber sido de otra manera, en cada bifurcación siguiendo siempre un camino distinto al que la historia había elegido. Afirmaba estar trabajando en un libro que se llamaría ‘Mil finales posibles distintos para la guerra de Malvinas’”.⁴²

Durante toda la novela y en relación con el caso policial que lo ocupa, Felipe Félix busca el diario escrito en Malvinas por el Mayor X quien, según cuenta la leyenda, todavía no se rindió. Quien obtenga ese diario “conocerá el secreto de la guerra. Todas las respuestas están en él. Contiene la clave del futuro de las Islas, que es el futuro de la patria”.⁴³ Pero sólo se conserva el fragmento referido a la historia del tatú cordobés en el que viajó a las islas el tesoro virreinal y en cuya búsqueda llegaron no sólo los ingleses en 1833, sino también Charles Darwin:

Desde entonces los intentos por recuperar el tesoro han sido tan frecuentes como infructuosos. El interés por él ha trascendido lo meramente material: se dice que quien recupere el tatú y su contenido tendrá legítimos derechos sobre las islas y hasta entonces la cuestión de la soberanía no podrá

*resolverse definitivamente. Como toda leyenda, esta última no deja de tener su parte de verdad: en base a los cálculos que se han hecho sobre su valor —un cargamento incalculable que acababa de llegar de Perú fue lo que desencadenó la invasión de 1806— el tesoro por sí solo bastará para inclinar la balanza de la guerra en dirección al poseedor.*⁴⁴

La versión completa del diario la tiene Emilio, único integrante del pelotón del Mayor X que regresó al continente, pero su memoria está perturbada y no puede reproducirla. Como parte de su trabajo para Tamerlán, Félix va a verlo al hospital psiquiátrico donde está internado: “En interminables visitas, antes de darnos por vencidos, rescatamos vagas y dudosas referencias a (...) un misterioso ente que pasó de tanque inglés a tutú con arnés a ta-te-tí otra vez hasta estabilizarse en tatú cordobés.”⁴⁵ En la traducción delirante de Emilio la guerra del 82 se convierte progresivamente en la historia del siglo XIX y los orígenes de la nación. Finalmente, Félix conseguirá recuperar el texto completo del diario, que emula el tono y los tópicos de los relatos de viajeros de siglos pasados, en los que se entrelazaban el interés científico y el afán de dominación. La primera entrada del diario es del 21 de mayo de 1882 y corresponde a la llegada a las islas. El Mayor no consigue comunicarse con los nativos, hasta que consigue un traductor:

22 de mayo de 1882. Gracias al lenguaraz, mi conocimiento de los nativos y sus costumbres se ha acelerado notablemente. Se denominan a sí mismos kelpers, que en su idioma significa algo así como “el hombre” o

*“los hombres”. ;Hasta nuestra llegada pensaban que eran los únicos sobre la tierra! Y no puede culpárselos, considerando el aislamiento del territorio y la precariedad de sus medios de navegación. La palabra kelp la aplican también a cierta especie de larga alga correosa, muy abundante en esta agua, con lo cual conjeturé que se ven a sí mismos como hechos de algas...*⁴⁶

El encuentro con el habitante de las tierras desconocidas en las que se incursiona constituye uno de los momentos fundamentales de los relatos de viaje que el diario del Mayor X a la vez emula y parodia. En el caso de la guerra del 82, el encuentro con los isleños también es un momento importante, y perturbador. Pues el lugar al que se llega no parece Argentina y sus pobladores son completos extraños: no sólo hablan otro idioma, tienen otras costumbres y otra apariencia; además reciben con hostilidad y rechazo a los argentinos, cuya llegada interpretan como una invasión y no como una liberación.⁴⁷ Muchos testimonios de soldados hacen referencia a esta disonancia que provocan los isleños en relación con lo que se esperaba encontrar: “Es una sensación bastante extraña: uno sabía que esa tierra era nuestra, pero veía gente que ni siquiera hablaba nuestro idioma”;⁴⁸ “Los tratábamos como si fuesen nuestros aliados pero en realidad nunca lo fueron. Las directivas eran: ‘Son argentinos’, pero no lo eran y nunca lo van a ser”.⁴⁹ Mientras algunos, buscaron remedar la diferencia por medio del recurso a una tierna tolerancia paternalista, otros, en cambio, la aceptaron e intentaron, dentro de sus posibilidades, conocer y comprender a los isleños. El médico

del ejército Juan Carlos Adjigovich, por ejemplo, relata cómo, al llegar a la zona donde desempeñaría sus funciones, se encargó de hacer un acta con el estado médico de todos los kelpers que había en la zona. En el acta se consignaron tanto los miembros de cada familia como sus estados generales de salud.⁵⁰ Pero los médicos no fueron los únicos que observaron a los isleños con interés científico. El subteniente Gómez Centurión, por ejemplo, incluye en su relato algunas observaciones de tinte antropológico:

Aprendí en el contacto con ellos que se trata de gente sin ningún tipo de intereses comunitarios, sin ninguna preocupación por el nucleamiento social. Sus vínculos son meramente económicos. “Kelper” es un alga de las costas de Malvinas y, realmente, el kelper tiene una psicología de alga...⁵¹

En este testimonio, el conocimiento surge como una vía de acercamiento a ese otro que a primera vista —en su diferencia— resultaba inaprehensible y permite, en cierta medida, recuperar a los isleños para la argentinidad, al asignarles unas cualidades comprensibles —aunque despreciables—. Así sean como algas, el colocarlos en un universo signifiante conocido los acerca y aplaca el terror que provoca el desconocimiento total. Dice el mismo Gómez Centurión en otra parte:

Los soldados desconfiaban de esa gente que hablaba en otro idioma, todo les era ajeno, agresivo. Yo intentaba tener una actitud más relajada, un poco más contemporizadora. Hablaba inglés y podía entenderme con ellos. Cuando entraba

a una casa, los soldados quedaban apostados afuera, muy tensos, con las armas listas.⁵²

Así, en la llegada a Malvinas se produce una suerte de cortocircuito entre lo que se esperaba encontrar y lo que efectivamente se encuentra. Tanto los isleños como el paisaje malvinense se revelan a la vez como extraños y como familiares, como argentinos y extranjeros. Pero el chispazo del cortocircuito ilumina por un instante el paisaje invisible que condiciona el visible —o: el mapa fantasmático que se superpone a la tierra—: esas imaginaciones de la nación a la que las islas pertenecen y completan, y a partir de las cuales se percibe. En *Las islas*, el 14 de junio de 1982, el Mayor X llega a la “Argentina invisible”, donde todos los próceres argentinos lo invitan con una fastuosa parrillada, a cargo de Leopoldo Lugones:

La comunidad argentina ideal, le contó el poeta mientras comían a mano y facón, entre sorbo y sorbo de vino purpúreo servido en astas de toro recamadas en plata exquisitamente labrada, había sido fundada por los argentinos residentes en Malvinas tras la ocupación de las Islas en 1830. En su forzado exilio hacia el interior de la Isla Grande habían encontrado el tesoro del tatú cordobés [...] y comprendiendo que la patria grande se vería siempre acosada por las corruptas corrientes de la historia y el mundo exterior, habían decidido fundar esa ciudadela inexpugnable en el corazón de las Islas, para mantener pura la esencia patria...⁵³

Según Felipe Félix, el diario en realidad fue escrito por el Mayor X en el campo

de prisioneros de San Carlos y constituye una versión alternativa del final de la guerra, por lo que vendría a sumarse a los muchos relatos alternativos que componen *Las islas*. Las proliferantes metáforas malvinenses y las múltiples modalidades de simulación de la

Fuckland propone comunidades cerradas, sin posibilidad de mezcla, de mestizaje, de devenir; sólo cabe que una sea invadida por la otra. El engaño y la violación se realizan sobre la base de una construcción peyorativa del otro que termina por invisibilizarlo, por volverlo nada y por una reafirmación, por exceso, de lo propio.

guerra no son, en realidad, otra cosa. En relación con esta cuestión, Martín Kohan sostuvo que *Las islas* consigue superar el reparto genérico que existía hasta entonces entre los relatos testimoniales que contaban la guerra como drama serio y las novelas y cuentos que la contaban en su versión de farsa. Kohan analiza el episodio de la “ingesta de Malvinas” en el que en un festejo los ex combatientes comen una torta con la forma de Malvinas y al hacerlo descubren que algo del gusto o la textura del bizcochuelo recuerda a la turba malvinense.

El contorno de las islas, como ícono, interpela a cualquiera; la semejanza en el sabor, en cambio, sólo es significativa para el que estuvo en la guerra y pasó hambre. La imitación, en superficie, es banal y aun farsesca: sólo que, en un corte transversal (y para que haya ingesta, es necesario hacer ese corte), hay otra imitación, igual de falsa, pero que en su falsedad llega a tocar cierta verdad: una verdad que sólo se advierte desde la experiencia del que estuvo en la guerra.⁵⁴

No es posible concluir que copia y original sean lo mismo. Por el contrario,

en los simulacros de *Las islas* las copias son más bien versiones alternativas, que al mismo tiempo que aluden al original, a la experiencia material de la guerra, se desplazan; al mismo tiempo cubren y descubren. Son, podría decirse, reversiones disléxicas de los discursos que configuran a la nación, a las Malvinas y la relación entre ambas, reversiones que consiguen situarse en esa zona fronteriza que está, a la vez, adentro y afuera, original y copia.

El mismo Gamarro sostuvo que los ex combatientes volvían del campo de batalla “no mudos sino lacónicos”.⁵⁵ En ese marco, la prodigalidad de la imaginación y la proliferación de las metáforas en *Las islas* se convierten en vías para encontrar un sentido a la experiencia y el trastocamiento del relato de la nación permite incluir en él no sólo a la guerra sino también todo lo que esta trae: su estrechos vínculos con la dictadura militar,⁵⁶ la derrota, los ex combatientes:

Dejamos un espacio preciso cuando nos fuimos, pero allá cambiamos de forma, y al volver ya no encajábamos, por más vueltas que nos dieran, en el rompecabezas; volvimos diez mil iluminados, locos, profetas malditos, y ahí andamos, sueltos por las cuatro puntas del país, hablando un idioma que nadie entiende, haciendo como que trabajamos, jugamos al fútbol, cogemos, pero nunca del todo, en algún lugar siempre sabiendo que algo nuestro valioso e indefinible quedó enterrado allá. En sueños, al menos, todos volvemos a buscarlo. ¿Entendés? No es el criminal el que vuelve al lugar del crimen. Es la víctima, bajo la tiránica esperanza de cambiar ese resultado injusto que la dañó. Andá preguntáale a los ingleses. ¿Cuántos te

*creés que quieren volver? Somos nosotros, los perdedores, los triturados, los que gritamos volveremos volveremos cada vez que alguien quiera escuchar. ¿Qué puede interesarle la revancha al ganador?*⁵⁷

Fuckland: make war/not love

Fuckland es una película filmada de incógnito en las Malvinas cuyo argumento consiste en que un argentino, Fabián Stratas, se propone seducir isleñas y embarazarlas con el objetivo de ir poblando las islas de argentinos. El proyecto fue el único en recibir, en Argentina, el certificado de autenticidad de Dogma 95 firmado, entre otros, por Lars von Trier.⁵⁸ En relación con esto, la película se presenta a sí misma como un documental filmado con una cámara de mano oculta por Fabián Stratas. En realidad, Stratas es un actor, igual que la coprotagonista femenina, Camilla Heaney. De aquí resulta una tensión entre los elementos ficcionales y documentales que sirve de base para una redefinición del género de la película como “ficción/verdad”, según el cual el mismo proceso de filmación suponía para el director, José Luis Marqués, averiguar “cómo la realidad iba a modificar lo que yo proponía como ficción, y cómo, paralelamente, la ficción iba a intervenir sobre la realidad transformando esa relación de ida y vuelta en un montaje cinematográfico”.⁵⁹ Esa “realidad” es, principalmente, la de las circunstancias de clandestinidad en que se realiza la filmación. En total, viajaron siete personas, en tres grupos de dos y Fabián Stratas solo. Cada grupo fingió no conocerse con los otros y llevó

pensada una historia, una “pantalla” que justificara su presencia en las islas. Así, “las islas fueron el escenario de tres historias simultáneas: la que fuimos a filmar, la de nuestras pantallas y la de la realidad en sí”.⁶⁰ Los siete miembros del equipo, entonces, entran en Malvinas en secreto, clandestinamente, con historias falsas.

Según Marqués, *Fuckland* es una versión libre de la famosa frase usada durante la guerra de Vietnam: “Make Love/Not War”. Pero el doble engaño que traza la película, el del equipo ante las autoridades migratorias y el de Stratas ante las isleñas, tiñe el amor con los tonos de la violencia. En efecto, no es amor lo que siente el protagonista por Camilla sino más bien todo lo contrario: es un odio mal disimulado con cenas románticas y paseos por los campos de batalla, un odio acumulado durante más de un siglo ante esos seres doblemente rebajados –son kelpers y mujeres–. Como consecuencia, no nacerá un niño fruto del amor, nacerá un argentino idéntico a su padre, lleno de odio hacia todo lo que no es argentino. Más verosímiles resultan, en todo caso, otras formulaciones de Marqués: “El objetivo del personaje es ‘sembrar semen argentino’ (...) Algo así como ‘Haga patria, embarace una kelper’”.⁶¹ Embarazar una kelper supone entrar a su cuerpo y poseerlo, hacer en él la patria como quien utiliza un recipiente. Antes de tener relaciones con Camilla, Stratas pincha los preservativos con un alfiler.

En su reescritura de la frase de Vietnam, Marqués separa al amor de la guerra con la misma barra que aparece antes en la definición genérica; aquí también, más que separar, la barra supone una zona de frontera, de contacto siempre violento, intromisorio, bélico,

aunque, al mismo tiempo, *Fuckland* parece olvidar la guerra y eludir así la posibilidad de darle un lugar en la historia argentina.⁶² En una de las primeras escenas de la película, se nos muestra a un militar que, subido a la cinta que transporta los equipajes, advierte a los recién llegados sobre el peligro de las minas antipersonales que quedan en el territorio. En la escena siguiente, mientras Stratas sale del aeropuerto y toma un taxi, su voz en off dice: “Linda bienvenida. La culpa es nuestra, los que pusimos las minas fuimos nosotros”. En la misma línea, el reclamo que más adelante le hace Stratas a Camilla: los kelpers, pese a ser cordiales, son cerrados. Desde su actitud belicosa y soberbia, Stratas alternativamente se burla y se enoja frente al rechazo kelper que, tal como es presentado en la película, no tiene relación con la guerra sino que es la prueba más fehaciente de la maldad y la estupidez de los isleños frente a

quienes, nuevamente, la argentinidad se connota positivamente y se convierte en lo único racionalmente deseable. Entre las primeras imágenes de las islas aparecen las de un sinnúmero de bares, pubs, tabernas, hombres y mujeres bebiendo, tachos de basura rebosantes de botellas vacías. Los kelpers son, entonces también, borrachos y piratas, según colige Stratas a partir de los elevados precios de las cosas. El relato que emerge, entonces, es el de un rechazo absurdo que tanto Stratas con su misión como la película al mostrarlo se proponen corregir. Al visitar un bar, en lo que él denomina “fase de exploración”, previa a la “temporada de caza”, Stratas imagina conversaciones con los parroquianos que, desde su punto de vista, sólo conseguirían eludir la violencia si él negara ser argentino: “Qué aburrido que está esto... Acá el ‘Te veo cara conocida’ no va a funcionar... Hi, my name is Fabian. I’m from Argentina. Y

Las islas. Dirección de Alejandro Tantanián



me cagan a trompadas. Hola, ¿qué tal?, ¿cómo estás? ¿Hablás español? No, no, yo soy uruguayo, ¿tá? No, a los argentinos no los bancamos, se creen que son no sé qué”.

En este sentido, *Fuckland* propone comunidades cerradas, sin posibilidad de mezcla, de mestizaje, de devenir; sólo cabe que una sea invadida por la otra. El engaño y la violación se realizan sobre la base de una construcción peyorativa del otro que termina por invisibilizarlo, por volverlo nada y por una reafirmación, por exceso, de lo propio. Aquí, a diferencia de los testimonios que mencionamos antes, no llega a producirse el cortocircuito entre lo que se espera encontrar y lo que se encuentra. Las imaginaciones previas se superponen con violencia al paisaje y a los isleños, pretendiendo abarcarlo todo y volviendo muy difícil que algo externo permee la propia mirada.

Sin embargo, las fronteras, en tanto zonas de contacto, terminan por revelarse más vulnerables o al menos más problemáticas de lo que se quisiera. La idea misma de embarazar kelpers como forma de hacer patria que se enuncia en el libro configura las Malvinas como una tierra fronteriza donde la patria aún no está hecha, donde hay un vacío, que el hombre argentino llenará. Pero al vaciarse, las Malvinas se convierten en una “geografía vacante abierta a la imaginación” donde puede aparecer lo heterogéneo, lo nuevo. En efecto, es en las fronteras donde se producen las migraciones, los movimientos, lo que escapa al control. Las fronteras tienen dos caras y por eso son, ante todo, la zona ambigua de la nación.⁶³ En ese sentido, el otro no viene nunca totalmente de afuera, no es nunca un completo extranjero. En la afirmación excesiva y totalizante de la argentinidad

aparece como reverso, como sombra, como grieta, una imagen del otro que, a la larga, puede corroer las sólidas imaginaciones de la nacionalidad.

En *Fuckland*, una resistencia puede percibirse, en efecto, sobre la barra que busca separar la ficción de la realidad, el amor de la guerra, las buenas intenciones o la ironía de la violencia. Y es allí donde las cosas pueden salirse de control. Dice Marqués que lo más complicado de

la ficción/verdad era resistirse a la voluntad de control. No sólo porque el género exige la intromisión del azar en el armado de la trama, sino también porque una vez en las islas se torna riesgoso hablar con

los actores que se convierten así en sus propios directores, mientras que la identidad del director permanece invisibilizada por la “pantalla” creada para entrar a las islas. Y eso que avanza sobre todo destruyendo las barreras de contención creadas, eso que elude el control, es precisamente el exceso de argentinidad de Stratas y, como contrapartida, la molestia de Camilla:

Camilla llegó a sentirse verdaderamente una traidora a su patria, Fabián empezó a resentirse con los ingleses. Estos estados de ánimo empezaron a invadir el territorio de la ficción (...) Por momentos me parecía que esa idiosincrasia argentina sobre la cual yo me proponía ironizar se exacerbaba demasiado en el personaje de Fabián y adquiría un

A partir de la guerra se producen una serie de desajustes entre las imaginaciones previas de Malvinas y la experiencia de los soldados: la guerra, en definitiva, confirma la configuración de las Malvinas como tierra de frontera que, en un sentido más acotado –sin la dimensión bélica– ya aparecía en el siglo XIX.

protagonismo en la historia que iba más allá de lo que yo me había propuesto. Me invadía el deseo de controlar esta situación, de aplacar las 'argentinadas'. Hubo días en los que me rebelaba contra mis propias promesas de no-control (...) Pero me aferré a la esencia del proyecto; solamente debía controlar mis ansias de control. Era la realidad, en definitiva, la que estaba actuando y potenciando la ficción.⁶⁴

Difícilmente pueda sostenerse, sin embargo, que las “argentinadas” de Fabián estén potenciando la ironía de la película. Por el contrario, son tan extremas que no dejan lugar para un punto de vista diferente que posibilite el contrapunto de la ironía y despiertan, además, el malestar de Camilla. La complicidad con la “argentinada” extrema no puede menos que hacerla sentir una traidora y es precisamente a partir de esta incomodidad que la noción cerrada y ubicua de “lo argentino” que propone la película comienza a revelar, en sus bordes, la presencia de algo ajeno. El resultado, es una ficción que comienza a resquebrajarse. En efecto, de esta situación entre Camilla y Fabián nace la principal modificación del guión de la película: “Yo me sentía un poco responsable del conflicto entre ellos, así que transformé la idea original del ‘cazador’ en una situación de ‘cazador cazado’. De ahí surgió la idea del monólogo final de Camilla que cierra la película.”⁶⁵ En ese monólogo, que Fabián encuentra grabado en su cámara al volver a Buenos Aires, Camilla revela que lejos de ser una pobre víctima engañada por las irresistibles dotes seductorales del argentino, nunca le creyó e incluso, se aburrió con él. Aunque la duda de si

Camilla finalmente queda o no embarazada nunca se despeja, cabe suponer, a partir de este final, que en todo caso su hijo no sentirá por la Argentina ni por su padre el amor que Stratas supone inevitable. La madre opone su cuerpo, se resiste a ser un recipiente y reivindica la posibilidad y la potencialidad de la mezcla, el resultado azaroso del encuentro entre los cuerpos que la película niega. De modo que, esté embarazada o no, el exceso de soberbia de Fabián termina por arruinar los planes. Y no sólo en el plano de la historia, también en el plano de la película, allí donde la reacción más natural de los espectadores es irritarse con Fabián, identificarse con Camilla y celebrar su breve pero contundente resistencia final. De este modo, no sólo se repiten los términos de la invasión de 1982, también se repite, inevitablemente, su resultado. Es necesario agregar una escena para reparar el daño moral infligido a Camilla, las islas vuelven a quedar en manos de los ingleses y el odio se reactualiza.

Consideraciones finales

En el siglo XIX, José Hernández requirió una descripción efectiva del paisaje como punto de partida para elaborar sus propias reflexiones sobre las Malvinas y sus vínculos con la nación argentina. Pero, por la misma época, la cuestión apareció en un poema, una producción literaria, de Martín Coronado. A comienzos del siglo XX, Paul Groussac buscaba dotar a las Malvinas de una discursividad fundada exclusivamente en el método científico, esto es, despojada de todo contenido falso; pero se encontró en cambio con una superposición entre

la dimensión imaginaria y la realidad comprobable empíricamente.

Después de la experiencia traumática guerra, algunas lecturas pondrán el énfasis del lado de la imaginación. María Isabel Menéndez⁶⁶ define las Malvinas como una “tierra de sueños”, en el sentido de que su incorporación al territorio nacional se realiza sobre una base imaginaria, un anhelo que a lo largo de la historia ha adoptado la forma de una tradición. Esta tierra de sueños es más significativa para la construcción de una identidad nacional que el territorio que efectivamente se posee, en tanto representa un espacio vacío, desconocido, susceptible de ser llenado con las propias aspiraciones. En la misma línea, Gamero postula que las Malvinas son como un “Test de Rorschach”, “esas manchas en las cuales el paciente puede reconocer las formas del delirio o el deseo, y el médico estudiar las de su locura.”⁶⁷ Para la mayoría de los argentinos, que no han visto imágenes de ellas antes de la guerra, las Malvinas son dos siluetas vacías en el mapa. Incluso, el ex combatiente Roberto Herrscher, sostiene que las Malvinas son “lo que creen y piensan los millones que nunca pisaron la turba porosa ni sintieron ese endemoniado viento, siempre del mismo lado, ni respiraron esa mezcla de olor a pólvora de afuera, suciedad del propio cuerpo y miedo más adentro.”⁶⁸

Sin embargo, en una suerte de movimiento circular, ese vaciamiento de realidad que supone el énfasis en lo imaginario posibilita la aparición de lo inesperado, de que se escapa a las nociones preconstruidas y al control. A partir de la guerra se producen una serie de desajustes entre las imaginaciones previas de Malvinas y la experiencia de los soldados: la guerra, en

definitiva, confirma la configuración de las Malvinas como tierra de frontera que, en un sentido más acotado –sin la dimensión bélica– ya aparecía en el siglo XIX. Así, en *Fuckland*, la “verdad” hace renacer el odio entre los protagonistas de la “ficción”; en algunos relatos testimoniales los isleños se desencajan permanentemente de la idea de que son argentinos o de que tal vez un día quieran serlo; el Mayor X incursiona, como los viajeros de la conquista, en una tierra desconocida pero se encuentra allí con la “Argentina invisible”, por otra parte, su diario tal vez sea en realidad una reescritura fantasiosa del final traumático de la guerra. Malvinas se configura, desde el siglo XIX pero sobre todo después de 1982 como una tierra de frontera: a la vez bella e inhóspita; un desierto lleno de imaginaciones, una tierra nuestra y en parte extranjera.

En su libro sobre los relatos de guerra modernos, Samuel Hynes⁶⁹ postula que, genéricamente, estos relatos guardan relación, previsiblemente, con la historia y con la autobiografía. Pero, agrega, también con los relatos de viaje. Pues las guerras, sostiene, suelen pelearse en lugares extraños, ajenos, *unfamiliar*, es decir, que no se parecen en nada a lo conocido. Por eso, el narrador va a tener que dar cuenta de esos lugares y describir su propia incursión en esa existencia “otra”. Sin embargo, al mismo tiempo, los relatos de guerra se diferencian de los relatos de viaje, en tanto, aunque logren volver la guerra vívida, no logran volverla familiar. Por el contrario, muestran cuán “unfamiliar” es, qué extrañas y desoladas son sus escenas, de cuántas maneras la guerra es la antítesis del mundo que el autor y sus lectores habitan. La guerra, sostiene Hynes, convierte al paisaje en

un “anti-paisaje”. En ese sentido, la tensión que aparece, en las representaciones de Malvinas, entre la pertenencia y la ajenidad, el adentro y el afuera, puede tal vez repensarse en el marco de una tensión propia de todo relato de guerra entre lo familiar y lo “unfamiliar”, que es, además, el equivalente del “unheimlich” freudiano, lo que alguna vez fue familiar y se volvió extraño y que se torna siniestro por la dificultad de nombrarlo en esa nueva, recientemente adquirida, extrañeza.

En cualquier caso, frente a esa múltiple dimensión fronteriza de las Malvinas después de 1982, hay distintas reacciones. Más allá de los relatos testimoniales, que presentan sus propias problemáticas, las nuevas imaginaciones de Malvinas toman dos caminos

principales. Unas, intentan forzar la realidad para hacerla encajar en sí mismas y en los relatos de la nación que las sostienen; cuando algo escapa al control, logra filtrarse y ejercer alguna resistencia, hacen todavía más fuerza. El resultado son unas ficciones que no corroen la verdad ni la multiplican sino que se enfrentan, bélicamente, a ella. Otras imaginaciones, en cambio, reformulan los imaginarios para darle lugar a ese desajuste que la guerra siempre trae; es decir, reelaboran esa superposición del territorio con el mapa fantasmático, brumoso, de la guerra y producen así una proliferación de los mundos posibles. Estas ficciones repiensen la historia para darle lugar a lo nuevo, a lo extraño, a lo que no encaja, a lo siniestro.

NOTAS

1. Benedict Anderson define la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”. Es decir, las comunidades nacionales conllevan un proceso de creación, de producción de imaginarios que no se equipara a una invención en el sentido de “falsedad”. Cf. Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México D.F., FCE, 2007, p. 23.
2. Cf. Guber, Rosana, *¿Por qué Malvinas?*, Buenos Aires, FCE, 2001.
3. Garibotto, Verónica, *Contornos en negativo: reescrituras posdictatoriales del siglo XIX (Argentina, Chile y Uruguay)*, University of Pittsburgh, 2008, p. 7; disponible en <http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-04132008-155147/unrestricted/VeronicaGaribotto2008.pdf>.
4. *Fuckland*, Dir. José Luis Marqués, Atomic Films, 2000.
5. En 1982, “La cautiva”, de Martín Coronado, fue incluido en el ciclo “Los poetas cantan a las Malvinas”, transmitido por Radio Nacional y Radio Municipal de Buenos Aires, el cual un año después dio origen a un libro: Müller, Agueda (selec.), *Nuestros poetas y las Malvinas*, Buenos Aires, Corregidor, 1983, pp. 67-71. Todas las citas del poema pertenecen a esta edición.
6. Cf. Prieto, Adolfo, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*, Buenos Aires, FCE, 2003.
7. Echeverría, Esteban, *La cautiva/ El matadero*, Buenos Aires, Colihue, 2002.
8. Rodríguez, Fermín, *Un desierto para la nación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 14.
9. Rodríguez, op. cit., p. 13.
10. Rodríguez, op. cit., p. 15.
11. Masotta, Carlos, “Escatologías del confín y nostalgias del último oná en Tierra del Fuego”, en *Actas del X Congreso de Antropología Social*, Buenos Aires, 2011; disponible en <http://www.xcaas.org.ar>
12. Hernández, José, *Las Islas Malvinas*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, p. 25.
13. Laserre, Augusto, “Descripción de un viaje a Malvinas”, en Hernández, op. cit. p. 35.
14. Groussac, Paul, *Las islas Malvinas*, Buenos Aires, Comisión Protectora de Bibliotecas Populares, 1936, p. 12.
15. Groussac, op. cit., p. 13.
16. Groussac, op. cit., p.15.

17. Darwin, Charles, *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Madrid, Akal, 2009, p. 256.
18. Darwin, op. cit., p. 256.
19. Groussac, Paul, *Las islas Malvinas*, Buenos Aires, Comisión Protectora de Bibliotecas Populares, 1936, p. 12.
20. Bouganville llegó a las islas con otros marinos franceses provenientes de Saint-Malo. De allí, el nombre de Malouines, castellanizado "Malvinas", que Groussac reivindica, contraponiéndolo al de Falklands.
21. Aquí se encuentra el origen de la denominación de Malvinas como Islas Sebaldinas.
22. Groussac, Paul, *Las islas Malvinas*, Buenos Aires, Comisión Protectora de Bibliotecas Populares, 1936, p. 73.
23. Groussac, op. cit., p. 73.
24. Groussac, op. cit., p. 77.
25. Groussac, op. cit., p. 81.
26. Groussac, op. cit., p. 81.
27. Groussac, op. cit., p. 81.
28. Groussac, op. cit., p. 83.
29. Groussac, op. cit., p. 84.
30. Groussac, op. cit., p. 87.
31. Groussac, op. cit., p. 87.
32. Groussac, op. cit., p. 88.
33. Groussac, op. cit., p. 81.
34. Groussac, op. cit., p. 91.
35. Lorenz, Federico, *Fantasmas de Malvinas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2008, p. 106.
36. Gustavo Caso Rosendi nació en La Plata en 1962 y durante la guerra de Malvinas estuvo emplazado con su Regimiento precisamente en el Monte Longdon. Cf. Caso Rosendi, Gustavo, *Soldados*, Buenos Aires, Ministerio de Educación, 2009.
37. Lorenz, Federico, *Fantasmas de Malvinas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2008, p. 157.
38. El epígrafe dice: "Un paisaje invisible condiciona el visible" y pertenece al libro *Las ciudades invisibles*, de Ítalo Calvino.
39. La otra es, sin dudas, *Los pichiciegos*, escrita en junio de 1982. Cf. Fogwill, Rodolfo, *Los pichiciegos*, Buenos Aires, Interzona, 2006.
40. Gamarro, Carlos, *Las islas*, Buenos Aires, Simurg, 1998, p. 541.
41. López, María Pía, "Soldados, testigos y escritores" en Carbone, Rocco y Ojeda, Ana (comps.), *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, Buenos Aires, Paradiso, 2010, p.158.
42. Gamarro, Carlos, *Las islas*, Buenos Aires, Simurg, 1998, p. 61.
43. Gamarro, op. cit., p. 70.
44. Gamarro, op. cit., p. 69.
45. Gamarro, op. cit., p. 64.
46. Gamarro, op. cit., p. 444.
47. A los soldados se les pedía que trataran a los isleños como a compatriotas y los mismos mandos militares tendieron a mostrar una consideración hacia ellos que no mostraron con su propia tropa. Cf. Gamarro, Carlos, "14 de junio, 1982" en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2006. Sobre los maltratos infligidos por los militares a los soldados: Cf. Kon, Daniel, *Los chicos de la guerra*, Buenos Aires, Galerna, 1983; Ayala, Juan, *Malvinas, la primera línea*, Buenos Aires, Libros del Náufrago, 2012; Niebieskikwiat, Natasha, *Lágrimas de hielo*, Buenos Aires, Norma, 2012.
48. Cittadini, Fernando y Graciela Speranza, *Partes de guerra*, Buenos Aires, Edhasa, 2007, p. 36.
49. Cittadini y Speranza, op. cit., p. 41.
50. Cf. Cittadini y Speranza, op. cit.
51. Cittadini y Speranza, op. cit., p. 37.
52. Cittadini y Speranza, op. cit., p. 41.
53. Gamarro, Carlos, *Las islas*, Buenos Aires, Simurg, 1998, p. 468.
54. Kohan, Martín, "El fin de una épica", en *Punto de vista*, N° 64, 1999, p. 9.
55. "Mi descubrimiento personal fue que los soldados volví de Malvinas no mudos sino lacónicos. Me miraban como si supieran de antemano que yo no iba a entender, que las mismas palabras significarían, para nosotros, cosas diferentes. Entre ellos, en cambio, se entendían perfectamente. Cada palabra que usaban, como 'frío', 'pozo de zorro', 'balas trazadoras', 'bombardeo naval', desbordaba de paisajes, situaciones y vivencias definidas y precisas, infinitamente ricas y sugerentes, aterradoras, intolerablemente vívidas. Uno de ellos las pronunciaba; los otros asentían, generalmente mudos. Para hablar conmigo, todas las palabras parecían insuficientes; para comunicarse entre ellos, las palabras eran casi innecesarias: lo mismo valían los silencios y los gestos". Gamarro, Carlos, "Tierra de la memoria", en *Radar, Página/12*, Buenos Aires, 11 de abril, 2010.
56. En efecto, uno de los rasgos fundamentales de la guerra que Felipe Félix conseguirá ir recordando a medida que avanza la historia es su vinculación con la dictadura; esto es, concretamente, que fueron los mismos

hombres los que las llevaron a cabo, los cuales muchas veces emplearon en el frente los mismos métodos de tortura que empleaban en lo que para ellos constituyó “la guerra” contra la subversión (Cf. Lorenz, Federico, *Las guerras por Malvinas*, Buenos Aires, Edhasa, 2006). De hecho, la revelación de la identidad del misterioso Mayor X tendrá mucho que ver con su pasado de torturador.

57. Gamberro, Carlos, *Las islas*, Buenos Aires, Simurg, 1998, p. 404.

58. Sin embargo, durante el rodaje y la edición posterior se cometen una serie de violaciones al manifiesto del dogma, como por ejemplo, en la escena final, se viola la segunda máxima del Dogma que prohíbe la superposición de sonido e imagen. Cf. Vitullo, Julieta, *Islas imaginadas*, Buenos Aires, Corregidor, 2012.

59. Marqués, José Luis, *Fuckland. Cine ficción/verdad*, Buenos Aires, Atomic Films, 2000, p. 9.

60. Marqués, op. cit., p. 33.

61. Marqués, op. cit., p. 12.

62. Cf. Vitullo, Julieta, *Islas imaginadas*, Buenos Aires, Corregidor, 2012.

63. Cf. Bhabha, Homi (comp.), *Nación y narración*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

64. Marqués, José Luis, *Fuckland. Cine ficción/verdad*, Buenos Aires, Atomic Films, 2000, p. 71.

65. Marqués, op. cit., 71.

66. Cf. Menéndez, María Isabel, *La “comunidad imaginada” en la guerra de Malvinas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

67. Gamberro, Carlos, “14 de junio, 1982” en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2006, p. 64.

68. Menéndez, María Isabel, *La “comunidad imaginada” en la guerra de Malvinas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1998, p. 11.

69. Cf. Hynes, Samuel, *The soldiers’ tale*, New York, The penguin press, 2001.

La Biblioteca Nacional y la Universidad Nacional de General Sarmiento presentan esta colección que propone reflexionar sobre las transformaciones del período democrático iniciado a fines de 1983. La iniciativa comprende 25 publicaciones, escritas por académicos dedicados al estudio de diversos planos de la vida social argentina y destinadas a un público amplio y no necesariamente experto.



Del sueño de la Argentina blancaeuropea a la realidad de la Argentina americana: la asunción del componente étnico-cultural afro y su (nuestro) patrimonio musical (*)

*Por Norberto Pablo Cirio (**)*

Las distintas perspectivas historiográficas coinciden en señalar la existencia de población afrodescendiente en la Argentina del siglo XIX, a partir de los flujos mercantiles y migratorios que tenían como epicentro el puerto del Río de la Plata. Sin embargo, la percepción dominante se ha construido sobre la idea de que la singularidad de nuestro país consiste en la composición blanco-europea de su población, en contraposición a los rasgos étnicos de las demás naciones de América Latina. Esta mirada, marcadamente europeísta, ha descuidado en su abstracción genérica los procesos de mestizaje que componen nuestras poblaciones y la influencia cultural que la heterogeneidad étnico-lingüística despliega sobre las manifestaciones artísticas y las expresiones de la cultura popular. Valses, candombes, canciones de cuna, milongas, habaneras y canciones de comparsa forman parte, junto a sus manifestaciones corporales, del amplio repertorio de melodías que perduran en el tiempo mixturando los diferentes estilos musicales.

En este artículo, Norberto Pablo Cirio presenta dos “casos” que dan cuenta de la música de matriz africana: el culto a san Baltasar, celebrado los días 6 de enero en Corrientes, el noreste de Santa Fe, el este de Chaco y Formosa; y la persistencia de la música afro en la ciudad de Buenos Aires a lo largo de la historia, donde paradójicamente su invisibilización producida por el imaginario “blanquista” dominante ha contribuido a reforzar y resguardar su tradición.

Si bien el conocimiento de la población afro en la Argentina durante el siglo XIX y la dominación española es bastante amplio, hoy en día se lo tiene como un país excepcionalmente blancoeuropeo, diferenciándose así del mosaico multiétnico que caracteriza al resto de América Latina. La gravitación del Viejo Mundo en nuestra identidad pareciera ser el despertar de aquel sueño de país forjado a fines del siglo XIX, cuando se delineó su moderna conformación de estado-nación. A la mesa de negociaciones de ese proyecto no estuvieron invitados, por razones obvias, ni los aborígenes, ni los negros. En esta ponencia deseo dar cuenta de la raíz afro de nuestra identidad a través de la vigencia de sus prácticas musicales y de cómo su asunción y comprensión ayudará a transformar aquel sueño en una realidad: la de un país étnica y culturalmente plural. Asimismo, esta apertura de juego contribuirá a una comprensión integral de la diáspora africana a partir de la puesta en conocimiento de tradiciones hasta ahora desconocidas.

Actualmente, la población de ascendencia afro en nuestro país puede dividirse en cuatro grupos. En cadena cronológica son: 1) Los descendientes de los negros esclavizados durante la época colonial y la abolición, en 1861, de ese sistema de explotación; 2) Los inmigrantes portugueses de Cabo Verde arribados en el contexto general de las inmigraciones masivas a fines del siglo XIX y, fundamentalmente, comienzos del XX; 3) Las diversas inmigraciones de afrodescendientes de otros países de América a partir de las últimas décadas del siglo XX; y 4) Los inmigrantes negroafricanos actuales, arribados desde los 90 fundamentalmente desde Senegal, Gambia y Nigeria. El

foco de mi investigación se centra, de manera exclusiva, en el primer grupo, definido émicamente como “afroargentinos del tronco colonial”.

En este artículo deseo dar cuenta de la música de matriz afro a través de dos estudios de caso en los que trabajo desde 1991: las prácticas musicales afro en el culto a san Baltazar y la música afro en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y alrededores. El ensayo de su definición redundará en un mejor posicionamiento de nuestras coordenadas musicológicas, haciendo lugar a una cultura musical hasta ahora considerada intrascendente y dada por desaparecida hace más de un siglo. Como toda investigación en curso, lo que aquí se pueda decir será provisorio. Dado que apenas he trabajado en algunas localidades de algunas provincias, lo de “argentina” para esta música debe entenderse como parte de una totalidad aún desconocida.¹

Las prácticas musicales afro en el culto a san Baltazar (Corrientes, noreste de Santa Fe y este del Chaco y Formosa)

Este culto celebra su día el 6 de enero, aunque se entronca menos con la fiesta católica de la Epifanía del Señor o “Santos Reyes”, que con la advocación de Baltazar, tercero de esa terna regia. Esta bifurcación devocional (Cirio y Rey 1997 y Cirio 2000-2002) comenzó en la Cofradía de San Baltazar y Ánimas (1772-1856), creada en Buenos Aires por el clero para instituir en la fe católica a los negros esclavizados, además de servir como sitio de deculturación y herramienta de dominación. Lejos de enculturarlos, los cofrades pronto introdujeron patrones devocionales

propios, como venerar al santo a través de la música y la danza. Numerosos documentos de época dan cuenta de los pleitos que por ese motivo se desataban entre los negros y el capellán. Prueba de que ellos tuvieron éxito en la mantención de sus prácticas ancestrales es que están vigentes en el culto litoraleño (Cirio 2000 y 2002a).² A diferencia del de la Cofradía, el culto actual se desenvuelve básicamente en capillas o

A diferencia del de la Cofradía, el culto actual se desenvuelve básicamente en capillas o altares familiares y entre criollos. Este cambio a nivel etnicitario es más aparente que real, ya que el eje gravitacional del mismo continúa siendo la negritud.

altares familiares y entre criollos. Este cambio a nivel etnicitario es más aparente que real, ya que el eje gravitacional del mismo continúa siendo la negritud. Ello se manifiesta en el saber nativo de que la génesis de esa devoción fue el contexto afroargentino, en las reflexiones que les suscita los rasgos fenotípicos del santo y de algunos fieles con ascendencia afro, y porque el modo máspreciado de festejar el día del santo es con música y danza, estimando a las de matriz afro como epítomes religiosos de la negritud. Si bien el modo devocional por excelencia es la música y el baile, cada capilla es autárquica respecto a cuáles realiza, lo que genera una amplia gama de variabilidad performativa. No pudiendo dar cuenta de todas, entre las prácticas de matriz afro vigentes durante el contexto del ciclo festivo del santo (25 de diciembre al 6 de enero) trataré la danza de la *charanda* o *zemba* y el baile de los *cambara'angá*.

La *charanda* o *zemba* se da sólo en la localidad correntina de Empedrado. Es una danza religiosa que se hace para agradecer y/o solicitar favores al santo, para que su espíritu “baje” a su imagen

y para influir sobre fenómenos naturales, como detener o provocar una tormenta. Para esta última finalidad basta la ejecución musical. La coreografía actual se realiza con parejas enlazadas independientes, integradas por una mujer y un hombre que se colocan uno al lado del otro tomados entre sí de la cintura y van describiendo círculos en cuatro pasos para luego volver de igual forma sobre lo andado. Toman pequeños trazos rectos y es casi imposible que las parejas no se choquen entre sí, ya que no hay sincronización más allá de cada una. También, realizando los mismos pasos, se baila de a tres (un hombre al centro y dos mujeres a sus costados), o en grupo (hombres y mujeres intercalados). Cuando se hace para agradecer o solicitar un milagro para un hijo pequeño, éste suele ser llevado en brazos. La ejecución musical es vocal-instrumental. La parte vocal se compone de siete cantos cuya externación es semi-independiente uno de otro. Ellos son: Mango-Mango, No quiero caricias, Gallo cantor, La charanda, Carpincho no tiene gente, Yacaré marimbote y Cambá San Lorenzo (las que se encuentran aún vigentes se señalan en negrita). Las letras son breves, en español, con algunos vocablos en guaraní y otros de origen y significado dudoso o desconocido. En general no poseen metro fijo ni rima. En la parte instrumental intervienen una o dos guitarras, un triángulo y un “bombo” ambipercusivo, los que invariable e ininterrumpidamente acompañan al canto con una única célula binaria ♪ ♪ ♪ ♪ al *tempo* ♩ = 100. La ejecución comienza con el parche chico del “bombo”, al que inmediatamente se suman el parche grande, el triángulo y la/s guitarra/s. El conjunto instrumental realiza un ciclo de ocho compases de

ostinato y en el noveno (debido a que ningún canto es tético), comienza el canto por una o varias voces, siempre al unísono. Todos los cantos se encuentran en modo mayor, en 2x4, y sus líneas melódicas describen una curva que, a rasgos generales, comienza alto y desciende paulatina pero constantemente hasta finalizar en la tónica. Es de resaltar el “bombo” en cuanto a su vinculación con lo afro. Es el único membranófono en la música tradicional de nuestro país que se percute con las manos y su único ejemplar es el de Empedrado. Mide 1,13 metros de largo, está realizado en una sola pieza de tronco ahuecado de forma tronco-cónica abarrilada y sus dos bocas se hallan cubiertas con parches de perro o chivo, sin pelo. Cada parche está sujeto al cuerpo por un aro de metal y corre entre ellos una sogá en zigzag. Para su ejecución se lo coloca sobre una tarima de madera de unos 80 cm de alto y dos hombres se sientan a horcajadas sobre él, percutiendo un parche cada uno (Cirio 2000, 2002b y 2003a).

Los *cambara'angá* son devotos que en cumplimiento de favores realizados a ellos o a familiares, para el ciclo festivo visten trajes ceremoniales que ocultan su identidad. Su presencia se da en cuatro capillas del sudoeste correntino: El Batel (Dto. Goya), Ifran; Yataity Calle y Cruz de los Milagros y, según referencias de terceros, en Mercedes (Corrientes) y General Obligado (Santa Fe). Su presencia conforma un resorte lúdico clave en la fiesta, pues su deber es animarla con gritos y peleas pantomímicas, incitar a los concurrentes al baile danzando solos, entre ellos y/o armando parejas, así como ayudar en los menesteres necesarios para el curso de la celebración. No tienen un baile o una música propia, su deber

es bailar mientras haya música, sea *chamamé*, “valseado” o cumbia, los tres géneros danzarios de las capillas donde están presentes. Sus movimientos son histriónicos, les está prohibido ingerir bebidas alcohólicas y hablar con las damas. Según sus dotes musicales, también participan en los conjuntos de *chamamé* que se forman *ad hoc*. Durante la procesión algunos montan a caballo y simulan luchas ecuestres con jinetes no enmascarados, donde siempre éstos resultan perseguidos y alcanzados. Este rol es preponderantemente masculino y por lo general participan jóvenes y niños. Para adquirir tal condición, los postulantes deben participar en un rito de pasaje –“El nombramiento”– al inicio del ciclo festivo, es decir el primer día de la Novena. *Cambara'angá* es voz guaraní. Este idioma dispone de dos palabras para “negro”, *jhü* para objetos, y *cambá* para personas; *ra'angá*, por su parte, es “imagen, sombra, figura, careta”. Según los informantes, *cambara'angá* puede traducirse como “disfrazado de negro” o “negro de mentira”. Más allá de su traducción, lo importante es que subraya el carácter no real del disfrazado, enfatizando su cualidad de simulador. El atuendo consiste en máscara de cabeza, capa, delantal y polainas, con predominio de los colores rojo y amarillo. Todas las prendas están atiborradas de apliques de diverso tipo: lentejuelas, juguetes de plástico, adornos de Navidad, espejitos, afeitadoras descartables, relojes de juguete, pequeñas luces accionadas a pila, etc. Para las peleas pantomímicas usan revólveres de cebita y boleadoras de lana, cuchillos y espadas de madera. Dada la importancia del ocultamiento de su identidad, también falsean la voz y niegan sus nombres, debiéndoseles llamar sólo *cambara'angá*, *cambacito*,

camhá o, más raramente, payaso. Son ante todo actores alegres, aunque su hilaridad no desplaza la manifiesta violencia de sus peleas pantomímicas (Cirio 2003^a y b).

La música afro en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y alrededores

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires y las localidades bonaerenses aledañas es conocida como Gran Buenos Aires. Se trata de una extensa y populosa zona, eje gravitacional de buena parte del país y sede del gobierno federal en la que habita, desde el comienzo mismo de la colonización española,³ uno de

Si algo se sabe de los afroargentinos proviene básicamente, de aquí, aunque, paradójicamente, es donde más se niega su contemporaneidad y donde el proceso de invisibilización caló con más fuerza en el imaginario colectivo. En la actualidad es un grupo pequeño, tiene una fuerte cohesión interna que, sumada a su interés por ocultar a la sociedad envolvente sus rasgos distintivos, ha generado resultados opuestos: por un lado, reforzó el discurso blanquista sobre su desaparición pero, por el otro, los ayudó a preservar tradiciones vernáculas que, de haber sido mayor su grado de apertura, quizás hubieran desaparecido.

interés por ocultar a la sociedad envolvente sus rasgos distintivos, ha generado resultados opuestos: por un lado, reforzó el discurso blanquista sobre su desaparición pero, por el otro, los ayudó

a preservar tradiciones vernáculas que, de haber sido mayor su grado de apertura, quizás hubieran desaparecido.⁴ En la vida de este grupo la música desempeña un rol destacado. Hasta aproximadamente 1978 tenía un lugar destacado en el Shimmy Club, una entidad fundada en 1882 por un afroporteño llamado Alfredo Núñez, cuya finalidad era organizar bailes. Si bien eran públicos, estaban fuertemente orientados a integrantes de la comunidad. El Shimmy Club no disponía de un espacio propio sino que, de acuerdo sus disponibilidades económicas, alquilaba el salón de El Fantasio, del Club de Cervecedores y, sobre todo, el de la céntrica Casa Suiza. Los bailes se hacían en ciertas fechas del año, siendo las ocho noches de carnaval las más esperados. Cuando tenían lugar en la Casa Suiza existían dos pistas, en el salón de la planta baja se bailaba tango, jazz y tropical, y en el subsuelo candombe y rumba abierta. Si bien ambas pistas funcionaban a un tiempo, la del subsuelo incrementaba su concurrencia cuando las orquestas de la planta baja hacían sus intervalos (que duraban unos 45 minutos). Lo que diferenciaba a la pista grande de la del subsuelo era que, mientras en la primera actuaban orquestas especialmente contratadas, en la segunda la ejecución musical era espontánea, por los propios concurrentes de la comunidad. Otra diferenciación, esta vez de clase, es que a la pista grande mayoritariamente concurrían aquellas personas pertenecientes a los sectores medios y medios-alto del grupo (émicamente, “negros usted”), mientras que a la pista del subsuelo los de los sectores medio y bajo (émicamente, “negros che”). Desde el cese de actividades del Club, el candombe quedó circunscripto

al ámbito endogrupal. Así, eventos sociales como cumpleaños, casamientos y –siguiendo tradiciones afrovelorios, continúan siendo espacios propicios para su práctica.

