

GRACIELA MONTALDO

ZONAS CIEGAS

*Populismos y experimentos
culturales en Argentina*



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2010

Montaldo, Graciela

Zonas ciegas : populismos y experimentos culturales en Argentina . - 1a ed. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2010.

192 p. ; 21x14 cm. - (Tierra firme)

ISBN 978-950-557-843-6

1. Política Cultural Argentina. I. Título

CDD 306

Imagen de tapa: *Primero de mayo de 1941 en Buenos Aires*,

Archivo General de la Nación

Foto de solapa: Sergio Chejfec

Armado de tapa: Juan Balaguer

D.R. © 2010, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Av. Picacho Ajusto 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-950-557-843-6

Comentarios y sugerencias:
editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

<i>Introducción</i>	11
I. <i>Nación: una historia de la incultura</i>	25
II. <i>La escena populista</i>	61
III. <i>Los misterios del anonimato</i>	91
IV. <i>La expulsión de la república, la deserción del mundo</i>	111
V. <i>Argentina año cero</i>	135
VI. <i>Vidas paralelas: la invasión de la literatura</i>	147
VII. <i>El país de la estética</i>	171
<i>Índice de nombres</i>	183

A Sergio Chejfec

Introducción

1. LOS EXPERIMENTOS

A medida que iba escribiendo los ensayos de este libro, como en un mundo paralelo, se iba escribiendo también un problema. El desafío que tuve que enfrentar en ese otro mundo fue cómo llamar al grupo de objetos que me había propuesto analizar. Tenía ante mí un conjunto compuesto por textos, películas, autores, obras, grupos intelectuales, polémicas culturales. Todos ellos estaban ubicados en contextos diversos que, sin embargo, se circunscribían a dos: crisis y populismo, contextos inestables por definición y, como veremos, partes del mismo problema. Me enfrentaba también a una cuestión básica: ver cómo y por qué todas esas producciones pertenecían a un territorio que solapaba varios formatos culturales y podían ser incluidas en más de un campo de circulación. Las palabras “objeto” o “artefacto” no describían bien esas prácticas pues las condenaban a una forma fija; pero lo que me llamaba la atención en ellas era su extrema movilidad, su capacidad de decir fuera de sus propias lógicas. Solo al final, cuando pude poner todas estas configuraciones sobre la mesa, extendidas y confrontadas, di con la expresión “experimento cultural”. Con ella, sin embargo, estoy muy lejos de referirme a un uso del pensamiento científico en el análisis de procesos culturales o a los

procedimientos que se llevan a cabo para comprobar hipótesis o confirmar premisas. Pienso exactamente en lo contrario: en el experimento como acto gratuito o fallido, aquel que lleva a una fuga o que instala un nuevo umbral de experimentación, aquello