Si bien el candombe es por antonomasia la música vernácula entre los afroporteños, estos reconocen como propios a otros géneros. Ordenado su repertorio vigente desde una perspectiva cronológica, obtuve cuatro grupos que denominé, tentativamente y sólo a los fines analíticos: 1) *Ancestral africano*; 2) *Tradicional afroporteño*; 3) *Tradicionalizaciones modernas*; y 4) *Contemporáneo afroporteño* (Cirio 2007):

1) Ancestral africano. *Es el repertorio más antiguo pues los informantes coinciden en vincularlo al comienzo del período esclavista en el país o, inclusive, que fue gestado en África. Está integrado por una docena de cantos y tres toques instrumentales. Los rasgos de los cantos son: compás binario, estructuración melódica en base la fórmula 3:3:2, ámbito reducido, melodía neumática y aparición de la forma responsorial. Sus textos son más bien breves y en lenguas africanas hoy desconocidas por los afroporteños, por lo que los cantan (a capella o con acompañamiento de tambores) de acuerdo a una fonética comunalmente consensuada. Según estudios comparativos con otros trabajos la más usual es el kikongo, lengua de la rama bantú (Cirio 2009c). Aunque hay un par de canciones infantiles y de otro par se desconoce su función, este repertorio estuvo asociado a prácticas religiosas de matriz afro como “bailar el Santo”, esto es entrar en un estado alterado de conciencia a través de la danza para la comunicación con*

los ancestrales. Los toques instrumentales se realizan con tambores y son la zemba (en 2 x 4, ♩ = 90), la makumba (en 12 x 8, ♩ = 80) y la sangre negra (en 2 x 4, ♩ = 140), todos binarios. Algunos de los cantos, así como los toques instrumentales, pueden ser bailados por ambos sexos de manera individual o en grupo (en este caso, se baila suelto), aunque hay predominio de participación femenina. El desarrollo coreográfico se basa en gran medida en la improvisación, variando notablemente el estilo según el performer.

2) Tradicional afroporteño. *Se trata del repertorio más amplio (40 obras documentadas) y el género predominante es el candombe, aunque también hay canciones de cuna, vales, milongas, habaneras y canciones de comparsa, entre otros. Los textos están en español y, ocasionalmente, con alguna palabra afro. Están estructurados en cuartetos octosilábicos con rima consonante, aunque no es extraño encontrar otros metros y versificación libre. Las temáticas recurrentes son la amatoria y la lúdica, en tono jocoso y cándido. Las obras son breves y suelen externalizarse en encadenamientos ad hoc. Melóricamente acusan gran parecido con el tango y la milonga de la Guardia Vieja (de hecho algunas obras modulan de sección a sección a la tonalidad paralela), lo que invita a repensar las génesis de esos géneros. Así, la fórmula 3:3:2 y célula ♩ ♩ ♩ o sus variantes, condicionan en gran parte el discurso melódico. El candombe es tanto una práctica instrumental como vocal-instrumental, el tempo ronda*



EL NEGRITO.

DIARIO DE LA AURORA.

Paisanos, abran los ojos,
No se dejen engañar,
Pues hay ciertos perñanes,
Que nos quieren trajar.

Al viejo D. JUAN MANUEL
Lo tratan de derribar,
Porque ese es hombre de bien,
Patriota y buen federal.

Para esta empresa se cuenta
Con los de nuestro color,
Porque piensan que los negros
Hemos de serle traidor.

¡Burlemos las esperanzas
De ese partido anarquista,
Y digamosles clarito,
Que no embromen mas la lista.

Que trabajen como el viejo
Si quieren tener caudal,
Y que agarren un arado,
Como èl lo sabe agárrar.

El para hacer su fortuna,

No precisó gobernar,
Ni necesita de empleos
Para tener que gastar.

No es el viejo como muchos
Que en faltandoles el mando,
Andan lo mismo que locos
Con las paredes hablando.

Estos quieren por supuesto
Siempre montar el potrillo,
Porque estando de *cruz baja*,
No hay quien les fie un cuartillo.

Por eso es que algunos de ellos,
Que hasta son *gaiten* conocidos,
Andan por ver *la* pegan,
Y echarnos luego en olvido.

Pero se engañan si piensan
Hacernos esa jugada,
Pues nuestro voto hade ser
Por la lista colorada.

Esa es la divisa cierta,
De patria y federacion,

la ♩ = 95, lo que demanda figuras coreográficas cadenciosas, bailadas por personas de ambos sexos, de manera suelta, con gran dosis de improvisación. La interpretación instrumental responde a la organización de matriz afro en términos de funciones (clave, base e improvisación), los tambores —en juego de dos (tambor mayor, tumba base, llamador o quinto y repicador, repiqueteador o requinto), uno más pequeño que el otro— son tocados con las manos y la parte vocal suele estructurarse como un diálogo entre dos personas.

3) Tradicionalizaciones modernas.

Se trata de un repertorio esencialmenteailable, en pareja suelta, del cual se conoce una veintena de obras. Salvo excepciones, está integrado por obras caribeñas que estuvieron de moda a partir de los años 30 y los afroporteños las aprendieron de los medios masivos de comunicación u otros músicos en los espacios de sociabilización donde interactuaban. El proceso de tradicionalización se activó, entre otros motivos, por sentirse identificados al ser el autor de ascendencia afro, porque el texto versaba sobre lo negro y/o porque advertían empatía estructural con el repertorio tradicional. De este modo, dicho proceso termina situando a las obras resultantes en un género único, propio y sui géneris, la rumba abierta, término con el que también llaman a una manera instrumental de tocar, emulando a la rumba cubana. Tómese por ejemplos la conga La comparsa de los negros (Don Contreras) y el

merengue *Por un maní* (Francisco Simó Damirón y José Ernesto Chapuseaux). Dada la diversidad de fuentes, se trata de un repertorio ecléctico, aunque en general las obras son en compás binario, de tempo vivaz (♩ = 120 a 140), silábicas y melodiosas, ideal para cantarlas en grupo —siempre al unísono—, acompañándolas con tambores tocados con las manos, bongó y, ocasionalmente, clave y otros instrumentos de percusión, a modo de pequeña batería.

4) Contemporáneo afroporteño.

Lo integra sólo canciones (unas diez), sus textos están en español en patrones poéticos españoles o con versificación libre y sin rima. Son de creación reciente (del 2000 en adelante), sus letras tienen fuerte carácter autoreferencial, reivindicatorio de lo afroargentino e, inclusive, crítico de la sociedad blanca. Instrumentalmente algunas obras se interpretan a capella, otras suscribiendo a la dinámica interpretativa del repertorio Tradicional afroporteño y otras a la de las Tradicionalizaciones modernas. Mayormente tienen amplia libertad melorítmica, lo que coarta su externación en grupo, excepto en el estribillo (cuando lo hay) pues por su función es más sencillo.

En el imaginario popular y, lo que es más peligroso y cuestionable, en el imaginario científico, las dos adjetivaciones a las que pueden resumirse su conocimiento sobre los afroargentinos y su cultura es infertilidad e intrascendencia. Infertilidad como grupo biológico, ya que no pudieron reproducirse y por ello desaparecieron o se diluyeron en la sociedad mayor a través de la miscigenación. Infertilidad como grupo cultural, pues *todo* su patrimonio desapareció *para* siempre conforme su desaparición física.

La obliteración de lo negro en el discurso hegemónico

En el imaginario popular y, lo que es más peligroso y cuestionable, en el imaginario científico, las dos adjetivaciones a las que pueden resumirse su conocimiento sobre los afroargentinos y su cultura es infertilidad e intrascendencia. Infertilidad como grupo biológico, ya que no pudieron reproducirse y por ello desaparecieron o se diluyeron en la sociedad mayor a través de la miscegenación. Infertilidad como grupo cultural, pues *todo* su patrimonio

Debido a intereses corporativos por un proyecto de país que tomó a Europa como vector de progreso y digno ejemplo a imitar, se falseó nuestra historia inhibiendo a vastos sectores poblacionales –entre ellos el negro– y su cultura a través de distintas operaciones discursivas y simbólicas no exentas de violencia.

desapareció *para siempre* conforme su desaparición física. Infertilidad porque no pudieron influir *en ninguna medida* en la sociedad mayor (o, lo que es lo mismo, esta ha sido refractaria de sus saberes). Intrascendencia

porque no han contribuido *en nada* a la cultura nacional. Intrascendencia porque *nada* de lo que fueron reunió méritos para pasar a integrar las representaciones colectivas de la argentinidad. Intrascendencia porque el capital simbólico argentino rechaza de plano toda asunción extraeuropea en su construcción. Citaré dos ejemplos –disímiles tanto por sus autores como por el ámbito en que se movían– que ilustran estas aseveraciones, mas dicha disimilitud queda subsumida a un tipo esencial: son emergentes discursivos del imaginario blanco. El padre de la musicología argentina, Carlos Vega, expresó sobre la música afroargentina que “todo se fue para siempre cuando

los ojos sin luz del último negro auténtico clausuraron la visión envejecida y remota de los panoramas africanos. Ese día dejó de existir el África en el Plata” (Vega 1932). Una breve nota titulada “Inmigración selectiva” publicada por el diario porteño *Clarín* durante la última dictadura militar, dice:

Al abordar el problema migratorio, el general Harguindeguy dijo que era necesario crear condiciones atractivas para captar los contingentes migratorios africanos, aunque de cuño europeo, “siempre y cuando pretendamos seguir siendo uno de los tres países más blancos del mundo”.

Preguntó si podríamos abandonar la pretensión de seguir siendo “un país blanco” que es “una gran ventaja en calidad humana, que tenemos incluso sobre las naciones industrializadas” y aceptar “lo que sí está disponible, que son contingentes masivos migratorios de raza amarilla”. Insistió en que se mantiene la política destinada a “favorecer la inmigración blanca”. (Anónimo, 1978)⁵

No me extenderé en estas citas más que para recordar que si el último párrafo de la segunda pretendemos justificarlo dentro del pensamiento militar de entonces, lejos estamos de conocer nuestra Constitución Nacional, cuyo Artículo 25 brega por fomentar la inmigración europea y se mantiene incólume desde 1853.

Yendo a nuestro campo, cuando se pregunta a musicólogos locales sobre la música afroargentina, con acabado conocimiento suelen expedirse brevemente con frases como “Ah, sí... no hay nada”, “En la época colonial hubo, sí... pero hoy no... si no hay más negros”, o se crispan amargamente con un

“¡De ninguna manera!”, cuando se toca el tema de su incidencia en el tango, como si el abolengo de (ahora) nuestra música nacional tuviera una mancha congénita. En realidad, la coincidencia en la negativa no hace sino alertarnos sobre una reiterada sensación de desprecio, ninguneo y subvaloración sobre un tema que nadie sabe pero todos aciertan en repetir, a pie juntillas, aquel falso certificado de defunción que, de manera demasiado rápida y demasiado superficial se comenzó a expedir ya desde la Generación del 80 sobre la desaparición biológica y cultural de los afroargentinos. Por lo visto, resulta más fácil suscribir a ello que pensar por sí mismo qué ha pasado o, más humildemente, decir que sobre el tema poco se sabe y todo es probable. Más que probable —a la luz del material etnográfico expuesto—, es posible; más que posible, real. Aquí están, siempre estuvieron y con ellos su música.

Con el actual estado de la cuestión, ya no es sostenible, ni permisible, ninguna argumentación que desplace a lo afroargentino del presente. Aportes de las ciencias exactas (Stubbs y Reyes 2006), biológicas (Carnese, Avena, Goicoechea *et al.* 2001 y 2006), humanistas (Andrews 1980; Cámara 1991; Frigerio 1993; y Solomianski 2003), y de otras disciplinas como la arqueología (Schávelzon 2003), sitúan a un grupo que se reconoce afrodescendiente y posee una cultura propia y distintiva la cual integra, define y participa en una identidad mayor que convenimos denominar argentina.

Hacia una definición de la música afroargentina

Debido a intereses corporativos por un

proyecto de país que tomó a Europa como vector de progreso y digno ejemplo a imitar, se falseó nuestra historia inhibiendo a vastos sectores poblacionales —entre ellos el negro— y su cultura a través de distintas operaciones discursivas y simbólicas no exentas de violencia. Basándome en el material etnográfico expuesto, es mi interés retomar la búsqueda de aquellos orígenes y modos en que llegó a nuestro territorio la música de los negros africanos esclavizados y cómo ha perdurado hasta el presente. Para ello trataré, en primer lugar, qué apelativo sería más atinado conferirle. En segundo lugar, ensayaré una posible definición de esta nueva (*sic*) música que llegó al presente de manera casi inadvertida para el cuerpo de especialistas en el tema. Por último, expondré cómo su lectura en clave antropológica puede enriquecer el nuevo pool de conocimiento logrado.

Tentativamente defino, pues, a la música afroargentina como el conjunto de saberes y prácticas musicales que, sean cultivados por los descendientes de aquellos africanos esclavizados o por otros grupos del país, como los criollos, contiene elementos concretos y/o estructurales que permiten asociarlos —con relativo grado de certeza— a los propios de los sistemas musicales del denominado Atlántico Negro.

El concepto de Atlántico Negro fue propuesto por el sociólogo británico Paul Gilroy (1993) para especificar, en el marco general de los estudios atlantistas (Armitage 2004), la triangulación comercial que Europa efectuó con África y América entre los siglos XVI y XIX, y que desangró al África subsahariana en unos 60 millones de habitantes. Este comercio tuvo a la esclavitud como eje dinámico y reconfiguró de manera total la historia de la conquista, colonización y



LA NEGRITA.

(NUM. I.) BUENOS AIRES, JULIO 21 DE 1833. (3 REALES.)

¡ V I V A L A P A T R I A ! !

Yo me llamo *Juana Peña*,
Y tengo por vanidad,
Que sepan todos que soy
Negríta muy federal.

Negríta que mando fuerza,
Y no *negrita* pintora,
Porque no soy de las que andan
Como *pluma voladora.*

Negríta que en los tambores
Ocupo el primer lugar,
Y que todos me abren cancha
Cuando yo salgo á bailar.

Negríta que no hago caso
De cualquiera badulaque,
Porque me sobran á mí
Negrítos lindos de fraque.

Y como tambien presumo
Con mi hermoso peineton,
Suelo hacerme de rogar
Cuando llega la ocasion.

Pero yá que me ha chiflado

Por meterme á gacetera,
He de hacer vér que aunque *negra*.
Soy patrióta verdadera.

Por la *Patria* somos libres,
Y esta heróica gratitud,
Nos impone el deber santo
De darle vida y salud.

La *Patria* se vé amagada
De unos pocos aspirantes,
Que quieren sacrificarla
Por salir ellos avantes.

Opongamos á su intento
Nuestros pechos por muralla,
Y reunidos los *negritos*,
Corramos luego á salvarla.

Esto aconsejar debemos
Las mugeres al marido,
Y las madres á sus hijos
En señal de agradecidos.

Yo por desgracia no tengo
Hijos, padre, ni marido,

explotación de América. Para Gilroy, el Atlántico constituyó el crisol formador de la criollización, el mestizaje y la hibridación americana, catalizando configuraciones socioculturales sui géneris, cuya perdurabilidad continúa. En ese marco es posible establecer la africanía de ciertas prácticas culturales vigentes en América menos por sus rasgos concretos en sí, que por lo que él denomina *a changing same*, o sea “un complejo cultural que

varía con el tiempo, pero que demuestra continuidades históricas reales que son relevantes para la construcción de identidades relacionales” (Gilroy, 1993, en Frigerio 2000: 33).

En esta línea de pensamiento se sitúa la actual perspectiva de los estudios africanistas de corte sociocultural en Argentina. El análisis de la compleja formación de la identidad afro, encuadrada en la perspectiva mayor de las identidades nacio-

nales, debe ser efectuado de manera paralela a “una recuperación sólida y extensa del corpus discursivo afroargentino” (Solomianski, 2003: 185). La ausencia generalizada de material documental nativo es, como vimos, consecuencia de la falta de interés en las políticas estatales, por lo que la orfandad de fuentes primarias es grande. Mi investigación pretende ser un humilde aporte respecto a los saberes musicales de este grupo, para lo cual conjugo la documentación procurada a través de fuentes vivas (por medio del trabajo de campo) y de fuentes secas (exhumando manuscritos y publicaciones propiedad de la comunidad y de bibliotecas y archivos públicos). El reestablecimiento del diálogo intercultural es el comienzo de una reparación histórica a una comunidad que, si bien estuvo presente en casi todos los momentos fundacionales de la patria y de nuestras expresiones populares, se los ha relegado a la categoría de convidados de piedra.

Desde el punto de vista de la sintaxis musical, ¿cuáles son las características de esta música afroargentina?, ¿qué elementos constitutivos denotan su africanía?, ¿por qué esta, y no otra/s, es considerada por sus cultores como de raíz afro? En vista a los dos estudios de caso, advertimos que sus cultores reconocen a estas músicas como propias. En el caso de las del culto a san Baltazar, la pertenencia étnica de los mismos excede al grupo originario, mas ello no hace sino recordarles la ancestralidad de la misma a un pasado afroargentino. Respecto a la dinámica creacional, existen cantos de antigua raigambre (como los de la *charanda* o *zamba* y los de los repertorios *ancestral africano* y *tradicional afroporteño* en el ámbito porteño) y de reciente factura (como en los del repertorio contemporáneo afroargentino en

el mismo ámbito). Ello no hace sino tender una línea de continuidad entre el África de sus ancestros esclavizados y el contexto social contemporáneo, demostrando así que es un repertorio temporal y situacionalmente muy amplio, que se mantiene, crea y recrea constantemente, como todo fenómeno vivo. Es difícil delimitar las características de esta música. La premura de su demarcación seguramente se verá injustificada en un futuro próximo dado que, excepto en lo vinculado al culto a san Baltazar, la investigación está en sus comienzos y la constante aparición de material empírico obliga a su reconfiguración periódica.⁶

Las prácticas musicales afroargentinas se enmarcan tanto en la esfera de lo sagrado como de lo secular. En la primera se encuentran aquellas propias del culto a san Baltazar y el recuerdo de las que en el pasado se ejecutaban en un contexto religioso de matriz afro; en la segunda, el *candombe porteño* y el *santafecino*. Desde su contexto de ejecución, las hay públicas –en fiestas y procesiones– y privadas, tanto de manera vocal, instrumental como vocal-instrumental. La línea melódica se configura de manera neumática y, sobre todo en los repertorios cuya creación no es contemporánea, formando un arco que comienza alto y va descendiendo de manera gradual hasta la tónica. Cuando los cantos son a más de una voz, siempre es en homofonía. Rítmicamente es música de compás binario simple, la célula , o sus variantes, condiciona en gran medida

Las prácticas musicales afroargentinas se enmarcan tanto en la esfera de lo sagrado como de lo secular. En la primera se encuentran aquellas propias del culto a san Baltazar y el recuerdo de las que en el pasado se ejecutaban en un contexto religioso de matriz afro; en la segunda, el *candombe porteño* y el *santafecino*.

el discurso melódico, aunque la reiterada aparición de síncopas y hemiolas crean un contrapunto rítmico de gran riqueza, sobre todo en los cantos que son acompañados con tambores. Respecto a uso de membranófonos, excepto en el caso de la tambora del culto a san Baltazar, siempre son tocados directamente con las manos. Tanto para el candombe porteño como para la *charanda* o *zemba*, el *tempo* más común es el que ronda a la $\downarrow = 95$. Respecto a las obras con texto, este suele expresarse tanto en *kikongo*, es español o en español con algunas palabras en *kikongo*. La estructura en diálogo es una característica predominante en su traza argumental, incluso con las formas responsorial y antifonal, tan singular de la estética negroafricana. Las temáticas tocantes son lo religioso en las obras más arcaicas, la lírica en el candombe y la reivindicatoria y autoreferencial en las de creación reciente. Hay obras que sólo cumplen funciones de canción y otras de danza. En este último grupo se encuentra el candombe y la rumba abierta en el ámbito porteño y la *charanda* o *zemba* en el Litoral. Respecto a las obras de creación contemporánea, la heterogeneidad de sus formas y contenidos no hace sino recordarnos lo ecléctico de la oferta cultural al momento de hallar recursos compositivos. Así, las versiones estilizadas de candombes y *zembas*, canciones en verso libre y el *hip hop* son apenas una muestra del amplio abanico que los afroargentinos actuales han empleado para manifestarse musicalmente. La demarcación de esta “nueva” música demandará una serie de cambios que articularán mejor su reposicionamiento en el nuevo *pool* de conocimiento logrado. Su análisis

en clave antropológica pretende restituirla como patrimonio identitario argentino. En segundo lugar, es recomendable que, en pos de un fortalecimiento disciplinar, sus verdaderos creadores y cultores —a la sazón, también negados o confundidos con otros grupos—, sean convocados al diálogo intercultural que cimienta nuestra vida democrática, pasado a conformar la “tercera raíz” que otorga distintividad a nuestro ser nacional en el marco de una cultura genuinamente americana, esto es, mestiza. Finalmente, sería oportuno que quienes fuera del grupo originario la practiquen por moda, gusto o porque por diversos motivos pasó a formar parte de su patrimonio cultural (como las del culto a san Baltazar), reconozcan la procedencia de su tradición, lo cual no tiene porqué restarle sentido de pertenencia. Conjugado todo lo antepuesto, será un acto de justicia para con uno de los grupos que jalaron nuestro país, al tiempo que veremos enriquecido nuestro acervo clarificando aspectos de nuestra memoria histórica que fueron tendenciosamente manipulados por concepciones etnocentristas de qué debe considerarse propio y, por descarte, aquello que pretendíamos no ser.

(*) Este artículo es una versión ligeramente corregida y actualizada de la ponencia homónima leída en la 6ª edición del *Festival Panafricain de Musique (FESPAM)*, “Musiques d’émancipation et mouvements de libération en Afrique et dans la diaspora”. Brazzaville (República del Congo).

(**) Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

NOTAS

1. Al momento de redacción de este artículo, mis trabajos de campo comprendieron la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; las provincias de Buenos Aires (Chascomús, General Madariaga, Moreno, San Antonio de Padua, Villa Celina y Wilde); Chaco (Barranqueras, Lapachito y Resistencia), Corrientes (Arroyo Vega, Bella Vista, Chavarría, Concepción, Corrientes, Cruz de los Milagros, Curuzú Cuatí, El Batel –Dto. Goya–, El Batel –Dto. San Roque–, El Chañaral, Empedrado, Esquina, Felipe Yofre, Goya, Ibicuy, Ifran, Lavalle, Manuel Derqui, Mariano I. Loza, Mercedes, Pago de los Deseos, Parada Coco, Paso López, Perugorría, Saladas, San Lorenzo, San Roque, Santa Lucía y Yataity Calle); Formosa (Clorinda); y Santa Fe (El Sombrerito, Las Garcitas, Las Garzas, Las Toscas, San Antonio de Obligado, Santa Fe, Villa Guillermina y Villa Ocampo).
2. Aún no está claro el proceso por el cual apareció el culto en esta zona, ya que no hay indicios históricos que lo testimonien ni lazos probados con la antigua cofradía porteña (ver Cirio, 2000 y 2002).
3. La población afro en esta zona del Río de la Plata antecede, paradójicamente, a la primera fundación de Buenos Aires (1536), ya que el otorgamiento del primer permiso real para el comercio de esclavos data de 1534 (Andrews, 1989: 31).
4. Esta particularidad es, hasta donde conozco, propia de los afroporteños, ya que en los grupos afro del resto del país con que he tratado no hallé esta barrera que, debo comentar, resultó especialmente infranqueable al comienzo de mi trato con ellos.
5. Las negritas corresponden al original.
6. Para la ampliación de esta investigación a otras geografías del país, dispongo de indicios de que aún se practica música de matriz afro en Chascomús (Buenos Aires) y Gualeguaychú y Paraná (Entre Ríos). Asimismo, la murga en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y “el baile de chinos” en San Juan, aunque hoy practicadas desde una concepción que va más allá de la marca étnicitaria afro, reúnen suficientes indicios para reestablecer su procedencia negra.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrews, George Reid, 1989 [1980], *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Anónimo, 1978 “Inmigración selectiva”, *Clarín*, Buenos Aires, 20 de septiembre.
- Armitage, David, 2004, “Tres conceptos de historia atlántica”, *Revista de Occidente* 281: 7-28, Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.
- Cámara, Enrique, 1991, CD, *Charanda y chamamé. Canti e danze della provincia di Corrientes*, Folklore 1, Musiche dal Nuovo Mondo, Argentina, Roma: Cirocevia Sudnord Records, SNCD0020.
- Carnese, Francisco R., Sergio A. Avena, Alicia S. Goicoechea et al., 2001, “Análisis antropológico de los aportes indígena y africano en muestras hospitalarias de la Ciudad de Buenos Aires”, *Revista Argentina de Antropología Biológica* 3: 79-99, Buenos Aires, Asociación de Antropología Biológica de la República Argentina.
- Carnese, Francisco R., Sergio A. Avena, Alicia S. Goicoechea et al., 2006, “Mezcla génica en una muestra poblaciones de la ciudad de Buenos Aires”, *Medicina* 66: 113-118, Buenos Aires: Fundación Revista Medicina.
- Cirio, Norberto Pablo, 2000, “Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: *La Cofradía de san Baltazar y Animas (1772-1856)*”, *Latin American Music Review* 21 (2): 190-214, Austin: University of Texas.
- 2000-2002, “Rey Mago Baltazar y san Baltazar. Dos devociones en la tradición religiosa afroargentina”. *Cuadernos* 19: 167-185, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires.
- 2002a, “¿Rezan o bailan? Disputas en torno a la devoción a san Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial”, en: Rondón, Víctor (Ed.), *Actas de la IV Reunión Científica: “Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana”*, Santa Cruz de la Sierra, Asociación Pro Arte y Cultura, pp. 88-100.
- 2002b, “Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar, La ‘charanda’ de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina)”, *Revista Musical Chilena* 197: 9-38, Santiago, Universidad de Chile.
- 2003a, “Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a san Baltazar”, *Resonancias* 13: 67-91, Santiago, Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- 2003b, “‘Vistiendo las ropas del santo’. Atributos afro en la personalidad de san Baltazar a través de algunos cargos devocionales en su culto en la Argentina”, *Memoria & Sociedad* 15: 125-131, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- 2007, “¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 21: 84-120, Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina.

- Cirio, Norberto Pablo y Gustavo Horacio Rey, 1997, "Vida y milagros de San Baltazar en Empedrado, Pcia. de Corrientes: reinterpretación y elaboración hagiográfica", en *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*: 97-115, Santa Rosa.
- Frigerio, Alejandro, 1993, "El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada", *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8: 50-60, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- 2000, *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en Conflicto*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad Católica Argentina.
- Gilroy, Paul, 1993, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press.
- Meggenney, William W., "Lengua" en *la literatura neofronegriode: Cuba y Brasil*, Buenos Aires, Ediciones del dragón.
- Pessoa de Castro, Yeda, *Os falares africanos na anteração social no Brasil colônia*, Salvador, Universidade Federal da Bahia.
- Schávelzon, Daniel, 2003, *Buenos Aires negra: Arqueología histórica de una ciudad silenciada*, Buenos Aires, Emecé.
- Solomianski, Alejandro, 2003, *Identidades secretas: la negritud argentina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Stubbs, Josefina y Hiska N. Reyes (Eds.), 2006, *Más allá de los promedios: Afrodescendientes en América Latina: Resultados de la Prueba Piloto de Captación en la Argentina*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Vega, Carlos, 1932, "La influencia de la música africana en el cancionero argentino", *La Prensa*, 14 de agosto, Buenos Aires.



[*La colección Índices & Bibliografías pretende presentar, tanto al lector avezado como al ocasional visitante curioso, un conjunto de investigaciones sobre los fondos de materiales que pueblan los depósitos de la Biblioteca y que esperan ser redescubiertos en las modalidades más diversas y originales. Se trata de un trabajo que rescata y clasifica un conjunto de temas que suscitan intereses específicos, o bien repertorios bibliográficos sobre publicaciones o autores singulares. Un trabajo que, en suma, explora interrogando; una arqueología de los volúmenes que constituyen las colecciones de la Biblioteca Nacional.]*

Otros títulos de la colección

Indización de la revista Hechos e Ideas
Roberto Baschetti

Presencia textual del peronismo
Roberto Baschetti

**Más libros para más: colecciones del
Centro Editor de América Latina**



Libros para todos.

Colecciones de EUDEBA bajo la gestión de Boris Spivacow (1958-1966)

Catálogo de las ediciones publicadas por la editorial universitaria EUDEBA



Estéticas

Las relaciones entre arte y política nunca fueron sencillas. Por un lado, porque a menudo los artistas producían sus obras por fuera de las luchas sociales y políticas; por otro, porque las prácticas políticas exigían una subordinación estética que inhibía las posibilidades de experi-

mentación en el campo del arte. Hubo sí, momentos fugaces en los que estas dimensiones de la creación pudieron componer un territorio común. Y para ello precisaron reinventar sus sentidos y procedimientos. Ya no se trataba de pensar cómo el arte “acompañaba” la política ni cómo la política se dejaba estetizar por el arte. Sino que, en dichas ocasiones, una fuerza colectiva e impersonal lograba deshacer las especificidades disciplinarias e imaginaba una nueva relación entre las prácticas y los enunciados, entre los hechos y las simbolizaciones. Y de allí han surgido, en esas conmociones, expresiones que pretendían escapar a las formas de abstracción representativa. En esos bloques de palabras, figuras y formas organizativas surgían los desafíos más potentes al poder establecido.

Claro que, en el contexto actual de un cosmopolitismo cultural, surge un problema: aquello que —más lejano o más cercano— fue experimentación, hoy es sometido a un proceso de recordación y recuperación que frecuentemente expropia las significaciones originales en las que tales eventos tuvieron lugar. Así proceden, comúnmente, las disciplinas y su campo normativo e institucional. Las relaciones entre arte, política e instituciones, muchas veces inevitables, no son menos sencillas que las vinculaciones entre luchas y prácticas estéticas. Y así lo testimonian los tantos discursos que dan

cuenta de esta complejidad. Estas dificultades nos colocan inmediatamente frente a la pregunta por las posibilidades de una perspectiva que sea capaz de sustraerse, tanto a los relatos historicistas que enumeran episodios en los que arte y política se encontraron, casi de forma mítica, como a las formas de consagración que despolitizan los sucesos administrando su reconocimiento y difusión.

En esta sección presentamos tres ensayos que, a su modo, lidian con estas problemáticas. Ellos abordan experiencias ocurridas en el pasado que involucraron la experimentación artística con las prácticas políticas, y que hoy solicitan una mirada que las rescate de su celebración desproblematizada.

En este sentido, Ana Longoni se pregunta qué hacer con Tucumán Arde. Cómo evitar su canonización romántica y restituir el universo de problemas que estos acontecimientos plantearon al tejido vivo de los dilemas contemporáneos, evitando así su prescripción como modelo para el activismo artístico.

Ezequiel Gatto recupera la obra de teatro Futura, que se estrenó en el Instituto Di Tella y ligaba vanguardias estéticas y arquitectónicas capaces de pensar no sólo las consecuencias de la sociedad y el consumo de masas en las ciudades de la segunda mitad del siglo XX, sino también de imaginar las utopías de una nueva convivencia que fuese capaz de proponer otras formas de imaginar la racionalidad urbana.

Finalmente, Guillermo Giampietro recuerda las intervenciones del grupo Cucaño, a fines de los años 70 en Rosario, cuyas performances o “interposiciones” —como la intervención en la misa del domingo en la Parroquia Nuestra Señora del Carmen— buscaban desviar el sentido común de aquellos años dictatoriales, proponiendo otras significaciones críticas.

Bajo las huellas de los hitos que recordamos en esta sección, renovamos la apuesta por pensar las vinculaciones entre arte y política.

Qué hacer con *Tucumán Arde*^(*)

Por Ana Longoni (**)

Hay un antiguo dilema que se vuelve cada vez más actual. Se trata de los modos de referirse a sucesos pretéritos, los lenguajes con los que hacerlo y los sitios desde donde enunciar esas referencias. Y hay un tipo de intervención, bastante tradicional pero no por ello poco vigente, que suele producir complejos efectos a la hora de visibilizar lo acontecido. Nos referimos a la manera en que los discursos académicos y los sistemas de consagración de las instituciones del arte, pero no exclusivamente ellas, se hacen cargo de diversas expresiones artísticas. La canonización, la romantización y otras formas de captura de aquello que construyó su sentido en situaciones concretas, están a la orden del día en el gran mercado global de las diferencias, espacio en el que toda producción es traducida a un sistema de equivalencias que neutraliza la singularidad histórica de aquello de lo que se habla. El exceso de palabras, la catalogación con criterios abstractos o exteriores a las prácticas que se denominan, suelen ser procedimientos frecuentes a través de los que el objeto en cuestión llega a las instituciones o a otras formas de visibilidad pública, domesticado y sin el filo crítico que lo constituyó originalmente.

Tucumán Arde es el nombre de una experiencia que buscó difuminar los límites entre vanguardias artísticas y políticas, dándose a la dificultosa tarea de articular sensibilidades que se desconfían mutuamente. Su peculiaridad –nos dice Ana Longoni en este artículo– no debiera tomarse ni como modelo para el activismo artístico ni como tópico de becas y exposiciones que nieguen sus condiciones de producción. Evitar tales derivaciones posibles, nos lleva a la pregunta por las formas mismas de la rememoración.

1.

Parto de la inquietud que me produce la insistente recuperación de *Tucumán Arde* —entre un conjunto sumamente acotado de experiencias de la vanguardia latinoamericana de los años 60, que incluyen también ciertas zonas de la producción de los brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica— en una serie de importantes exposiciones, libros, coloquios y otras instancias relevantes del circuito artístico internacional en los últimos diez o quince años.¹ Esta obra colectiva de investigación, acción política y comunicacional, que pretendió incidir en el proceso revolucionario que se vislumbraba como inminente en 1968, es probablemente la experiencia del arte argentino sobre la que más páginas se han escrito. Pero no solo eso. Ha llegado a convertirse en una suerte de significativo vacío que logra inscribirse en las cadenas argumentales más disímiles y asumir formas camaleónicas: un antecedente literario, el símbolo del compromiso militante, un *graffiti*, una exposición, un nombre adecuado para un bar.² *Tucumán Arde* no incomoda: su voltaje revulsivo parece ser parte del pasado. Los indicios de canonización lo son también de su domesticación y pacificación al interior de un relato que conviene a la lógica fetichizadora y sus recortes unidimensionales de sentido, su devenir mercancía, su reducción como imagen, mera *superficie* (aplanada en su espesor disidente), fácilmente reproducible, intercambiable, digerible. Este proceso es indisociable de su sobre-dimensión respecto de otros episodios de la vanguardia de los 60, de los que escinde nítidamente como hito solitario. La operación mediante la que se presenta como acontecimiento inédito

y se desmarca de la trama en la que es producido y disputa su conflictividad y sus efectos de sentido (trama que involucra otras muchas experiencias de las que *Tucumán Arde* es claramente “deudora”, como por ejemplo el grupo Arte de los Medios), subraya su excepcionalidad radical en el radicalizado 68, contribuyendo a fijarla como mito. Así, se vacía de su contingencia, ajena a su “cualidad histórica”, al “recuerdo de su construcción”, como señala Roland Barthes al referirse al mito como “habla despolitizada”, en un texto que fue clave para las elaboraciones de la vanguardia argentina del período.⁵

A grandes rasgos, el ingreso de *Tucumán Arde* al canon se inscribe en un doble proceso de legitimación: aparece, por un lado, como episodio fundante del “conceptualismo ideológico” latinoamericano y, por otro, como “madre” de todas las obras de arte político. La primera asignación de sentido devuelve aquella realización al campo del arte, desactivando el voltaje revulsivo de una experiencia cuya apuesta crítica implicó salirse de los límites de la institución artística para intervenir en las dinámicas

de transformación social; la segunda la rodea de un aura épica que la ubica por fuera de la historia y fija su movilidad disruptiva en el mito heroico.

Muchos de los discursos (se trate de investigaciones, publicaciones, exposiciones, intervenciones en la prensa, etc.) que en los últimos años otorgaron tan extrema visibilidad a *Tucumán Arde* han contribuido a alimentar una lógica que tiende a ocluir lo singular

Me pregunto si —a pesar del mito— es aún posible reactivar la densidad crítica de esta experiencia, interpelar (y, a la vez, dejarnos interpelar) por ella para volverla incisiva en nuestro presente. Eso u olvidarnos por fin de *Tucumán Arde*.

de su problemática histórica mediante su conversión en *ícono*.⁴ Sin embargo, hay que decir que no se trata de un proceso unidireccional sino de una compleja trama tensionada por conflictos donde se dirimen discursos, posicionamientos y proyectos políticos no solo diferentes entre sí, sino incluso antagónicos dentro de distintos espacios: el campo artístico, el académico y también el activismo.

Me pregunto si –a pesar del mito– es aún posible reactivar la densidad crítica de esta experiencia, interpelar (y, a la vez, dejarnos interpelar) por ella para volverla incisiva en nuestro presente. Eso u olvidarnos por fin de *Tucumán Arde*.⁵

2.

Pero, ¿qué fue en su tiempo *Tucumán Arde*? A lo largo del año 1968, un significativo grupo de artistas de vanguardia de Buenos Aires y Rosario protagoniza una tajante ruptura con las instituciones artísticas a las que habían estado vinculados hasta entonces (en especial, el Instituto Di Tella), cuando buscan integrar su aporte específico al proceso revolucionario en marcha. La “nueva estética” que postulan implica –en sus ideas y en sus prácticas– la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política: la violencia política se vuelve material estético (no solo como metáfora o invocación, sino apropiándose de retóricas, recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política o –mejor– de las organizaciones de izquierda más radicalizadas, en una suerte de “foquismo artístico”). Junto a Mariano Mestman, llamamos a ese proceso el *itinerario del 68*⁶:

irrumper con un mitin en medio de una inauguración para apedrear y rayar la imagen de Kennedy; boicotear con una revuelta una entrega de premios en el Museo Nacional de Bellas Artes, en medio de volantes, gritos y bombas de estruendo; secuestrar durante una conferencia al director del Centro de Artes Visuales del Di Tella, Jorge Romero Brest, en lo que definen como “un simulacro de atentado”, cortando la luz y leyendo en alta voz una proclama; actuar clandestinamente a la noche para teñir de rojo las aguas de las fuentes más importantes del centro de Buenos Aires. La realización final de esta seguidilla fue *Tucumán Arde*, y consistió en el mayor intento colectivo de sostener este arriesgado camino de articulación entre experimentación artística y acción política, es decir de encontrar un modo de contribuir eficazmente desde el arte experimental a la revolución. Asumieron como eje uno de los puntos del programa de urgencia de la CGT de los Argentinos: la denuncia de la gravedad de la crisis que asolaba a buena parte de la población tucumana a causa del cierre de los ingenios azucareros y la falsedad de la propaganda oficial de la dictadura de Onganía sobre el paliativo lanzado en 1966, el “Operativo Tucumán”. Para concretar la obra colectiva, que inicialmente fue anónima, se planificaron cuatro etapas discontinuas en el tiempo y en el espacio. La primera etapa fue de investigación. Los artistas devinieron en “investigadores” y colaboraron con sociólogos, economistas, periodistas y dirigentes sindicales para recabar *in situ* información sobre las causas y consecuencias de la crisis. Para ello viajaron en dos oportunidades a la provincia norteña, y allí entrevistaron, encuestaron, fotografiaron, filmaron y

recurrieron a otros modos de registro para documentar lo que allí sucedía, y era invisible o negado en los medios de prensa. La segunda etapa consistió en una campaña masiva de incógnita, que recurrió a medios de agitación y técnicas publicitarias en las calles de Rosario (y en menor medida de Buenos Aires y Santa Fe). Buscaba incitar la expectativa en amplios sectores de población a través de afiches (con una única palabra: Tucumán) y *graffitis* con la consigna “Tucumán Arde” –que mantenían abierta la incertidumbre: podía aludir a un viaje turístico o una nueva película, a poco del estreno de “Arde París”–. Apostaron también a lograr repercusiones en los medios masivos, convocando a conferencias de prensa al arribar a –y al partir de– Tucumán–. La tercera etapa –que suele confundirse con la obra– consistió en las exposiciones de los resultados de la investigación y la campaña, que tuvieron lugar en las sedes de la CGT de los Argentinos en Rosario y más tarde en Buenos Aires. Lejos de una muestra convencional, se trató más bien de una toma u ocupación de la sede sindical, afectando drásticamente su funcionamiento cotidiano. A pesar de estar prohibidos los actos públicos, miles de personas se reunieron en las dos semanas que duró el hecho en Rosario, resultando a todas luces un contundente acto político. Estaban planeadas otras dos exposiciones en Santa Fe y Córdoba pero la clausura inmediata de la muestra en Buenos Aires, a pocas horas de inaugurarse con la presencia de Raimundo Ongaro, dejó manifiestos los límites del “trabajo legal” en tiempos de dictadura, y el proyecto se vio truncado. Nunca se concretó la cuarta etapa planificada: la reunión en una publicación de los

documentos generados a lo largo de todo el proceso. La abrupta interrupción de *Tucumán Arde* precipitó la crisis que atravesaban los colectivos de artistas llevando a su disolución y, en la mayoría de sus integrantes, al abandono del arte. Se habían hecho palpables los límites del intento más cabal de formular un programa colectivo para continuar haciendo arte por fuera del arte, entender y practicar la experimentación como herramienta de intervención y proponer “una acción directa para producir un hecho político”.⁷ Entre otros, esos límites que el mito no deja pensar son: las diferencias políticas que emergieron dentro del colectivo y entre artistas y sindicalistas, los riesgos del trabajo legal en medio de una dictadura, el deterioro de la dimensión estética del proyecto al privilegiar la dimensión comunicacional y masiva, y los alcances reales de su acción de socavamiento de la propaganda oficial.

3.

Desde 1968 en adelante, *Tucumán Arde* ha sido leído en claves muy diversas. A pesar de haber sido la acción culminante de un proceso consciente de romper definitivamente con el circuito artístico e inscribir la potencia de la “nueva estética” para alterar

Desde 1968 en adelante, Tucumán Arde ha sido leído en claves muy diversas. A pesar de haber sido la acción culminante de un proceso consciente de romper definitivamente con el circuito artístico e inscribir la potencia de la “nueva estética” para alterar “las fuerzas de la historia”, muy pronto hubo claros intentos de devolverla al redil y aquietarla como “arte”. Ya a comienzos de los años 70 se inicia su circulación internacional.

“las fuerzas de la historia”,⁸ muy pronto hubo claros intentos de devolverla al redil y aquietarla como “arte”. Ya a comienzos de los años 70 se inicia su circulación internacional. Fue incluido en dos importantes dossiers: “Argentine Subversive Art” en la revista neoyorquina de teatro *The Drama Review* (1970), e “Hijos de Marx y Mondrian” (1971) en la revista parisina *Robbo*, dirigida por Jean Clay. Es mencionado poco después en el libro de Lucy Lippard *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), y un año más tarde, en apenas una escueta nota al pie de página en la segunda edición de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, el teórico español Simón Marchán Fiz acuña la categoría “conceptualismo ideológico” para caracterizar la tendencia en la que inscribe a *Tucumán Arde*.⁹ De alguna manera esos tempranos rescates fundaron modos de lectura que aún hoy tienen

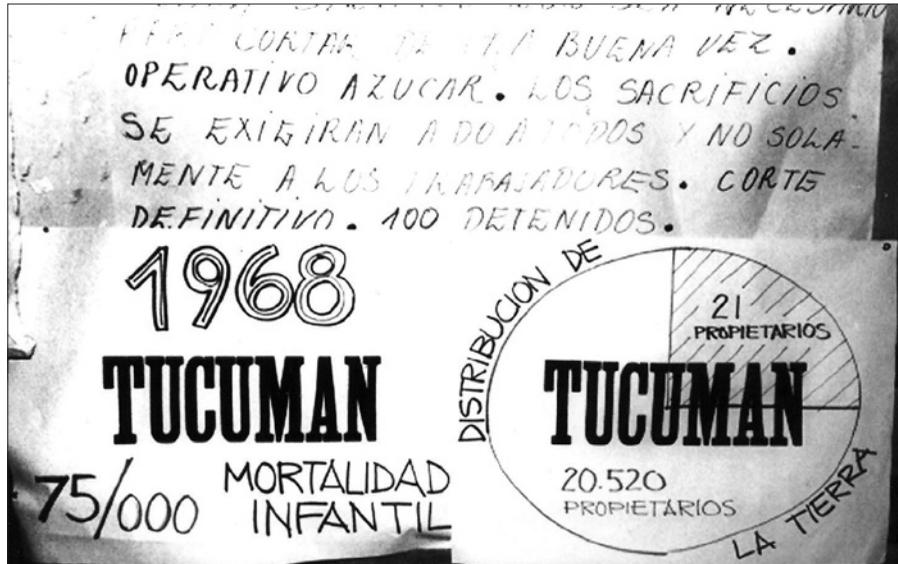
Lo que Camnitzer encuentra en común entre las acciones de Tupamaros y *Tucumán Arde* (vínculo que Pablo Thiago Rocca sintetizó con ironía como “Tupamán Arde”) es su pretensión de disolver o superar la frontera que divide el arte de la política.

reverberaciones e implicancias. Por un lado, ambas revistas traducen y difunden un conjunto de manifiestos y tomas de posición de los artistas argentinos que permiten leer *Tucumán Arde* como corolario de la radicalización “subversiva” que transitan los artistas que los lleva a desbordar las fronteras del arte, e inscriben el episodio dentro del legado de las vanguardias no solo artísticas sino claramente políticas. Por su parte, Lippard –importante teórica del conceptualismo en Estados Unidos– instala la versión equívoca de que la obra fue realizada exclusivamente por el Grupo de Arte de Vanguardia

de Rosario. Y tanto ella como el español incluyen a *Tucumán Arde* dentro de la variante “política” del naciente arte conceptual.

Contra esa inclusión reaccionaron muy pronto algunos de los protagonistas del itinerario del 68. Juan Pablo Renzi la identificó con una “nueva moda” de la crítica, y así tituló su *Panfleto n° 3*, presentado en la muestra Arte de sistemas, organizada por el CAYC en 1971. Allí, Renzi identifica al arte conceptual con una de las tantas etiquetas historiográficas que permiten a la institución artística “renovar el stock periódicamente para incentivar la venta de su mercancía”. Las reticencias a la neutralización historiográfica que pudiera ejercer sobre modos de hacer y de pensar el arte (y a los artistas) que se definían por sus aspiraciones de incidir en el curso revolucionario en marcha y por su tajante abandono de los circuitos artísticos convencionales, también son explícitas en la posición de León Ferrari, cuando lamenta que *Tucumán Arde*:

A pesar de ser (...) una manifestación contra el sistema y desde afuera del sistema, de la “vanguardia” y de los circuitos internacionales del arte de elite, haya sido usado como parte de la plataforma de lanzamiento de una nueva moda de la “vanguardia”: el arte conceptual. En efecto, algunas publicaciones señalan a Tucumán Arde como uno de los antecedentes de aquella escuela dado que puso el acento en la significación de la obra. Pero quienes lo vinculan al arte conceptual, que es una nueva «vanguardia» para la misma elite de siempre, olvidan que la gente de Tucumán Arde comenzó por abandonar el campo de la elite.¹⁰



Pese a estas manifiestas resistencias, *Tucumán Arde* continúa siendo rememorado como hito fundante del conceptualismo en América Latina. En la mucho más reciente lectura del artista uruguayo Luis Camnitzer,¹¹ juega un papel fundamental en la definición de la identidad de las prácticas “conceptualistas latinoamericanas”, cuya genealogía funda en las acciones simbólicas de la guerrilla tupamara en Uruguay e incluso remonta a la pedagogía decimonónica del venezolano Simón Rodríguez. Lo que Camnitzer encuentra en común entre las acciones de Tupamaros y *Tucumán Arde* (vínculo que Pablo Thiago Rocca sintetizó con ironía como “Tupamán Arde”¹²) es su pretensión de disolver o superar la frontera que divide el arte de la política: “Si existe una línea que separa al arte de la política, hay dos eventos en América Latina que tocan esta línea desde sus zonas respectivas. Los Tupamaros ejemplifican a la política acercándose todo lo posible al borde artístico de la línea. (...) El grupo argentino *Tucumán Arde* fue un

ejemplo que, viniendo del arte, llegó a tocar el borde político de la línea”. En una entrevista, el uruguayo añade:

*“Tucumán Arde sale del arte y cruza la frontera para convertirse en un instrumento político. La guerrilla tupamara sale de la política y (sin proponérselo manifiestamente) ingresa en el campo del arte dando una dimensión estética a la actividad del combate removedor”.*¹³

Este tipo de enfoques corre el riesgo de contribuir a la consagración mitológica de *Tucumán Arde* (así como a la estetización deshistorizada de la experiencia guerrillera): convertida en emblema internacional fundante del conceptualismo político latinoamericano, *Tucumán Arde* parece invulnerable a cualquier aproximación crítica que desbloquee ciertos lugares comunes en torno a la relación entre arte y política. Su catalogación dentro de un saber específico, una disciplina, un género o corriente artística le reserva un lugar preferente y asible dentro de la historia

del arte. Esta paradoja fue subrayada por León Ferrari, cuando afirmó, a propósito de *Tucumán Arde*, que (lo) “hicimos para salir definitivamente de la Historia del Arte, y ahora estamos en la Historia del Arte por su causa”.¹⁴

4.

Luego de la pesada losa de silencio y desconexión que implicó la última dictadura sobre la memoria de estos episodios, y de las acotadas y marginales reivindicaciones de su legado ocurridas durante los primeros años de posdictadura,¹⁵ cuando a comienzos de la década

Hay que decir que la condición mítica que adquirió *Tucumán Arde* no fue coto exclusivo del circuito artístico institucional, en la medida en que también viene funcionando como una referencia ineludible para una serie de colectivos de activismo artístico surgidos desde mediados de los años 90. El riesgo en este ámbito es otro: redundar en una suerte de escena primigenia (e igualmente anquilosada) del cruce entre arte y política, *Tucumán Arde* como “símbolo y modelo del arte activista”.

del 90 Mariano Mestman y yo empezamos a investigar sobre *Tucumán Arde*, siendo becarios de la Universidad de Buenos Aires, la cuestión estaba ausente tanto de la agenda académica como del repertorio curatorial. La situación había cambiado cuando publicamos en 2000 el libro *Del Di Tella a Tucumán Arde*,

un relato documental del itinerario del 68. Entonces queríamos intervenir en un incipiente espacio de luchas por definir el sentido y el impacto de aquellas experiencias, aspirando al rescate de un desafío vigente no solo en su tiempo sino en el nuestro. El interés desatado en curadores, críticos y espacios institucionales (muchos de ellos, históricamente reactivos a cualquier

manifestación artística que pusiera en cuestión su status de autonomía o pretendiera una relación crítica en su entorno) podría convencernos de la inutilidad de nuestra intención, en la medida en que nuestro trabajo terminó –de alguna manera imprevista e involuntaria– contribuyendo a alimentar la versátil maquinaria de canonización.

Sin embargo, aquello que puede percibirse con la apariencia de un reconocimiento monolítico y coincidente en los relatos historiográficos, curatoriales, institucionales, dista mucho de ser un bloque homogéneo y trasunta un cúmulo de conflictos explícitos y tensiones implícitas, versiones en colisión, sentidos en pugna, posiciones muy distintas e incluso contrapuestas. La aparición de relatos anticanónicos o alternativos interviene entonces en un mapa complejo en el que se dirimen modos de apropiación e hipótesis de interpretación que no son de ninguna manera equiparables. No se trata de matices en las interpretaciones, o en los problemas o puntos de partida, ni de diferentes lecturas de las fuentes; se trata de entender nuestros proyectos de investigación inscriptos en distintas trayectorias político-intelectuales, vectores de fuerza que ocupan hoy por hoy posiciones a veces inconciliables.

Es un hecho incontrastable la tendencia contemporánea a la legitimación institucional de prácticas que cruzan arte y política. Si desemboca en la incorporación y domesticación de legados críticos y asume el signo de una neutralización o, al contrario, el de una reactivación crítica es algo que no está predeterminado sino que se define en cada situación en concreto. Señalar únicamente que estos legados radicales corren el riesgo de aplacarse porque ingresan al museo, a la academia y a los

relatos oficiales sería sesgar el ángulo de visión ante un proceso que resulta en verdad mucho más complejo y contradictorio. Sobre todo porque esta tendencia institucional se nutre de la genuina aparición de movimientos activistas que desde mediados de los años 90 –no solamente en Argentina sino en muchas partes del mundo– se proponen reventar la acción política. Sospecho que, en medio de la pugna por definir el sentido del legado de experiencias como *Tucumán Arde*, sostener una posición antiinstitucional unívoca como reaseguro principista ante los riesgos de incorporación o fagocitación supone una suerte de corset en nuestra capacidad de pensamiento y de movimiento. Quizá funcionen como lastre perspectivas tales como la restric-

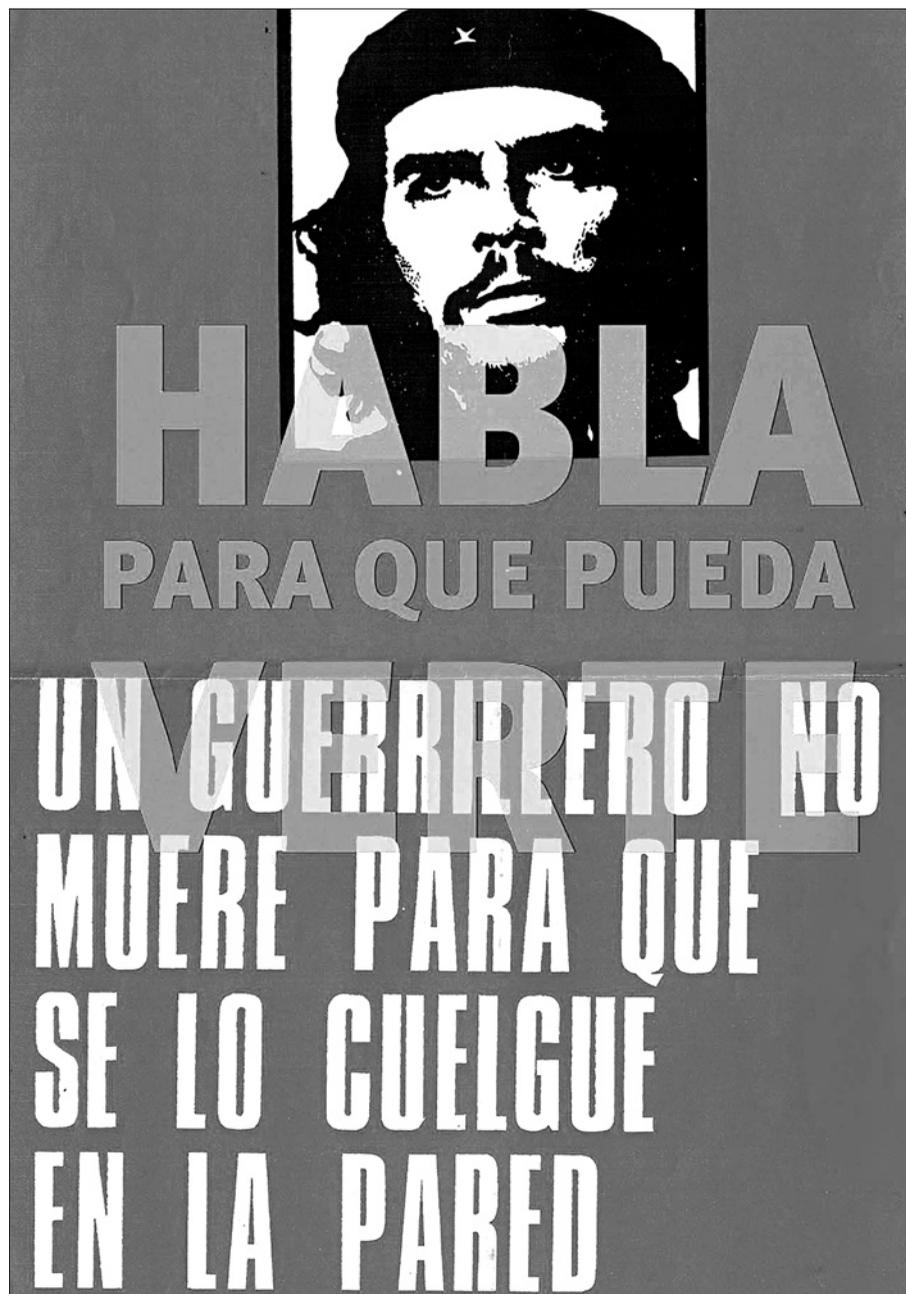
tiva teoría de la vanguardia en clave de Peter Bürger,¹⁶ que define exclusivamente a la vanguardia por su condición antiinstitucional. En cambio, antes que sostener una posición purista, prefiero la tensión entre qué recaudos tomamos y qué riesgos nos animamos a correr para amplificar nuestras posiciones y articular nuestras perspectivas con las de otros. Porque se trata de pensar también qué nos pueden legar esas poéticas políticas al formular nuevas formas emancipatorias dentro y fuera del territorio del arte.

Lo cierto es que, para no obviar la responsabilidad que tenemos en tanto sujetos involucrados en la recuperación de aquellas experiencias, no puedo dejar de interrogarnos ante las condiciones de visibilidad, los riesgos de fetichización



o de mitificación, e incluso recientes fiebres de mercado por incorporar a sus fueros esas experiencias hasta ahora invisibles o marginales, que nuestro mismo trabajo ha generado o puede contribuir a generar. Porque a veces ocurre que ponemos en marcha procesos cuyas derivas escapan de nuestras manos.

Pero también hay que decir que la condición mítica que adquirió *Tucumán Arde* no fue coto exclusivo del circuito artístico institucional, en la medida en que también viene funcionando como una referencia ineludible para una serie de colectivos de activismo artístico surgidos desde



Roberto Jacoby.
1968, *El culo te abrocho*

mediados de los años 90. El riesgo en este ámbito es otro: redundar en una suerte de escena primigenia (e igualmente anquilosada) del cruce entre arte y política, *Tucumán Arde* como “símbolo y modelo del arte activista”. La insistencia en fijar como mito de origen a *Tucumán Arde* puede además terminar desdibujando diálogos con otros acontecimientos de la compleja historia de cruces entre arte y política en la Argentina, como el Siluetazo u otras políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura en adelante, o el activismo gráfico de colectivos como Gas-Tar y Capataco a lo largo de los años 80, tan o más pertinentes que *Tucumán Arde* en relación con las prácticas recientes en cuanto a su conexión histórica precisa, su afinidad en la acción gráfica y el involucramiento del cuerpo (del artista, del manifestante) como soporte elegido.

Lo que no puede perderse de vista al emparentar estas prácticas situadas en épocas y coyunturas históricas tan distintas es su esfuerzo común por poner en cuestión los límites del arte, su pretensión de expandir sus fronteras o directamente de abandonar sus territorios. Más allá de las evidentes diferencias de contexto entre los 60, los 80 y el 2001, los hermanos también esa voluntad manifiesta de incidir sobre su entorno. Los riesgos de pensar un arte activo en los procesos de movilización, un arte que se quiere útil o eficaz, no sólo chocan con la consolidada ideología del arte autónomo, sino también con el lugar decorativo o meramente ilustrativo habitualmente asignado al arte por la convención política. Desde este conjunto de prácticas, repensar el arte implica a su vez repensar la política.

5.

*“Cada vez que conocemos algo nuevo, tenemos conciencia de relaciones causales o formales antes ocultas o una simple alteración no justificada, se produce una deshabituación”.*¹⁷

*“Remontar la historia, en los dos sentidos que admite de nuevo esta expresión: remontar, es decir nadar contra la corriente del río por el que actualmente nos quiere llevar la historia política; remontar, es decir redistribuir todas las cosas trabajando en las divisiones del tiempo, deconstruyéndolo”.*¹⁸

¿Cómo provocar —recurriendo al concepto acuñado por el artista Ricardo Carreira en los 60— que nos deshabitúemos a *Tucumán Arde*? ¿Puede dejar de ser parte de un paisaje previsible, ya visto? El desafío quizá sea volver sobre su condición mítica actual, su capacidad

otrora desmitificadora.

Ello quizá implique un movimiento similar al que propone Hal Foster en la actualización sesentista del proyecto de la vanguardia: comprender

y no completar.¹⁹ ¿Será ese el camino para reactivar su sustrato utópico, su capacidad crítica en nuestro tiempo?

Definitivamente, el desafío hoy no parece ser el mismo que en los años 90 —reconstruir un episodio olvidado o silenciado, reunir sus escasos restos

Los textos que aparecen sobre impresos, breves y potentes, son rastros de la intensidad de un deseo inquieto, versátil. Son otras las formas que asume la política, muy distintas a las postuladas en tiempos de *Tucumán Arde*. Una vía posible —no la única, por supuesto— de conmovier al mausoleo y hacerlo decir algo inesperado.

materiales y asignarles alguna legibilidad—. Ahora se trata de terciar en medio del clamor glamoroso por insistir en la condición radicalmente política de esta herencia, lograr que no quede reducida a formas pacificadas, estilos renovados y clasificaciones tranquilizadoras, obligándonos a preguntar —una y otra vez— por lo que aún no entendemos ni resignamos. Como señala el investigador rosarino Guillermo Fantoni: “no se trata simplemente de emular los estilos de las vanguardias, sino de encontrar allí una reserva de sentido que contribuya a una crítica del presente y potencie la construcción de un futuro; en otras palabras, de un mundo más habitable y comprensivo”.²⁰

¿Se puede *remontar* la historia de *Tucumán Arde*, en la doble acepción que propone Didi-Huberman de ir a contracorriente y extraer del (des) montaje un nuevo sentido entre las partes? El intento de invertir la lógica fetichizadora, su fijación en un relato único, clausurado y autoexplicativo, no debería llevarnos a postular un nuevo relato que se pretenda superior de los anteriores sino a *explicitar la imposibilidad de todo relato único*. Volver sobre esta historia de manera fragmentaria, en sus efectos, en los destellos y las sombras que la hacen palpitar y la desmarcan permanentemente de su fijación en un pasado “ya sido”.

¿Se puede remontar esta historia sin recaer en el mito? ¿Se puede escapar a la mera conmemoración? En la instalación “1968, el culo te abrocho”, exhibida por primera vez en 2008 en *Apetite*, un espacio de arte emergente de Buenos Aires, en medio de las celebraciones mediáticas por el 40° aniversario del mítico año, el artista y sociólogo Roberto Jacoby arriesga, al

menos, una múltiple operación desmitificadora. Desde su título, acude a una irreverente rima escolar para ajustar cuentas con un año mítico y repele la solemnidad que recubre toda circunstancia de homenaje. Quien fuera uno de los protagonistas indudables del 68 argentino vuelve desprejuiciado e insolente sobre su historia para inquirir por aquel que fue él mismo (y sus compañeros) en aquella circunstancia histórica y personal.

Retorna así sobre los pocos documentos que quedan de aquel tiempo: encendidos manifiestos o declaraciones de barricada, proclamas llamando a abandonar los espacios institucionales del arte o denunciando la censura dictatorial; fotos en las que se ve cómo los artistas destrozan sus propias obras como medida de protesta; registros de prensa de la detención policial de Jacoby, Carreira, Favario y varios otros durante los incidentes de protesta en el Premio Braque; algunos de los muchos materiales que contenía la publicación semiclandestina *Sobre*; el crucial libro del teórico e impulsor de la vanguardia Oscar Masotta, *Conciencia y estructura*, etc., etc. El archivo sufre incisiones políticas, poéticas y filosóficas, como capas de tiempo superpuestas.

Jacoby propone sobre estos restos varias vueltas de tuerca. La primera: en un contexto en el que los documentos y archivos han devenido en botón de guerra, elige exponerlos sencillamente escaneados (bien sabemos desde la lucidez del ensayo de Walter Benjamin como la reproductibilidad técnica atenta contra la condición aurática y distante de la obra única, y posibilita una condición potencialmente democratizadora). Segunda vuelta de tuerca: los documentos del 68 aparecen interferidos, pertur-

bados, a veces parcialmente ilegibles o irreconocibles, por la superposición de citas propias y ajenas, que remiten a distintos capítulos de las múltiples y sucesivas vidas de Jacoby. Desde fragmentos de sus letras de rock hasta traducciones de literatura oriental, poemas eróticos o un pasaje de *La ideología alemana*, los discursos amorosos, místicos y utópicos interfieren a la vez que transparentan los envejecidos documentos. Los textos que aparecen sobreimpresos, breves y potentes, son rastros de la intensidad de un deseo inquieto, versátil. Son otras las formas que asume la polí-

tica, muy distintas a las postuladas en tiempos de *Tucumán Arde*. Una vía posible –no la única, por supuesto– de conmover al mausoleo y hacerlo decir algo inesperado.

(* Agradezco a Fernando Davis y Jaime Vindel por su sostenido y afectuoso intercambio de ideas conmigo. Este texto les debe mucho aunque por supuesto no son responsables en nada de su formulación.

() Escritora, profesora de la UBA, investigadora de CONICET.**

NOTAS

2. Tucumán Arde viene siendo incluido en decenas de exposiciones internacionales desde *Global Conceptualism* (Museo Queens, Nueva York, 1999) hasta la Documenta XII (Kassel, 2007) o la 29ª Bienal de Sao Paulo (2010).
3. Cfr. Roberto Jacoby, "Tutucu mama nana arara dede dada", en revista *ramona* n° 55, Buenos Aires, pp. 86-91.
4. Roland Barthes, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1991 (1ª ed.: 1956).
5. Aquí retomo la idea de íconos en tanto «imágenes hipertrofiadas», condenadas a la inatención que propone Georges Didi-Huberman, en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004. pp. 60-65.
6. En un sentido semejante, la teórica y psicoanalista brasileña Suely Rolnik viene advirtiendo con insistencia acerca de la incorporación despolitizada al circuito institucional de los sencillos objetos que empleaba la artista Lygia Clark en sus terapias con sujetos traumatizados por la dictadura. Por ejemplo, una bolsa de plástico llena de aire que Lygia podía colocar sobre el cuerpo de su "cliente" durante sus sesiones termina ahora encima de una tarima y bajo una cúpula de vidrio en medio de una sala de museo o es "valorizada" como objeto de arte dentro de una colección, cuando en su origen eran dispositivos de acción para producir efectos reparadores. Ante este paradójico *revival*, Rolnik viene inventando nuevos dispositivos para generar otras posibilidades de aproximación sensible no reductiva.
7. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000. (2ª ed.: Eudeba, 2008).
8. Comité coordinador por la imaginación revolucionaria, "La nueva vanguardia cultural argentina", marzo de 1969, incluida en *Sobre*, n° 1, Buenos Aires, mayo de 1969.
9. Clemente Padín, *Revista Ovum*, n° 10, Montevideo, 1971.
10. Marchán Fiz incluye en esta línea algunas exposiciones colectivas realizadas a principios de los años 70 bajo el amparo del CAYC (Centro de Arte y Comunicación), dirigido por Jorge Glusberg –con quien tuvo la ocasión de encontrarse durante la celebración de los Encuentros de Pamplona–, y los desarrollos más explícitamente políticos de Juan Pablo Renzi y el Equipo de Contrainformación. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986, p. 269 (2ª ed.: 1974).
11. León Ferrari, «Respuestas a un cuestionario de la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana sobre la exposición *Tucumán Arde*», 1973, incluido en *León Ferrari. Prosa política*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 38.
12. Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia, Cendeac, 2009. Publicado inicialmente como *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin, University of Texas Press, 2007.
13. Pablo Thiago Rocca, "Tupamán Arde", en *Semanario Brecha*, Montevideo, 5 de diciembre de 2008. N° 1202, pp. 21-23.

14. Entrevista de Fernando Davis, Buenos Aires, *Ramona. Revista de artes visuales*, Buenos Aires, 86, noviembre 2008, p. 27.
15. Cit. en Adrián Gorelik, "Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política", *Punto de vista*, n° 82, agosto de 2005, p. 6.
16. En Rosario, jóvenes artistas agrupados en APA (Artistas Plásticos Asociados), entre los que estaban Graciela Sacco, Daniel García y Gabriel González Suárez, organizan en 1984 en el Museo Castagnino una muestra que contó con la curaduría de Guillermo Fantoni sobre la vanguardia de esa ciudad en el período 1966-1968. Al mismo tiempo, los integrantes de CAPaTaCo rescatan explícitamente a Tucumán Arde en tanto parte de una genealogía de la que aspiran a ser parte, "unida a la tradición latinoamericana de arte mural de masas realizado en las revoluciones mexicana y cubana, con las Brigadas Ramona Parra e Inti Peredo durante el gobierno de Salvador Allende y en experiencias similares llevadas a cabo en Perú y Brasil". Cfr. "Madres de Plaza de Mayo. Un espacio alternativo para los artistas plásticos", Dossier aparecido en *La Bizca* año I núm. 1, Buenos Aires, nov./dic. 1985.
17. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2011. (1° ed.: 1974).
18. Ricardo Carreira, "La deshabitación", manuscrito inédito, s/f., Archivo Ricardo Carreira.
19. Georges Didi-Huberman. *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, pp. 224-5.
20. Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
21. Guillermo Fantoni, s/t, en revista *Faro*, Rosario, 2007, p. 40.



El libro como arte

Raoul Veroni y las ediciones de bibliófilo.


BIBLIOTECA
NACIONAL



Agosto - Diciembre 2012 | Sala de exposiciones temporarias Julio Cortázar

“Podría ser así, o quizá todo lo contrario, o nunca existió”. *Futura*: diseñando una utopía sensible

Por Ezequiel Gatto (*)

La década del 60 no sólo fue notoria por las resistencias. Del Mayo Francés a las rebeliones negras en Estados Unidos, del feminismo a las luchas anti-coloniales, de las insurrecciones obreras a la experimentación artística; existe un elemento común y transversal a situaciones tan disímiles: el rechazo al modo de vida que la ciudad disciplinaria, con sus patrones de comportamiento y consumo, imponía sobre sus habitantes. Pero, en la moderna ciudad de masas no sólo se generaron estas luchas, que abrieron otra forma de vivir las realidades heterogéneas de las nacientes metrópolis, sino también un conjunto de utopías futuristas.

En 1968, se presentó una obra de teatro experimental en el Instituto Di Tella, laboratorio artístico de las nuevas vanguardias estéticas urbanas. La peculiaridad de esta obra, dirigida por Alfredo Rodríguez Arias, extraía su fuerza escénica del conjunto de problemas planteados por el urbanismo. Mezcla de diagnóstico sobre las condiciones sociopolíticas de la vida en la ciudad y, apuesta hacia el porvenir un conjunto de reconocidas voluntades arquitectónicas, formularon ciertos tópicos que luego se vieron expresados en la obra *Futura*. Un cruce que daba cuenta de la fluida comunicación, en aquel período, entre arquitectura y prácticas estéticas imaginando, en este caso, un tiempo por venir en el que la convivencia amistosa y recíproca reformularía las instituciones formales y las condiciones mismas de la vida en común.

1. Condiciones

Futura fue una obra de teatro experimental presentada en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires en 1968 y dirigida por Alfredo Rodríguez Arias. A partir de un artículo del arquitecto Eduardo Polledo, titulado “El ambiente de la vivienda” y aparecido en la revista de arquitectura *Summa* en 1967, Javier Arroyuelo y Rafael López Sánchez elaboraron el guión de *Futura*, cuyo programa decía que se trataba de una “ejemplificación escenificada de un trabajo teórico” mientras que Roberto Villanueva (por entonces director del Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella) comentaba: “el texto no es siquiera narrativo; y es dicho neutral, informativamente”¹.

Partiendo de aquél, *Futura* consistió en una puesta en escena poblada de sujetos cuyos vestuarios y maquillajes evocaban lo andrógono, durante la que una voz en *off* leía el escrito. Cinco páginas condensaron, en 59 hipótesis y anticipaciones, elementos referidos al cuerpo, la comunicación, la arquitectura residencial, los objetos y la familia, basculando entre el diagnóstico sobre las condiciones sociales en que se vivía y el pronóstico de diversos imaginarios de futuro.

Para comenzar, me parece importante historizar esta obra teniendo en cuenta, brevemente, algunos datos que hacen a la coyuntura en que tuvo lugar, referidos específicamente a la cuestión urbana y al arte.

En cuanto al primer punto, vale recordar que los años sesenta son definitorios de lo que el historiador José Luis Romero denominó “el pasaje de las ciudades burguesas a las ciudades de masas en Latinoamérica”². Dicho

pasaje, cuya ventana temporal Romero sitúa entre mediados de los años treinta y fines de los sesenta, trajo aparejado la emergencia de un modo de vida asociado a la irrupción de las masas como sujeto económico, político y cultural, con profundas novedades en materia de redistribución, construcción, disputa y usos de los espacios urbanos y las experiencias vinculadas a ellos. La masificación de ciertas ciudades latinoamericanas (entre ellas Buenos Aires, San Pablo, Medellín, Lima, México D.F., Río de Janeiro, Santiago de Chile, Bogotá y Caracas) forzó a sus habitantes a experimentar nuevas relaciones sociales, nuevas emociones, alegrías y angustias, obstáculos y posibilidades, ideas e imaginarios. Transformó lo que se comprendía por vivir juntos, reordenando las tramas urbanas, los desplazamientos, las formas del encuentro y los contactos, las relaciones con el resto del país y las internacionales³.

Sea por la vía del éxodo rural como por la llegada de inmigrantes y migrantes o a través del crecimiento demográfico, las ciudades se convirtieron, hacia los años 60, en un conjunto de espacios yuxtapuestos no siempre interconectados. Complejas dinámicas de exclusión e integración colectiva e individual marcaron los rasgos de los procesos sociales, económicos, políticos y culturales que, en América Latina, dieron forma a las ciudades y metrópolis. Así, éstas se modificaron cuantitativa y cualitativamente: cambiaron las maneras de transitarlas (con la ampliación, por ejemplo, del parque automotor y las redes de transporte público), los espacios de reunión e intimidad, los lugares de residencia y vecindad (con la proliferación de edificios de departamentos y

el crecimiento acelerado de los barrios precarios), su infraestructura de servicios (casi siempre inadecuada) y su entramado económico-productivo (anclado en las industria sustitutiva de importaciones). Estos años, que protagonizaron una intensificación del pensamiento técnico y urbanista a gran escala de las ciudades latinoamericanas, fueron también momentos de cambio en las dinámicas de los conflictos sociales: surgieron nuevos énfasis políticos (desarrollismos, autoritarismos de nuevo perfil, discursos revolucionarios, nuevas prácticas militantes; en Argentina, el escenario abierto a partir de la proscripción del peronismo), nuevas prácticas socio-culturales (impulsos modernizadores, innovaciones estéticas, revisionismos,

Como nunca antes o después, el encuentro entre la arquitectura y el Estado (nacional o provincial), entendido como protagonista activo y animador del cambio, fue tan intenso.

cultura joven, medios masivos de comunicación, etc). Y, en la medida en que esas articulaciones imprimían novedades

en los modos de pensar la propia condición histórica, transformaron también las expectativas, los anhelos y las proyecciones.

Hacia mediados de la década de 1960, la población rural en América Latina rondaba el 50% de su población total y, para muchos imaginarios de transformaciones políticas y sociales, intensificados luego del proceso revolucionario cubano, las zonas rurales emanaban un atractivo particular⁴. De ese conjunto, no obstante, Argentina se destacaba como uno de los países con mayor porcentaje de población urbana: hacia 1970 casi el 80% de los residentes en territorio argentino vivían en ciudades⁵.

En la experiencia argentina, durante los gobiernos de Perón, Frondizi y Onganía se produjeron importantes transformaciones urbanas. Tanto por la construcción de complejos habitacionales (en las ciudades de Buenos Aires, Rosario, La Plata, Tucumán y Bahía Blanca, entre otras), vacacionales, monumentos, edificios públicos, aeropuertos, bancos, terminales de transporte (como la Nueva Estación Terminal de Ómnibus de Córdoba), puentes, túneles (como el Hernandarias, que une Santa Fe y Paraná), centrales nucleares (Atucha I) e hidroeléctricas (El Chocón), entre otros, como por el vaciamiento de ciudades pequeñas, planes de erradicación de villas miseria y la reconfiguración de zonas residenciales y económicas.

Fruto de diversas políticas económicas y coyunturas internacionales, las migraciones internas y las provenientes del extranjero a las ciudades grandes o medianas durante las presidencias de Perón, el estímulo a las inversiones en industria automotriz, siderurgia, petroquímica y metal-mecánica tanto en el conurbano bonaerense como en el interior del país (especialmente en las provincias de Tucumán y Córdoba) durante el gobierno de Arturo Frondizi y el cierre de importantes ingenios azucareros en Tucumán así como el progresivo desmantelamiento de la red ferroviaria y el Plan de Erradicación de Villas de Emergencia (PEVE) y programas de vivienda social que dispararon la densidad poblacional en las zonas elegidas (por ejemplo, el conjunto Ciudadela I) en el marco del gobierno militar autodenominado “Revolución Argentina” (1966-1973), tuvieron importantes efectos en la configuración urbana del país.

Estas diferentes novedades infraestructurales tuvieron lugar en simultáneo con un crecimiento moderado de la población argentina. Buenos Aires (en este caso, Capital Federal y conurbano) había pasado vertiginosamente de algo más de un millón de habitantes hacia 1940 a más de ocho millones hacia fines de la década de 1960;⁶ mientras que, en el mismo lapso, Rosario saltó de 475.000 a 806.000; Córdoba, de 380.000 a 792.000 y Mendoza de 212.000 a 477.000. Como dijimos, la población urbana en Argentina pasó de constituir un 62% a un 79% del total⁷.

Paralelamente, en un arco temporal abierto a finales de los 50 y extendido hasta los primeros años de la década de los ochenta, la ciudad fue escenario de experimentaciones arquitectónicas, imaginarios urbanísticos de residencias y espacios públicos en los que, como nunca antes o después, el encuentro entre la arquitectura y el Estado (nacional o provincial), entendido como protagonista activo y animador del cambio, fue tan intenso. Paralelamente, la inversión privada extranjera –consecuencia de las políticas desarrollistas y los incipientes pasos del neoliberalismo en el país– tuvo efectos en las tramas urbanas y los paisajes al traducirse en plantas industriales (por lo general, en las periferias de la ciudades) y edificios de oficinas en los centros urbanos.

Por dentro y fuera de ese Estado y sus cristalizaciones de poder y discursivas, las tensiones entre forma, técnica y política no pasaron inadvertidas para la imaginación sobre la ciudad y sus componentes. El problema del vínculo entre obra, territorio y condiciones sociales se presentó insistente y de modos heterogéneos: desde la

exigencia de subordinación a un principio político-social de decisión, pasando por argumentos funcionales y técnicos, razones de imagen empresarial y publicitaria, ordenamientos jerárquicos del territorio y optimización de las posibilidades de control social hasta llegar a ensayos que combinaran y compatibilizaran especificidades, demandas y participación sociales⁸.

En una maraña de firmas individuales (como los de Amancio Williams, Clorindo Testa, Mario Roberto Álvarez y Antonio Bonet) y de estudios y obras colectivas (SEPPA; Catalano, Caminos, Scriste; Mantenola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly; STAFF) existía el Estudio OAM (Organización de Arquitectura Moderna) que agrupaba a Francisco Bullrich, Juan Manuel Borthagaray, Horacio Baliero, Alberto Casares Campos, Carmen Córdova, Jorge Grisetti, Gerardo Clusellas, Jorge Goldenberg y Eduardo Polledo⁹.

*En un texto de 1967, éste último había escrito: “el siglo XXI iniciará una era en la que el hombre podrá dominar todo lo referente a su condición biológica y formular las condiciones de habitabilidad de la misma”.*¹⁰

Vivir el cuerpo, vivir la residencia y vivir la ciudad aparecían como problemas y diagnósticos que podían ser puestos en común para alcanzar resoluciones satisfactorias y eficaces. Para Arias, Arroyuelo y Sánchez las ideas del texto de Polledo se convirtieron en elementos para una obra posible.

Futura se estrenaría en 1968 en el Di Tella. El mismo Di Tella que Bullrich, colega de Polledo, había proyectado junto a Clorindo Testa.

Esos cruces de lugares, ideas y personas pueden ser pensados como puntos donde ciertas preguntas de la arquitectura resonaban en el arte, y viceversa. *Futura*, como veremos más adelante, se inscribirá en la intersección que produjo esa inquietud.

La frontera entre las décadas de 1960 y 1970 estuvo signada, a nivel mundial, por profundos cambios que afectaron a las prácticas artísticas en diversos planos: las incorporaciones temáticas, las rupturas formales y las experimentaciones transdisciplinarias se combinaron con una politización

Fue así que brotaron experiencias de vida comunitaria y reflexiones sobre lo colectivo; que se prestó atención a la irrupción de las minorías sexuales y étnicas así como al protagonismo político de zonas del planeta conocidas como Tercer Mundo. Miles de artistas aseguraban presenciar –y ser parte– de una profunda mutación civilizacional, comparable al cristianismo o a la Revolución Francesa.

no limitada a expresiones clásicamente realistas sino encarnadas en propuestas estéticas y vivenciales. Fue un momento de invención de obras, ideas y prácticas que se relacionaron en arte y política en modos renovadores respecto a las figuras propias del modernismo

y las vanguardias, proponiendo nuevos escenarios institucionales, campos de intervención, definiciones, objetos y, en consecuencia, nuevos problemas.

Las prácticas artísticas orientadas a “cambiar la vida” se expresaron en la emergencia de nuevas teorías y estrategias que recuperaban elementos de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX poniendo en cuestión las divisiones entre lo racional y lo sensible tal como habían sido formuladas por cierto pensamiento moderno. Pero el campo artístico no fue límite para una expansión reti-

cular de las preocupaciones estéticas: fue así que brotaron experiencias de vida comunitaria y reflexiones sobre lo colectivo; que se prestó atención a la irrupción de las minorías sexuales y étnicas así como al protagonismo político de zonas del planeta conocidas como Tercer Mundo. Miles de artistas aseguraban presenciar –y ser parte– de una profunda mutación civilizacional, comparable al cristianismo o a la Revolución Francesa.

Estos aspectos, entre otros, entraron en relaciones combinatorias y de contaminación recíproca que llevaron a que los múltiples efectos de “la politización del arte y la estetización de la vida cotidiana” fueran, en gran medida, protagonistas principales de aquello que conocemos como década de los sesentas y setentas¹¹.

En Argentina, fundamentalmente en Buenos Aires pero también en Rosario, La Plata y Córdoba, esos años fueron momentos de invención y difusión de prácticas culturales críticas y experimentales. La literatura no se limitó al boom y los consagrados (Cortázar, Borges, Sábato, Lynch, Guido, Walsh) y se multiplicó en infinidad de autores y estrategias entre los que estaban, por nombrar algunos, Héctor Libertella, Néstor Sánchez, Alicia Steimberg, Luisa Valenzuela, Antonio Di Benedetto. Junto a una importantísima cantidad de revistas en las que convivían poesía, narrativa, crítica cultural y política (entre ellas, *El escarabajo de oro*, *Contorno*, *Los Libros*, *Eco contemporáneo*) existía un mercado editorial en expansión¹², así como nuevas realizaciones y apuestas cinematográficas (apuntaladas muchas veces en las “enseñanzas” formales de la *Nouvelle Vague* francesa o en el *New American Cinema* estadounidense) y teatrales.

Algunos años después se sumaría a esta constelación el rock como una experiencia que, desde la música, se proponía cambiar la vida.

Fueron también los años del ya mencionado Instituto Di Tella, espacio de expresión de las tensiones entre institución y vanguardia, sus conflictos, sus tensiones, sus éxodos y los diversos caminos radicalizadores de sus protagonistas.¹³ Fue también el momento histórico de aparición en Argentina de intervenciones en y con los medios masivos de comunicación: lo que se dio en llamar Arte en los medios (1966), llevada a cabo por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari o Simultaneidad en simultaneidad (1966), el experimento tecnológico-comunicacional de Marta Minujín.

El período también estuvo signado por el hecho de que esos mismos medios participaron en un fenómeno de banalización o condenaron abiertamente al hippismo y ciertas tendencias del pop y su diseño, así como nuevas tendencias y prácticas entre las generaciones jóvenes subrayándolo como una estética más escandalosa que disruptiva, que, al tiempo que limaba sus aristas contestatarias, traducía esos gestos culturales en una red de mercancías (ropa, accesorios, música, revistas, programas de televisión, películas, etc.) que, probablemente, sea posible comprender como una incipiente y novedosa ocupación del centro del mercado por tendencias marginales.

Dicho esto, la hipótesis que organiza este trabajo es que *Futura* funcionó como un artefacto artístico-cultural a través del que quiso ser problematizada la vida en una sociedad de masas, en sus conglomerados urbanos y sus metrópolis, y que para ello focalizó

el cuestionamiento de ciertas condiciones del presente y la proyección de un futuro deseable que incluyera el cuerpo, la comunicación, la residencia y el diseño. En ese sentido, la obra es una declinación de la pregunta por cómo vivir juntos.

Las masas urbanas, en un sentido más bien sociológico que político, cultural o económico (si fuera posible una distinción de esas características) fueron el territorio que *Futura* pretendió problematizar recuperando tal vez aquella idea del biólogo escocés Patrick Geddes, contemporáneo de Simmel y que dedicó, como el

alemán, parte de sus investigaciones al urbanismo emergente, cuando afirmó que “las enfermedades de civilización son enfermedades de ciudades”.¹⁴

Asimismo, *Futura* fue el espacio donde se depositaron ciertos imaginarios de futuro y utopías y, en tanto tal, es investigable como la oportunidad de poner en escena un cierto discurso utópico en la Argentina de la época, donde se entrelazaron pensamientos sobre el contacto físico, la palabra, la información, las relaciones familiares y generacionales, la arquitectura y el diseño.

Si bien el abanico es amplio, *Futura*, como veremos, estableció la residencia, la casa, como la referencia espacial desde la que irradian el resto de las preocupaciones. Rasgo característico de la imaginación utópica desde la república platónica, pasando

***Futura* fue el espacio donde se depositaron ciertos imaginarios de futuro y utopías y, en tanto tal, es investigable como la oportunidad de poner en escena un cierto discurso utópico en la Argentina de la época, donde se entrelazaron pensamientos sobre el contacto físico, la palabra, la información, las relaciones familiares y generacionales, la arquitectura y el diseño.**

por el cristianismo y las utopías literarias y políticas, la casa es un lugar para poner a prueba lógicas de distanciamiento y lógicas de acercamiento. En *Futura* deja de ser la unidad mínima –la base– de la sociedad para conver-



Futura tirse en un territorio de desarrollos transversales, que la fuerzan a ofrecer siempre una cara hacia el exterior, al tiempo que las posibilidades de experimentación que tienen lugar en ella habilitan la imaginación de nuevas formas de sensibilidad y encuentro. De ese modo, la relación entre intimidad y vida pública aparece trabada en la vivienda como uno de sus núcleos y superficies de contacto. En ese sentido, en el contexto sociológico y urbano que esbozamos al comienzo, *Futura* pretende ofrecer recursos para proyectar formas no masivas y homogeneizantes de residencia en contextos urbanos.

2. *Futura* y la distancia

Casi un manifiesto, *Futura*, como escenario de exposición de un futuro deseable, se organizó en cuatro áreas, que incluían tiempos, espacios, cosas y sujetos:

El área No. 1 contiene imágenes del Paraíso, es decir, imágenes del concepto histórico-cultural del placer, bienestar y satisfacción de los sentidos. En esta área, una pareja de actores representa a la pareja original.

El área No. 2 contiene imágenes de las familias y de las viviendas actuales, las cuales son un obstáculo para la búsqueda del placer y del bienestar, la satisfacción de los sentidos y la plenitud del individuo. En esta área cinco actores representan a los miembros de la familia, quienes pueden ser reconocidos por su vestimenta: LA MADRE, EL PADRE, LA ABUELA, EL ABUELO, EL HIJO.

El área No. 3 contiene imágenes de objetos creados por el hombre, que permiten la aparición en el presente de una imagen del placer, de bienestar y de la satisfacción de los sentidos. Estos objetos son: 1) aquellos que ubican el cuerpo humano en contacto con el agua; 2) aquellos que envuelven el cuerpo; 3) aquellos que transportan al hombre; 4) cápsulas espaciales. Dos actores ilustran las características de estos objetos.

El área No. 4 contiene imágenes de un concepto utópico de futuro. El futuro aparece en ésta como una esfera ideal para la búsqueda del placer y el bienestar, para la satisfacción de los sentidos y la plenitud del individuo. Dos actores toman parte en esta área.¹⁵

¿Por dónde entrar a la obra?

La primera definición de masa que Canetti da en su maravilloso libro

Masa y poder es la de constituir una experiencia de suspensión del temor, que experimenta el individuo –más aún el moderno–, a ser tocado por lo extraño. Por su parte, el primer pronóstico en *Futura* afirma: “En el futuro nuestras percepciones físicas alcanzarán su punto máximo, el que hoy en día nos resulta incalculable. El contacto y la comunicación serán inmediatos e instantáneos”. Empecemos, entonces, por esto, que parece ser compartido: la distancia como clave de lectura.

Sucede que son dos registros diversos, que deben ser aclarados. Mientras la masa de Canetti es un concepto que da cuenta de una experiencia de cercanía o de acercamiento, que Ritvo define como “masa en acto”,¹⁶ la masa a que refiere cierta sociología es una condición social. La primera suspende el temor a ser tocado, la segunda es el “espacio masivo” donde aquel temor o estas tensiones se generan. Y si la descarga es, en la masa de Canetti, “el fenómeno más importante que se produce en [su] interior (...) el instante en que todos los que forman parte de ella se deshacen de sus diferencias y se siente iguales”,¹⁷ la sociedad de masas que *Futura* cuestiona es el escenario donde lo intenso está imposibilitado. El mismo Canetti insinúa, sin quizá sacar mayores conclusiones o explicitar este aspecto, la relación que las nuevas aglomeraciones tienen en la conformación de (sus) masas cuando escribe: “(...) el enorme incremento de la población en todas partes y el acelerado crecimiento de las ciudades, que caracterizan nuestra época moderna (...) le [han] proporcionado ocasiones cada vez más frecuentes para constituirse”¹⁸. Ese espacio masivo es el ambiente donde emerge un tipo de sujeto para quien “la vida, tal como él la conoce, está hecha

de distancias: la casa en que encierra su propiedad y su persona, el puesto que ocupa, el rango al que aspira, todo sirve para crear, afianzar y aumentar las distancias”,¹⁹ que se montan, a su vez, sobre unas condiciones sociales más amplias, que Ritvo define como de “generalidades anónimas y profundamente inestables”.²⁰

Estas condiciones producen ciertas disposiciones, de las que habla Richard Sennett en su libro *Carne y piedra*, dedicado al cuerpo y la ciudad en Occidente: “El miedo a tocar (...) se ha visto reforzado en la sociedad moderna cuando los individuos crean algo similar a los guetos en su propia experiencia corporal al enfrentarse a la diversidad. Rapidez, evasión, pasividad: es la tríada del nuevo entorno”.²¹ Distancias –y distanciamientos– que, a su vez, regulan la manera de acercarse, como puede suceder en lo que Canetti denominó “masas cerradas” (un batallón, un monasterio o una oficina de administrativos, por ejemplo). A esos modos de la distancia y el acercamiento pretendía disolver *Futura*, en un futuro cuyo rasgo fuera la instantaneidad del encuentro; recitando, casi como un mantra, varias veces en el texto, que “en el futuro, el contacto y la comunicación serán inmediatos e instantáneos”, algo que recuerda los elogios que, más de cuatrocientos años antes, el joven Étienne de La Boétie dedicaba a las sociedades de la recién bautizada América, a las que llamaba anteriores al “desencuentro”, es decir, previas a la expansión de la división que el deseo de poder y la servidumbre voluntaria habían convertido en el *modus vivendi europeo*.²²

Resulta interesante la indicación sobre la comunicación inmediata, que recibe un énfasis cuando se llega a leer que “La información volverá a ser algo natural,

lo cual contribuirá al equilibrio entre las personas”. Dicha expectativa de naturalidad recuerda un texto lejano en el tiempo, pero envuelto igualmente en un período de intensa producción de imaginario de futuro y utopías. Me refero a las *Bases constitucionales de la República del género humano* del prusiano radicado en París hacia 1789, Jean-Baptiste Cloots (conocido como Anacharsis Cloots), jacobino, defenestrado luego por Robespierre y Marat, en las que pueden leerse unas líneas que quizá aclaren lo que se entiende por naturalidad de la información²³: “Imitemos a la naturaleza (...). Del mismo modo que los arroyos, los ríos y los mares comunican naturalmente al mismo tiempo, nos corresponde a nosotros multiplicar estas comunicaciones, por caminos y canales, y no inter-

En un contexto como el de los años 60, de ciudades en crecimiento, donde la expansión de las tecnologías de la comunicación (en particular las audiovisuales) cumple un papel fundamental, en *Futura* no hay, podría decirse, un rechazo de dicha expansión o una llamada nostálgica al aislamiento y a un silencio pacífico; tampoco un reclamo a favor de la institución hobbesiana de una cierta voz como la legítima.

rumpirlas con Constituciones, fronteras, fortalezas, escuadras”²⁴ y, agregaría, con instituciones obstaculizantes. Por otro carril, el aspecto es también vinculable a lo que ya Simmel indicaba como otra novedad propia de la “vida de las grandesciudades” cuando escribió que: “El fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanitas es el acrecentamiento de la vida nerviosa, que tiene en su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas”.²⁵ Mientras en *Futura* la inmediatez es un horizonte de futuro, para el alemán

es parte constitutiva de la vida urbana moderna. Así, la tendencia al distanciamiento se combina con, y se da en el contexto de, una mayor disponibilidad de intercambios e informaciones. Para el sociólogo, esas condiciones tienden a expandir la indolencia e incluso la aversión como modos de relación entre los habitantes de las ciudades; no se trata de un juicio moral, o no solamente: para Simmel, de ser respondidas todas y cada una de las partículas que componen la multiplicidad de estímulos y convocatorias que pueblan un día de la vida de un hombre moderno, éstas pondrían al sujeto en una situación tal que: “(...) se atomizaría internamente y caería en una constitución anímica completamente inimaginable”.²⁶ Diciendo esto, Simmel parece dar algunas de las razones por las que tiene lugar el temor y la distancia que Canetti explora. A su vez, lo que Simmel ve como saturación de los emisores y los receptores por la multiplicidad de medios emitiendo y la consecuente aceleración y crecimiento de la información, en *Futura* se ve, desde una perspectiva tecnológica, como el máximo de la mediación. Si los escritos de Simmel sobre el dinero muestran que era conciente de los dispositivos que producían esa mediación, los de *Futura* pronostican que “el hombre adquirirá medios hasta ahora desconocidos para comunicarse con sus congéneres”. Medios, paradójicamente, que habiliten un futuro donde la inmediatez de los contactos y, como dijimos, la información, “vuelva a ser natural” donde “la distribución y recepción de información serán simultáneas”. En un contexto como el de los años 60, de ciudades en crecimiento, donde la expansión de las tecnologías de la comunicación (en particular las

audiovisuales) cumple un papel fundamental, en *Futura* no hay, podría decirse, un rechazo de dicha expansión o una llamada nostálgica al aislamiento y a un silencio pacífico; tampoco un reclamo a favor de la institución hobbessiana de una cierta voz como la legítima²⁷ sino un impulso a imaginar un escenario donde la simultaneidad que permitirá la tecnología eliminará las diferencias jerárquicas sostenidas en tecnologías unidireccionales como, por ejemplo, la radio o la televisión. Dicha simultaneidad se combina, a su vez, con un imaginario de comprensión y entendimiento, de forma tal que la pluralidad de voces y estímulos urbanos deja de ser represivo para convertir al mundo del futuro en un lugar sin malentendidos.

Ahora bien, si confrontamos lo dicho hasta recién con la idea de Ritvo según la que: “un sujeto no capta ni puede captar directamente a otro si no que capta significantes que representan al otro en el campo del Otro”,²⁸ podríamos decir que, en este aspecto, *Futura* imagina un mundo caro a lo más profundo de las modalidades utópicas, es decir, a la transparentización de las opacidades propias del sujeto. El equilibrio anhelado en la obra es aquel constitutivamente imposible, del que brotan conjeturas, anticipaciones y previsiones; en *Futura* se trataría de reponer una intersubjetividad que cancele nuestra condición de ser “descifradores de signos a perpetuidad”; en otros términos, una utopía de la comunicación.

Otro aspecto interesante, y estrechamente vinculado con lo anterior, tiene que ver con la intensidad sensible. Progresiva, la línea histórica de *Futura* iba del malestar al bienestar en un tono profético: “La suma

total de los conflictos contemporáneos implicará un incremento de la tensión que aumentará, aumentará, aumentará hasta sobrepasar la capacidad humana para contenerla”. Ese desborde de malestares, sin embargo, y sorprendentemente, no se percibe como intensidad mayor, puesto que enseguida se lee: “En el futuro nuestras percepciones físicas alcanzarán su punto máximo –el cual resulta hoy incalculable”.

Una historización posible de ese “punto máximo” podría decir que el mismo constituyó la utopía sensible que caracterizó a parte de la generación de los 60 y 70, tanto en Argentina como en otros sitios del planeta. Mientras las experiencias guerrilleras y las militancias heredadas del jacobinismo y el leninismo tendían decididamente a despreciar el lugar del cuerpo en los procesos de emancipación (con excepción de una cierta loa al sufrimiento del combatiente y el Pueblo y a la proletarianización como la posibilidad de “emparejar” lo sensible-político que la sociedad de clases instalaba como división), ciertos discursos denominados contraculturales²⁹, nutriéndose de teorías psicológicas, ecológicas, feministas y recuperando tradiciones religiosas orientales (en particular el budismo y el taoísmo) comenzaron a prestarle atención a ese aspecto que enlazaba la política y la estética y que consideraban olvidado, al menos en un sentido liberador, desde el romanticismo. También fueron estos los años en que el mercado de bienes de consumo y la publicidad que le es consustancial comenzaron a masificar estrategias personalizadas y a producir enunciados donde el consumo se ligaría fuertemente a lo sensible, en lo que se conocería luego como

un desplazamiento del comprador racional al consumidor emotivo³⁰.

Esa intensidad deseada, en consonancia con profundos procesos socio-culturales y políticos de la época, tenía en el joven a su ideal, del que *Futura* pronosticaba: “El hombre se mantendrá joven. Su cuerpo no declinará. Al contrario, se mantendrá con toda la plenitud de sus poderes”. Más todavía “el hombre vivirá eternamente”. De hecho, el porte y la vestimenta de los actores de *Futura* nos hablan de una suerte de juego donde la juventud entra en combinación con lo andrógino y lo pulcro.

Son estos también los años de la emergencia del uso político de una expresión cara al psicoanálisis: represión. Fuertemente influenciados por los escritos de autores como Herbert Marcuse, Norman Brown, Erich Fromm y, más en general, lecturas difusas alrededor de la escuela de Frankfurt, innumerable cantidad de grupos, colectivos, artistas, escritores y organizaciones de lo más variado recurrieron a la categoría “represión” como clave de lectura que organizaba obstáculos, potencias, diagnósticos e imágenes de felicidad. Para muchos importaba más lo que el poder pretendía no dejar pensar o hacer que lo que hacía hacer y pensar³¹. Importaba resaltar lo que Fredric Jameson denomina el “componente subjetivo” del pensamiento utópico: es decir, no aquel que se dedica a imaginar instituciones locales y globales, estructuras económicas y una “mecánica” minuciosa de funcionamiento de la totalidad, sino “la especulación y el entusiasmo conceptual y lingüístico junto a una visión de la purificación y acción subjetiva”.³²

Resuenan en el futuro de *Futura* estos temas cuando se lee que, entonces,

aquel “punto máximo” equivaldrá a la ausencia de “coerción a nuestros sentidos. Reconoceremos el sonido, el gusto, el olfato, el tacto y la vista. Aparecerá una imagen del hombre descubriendo su cuerpo por primera vez: la cabeza, las orejas, la nariz, la boca, los ojos, el corazón, las entrañas, los genitales”. En el tono de las utopías como horizontes programáticos de plenitud de los que hablan Paul Gilroy y Fredric Jameson³³, se proyecta en *Futura* una imagen de hipersensibilidad y, nuevamente, transparencia en la experiencia de lo sentido, donde no hay necesariamente temor a ser tocado por lo desconocido: hay en cambio problemas y malestares, tensiones presentes y dificultades. En un juego que redefine cuerpos, figuras, texturas y contornos, el mundo habrá de ser el escenario de un acontecimiento perceptivo a través del cual deje ser experimentado tal como era. Un cuerpo virgen, un cuerpo para empezar de cero.

La utopía de la comunicación se entrelaza así con una utopía sensible, en un juego de producción recíproca entre la emoción y los discursos.

Dicho acontecimiento, se deduce de *Futura*, afectaría planos muy diversos de la existencia individual y colectiva, en la medida en que la represión no opera sólo en el plano inmediato del cuerpo sino en el territorio en que este existe. Se configura así una clave de lectura que, incorporando la problemática de los modos del distanciamiento y el acercamiento, de la comunicación y las sensibilidades, resulta en una reflexión de los modos residenciales dominantes, los objetos y las figuras de la familia, en tanto las tres resultan ser agentes activos en la repetición de “la experiencia del cuerpo y la mente como separación”. *Futura* se propone,

así, reordenar lo cercano y lo lejano, lo familiar y lo sorprendente, los cuerpos y los objetos. Lo extraño no es sinónimo de lo peligroso, sino de lo posible.

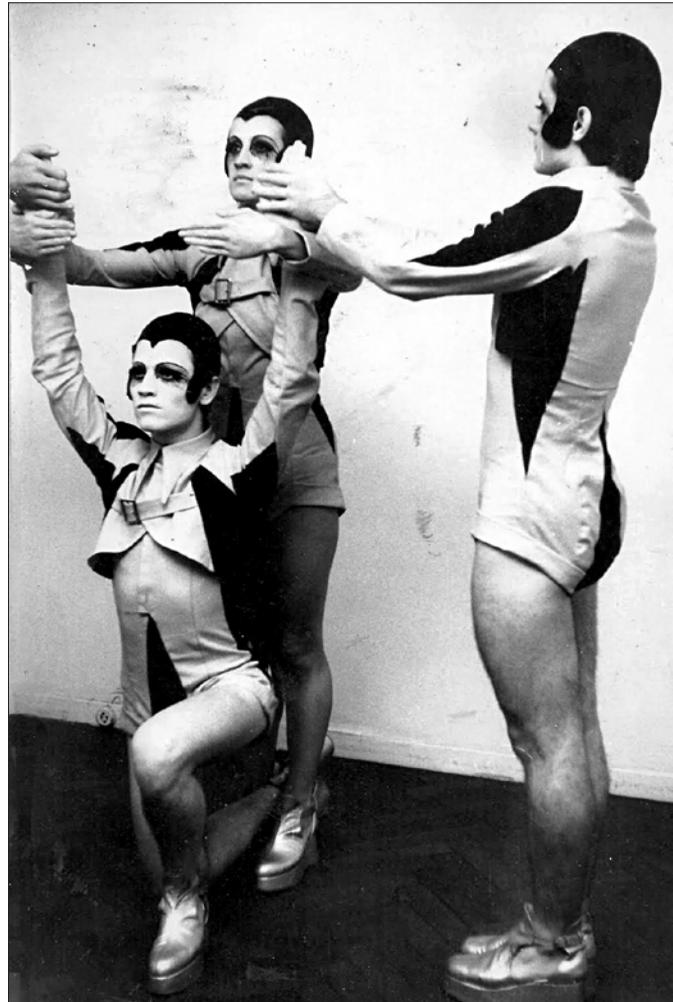
Veamos ahora qué tiene *Futura* para decir de cada uno de esos planos.

3. *Futura* y la familia

La distancia como clave de lectura sirvió a Canetti para describir y juzgar una inmensa cantidad de expresiones de masa. Más aún, esa clave le permitió inventar como masa y sus declinaciones (los cristales de masa, las mutas, las masas cerradas, las abiertas, las fluidas, las lentas, las rápidas, los momentos de descarga y de disolución, los liderazgos y las subordinaciones, etc.) una serie amplia de configuraciones sociales. Entre ellas, claro, la familia. Tal como afirma Ritvo tanto de la infundada distinción entre una psicología individual y una social como cuando escribe que “ni el psicoanálisis es una psicología de la familia ni la familia es generadora de lo social; más bien es una instancia subordinada a las varias cuya trama la constituyen”,³⁴ lo mismo puede decirse aquí de la noción de familia de Canetti, que no es tomada como base o núcleo o configuración primigenia, sino como una modalidad posible de articulación bajo determinadas condiciones sociales, atravesada por lógicas diversas. Pocas veces Canetti dispara munición gruesa con evidente intención destructiva como cuando le toca hablar de la familia actual: “La familia se endurece y vuelve rígida cuando excluye a los demás de su mesa; aquellos por los que uno debe velar constituyen un pretexto natural para dicha exclusión. La vacuidad de este pretexto se hace evidente en las fami-

lias que no tienen hijos y, sin embargo, no muestran la menor disposición a compartir su comida con otros. La familia de dos personas es la formación más despreciable que ha producido la humanidad”. De seguir el razonamiento de Canetti habría que decir que la “despreciabilidad” de la pareja —es decir, la familia de dos— radica en ser, a la vez, el agrupamiento humano más pequeño y reactivo posible. Es el colmo del distanciamiento y la rigidez. Y, nada casual, una de las formas dominantes en nuestras sociedades de millones de seres humanos circulando en simultáneo.³⁵

Futura



Esa familia recibe, en *Futura*, dardos tan venenosos como los que el húngaro le había dedicado algunos años antes.³⁶ Es, primeramente, un obstáculo al placer y al bienestar, “guardián de la división entre el cuerpo y la mente”; además, tiende a obliterar bajo la dominación de la pareja conyugal, las diferencias que la pueblan, homogenizando así la convivencia.

Teniendo en cuenta estos dos aspectos –división cuerpo/mente; homogenización– como rasgos obstaculizantes, *Futura* llama la atención sobre dos sujetos, dos posiciones familiares más bien, capaces de perforar la guardia ejercida. El joven y el anciano: las generaciones anteriores y posteriores a la adulta que tiende a gobernar los intercambios familiares. Sorprende la ausencia de niños en el esquema, y da que pensar que, en la obra, son pensados como periferia invisible del núcleo familiar, impotentes y con escasa capacidad de alterar condiciones.

Frente a los intentos de disciplinamiento y los requerimientos de obediencia, “el hombre joven considera la conducta pasada y presente de la familia sin nunca formar parte de su rutina. Confrontando a la familia el hombre joven ensaya gestos para liberar la relación entre cuerpo y mente”. El joven se convierte así, en la posibilidad de lo nuevo, la tendencia que dará forma al futuro, al punto tal que lo joven y el futuro se volverán difícilmente distinguibles.

El otro protagonista de este desborde, los ancianos, es algo más sorprendente para un contexto de fuerte diferenciación –y polémica– generacional en campos muy diversos, donde lo joven había devenido equivalente de ruptura, novedad, futuro. Ese año, por poner un ejemplo, será

el de notables y numerosas revueltas de jóvenes –mayoritariamente– en diversas ciudades del planeta (París, México D.F., Praga, Chicago, Torino, Moscú) que, sin dudas, constituyen una de las grandes notaciones políticas de la época. En un plano diverso y de escala reducida, ese mismo año se editó en Argentina la novela de Adolfo Bioy Casares *Diario de la guerra del cerdo*, cuyo protagonista, un hombre mayor, ve cómo sus amigos coetáneos van cayendo uno a uno (y cómo esa misma amenaza de muerte pende sobre él) a manos de organizaciones juveniles, en un proceso de aniquilamiento que opone a jóvenes y viejos, y donde se entremezcla lo absurdo y lo socialmente legitimado. Al año siguiente ve la luz *Invasión*, una película dirigida por Hugo Santiago con guión de Borges, en el que puede verse el choque entre dos organizaciones de jóvenes, unas de las que es dirigida por un anciano. En el plano de la representación política, estos son los años en que el ya anciano Perón festeja la existencia de la “juventud maravillosa”, la cual, a su vez, se identifica fuertemente con el líder del peronismo.

Volviendo a *Futura*, a los ancianos no se les pide obediencia tal como se les exige a los jóvenes. Tampoco se trata de disciplinar su sexualidad. Al menos no es lo prioritario; quizá se dan por tareas cumplidas o innecesarias. A diferencia del joven, el anciano representa, para la familia moderna, lo inútil. Lo que carece de valor de productivo, lo que no puede trabajar. Frente a esa condición inútil, la familia exige resignación y procura ubicar a sus antecesores en un lugar donde, al menos, no molesten, donde no se conviertan en obstáculos. Pero “a pesar del

rechazo que la familia impone sobre los ancianos, ellos intentan continuar participando en las experiencias de la vida. En su aislamiento, los ancianos nunca cesan de afirmar su capacidad de vivir”. Afirmer esa potencia joven y anciana constituye una clave que abre un futuro diverso³⁷.

La separación familiar se corresponde con la separación cuerpo/mente cuyo ideal lo constituye la pareja adulta: mientras que el joven es cuerpo sin mente y el anciano mente sin cuerpo, sólo en la pareja se da la reunión, pero no la unificación, de lo separado. Atacar a la familia, atacar a la pareja es procurar anular la división de la que ella misma ha brotado y que no cesa de dificultar las relaciones. Si la sucesión efímera y anónima era el signo –y el problema– del espacio público, la regularidad y rigidez doméstica es su contracara, no menos problemática. Recordando levemente la utopía de Fourier, y lo que Fredric Jameson llama sus “extraordinarios detalles libidinales”³⁸ *Futura* nos dice que el mundo del futuro, si quiere intensificar los sentidos y fluidificar las relaciones de los espacios residenciales con la ciudad, deberá eliminar la familia.

4. *Futura* y la casa

De la constelación de territorios posibles, *Futura* toma algunos como puntos de intervención: hemos visto, hasta aquí, lo que pensó de la comunicación, lo sensible, la familia. Toca el turno ahora a la residencia y el “orden invariable de la casa”.

Simmel escribió que en las grandes ciudades “la cercanía y la estrechez corporal hacen tanto más visible la distancia espiritual [entre sus

habitantes]”. Todos hemos experimentado eso. Sin embargo, se podría argumentar que ése no es el único fenómeno que produce la aglomeración de seres humanos en espacios urbanos. A veces ese acercamiento puede funcionar como una de las condiciones para experimentar cierta condición genérica del hombre; o, al contrario, recordar que fue en metrópolis como Berlín o Roma donde tuvieron lugar fenómenos de masas,³⁹ vistos desde ahora, sorprendentemente estables (el nazismo se mantuvo durante casi una década, mientras que el fascismo duró casi dos). Se podría argumentar, también, que son ciertas maneras del acercamiento y la estrechez las que agrandan las distancias; y que, por el contrario, otras maneras podrían resultar en encuentros y contactos que las acorten. A mi criterio, esta última expectativa conecta en gran medida con lo que el sociólogo Richard Sennett escribió a propósito del tema: “los espacios urbanos cobran forma en buena medida a partir de la manera en que las personas experimentan su cuerpo. Para que las personas (...) se interesen por los demás, creo que tenemos que cambiar la forma en que percibimos nuestros cuerpos”⁴⁰ y en sus alrededores circula *Futura*, como una suerte de programa para sociedades multitudinarias, en los que la ética y las movimientos posibles entran en conexión.

A las dos “actitudes” con que Simmel caracterizó el paisaje emotivo de los encuentros metropolitanos, la indolencia y la aversión, *Futura* permite pensar una tercera: el hábito, entendido como “restricción de los movimientos espontáneos”. Digamos que si la indolencia es un intento por evitar la escena y la aversión por rechazarla o

salir rápidamente de ella, el hábito es un modo de permanecer. Y en pocos lugares uno se ve forzado a permanecer como en la casa.

Si imaginar la casa y su habitabilidad es también imaginar el mundo y las formas de circularlo entonces la crítica de la residencia actual, por social, resuena más allá de las paredes. Pensado desde un punto de vista urbanista, el hábito es también hijo de una cierta arquitectura que encuentra en la residencia un lugar de concreción: “Existe un orden invariable característico de las casas que contradicen las necesidades variables de sus habitantes” que “los obliga a repetir gestos rígidos en contradicción con el movimiento espontáneo”. La función de las distintas partes de la casa, los movimientos en su interior, los rituales de alimentación, las acciones para su mantenimiento, al tiempo que emergen como un territorio más de compartimentación urbana y regulación estricta de los movimientos, confluyen en su mínima variabilidad para producir en su interior que “dos personas conviviendo sucumban a la dependencia en gestos lo cual crea un lazo que impide la espontaneidad individual”.

Poner en evidencia esa tensión con lo familiar, que no es, ni mucho menos, una simple rémora premoderna en un contexto de transformaciones, y pronosticar un tiempo venidero en que las casas sean ambientes propensos a la novedad: tal es lo que parece querer *Futura*.

Entonces, como ahora, habrá residencias, ¿qué haremos con ello? ¿qué queremos de ellas? “Nuestras viviendas satisfarán constantemente las necesidades de nuestros cuerpos”; cuerpos que, como vimos, anhelaran el encuentro intenso con otros cuerpos,

que existirán en escenarios de recepción y distribución simultánea de información, y no serán ya uno de los términos en una división que tiene a la mente en el otro extremo. Se diría que en el futuro de *Futura* se habrán extinguido las esperas, los ruidos, los displaceres, la decadencia y hasta la muerte. La arquitectura parece tener algo que decir, en la medida en que su nueva visión de lo que puede ser un ambiente forma parte estructural de la posibilidad de los sujetos de ingresar en una renovación de sus experiencias sensibles bajo el signo de un cierto éxtasis que no iría ligado a la experiencia religiosa sino a una transformación profunda de sus condiciones materiales –inmanentes– de existencia.

5. *Futura* y los objetos

Sin embargo, no todo presente es obstaculizador. Las menciones a los objetos en *Futura* son fundamentales. No se trata sólo de ciertos objetos mencionados sino también de cómo se imaginan y conciben los objetos. Sucede que el diseño es una de las disciplinas o de los saberes que, se podría especular, abrirá el camino a ese futuro deseado. Algo que la literatura utópica transitó desde Moro y que, siglos más tarde, con la emergencia de la ciencia ficción no haría sino especificarse, volviéndose obsesivamente sobre las cosas, sus funciones y sus detalles.

Dato no menor, si se tiene en cuenta que estos son los años de crecimiento de carreras, empresas y organismos estatales vinculados al diseño gráfico e industrial, de transformaciones de las técnicas, discursos y estrategias publicitarias, así como de una mayor visibilidad pública de sus practicantes, tanto

en organizaciones profesionales como en calidad de “autores”.⁴¹ La modernización de los años 60 quedó vitalmente ligada a la renovación del diseño. Y basta recordar que *Futura* se exhibió en una de las instituciones más importantes de la historia de la experimentación gráfica, audiovisual y artística en Argentina al servicio de empresas y mercancías: el Instituto Di Tella.

Ese mundo de intensidades y bienestar, dotado de una nueva arquitectura, exigía también nuevos objetos (entre los cuales se debe incluir la vestimenta), cosas que no fueran “mero” entorno (si es que algo así puede existir) o acumulación insensata sino que contribuyeran a la construcción de nuevos espacios y sensibilidades, como las sillas de H.G. Wells en su novela de 1895, *La máquina del tiempo*, en la cual el narrador relata que “nuestras sillas nos abrazan y nos acarician más que sencillamente someterse a que estemos sentados sobre ellas”.⁴² En *Futura* también hay algo de esa conjunción entre diseño y placer inscripta en ciertos principios o rasgos que hoy –el hoy de la obra, no el nuestro– apenas resaltan pero que en el día de mañana deberían definir la cualidad de las cosas. Cosas que “hacen posible una disminución de la tensiones cotidianas”; o bien que “ubican al cuerpo en contacto con el agua y garantizan su uso placentero”; así como “otros, por su forma y textura, al cubrir y rodear el cuerpo garantizan un profundo bienestar”. En resumen, “los gestos que identifican estos objetos son acuáticos y resbaladizos”.

Pero hay todavía un tercer gesto, “una tercera categoría: objetos que transportan al hombre (...) El usuario realiza gestos físicos por los cuales se fusiona profundamente con la máquina por él creada”. Rastreado indicios contem-

poráneos de este imaginario de diseño, *Futura* encuentra un objeto-medio de transporte que, sin dudas, se dotará de atributos que lo harán uno de los emblemas tecnológicos de la época: la cápsula espacial. Posibilidad única, inaugural, de ver el planeta Tierra desde el espacio exterior, la cápsula espacial “es el ejemplo de una imagen de futuro existiendo en el presente”, su forma y funciones la vuelven un poco paradigmática de lo que debería ser un entorno en el futuro, y también una cierta manera de comprender el cuerpo, el movimiento, los pequeños grupos operando en su interior. Exactamente ciento cuatro años antes, a propósito de la creación en Francia de la Sociedad de navegación aérea, Victor Hugo le escribía a Felix Nadar, el fundador de la sociedad en cuestión, en señal de apoyo: “Liberemos al hombre. ¿De quién? De su tirano. ¿Qué tirano? La gravedad. Sondead esta palabra, la gravedad, y veréis en ella la causa de los prejuicios, y también de los hábitos rutinarios... ¿Qué es el aeróscafo dirigido? Es la supresión inmediata, absoluta, instantánea, universal, en todas partes a la vez, para siempre de la frontera...”.⁴³

Algo de esa liberación radical atravesaba también el imaginario de la cápsula. No obstante, *Futura* iba algo más allá, o más acá, de la relación del cuerpo con la Tierra para involucrar también la relación del cuerpo con un entorno inmediato, en

Ese futuro, el de la hipersensibilidad o intensidad sensible, aparece en el horizonte de los años 60 y 70 como aquel espacio en que cuerpo y comunicación habrían de redimirse, puliendo y desquitándose, finalmente, de lo que en su actualidad hay de obstáculo. El futuro, la condición de un “buen” futuro, implica que sea capaz de darle lugar –definitivo– a una utopía de lo sensible.

tanto la cápsula “nos sugiere que en el futuro habrá una tendencia a crear objetos contenedores”.

6. Finalmente, la contención

Es interesante detenerse sobre la idea de contención, porque atraviesa la obra y, a mi entender, es una de las claves que permiten comprender el sentido de las críticas y las propuestas y pronósticos que hemos presentado hasta aquí. De allí que hayamos reservado un elemento tan importante para el final.

En *Futura*, lo contenedor se explica, primeramente, en términos filogenéticos: remite a la vida intrauterina y al trauma del nacimiento, luego del cual “la vida fetal persiste intensamente dentro nuestro como una perfecta imagen de completud”. De allí que el ser humano “en su vida ansíe recrear las condiciones de completud de la vida fetal. Fracasa y se da cuenta de que toda la actividad del hombre conduce a la rigidez y la privación, mientras que la vida fetal era flexibilidad y gozo”. Histórica y culturalmente, esa tensión y su deseada resolución se condensan en la idea de “Paraíso (...) que aparece como una imagen contenedora -que uno reconoce en la imagen contenedora del futuro”. Algo que va en la línea de “El Malestar en la cultura”,⁴⁴ cuando Freud afirma (citaré largamente):

“Nuestro actual sentido yoico no es, por consiguiente, más que el residuo atrofiado de un sentimiento más amplio, aun de envergadura universal, que correspondía a una comunión más íntima entre el yo y el mundo circundante. Si cabe aceptar que ese sentido yoico primario subsiste –en mayor o menor grado– e la vida

*anímica de muchos seres humanos, debe considerárselo como una contraposición del sentimiento yoico adulto, cuyos límites son más precisos y restringidos. De esta suerte, los contenidos ideativos que le corresponden serían precisamente los de infinitud y de comunión con el Todo, los mismo que mi amigo emplea para ejemplificar el sentimiento oceánico”.*⁴⁵

En cuanto a los objetos, la cápsula espacial remitiría al vientre materno y, en ese sentido, “es una imagen contenedora”. Y para los cuerpos y los encuentros *Futura* reclamaba que se rescatase e intensificaran las posibilidades de contactos físicos que hicieran factible “situaciones recíprocamente contenedoras”, que no se agotaran en la genitalidad. Tutto sommato, este “gesto contenedor” de *Futura*, intersectado por nuestra intuición del lugar que tiene la experiencia urbana metropolitana en la obra, nos hace pensar en que no se trataría de diluirse en las masas ni de devenir autista en la fuga, ni de repetirse. Ante la posibilidad de contactos tácticos, esporádicos, no irrelevantes pero efímeros, *Futura* se ofrece como un experimento de cercanía y duración que haga posible encuentros. ¿Es imposible conocernos? Hay algo cierto en eso. Pero el choque instantáneo no resuelve el dilema; tampoco la regularidad de las formas. Ni siquiera lo evitan. *Futura* quiere hacer durar la posibilidad (no el hecho) de conocernos a través de una intimidad que no se presenta como un secreto sino como un movimiento.

7. Una imagen de conjunto

Inscripta en una época de profundas transformaciones culturales, en *Futura*

se deja ver, a mi entender, una cierta comprensión y construcción de la propia historicidad, en el sentido de dotarse de una articulación entre pasado, presente y futuro. En un juego de condicionamiento recíproco entre la percepción analítica y los proyectos, *Futura* se deja pensar como un ejercicio de identificación de problemas, oportunidades y tendencias que permitieran significar e intervenir en la transformación social.

Se trató de un objeto artístico y cultural que dialogó con su coyuntura y en el cual es posible ver atravesados una multitud de procesos sociales y culturales: la masificación urbana, la crisis de los modelos familiares, el desarrollo tecnológico, la exploración estética, entre otros. Historizar, en este sentido, tiene que ver con comprender aquello que se percibía o remarcaba de la maraña de tiempos que constituye una cierta condición histórica.⁴⁶

Dicho esto, *Futura* fue el espacio de despliegue de una esperanza, de una mirada hacia el futuro. Esa tendencia, que marcó claramente el período 60/70, no se componía siempre de los mismos elementos. En la obra que hemos analizado, el futuro se recorta en un campo que no interpela lo político en sus figuras macroinstitucionales. Ni siquiera interpela los problemas económicos, materiales, desde un punto de vista de los modos, formas y criterios para su producción, distribución y circulación.

No puede decirse que en *Futura* se piense políticamente. Ese problema no entra en el cuadro analítico, ni como obstáculo explícito ni como herramienta para las tendencias actuales, ni como presencia futura. Su devenir pretende tomar otros caminos, que alejados de ella al comienzo acaben

por alcanzarla en un futuro donde, quizá, se haya extinguido. Su camino es, específicamente, el de las sensibilidades y los modos de encontrarse, de acercarse: un camino estético. Su perspectiva, podría decirse, es ambiental. Su intención: crear condiciones para una sensibilidad más intensa, una comunicación menos distorsionada, un cuerpo con mayores posibilidades de distensión, bienestar y placer.

Ese futuro, el de la hipersensibilidad o intensidad sensible, aparece en el horizonte de los años 60 y 70 como aquel espacio en que cuerpo y comunicación habrían de redimirse, puliendo y desquitándose, finalmente, de lo que en su actualidad hay de obstáculo. El futuro, la condición de un “buen” futuro, implica que sea capaz de darle lugar –definitivo– a una utopía de lo sensible. Es el mito de un futuro intenso y regenerativo, compuesto del origen de la vida humana y del mito del Paraíso como, repetimos, “imagen del concepto histórico-cultural del placer, bienestar y satisfacción de los sentidos”, como vivencia de satisfacción cuya huella no hacemos sino buscar una y otra vez. De allí que en el futuro *Futura* quiera encontrar el comienzo, liberado de su traumática continuación y, en ese sentido, la suposición de aquel comienzo se espeja con la suposición de una resolución definitiva.

La imagen de futuro de *Futura* es la de una sensibilización general de los intercambios. El futuro habrá de ser un lugar más intenso o, mejor, más placentero. En *Futura* se puede hablar de un horizonte de éxtasis en el que bienestar e intensidad se confunden. En otros términos, su imagen de futuro, habitada por medios acuosos, cápsulas como vientres, cuerpos moviéndose

entre formas cóncavas y convexas, en ausencia de ángulos rectos, es la de una existencia fluida despojada del dolor. En términos de insinuaciones que pulsaban contra las dinámicas masivas de la sociedad argentina de la década de 1960, al tiempo que daban cuenta de discursos minoritarios que tendrían en las décadas posteriores notables capacidades de impregnación cultural, encontramos esta obra, *Futura*, latiendo como una crítica y un proyecto que se nutría de imaginarios de fluidez, simultaneidad y erotismo para abrir el cuestionamiento de su presente. No se trató de una especie de llegada tardía de

la nostalgia rousseauiana por la dicha precivilizatoria; en cambio, el presente, plagado de obstáculos, fue también el territorio donde tenían lugar aperturas y trabajos hacia lo nuevo. Y el fracaso, se podría especular, bien lo valía. *Futura* puede ser leída, como toda previsión, en lo que tenía de imposible realización o bien en lo que producía el hecho de prever; en otros términos, como utopía programática o como impulso utópico. Aquí hemos intentando oscilar entre ambas lecturas.

(*) UBA/CONICET.

NOTAS

1. Intentando dinamizar la lectura, evitaremos las notas al pie toda vez que hagamos referencia al texto de *Futura*. Simplemente, irá entrecorillado en el cuerpo del texto.
2. Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005; p. 328.
3. Simmel, George. "Las grandes ciudades y la vida del espíritu". *Revista Cuadernos Políticos*; n° 45, 1986. México D.F., enero-marzo de 1986; [pp. 5-10]. Y Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
4. Fuente: América Latina y el Caribe: evolución de la población urbana, de la población rural y del grado de urbanización, 1950-2000. United Nations, 2001.
5. Fuente: INDEC. *Censos Nacionales de población (1869-2001)* en www.indec.mecon.ar/
Vale aclarar que la definición de "población rural" operativa en los censos realizados en Argentina a partir de 1960 es la siguiente: "Población empadronada el día del censo en centros poblados con menos de 2000 habitantes, además de la población diseminada (población empadronada fuera de localidades)" en "América Latina: proyecciones de poblaciones urbano-rural" en *Boletín Demográfico*, n° 63, de enero de 1999.
6. Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005; p. 328.
7. Fuente: INDEC. *Censos Nacionales de población (1869-2001)* en www.indec.mecon.ar/
8. Liernur, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Fondo nacional de las Artes, 2001.
9. Liernur, Jorge y Shmidt, Claudia: "Francisco Bullrich (1929-2011). Adiós a un teórico y crítico brillante" en Suplemento ARQ, Diario *Clarín*, 23 de agosto de 2011.
10. Polledo, Eduardo: "El Ambiente de la vivienda", *Revista de Arquitectura Summa*, n° 66, Buenos Aires, 1967.
11. Link, Daniel. *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma, 2005; p. 34.
12. Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.
13. King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007. Y Longoni, Ana y Metsman, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.
14. Citado en Mattelart, Armand. *Historia de la utopía planetaria*. Barcelona, Paidós, 2000; p. 263.
15. Arroyuelo, Javier y López Sánchez, Rafael. "Futura"; en Katzenstein, Inés (comp.). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2006; pp. 71-75.
16. Ritvo, Juan. *Sujeto, Masa, Comunidad. La razón conjetural y la economía del resto*. Santa Fe, Mar por medio Editores, 2011; p. 19.
17. Canetti, Elias. *Masa y poder*. Barcelona, Random House Mondadori, 2005; p. 73.

18. Canetti, Elias. *Masa y poder*. Barcelona, Random House Mondadori, 2005; p. 77.
19. Canetti, Elias. *Masa y poder*. Barcelona, Random House Mondadori, 2005; p. 73.
20. Ritvo, Juan. *Sujeto, Masa, Comunidad. La razón conjetural y la economía del resto*. Santa Fe, Mar por medio Editores, 2011; p. 23.
21. Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1997; p. 241.
22. La Boétie, Étienne de. *El discurso sobre la servidumbre voluntaria*. México, Sexto piso, 2003; p. 23.
23. Más adelante, cuando hagamos referencia a la politización del término “represión”, intentaremos precisar un poco más este asunto.
24. Citado en Mattelart, Armand. *Historia de la utopía planetaria*. Barcelona, Paidós, 2000; p. 113.
25. Simmel, George. “Las grandes ciudades y la vida del espíritu”. *Revista Cuadernos Políticos*; nº 45, 1986. México D.F., enero-marzo de 1986; p. 1.
26. Simmel, George. “Las grandes ciudades y la vida del espíritu”. *Revista Cuadernos Políticos*; nº 45, 1986. México D.F., enero-marzo de 1986; p. 3.
27. No deberíamos olvidar un dato de política nacional: son los años el gobierno de Onganía que avanzó sobre algunos campos, espacios e instituciones con decisiones autoritarias y prácticas de censura. La vorágine genocida que comenzó en el 1976 suele hacernos ver estos gestos con cierta piedad. Más bien habría que pensarlos como tímidos pioneros.
28. Ritvo, Juan. *Sujeto, Masa, Comunidad. La razón conjetural y la economía del resto*. Santa Fe, Mar por medio Editores, 2011; p. 9.
29. Para una lectura compleja del concepto de contracultura, no reducida al mero rechazo o a la marginalidad y el aislamiento, es útil leer *Filosofía del underground*, de Luis Racionero.
30. Sin embargo, estas prácticas y técnicas no eran nuevas. Se remontaban a fines de los años 20, cuando en Estados Unidos comenzó a desarrollarse el *marketing*.
31. Algo que caracterizará a parte de la crítica y la teoría posterior de matriz foucaultiana.
32. Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres, Verso, 2005; p. 80.
33. Este aspecto es trabajado, por Paul Gilroy, en sus investigaciones sobre cultura y política en relación a las experiencias afroamericanas. Por su parte, el ya citado Jameson, dedica su último libro a pensar sobre lo que él llama “un deseo llamado utopía”.
34. Ritvo, Juan. *Sujeto, Masa, Comunidad. La razón conjetural y la economía del resto*. Santa Fe, Mar por medio Editores, 2011; p. 31.
35. Aún si, vale aclarar, la pareja ha dejado de ser una forma que incluya a las mismas personas durante mucho tiempo, la estructura como tal goza de buena salud.
36. No sabemos exactamente cuándo, porque *Masa y poder* le llevó a Canetti treinta años terminarlo, habiendo comenzado en 1930.
37. Es interesante notar aquí la interpretación en términos de valorización capitalista que habilita *Futura* si se tiene en cuenta que esa noción de inutilidad ha sido arrinconada y condenada socialmente, al punto que para nuestra actualidad puede decirse que el mercado procura exprimir esa potencia anciana, al menos fragmentariamente, hasta el final. Ya no basta con hacer a un lado a los viejos. Diríamos que porque ya no hay “al lado”.
38. Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres, Verso, 2005; p. 67.
39. Vale aclarar que Simmel murió en 1918, por lo que no llegó a ver nada de esto.
40. Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1997; p. 394.
41. Blanco, Ricardo. *Crónicas del diseño industrial en la Argentina*. Buenos Aires, Ediciones FADU, Universidad de Buenos Aires, 2005.
42. Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres, Verso, 2005; p. 65.
43. En Mattelart, Armand. *Historia de la utopía planetaria*. Barcelona, Paidós, 2000; p. 199.
44. El año anterior a *Futura*, su director, Rodríguez Arias, había expuesto un retrato de Freud gigante en una exposición en el Di Tella. Si bien podría ser completamente infundado, podríamos especular que alguna lectura freudiana se filtró en la elaboración de la obra que aquí investigamos. El registro de esa exposición se puede consultar en King, John: *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*; Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007.
45. Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza editorial, 2006.
46. Para una profundización de la noción de historicidad en el sentido aquí planteado puede consultarse: Hartog, Francois. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*, UI, México D.F., 2007.

BIBLIOGRAFÍA

Fuente primaria:

Arroyuelo, Javier y López Sánchez, Rafael. "Futura"; en Katzenstein, Inés (comp.). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2006.

Polledo, Eduardo: "El Ambiente de la vivienda", *Revista de Arquitectura Summa 66*, Buenos Aires, 1967.

De consulta:

AA.VV. "América Latina: proyecciones de poblaciones urbano-rural" en *Boletín Demográfico*, N° 63, de enero de 1999.
Bertolo, Amedeo. "El imaginario subversivo"; en Colombo, Eduardo. *El imaginario social*. Montevideo, Tupac-Nordan Ediciones, 1989.

Blanco, Ricardo. *Crónicas del diseño industrial en la Argentina* Editorial. Buenos Aires, Ediciones FADU, Universidad de Buenos Aires, 2005.

Canetti, Elias. *Masa y poder*. Barcelona, Random House Mondadori, 2005.

Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza editorial, 2006.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness*. Cambridge, Harvard University Press, 1993.

Hartog, Francois. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*, UI, México D.F., 2007.

INDEC: Censos Nacionales de Población (1869-2001) en www.indec.mecon.ar (última consulta: 29-06-2011).

Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres, Verso, 2005.

Kafka, Franz. *Cuentos completos. Volumen 1*. Buenos Aires, Losada, 2000.

King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007.

La Boétie, Étienne de. *El discurso sobre la servidumbre voluntaria*. México, Sexto piso, 2003.

Liernur, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Fondo nacional de las Artes, 2001.

Liernur, Jorge y Schmidt, Claudia: "Francisco Bullrich (1929-2011). Adiós a un teórico y crítico brillante" en "Suplemento ARQ", *Diario Clarín*, 23 de agosto de 2011.

Link, Daniel. *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma, 2005.

Longoni, Ana y Metsman, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.

Marcuse, Herbert. *El final de la utopía*. Barcelona, Ariel, 1981.

Mattelart, Armand. *Historia de la utopía planetaria*. Barcelona, Paidós, 2000.

Racionero, Luis. *Filosofías del underground*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1977.

Ritvo, Juan. *Sujeto, Masa, Comunidad. La razón conjetural y la economía del resto*. Santa Fe, Mar por medio Editores, 2011.

Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Simmel, George. "Las grandes ciudades y la vida del espíritu". *Revista Cuadernos Políticos*; n° 45, 1986. México D.F., enero-marzo de 1986.



Jornadas Macedonio Fernández

El Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, la Biblioteca Nacional y el Malba convocaron a un grupo de escritores y críticos literarios para debatir en torno a la vida y la obra de Macedonio Fernández.

Participaron Ricardo Piglia, Noé Jitrik, Horacio González, Germán García, Ana María Camblong, Liliana Heer, Luis Chitarroni, entre otros.

El cuerpo de escritura siempre vivo y provocativo de Macedonio, ubicado en la encrucijada del modernismo y la vanguardia, habilitó una revisión desde las múltiples inflexiones de la teoría literaria contemporánea.



Cucaño y la Intervención en la Iglesia

Por Guillermo Giampietro (*)

Las imágenes que nos hemos formado acerca de la última dictadura suelen venir acompañadas por la idea de que allí sólo se vivía en condiciones de padecimiento colectivo. Esa imagen, que hace justicia, de algún modo a la tragedia que se intenta narrar, nos impide encontrar pequeñas resistencias, actos de sabotaje, en este caso dentro del campo artístico, que bien pasan inadvertidos o bien forman parte de las mitologías épicas.

Cucaño fue un colectivo de arte experimental que se desempeñó entre los años 1979 y 1983 en la ciudad de Rosario. Sus intervenciones proponían acciones dramáticas, pequeños actos sin postular un sentido *a priori* ni tampoco denunciar su carácter de artificio. Eran formas de afirmación de las potencias, sin constituir mediaciones representativas. Su temporalidad no estaba marcada por ningún tipo de requisito formal, sino por las propias condiciones de producción, pudiendo ser efímeras “interposiciones” o extenderse sin límites precisos. Su evento más resonante y mítico se llevó a cabo en la Parroquia Nuestra Señora del Carmen, un domingo por la mañana durante la misa. La rareza del episodio consistió en que se propuso no dejar marcas para posibles registros posteriores. Una acción que tenía como propósito despojar el cuerpo de los fieles de las raíces históricas de la sumisión teológica que convierte la vivencia corporal en culpa interiorizada, para liberar las potencialidades de “mendigos, santos y locos”, víctimas de la “corrupción divina”. La leyenda de estos episodios, narrada aquí por Guillermo Giampietro –partícipe de la experiencia–, sigue exudando un halo de misterio.

Cucaño es el nombre que identificaba a un grupo de jóvenes que entre 1979 y 1983 llevaron a cabo una intensa actividad artística y política, que se desplegaba fundamentalmente en la ciudad de Rosario (Argentina) durante el gobierno de la última dictadura militar.

Cucaño llevaba a cabo un tipo singular de eventos que llamaban “intervenciones” (posteriormente lo sustituirían por el término más apropiado y original de “interposiciones”). Las intervenciones, a grandes rasgos, consistían en la realización en un espacio y un tiempo determinados, de una acción dramática, sin que el grupo se declarase como el agente provocador de la misma y sin denunciar tampoco la naturaleza “artificial” del acto en sí. Una intervención podía dilatarse en el tiempo y el espacio, durando meses o segundos, no dejar la huella de un inicio ni de un fin, abordar la simultaneidad de las experiencias singulares, así como los espacios y el movimiento de las ritualidades sociales colectivas.

Cucaño realizó en la Parroquia Nuestra Señora Del Carmen, de Rosario, un domingo por la mañana del mes de junio de 1982, la intervención que conduciría al extremo, la práctica de sus presupuestos ideológicos.

La sola introducción a la lectura de las argumentaciones que intentan enfocar la experiencia singular, nos lleva a tropezar con una larga serie de dificultades. Dificultades ya inscritas *a priori*, en la planificación genética del evento. Veamos por qué:

La Intervención en la Iglesia, no debía ser anunciada ni dirigida a los espectadores, no debía realizarse ningún tipo de registro, ni de documentación. El evento no pretendía ni siquiera un posible efecto posterior,

ligado al escándalo, que por vías indirectas pudiese ser difundido a través de la prensa. La pregunta inevitable, ante semejante punto de partida, es la que abre las posibilidades de su reconstrucción: ¿Para qué correr los riesgos físicos reales (en aquel período, por mucho menos, alguien podía ser encarcelado, torturado o desaparecer) si no se pretendía, aparentemente, dejar ninguna marca?

In primis, la confianza absoluta en sus ingenuos presupuestos, los separaba de los cálculos preventivos de conveniencia suministrados por el sentido común. La certeza en la propia eficacia, los llevaba a creer que la fuerza pura del evento generaría un desdoblamiento conceptual, que proyectaría sus efectos más allá de la determinación espacio-temporal, en los cuales se realizaban. Serían actualizados en las narraciones singulares y divergentes de otros, como un veneno que emerge de los agujeros olvidados en la trama de la historia, reinventados en emplazamientos discontinuos y simultáneos. El riesgo “inútil” era el resultado de la fricción entre las fuerzas en juego: la represión, el poder milenarista del clero, su Dios, y la acción creativa “revolucionaria”. El riesgo pasaba como la condición fundamental sobre la cual se apoyaba la absurda dramaticidad de la intervención/interposición. Sin él, el arte revolucionario era un vacío de energía. Era estética asegurada en los límites de la representación. ¿Pero qué cosa entendía Cucaño como “arte revolucionario”?

Arte revolucionario

A Cucaño los lenguajes habituales del arte le resultaban ajenos. Las formas

Cucaño extraía de las profundidades y ponía en acto, una mezcla de simulacros que se interponían con un espacio y una duración “local” de realidad. No se “mostraba” a otro que no fuera él, una obra, ni algún supuesto “espíritu libre” de determinaciones formales.

consensuadas para constituirse como artistas, el modo habitual de presentarse ante el mundo como tales, expresaba, según ellos, la obediencia pasiva del artista a los diagramas del poder burgués. Adaptarse a un mercado o a un anti-mercado, seguir una carrera, consolidar una forma en un esquema de representación como sujetos separados, colocarse

entre los modos en los cuales se distribuyen las ocasiones, no eran siquiera posibilidades tomadas en consideración.

Cucaño creía que el arte revolucionario se jugaba

sin mediaciones en la acción continua sobre lo existente, en el tumulto de su devenir. El arte revolucionario se proclamaba como un simulacro de doctrina puesto al servicio de la transformación del mundo y de la vida. La Revolución que pretendían, tenía que ser llevada a cabo mediante la deconstrucción de las categorías (Ser, Dios, Yo) que fijan la realidad, como un espectáculo inmutable, al servicio de la clase dominante.

El arte revolucionario actuaba sobre las conexiones entre las fuerzas activas de la vida, desplegando su voluntad de potencia, intoxicando la gramática de la metafísica que distribuye las fuerzas, en los modos de un mundo determinado por ella. La novedad en la impostación de este modo de creencia, era que su fuerza revolucionaria, pretendía ejercitar una torsión que hiciese saltar la imagen que separa lo incorpóreo de lo existente, rompiendo el dominio infinito que parece asegurarle al yo la instancia del

ser, aquello que lo lleva a interiorizar el límite como propio. La individualidad sería barrida por el efecto de estos desplazamientos tumultuosos.

Su revolución no consistía en colocar un mundo en oposición o negación de otro. “La única función del artista revolucionario es la de hacer detonar la fuerza que irradia en la superficie de la realidad, el germen multidimensional de la transformación permanente”. La acción no era direccionada a transformar el mundo según un sueño, sino a mezclarse en la realidad de la que era exceptuada. “A despertar en el seno de los seres que se buscan y se mezclan, la realidad de la laceración entre el posible y el imposible, para afirmarse en la continuidad del salto. Imposible, que no será ya salvación espiritual, sino subversión concreta y en acto del Posible.”

¿Por qué entonces la práctica de la intervención/interposición se imponía como el instrumento concretizador de este supuesto arte revolucionario?

La intervención/interposición

La acción dramática de la intervención no se materializaba a través de los modos de la representación, se afirmaba en la tensión entre las fuerzas en estado puro (despojadas de la apariencia y de lo verosímil). Ninguna mediación formal la acomodaba dentro de los esquemas de la identificación burguesa: no eran actores, eran los fieles de un simulacro de doctrina revolucionaria, fieles entre los fieles, combatientes sin máscaras ni rostro, cuerpos lanzados entre los cuerpos. No eran espectadores, eran los actuantes involuntarios de una experiencia lacerante. Cucaño extraía de las profundidades y ponía

en acto, una mezcla de simulacros que se interponían con un espacio y una duración “local” de realidad. No se “mostraba” a otro que no fuera él, una obra, ni algún supuesto “espíritu libre” de determinaciones formales.

La interposición tenía que destituir los poderes del negativo que interrumpe el flujo de las potencias actuantes, separándolas como apariencias. El simulacro se interponía (no irrumpía) en la superficie en la cual se mezclan las existencias, era la afirmación de un evento puro, vaciado de toda intencionalidad representativa. Su irradiación multidimensional desarticulaba las conexiones de esa realidad local, desplegando la potencia de afirmación del caos.

La intervención/interposición se lanzaba en el amotinamiento del posible, en su realización actual, como acto revolucionario que deconstruye el sistema de identidades y semejanzas, las categorías gramaticales de la metafísica de las que se sirve la representación. En la intervención/interposición no existía un distanciamiento escénico, ni una percepción separada sobre la que se asentara un poder de sugestión o de interpretación.

¿Qué es lo que sucede entonces en ella? ¿Qué es lo que se despliega en la mezcla de los cuerpos interpuestos? “Se despliega un abismo y se llama a saltarlo. Pero no es alguien o algunos, o un ausente a llamar, es la misma presión que resulta de la inferencia de la masa de *aire* de la interposición, al mezclarse con la masa de *aire* de la realidad. El salto introduce en el abismo del imposible, el posible que se lanza siempre y sin reservas al imposible, no aspira a un resultado, sino a su permanente afirmación como salto”.

En el caso particular de la Intervención de la Iglesia, no se seguía un guión,

la estructura narrativa era la misma estructura de la misa (por otro lado nada más sedimentado y repetido que ésta). Se servían más bien de instrucciones; *Los Cantos de Maldoror* eran la guía, el vaso comunicante que multiplicaba las acciones y la intensidad de las fuerzas que penetraban en el fluido magnético que hacía posible la “misa interpuesta”. No se trataba de una protesta o de una escena separada de la misa misma, que la negara. No era tampoco el resultado de una oposición dialéctica que proponía como resultado “otra” misa. Era la misa llevada al límite de lo posible como salto en el abismo de su propio imposible. Pero ¿por qué tenían que intervenir/interponer la Misa?

La Misa verdadera

Porque “en la Misa se anuda el destino masivo de los hombres, el ritmo de la vida y de la muerte se acelera, el vértigo de la ruptura acecha bajo las reglas eclesiásticas que intentan garantizar la estabilidad de lo profundo. La misa es la máquina perceptiva donde los simulacros se debaten entre la ritualidad y el paroxismo”. La tensión dramática que se irradia en su estructura debía expurgar, vomitar el peso milenar que condena a los cuerpos a los tormentos de la interioridad. La misa intervenida/interpuesta venía afirmada hacia atrás, atravesando los estratos de

En la Intervención de la Iglesia “el encuentro entre estos entes fantasmales” no podía no ser trágico, exagerado, sublime, porque las fuerzas en juego se presentaban en el puro esplendor del simulacro. Arrastraban siglos de delirio, legiones de muertos, espíritus enloquecidos, inquisiciones, herejías, abismos que se revelaban, posiciones desenfrenadas, crueldad, horror.

la historia, hacia sus orígenes paganos, hacia lo inmanente que sobrevive bajo la estructura reactiva modelada por siglos de jerarquías eclesiásticas. Siguiendo las instrucciones de Lautréamont, “este atravesamiento se juega como una lucha entre personajes fabulosos, ángeles, guardianes, cangrejos paguros, torturadores, mecheros, lámparas, tiburones”.

En la Intervención de la Iglesia “el encuentro entre estos entes fantasmales” no podía no ser trágico, exagerado, sublime, porque las fuerzas en juego se presentaban en el puro esplendor del simulacro. Arrastraban siglos de delirio, legiones de muertos, espíritus enloquecidos, inquisiciones, herejías, abismos que se revelaban, posiciones desenfundadas, crueldad, horror. Lo divino fue corrupto por el único Dios y sus leyes.

En la intervención, lo sacro destituía lo teológico. La irradiación del campo perceptivo interpuesto disolvía las prisiones de la interioridad. Cucaño decía dar así, un paso más allá en las revelaciones de Artaud, sobre “un teatro igual a una vida liberada, que

barre la individualidad humana”. Un paso más allá, ya que tales revelaciones, quedaron atrapadas en la trampa de la escena y por lo tanto, de la representación que vuelve a hurtadillas por la puerta trasera del espectáculo burgués.

En la estructura misma de la misa, coexistían las intensidades que la elevaban más allá de la representación, la interposición debía sólo desplegarlas. El clero y sus secuaces, los militares, se veían envueltos sin saberlo, en una batalla revolucionaria en el territorio que mejor creían dominar. Eran sobrepasados por el contexto de sinrazón que los involucraba, como actuantes involuntarios en una trama de tensiones ingobernables. La misa deconstruida a través de la intensificación de su propia ritualidad, abría la voracidad de sus abismos a un sueño vivido en plena luz.

El simulacro

En el seno de estos grandilocuentes paisajes teóricos, convivía su propio escarnio, su reducción al absurdo y el retorno de una continuidad de fluencia con la que hoy, de algún modo, nos involucramos. No es por lo tanto un análisis del fenómeno (la Intervención) el camino a seguir. Seguimos más bien, las vibraciones de un fantasma vengador que desconoce la usura del tiempo, que irrumpe en la pasividad del pensamiento absorbiéndolo en su ridícula magnificencia.

No podemos no volver a entrar en la intensidad y en los riesgos de un pensamiento fundido con sus premisas de incidencia y devenir. El evento nos coloca en un emplazamiento inestable, que exige una elección: acompañamos

Intervención
en la Iglesia



el tumulto reinventándolo, reactivando su intensidad, actualizándolo, o nos retiramos en la indiferencia.

Volvamos entonces a la intervención, a la genética del simulacro, reiventando los valores, pensamientos y creencias que colmaban sus personajes y sus actuantes naturales. La narración de lo sucedido se encuentra conceptualmente comprometida con esas premisas que nos lanzan como organismos de transmisión e reinención. La reconstrucción de lo accidental se hace entonces necesaria, para ubicarnos ante ciertas características formales del evento.

Para Cucaño, la misa era el escenario de la gran batalla maldororiana. La iglesia, el espacio en el cual un “jabato coronado” distribuía las fuerzas invisibles de la sumisión universal. Era todo esto y aún más, ya que para la dictadura, el sistema clerical constituía uno de los pilares fundamentales de la represión y de los valores que la sostenían. El plan consistía en combatirla con sus propias armas, infectarla desde dentro, incendiarla a través de una maravillosa experiencia de combustión interna.

El grupo prepara la intervención siguiendo un detallado plan de asalto, cada uno por separado sabía perfectamente lo que tenía que hacer. La misa no debía ser interrumpida. En ningún momento se los podía identificar como un grupo de personas haciendo algo ajeno a la devoción litúrgica o a la servil distracción del rumiar religioso. Las acciones se daban en modo simultáneo en los distintos espacios de la ritualidad, ocupando la entera duración de la liturgia. El ritual de la misa venía arrastrado hacia su autoexasperación por los mismos agentes que la hacían posible. La iglesia era invadida por mendigos amenazantes, lloronas con bebés autómatas, fieles que se

confesaban a los gritos, fanáticos de la Secta del Cangrejo Paguro (devotos de la medición y la inspección del ritmo litúrgico) y en las naves superiores, por perversos adoradores del arte sacro, que se contorsionaban a los pies de las vírgenes y los santos.

Veamos a cada uno de ellos por separado.

Dios y el Vómito

Como en *Los Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, Dios era uno de los personajes fundamentales de la intervención/interposición. Su masa invisible oprimía el espacio sacro. Tal como Maldoror, el simulacro tenía que enfrentarlo en el extremo de su grandiosidad, porque... “El cuerpo putrefacto de Dios es la gran enfermedad de la vida, el negativo que gobierna el pensamiento, nuestros modos de sentir, percibir y fijar valores. Dios exige el triunfo de la enfermedad en el

rebaño humano para poder Ser, de allí extrae su energía. Es la única posibilidad que tiene para perpetuarse y perpetuar el poder de sus aliados. Cada uno de sus pasos en la historia es acompañado por un ejército de asesinos que ponen en práctica todos sus instrumentos de tortura. Se nutre del sufrimiento de sus víctimas y de la obediencia de los

Para Cucaño, la misa era el escenario de la gran batalla maldororiana. La iglesia, el espacio en el cual un “jabato coronado” distribuía las fuerzas invisibles de la sumisión universal. Era todo esto y aún más, ya que para la dictadura, el sistema clerical constituía uno de los pilares fundamentales de la represión y de los valores que la sostenían. El plan consistía en combatirla con sus propias armas, infectarla desde dentro, incendiarla a través de una maravillosa experiencia de combustión interna.

Los mendigos, las mendigas, los locos, eran los santos desafortunados, las víctimas privilegiadas de la corrupción del Dios, que deambulaban entre las llagas de su cuerpo dorado y putrefacto. Obedecían a las miasmas de su profundidad descompuesta, revelándolas a través de sus cuerpos, en el éxtasis extremo de la luz divina.

que le entregan sus vidas”. La divina putrefacción del Dios muerto (porque insatisfecho de la inmutabilidad de su sustancia) es concentrada en la unidad de la ostia. Cucaño veía en el vómito del cuerpo de Dios, el ritual excluido de la misa, el acto de afirmación de

la vida, la liberación de la dictadura milenaria que tuvo prisionero al cuerpo y su alma, recurriendo al chantaje y a la culpa. Era la liberación de la esclavitud y el sacrificio, el acto sublime que restituye la nada a la vida. El

Gran Todo comprimido en la ostia, al irradiar las partículas de su poder infinito en las vísceras del cuerpo que lo deglutía, no podía esperar otra cosa, más que una gloriosa expulsión. El vómito era la señal reveladora de la fuerza creadora que despliega su voluntad de potencia. El vómito como pasaje trascendental, “omitido” en la estructura del ceremonial, a través del cual, la misa no venía negada por el acto “blasfemo”, sino elevada a la pura afirmación de las fuerzas subterráneas que en ella estaban prisioneras. En el vómito, la farsa escatológica estallaba. Era la huella, el signo de la apertura, la expulsión de la teología reaccionaria de la misa verdadera.

Los Agentes de la Secta del Cangrejo Paguro

Los Agentes de la Secta del Cangrejo Paguro aparecían como los personajes

más fácilmente identificables. Esta misma condición que los conformaba como tales, debía ser deconstruída siguiendo el modo de su operar.

Tenían la misión de medir, limitar, fragmentar el espacio sacro, y el tiempo de la liturgia. “Así como Dios (el Gran Todo) determina, contiene, limita, condena y castiga a las criaturas de su creación, los agentes daban un paso fuera de ese perímetro para poder operar sobre él y deconstruirlo científicamente. Meticulosamente lo separaban de sus poderes, lo devolvían como personaje, simulacro gramatical encarnado en las pasiones humanas. Con paciencia y rigor clasificaban y ordenaban los diagramas de poder a través de los cuales Dios intentaba perpetuarse. Estos indiferentes agrimensores del metalenguaje, desvitalizaban sus fuerzas milenarias, reconstruyéndolas sobre una plataforma aérea, separada, inofensiva y sin sentido”.

Los Agentes medían los objetos, los deseos, las conexiones entre las dimensiones temporales, las causas, los efectos, las percepciones, las ausencias. “Todo aquello en lo que Dios intenta restringir lo posible, imponiendo la mole de su estructura moribunda”. No eran sus enemigos, su labor se desenvolvía en un modo exclusivamente técnico. “El Gran Todo se exprime en la obligatoriedad de un perímetro, hace de la separación entre lo posible y lo imposible el límite de su imperio y la justificación de su política de chantaje”. Los Agentes tomaban aquello como el objeto de sus investigaciones, empeñaban sus cuerpos en dicha tarea, indiferentes a toda emoción e indiferentes a las reacciones provocadas por su trabajo.

Mendigos, mendigas, santos y locos

Los mendigos, las mendigas, los locos, eran los santos desafortunados, las víctimas privilegiadas de la corrupción del Dios, que deambulaban entre las llagas de su cuerpo dorado y putrefacto. Obedecían a las miasmas de su profundidad descompuesta, revelándolas a través de sus cuerpos, en el éxtasis extremo de la luz divina. Eran la herida de donde borbotaba la vida mezclada con el horror. “Son los esclavos que han construido su imperio (el imperio de Dios) a cambio de una salvación que jamás les será otorgada; ese imperio que le permite demostrarse a si mismo todo su poder, haciéndolos sufrir en lo indecible de todos sus tormentos, para su propio beneficio y placer”.

Gemían, balbuceaban, proferían horribles lamentos, se contorsionaban ante las estatuas de los santos como si fuesen prolongaciones de sus mismos cuerpos, vagaban perdidos por los pasillos y las naves. “Fueron usados para presentarse como el emblema de la gran condena, en la jaula del tiempo. Mas la fuerza de su

locura contiene el germen de la rebelión. El mendigo se diferencia del fiel obediente. Éste ha sido vaciado, es sólo resultado de clase, hipocresía, obediencia, disciplina, indiferencia. Es la masa que no cree, sino que participa de un conjunto de veneraciones inducidas por sugestión. El mendigo no puede ser vaciado, porque en él, Dios se afirma en su radiante crueldad. Necesita de él, en él el delirio de su poder se regenera. En la obediencia pasiva de los fieles su mole invisible se adormanta, disminuye, deja sólo en evidencia la telaraña del poder político, las reglas del comportamiento, las leyes impuestas por el clero, el sistema por el cual el amo ejerce tranquilo sus poderes y el esclavo goza de su impotencia”.

Los fieles, los mendigos, los santos, comandados por los todopoderosos constructores (la jerarquía eclesiástica, los ricos, los militares) habían levantado la mole invisible de un espectro tan cruel como moribundo. “El artista revolucionario forma parte de ese agregado, mas su acción es la de una gloriosa deconstrucción de los mundos que lo han determinado como tal”.

Intervención
en la Iglesia



El desenlace, el salto

Durante la misa, cada actuación particular de estos personajes hacía subir la tensión ambiental al extremo, un extraño magnetismo que mantenía unidas la obediencia divina y el asombro, impedía la ruptura de la ceremonia. El salto en el abismo llegaba a su máxima extensión, la gran farsa estaba por estallar, el imposible por revelarse. El desenlace es el momento de la entrega de la ostia, es allí donde se verificaba la ruptura: uno de los mendigos, al contacto con el cuerpo de Dios, comenzaba a vomitar un líquido verde, y enloquecido escapaba lanzando alaridos y derrumbando los bancos. Los fieles paralizados por el asombro y por el pánico, lanzaban al unísono un: ¡Oh...! Interminable que resonaba en las membranas del éter. El sacerdote quedaba inmóvil, con los

brazos abiertos en cruz, los ojos fijos en un incomprensible vacío celeste. Incapaz de reaccionar. Coronaba así una performance, tan inconsciente, como inigualable.

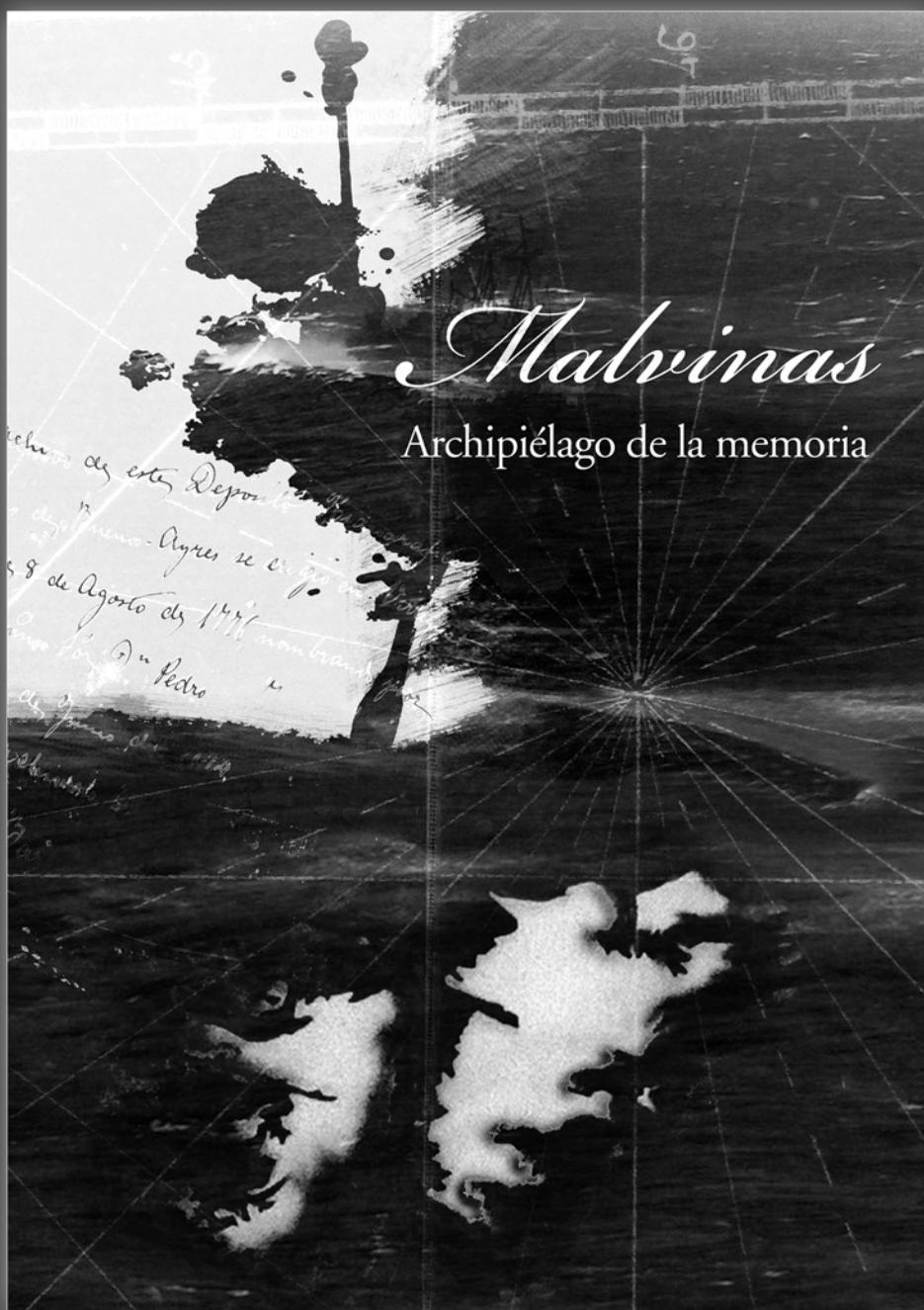
Ahorraré al lector el relato de los efectos inmediatamente posteriores al evento, ya que pertenecen a la crónica policial y a las “leyendas” que envuelven la historia de Cucaño. Dejemos, más bien, abiertas las puertas a todas las nuevas reinenciones que puedan actualizarlos.

(*) Con la inestimable colaboración de Eduardo Magoo Nico.

Los fragmentos de texto entre comillas (o citas) que no han sido ya identificadas, provienen de apuntes o comentarios realizados en la época de referencia por el autor, y pertenecen a su archivo personal.

Exposición bibliohemerográfica y documental

Libros, periódicos y manuscritos
que ofrecen testimonio de la
soberanía sobre las islas



Paideias

Es sabido que los orígenes del mito educativo pueden rastrearse en las prácticas griegas de formación de los

ciudadanos. La pedagogía era el método para procurar el cuidado de los miembros de la polis. Los saberes filosóficos, el conocimiento de las matemáticas, el ejercicio de la retórica, el gusto por la poética y la estilización de los cuerpos eran los tópicos del adiestramiento cívico. El humanismo será, a partir de allí, el signo distintivo de la educación moderna. La ilustración confió siempre en su capacidad de formar las conciencias libres. Y mucho se ha discutido sobre el modo en que el conocimiento es producido y gestionado. Hubo pensamientos críticos que propusieron tempranamente una democratización de las formas del saber y también de los métodos de aprendizaje. Esta incomodidad se sintió con fuerza en las décadas del 60 y 70, muy particularmente en América Latina. La llamada “educación popular” propuso retirar la enseñanza de las instituciones, consideradas piezas de la jerarquía del sistema a transformar, y adherirla al entusiasta espíritu de las luchas y sus disposiciones militantes. Se trataba, en definitiva, de una discusión al interior de la idea de que la educación libera los pueblos, sea a través de un saber dominante que hay que transmitir para igualar a la sociedad, sea por medio de una construcción colectiva de la idea misma de emancipación.

La noción de pedagogía supone un vínculo, siempre problemático, entre quien educa y quien aprende. Y esa relación comportó históricamente algún tipo de jerarquía y distancia. Las imágenes

más tradicionales buscaron mantener esa brecha, mientras que las pedagogías contemporáneas procuran acortar esa separación. Unas y otras, constatan la irreductibilidad de ambas posiciones en la escena educativa. Más recientemente, también, se han formulado críticas a la idea de pedagogía en sí, que parten del supuesto de que hay una igualdad de base entre los individuos y es la educación la que produce el distanciamiento entre los que saben y los que aprenden, los que conocen y los ignorantes.

De Sarmiento a Luca Prodan, de Olga Cosettini a los dilemas actuales de la escuela pública, la educación fue siempre un campo en el que se dirimieron los proyectos de país. Entre la voluntad ilustrada, el nacionalismo patriótico escolarizado y la percepción crítica pedagógica se cifraron los avatares de un humanismo educativo que precisa reinventarse.

En esta sección presentamos dos artículos que dan cuenta de estos recorridos. María Belén Janjetic e Isabelino Siede parten de la etimología del verbo enseñar para preguntarse por la crisis de la educación formal y narrar la experiencia de los bachilleratos populares ligados a prácticas autogestivas, laborales y educativas, en las que se recrea la posibilidad del vínculo con los jóvenes.

María López García retoma las polémicas de la lengua del siglo XIX para encontrar entre los defensores del orden lingüístico hispánico y los cultores de una práctica idiomática heterodoxa la clave para pensar un nacionalismo que se fundó en la idea de “pureza” lingüística. Es en las escuelas donde se libró esta lucha por controlar los desvíos en el habla popular.

Miradas sobre el enseñar y el aprender hoy

Por María Belén Janjetic e Isabelino Siede

Buena parte de la literatura crítica de la educación moderna ha compartido el horizonte de sentido de aquello mismo que criticaba. Ambas, educación formal y pedagogías populares, partían del supuesto de que el fin de la educación consistía en la emancipación. Unos a través de la enseñanza impartida desde el Saber, atesorado en las instituciones, y los otros desarrollando pedagogías constructivistas en las que la verdad del proceso no radicaba en el resultado sino en el camino de la conquista del conocimiento. Pero estas dos maneras del conocimiento enfrentan serios dilemas derivados de las transformaciones sociales en curso en las que algo parece haberse quebrado entre la promesa de la educación y la experiencia real de los niños. Y es que ellos poseen un saber hacer sobre y en el mundo, en constante mutación, que el universo adulto no siempre está en condiciones de alojar. Y, a la vez, son los adultos los que pueden señalar algún aspecto del mundo pretérito, indispensable para enriquecer el presente fragmentario. Hay en estos dilemas una posibilidad. Y es que el encuentro entre estas sensibilidades puede arrojar formas de aprendizaje inéditas que partan de la incertidumbre del propio vínculo que se establece entre generaciones.

María Belén Janjetic e Isabelino Siede esbozan en este artículo una perspectiva educativa que parte de la misma etimología del verbo enseñar y llega hasta las experiencias de los bachilleratos populares, prácticas que intentan responder, a su modo, a la crisis del mito educativo.

Enseñar y aprender son procesos que relacionan a los seres humanos entre sí y con el mundo en el que viven. Si bien frecuentemente se analizan sus rasgos apelando a formulaciones supuestamente eternas y universales, preferimos enfatizar su carácter de prácticas sociales. Así como van cambiando el lugar de los jóvenes, las relaciones de género, las formas de lo político o el rol de las tecnologías en la economía y en la vida cotidiana, entre otras múltiples transformaciones, también cambian las formas de enseñar y aprender, atravesadas por los rasgos de cada época y los desafíos de cada contexto. Una breve exploración por algunas etimologías y experiencias estudiantiles nos permitirá reflexionar sobre las modalidades, los sentidos y los matices actuales de la enseñanza y del aprendizaje.

La palabra “enseñar” viene del término latino *insignare*, que podríamos traducir como “colocar un signo” o “poner una señal”. Podríamos entender esa referencia etimológica como la marca que se pone en el lomo del ganado o el estigma que permitía reconocer a los esclavos. En ambos casos, se alude a poner una marca indeleble de sujeción, una insignia perdurable e inamovible. Esta imagen podría servir para caracterizar una enseñanza autoritaria, que buscara imprimir en cada sujeto las marcas de la sociedad en que vive o, más específicamente, de quienes han tenido la responsabilidad de educarlo. Hay, sin embargo, otras lecturas posibles de esa etimología. Enseñar puede entenderse como la práctica de dejar señales en el camino, a fin de que otros puedan armar su propio recorrido con las orientaciones que han recibido. Según el diccionario etimológico, “*signum*, el formante prin-

cipal de *insignare*, remite al sentido de ‘señal’, ‘signo’, ‘marca’ que es preciso seguir para alcanzar algo. El ‘signo’ es entonces, ‘lo que se sigue’ y ‘enseñar’ es colocar señales para que otros puedan orientarse.”¹ Esta es, nos parece, una versión bastante más potente y sugestiva del enseñar, porque vincula las enseñanzas sociales con los proyectos personales, los legados del mundo con la emergencia de cada nueva libertad. Ahora bien, ¿por qué y para qué necesitamos buscar señales? A diferencia de muchos animales, que tienen instintos congénitos para desenvolverse en el ambiente, la cria-

tura humana es débil al nacer, y necesita de una comunidad que lo reciba, un grupo que le dé cobijo. Depende de la sociedad para terminar de construir la batería de recursos que le permitirán dar respuestas a las necesidades de su vida. De alguna manera por eso aprendemos y por eso no dejamos de aprender, porque nunca lo que aprendemos nos resulta suficiente. Paulo Freire, expresa esta misma idea hablando de la conciencia de inacabamiento del ser humano,² que nunca se clausura con una enseñanza determinada. El enseñante debe ser consciente de que sus señales, sus aportes, no completan ni acaban a nadie, sino que forman parte de una lista interminable de señales que ese ser humano recibirá. En este sentido, la enseñanza es una práctica social extendida y de larga

Enseñar puede entenderse como la práctica de dejar señales en el camino, a fin de que otros puedan armar su propio recorrido con las orientaciones que han recibido. Según el diccionario etimológico, “*signum*, el formante principal de *insignare*, remite al sentido de ‘señal’, ‘signo’, ‘marca’ que es preciso seguir para alcanzar algo. El ‘signo’ es entonces, ‘lo que se sigue’ y ‘enseñar’ es colocar señales para que otros puedan orientarse.”

data: existe desde mucho antes de que se pensara críticamente sobre ella. Ha existido desde que hay humanidad, desde que la generación adulta ha tenido que comunicarle un conjunto de señales a las criaturas recién nacidas y esas prácticas sociales se han ido modificando a lo largo del tiempo y han ido construyendo también modalidades y estilos diferentes del enseñar. Hay enseñanza fuera y dentro de las escuelas, fuera y dentro de los hogares, desde que aprendemos a nacer hasta que aprendemos a morir.

Las formas de enseñar y de aprender se relacionan entre sí, pero no necesariamente como un espejo o de modo mecánico. Philippe Meirieu, un pedagogo francés contemporáneo, plantea una

Enseñar es generar las condiciones de seguridad para que otro sujeto pueda aprender sin temor a equivocarse, porque sabe que alguien lo está acompañando, cuidando y orientando desde esos errores. Si apenas empezamos a hacer algo, el enseñante nos juzga, nos evalúa sin dar tiempo a ese proceso, su intervención impide que podamos aprender.

definición provocativa de aprendizaje: “aprender es hacer algo que no se sabe hacer para poder hacerlo”.³ Cuando uno quiere aprender a andar en bicicleta, la manera de hacerlo es andar en bicicleta. Y cuando uno quiere aprender a nadar, la manera de aprender es nadando. En ambos casos, hacemos algo medianamente mal hasta que empieza a salir medianamente bien. Aprendemos a cocinar produciendo comidas poco apetecibles, hasta que logramos algo más o menos decoroso. Aprender siempre incluye el error, porque el error no es una disfunción evitable o algo ajeno al aprendizaje, sino una parte constitutiva del camino. Es interesante comparar esto que ocurre fuera de la escuela con lo que ocurre o podría

ocurrir dentro de ella. Según esta definición, aprender significa ir resolviendo bastante mal lo que propone la escuela hasta que empiece a salir más o menos bien, tal como aprendemos a andar en bicicleta a los porrazos y aprendemos a nadar tragando agua. Del mismo modo, aprendemos a hacer matemática haciendo matemática, aprendemos ciencias sociales haciendo lo que hace un cientista social. Hay aquí una primera advertencia hacia el enseñante: no se puede aprender y luego hacer, sino que se trata de sumergir al aprendiz en los problemas y los quehaceres de cada disciplina, para que patalee en ellos hasta flotar con cierta autonomía. Uno de los problemas que, como veremos, son frecuentes en la enseñanza, es que el temor al error de los aprendices lleva a dejarlos dando brazadas fuera de la piletta de la ciencia, del arte o de cada disciplina. Por el contrario, ese primer chapuzón es indispensable. No podemos evitar los errores en el aprendizaje, porque ellos son herramientas de las que el aprendiz toma información para seguir avanzando.

Desde esta concepción de aprendizaje, podríamos pensar que la enseñanza convive con la expectativa de que los aprendices se equivoquen y, en este punto, se torna crucial la negociación emocional que da soporte a estos procesos. Enseñar es generar las condiciones de seguridad para que otro sujeto pueda aprender sin temor a equivocarse, porque sabe que alguien lo está acompañando, cuidando y orientando desde esos errores. Si apenas empezamos a hacer algo, el enseñante nos juzga, nos evalúa sin dar tiempo a ese proceso, su intervención impide que podamos aprender. Por ejemplo, cuando uno aprende a andar en bicicleta necesita detrás

a alguien que sostenga y diga: “vos podés, yo te acompaño, yo te cuido”. Habrá un momento en que quien está detrás percibirá que es hora de soltar la bicicleta para que uno pueda seguir solo. Pero este aprendizaje es muy diferente si el que está detrás nos dice: “¿no ves que te vas a caer? ¿Por qué lo hacés tan mal? Ya te caíste y no vas a lograrlo nunca”. Aprender se torna bastante más difícil en esas condiciones. ¿Quién de nosotros disfrutaría de aprender con alguien evaluándonos apenas iniciamos ese proceso? Lo mismo ocurre con la cocina, alguien podría probar esas primeras recetas y decir: “no lo intentes nunca más”. De hecho, lo que ocurre en buena parte de las historias personales, es que cada uno de nosotros puede reconocer aquellas cosas a las que hemos renunciado hace muchos años, porque alguna vez nos dijeron “vos nunca vas a servir para esto”. Cortaron nuestras alas cuando lo que necesitábamos para poder aprender era una palabra que diera seguridad.

¿Qué pasa cuando esta ausencia de seguridad se da en la escuela? El relato de una estudiante puede ayudarnos a pensar las implicancias subjetivas de esta condición externa. Jesica tiene veinte años y pasó sin éxito por varias escuelas secundarias, sin poder, en alguna de ellas, aproximarse a la meta: recibirse. Cuando se iba a cambiar (una vez más) de escuela, una amiga le mencionó la opción de ingresar a un bachillerato popular.⁴ Según cuenta Jesica: “me anoté y dije ‘bueno, va a pasar otro año más, seguro voy a seguir faltando, seguro que...’ Y bueno, no. Cuando vine acá fue como te contaba. (...) Fue el mismo lugar que me motivó a seguir adelante porque, o sea, fue así como pude adaptarme al lugar. (...)

Yo sentía, que estaba haciendo las cosas bien y que, ponele... termino un trabajo, lo entrego y aprobaba. Para mí aprobar era como ‘¡Aprobé!’ ¿Me entendés? No lo puedo creer, y entonces me sentí como motivada y sentí que sí, que puedo llegar. Puedo llegar y ahí fue cuando me puse las pilas con el grupo que tenía. Mi mamá también se sorprendió de mí, ¿entendés? Yo era ‘requete-súper-vaga’, no hacía nada, y ahora era todo el tiempo haciendo cada cosita. Me pongo todo el día y es el lugar, es la gente que lo conforma y los profesores también: ‘no te cuelgues, dale que vas a poder’. ¿Viste? Siempre te están alentando a seguir y es por eso que a mí me motivó. Si no, yendo a un colegio común, creo que no lo hubiese terminado...” (Entrevista con Jesica, 2011)⁵. Jesica expresa claramente qué necesitó y en experiencias escolares anteriores no había encontrado: alguien que la sostuviera, que le dijera “vos podés”. No alguien que sospechara de su capacidad ni, mucho menos, alguien que le negara enseñanza o le ahorrara desafíos. Si revisamos nuestra trayectoria educativa, todos encontraremos que, en cada momento, alguien obró de sostén, de acompañamiento para que podamos equivocarnos y aprender, porque cada aprendizaje requiere de un contexto que lo posibilite. En otras palabras, “los espacios educativos deben construirse como ‘espacios de seguridad’. (...) Un espacio de seguridad es, ante todo, un espacio en el que queda en suspenso la presión de la evaluación, en el que se desactiva el juego de las expectativas recíprocas y se posibilitan asunciones de roles y riesgos inéditos.”⁶ Incluso cuando podemos reconocer que hemos aprendido algo en contextos adversos, a contrapelo de las circunstancias, a veces bajo la mirada inquisitoria de



Philippe Meirieu

un enseñante que no nos brindaba ninguna seguridad, lo hicimos porque había algún punto de apoyo en otro lado. En las familias, en el grupo de pares o en alguna voz interiorizada en el pasado, había un soporte emocional que nos permitía librar cada combate escolar. Pocas décadas atrás, se decía comúnmente que “la letra con sangre entra” y algunos veteranos hoy reivindican aquellos modos: “¿Por qué no aprenden hoy los jóvenes si yo lo logré en aquel tiempo?” La falacia radica en la estrechez de miradas: muchos fracasaban también en aquella escuela selectiva y expulsiva, pero los sobrevivientes

proyectan su experiencia acotada al conjunto de su generación. Enseñar requiere, hoy más que nunca, brindar seguridades en un contexto social y familiar que no siempre acompaña, en un proyecto político pedagógico que quiere extender la obligatoriedad de años de estudio, en una época plagada de señales en el camino de los aprendices, que no siempre tienen margen para reconocer las buenas enseñanzas y diferenciarlas de otras.

Podemos continuar nuestra reflexión indagando las condiciones subjetivas del aprender. Es decir, ¿por qué cada uno de nosotros decide aprender?

Meirieu propone otra definición en este sentido: “Aprender es siempre tomar información del entorno en función de un proyecto personal.”⁷ Nuevamente el autor nos provoca. Cada vez que emprendemos un aprendizaje, lo hacemos pensando en su relación con el recorrido propio, vislumbrando que nos puede resultar útil o pertinente en función de lo que pretendemos o queremos realizar. Consideremos estas palabras en ejemplos concretos de nuestras vidas, contrastando esta definición con escenas de nuestra historia como aprendices. ¿Cómo aprendimos a seducir? No es común, ni habitual que a la hora del despertar sexual nos hayamos anotado en cursos de seducción o en “talleres de levante” y, sin embargo, hemos logrado aprender algunos de sus trucos. Generalmente uno aprendía a seducir mirando a su alrededor, prestando atención a los compañeros, preguntándose “¿qué hace, en los bailes, el que logra su objetivo?” El hecho de tener un proyecto personal claro, nos ayudaba y nos daba el empuje necesario para que exploráramos activamente, para pensar lo que observábamos y buscar criterios de generalización. Atentos a nuestro entorno, nos dábamos estrategias muy ricas de aprendizaje, para tratar de averiguar cómo convenía vestirnos, cómo bailar, cómo hablar, cómo mirar, qué decir o qué callar. Otro ejemplo cotidiano, otro aprendizaje que muchos de nosotros hemos tenido que atravesar en la adultez, es el uso de herramientas informáticas. Si recordamos nuestros derroteros en ese campo, es probable que a muchos nos hayan sucedido situaciones semejantes. En general, enfrentados a una computadora, aprendimos probando y fracasando, preguntándole a gente de nuestro entorno y

despotricando contra los programadores. Ante cada problema, los amigos y parientes han recibido nuestras dudas y demandas acerca de cómo podemos resolverlo. Lo mismo suele ocurrirnos con el manejo de cajeros automáticos y teléfonos celulares.

Es poco probable que alguien haya hecho un curso sistemático para aprender a utilizar los celulares. Sin embargo, poco a poco, porque nos importa lograrlo, vamos adquiriendo herramientas que nos permitendominar sus funciones. En algunos casos estos aprendizajes parecen difíciles y nos resulta

tedioso volver a aprender cada nueva versión que ofrece la tecnología, pues preferiríamos detener los avances y conservar la seguridad de lo ya sabido.

Estos ejemplos pueden ayudarnos a pensar que aprender es buscar información cuando uno tiene una pregunta en la cabeza, un motivo abierto, un problema irresuelto. El aspecto más inquietante de la definición de Meirieu es que él dice que aprender es *siempre* esa búsqueda en función de un proyecto personal. Eso significa que, en la escuela, sólo habría aprendizajes cuando las señales que la enseñanza ofrece tienen alguna relación con los proyectos personales de los estudiantes. Es decir, cuando ellos tienen preguntas e intereses que quizás encuentren respuesta en eso que la

Estos ejemplos pueden ayudarnos a pensar que aprender es buscar información cuando uno tiene una pregunta en la cabeza, un motivo abierto, un problema irresuelto. El aspecto más inquietante de la definición de Meirieu es que él dice que aprender es siempre esa búsqueda en función de un proyecto personal. Eso significa que, en la escuela, sólo habría aprendizajes cuando las señales que la enseñanza ofrece tienen alguna relación con los proyectos personales de los estudiantes.

escuela propone. Esto podría llevarnos a reducir nuestro abanico de contenidos, buscando sólo lo que les interese a los estudiantes. Sin embargo, esa vía empobrece las trayectorias educativas en la inmanencia de lo que cada cual aporta desde su experiencia previa. Por el contrario, se trata de incluir entre los procesos de enseñanza el desafío de generar inquietudes. Enseñar es

abrir preguntas que generen un proyecto, ya que no necesariamente los chicos llegan a la escuela con los intereses que a nosotros nos agrada que tengan. Y no se trata de enseñarles sólo aquello que les interesa, sino de interesarlos por aquello que es relevante. La escuela se estanca y se deprecia cuando trata de ofrecer lo que sus alumnos quieren, ya que a los chicos sólo les interesa lo que ya conocen, aquello que su experiencia social les ha present-

tado con anterioridad. La función de la escuela es, en cambio, abrir el abanico de los intereses, para evitar que cada uno quede atrapado en la estrechez de su medio social y cultural. La escuela tiene que presentar aquello que a sus estudiantes les resulta ajeno, lejano y distinto, aquello que pareciera, precisamente por desconocido, no interesarlos. Pero una vez que se lo han presentado, puede despertar inquietudes,

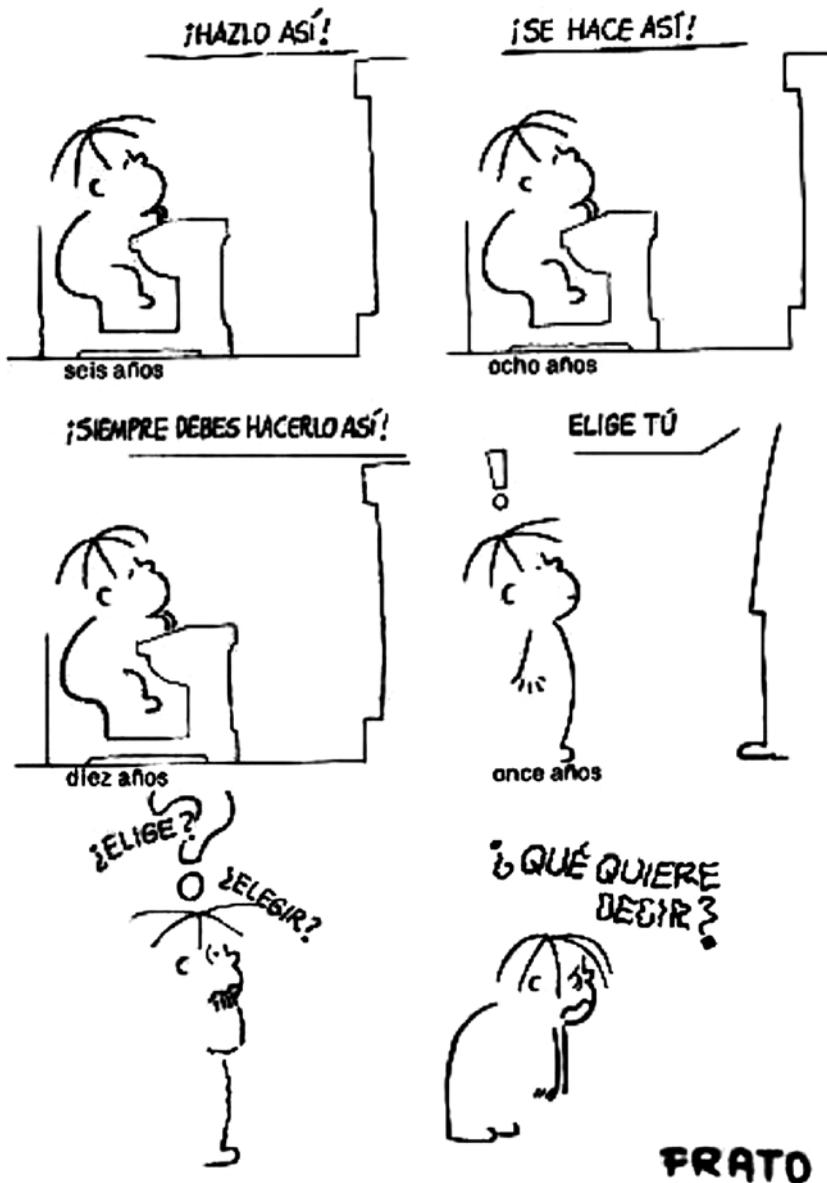
y sólo cuando es interesante pasa a formar parte de sus proyectos, de sus aprendizajes. Es muy común que los estudiantes en las escuelas pregunten “¿y esto para qué me sirve?” “¿Por qué tengo que aprender esto?” Cuando la escuela no tiene ninguna respuesta para estas preguntas, se torna costoso seguirle el ritmo. Sebastián, al igual que Jesica, es estudiante de un bachillerato popular, y su biografía educativa ilustra estos planteos: “Cuarto año lo viví como más con las bolas llenas y toda mi vagabundante esencia me tiraba a pasar más tiempo con la banda que poseía el atractivo más cautivador que había en mi vida en aquel entonces. Así que abandoné. Me harté” (Relato de Sebastián, 2010). La escuela secundaria no pudo, en varios años, lograr un enlace entre lo que tenía para enseñarle y su proyecto personal. No pudo provocar preguntas y desafíos para que Sebastián sintiera que algo de esa institución valía la pena. El resultado fue irse repetidas veces, abandonar los estudios sintiendo que ese espacio no tiene nada para ofrecerle.

La escuela es –y hoy más que nunca necesita ser– un espacio de provocación cultural, un lugar en el cual enseñar es abrir preguntas que generen proyectos, una experiencia colectiva que invita a esforzarse por aprender porque aprender tiene sentido. La escuela reduce mucho su potencia si limita su enseñanza a lo que ella pretende, sin considerar la necesidad de dialogar con lo que importa a los estudiantes. ¿Por qué queremos que lean a Cervantes, estudien matemática e indaguen la historia romana? Porque, desde nuestra experiencia de adultos hemos advertido que hay en algo valioso en esos contenidos, pero necesitamos advertir a otros que no lo saben. Lo que tenemos que enseñar no sólo es valioso porque

La escuela es –y hoy más que nunca necesita ser– un espacio de provocación cultural, un lugar en el cual enseñar es abrir preguntas que generen proyectos, una experiencia colectiva que invita a esforzarse por aprender porque aprender tiene sentido. La escuela reduce mucho su potencia si limita su enseñanza a lo que ella pretende, sin considerar la necesidad de dialogar con lo que importa a los estudiantes. ¿Por qué queremos que lean a Cervantes, estudien matemática e indaguen la historia romana? Porque, desde nuestra experiencia de adultos hemos advertido que hay en algo valioso en esos contenidos, pero necesitamos advertir a otros que no lo saben.

lo han producido las generaciones anteriores en respuesta a sus propias inquietudes y necesidades, sino porque aún es pertinente para satisfacer las expectativas y demandas de la vida actual, pero hay que lograr que ambos se ensamblen. Una vez que se enlaza la enseñanza con los proyectos personales, el aprendizaje no necesariamente es un camino

llano y carente de rigores, pues estudiar requiere disciplina y esfuerzo, tanto en la ciencia como en el arte o en el deporte. Pero todo obstáculo se puede enfrentar cuando el aprendiz sabe qué busca y está dispuesto a hacerlo, cuando encuentra un entorno que lo empuja y acompaña. Sin embargo, la escuela es, con demasiada frecuencia, un espacio de limitaciones



y mezquindades. Muchos estudiantes transitan las aulas porque necesitan el título, porque esperan terminar el año o porque reciben presiones de su grupo familiar. Por pequeño que sea, hay allí proyectos, pero demasiado acotados. No hay proyección significativa y potente, que muestre el despliegue de un proceso de subjetivación. Es trabajo de cada enseñante lograr que lo relevante atraiga, que los contenidos escolares inquieten

Cuando cambia el mundo, cuando se transforman los sujetos y las relaciones sociales, suelen producirse desacoples y desencuentros entre enseñanzas y aprendizajes. Muchos aprendizajes se producen sin enseñanza o a contramano de la que ofrecen las escuelas. Muchas enseñanzas se derraman en el camino sin llegar a producir aprendizajes. Reconstruir ese lazo requiere explorar alternativas, revisar los modos heredados y ensayar algunas innovaciones. Porque también cada época nos ofrece oportunidades de aprender a enseñar y vale la pena aprovecharlas.

el deseo y la búsqueda de cada uno. Dar cabida a las búsquedas personales implica que se generarán diferentes juicios de valor y compromisos de variada intensidad. Las señales que ofrece la enseñanza son léidas y valoradas según parámetros diversos. Lola (estudiante del bachillerato popular) nos cuenta su experiencia: “El año pasado tuve la experiencia de ir a un colegio privado. No me gustó mucho porque era muy estricto, había temas que ni se nombraban como por ejemplo las drogas o el aborto. [...] Ahora estoy en el bachillerato donde me siento re-cómoda, en quince años es la primera vez que me gusta venir al colegio ya que acá puedo expresarme, se hablan temas de la realidad y es lo que más me gusta” (Relato de Lola, 2011). Lo que Lola llama “la realidad” es fruto de su experiencia vital y el contexto en el cual se inserta. Leer e interpretar cabalmente esa “realidad” de los estudiantes que

recibe la escuela es una vía importante para revisar la orientación de las enseñanzas que tenemos para ofrecer.

En este sentido, Paulo Freire nos aporta su mirada sobre el carácter político de la enseñanza:

Enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades para su propia producción o construcción. Cuando entro en un salón de clases debo actuar como un ser abierto a indagaciones, a la curiosidad y a las preguntas de los alumnos, a sus inhibiciones; un ser crítico e indagador, inquieto ante la tarea que tengo -la de enseñar y no la de transferir conocimientos (2003: 47).

Podríamos pensar, entonces, que enseñar es un arma de doble filo: apta para esclavizar o para promover emancipación. Transferir sin problematizar ni reconstruir el conocimiento heredado es detener el rumbo de las nuevas generaciones, sin que haya posibilidad de escape o de corrimiento. Esa enseñanza sólo sería una manera de mostrar y decir lo que el mundo ha sido, de naturalizar lo que nuestra sociedad es, en lugar de constituirse en un espacio para pensar lo que podríamos llegar a ser o hacer. La enseñanza puede tener carácter emancipatorio, en cambio, cuando los docentes brindan condiciones y herramientas para pensar y construir el conocimiento, cuando el legado de generaciones anteriores se recrea y se imbrica con preguntas y desafíos del presente.

Decíamos, al inicio, que enseñar y aprender son procesos que relacionan a los seres humanos entre sí y con el mundo en que viven. Cuando cambia el mundo, cuando se transforman los

sujetos y las relaciones sociales, suelen producirse desacoples y desencuentros entre enseñanzas y aprendizajes. Muchos aprendizajes se producen sin enseñanza o a contramano de la que ofrecen las escuelas. Muchas enseñanzas se derraman en el camino sin

llegar a producir aprendizajes. Reconstruir ese lazo requiere explorar alternativas, revisar los modos heredados y ensayar algunas innovaciones. Porque también cada época nos ofrece oportunidades de aprender a enseñar y vale la pena aprovecharlas.

NOTAS

1. Castello, Luis A. y Mársico, Claudia T. (2005). *Diccionario etimológico de términos usuales en la praxis docente*. Buenos Aires, Altamira, p. 35.
2. Freire, Paulo (2003). *Pedagogía de la autonomía. Saberes necesarios para la práctica educativa*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, p. 49.
3. Meirieu, Philippe (1998). *Frankenstein educador*. Barcelona, Alertes, p. 78.
4. Los bachilleratos populares constituyen una propuesta político-pedagógica alternativa al sistema educativo formal. Nacidos tras la crisis de 2001 para cubrir uno de los espacios que el Estado dejaba vacíos, son gestionados por organizaciones sociales, generalmente al amparo de empresas recuperadas por sus trabajadores o en centros sociales y culturales.
5. La entrevista a Jesica y los relatos de Sebastián y Lola fueron producidos en el marco de la materia "Fundamentos de la educación" del Bachillerato Popular Maderera Córdoba.
6. Meirieu, Philippe, op. cit., p. 81.
7. Meirieu, Philippe, op. cit., p. 76.

Tú me quieres blanca. El mito de la pureza lingüística en la escuela argentina

Por María López García ()*

Las polémicas sobre la lengua libradas en el siglo XIX, bajo el impulso de la incipiente estatalidad en ciernes, se han proyectado sobre el siglo venidero. La propensión hacia la construcción de una nacionalidad hizo del lenguaje un objeto de disputa entre el orden lingüístico hispánico, y su aspiración de pureza, vindicado en estas tierras por numerosos cultores de la patria, y aquellos, no menos patriotas, que proclamaban la soberanía del idioma de los argentinos. En el proyecto escolarizador todo se encuentra bajo el influjo de esta tensión convirtiendo a la escuela, determinada por la impronta sarmientina, en el territorio inexplorado y fértil para la imposición de regulaciones filológicas. Y esa voluntad preservacionista respecto de las máculas corrosivas, aún resuena en las matrículas educativas moldeadas bajo las representaciones decimonónicas. Sin embargo, tales propósitos, y ésta es la fatalidad de la lengua, están siempre condenados al fracaso pues la lengua es, en tanto facultad del hablante, una materia viva puesta en variación. No hay posibilidades de desconocer la heterogeneidad lingüística que trae la globalización cultural, la discursividad mediática, la revolución tecnológica y los flujos migratorios.

María López García repasa estas discusiones, coteja sus efectos con las leyes educativas y propone la superación de los anacronismos normativos que impiden alojar en las instituciones la pluralidad semiótica que recorre la vida popular.

Las discusiones sobre la lengua nacional suscitadas desde los inicios de la nación entre intelectuales y aficionados discurrieron entre el polo de la descripción dialectológica, con mayor o menor aplicación a métodos científicos, y una diletancia amparada en argumentos estéticos que calificaba la variedad lingüística argentina (si pudiéramos afirmar que hay sólo una) como: “bellezas que adornan la tierra”, “viruela”, “mancha del lenguaje”, “ignominiosa fealdad”, “bella pronunciación castellana”, “lenguaje original y pintoresco”, “desbarajuste lingüístico”, entre muchas otras apreciaciones; y el polo de los argumentos políticos, en general vinculados con el temor por la fragmentación lingüística del español.

El repaso de las querellas de la lengua en Argentina ha cobrado auge en los últimos tiempos acompañando el llamado “giro lingüístico” y las investigaciones que, desde la historiografía, analizan la construcción del ciudadano argentino a partir de discursos sobre la nacionalidad. En la actualidad, estos discursos, generados desde los comienzos de la nación independiente con las discusiones de la generación del 37, conforman un conglomerado de ideas sobre la lengua nacional que conviven en las representaciones de los hablantes. En este contexto, la unidad, la pureza, la homogeneidad y la defensa frente al contacto, por un lado, coexisten con la independencia y la defensa de las variedades, por otro, en un bloque discursivo tensionado. El curriculum escolar expresa estas tensiones y las traslada a la escuela.¹

Un atributo engarza los diversos mitos asociados con la construcción escolar de la lengua (nacional): la pureza. La preocupación por preservar los rasgos

originales inafectados por el contacto representa una cualidad positiva en las operaciones atinentes a la lengua y es evocada frecuentemente para contrarrestar el natural discurrir de la lengua española en nuestro territorio. La pureza funciona como idealización de una lengua limpia de influencias extranjeras y, por lo tanto, capaz de mantener la homogeneidad y la cohesión, así como resistir el paso del tiempo y la extensión en el territorio. La pureza entonces es la propiedad que garantizaría la unidad en el ámbito hispánico y la pervivencia del español.

1. La lengua escolar

La escuela argentina fue la encargada de hacer de los habitantes del suelo ciudadanos argentinos. Lo hizo formalmente desde 1884, año de promulgación de la Ley de Educación Común N° 1420 que sumió a los habitantes bajo el discurso histórico, geográfico, científico y lingüístico del Estado-Nación argentino, todos ellos componentes centrales de la unidad nacional, es decir, conformadores modernos del sentimiento de comunidad. En los discursos iniciales sobre la construcción de la nación argentina se solaparon distintas tradiciones nacionalistas²; y, aunque en la escuela primó la preocupación por enseñar aquellas pautas de comportamiento común, subsistía la mirada espiritualista de la lengua.

Ernesto Quesada, representante de la tradición hispanizante finisecular, señala en la *Revista Nacional*.

Afortunadamente, todas las naciones de América hispana no solo hablan sino que cultivan y defienden su

El proyecto normalista implementado con la primera ley de educación se situó en una tensión que definió al campo educativo desde los inicios de la nación como el resultado de las pujas de los diferentes sectores sociales. La tensión ocurría entre un impulso expansivo del programa ilustrador, al que subyacía la intención de ajustar a derecho a los habitantes del territorio, y una retracción de ese impulso, motivado en el temor que infundió la realidad del proceso inmigratorio (1870-1930) de una intensificación de la lucha de clases, alentada en parte por las herramientas civilizatorias.

hermosa lengua común. Pero, de hoy en adelante es preciso que se preste mayor atención, si cabe, a cuestiones tan interesantes, porque no se trata de una mera tendencia literaria, sino de un problema sociológico: de mantener la unidad suprema de la raza en países inundados por inmigración de todas procedencias, que principia por corromper, y concluirá por modificar el idioma nacional y, por ende, el alma misma de la patria (Quesada, 1899: 257).

Mientras que el educador Pablo

Pizzurno, entonces Inspector Técnico General del Ministerio de Educación, preocupado por alentar el compromiso de los docentes en su labor de conformar al ciudadano desde la escuela, confía en las bondades del normalismo.

La educación patriótica. Instrucciones al personal docente.

Es sabido que el conocimiento perfecto de la lengua que se habla en un pueblo puede ser un medio de hacer que este sea amado y de vincular entre sí a los hombres que lo habitan. (...) Implícitamente, digo, que cuanto mejor se enseñe en la escuela nuestro idioma, más vincularemos al niño con su tierra, aún cuando no nos ocupemos expre-

samente de enseñarlo con propósitos patrióticos (Pablo Pizzurno, 1908).

El proyecto normalista implementado con la primera ley de educación se situó en una tensión que definió al campo educativo desde los inicios de la nación como el resultado de las pujas de los diferentes sectores sociales. La tensión ocurría entre un impulso expansivo del programa ilustrador, al que subyacía la intención de ajustar a derecho a los habitantes del territorio, y una retracción de ese impulso, motivado en el temor que infundió la realidad del proceso inmigratorio (1870-1930) de una intensificación de la lucha de clases, alentada en parte por las herramientas civilizatorias. Ese temor se vio reflejado, por ejemplo, en el diseño curricular: las ciencias se enmarcaban a rajatabla en el paradigma positivista (con ello, la clase patricia consolidaba las bases de una sociedad estamentada), mientras que la lengua se centró en el estudio de la gramática como estrategia de ordenamiento del comportamiento lingüístico, y la práctica de la pronunciación hispanizante.

En el siglo XXI esta escuela portadora de una concepción normalizadora y originalmente destinada a formar al ciudadano del Estado-Nación, dejó paso a la aparición de un discurso pluralista y se adaptó a la metodología imperante, en las últimas décadas, en el ámbito de la teoría de la educación. La Ley de Educación Nacional N° 26.206 (2006) es un ejemplo de la coexistencia entre las representaciones de la escuela ligadas al origen de esa institución y las representaciones provenientes de los diversos sectores políticos involucrados en el diseño de la nueva legislación. Así, en algunos de sus artículos señala.

Art. 3 - La educación es una prioridad nacional y se constituye en política de Estado para construir una sociedad justa, reafirmar la soberanía e identidad nacional, profundizar el ejercicio de la ciudadanía democrática, respetar los derechos humanos y libertades fundamentales y fortalecer el desarrollo económico-social de la Nación (Ministerio de Educación, 2008, p. 9).

Art. 11 - Los fines y objetivos de la política educativa nacional son: (...) d) Fortalecer la identidad nacional, basada en el respeto a la diversidad cultural y a las particularidades locales, abierta a los valores universales y a la integración regional y latinoamericana (Ministerio de Educación, 2008, p. 10).

La independencia nacional, la unión americana y la justicia social son idearios correspondientes a períodos en los que la formación de una representación de la identidad nacional unificadora era el cometido central del aparato educativo. Las nociones de regionalización e inserción internacional, así como la mención del desarrollo económico dentro de la política educativa, corresponden en cambio a las nuevas concepciones de los estados nacionales participantes del proceso globalizador del mercado. El artículo 3° expresa una mixtura de plataformas de construcción de la nación y fija, junto con las propuestas político-económico-educativas actuales, las representaciones de la escuela configuradas a lo largo de todo el siglo XX. Esto es evidencia de que en la actualidad existe una tensión entre la propuesta del sistema educativo de fines del siglo XIX, todavía vigente en las representaciones de la población escolar, y los resultados

de su evolución a lo largo de la historia nacional. Las representaciones actuales de la lengua, por lo tanto, estarán ligadas a los procesos decimonónicos de construcción de la identidad lingüística.

La enseñanza de la lengua en la construcción de la ciudadanía

La persecución de un ideal común y la encarnación del deseo de lograr la homogeneidad como estrategia de adaptación al medio es el sino de la enseñanza de la lengua en Argentina. El ideal de lengua común se concibió únicamente como el ejercicio de desprendimiento conciente de las marcas regionales y sociales. Para ese propósito, la pureza lingüística fue el mito unificador, el ideal deseado por la comunidad, la garantía de la igualdad. El decreto de creación de la Academia Argentina de Letras (en adelante, AAL) se compromete en su artículo I° a:

- a) Dar unidad y expresión al estudio de la lengua y de las producciones nacionales, para conservar y acrecentar el tesoro del idioma y las formas vivientes de nuestra cultura. (...)*
- d) Velar por la corrección y pureza del idioma, interviniendo por sí o asesorando a todas las reparticiones nacionales, provinciales o particulares que lo soliciten” (AAL, 1933, p. 71).*

El programa político lingüístico del primer peronismo, anclado en la dicotomía de la defensa de la tradición hispánica, y la valoración de las lenguas originarias y las marcas de lo popular, acude al mismo mito unificador.

Se fomentará el conocimiento amplio del idioma que nos fuera legado por

la Madre Patria y de los elementos de milenaria civilización que intervinieron en su formación: el conocimiento también de sus deformaciones a fin de poder mantener la pureza de la lengua. Incluso en lo que tiene de evolución propia y formación nacional (Plan de Gobierno “Primer Plan Quinquenal”, 1947, p. 166).³

En efecto, desde fines del XIX y hasta el primer cuarto del siglo XX los acuerdos por forjar un destino común peligraban ante el indio hacia adentro y el inmigrante hacia afuera. En ese marco la presencia del otro entrañó el riesgo de “desnaturalizar al cuerpo nacional”. (Floria, 1998: 19) Aquello que quedara por fuera del alcance disciplinador de la nación, aquel individuo que no se sometiera a su acción punitiva, quedaría relegado como parte de la barbarie, del extramuro, “la superficie lisa aún no estigmatizada por los signos de la escritura disciplinaria”. (González Stephan, 1995:35) Estetizar la lengua popular contribuyó entonces a configurar un imaginario para la nación. Ese mismo proyecto supuso civilizar al bárbaro, movimiento que colaboró con la oposición entre la lengua de la tierra, del ámbito doméstico, que debía/e ser “valorada” frente a la lengua promotora de las ideas, organizadora de la sociedad, la lengua que debía/e ser enseñada en la escuela, la lengua nacional⁴. De este modo se circunscribió el espacio lingüístico a la letra escrita (por la clase dominante) de la Ley. El discurso de la gramática representó la frontera, el límite, la forma que debía adoptar lo dicho. La lengua nacional se acotó a esa forma homogeneizante en la que la pureza representó un atributo idealizado de

la lengua, desprovista de marcas de la diferencia, esa diferencia potencialmente aniquiladora de la lengua misma y del orden social.

Pureza y silencio

“Speak, that I may see thee”

El concepto de impureza o mancha deviene necesariamente de un ordenamiento. Varios autores, entre ellos Elvira Arnoux (1999), Mercedes Blanco (1985) y Ángela Di Tullio (1999) sostienen en relación con los incipientes estados del siglo XIX que la gramatización de la lengua fue funcional para crear una variedad estándar que unificara las prácticas borrando las diferencias y les permitiera a los ciudadanos reconocerse en ese rasgo común.⁵ Como mencionamos antes, en ese contexto la lengua nacional subordinó las marcas de lo popular configurando los estratos sociales a través de la regulación lingüística. González Stephan lo expone de un modo crudo: “Es más fácil normar lo que se ha homologado o controlar conjuntos previamente expurgados de cualquier contaminación étnica, lingüística, sexual o social” (González Stephan, 1995, p. 38).

Otra forma de resolver la existencia de lo impuro, de lo deforme, fue negarlo. Los habitantes no eran argentinos hasta tanto adoptaran las formas lingüísticas de lo nacional. En la metáfora que vincula la pureza lingüística con la higiene, la podredumbre, la pulverización es el destino ineludible de la suciedad, de las hablas extranjeras. Es en la podredumbre o la pulverización donde la suciedad, lo contaminado, pierde el lazo con aquello de lo que

provenía, pierde identidad y pasa a ser otra cosa, se funde en el crisol.

En relación a las nuevas lenguas de contacto, el tiempo, la exposición y adopción de las pautas lingüísticas nacionales y los discursos sobre los nuevos extranjeros darán paso del *melting pot* al crisol.

El control escolar de la lengua (y del territorio y del relato histórico) como garantía de homogeneidad nacional coarta la manifestación, silencia la voz; la gramática opera como símbolo del límite de lo correcto e impacta directamente sobre el cuerpo, silenciándolo.

En los Colegios Nacionales y Escuelas Normales no será promovido ningún alumno que no revele dicción, ortografía y expresión correcta.

Todo buen profesor dedica especial atención al ejercicio oral para corregir vicios de expresión (...) El comentario razonado de lecturas; la expresión del valor ideológico de las palabras y locuciones y el análisis de las ideas expuestas en trozos leídos por el estudiante (...) pueden ser motivos (...) de real eficacia para que estos ejercicios orales limpien el habla del alumno (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1933, pp. 10-11).

Actualmente, y aun en el marco de políticas lingüísticas que valorizan las variedades regionales, la lengua estándar delimita lo que es posible decir fuera del ámbito familiar, aprecia o deprecia las formas del español que se hablan en la escuela. Las distintas regiones argentinas muestran sobrados ejemplos de esta idea y no sólo entre las comunidades aborígenes o extranjeras, sino entre los hablantes nativos del español, e incluso los altamente escola-

rizados. La universidad de Tucumán⁶, por ejemplo, ha comprobado a partir de observaciones y encuestas que los alumnos de la universidad procuran callar hasta haberse asegurado de participar eficazmente del lenguaje académico. El “proceso de aculturación” (concepto que Bourdieu, 2000, toma de la antropología) de las clases bajas supone allí desprenderse de las marcas de la coloquialidad tucumana para adquirir el lenguaje de la universidad, que las autoras filian a la variedad de Buenos Aires.⁷ En otras palabras, los alumnos permanecen en silencio porque la lengua hace visibles sus marcas de no-pertenencia al grupo deseado. El control gramatical (desempeñado por la escuela) instaurado para favorecer la sobreadaptación de los extranjeros, los indios, los rurales a fines del XIX impacta todavía en la práctica escolar.

Cada una en su especie, constituciones, gramáticas y manuales son discursos fundacionales de fronteras. Su propio lenguaje está forjado a partir de la prohibición. Una cadena de compuertas que permiten y prohíben el ser o no ciudadano, el tener un cuerpo y ocultarlo, tener una lengua para modificarla o silenciarla (González Stephan, 1995, p. 34).

La escuela argentina da igualdad de oportunidades e igualdad en la obligación de acatar la ley. Esa igualdad

La escuela argentina da igualdad de oportunidades e igualdad en la obligación de acatar la ley. Esa igualdad deseada por las clases bajas y la inmigración es una igualdad que, por definición, excluye las marcas de la diferencia, las fuerza hacia la homogeneidad. En otras palabras, la igualdad se logra violentando las marcas del yo.

deseada por las clases bajas y la inmigración es una igualdad que, por definición, excluye las marcas de la diferencia, las fuerza hacia la homogeneidad. En otras palabras, la igualdad se logra violentando las marcas del yo. La violencia en la lengua y en el relato histórico es necesaria e, incluso, deseada, en el camino hacia un futuro común e idealmente no-conflictivo a partir de una construcción común heroica y homogénea. La aplicación de esta norma al medio escolar es lo que según Arnoux y Bein (2004), generó, a comienzos del XX, inseguridad lingüística en los hijos de inmigrantes “que la contrastaban con la norma socialmente dominante, la variedad rioplatense culta, que reconocían fuera de la escuela pero que no adquirían en la familia.” (Cf. Arnoux y Bein, 2004) Más avanzado el siglo XX, en la obra de Vidal de Battini (financiada por el Ministerio de Educación y desarrollada bajo la dirección del Instituto de Filología de la UBA, señera en los estudios dialectológicos argentinos y en la enseñanza de la lengua) la norma peninsular es considerada referente obligado al que los maestros deben atender para guiar

las producciones de los alumnos y “corregir los regionalismos”.

En toda biblioteca debe haber un ejemplar del diccionario de la Real Academia Española. (...) [los maestros deben] Imponer, en todo el país, el uso del tú, y desechar el vos que es una de las peculiaridades más vulgares del habla de los argentinos, y de las más censurables, como lo hacen las naciones más cultas de Hispanoamérica y lo usaron nuestros antepasados hasta después de nuestra independencia política; sólo la escuela podrá imponerlo, formando el hábito de su uso (Vidal de Battini, 1964, p. 197).

Escritura y homogeneidad

La escuela enseña la lengua escrita y le otorga valor simbólico, jerarquizándola por sobre la oralidad. La escritura de la lengua es, en efecto, la más eficaz operación de fijación y homogeneización (las manifestaciones actuales de las discusiones decimonónicas sobre



la actualización de la ortografía del español son resabios de la misma política unificadora). La mutabilidad del signo es la amenaza constante contra la que la escuela opone la escritura. En ese sentido, la escritura elude no sólo la instantaneidad del signo hablado, sino que también conjura la muerte de la lengua misma, la disolución de una lengua a partir del contacto con otra, que podría oradarla hasta transformarla en otra. El mito de la preservación de la pureza funciona así como conjuro contra la muerte. La Real Academia Española insiste con este tópico, ridículo en un contexto de 500 millones de hablantes, 22 naciones y multiplicidad de medios de comunicación ocupados por cohesionar la vía central de contacto entre todos ellos.

8. *Es una obra criteriosa y coherente, en el sentido de que ha buscado, inicialmente, parámetros y criterios generales para el enfoque de los problemas (neologismos, extranjerismos, topónimos, acentuación) y se ha esforzado por mantenerlos en su aplicación a casos particulares, en tanto lo permita la vitalidad de la lengua y los diferentes usos regionales firmes y autorizados por la escritura (AAL, Decálogo del Diccionario panhispánico de dudas, consulta online octubre 2012).*

La escuela fue (y en la actualidad lo es también, en menor medida, y coartada por la fuerte acción del mercado) el aparato del Estado por antonomasia que recompensa la conformidad con el proyecto común y rechaza los desvíos. El maestro, en ese caso, ocupa el rol ejemplar y la función del castigo. Por un lado, se garantiza la unidad y la pureza mediante la escritura. Por otro,

la variedad oral del maestro argentino fue (y en algunos casos continúa siéndolo) una variedad capaz de distinguir cuidadosamente la pronunciación (en el dictado) de la *v* y la *b*, la *z* y la *s*, de los grupos cultos y las *s* de final de palabra.

Desde fines del XIX, el maestro sostenía una variedad ideal pura, que construía los futuros compuestos, procuraba la pronunciación castellana, tuteaba (en lugar de vosear). El maestro del siglo XX callaba sus marcas lingüísticas en favor de sostener la representación de un todo deseable, puro, correcto. Los maestros fraguaban un español inexistente que permitiera al Estado sostener el mito de la igualdad lingüística a través de la adquisición de los rasgos puros.⁸

En efecto, entre las recomendaciones que se hacía a los maestros desde comienzo de siglo XX se prestaba especial atención a la potencial influencia de las lenguas de inmigración en la pronunciación del castellano: “convendría que los maestros procurasen que la lectura en alta voz se ajustara a la recta pronunciación.” (Quesada, 1899, p. 127).

[Convendría] que las corporaciones docentes de América recomendaran á sus gobiernos y á las personas que en las repúblicas hispano americanas se dedican al profesorado normal, que se enviara á los alumnos distinguidos, por vía de recompensa, á las escuelas normales de España, á fin de

El maestro del siglo XX callaba sus marcas lingüísticas en favor de sostener la representación de un todo deseable, puro, correcto. Los maestros fraguaban un español inexistente que permitiera al Estado sostener el mito de la igualdad lingüística a través de la adquisición de los rasgos puros.

que sigan algunos cursos de nuestra lengua (Quesada, 1899, p. 128).

Entre los escasos ejemplos de prescripción explícita de los usos lingüísticos

Los discursos sobre la lengua española provenientes de las academias alientan la valoración de los rasgos de la diferencia, pero legislan a través de sus gramáticas, diccionarios, manuales y ortografías un español global, un español común, presuntamente desprovisto de peculiaridades. Bajo el argumento de la comunicación infalible y la proyección hispanoamericana (y la amortización eficaz de los instrumentos globales de comunicación que la RAE diseña y vende), las academias insisten en la existencia de una base común, de un molde único.

escolares de principio de siglo, el más atendible es la recomendación que la Academia Argentina de Letras hace en su Boletín, destacable no sólo por el prestigio y el alcance que lo reviste, sino porque muestra la influencia que la RAE, a través de las academias americanas, tenía en la generación de representaciones sobre el español.

1° RECOMENDAR al personal docente de todas las escuelas dependientes del H. Consejo [Nacional de Educación], que procure empeñosamente impedir el voseo y toda inflexión verbal incorrecta.

2° RECOMENDAR a los Inspectores Seccionales y a los Visitadores que al calificar al personal hagan especial referencia al dominio del habla que muestren directores y maestros (BAAL 5/6, 1934, p. 319).

Los maestros, ejemplo vivo del habla deseada por el Estado, debían hacer propia la lengua modelo para así transmitir la lengua pura. El Estado silenciaba así no sólo las marcas lingüísticas de los inmigrantes, sino de las varie-

dades regionales argentinas. A través de estas operaciones se generó desde la práctica escolar una representación de las variedades argentinas del español como desvíos del español correcto, y se fomentó la conciencia de los hablantes argentinos (nativos y por opción) de que hablamos mal.

2. Pureza como atributo de la homogeneidad

El “nosotros” de quienes hablamos español (con diferentes grados de pertenencia a esa lengua y a esa comunidad) supone un sentido de solidaridad, esto es, una representación de la existencia de un nosotros a partir de determinadas características constituyentes. En ese sentido, se torna central conocer en qué consiste el “nosotros” al que pertenecemos (o al que creemos/deseamos pertenecer) los que hablamos el español de la Argentina. Encuestas lingüísticas recientes tomadas en Buenos Aires² indican que la actitud de los hablantes porteños frente a las variedades americanas y las lenguas de contacto sigue vinculada con la necesidad de controlar el ingreso de palabras extranjeras y mantener la homogeneidad. La penetración de este punto de vista aparece en respuestas a una pregunta de la encuesta (“¿por qué hablan mal [los que hablan mal]?”): “mezclan palabras del guaraní y el español”, “por bolivianos y paraguayos”, “no tienen nacionalidad”, “interferencias lingüísticas”, “no utilizan frases propias del lugar”. En ese sentido, las cuestiones vinculadas con el (des)prestigio asociado con ciertas variedades como fenómeno relacionado con la corrección tallan fuertemente en las representaciones del buen hablar.

Como hemos dicho, la pertenencia a una comunidad lingüística se define por la adopción de ciertos rasgos y el deprecio de otros. Por lo tanto, el deseo o la necesidad de pertenecer al conjunto va a condicionar cuáles serán las marcas del yo (o del nosotros menos abarcador o menos legitimado) que deberán ocultarse. Los discursos sobre la lengua española provenientes de las academias alientan la valoración de los rasgos de la diferencia, pero legislan a través de sus gramáticas, diccionarios, manuales y ortografías un español global, un español común, presuntamente desprovisto de peculiaridades. Bajo el argumento de la comunicación infalible y la proyección hispanoamericana (y la amortización eficaz de los instrumentos globales de comunicación que la RAE diseña y vende), las academias insisten en la existencia de una base común, de un molde único.

[Se echaba de menos una obra] donde las Academias pudiesen, al mismo tiempo, adelantarse a ofrecer recomendaciones sobre los procesos que está experimentando el español en este mismo momento, en especial en lo que atañe a la adopción de neologismos y extranjerismos, para que todo ello ocurra dentro de los moldes propios de nuestra lengua y, sobre todo, de forma unitaria en todo el ámbito hispánico (RAE, Diccionario panhispánico de dudas, p. XI-XII).

b) [el DPD] Se ocupa de las dudas y problemas principales de todas las regiones lingüísticas del mundo de habla hispana, en busca de la unidad de criterios, preservando el respeto a las diferencias dialectales y modalidades lingüísticas diversas, siempre

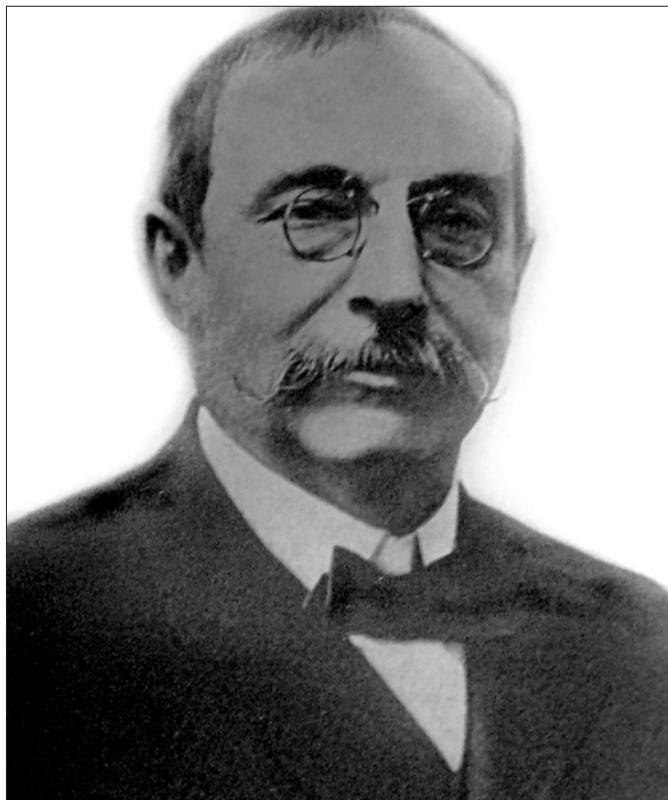
en el marco base de la unidad (AAL, “Decálogo...” online consulta octubre 2012).

Desde esta mirada, es lógico que la escuela argentina deje de lado la enseñanza y la reflexión sobre particularidades específicas de las distintas regiones lingüísticas (enseñanza prescripta por el curriculum nacional), e incluso marcas lingüísticas que abarcan buena parte de nuestro territorio, tales como el voseo, la acentuación de los imperativos voseantes y subjuntivos, la formación de futuros sintéticos, la pronunciación de consonantes palatales, deleción de *s* y oclusivas de los grupos cultos, reflexión sobre el léxico proveniente del lunfardo, de las lenguas originarias, de lenguas extranjeras vecinas y lejanas, etc.

La ausencia de estos (y otros) temas propios de la(s) variedad(es) de la Argentina se explican en el contexto de un “nosotros” mayor, ese nosotros hablante de un español común, cuya homogeneidad estaría garantizada por la limpieza de las marcas del otro.¹⁰ La pureza, entonces, existe y está garantizada por el cuidado que ejercen las autoridades de la lengua. Actualmente se llama “base común”, “español estándar”, “código compartido” a la sección de la lengua española no afectada por los “particularismos regionales”.

El español, por su carácter de lengua supranacional, constituye en realidad un conjunto de normas diversas que, no obstante, comparten una amplia base común (RAE, Nueva política lingüística panhispánica, p. 9).

No resulta siempre fácil determinar cuál es la base común, pues a la doble variedad, española y americana, se



José María Ramos Mejía

añaden los particularismos regionales (RAE, NPLP, p. 9).

Es por ello la expresión culta formal la que constituye el español estándar: la lengua que todos empleamos, o aspiramos a emplear, cuando sentimos la necesidad de expresarnos con corrección¹¹. (...) Es, en definitiva, la que configura la norma, el código compartido que hace posible que hispanohablantes de muy distintas procedencias se entiendan sin dificultad (RAE, DPD, p. XIV. La cursiva es del original).

Los discursos legitimantes de la RAE, acompañados por la escuela argentina (que no menciona, ni enseña, ni reflexiona sobre la variedad y sí menciona a la RAE como agente autorizado de control¹²), instalan el discurso

de la pureza como garantía de intercomunicación iberoamericana y de pervivencia de la lengua común. Los tutores de la lengua se apoyan en el discurso de la pureza como paso previo al de la homogeneidad, pero, básicamente, instauran la idea de que la pureza se protege y de que hay custodios más calificados para llevar a cabo la tarea de limpieza.¹³ Generar consenso sobre la autoridad legítima va de la mano de diseñar estrategias de selección y privilegio de unas marcas dialectales por sobre otras. La variedad seleccionada será el parámetro de lo correcto, más cercano a la “base común”.

Pureza como cercanía del origen

La corrupción, el peligro del contacto con la impureza es sustento de cantidad de metáforas hacia el peligro inmigrante. A tal punto las representaciones de la lengua nacional involucran la tópica del inmigrante que, no siendo tan acuciantemente representativos los números como en el cambio de siglo, en las encuestas se retoman los discursos sobre el cuidado por la deformación.¹⁴ Los prejuicios señaladores de inmigraciones pasadas alcanzan a las nuevas oleadas casi sin modificación. Las declaraciones actuales de la Academia Argentina de Letras confirman esta preocupación

9. *Es una obra de avanzada pues aborda cuestiones problemáticas no resueltas en otras fuentes, con propuestas de posibles soluciones; a la vez, avanza en terrenos conflictivos y en debate como es el caso de los topónimos o los extranjerismos, jugando su opinión (AAL, “Decálogo...” online consulta octubre 2012).*

El problema que representa el extranjero proviene de la incapacidad para evitar el contacto/contagio. El “otro” expuso y expone al cuerpo nacional a la corrupción lingüística, moral, social, física.

Ha recibido las bendiciones de la instrucción en la forma habitual de inyecciones universitarias; pero es un mendicante de la cultura.

(...) Por eso, aun cuando lo veáis médico, abogado, ingeniero o periodista, le sentiréis a la lengua ese olorillo picante al establo y al asilo del guarango cuadrado, de los pies a la cabeza. Le veréis insinuarse en la mejor sociedad, ser socio de los mejores centros, miembro de asociaciones selectas y resistir como un héroe el cepillo” (José Ramos Mejía, Las multitudes argentinas, citado en Carricaburo, 1994, p. 5).

La cita de Ramos Mejía podría trasladarse al presente (con pocas modificaciones vinculadas con las nuevas tópicas que asume el prejuicio) a la inmigración china, coreana, paraguaya, peruana o boliviana. Erradicar, limpiar lo impuro entraña la idea de que el ser lingüístico puede no modificarse en la historia social de la comunidad, sino que debe permanecer inalterable.¹⁵ En ese caso, la pureza se asocia a una representación de la identidad lingüística como ahistórica, ageográfica. La idea de nación como espíritu se plasma en el ideal de lengua incorruptible. Un ejemplo de esta concepción es el peculiar hecho de que la historia del español sea la misma para todos los hispanohablantes. Esa representación (ocultadamente) imperante proviene de la Península.¹⁶

Higiene y moral

En las primeras décadas del XX, los ampliamente revisitados enfoques de Américo Castro y Amado Alonso partían de la idea de que en Argentina se habla y se escribe defectuosamente. Atribuían los motivos a “la actitud recelosa de la masa ante los elementos cultos del habla” (Alonso, 1935: 69), al “aflojamiento de toda norma” (Alonso, 1935: 92) y al “descontento íntimo, encrespamiento del alma al pensar en someterse a cualquier norma medianamente trabajosa, escapada, espantada vital so cualquier pretexto” (Castro, 1941: 92). Américo Castro, por ejemplo, entendió que la marginalidad geográfica argentina era causante de la marginalidad social y que la caída del imperio hispánico unificador llevaría a la descomposición de la lengua en América. Incluso arriesgó que la falta de guía (y la conciencia de desorientación que tenían los mismos hablantes) era

un rasgo desestructurante pero, a la vez, constitutivo del ser argentino. Acaso la metáfora a la que más se acude en relación a la pureza lingüística proviene de la higiene. El concepto de higiene, en tanto preservación de un orden físico (¿moral?), protege a la sociedad de un peligro.

Para el Estado, la lengua nacional es lengua española desprovista de manchas: del indio, primero, luego del gaucho, del extranjero, y finalmente (cuando la escuela fue receptáculo de quienes la industrialización dejaba fuera del mundo del trabajo y la alfabetización crecía exponencialmente), del “grasa”.

(...) El comentario razonado de lecturas; la expresión del valor ideológico de las palabras y locuciones y el análisis de las ideas expuestas en



Pedro Henríquez Ureña

trozos leídos por el estudiante (...) pueden ser motivos que, bien aprovechados y dirigidos por el docente produzcan efectos de real eficacia para que estos ejercicios orales limpien el habla del alumno y lo habitúen a ocuparse con seriedad de nobles cuestiones de vida espiritual. (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1933, pp. 10-11).

Es una obra normativa que aspira a acercar el uso del español a un ideal de la mayor corrección y decoro posibles. Es normativa porque propone normas, es decir que no solo describe los fenómenos y casos que incluye, sino que adopta frente a ellos criterios de tratamiento, orienta sobre

la conveniencia preferente de una forma sobre otra, desaconseja voces y construcciones viciosas o incorrectas, de acuerdo con las normas más generalizadas, indica impropiedades, vulgarismos, inadecuaciones, etc. (AAL, “Decálogo...” online consulta octubre 2012).

El buen español, que recreamos cada día, no es sólo el que responde a los cánones de lo correcto, sino también el que revela preocupación de claridad y de concisión por respeto a los demás, ese olvidado respeto a los demás, que es falta de amor, pues —como bien decía Juan Ramón Jiménez— sólo pensamos cuando amamos. (...) Escribió Pedro Henríquez Ureña que “nuestros enemigos, (...) son la falta de esfuerzo y la ausencia de disciplina, hijos de la pereza y la incultura, o la vida en perpetuo disturbio y mudanza”. Esfuerzo, respeto, disciplina, en fin, belleza. (...) Y aunque todos hablamos un español igual y, al mismo tiempo, diferente, a veces, creemos que, para muchas personas, esa mañana no existe por desidia o por impasibilidad, pues se comunican tristemente mediante despojos sintácticos y burdas invenciones léxicas (Alicia Zorrilla —miembro de número de la AAL—, 2004, p. 6).

El mito de Babel sintetiza el temor de la disolución proveniente de las relaciones impuras, del contacto con el otro. Puesto que la idea de contaminación sólo puede surgir en el contexto social, basta con señalar al otro como portador de un valor indeseable para transformar al otro en peligroso. Ese movimiento de demarcación entre el adentro y el afuera contribuye a

constituir un orden social. Ese orden social llevará un nombre y será aquella homogeneidad identificadora del adentro, del yo soy. El español puro, incorrupto, limpio será la marca del “nosotros”. La posesión de la gramática del español será el trabajo que deberá asumir quien pretenda fundirse en el crisol. El inmigrante, el pobre, el no escolarizado deberá aculturarse, deberá negar las marcas del yo que lo designan como el otro.¹⁷

Para finalizar

Aceptar las categorías lingüísticas impuestas como forma del ser nacional es uno de los ritos de pertenencia a la comunidad. Estas categorizaciones son arbitrarias e impuestas a través diversos instrumentos estatales y paraestatales (como libros de texto, gramáticas, diccionarios, doblajes, traducciones, artículos en medios de comunicación, etc.) por agentes que ejercen su poder discursivamente. La ciudadanización argentina y la comunión americana fueron concretadas

invocando la lengua española, destacando su poder unificador a partir del cuidado de su pureza. Ese atributo guió y guía las pautas de control lingüístico y las representaciones de los hablantes.

Una forma de resolver la amenaza de la deformación de la lengua es poner un tutor que la guíe, o reformarla. La escuela (la gramática), como mostramos más arriba, se ocupó y, en menor medida, en la actualidad se ocupa de ambas tareas.¹⁸ A lo largo de la historia Argentina la lengua española fue el instrumento que delimitó el espacio del otro, del indeseable. El modelo lingüístico contribuyó a moldear al ciudadano deseado. Para el Estado, la lengua nacional es lengua española desprovista de manchas: del indio, primero, luego del gaucho, del extranjero, y finalmente (cuando la escuela fue receptáculo de quienes la industrialización dejaba fuera del mundo del trabajo y la alfabetización crecía exponencialmente), del “grasa”.

(*) UBA/CONICET.

NOTAS

1. Aunque los maestros no tienen herramientas para resolver o contextualizar esas tensiones, Cf. López García, 2010 y 2011.
2. La definición clásica de Herder asocia la idea de nación a una comunidad que se mantiene cohesionada por medio de una lengua. Ese “sentimiento” (al que, con Moscovici, 1994, llamamos “representación”) determina la pertenencia a una comunidad lingüística y cultural. Para Herder, y para la tradición alemana del XVIII, la definición de nación se apoya en la existencia de genio, un espíritu del conjunto que tiene expresión en la lengua y en la cultura, que se representa en la raza, es decir, se transmite con la sangre. Por otro lado, la tradición francesa expresada en el programa iluminista entiende la nación como la comunidad espiritual generada por la voluntad de hombres libres de vivir de acuerdo con reglas acordadas. La libre posibilidad de participar en el destino de un mismo grupo humano es lo que transforma el presente de los individuos en un presente común.
3. Agradezco la referencia a la licenciada Micaela Difalcis.

4. Lengua que en ese entonces, y aún hoy, sigue sin definición en el sistema educativo. En efecto, rastreamos esta oposición en el currículum actual: los contenidos indicados para la enseñanza primaria de todo el país promueven: “La valoración de la diversidad lingüística como una de las expresiones de la riqueza cultural de la región y del país” y “El reconocimiento de las lenguas y variedades lingüísticas que se hablan en la comunidad”. En nota al pie se aclara “Para la secuenciación en el área se han tenido en cuenta los siguientes criterios: –El grado de reflexión sobre la lengua y los textos (desde procedimientos que sólo tienen en cuenta la intuición lingüística hasta aquéllos en los que se involucran conceptos sobre la lengua y los textos para la resolución de las tareas).” Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, 2005. En el currículum escolar, las expresiones que incluyen la noción de lengua se apoyan en un presupuesto centenario: la lengua es la lengua española y por “diversidad lingüística” debe entenderse “lenguas aborígenes”. Las segundas, aunque deben ser valoradas, no cuentan en los contenidos como lenguas sobre las que se debe reflexionar. La lengua sobre y en la que se debe reflexionar es una sola, suponemos, la española. Cf. el artículo de Roberto Bein, 2004 donde el autor advierte en la Constitución Nacional de 1853 y la reforma de 1994 la oficialidad, por defecto, del castellano.
5. La lengua vista desde la metáfora del cuerpo es análoga del orificio de entrada de las impurezas. En esa analogía, la gramática opera como profilaxis.
6. Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre Política y Planificación Lingüísticas, Cátedra de Lingüística General (Letras), Facultad de Filosofía y Letras de la UNT.
7. Uno de los encuestados por el proyecto confirma las representaciones acerca de la variedad tucumana y de la transmisión escolar de la lengua correcta: “Terrible! [hablan los tucumanos]. Yo calculo que en la parte literaria en el secundario no la aplica como debería, la da bien *ligh*. Es por la lectura y también por el acento de los tucumanos. (34 años, técnico en electrónica, nivel secundario).
8. Algunas veces la pretensión de una pureza superior se basa en el fraude. Los hombres adultos de la tribu chagga solían pretender que durante su iniciación se les había obstruido el ano para siempre. Se suponía que los hombres iniciados no tenían jamás necesidad de defecar, a diferencia de las mujeres y de los niños quienes permanecían sujetos a la exigencia de sus propios cuerpos. Podemos figurarnos las complicaciones a las que esta ficción inducía a los hombres chagga. La moraleja de todo ello consiste en que los hechos de la existencia son un caos. Si seleccionamos, entre todos los aspectos del cuerpo, unos cuantos aspectos que no causan ofensa, hemos de disponernos a sufrir por esta distorsión. (Douglas, 1966, p. 218).
9. La encuesta (tomada en 1996) fue diseñada y dirigida por José Luis Moure y Leonor Acuña, investigadores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es de tipo cara a cara sobre un cuestionario semiestructurado. La selección de la población se basó en un muestreo aleatorio por conglomerados correspondientes a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y a cinco municipios del conurbano bonaerense. En este momento estamos llevando a cabo el análisis de las 355 encuestas completas recavadas. El interés de este estudio está centrado en caracterizar, a través del procesamiento de las encuestas, las representaciones que los hablantes del Río de la Plata generan sobre la lengua que hablan, así como determinar los vínculos entre estas representaciones y los diferentes discursos circulantes sobre la lengua española. (Cf. Acuña y Moure, 1999).
10. Así, la enseñanza de la gramática en la escuela se limita a reproducir reglas abstractas de descripción de una lengua ideal y no alienta la reflexión sobre la lengua que se habla. Los alumnos, entonces, hablantes nativos del español, fracasan en la conjugación de los verbos que conjugan desde los 4 años, fallan en la atribución del género en palabras que ya conocen, memorizan reglas de formación sintáctica que aplican desde su más tierna infancia. Por medio de infinidad de pequeñas estrategias la gramática en la escuela no cumple la función de alentar la reflexión, sino de generar la representación de sumisión a una autoridad lingüística mayor, que conoce la lengua y la protege de las peligrosas influencias del contacto (y del uso). De este modo, la *sprachbewusstseim* (seguridad, orgullo lingüístico) del argentino se forja dialécticamente por oposición a las lenguas expulsadas y por autoincriminación hacia la lengua ideal.
11. Este argumento registra, para componer la norma, los usos considerados correctos. Ahora, el concepto de corrección es impuesto por la autoridad lingüística; por tanto, atender a lo que es considerado correcto es volver sobre las propias instancias de normalización y regulación de los usos lingüísticos. En otras palabras, regular apoyándose en el uso culto, supone una regulación previa que determinó cuáles eran los usos cultos. Por medio de este procedimiento circular, se convalida el ejercicio prescriptivo de las academias.
12. Entre los muchos ejemplos que podemos citar de la difusión que la escuela argentina hace de la RAE, citamos tres manuales escolares de amplia difusión en la escuela primaria: “Hay instituciones creadas para fijar las normas de la lengua española. Además, por medio de los diccionarios, esas instituciones determinan los significados de las palabras aceptadas dentro del idioma o dialecto. En el caso de la Real Academia Española (RAE), comprende todos los países donde se habla español, mientras que la Academia Argentina de Letras (AAL) se dedica a nuestro país.” (Tinta Fresca, 2005, *Lengua 7*: margen de página 24); “La unidad del castellano está asegurada en la medida en que la lengua escrita, regulada por la Real Academia Española y las Academias de los distintos países americanos, mantenga una ortografía unitaria, común. “Pluralidad de normas en la lengua hablada y unidad fundamental en la lengua escrita”: así sintetizó Ángel Rosenblat esa posición que es la que

resulta en la actualidad más razonable y enriquecedora.” (Colihue, 2001, *Tomo la palabra EGB 9*: 31); “Apenas surgen, los neologismos circulan en el lenguaje, pero no están aceptados oficialmente. Sin embargo, a medida que su uso se extiende y se normaliza entre los hablantes, la Real Academia Española, que es considerada la máxima autoridad en nuestra lengua, los acepta y los incluye en el *Diccionario de la Lengua Española*.” (Aique, 2008, *Lengua y prácticas del lenguaje 7*: 144).

13. El viejo (y continuamente renovado) discurso colonialista sobre el que se quiere montar la interpretación de la insistencia en la homogeneidad y, con ella, la extensión del español distrae el análisis de la ideología de mercado, que en la actualidad homologa y expande determinadas variedades de la lengua. La ideología de mercado oculta, en su calidad de “sentido común”, su condición de discurso “ideológico” y se instaura como una mera “idea” sobre la lengua (en tanto que representación desprovista de tendencia ideológica). Es común en la discusión sobre las políticas de la lengua la pretensión de establecer un distingo teórico entre idea e ideología. Este recurso responde a la estrategia de ocultamiento, de “hacerse anónimo”, propia de los discursos del poder. Desprover las prácticas de planificación lingüística de un propósito y explicarlas a partir del discurrir natural de los intereses espontáneos de los hablantes es un modo de construir una especie de sentido común que opaca la planificación lingüística.

14. Hacia 1895, la población argentina que vivía en centros urbanos alcanzaba el 42% y para 1914 había superado la mitad de la población, llegando al 58%, una tasa superior a la de cualquier país Europeo con la excepción del Reino Unido y los Países Bajos. Esta relación se debía en buena medida a los inmigrantes; frente a su participación de un 30% en la población del país, en Buenos Aires eran el 50% —un millón de los dos con que contaba la Capital— y en otros núcleos urbanos llegaban a ser cuatro de cada cinco. Entre estos predominaban los italianos (68,5% de los cuales se afincó en Buenos Aires) y españoles (78%). Mientras que los inmigrantes con residencia en la Argentina sumaban al comenzar 2009, al menos 5,2 millones de personas, equivalente al 13,9% de la población. Cf. Fontanella de Weinberg, 1987.

15. La higiene lingüística (Cf. Paffey, 2007) (empleada tradicionalmente en las políticas lingüísticas implementadas por la RAE) puede ser considerada como ritual en el sentido de que no responde a razones “naturales”, sino que cumple la función social de frenar cierto desborde o evolución hacia lugares indeseados, de unificar a la comunidad en función de cierto tabú. En ese sentido, observar el “rito” de la pureza determina la pertenencia de un individuo a la comunidad en tanto es capaz de acatar las prohibiciones y la autoridad que las delimita. “El rito no necesariamente muestra creencia en la magia en el sentido de que bailar la danza de la lluvia hace llover, sino que es marca de deseo de, es confluír en la mostración de un deseo común de una comunidad. (...) Más aún, Radcliffe-Brown se negó a separar el rito religioso del rito secular —otro adelanto. El brujo de Malinowski no era tan diferente de cualquier patriota que agita su bandera ni de cualquier echador de sal, y todos ellos fueron tratados del mismo modo que un católico romano que se abstiene de carne y un chino que ofrece arroz en una tumba.” (Douglas, 1966: 219).

16. No es un hecho menor que en el Museo de la Lengua en Buenos Aires la historia del español —representada en forma de dibujo animado— termine, precisamente, cuando los españoles llegan a América, que es, justamente, cuando comienza la historia del español americano.

17. Negar en la lengua la pertenencia al grupo tiene en el evangelio de san Marcos (26:69) el ejemplo más conspicuo: la tercera negación de Pedro responde a la acusación de hablar galileo.

18. El crisol que funde a fuego también es metáfora, como lo es el alimento cocido, del paso por los ritos civilizatorios. La cocción es la purificación de las extranjerías (crudas). El crisol es el recipiente donde van a parar las diversidades que, fundidas, conformarán una identidad nueva. En la actualidad parecería que se tiende a la otra analogía, la de del *melting pot*. El crisol es, en tal caso, el relato póstumo que armoniza la puja por preservar identidades y renunciar a otras.

BIBLIOGRAFÍA

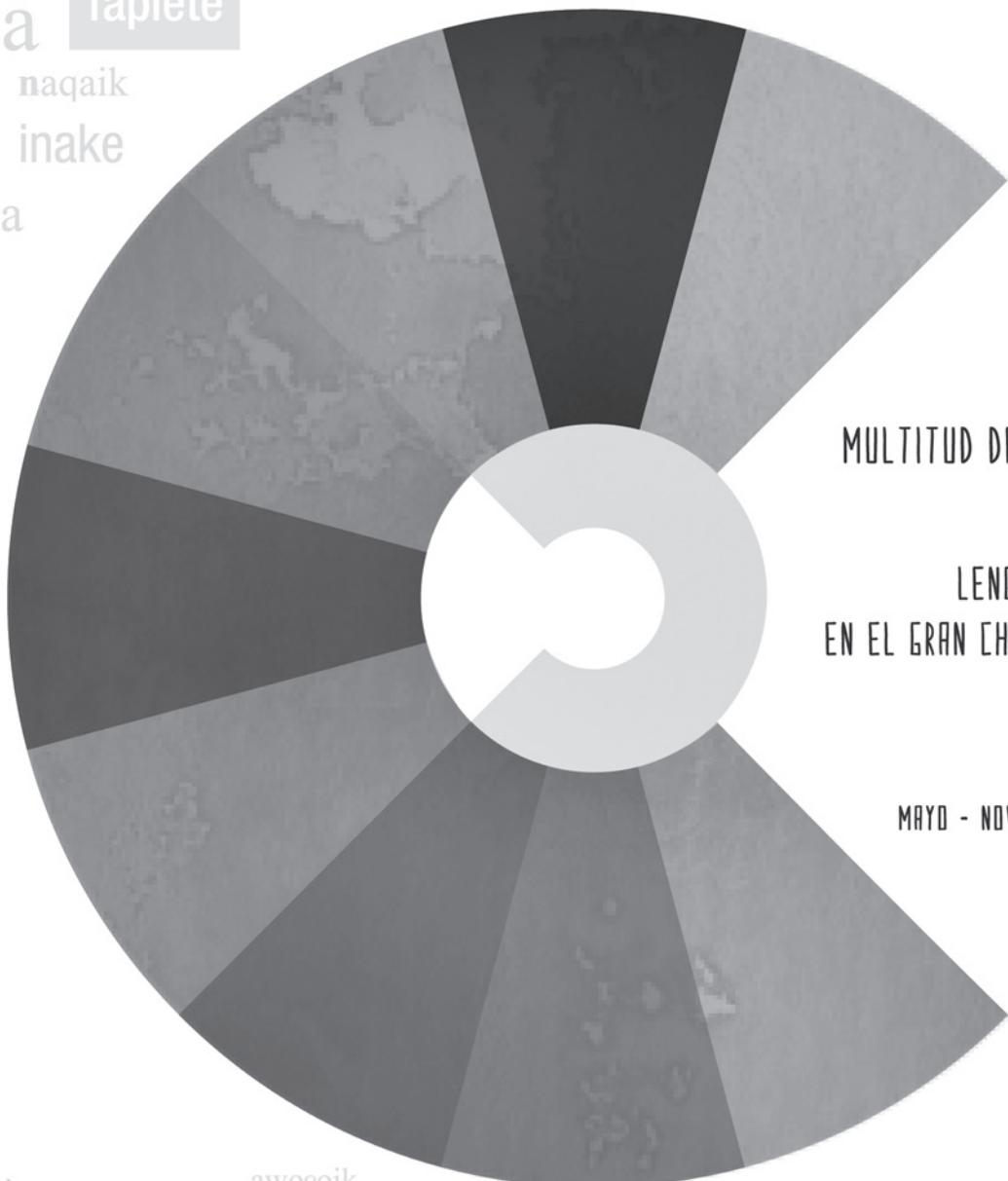
- Acuña, María Leonor y José Luis Moure, “La gramática en una encuesta sobre actitudes lingüísticas”, ponencia inédita presentada al Congreso Internacional La Gramática: modelos, enseñanza, historia. Homenaje a Ofelia Kovacci, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.
- Alonso, Amado, *El problema de la lengua en América*. Madrid, Espasa Calpe, 1935.
- Arnoux, Elvira, “Disciplinar la lengua. La Gramática Castellana de Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña”, en E. Arnoux y Á. Di Tullio (edit.), *Homenaje a Ofelia Kovacci*, Buenos Aires, Eudeba, 2001.
- Arnoux, Elvira, “El discurso normativo en los textos gramaticales de Andrés Bello”, en E. Arnoux y R. Bein (comps.) *Prácticas y Representaciones del Lenguaje*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Bein, Roberto, “Los idiomas del mercosur”, en *Revista Todavía*, n° 1, 2002. www.revistatodavia.com.ar
- Bein, Roberto, “La legislación político-lingüística en la Argentina”, en G. Kremnitz y J. Born *Lenguas, literaturas y sociedad en la Argentina*. Viena, Praesens, 2004.

- Blanco, María Imelda, "Tras las huellas del pensamiento ilustrado: La *Gramática Argentina* de Rufino y Pedro Sánchez", en E. Arnoux y C. Luis (comps.) *El pensamiento ilustrado y el lenguaje*. Buenos Aires, Eudeba, 2003.
- Blanco, Mercedes Isabel, "Actitudes lingüísticas en la primera mitad del siglo XIX en la Argentina", en *Cuadernos del Sur*, 18, dic., 1985.
- Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron, *La reproducción*. México, Fontamara, 1996.
- Carricaburo, Norma, "Los clasificadores léxicos y la clase alta argentina", en *Letras*, n° 29-30, 1994.
- Castro, Américo, *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires, Losada, 1941.
- Di Tullio, Ángela, *Políticas Lingüísticas e Inmigración: el caso argentino*. Tesis doctoral inédita, 1999.
- Douglas, Mary, Pureza y peligro. Madrid. Siglo XXI, 1966.
- Floria, Carlos, *Pasiones nacionalistas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Fontanella de Weinberg, María Beatriz, *El español bonaerense: cuatro siglos de evolución lingüística (1580-1980)*. Buenos Aires, Hachette, 1987.
- González Stephan, Beatriz, "Disciplinas escriturarias de la patria: constituciones, gramáticas y manuales", en *Revista de Investigaciones Literarias*, Año 3, n° 5, 1995.
- López García, María "A rey muerto, rey puesto. El rol del docente en el manual escolar", en *Revista Iberoamericana de Educación*, 54 (setiembre-diciembre). OEI, 2010. <http://www.rieoei.org/rie54a10.pdf>
- López García, María "Implicancias glotopolíticas del estilo dialógico en los manuales escolares", en *Páginas de Guarda. Revista de Lenguaje, Edición y Cultura Escrita*, n° 11, 2011.
- Moscovici, Serge, "Des représentations collectives aux représentations sociales: éléments pour une histoire", en *Pratiques sociales et Représentations*, París, Presses Universitaires de France, 1994.
- Paffey, Darren, "Policing the Spanish language debate: verbal hygiene and the Spanish language academy (Real Academia Española)". *Language Policy*, 6, (3-4), 2007.
- Sztrum, Marcelo, "Esta debe ser, es, deseo que sea otra lengua: evolución de la idea del idioma nacional argentino", en Augustin Redondo (dir.) *Les représentations de l'autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain* (II). Actes du colloque organisé à la Sorbonne par le GRIMESREP, mars 1992. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.
- Taboada, María Stella, "Representaciones sociales en torno a la lectoescritura en Tucumán e identidad sociolingüística". Centro Interdisciplinario de Política y Planificación Lingüísticas, 2008. http://www.filo.unt.edu.ar/jorn_unesco/cd/PO%2079%20TABOADA.pdf
- Woolard, Kathryn, "La autoridad lingüística del español y las ideologías de la autenticidad y el anonimato", en J. Del Valle (ed.) *La lengua patria común?* Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- Zorrilla, Alicia, *Normativa lingüística española y corrección de textos*. Buenos Aires, Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios Litterae, 2004.

Fuentes

- Academia Argentina de Letras, *Boletín de la Academia Argentina de Letras* [2ª ed.1943] Tomo II, 5/6, enero-junio, 1934.
- Academia Argentina de Letras "Decálogo del *Diccionario panhispánico de dudas*". <http://www.aal.edu.ar/?q=node/195> consulta online octubre 2012.
- Academia Argentina de Letras. Decreto de creación (13 de agosto de 1931) http://www.letras.edu.ar/institucional_decreto.html consulta online octubre 2012.
- Asociación de Academias de la Lengua Española y Real Academia Española, *La nueva política lingüística panhispánica*. III CILE, Rosario, República Argentina, 2004.
- Consejo Nacional de Educación, *Ley 1420 de Educación Común*. 8 de julio, 1884. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/normas/5421.pdf>
- Consejo Nacional del Educación, *Textos de Lectura para la Escuela Primaria* (condiciones que debe reunir). Informe de la Comisión Especial. Concurso para 1907-1908-1909). Buenos Aires, 1907.
- Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, *Núcleos de Aprendizaje Prioritarios*, 2do. y 3er. Ciclos Nivel Primario, 2005.
- Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología *Ley de Educación Nacional* n° 26.206, 2007. http://www.me.gov.ar/doc_pdf/ley_de_educ_nac.pdf (consulta 27/04/2007).
- Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, "Conclusiones aprobadas en la Asamblea de profesores de castellano, historia y geografía argentinas e instrucción cívica". Colegio Mariano Moreno, 1934.
- Presidencia de la Nación, Secretaría Técnica. Plan de Gobierno 1947-1951, Tomo I, Buenos Aires, 1946.
- Quesada, Ernesto, "El problema de la lengua en la América española", en *Revista Nacional*, Tomos XXVIII y XXIX, 1899.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario panhispánico de dudas*. Bogotá, Santillana, 2005.

Vilela ^{bafe}
 chechi ^{n'lhetek}
 Qom ^{'alwa}
 iwak ^(mi mano)
 sheru ^{iašik inot h}
 re ^{n'fwcha}
 n'ku ^(hijo)
 Wichí ^{ara}
 cheru
 inôôt
 Nivaclé ^{iwi}
 'la'an
 yipô'côtôi ^{chemembi}
 isioye'
 Chorote ^{jumcuclai}
 shimembi ^{shanka}
 Tapiete
 yet'a
 naqaik
 inake
 k'atena



CHACO:
MULTITUD DE NACIONES

LENGUAS INDÍGENAS
EN EL GRAN CHACO ARGENTINO

MAYO - NOVIEMBRE 2012

?o:či
 qa'agoxoic
 inia'
 sake
 širaigo
 Mocoví ^{iaqaik}
 'etaxat
 awocoik
 bïaq ^{nocop}
 tayhi
 Pilagá ^{ik'ooot}
 k'opi
 cotsjaat
 yãate'e
 tata ^{cheakä}
 kaa
 Avá-Guaraní
 vôôs
 piyem
 i'niat



Filípicas

Alberto Filippi es un intelectual italiano, discípulo de Norberto Bobbio y atesorador de la obra de

Antonio Gramsci —la que suele exponer con entusiasmo singular, haciendo énfasis en las bases lingüísticas que son el tejido interno de la obra gramsciana—. El drama idiomático del gran teórico y encarcelado italiano, hablante de una variante del dialecto sardo es, en su encuentro con los idiomas preponderantes en Europa y su lúcido interés por el estudio de la formación histórica de la lengua italiana, un foco principal en las preocupaciones de Filippi.

En el estudio que publicamos en esta sección podemos leer un tema cuya afinidad con las cavilaciones del autor de los Quaderni del carcere es notoria. Se trata de las múltiples formas en que el pensamiento español del siglo XX tomó a su cargo la interpretación de las circunstancias argentinas, mostrando de manera explícita que “pensar la Argentina” por parte de intelectuales españoles como Ortega y Gasset y Unamuno, no era otra cosa que preguntarse también sobre las supremas derivas del idioma castellano.

Las opiniones de historiadores, filósofos, políticos, lingüistas, cineastas y tantos otros se suman, divergen y se entremezclan durante el recorrido de la relación entre estos países, poniendo de relieve la multiplicidad de visiones a que dieron lugar determinados acontecimientos y circunstancias de trascendencia histórica. No obstante, la destacable importancia que, más allá de diferencias y posiciones encontradas, se construyeron entre España y Argentina,

permitieron la emergencia de lazos de solidaridad perdurables. Si España, su pasado y su presente, está indisolublemente unida a Latinoamérica, la España que es hoy también plenamente europea se reconoce como tal en las identidades compartidas por europeos y latinoamericanos. Sin duda, Argentina es un claro exponente de esa realidad compleja, pero también fructífera.

El escenario de debates y polémicas inaugurado por los festejos del Bicentenario supone renovadas apuestas tendientes a volver a reflexionar sobre ciertas trayectorias historiográficas clásicas que ponen en su centro la candente indagación acerca de los “revisionismos” en torno a la historia argentina. En este contexto, es esperable que el pensamiento crítico vuelva sus ojos y su atención cuidadosa hacia la realidad material que los textos y documentos, considerados en su conjunto, ofrecen al infatigable investigador. Es a partir de ese contacto con ellos que se puede realizar una adecuada contextualización histórica y su consecuente paráfrasis interpretativa.

Textos y documentos, en fin, son la base y la consecuencia, la causa y el efecto de toda filosofía de la historia o ideología política que se quiera, o se deba, estudiar desde una perspectiva de crítica historiográfica.

En este comienzo de siglo, marcado por perseverancia en la recuperación de las identidades, propias y compartidas, que componen la Unión de Naciones Sudamericanas, la lectura de los textos y documentos aludidos en la presente sección constituyen un ejercicio crucial e imprescindible en la imaginación de las posibilidades futuras del vínculo que, necesariamente, tendrá que renovar los tópicos que obraron como fundamento de sus derroteros.

Argentina y Europa. Visiones españolas: ensayos y documentos (1910-2010)

Por Alberto Filippi

Sería muy dificultoso trazar las coordenadas de una historiografía nacional, si tal cosa fuera posible, desconociendo los lazos que vinculan el devenir argentino con respecto a España. No sólo por el más resonante de los acontecimientos, la colonización de América y las guerras independentistas, sino también porque el hecho de compartir una lengua vuelve esta relación problemática desde sus albores. Las polémicas lingüísticas, varias veces reseñadas, acerca del tutelaje idiomático o los usos heterodoxos de la lengua, fueron una constante presente en todas las estaciones de esta conflictiva relación. Incluso, habría que considerar que estas polémicas, que varias veces se dieron por saldadas, han vuelto a cobrar impulso a partir de la creciente importancia del idioma como factor clave en la valoración económica contemporánea. Las políticas hacia el habla castellana, englobadas bajo la difusa, y a veces abstracta, identidad iberoamericana, que trae consigo una política de financiamientos y vinculaciones institucionales, es el correlato de lo que ha ocurrido con otro conjunto de recursos, como ser el petróleo o las telecomunicaciones, de que no han permanecido a salvo de incidentes de distinta intensidad.

Por todo esto, es inseparable la historia del país de lo acontecido en esta ligazón. Y en cada época que tomemos como referencia –lo demuestran los episodios narrados por Alberto Filippi– encontraremos una nueva posibilidad examinar a fondo los hilos profundos que mantienen viva la querrela pero también la mutua identificación entre ambos lados del océano.

De la “pérdida del imperio” al diálogo con los hispanoamericanos durante el primer Centenario

España y Argentina ingresan en el siglo XX desde posiciones relativamente marginales respecto de las grandes potencias del imperialismo colonial europeo y frente a las profundas mutaciones generadas por los procesos de industrialización que se habían extendido a la América anglosajona, vanguardia capitalista del continente, que estaba iniciando el ejercicio de su hegemonía.

En las tres décadas finales del siglo anterior, los Estados Unidos habían multiplicado sus índices de producción de hierro, carbón y acero, ya mayor que la de Inglaterra y Francia juntas; tenía fuentes energéticas en su propio territorio y dos veces más kilómetros construidos de ferrocarril que toda Europa en su conjunto. Con la toma de las viejas posesiones españolas en el Caribe bajo la presidencia de William McKinley se iniciaba la era de las cañoneras con la intervención de la infantería de marina en México, Haití, Honduras y Nicaragua. El presidente Theodore Roosevelt segregaba a Panamá del territorio de Colombia para construir el canal interoceánico que se inauguró en 1914.

En semejante panorama desolador, para la política americana de España, se añade, en vísperas del Centenario, el hecho de que venía de sufrir una nueva humillación militar en la “campana de Melilla” en el Protectorado colonial que tenía al norte de Marruecos, adonde los guerrilleros bérberos atacaron la Compañía Española de Minas. Los primeros choques militares terminaron con el “desastre del Barranco del Lobo” del 27 de julio de 1909, con miles y miles de bajas españolas, que evidenció todas las carencias logísticas y técnicas de las acciones dirigidas por el general José Marina, comandante de la plaza. En los mismos días estalló en Barcelona la huelga general reprimida con enorme violencia. Ambos episodios marcaron la caída del gobierno de Antonio Maura.

La participación española en el primer Centenario de Argentina –después de tales acontecimientos– debe entenderse y colocarse en este esfuerzo por volver a América con una mentalidad nueva al querer superar las ideologías de la época del imperio y conscientes como estaba el rey y la clase dirigente de que las potencias europeas tenían absoluta preponderancia y dominio en las colonias asiáticas y africanas. En una delicadísima coyuntura –escriben llamando la atención los organizadores de los “Pabellones de España” para el Centenario en Buenos Aires– en la cual “la atención pública de España ha estado absorbida con las preocupaciones de los sucesos políticos y militares en ella ocurridos durante el año último [1909]” es, para nosotros, indispensable participar activamente “a dichos Certámenes” al lado de “Inglaterra, Francia, Alemania, Italia y Norteamérica”.

Tanto más necesario es asistir en cuanto –observan con perspicacia y preocupación los promotores españoles– “España no disfruta” de manera conveniente y como le debería corresponder de “los grandes y ricos mercados de esta República (...) desde que a su tráfico internacional de seiscientos millones de pesos oro a España corresponden sólo nueve, mientras que Inglaterra lo hace por noventa y ocho, Alemania por cuarenta y seis, Francia por veintiséis e Italia por veinticuatro, no obstante que de las tres primeras naciones no cuenta aquí con *un millón de sus hijos*, como los cuenta España, que conservan acrecentando su amor á la Patria, y un país imperecederamente vinculado por su común origen, su idioma y sus costumbres” (énfasis en el original)[La correspondencia entre los representantes de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Buenos Aires y de Madrid para organizar las actividades previstas para el Centenario y de los Pabellones de España en Buenos Aires. (Comunicaciones del 2/XII/1909; 29/XII/1909; 17/I/1910; 24/I/1910; 31/I/1910 y 15/III/1910)].

Publicamos, por vez primera, los documentos que atestiguan la especial atención que el rey don Alfonso XIII le dedicó a la participación española a los “Festejos y Certámenes” que fue acompañada por una intensa campaña de promoción del Centenario en todos los ambientes de las élites culturales y políticas de la época, si bien haya que esperar hasta el año 1917 para la elevación de la representación española en Buenos Aires a la categoría de embajada que, por cierto, será también la primera de toda la América hispana [Don Alfonso XIII al Presidente de la República Argentina. Carta nombrando a la Señora Infanta Doña Isabel Francisca “para que marche a Buenos Aires en representación del rey en la ceremonia del primer centenario”, 12 de abril de 1910], [Don Alfonso XIII. Carta al Presidente de la República Argentina que entregará Infanta Doña Isabel Francisca, 12 de abril de 1910]; [Don Alfonso XIII. Carta credencial de Don Juan Pérez Caballero y Ferrer Senador del Reino para asistir a las fiestas que se celebran en la República Argentina con motivo del Centenario de su independencia, 12 de abril de 1910]; Don Alfonso XIII. Minuta de la carta al Presidente de la República Argentina presentando a Don Juan Pérez Caballero y Ferrer acreditado para asistir a las fiestas que se celebran en la República Argentina con motivo del Centenario de su independencia, como Embajador Extraordinario y Plenipotenciario, 12 de abril de 1910]. Desde el 9 de febrero de 1909 el presidente del Consejo de Ministros José Canalejas Méndez, jurista e intelectual de prestigio que logra unificar –al lado de su ministro de Estado, Manuel García Prieto– las corrientes del reformismo de la época de los partidos “demócrata”, “progresista” y “liberal” en el que resultó ser el último intento “regeneracionista” en el ámbito del sistema político de la Restauración, en cuyo seno, por otra parte, ese mismo año Pablo Iglesias logra ser el primer diputado socialista electo por Madrid a las Cortes en representación del Partido Socialista Obrero Español que había fundado en 1879.

Por el informe reservado que el ministro plenipotenciario de la Legación de España en Buenos Aires, Pedro Careaga de la Quintana a Manuel García Prieto, podemos conocer los logros obtenidos por España respecto de los objetivos que se habían fijado tanto los políticos como los industriales y comerciantes peninsulares [Pedro Careaga de la Quintana, Conde de Cadagua Ministro Plenipotenciario de la Legación de España en Buenos Aires. Copia del Informe reservado al Ministro de Estado en Madrid, Buenos Aires 3 de junio de 1910].

A través de Careaga, también sabemos de los temores que muchos tenían en Buenos Aires por “los propósitos y planes que nada bueno prometían” urdidos por “los elementos anárquicos” así como por “los núcleos más avanzados del proletariado bonaerense”. De cuyas actividades de protesta y “subversivas” de unos y otros tenemos noticia además por el testimonio directo de Ramón Valle-Inclán y las pintorescas crónicas aparecidas en la revista *Ideas y figuras* de Alberto Ghirardo que nos permite observar en la cotidianeidad de los eventos cómo se vivieron en Buenos Aires esos días de celebraciones, polémicas y represión policial [*Ideas y figuras. Revista semanal de crítica y arte*].

Crónica y comentarios de los anarquistas en la selección de textos aparecidos en la revista dirigida por Alberto Ghirardo, Año II, Buenos Aires, 1 de octubre 1910]. El año anterior, caracterizado por conflictos sociales muy agudos, cuando una manifestación de trabajadores de Buenos Aires en ocasión de la fecha del Primero de Mayo terminó en una masacre a causa de la represión dirigida por el coronel Ramón Falcón, se desataron en la ciudad una serie de protestas y de choques violentos con la policía que se denominaron la “Semana Roja”, cuyo recuerdo muy cercano se proyectó hasta los días de mayo del año siguiente. A las celebraciones, que se realizaron bajo estado de sitio, no participaron las fuerzas políticas de oposición, la Unión Cívica Radical, el Partido Socialista y el

futuro Partido Demócrata Progresista que años después presidió Lisandro de la Torre. Precisamente, a comienzos del siglo, además de la influencia inglesa y francesa, se abre camino la española (y más tarde la italiana), integrada por pensadores, políticos y escritores que participaban como protagonistas en la renovación de las revistas, en los partidos y movimientos como el radicalismo, el socialismo y el anarquismo.¹

La descripción de la ciudad centenaria hecha por el escritor Eugenio Sellés y Ángel es uno de los primeros antecedentes literarios del parangón, que se volverá un tópico repetido hasta nuestros días, entre la París de finales del siglo XIX que había sido reformada por el barón Hussmann y la Buenos Aires de entonces que aparecía como “una París en construcción” [Eugenio Selles y Ángel, “Cartas de viaje”. *La Ilustración Española y Americana*, XXV, Madrid 8 de julio de 1910]. Como sabemos, otro español, Enrique Vera y González, escribió una de las mayores utopías literarias sobre Argentina proyectada, curiosamente, hasta el año 2010, que se publicó en 1904 con el título: *A través del porvenir. La Estrella del Sur* (editada por *La Sin Bombo*, que era a la vez fábrica de cigarros e imprenta).

Datos muy relevantes para conocer la compleja realidad de la época –no sólo de Buenos Aires, sino del conjunto de las provincias– son los que fueron relevados por la Misión española a Argentina guiada por el ingeniero jefe de Caminos, Canales y Puentes, Eugenio Ribera, sobre Agricultura, Comercio e Industria a comienzos del siglo pasado, cuando ya puede observarse la tendencia a concederle una preferencia, casi monopólica, a la producción agropecuaria en detrimento de la vocación y capacidad de los muy pocos empresarios, huérfanos de protección del Estado al desarrollo industria [J. Eugenio Ribera. Texto del Informe de la Misión argentina aparecido en los números 1821, 1822 y 1823 de la *Revista de Obras Públicas* (Fundada y sostenida por el cuerpo nacional de ingenieros de caminos, canales y puertos), Madrid 18 de agosto de 1910,

sobre Agricultura, Comercio e Industria de la Argentina de comienzo de siglo. Viaje a la Argentina. Obras Públicas. Agricultura. Industria. Comercio. Conclusiones. La inmigración á América. Importancia para España del turismo argentino. Procedimientos: España, entre Argentina y Europa].

El efecto negativo combinado de la aplicación mecánica de la teoría ortodoxa de las ventajas comparativas en el comercio internacional y el predominio en los mercados mundiales del imperialismo del libre comercio, volvía imposible realizar lo que algunos dirigentes como Carlos Pellegrini auspiciaban para industrializar a la Argentina y que dejara de ser “la inmensa granja de Europa”. Industrialización negada hasta el punto de que el ministro de Economía (del nuevo presidente Roque Sáenz Peña) José María Rosa, en su discurso sobre el presupuesto nacional –del 4 de noviembre de 1910–, habla enfáticamente, haciendo recurso a una falacia nominal que oculta el enorme problema, “de nuestras dos grandes industrias”, cuando en realidad se refería a una economía evidentemente pre-industrial: fundada en la “ganadería y la agricultura”.²

El decidido impulso al diálogo con el fin de establecer nuevas relaciones culturales y científicas tuvo uno de sus momentos más significativos para el futuro en la fundación de la Biblioteca América en la Universidad de Santiago de Compostela, acontecimiento que destaca y analiza Pilar Caciago Vila, en su ensayo para este volumen.

Las expectativas crecientes generadas por el Centenario y la positiva reinserción de la América hispana y de la Argentina en los intereses prioritarios de España, se manifiesta de manera original y constructiva en el diálogo con los argentinos de algunos de los mayores protagonistas de la cultura liberal y democrática de la época como es el caso de Miguel de Unamuno y de los primeros viajes a la Argentina de Rafael Altamira en 1909 y de José Ortega y Gasset en 1916, sobre los cuales se volverá más adelante.

Las consideraciones de Unamuno sobre la “argentinidad” en el diálogo con Ricardo Rojas.

El caso de Miguel de Unamuno y la Argentina es de enorme interés tanto —como veremos— respecto de la idea imperial francesa de *latinité* que rechaza, como de la naciente preponderancia, también imperialista, de los Estados Unidos sobre el continente hispanoamericano después de la “pérdida del Imperio”. Es por ello que el diálogo con los argentinos y los hispanoamericanos fue para él tan importante, porque le permitía medir, poner en foco, su visión de España desde afuera, tanto desde América como desde la relación conflictiva con Europa.

Unamuno considera a Francia, “la peor maestra”, prefiriendo el proceso unificador de Alemania, que había buscado bajo la enseñanza de Johan Gottfried Herder, su peculiar *Volksgeist*, así como España debía comprender históricamente su propia “hispanidad”. Lo que ante todo necesitaba España, escribe Unamuno a partir de 1904, era la recuperación de sí misma (y de la América con el “genio” de todas sus “naciones”), la búsqueda programática de “la mística de mi pueblo”.³

El 11 de marzo de 1910 Unamuno publica un artículo en el diario *La Nación* dedicado a reflexionar “Sobre la Argentinidad” que introduce al recordar: “En mi correspondencia anterior, primera de las que dedico al libro de Ricardo Rojas *La restauración nacionalista*, libro henchido de sugerencias, usé de dos palabras que ignoro si han sido o no usadas ya, pero que ciertamente no corren mucho. Son las palabras *americanidad* y *argentinidad*. Ya otras veces he usado la de *españolidad* y la de *hispanidad*. Y los italianos emplean bastante la voz *italianita*”.

“Al hablar, pues, de americanidad o de argentinidad, quiero hablar de aquellas cualidades espirituales, de aquella fisonomía moral, mental, ética, estética religiosa, que hace al americano, al argentino. Y si no me engaña a eso tiende la labor de Rojas: a sacar a flor de conciencia colectiva la *argentinidad*, para que se robustezca y defina y acreciente al aire de la vida civil y de la historia” [Miguel de Unamuno.

Reflexiones en diálogo con Ricardo Rojas sobre el sentido y los alcances de la “Argentinidad”, (1912)].

Rojas, en esta perspectiva de identificación de lo que caracteriza a la Argentina respecto a otras identidades étnicas, mentales o culturales, trata de responder —explica Unamuno— a la pregunta que ya había formulado Domingo Sarmiento: “¿Somos Nación? ¿Nación sin amalgama de materiales acumulados, sin ajustes, ni cimiento? ¿Argentinos? ¿Hasta dónde y desde cuándo, bueno es darse cuenta de ello?”.

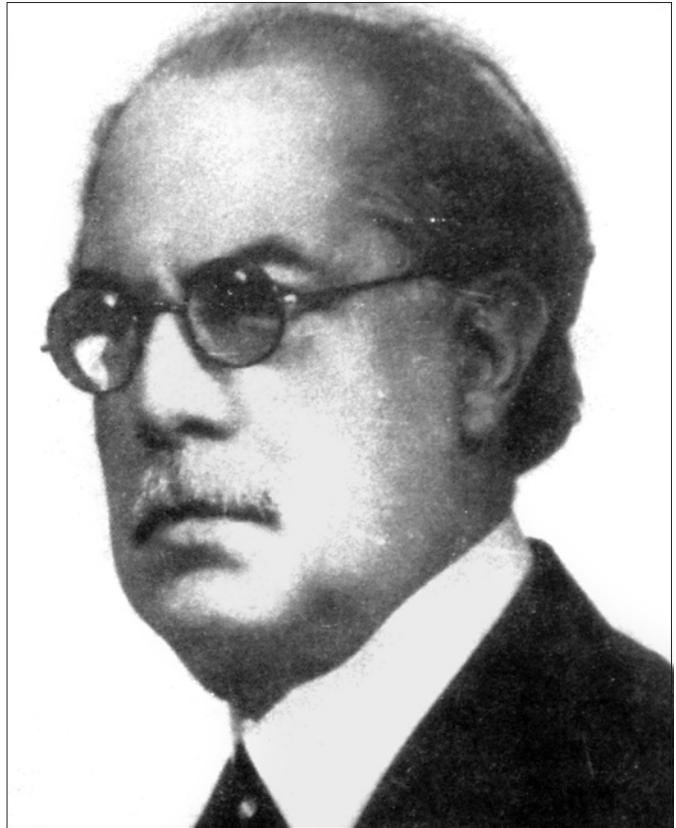
“¿Somos Nación?”, he allí el problema que delimita los “espacios” y el tiempo, en qué “lugares” y “desde cuándo”, somos Nación argentina, es decir, desde cuándo y dónde existe un Estado que la contenga y la represente.

¿Cuál era, en 1810, el “territorio” de la Argentina? La Junta de Mayo aspiró a ejercer un poder sobre el espacio inmenso del Virreinato del Río de la Plata, con más de cinco millones de kilómetros cuadrados de extensión. Sin embargo, semejante ambición de poder no tenía un pasado remoto y consolidado en el cual fundarse. La gestación del proyecto político de los Borbones de reordenamiento territorial de sus dominios de ultramar (que sería, una de las concausas de la crisis del vínculo colonial) mediante la creación del Virreinato en 1776 tampoco perseguía para esa época el nacimiento de un Estado-nación, la construcción de una base institucional o de “amalgama de materiales acumulados” de la nación argentina. Lo perseguido, empero, no era poco: la organización de una unidad administrativa que tuviese una cierta concurrencia desde el punto de vista de la explotación colonial, cuyo objetivo medular era la confluencia de todos los territorios que los integraban en la salida medular hacia Europa a través de la desembocadura del Río de la Plata. Esquema, a su vez, que tenía en cuenta el eje fluvial hacia el interior de esos dominios (cuenca del Río de la Plata) conformado por el Paraná y el Uruguay, los dos grandes afluentes del Plata que funcionaba como elemento unificador.

Si nos referimos a una definición territorial de la “Nación”, la Argentina actual, al igual que la del Centenario, no procedía de las delimitaciones de 1810. Tampoco lo era —tal como lo subraya Fernando Devoto— la territorialidad establecida por el Pacto de San José de Flores (1859), de la reforma constitucional de 1860 o de la asunción del presidente Mitre, dos años después, que son hitos de un proceso más largo, que tampoco culmina con la “federalización” de la ciudad de Buenos Aires en 1880, sino en 1884, con la promulgación de la Ley de Territorios Nacionales que organiza jurídicamente “los espacios” de la totalidad de la actual Nación Argentina.⁴

A finales del siglo XVIII tampoco existía el “mito del desierto”, el lugar de la “negación” de la sociabilidad, como pensaba Sarmiento, tan utilizado después por las oligarquías republicanas del siglo XIX. La imagen fantasmal del desierto lo configura como una “fuerza acechante de influjo, que supone un ‘problema’ y un desafío para el proyecto ‘civilizador’”.⁵ Recuérdese que la geografía imaginaria del desierto fue construida —entre otros— por viajeros europeos que retrataron a “las pampas” en los años en que se gestaba la ideología criolla de la “nacionalización” como lo evidencian muchos textos literarios de la época.⁶

Cumplido un siglo de aquella experiencia de “transformar en Nación” esos enormes espacios identificándolos con el Estado delimitado dentro de los confines “nacionales”, se trata ahora a comienzo del siglo xx, razona Unamuno, de entender las nuevas dimensiones que son comunes a nuestros pueblos y a nuestras culturas una vez superado el trauma de la lucha anti-colonial y de la inevitablemente violenta separación de la España imperial. El filósofo vasco razonando desde la perspectiva del “género próximo” de la “españolidad” quiere entender y respetar todas las “diferencias específicas” de la “argentinidad”, en la cual también reconoce —a la par que Sarmiento y Rojas— que los elementos constitutivos de las diferencias, en lo concerniente a la “fisonomía moral”, son



Ricardo Rojas

inferiores o marginales respecto a los rasgos comunes y a las identidades compartidas que aúnan a los *unos* y los *otros* a los dos lados del Atlántico.

Confiesa Unamuno a los lectores argentinos: “Os diré que la argentinidad me interesa porque mi batalla es que cada cual, hombre o pueblo, sea él y no otro, y me interesa además como español recalificante y preocupado de mantener aquí [en España respecto al resto de Europa] la españolidad”.

Sin embargo, debe subrayarse que la gran novedad que surge estimulada por el diálogo con Unamuno en la identificación de las bases históricas de las identidades de los unos y los otros, es que Rojas haya añadido a su visión “restauradora” del “nacionalismo argentino” la esencial componente indígena, propia de las comunidades y culturas de los habitantes originarios.

En el precursor ensayo *El país de la selva*, publicado en París (en 1907 por Granier),

Rojas recupera el pasado de las culturas populares y el sincretismo mestizo de lo criollo.⁷ Razonamiento de ruptura abierta contra el etnocentrismo blanco de las ideologías criollas de la época, que conduce a Rojas a realizar en sus libros fundamentales referencias explícitas a los procesos históricos de construcción multiétnica y multicultural de las identidades americanas, en la que confluyen los pueblos originarios y los europeos, así como los pobladores africanos.

Se trata de *Eurindia: ensayo de la estética fundado en la experiencia de las culturas americanas* (Librería “La Facultad de Juan Roldán”, Buenos Aires, 1924) obra silenciada por las élites académicas y políticas empeñadas en edificar el “mito de la raza blanca argentina”. La dicotomía etnocéntrica que opone “civilización” a “barbarie”, viene superada en Rojas para la “integración” de dos poderosos factores culturales y estéticos que constituyen la contemporaneidad americana “exotismo/indigenismo”, generadora de nuevas síntesis.

Contra las degeneraciones del nacionalismo etnocéntrico y excluyente, el de Rojas es un ideal nacionalista democrático, multiétnico y precursor de la concepción que ahora denominamos de la “alianza de civilizaciones”; en el mismo sentido que se había entendido en su diálogo con Unamuno, incansable animador de ideas —el mayor conocedor español y más talentoso de “las cosas de toda América” de su tiempo— con los colegas y correspondientes del continente.⁸ En este sentido se puede afirmar que una obra tan singular como estimulante del Rojas de esos años es también el fruto de su diálogo con Unamuno. Se trata de: *La argentinidad. Ensayo histórico sobre nuestra conciencia nacional en la gestación de la emancipación (1810-1816)*, publicada en 1916 (con una segunda edición de 1922), en ambos casos a cargo de la Librería La Facultad de Juan Roldán.

Debe observarse, además, que en todo ello, es decir en las miradas españolas sobre la Argentina, jugó un rol primordial la reflexión sobre las transformaciones de la

lengua hablada y escrita en Suramérica, como lo destaca en su esclarecedor ensayo para este volumen Armando Minguzzi, que me ha sugerido, justamente, llamar la atención sobre un artículo de lingüística comparativa de Unamuno “Contra el Purismo”, que publicamos [Miguel de Unamuno, “Contra el Purismo”, Fragmentos de la carta publicada en la revista *El Sol*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1899].

En la configuración histórica de las identidades culturales hispanoamericana y argentina la superación de las teorías del “purismo” lingüístico, “instrumento de todo género de estancamiento espiritual, y lo que es aún peor, de reacción entera y verdadera”, resultó ser determinante. Le escribía como lingüista español Unamuno a los argentinos en vísperas del Centenario: “Tenemos el deber de luchar por nuestra emancipación, porque el ambiente social sea atmósfera de nuestro último ambiente, y el deber de despertar en los incipientes esclavos la dormida conciencia de la esclavitud en que vegetan. Para esta obra es uno de los indispensables instrumentos la lengua. El verbo hace la idea. Y he aquí como el trabajar sobre la lengua, trabajo de libertad, puede ser obra de emancipación intelectual”. El reconocimiento clarividente de Unamuno hacia esa emancipación, necesaria y generadora, era inequívoco: “Hacen muy bien los hispanoamericanos que reivindican los fueros de sus hablas y sostienen sus neologismos, y hacen bien los que en la Argentina hablan de lengua nacional. Mientras no internacionalicemos el viejo castellano, haciéndolo español, no podremos vituperarles los hispano-españoles y menos aún podrán hacerlo los hispano-castellanos”. Unamuno había entendido la fuerza creadora de los “fueros de sus hablas” y la carga transformadora de la fonémica y la polisemia de sus lenguas habladas, indisciplinares y revolucionarias en el tránsito continuo desde el “habla” a la “escritura”: según el mandato, y el don, de poder escribir como se habla. Nos encontramos frente a una genial intuición acerca

del futuro –que de tal manera Unamuno invoca y auspicia–, de las formidables variantes lingüísticas del español en las Américas: la lengua de los Vallejo y Neruda, Borges, Cortázar, José Lezama Lima o Juan Gelman. “El futuro lenguaje español no puede ni debe –sostenía sin vacilación– ser tan sólo una expresión del castizo castellano, sino una integración de hablas regionales y nacionales diferenciadas sobre la base del castellano, respetando la índole de éste, o sin respetarla, si viene el caso”.

A su vez, Rojas en evidente sintonía con Unamuno comentaba así la visión de su nacionalismo histórico y cultural, que se fundamenta en la intersección entre lengua lingüística y literatura, en el prólogo a *Eurindia*: “parto del idioma como índice de nuestra conciencia social, y de ésta me elevo a las varias formas del arte, consideradas como otros tantos símbolos de la cultura. Así este libro contiene un ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de los pueblos americanos”.⁹

Secular construcción, social y cultural de las identidades lingüísticas de los “pueblos americanos” cuyos análisis Minguzzi ha rastreado en varios autores, de los cuales publicamos algunos fragmentos selectos, Ciro Bayo y Seguro [Ciro Bayo y Seguro. Fragmentos seleccionados del *Vocabulario criollo-español sudamericano*, Librería de los Sucesores de Hernando, Madrid 1910] Teijeiro Martínez [Benigno Teijeiro Martínez. Extractos de los *Apuntes para un diccionario de americanismos e indigenismos. Selección de argentinismos que comienzan con la letra “A”*], Daniel Granada [Daniel Granada. Fragmentos seleccionados del *Vocabulario rioplatense razonado* (1890) y Enrique Molina Nadal [Enrique Molina Nadal. Fragmentos seleccionados del *Vocabulario argentino español y español argentino*, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1912].

En síntesis, y para concluir, españolidad y argentinidad no se excluyen sino que deben ser integrables. Como las otras culturas americanas, europeas y africanas,

de todos los pueblos y “razas” del mundo. En efecto, explicaba Unamuno en el artículo “Sobre la Argentinidad”: “Tiene razón Rojas cuando acusa a los europeos de poca curiosidad cosmopolita, y cuando, no sin cierto dejo de molestia, se queja de que por acá, por Europa, haya gentes que pasan por cultas, que apenas si saben dónde cae Buenos Aires. Esto es muy cierto, y es tanto más cierto, cuanto el país europeo sea más adelantado. Puede asegurarse que en ciertos respectos el máximo de ignorancia alcanzan las clases medias, la burguesía de la cultura en París, Londres y Berlín. La insipiente del parisiense de buena cepa, respecto a lo que pasa más allá de Batignolles, es proverbial. Lo reconocen ellos mismos y se jactan de semejante cosa. Creo ser una excepción de esta incuriosidad europea. No sólo me han interesado y me interesan las cosas de América, sino que soy una de las excepciones a la profunda ignorancia que aquí reina respecto a la historia, literatura y arte de Portugal”.

Este declarado afecto por Portugal y las múltiples etnias y “linajes” que poblaron la Península, lo llevará (a partir del año 1927 en un artículo en el nº 6 de la revista *Síntesis* que se publicaba en Buenos Aires) a preferir el uso de la palabra “hispanidad” a la que había usado hasta entonces de “españolidad”. “Digo Hispanidad y no Españolidad –comentaba Unamuno al lector argentino– para atenerme al viejo concepto histórico-geográfico de Hispania que abarcaba *toda* la península ibérica, para incluir todos los linajes, a todas las razas espirituales, a las que han hecho el alma terrena –terrosa sería acaso mejor– y a la vez celeste de Hispania.”

Obsérvese que entre los rasgos que distinguen *ahora* (1927) la hispanidad –como síntesis de la “argentinidad” o de la “españolidad”– no están identificados con los Estados encerrados en sus “fronteras” sino con “cualidades espirituales”, con mentalidades, con un *ethos*. Porque todos esos rasgos van más allá de las fronteras y son factores que trascienden y unen a los *unos* y a los *otros* pueblos, linajes, culturas o etnias.

Y más todavía: se puede considerar que, al ser ilimitados en los espacios americanos, los trascienden, es decir no pueden ser asimilados a territorio específico alguno.

“Y esto os lo digo yo, yo –confesaba Unamuno– que por lo que hace a mi pluma vivo más de la América que de España (...)”, concluyendo con una cita del propio Rojas que resaltaba la creatividad del diálogo que los animaba: “Cree el señor Unamuno que cuando los argentinos veamos nuestra propia historia en argentino concluiremos por verla en español, y yo creo que cuando los españoles la vean con esa clarividencia terminarán por verla en argentino, coincidiendo *unos y otros* en sus apreciaciones”.

De la ilusión al derrumbe de las expectativas liberales en los tres viajes de José Ortega y Gasset a la Argentina

Dos guerras mundiales, la Guerra Civil y el franquismo marcan los tiempos y las

Miguel de Unamuno



circunstancias que transcurren en Europa y entre los tres viajes argentinos de José Ortega y Gasset, que constituyen una parábola existencial que va desde la euforia de las expectativas en el año 1916 al realismo del desengaño entre 1939 y 1942. Diversidad de actitudes, en el transcurso de esos años hacia un país, la Argentina, que si bien “había sido España”, al comienzo de la experiencia americana del joven filósofo se presentaba como el lugar en el cual los ideales liberales se hubieran podido realizar, superando en perspectiva una España en la cual todavía no se habían podido instalar.

Ortega, en la espera de su primer viaje al Río de la Plata enlaza, incluso sentimentalmente, el pasado español y el futuro americano; meditando desde una desoladora situación dominada por el impacto de la Primera Guerra Mundial que evidenciaba la agonía del liberalismo europeo.

El contraste entre el viejo mundo y las “esperanzas desesperadas” hacia el nuevo, no podía ser más claro y promisorio: Ortega lo había intuido e invocado aun antes de partir. Escribe, en vísperas de tomar el barco hacia Sudamérica en el preámbulo al artículo “Azorín: primores de lo vulgar”: “(...) Está decidido mi viaje a la Argentina, y quiero despedirme de esta España nuestra –tan agria, tan parálitica, tan inerte– hundiéndome de nuevo en El Escorial. Es un día de junio... (...). Unos oscuros aviones, borrachos de luz, pasan como saetillas gritadoras en tanto pienso: *¿Qué será la Argentina?* ¡El Río de la Plata, el Paraná, el Chaco, Tucumán, la Pampa, Buenos Aires! Rumor de nombres fraternales. Sobre todo la Pampa... *¿Qué será la Pampa?* Poco más o menos ya sé lo que es geográficamente; pero *¿qué será la Pampa sentimentalmente?* A los treinta años el corazón de un hombre melancólico se desinteresa por la geografía, y si es sincero consigo mismo, advierte que, ante todo, le preocupan las cosas como entidades sentimentales. ¡La Pampa, Buenos Aires! –exclama ansioso Ortega–. Del fondo del ánimo toman su vuelo bandadas de espe-

ranzas confusas, que van rectas a clavarse en un horizonte infinito, como esos aviones oscuros parecen clavetarse en lo azul. La vida de un español que ha pulido sus sensaciones es tan áspera, sórdida, miserable, que casi en él viven sólo esperanzas, esperanzas que no tienen dónde alimentarse, esperanzas escuálidas y vagabundas, *esperanzas desesperadas*. Y cuando en la periferia del alma se abre un poro de claror, a él acuden en tropel las pobres esperanzas sedientas, y se ponen a beber afanosas en el rayo de luz. ¿Qué será la Pampa vista desde la cima sensitiva de mi corazón?”.¹⁰

Es “la Pampa”, vista y pensada desde el fondo de la crisis europea como espacio de la futura vitalidad –suya y de España– como lo confirmará al volver a Madrid, como conclusión de su entusiasmante viaje, durante el cual vislumbra la existencia de una invocada “España mayor, de quien nuestra Península solo es una provincia”.

Visión del joven Ortega que se confirma en ocasión de su segundo viaje, cuando en 1928 cruza en tren la Pampa para ir vía Mendoza a dar conferencias en Chile.

El agudo comentario de su discípulo Julián Marías, que recorrió años después los mismos lugares pampeanos, permite establecer, en el imaginario de los dos filósofos, una analogía entre el paisaje y la sociedad, entre los espacios y la razón vital.

La estructura de la Pampa le sirve a Ortega para imaginar la perspectiva de la vida argentina. Todo paisaje tiene primero y último término, y la mirada se fija ante todo en lo próximo; pero *la Pampa vive de su confín*; el primer término es indiferente, no hay en él nada interesante; la vista es despedida hasta los confines remotos donde todo se envaguece. Esos boscajes de la lejanía pueden ser todo. Son la omnimoda y constante promesa. El hombre *vive con los ojos puestos en el horizonte*, y desde ahí se retraen hacia lo inmediato. *La Pampa se mira comenzando por su fin*, por su órgano de promesas. “Acaso lo esencial de la vida argentina es eso: ser promesa”. “La forma de existencia del hombre argentino es lo que yo llamaría el futurismo concreto de cada

cual. No se trata del futurismo genérico de un ideal común, de una utopía colectiva, sino que cada cual vive *desde sus ilusiones* como si ellas fuesen ya la realidad”. Y agrega Ortega, recordando precisamente el primer viaje, “en rigor el alma criolla está llena de promesas-heridas, sufre radicalmente de un divino descontento –ya lo dije en 1916–, siente dolor en miembros que le faltan y que, sin embargo no ha tenido nunca. [...] Si yo pudiese asomarme al alma de cualquier viejo criollo creo que sorprendería su secreta impresión de que se le ha ido la vida toda en vano por el arco de la esperanza, es decir, *de que se le ha ido sin haber pasado...* El criollo no asiste a su vida efectiva, sino que se le ha pasado fuera de sí, instalado en la otra, en la *vida prometida*”.¹¹

Muchos años después, en la conferencia de 1939 en la Institución Cultural Española, la visión de Ortega es decididamente más compleja y hasta podríamos decir, atormentada. Por un lado, insiste con formidable coherencia en sostener y defender que “la forma de comunidad existente entre las naciones Centro y Sudamericanas y España es una realidad que subsiste más allá de toda voluntad o de todo capricho que quiera negarla o destruirla”. Por otro lado, sin embargo, la constatación de las “promesas incumplidas”, del anunciado progreso liberal en las instituciones y en la economía no se ha verificado y, con ello cambia su percepción. En suma, se trata del desengaño respecto a las expectativas de un siglo que se había anunciado como promisor de grandes cambios, en la espera de la realización de un liberalismo enclenque que no pudo evitar el advenimiento del nazifasismo y el franquismo. Promesas incumplidas y dramáticamente frustradas también en esa Argentina en la cual se había instaurado desde 1930 la dictadura iniciada con el golpe militar de José Félix Uriburu.

Ante todo, Ortega recuerda la “trayectoria de 25 años, ahora cumplidos, de la obra “Institución Cultural Española [que] es un capítulo de las relaciones entre España y América”. Para agregar, “la precisión de lo que significa ese capítulo sólo podría

lograrse plenamente si se pudiera contar entera la historia de esas relaciones desde que España crea pueblos transatlánticos hasta la fecha. Porque bien, bien no podemos entender nada histórico –y todo lo humano es histórico, y el hombre no es en sustancia más que historia– si lo situamos y lo colocamos con todo rigor en su sitio, dentro de esa cadena enorme que es la historia [José Ortega y Gasset, Discurso en la Institución Cultural Española en presencia del Presidente de la Nación Roberto M. Ortiz y del Vicepresidente Ramón Castillo en el Palacio Errázuriz, Buenos Aires, 16 de noviembre de 1939]¹²

Ortega se había planteado más de una vez el sentido del proyecto político que querían perseguir los argentinos “de ser gran Nación” y el papel que habría jugado en la realización de ese proyecto el liberalismo político, mucho más importante y decisivo del económico, como había enseñado a los españoles la experiencia del liberalismo inglés y francés.

La observación de Ortega, su “liberalismo escéptico” y defraudado, nacía de la constatación de que en Europa, pero ahora también en Sudamérica, se habían demostrado los límites históricos tanto del “liberalismo individualista” (que se había afirmado pero también “muerto” –como decía Ortega– con la Revolución Francesa) como las degeneraciones del “socialismo colectivista” y de las dictaduras estatistas y antiliberales.¹³

Reflexiones profundas de Ortega que decide con evidente prudencia no referirlas al presente inmediato de España y Argentina, sino que recurre al análisis del pasado, de la Roma antigua en la ejemplar experiencia institucional de su tránsito negativo después de los siglos de la República hacia las dictaduras y al Imperio.

Respecto de Argentina, Ortega denunciaba “el confusionismo de una Nación que se declaraba con orgullo como una república progresista y liberal dominada como estaba bajo un gobierno de facto”. Es por ello que el parangón con Roma podía ser aleccionador: “El cóncavo espejo de la antigüedad

podría enseñarle [a los argentinos] algo más sobre su forma de vida republicana [antes del advenimiento de las dictaduras y del sistema imperial], donde la libertad –recuerda Marta Campomar– no era por cierto patrimonio solamente del libre comercio de carnes y de trigo”.

Con rigor y paciencia, Ortega retoma con los argentinos su “docencia formativa para encarar ciertas falencias que prevalecían dentro de este pueblo joven, en el cual las palabras ‘Libertad’, ‘Democracia’, ‘Progreso’, ‘Capitalismo’ y ‘Liberalismo’ eran moneda corriente en la retórica de la mayoría, sin conocer a fondo los substratos históricos de las palabras. Las traían y llevaban jóvenes y viejos, historiadores y sociólogos, alardeando ciertas glorias antimonárquicas laicistas, confundiendo conceptos tan complejos en medio de peligrosas corrientes nacionalistas que se apropiaban del destino de la humanidad”.¹⁴

Para ejercer esa “docencia formativa”, Ortega recurre al análisis de la historia de los conceptos (y las palabras) desde la experiencia institucional y política de Roma y escribirá a partir de junio de 1940 sus últimos cuatro artículos para *La Nación* titulados “Del Imperio Romano”.¹⁵

Mientras Ortega escribe los artículos, ya había ocurrido, en septiembre de 1939 la invasión nazi de Polonia que desencadena la Segunda Guerra Mundial; con lo cual, inevitablemente, llegan también a la Argentina, que transitaba los estertores de la denominada “década infame”, los efectos de la “tormenta del mundo”.

El enorme cambio político y jurídico entre los quinientos años de la Roma republicana, la “Roma ascendente” de la *libertas* y de la *equitas* y el otro medio milenio de la Roma del Imperio y de la decadencia, esa mutación formidable del más grande cuerpo político hasta entonces conocido, es el escenario a partir del cual Ortega hace sus reflexiones sobre el papel que han asumido en ese momento –argentino y mundial– las formas del Estado, la *libertas* y el *imperium*. El punto crucial de esta mutación histórica, observa Ortega, acaece en torno a los

años cincuenta y restantes antes de Cristo, cuando se agota la institucionalidad republicana al proclamarse Julio César *dictator perpetuus* (dictador vitalicio) quien será asesinado en el año 44. Cayo Octavio Augusto y Marco Antonio iniciaron la persecución de los republicanos entre los cuales estaba Marco Tulio Cicerón (proscrito y asesinado junto al hermano Quinto Tulio y su hijo en diciembre del año 43), persecución que culmina con la batalla de Filippi, en Macedonia en el año 42.

Justamente, recuerda Ortega, es en torno al año cincuenta que “comienzan precisamente los quejidos de Cicerón por la *libertas* que le estrangulan”. Y tampoco es casual que Cicerón haya escrito el *De Republica* mientras observaba los hechos contundentes e irreversibles que presagiaban el derrumbe de la república y determinaban el futuro político de la Roma antirrepublicana.

De manera análoga, el filósofo español se pregunta. “¿Fue ese cambio radical y definitivo en la vida pública romana mera contingencia que hubiera podido evitarse, o hay motivos para sospechar que a toda sociedad ‘libre’ le llega un momento de su historia, en que no le queda más forma de vida que el mecanismo de la adaptación” –al poder creciente y totalitario del Estado–.

Además, Ortega precisa cómo, no sólo en los diálogos del *De Republica*, Cicerón constata “que sucumbe la *libertas*”, sino que en “otros escritos y cartas de la última época, la palabra *libertas* nos sale al paso cuando doblamos la esquina de cualquier párrafo, con aire de fantasma tenaz, y nos suena a suspiro y nostalgia. Con ella Cicerón, dice elegíacamente ¡adiós! a toda una forma de vida, no sólo de su vida personal, sino de la vida de su pueblo”. En esos meses porteños, también Ortega había observado de qué manera el pueblo español y el argentino estaban sufriendo la agonía de la “libertad liberal”, y padecido con angustia y “claramente, la frivolidad e insustancialidad del liberalismo”.¹⁶

La compleja visión que tuvo Ortega de la Argentina se prolongó –con sus tantas varia-

ciones– en muchos de sus seguidores liberales más o menos herejes de la cultura del franquismo que lo consideraba “un filósofo maldito”, aunque influyó en muchos intelectuales de la derecha oficial, los llamados “falangistas liberales”, sin pretenderlo: Dionisio Ridruejo, Pedro Entralgo Laín, Antonio Tovar y Joaquín Ruiz-Giménez.

A Ortega, liberal y republicano, nacionalista y europeísta, al celebrarse en 1983 el centenario de su nacimiento, se le reconoció como uno de los intelectuales más influyentes –junto con Unamuno– de la tradición liberal española que había comenzado a conjugarse institucionalmente durante la transición democrática, con la tradición socialista procedente de Pablo Iglesias y Fernando de los Ríos. Ambas tenían entre sus prioridades estratégicas la europeización de España, de tal suerte que *desde* la dimensión europea España podía ejercer su rol de puente cultural y político con Argentina y la América ibérica.

Desde la perspectiva ahora de la *integración* comunitaria, como lo había intuido el propio Ortega ya en este discurso del 39 en el cual, literalmente, habla de “comunidad europea o americana”.

“Porque es sumamente insólito que la nación, que la sociedad nacional –aún siendo como es, la sociedad más intensa que existe– viva aislada y reclusa dentro de sí misma; lo normal es que la nación forme parte de otra sociedad más tenue, pero más amplia y no menos real o efectiva. Un ejemplo de ello es la comunidad europea o americana, en la cual un conjunto de pueblos convive ejercitando ciertas formas de vida; y otro ejemplo de esta comunidad de hecho– no sólo de deseo ni vana propaganda– que constituyen los pueblos de habla, sangre y de otro determinado repertorio de formas de vida”.

Visión superadora del “nacionalismo” y de la colocación de España respecto a Europa sobre la cual volverá a insistir Ortega después de la Segunda Guerra Mundial en su conferencia, dictada en Berlín en 1949 titulada “Meditación de Europa” en cuyos

razonamientos se evidenciaba que así como los siglos XVIII y XIX habían sido los siglos de la construcción y el auge de los nacionalismos, la enseñanza de lo que iba del siglo XX ya anunciaba la inevitable “era posnacionalista” y de las “integraciones comunitarias”.

Los sorprendentes impactos ideológicos y políticos de la “Hispanidad” y de la “Latinidad” en las interpretaciones de la historia argentina.

En la configuración histórica de las identidades que constituyen la peculiaridad argentina tuvo un incuestionable impacto después de la independencia, en la edad republicana, el vastísimo debate acerca del reconocimiento, o la negación, de su “Hispanidad” primero y de su “Latinidad” después. Los usos políticos de ambas denominaciones estuvieron especialmente determinados, no sólo por la relación con España, sino también –aunque el hecho es menos conocido– a la influencia cultural y política de la Francia imperial de Napoleón III y a la que tuvo el fascismo italiano. Comencemos con el análisis de esa etapa de la historia de Italia y del intento de manipulación del pasado (tanto italiano como argentino) concebida por Mussolini.

Gracias a los muy buenos oficios del embajador del presidente Hipólito Yrigoyen en Italia, Ángel Gallardo, durante los meses de la *Marcia su Roma* y la toma del poder por parte del *Duce*, la Argentina fue uno de los primeros estados americanos en establecer vínculos estrechos –y determinantes en los años por venir– con el naciente régimen fascista. Gallardo, al año siguiente (a partir del 12 de octubre de 1922) sería designado ministro de Relaciones Exteriores, por decisión del nuevo presidente (radical, como Yrigoyen, de quien pronto se distanciaría), el aristocratizante, Marcelo T. de Alvear. El nuevo ministro –introduce en la Argentina una interpretación que se volverá un lugar común– consideraba que el movimiento revolucionario del *Duce* debía apreciarse como “una reacción nacionalista contra el comunismo” y pensaba que “el fascismo [era] beneficioso para Italia”.¹⁷

Si hasta entonces la pretensión de imponerle el nombre de “latina” a la América que había sido “española y portuguesa” fue uno de los ejes de la política exterior francesa, con la llegada del fascismo al poder en Italia se introdujo el uso ideológico de “lo latino” y “la Latinidad” aplicado a la América *no* anglosajona, y comienza a desarrollarse así una política cultural que entrará en conflicto con la otra interpretación, la de la “Hispanidad”.

Por otra parte –y el hecho es fundamental–, la imposición del nombre de “Latina” a la América (que hasta entonces se habían conocido como española o portuguesa o, a lo sumo, ibérica) favoreció cultural y políticamente la manipulación, y la ulterior degradación, de las identidades indígenas y neoafricanas así como se habían configurado y sobrevivido en los siglos precedentes. El hecho fue tanto más traumático en cuanto vino acompañado de una campaña de opinión pública mundial justificatoria de ese intento (fallido gracias a la resistencia heroica del pueblo mexicano guiado por el indio zapateco Benito Juárez) de “reconquista” monárquica de la América. En efecto, Napoleón III en el apogeo de su expansionismo económico-militar invade México entre los años 1862 y 1866 para demostrar y ejercer una imaginada “vocación imperial de la raza latina”, defensa que intentará retomar y desarrollar durante el siglo pasado el *Dux* Mussolini.

Desde un comienzo, al manipular el origen y el uso lingüístico de la denominación referida a los idiomas neolatinos, español y portugués (que en realidad deben llamarse, como correcta y finalmente se ha impuesto en los últimos años, “Lenguas Romances”), se le asignó a la idea de “latina” –y a la “ficción de la latinidad” como la denominaba José Carlos Mariátegui– una connotación “civilizadora” supuestamente capaz de “latinizar” lo que todavía quedaba de “barbarie” en los pueblos al sur del Río Bravo cuya “europeización” había quedado inconclusa.¹⁸ Es necesario insistir sobre una invención que fue decisiva para la ideología criolla

européizante de ocultamiento y combate a las etnias indias y afroamericanas y relativos descendientes en los mestizajes y es haber concebido el mito de lejano origen europeo de la existencia de un “hombre blanco” y que, incluso, el latín fuera una de sus remotas lenguas originarias. El latín resultaría ser la lengua de una “raza” que hace devenir “latinos” quienes la hablan. Por una suerte de ósmosis entre lenguaje y biología, quienes hablan latín se “latinizan”, se vuelven eso: *latinos*. La ecuación resulta ser tan simple como infundada: son (o habrán sido) latinos quienes hablaban el latín.

Cuando, en realidad sabemos que tampoco el latín en cuanto lengua correspondió, en ningún momento de la historia antigua a una “raza” que fuera y pudiera denominarse con ese nombre. Lengua de complejo origen indoeuropeo, el latín se fue forjando durante siglos a través de infinitos cruces etnoculturales entre los pueblos/lenguas de etruscos, umbros, sabinos, itálicos, griegos, picenos y otras formaciones lingüísticas que se hablaban en la península. Ese “latín” se fue estabilizando sólo a partir de los siglos VIII-VII antes de Cristo (cuando deja de ser lengua hablada y se convierte también en escrita) para culminar con la obra literaria de Virgilio (nacido en la romanizada ciudad etrusca de Mantua, vivió entre el año 70 y el 19 a.C.), quien en la *Eneida* inventa, con una genial transfiguración poética, el “mito del origen” de Roma, de la epopeya de los “latinos” y de su lengua como anunciación y destino manifiesto de un proyecto que iba a ser el de la gloria imperial de Roma, que comienza a realizarse precisamente en los años de Virgilio con la política de Octavio Augusto emperador, su protector y admirador.¹⁹

En síntesis: ni siquiera en la Península Itálica, la lengua latina pudo tener correspondencia o identidad alguna con una raza. A mayor razón, resulta del todo impensable que haya podido existir correspondencia alguna entre “raza” y “lengua latina” dos mil años después, con todos los entrecruzamientos y transformaciones

de etnias y lenguas que se fueron estableciendo en la península ibérica hasta 1492 y en la América hispanolusitana en los cinco siglos siguientes.

Lo cierto es que las relaciones entre el *imperialismo de la latinidad* y el *imperialismo anglosajón* encuentran su punto de forzada convivencia de intereses en la intervención francesa contra México que se realiza con el apoyo tanto de Inglaterra como de España. “La Latinité: la plus belle pensée de mon Règne” como se jactaba en denominarla Napoleón III, encerraba e implicaba, en lo que a América refiere, por lo menos dos intenciones geopolíticas de largo alcance: por un lado, restaurar la institucionalidad monárquica, por el otro, exportar el *bonapartismo* y el *cesarismo* como formas de gobierno –autoritarias y demagógicas a la vez– concebidas, no sólo para ser aplicadas a los franceses sino también para ser exportadas e impuestas a los (futuros) pueblos *latinizados*.

En una política internacional entonces dominada por el imperialismo inglés y el novedoso expansionismo de los Estados Unidos hacia el Sur que podía contar con el apoyo de Francia a la secesión de los esclavistas de los Estados del Sur (en contra de Lincoln y la Unión) el recurso estratégico al uso de la “latinidad” y la catolicidad jugaba una función cardinal. El inventor de semejante mitología en clave imperial fue el saint-simoniano Michel Chevalier, que en el “Manifiesto” de ese tan auspiciado destino pan-latino resumía en estos términos el lanzamiento de la política americana del Emperador: “Francia, heredera de las naciones católicas europeas, ha llevado a América, y al resto del mundo, la bandera de las razas latinas, es decir de los franceses, de los españoles, de los italianos, de los portugueses”, y es por ello que se debía defender e imponer semejante política de la “latinidad” (...) “protectora natural de las naciones latinas”. [Latinidad] que debe resplandecer [también] en toda la América española, desde México hasta la Patagonia, suplantando la perniciosa

influencia anglosajona, expandiendo así, al mismo tiempo, tanto el catolicismo como los capitales franceses”.²⁰

Digamos, en síntesis que después de la versión francesa la “latinité” vendrá la etapa fascista que también tendrá sus influencias en las distintas reinterpretaciones de la historia de las Américas y de la Argentina en particular. El tema será objeto de análisis en la futura sección italiana de esta misma investigación ahora dedicada a España, pero vale la pena hacer aquí una breve referencia.

Una de las manipulaciones del fascismo para intentar asignarle una supuesta latinidad al Nuevo Mundo se remonta nada menos que al “genio latino” del descubridor mismo de las Indias occidentales: Cristóforo Colombo, para llegar hasta la hiperbólica reivindicación de Simón Bolívar que representaba la “encarnación del genio latino, continuador de Julio César y precursor del *Duce* Mussolini”.²¹ Además de Colón, “descubridor”, también el inventor (casual) del nombre del continente, Amerigo Vesputio, resultó ser de igual “estirpe itálica”; todo lo cual en virtud de las herencias de un patrimonio que descende del pasado de Roma “madre de la latinidad”, permite “reclamar” como “epopeya latina” –según los fascistas italianos– la incorporación del continente al Occidente europeo.

Así es, por ejemplo, el razonamiento de Antonio Bruers, colaborador de Gabriele D’Annunzio y conocido escritor del régimen fascista, era el siguiente: “Frente al espectáculo de la historia de la América española se vuelve aún más agudo e insoportable el drama de la fracasada unidad política de la península [italiana] que se remonta al comienzo de la edad Moderna cuando Colón tuvo que exiliarse y prestar sus servicios a España. Hecho fatal que condujo de manera irreparable a transmitir la mentalidad española y portuguesa a un continente descubierto en cambio por los italianos, llamado con el nombre de otro italiano, explorado fundamentalmente por italianos y en el cual están presentes en

las actividades económicas grandes masas de italianos, condenados a perder en un futuro la lengua y las costumbres de la Madre Patria”.

El antihispanismo de Bruers y la visión italo-céntrica de una América por venir lo lleva a suponer que Bolívar no pudo detener o extirpar “el divisionismo político que devoraba a América” porque las tradiciones hispánicas se lo impidieron. “Desde este punto de vista –exclama Bruers– considero que la tragedia de Bolívar, que muere camino del exilio circundado por la discordia y la impotencia de sus mismos conciudadanos, nadie puede entenderla mejor que el pueblo italiano”.

Un *Mundos Novus* plenamente reincorporado a la “latinidad” hubiera sido, en cambio, la colonización histórica ideal para que echaran raíces y fructificaran realmente los proyectos bolivarianos. La misión de Italia en el mundo, relanzada por Mussolini, conduce a Bruers a interrogarse: “¿Cuál hubiera sido la historia de América Latina (y en consecuencia de la misma Italia) si en ella hubiese dominado la lengua italiana, la civilización italiana? (...) Problema formidable –declara Bruers– al cual los pueblos de la América meridional deben dar una respuesta [en la medida] en que entiendan la grandeza de la tarea que la historia los exige, respecto a la situación del pasado [...]; que ellos sientan con responsabilidad plena cuál debe ser la misión de la América latina en los años en los cuales parece perfilarse para Europa la amenaza de una crisis mortal, mientras la América anglosajona avanza amenazante a la conquista del mundo”.²²

En 1927, tres años antes de los escritos de Bruers, durante el epílogo de la presidencia de Marcelo de Alvear, Francesco Ciarlantini, miembro del Gran Consejo Fascista y enviado especial de Mussolini a la Argentina, participa de la inauguración de la Feria del Libro de Buenos Aires (provincia gobernada entonces por el radical-yrigoyenista, Valentín Vergara), evento considerado: la “feria fundadora” de la Feria misma. También visitó

Córdoba, Rosario y Bahía Blanca, encandilándose con lo que iba conociendo: la Pampa ilimitada, la sensualidad del tango y, en especial, la de las mujeres porteñas. Le pareció que si el fascismo hubiese actuado con la debida habilidad podían haberse dado las condiciones para que la nación “enorme”, pero estructuralmente débil como Estado, se pusiera bajo la influencia y la “protección” de la promisoriosa política internacional del *Duce*. La Argentina imaginaba Ciarlantini, entraba en un ciclo histórico –gracias también a la creciente inmigración italiana– en el cual realizaría lo que los propios argentinos le contaban, había sido también el auspicio de los “civilizadores” republicanos, de tal suerte que en pocos años el país se podía volver “el centro de la *latinidad* en la América del Sur. Sólo la Argentina podía darle a Italia una entrada en la América meridional”. De haber tenido en cuenta el interés del

fascismo por la “raza latina” los argentinos podrían llegar a ser –suponía Ciarlantini– los mejores “italófilos” del continente.²³

Como podemos leer en los documentos anexos que corresponden a los años entre la dictadura de Primo de Rivera hasta el apogeo del franquismo, la política y la retórica de la “Hispanidad” dominaron en las relaciones con la Argentina, que incluyen el primer período peronista. Como es el caso de la que teorizaron los profesores españoles Agustín Bermejo de la Rica y Demetrio Ramos en la obra *Los ideales del Imperio español*, publicado en Madrid en 1943, pp. 177 y 187 [Agustín Bermejo de la Rica y Demetrio Ramos Perez. Fragmentos de *Los ideales del Imperio español*, editorial Lepanto, Madrid 1943].

En efecto, sobre la visión que la cultura española ha tenido de la Argentina, y del proceso histórico de configuración de los

Plaza del Congreso



estados de la América “antes española”, la ideología y la práctica de la “Hispanidad” tuvo enorme relevancia hasta mediados del siglo pasado.

Recordemos que el 12 de octubre de 1935 comenzó a publicarse *Hispanidad*, revista quincenal hispanoamericana. Se trataba de la primera publicación de extrema derecha del partido *Acción Española*, actualización ibérica de aquella *Action Française* de Charles Maurras que tanta influencia tuvo de Sudamérica al proclamar la “latinite catholique” como fuerza y privilegio de los pueblos colonizados por el “Trono y el Altar” salvados y dignificados por el Concilio de Trento.²⁴

Por supuesto, “raza”, “hispanidad” y “lengua” venían, desde años atrás y sobre todo con el franquismo, deliberadamente confundidas. El 12 de octubre se volvió el emblema de semejantes usos ideológicos implícitos o exhibidos en los calificativos aplicados a ese día: Fiesta de la Raza, Día de la Hispanidad, Fiesta de Cristóbal Colón, Fiesta de la Guardia Civil o Fiesta de la Virgen del Pilar. En el año 1918 se propone que el 12 de octubre, día aniversario del bautizo de Cervantes en Alcalá de Henares se declare Fiesta del Idioma, para subrayar la invocada identidad entre “raza” y “lengua”.²⁵

Acción Española se afirma en la editorial de presentación de *Hispanidad* defiende la tradición según la cual nos proclamamos católicos y aceptamos todo un modo de civilización cuya defensa frente a las negaciones revolucionarias ha sido nuestro destino. (...) “Firmemente creemos que hispanidad es la ‘luz de lo alto’, es el espíritu de que está impregnada nuestra Historia, es la esencia misma de esa historia (...) Son muchas las voces que se levantan para exaltar las excelencias del espíritu de nuestra raza y forman legión de convencidos de que están listos para empeñarse en esta cruzada de idealismo, base de la reconstrucción del imperio hispánico en el mundo”.²⁶

El año anterior, en 1934 se había editado *Defensa de la Hispanidad*, de Ramiro de

Maetzu, obra que luego se editó en 1945 en la Argentina, por la editorial Poblet de Buenos Aires cuyo hispanismo “imperial y católico” sistematizado por el franquismo después de la muerte de su autor en 1936 tuvo gran repercusión en el pensamiento político de las oligarquías en la Argentina y Suramérica.

En el capítulo final explicaba De Maetzu que: “para los españoles no hay otro camino que el de la antigua Monarquía Católica (...) y los pueblos criollos [de América] empeñados en una lucha de vida o muerte con el bolchevismo, de una parte, y con el imperialismo económico extranjero, de la otra, y que si han de salir victoriosos han de volver por los principios comunes de la Hispanidad, para vivir bajo autoridades que tengan conciencia de haber recibido de Dios sus poderes (...)”.²⁷

El análisis que el lector podrá hacer de muchos de los documentos que presentamos confirma que la ideología y la práctica de la *hispanidad* fueron concebidas como uno de los ejes de la política internacional del franquismo hacia la Argentina y la América hispana en evidente oposición a una supuesta América latina o “latinizada” como lo propone la retórica de uno de los ideólogos del pan-hispanismo franquista, José María Mendoza Guinea [José María Mendoza Guinea. La ideología de la Hispanidad en la política del franquismo como eje de las relaciones con Argentina y América según fragmentos del *Manual para el curso Formación del espíritu nacional* (curso VI) Editorial Xalco, Madrid 1957]. Punto culminante, por tantas razones, de semejante proyección en las relaciones argentino-españolas lo constituye el protocolo “Franco-Perón”, de 1948, firmado después de la visita de Eva Duarte a España [Embajada de España en Argentina. Anteproyecto del programa para los actos que se celebraran en España con motivo de la visita de la Señora del Presidente de la República Argentina, Buenos Aires, junio de 1947] en tiempos durante los cuales el presidente argentino era considerado un “paladín de la Hispanidad” y

la Argentina un aliado privilegiado para la política americana de Franco [José María de Areilza, Embajador de España en la Argentina. Memoria de las actividades de la representación de España en la Argentina durante el año 1948, enviada al Ministro de Asuntos Exteriores, Buenos Aires 4 de enero de 1949].

Sin embargo, esas relaciones muy especiales fueron rápidamente cambiando por distintas razones económicas y políticas, determinadas por la coyuntura internacional impuesta por la Guerra Fría como lo estudian los trabajos de Mónica Quijada, “El comercio hispano-argentino y el protocolo Franco-Perón: una complementariedad frustrada (1939-1949)”²⁸ [Mónica Quijada. “El comercio hispano-argentino y el protocolo Franco-Perón: una complementariedad frustrada (1939-1949)”] y el inédito de Lorenzo Delgado, “La España franquista y la Argentina peronista: una relación singular en una época agitada” (capítulo 6 de los ensayos), incluidos en este volumen.²⁹

De tal suerte que, con el progresivo distanciamiento entre Perón y el régimen franquista y anticipando los posteriores ataques de la prensa peronista a Franco, reaparecen discursos y artículos que retoman la ideología de la “latinidad” para asignarle la alcurnia de un pasado más remoto y primigenio a la Argentina.

Como sabemos, al comienzo de los años cincuenta el eje Madrid-Buenos Aires entra en un proceso de crisis abriéndose una etapa que conduce, con el pasar de los meses, desde la desconfianza hasta la ruptura recíprocas. No hay que olvidar que España extendía y profundizaba sus relaciones con los Estados Unidos en el marco de la geopolítica de la Guerra Fría y del anticomunismo atlántico (con la firma el 20 de septiembre de 1953 del Pacto de Madrid, para instalar en España las bases militares) mientras se reducían las que había con la Argentina, adonde se intensifican las inquietudes y las críticas hacia la política franquista.

Las primeras quejas públicas que se escucharon en el mismo campo peronista

contra España y la política de la hispanidad se referían al desinterés evidenciado por los españoles en cuanto a lo que sucedía en la Argentina; la ignorancia de la historia argentina y de sus características propias. El año 1950, centenario de la muerte de José de San Martín, fue declarado en la Argentina “Año del Libertador” y el gobierno invirtió grandes esfuerzos para despertar una conciencia tan amplia como fuera posible en todas las fuerzas políticas con respecto a la figura del héroe nacional. El que la prensa española no se refriese a San Martín dio lugar a una gran insatisfacción en Buenos Aires, a pesar de que era natural, como lo expresó el embajador de Madrid, Manuel Aznar (en Buenos Aires desde 1952), que “los españoles no pueden olvidar que don José de San Martín, Emancipador de América, fue uno de los brazos ejecutores de la sentencia de muerte recaída sobre la hegemonía española en el mundo”.

Sabemos además que la oposición política a la dictadura de Franco tenía una notable presencia en la Argentina y dentro y fuera del peronismo, especialmente entre aquellas fuerzas que habían apoyado a los republicanos en la Guerra Civil y habían acogido a los exiliados en la Argentina.

Lo cierto es que los diarios *Crítica*, *Noticias Gráficas*, *La Época* y *El Laborista* condenaron, lo que denominaron la oculta aspiración de tutelaje de América latina, y destacaron que “[la] Argentina era un crisol de razas y de influencias culturales. Somos adultos, libres y soberanos y nada de íberos, sino latinos”. Por lo tanto, también rechazaron los términos América “Hispánica” utilizado por los españoles, prefiriendo el concepto de América “Latina”. Los peronistas recomendaron a Madrid que se concentrara en el pasado reciente, es decir en la deuda para con la Argentina en razón de los envíos de alimentos realizados por esta última a España durante la segunda mitad de los años cuarenta, en lugar de exaltar el pasado remoto del descubrimiento, conquista y colonización.

Con lo cual llegó el turno de los españoles de responder atacando en esta guerra a distancia. En un artículo cuyo título era “Hipertrofia nacionalista en la Argentina”, el diario *ABC* (del 11 de abril de 1954), el periódico condenó el “nacionalismo irrestricto, injusto y fútil demostrado por los argentinos”. Fue la primera vez que lo más prestigioso de la prensa española de este período atacó a la Argentina y al peronismo. En los meses siguientes, en el *ABC* aparecieron, cada vez con mayor frecuencia, críticas sobre lo que hacía el gobierno de Perón, así como reportajes sobre las dificultades económicas y sociales con las que se enfrentaba la República.

La ofensiva del franquismo contra Perón fue *in crescendo*. En el marco de la celebración del “Día de la Hispanidad” en España se aprovechó la ocasión para atacar de nuevo a Perón. El punto culminante de los festejos fue la ceremonia realizada en Zaragoza, antigua residencia de los Reyes Católicos, con la participación del Caudillo y los más altos funcionarios del régimen, y en la que el discurso de orden del acto fue pronunciado nada menos que por Mario Amadeo, uno de los jefes reconocidos del antiperonismo (y futuro ministro de relaciones exteriores de los militares golpistas). Todo el cuerpo diplomático hispanoamericano participó en el acontecimiento de Zaragoza, excepto el representante del gobierno argentino.

La respuesta de Perón no se hizo esperar. Una semana después del discurso de Amadeo en Zaragoza, el embajador Aznar informó urgentemente al ministro de Asuntos Exteriores español, Alberto Martín Artajo, que el ministro del Interior del gobierno argentino, Ángel Borlenghi, se encontraría con los dirigentes de las organizaciones de exiliados republicanos españoles, entre ellos Augusto Barcia y Luis Jiménez de Asúa, con quienes a su vez, también se reuniría el presidente argentino, en presencia de periodistas. En Buenos Aires corrieron rumores de que se iba a reconocer al gobierno republicano en el exilio y romper relaciones diplomáticas

con Franco. Este paso hubiera asestado un duro golpe a la posición de la dictadura franquista en Suramérica. Pero, a último momento, la entrevista no se realizó.

Los festejos del 12 de octubre de 1954 preparados por los integrantes de la comunidad española de Buenos Aires durante largos meses, y que prometieron ser un acontecimiento en pro de España y de la Hispanidad, fueron suspendidos por las autoridades argentinas. La policía, con aprobación del ministro Borlenghi, lo recomendó así al intendente de la Capital Federal. También la recepción para más de mil personas programada por la Embajada de España para ese mismo día en los jardines del Museo Hispanoamericano fue cancelada a última hora.

Sobre el trasfondo de estas reacciones antiespañolas, a fines de 1954 se dio el estrechamiento de las relaciones argentino-italianas, en medio de profusos elogios de la “Latinidad” por parte de Perón.³⁰

Observadores extranjeros y españoles coincidieron en la consideración de que la nueva “Latinidad” sostenida por el propio Perón se esgrimía frente a la todavía dominante ideología de “Hispanidad” franquista. Y, efectivamente, volvemos a ser testigos de un nuevo, aunque muy breve, proceso de difusión y propagación de la Latinidad. La visita de numerosas delegaciones italianas, tanto de representantes del gobierno como artistas e intelectuales tuvieron una amplia cobertura periodística y fueron recibidos por el propio presidente Perón.

A finales de octubre de 1954 tuvo lugar en Buenos Aires el Congreso de la Agrupación Argentina Amigos de Italia al que asistió Perón con varios ministros, oportunidad en la que pronunció un discurso que ponía de relieve los vínculos con Italia y los italianos subrayando la ayuda prestada (durante los años 1951 y 1952) cuando la Argentina atravesaba una situación difícil: “Italia fue el único país que salió en nuestra ayuda”, ponderó. “Especificando, con énfasis, Italia representa para nosotros la única heredera de la única civilización según la cual vivimos

actualmente. El renunciar a la ‘latinidad’ para intercambiarla por otro rótulo cualquiera, sería –explicaba Perón– como traicionarnos a nosotros mismos. No omitiré esfuerzos para que cada día nuestra unidad con Italia sea más fuerte y más profunda, porque sé que con ello estoy cumpliendo el mandato de la historia”.³¹

El mes siguiente se realiza en Buenos Aires el Congreso de las Sociedades Italianas en la República Argentina, bajo la insignia de una frase del propio Perón: “Todos hemos bebido en esa fuente eterna que fue Roma y seguimos bebiendo en esa eterna fuente que es la Latinidad”. El presidente en esta ocasión habló en italiano, tributándosele una ovación y sostuvo además: “La historia de las luchas y de los sufrimientos de Italia es parte de nuestra historia, puesto que estamos íntimamente vinculados a ella por indiscutibles vínculos de stirpe y cultura”.³²

Sin embargo, el intento tardío de Perón de sustituir o de alternar hispanidad” por “latinidad” resultó ser más ideológico que práctico. Aunque también debe registrarse el hecho de que, precisamente, el encargado de negocios de la embajada de España en la Argentina, Manuel Viturro, en su informe al ministro de Asuntos Exteriores (del 27/9/1955), que sorprende por el conocimiento detallado de los acontecimientos del golpe hacia el cual manifieste su complacida adhesión, sostiene que una de las razones de la caída en desgracia de Perón con el franquismo había sido el hecho que en los meses precedentes: “La prensa peronista había dado comienzo a una campaña agria, destemplada, injuriosa y soez contra nuestro régimen, contra el Jefe del Estado Español, contra la Hispanidad”.

En cambio, el golpe, “el movimiento triunfante –explica Viturro a su Ministro en Madrid– se hizo bajo el signo de ‘La Cruz vencerá’ y ‘La Virgen Capitana’; [con lo cual ahora] los elementos católicos e hispanistas son llamados a las más altas funciones gubernativas”. De tal suerte, que en la visión apologetica de Viturro las relaciones entre el nuevo gobierno militar y el franquismo, “están llamadas a deslizar en

esta próxima etapa por una superficie tan lisa y sin obstáculos como la que pudiese ofrecer una mesa de billar dispuesta para la partida de carambolas de un famoso monarca español” [Fernando VII].

Interpretación de Viturro que forma parte de los distintos estereotipos que se generaron en torno al golpe militar y a la caída de Perón junto con muchos otros que han ido formando la que se considera como la ideología del antiperonismo.³³

Lo cierto es que cuando durante el año 1955 Perón hace referencia a Italia, ya no existía una política internacional de la “latinidad” la cual se había hundido clamorosamente junto con Mussolini. Entre 1946 y 1953 se habían sucedido ocho gobiernos presididos por el dirigente de la Democracia Cristiana, Alcide De Gasperi durante los cuales se había perfeccionado la integración activa del gobierno de Roma en la Alianza Atlántica que imponía a todo Occidente el liderazgo hegemónico, militar y económico de los Estados Unidos de Norteamérica, desde el Mediterráneo, más allá de que fuera “latino” o “hispano”, hasta las Américas desde México a la Argentina.

En 1955 el golpe cívico-militar que derribó al gobierno constitucional de Perón (que acabó de plano con la confusa polémica entre “hispanidad” y latinidad”, que ocultaba la cuestión de fondo en las relaciones con España e Italia) dará inicio a la segunda etapa de los exilios y migraciones que había comenzado después de la caída de la segunda República, con la llegada a la Argentina de los antifranquistas.

Presencia, en los años ’30, que dio vida a una formidable circulación de las ideas en universidades, revistas y centros culturales, que determinaron las más diferentes visiones españolas de la realidad argentina de la época (desde Luis Jiménez de Asúa a Diego Abad de Santillán, desde Rafael Alberti y María Teresa León a Francisco Ayala o Claudio Sánchez Albornoz), a la que seguirá ahora, después de 1955 –pero a la inversa– la etapa de los argentinos en España, que también contribuyeron a la

elaboración de las interpretaciones españolas sobre la Argentina. Etapa sobre la cual Esmeralda Broullon Acuña analiza –en el capítulo octavo de los ensayos– el caso, tan desconocido como interesante de Luis César Amadori y la cultura cinematográfica durante el franquismo.³⁴

Exilio, de argentinos en la península, cuya segunda y compleja realidad analizan bajo algunos aspectos –pero queda por hacer en otros ámbitos– Patricia Marengi y Laura

López en el capítulo siete de los ensayos dedicado a la “Prensa y opinión pública: la dictadura militar y el exilio argentino en la prensa española (1976-1983)”.³⁵

Ciclo de los exilios y las migraciones, en fin, que conocerá, su reciente y última etapa a partir de diciembre de 2001, y sobre la cual falta mucho todavía por investigar, de acuerdo con las pautas y los resultados ya adquiridos por Elda González Martínez y Asunción Merino Hernando.³⁶

NOTAS

1. Remito a los análisis de Biagini, Hugo E.: *Intelectuales y políticos españoles a comienzos de la inmigración masiva*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1995.
2. Sobre el debate por un cambio, frustrado, del modelo económico agroexportador que rigió hasta los años 40, remito a Gallo, Ezequiel: *Carlos Pellegrini. Orden y reforma*, FCE, Buenos Aires, 1997, y Botana, Natalio, y Gallo, Ezequiel: *De la República posible a la verdadera (1880-1910)*, Ariel Historia, Buenos Aires, 1997.
3. Para esta interpretación remito a Roberts, Stephen G. H.: “El nacimiento de un prejuicio: 1898, América Latina y la galofobia de Unamuno”, en Flórez, Cirilo (ed.): *Tu mano es mi destino. Actas del Congreso Internacional Miguel de Unamuno*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 417/423, e idem, “Hispanidad: el desarrollo de una polémica noción en la obra de Unamuno”, en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Salamanca, 2004, pp. 61/80.
4. Devoto, Fernando: “Reflexiones en torno a la nación y el nacionalismo argentino”, en Gallo, Ezequiel, y Viñales, Inés (coords.): *Las dos veredas de la historia. Argentina y España 1810-2010*, Edhasa, Buenos Aires, 2010, p. 150.
5. Como lo indica Arias Saravia, Leonor: “Desterritorialización/ reterritorialización, parámetro identitario de la argentinidad”, en Biagini, Hugo E., y Roig, Arturo A. (dirs.): *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, t. I, “Identidad, utopía, integración (1900-1930)”, Biblos, Buenos Aires, 2004, p. 262.
6. Textos que culminan con el *Facundo* que se publicó por entregas en *El Progreso* de Santiago de Chile, entre mayo y junio de 1845. Pero véase Rodríguez, Fermín A.: *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.
7. Rojas, Ricardo: *El país de la selva* (1907), última edición con prólogo de Graciela Montaldo en la colección dirigida por Weinberg, Gregorio: *Nueva dimensión argentina*, Taurus, Buenos Aires, 2001.
8. Un inventario parcial de los contemporáneos americanos (incluidos los argentinos) con los que Unamuno mantenía correspondencia en los trabajos de García Blanco, Manuel: *América y Unamuno*, Gresod, Madrid, 1964, y Chaves, Julio C.: *Unamuno y América*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1964.
9. Pero sobre la obra de Rojas véanse las observaciones de Heredia, Pablo: “Diseños regionales y macroregionales de Nación”, en Biagini-Roig: *El pensamiento alternativo...*, cit., pp. 289-301 y Lojo, María Rosa: “La raíz aborígen como imaginario alternativo”, en la misma obra colectiva dirigida por Biagini y Roig, pp. 316-327.
10. José Ortega y Gasset preámbulo al ensayo “Azorín: primores de lo vulgar” (1916) en *El Espectador*, ahora en *Obras Completas*, vol. II (cursiva mía), Editorial Fundación Ortega y Gasset y Taurus, Madrid, 2003, p. 79.

11. Ortega y Gasset, José: “La Pampa... promesas” (1929), recogida en *El Espectador* (1930), en *Obras Completas*, t. IV, pp. 635-663 (las cursivas son de Ortega). Pero véase Marías, Julián: *Ortega. Las trayectorias*, Alianza, Madrid, 1983, p. 83 y las consideraciones autobiográficas de su relación con la Argentina y los argentinos en el artículo de Marías, Julián: “La Argentina: cincuenta años”, en *ABC*, Madrid, 11/4/2002. Otra perspectiva en las observaciones de Campomar, Marta: “Ortega y Gasset, un viajero imaginario por la Argentina”, en *Circunstancia*, revista editada por el Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset, Año III, nº 6, Madrid, enero, 2005.
12. Sobre “ese capítulo” central en las relaciones entre España y la Argentina ha realizado una investigación documentada y exhaustiva, Campomar, Marta: *Ortega y Gasset en la curva histórica de la Institución Cultural Española*, Ediciones de la Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2010.
13. Sobre la peculiaridad del liberalismo de Ortega y a sus críticas a las distintas experiencias europeas remito al ensayo de Pallotini, Michele: “Liberalismo y democracia en Ortega y Gasset”, en *Revista de Filosofía*, vol. VIII, nº 13, Universidad Complutense, Madrid, 1995.
14. Campomar, Marta M.: *Ortega y Gasset en La Nación*, El Elefante Blanco, Buenos Aires, 2003, pp. 352-353.
15. La referencia a las instituciones de la Roma antigua debe entenderse como el recurso a un ejemplo contundente que, si bien lejano en el tiempo, permitía hacer un parangón crítico entre las dictaduras y el *imperium* de los antiguos y las dictaduras y los gobiernos de facto a él contemporáneos, sin nombrar ni a Franco ni a los gobernantes argentinos. No debe olvidarse que para el estupor, y hasta la indignación, de los exiliados republicanos en Buenos Aires, Ortega sobre el régimen franquista guardó un estricto silencio. Sus hijos, Miguel y José, se había incorporado al ejército español y Ortega en la Argentina se encontraba en la impotente situación de quien “está atado de pies y manos por la presencia de sus hijos en España”, comenta Medin, Tzvi: *Ortega y Gasset en la cultura Hispanoamericana*, FCE, México, 1994, p. 125. Debe además reconocerse la convicción de Ortega sobre los intelectuales que debían mantenerse al margen de la política, y eso era lo que volvió a repetir –con algún sentimiento de autojustificación– en 1945: “Yo también he callado, y muy radicalmente, durante todo ese tiempo, porque en España no podía hablar y fuera de España no quería hablar”, en “Llevo doce años de silencio”, *Obras Completas*, t. IX (1933-1948), Madrid, 2009, pp. 103-104.
16. Ortega y Gasset, José: “Del Imperio Romano” en *Obras Completas*, t. VI (1941-1955), Fundación Ortega y Gasset y Taurus, Madrid, 2006, pp. 87, 92-93, 69 y 107. Sobre el pensamiento político y el republicanismismo de Cicerón, véanse los recientes ensayos compilados por Franco Salerno (*Cicerone e la política*, Satura editrice, Nápoles, 2004) que actualizan y refuerzan la opinión de Ortega. Además, sobre el análisis comparativo de las formas jurídico-políticas de gobierno en el pensamiento de Cicerón y en la Roma republicana como opuestas a las del Imperio, hubo múltiples interpretaciones antes y después de Ortega, que es útil conocer para colocar la suya en un contexto más amplio. Para una síntesis remito a Filippi, Alberto: “Para una periodización de las recepciones y proyecciones de la tradición romanista (y de la idea de Roma) en América Hispana” en Cascione, Cosimo, y Masi Doria, Carla: *Fides, Humanitas, Ius, Studi in onore di Luigi Labruna*, vol. III, Editoriale Scientifica, Nápoles, 2007, pp. 1873-1905.
17. La declarada simpatía hacia la política fascista fue duradera en Gallardo: incluso conservó una foto de Mussolini sobre el escritorio de su estudio hasta su muerte en 1934. (Conf. Gallardo, Ángel: *Memorias para mis hijos y nietos*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1982). Sobre las relaciones intensas entre la Argentina e Italia hasta la caída del Duce en julio de 1943 (porque recuérdese que la Argentina no estableció relaciones con el nuevo gobierno de la República de Saló que duró hasta la muerte del Cavaliere, el 28/4/1945) remito al enjundioso estudio de Finchelstein, Federico: *Fascismo trasatlántico. Ideología, violencia y sacralidad en Argentina y en Italia, 1919-1945*, FCE, Buenos Aires, 2010 (esp. cap. II).
18. Mariátegui, José C.: “Divagaciones sobre el tema de la latinidad” (1925) ahora en *El alma matinal*, Minerva, Lima, 1950.
19. Sobre la reconstrucción crítica de los dialectos y lenguas que originaron el latín (y no a los “latinos”) conf. Boscherini, Silvano: “La costruzione del latino”, y Camp anile, Enrico: “Le lingue del’Impero”, en Gabba, Emilio, y Schiavone, Aldo (dirs.): *Storia di Roma*, Einaudi, Turín, 1989.
20. Chevalier, Michel: *Le Mexique ancien et moderne*, Hachette, París, 1863 (Prólogo) Pero conf. Moreau, Henry: *La politique française en Amérique 1861-1864*, Dentu, París, 1864, y Salomón, Noel: *Juárez en la conciencia francesa, 1861-1867*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1975. Sobre los diferentes contextos políticos iberoamericanos de la recepción y el uso del “nombre”, remito a mi ensayo: “Las metamorfosis americanas de la latinidad: avatares históricos y políticos de un concepto ideológico” en Ardao, Arturo; Zea, Leopoldo, et al.: *La latinidad y su sentido en América latina*, Ccydel, Unam, México, 1986.
21. Sobre el despropósito de convertir al vasco-criollo Bolívar (que además tenía “gotas de sangre negra”) como le endilgaban los godos reaccionarios), en antecedente y símbolo de la “latinidad fascista” véase Filippi, Alberto: “Bolívar entre Cesarismo y Fascismo (1850-1930)”, en *Anuario de Estudios Bolivarianos*, Universidad Simón Bolívar, Año III, nº 3, Caracas, 1994, e ídem “Interpretaciones europeas de Bolívar”, en Viñas, David, y García Cedro, Gabriela (comps.): *Bolívar. Antología polémica*, Fundación Crónica General de América, Buenos Aires, 2007.

22. Bruers, Antonio: *Simone Bolívar* (1930), ahora en *Scritti Storici*, Zanichelli, Bolonia, 1942, pp. 101 y 104.
23. Ciarlantini, Franco: *Viaggio in Argentina*, Alpes, Milán, 1928, pp. 82-97, 179, 249-281. No es casual que Ciarlantini, además de miembro del Directorio del Partido Nacional Fascista, fuera el máximo responsable de la Oficina de Propaganda del partido, fundador de la revista cultural fascista *Augustea* y de la editorial Alpes que dedicó varios libros al “descubrimiento latino” de la América considerada tal. Pero conf. Gentile, Emilio: “L’emigrazione italiana in Argentina nella politica di espansione del nazionalismo e del fascismo, 1900-1930”, en *Storia Contemporanea*, Año 17, nº 3, Roma, 1986.
24. *Action Française* fue un movimiento monárquico y católico a ultranza fundado en 1898 a raíz del llamado caso Dreyfus, invocando el nacionalismo francés en contra de los republicanos y la “conspiración judía internacional”. Un análisis comparativo de las influencias de Maurras en España y Suramérica en Filippi, Alberto: “Action Française y Acción Española y el apogeo de la historiografía antiliberal y antidemocrática sobre la Independencia”, en *Bolívar y Europa, en las crónicas*, el pensamiento político y la historiografía, Ediciones de la Presidencia de la República de Venezuela, Barcelona-Caracas, vol. III, 1995, pp. 917-945.
25. En Argentina, el “Día de la Raza” fue consagrado por el presidente Hipólito Yrigoyen por decreto del 4/10/1917. Conf. González Calleja, Alfredo, y Limón Nevado, Fredes: *La Hispanidad como instrumento de combate. Raza e Imperio en la prensa franquista durante la Guerra Civil española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1988.
26. *Hispanidad*, nº 1, Año 1, Madrid, 1935.
27. De Maetzu, Ramiro: *Defensa de la Hispanidad*, Poblet, Buenos Aires, 1945, p. 300.
28. Cuya primera versión apareció en “Ciclos en la historia, la economía y la sociedad”, Instituto de Investigaciones de Historia Económica y Social, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, Año 1, vol. I, nº 1, segundo semestre, 1991.
29. Para una visión general de la bibliografía sobre la tan debatida cuestión remito a Barbero, María I., y Rougier, Marcelo: “La producción historiográfica respecto de la Argentina del período 1930-1955. Temas, problemas y enfoques recientes” en Klich, Ignacio (comp.): *Sobre nazis y nazismo en la cultura argentina*, Hispanoamérica/Latin American Studies Center, University of Maryland, Maryland, 2002.
30. Sobre el contexto de las relaciones con España y con Italia en los años analizados en este capítulo, remito a la visión general de Cisneros, Andrés, y Escudé, Carlos (dirs.): *Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina*, t. XI, “Las relaciones económicas externas (1943-1989)”, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires 1999, y a los ensayos que proponen un análisis de los cambios en la política exterior, compilados por Simonoff, Alejandro: *La Argentina y el mundo frente al Bicentenario de la Revolución de Mayo. Las relaciones exteriores argentinas desde la secesión de España hasta la actualidad*, EDULP, La Plata, 2010. Acerca de las relaciones internacionales de España en los diferentes períodos véase Cardona, Gabriel: *El poder político en el franquismo*, Ediciones Flor del Viento, Barcelona, 2008.
31. Según las reseñas del acto aparecidas en *Crítica* (31/10/1954), *La Prensa y Democracia* (1/11/1954).
32. Conf. las reseñas del acto en *La Prensa y Democracia* del 12/11/1954. Para una visión de conjunto remito al artículo de Rein, Raan: “Hispanidad y oportunismo político: el caso peronista”, en la revista de *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 2, nº 2, Tel Aviv, 1991, y a González Calleja, Eduardo: “El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)”, en *Hispania*, nº 67, Madrid, 2007.
33. Sobre la cual remito al documentado ensayo de Beraza, Luis F.: *Antiperonismo. Los que trajeron otra mirada*, Javier Vergara, Buenos Aires, 2010.
34. A pesar de lo que se ha estudiado, todavía falta investigar más sobre la cultura de los exiliados españoles como generadora de interpretaciones y opiniones sobre el país receptor, como en este caso la Argentina; para lo cual sigue siendo útil consultar los trabajos de Ossorio y Gallardo, Ángel: *La España de mi vida. Autobiografía (1941)*, reeditado en 1977 por Grijalbo, Barcelona; Quijada, Mónica: *Aires de República, aires de cruzada: la Guerra Civil Española en Argentina*, Sendai ediciones, Barcelona, 1991; Sánchez Alborno, Nicolás: *El destierro español en América, un trasvase cultural*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1992; Schwarzstein, Dora: “Migración, refugio y exilio: categorías, prácticas y representaciones”, en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, nº 48, Buenos Aires, agosto de 2001; Casas, Julio M., y Carvajal Urquijo, Pedro: *El exilio español (1936-1978)*, prólogo de Alfonso Guerra, Planeta, Barcelona, 2002; Bocanegra, Lidia: “La República Argentina: el debate sobre la Guerra Civil y la Inmigración”, en Mateos, Abdón (comp.): *¡Ay de los vencidos! el exilio y los países de acogida*, Eneida, Madrid, 2009 y Scarano, Laura: “Elocuencia de una ausencia: Pedro Salinas en Argentina”, en Emiliozzi, Irma: *El 27: Ayala, Bautista, Diego, Lorca... en Buenos Aires. Estudios y documentación inédita*, Pre-textos, Valencia 2009.
35. Del cual apareció una precedente versión en *América Latina hoy*, Universidad de Salamanca, nº 34, Salamanca, 2003.
36. Publicados en el volumen *Historias de acá. Trayectoria migratoria de los argentinos en España* (con introducción de Rubén Berenblum), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colección América, Madrid, 2007.

[B] EDICIONES BIBLIOTECA NACIONAL



OBRAS
León
Rozitchner

colección
alemanes



COLECCIÓN LOS RAROS



QUELONIOS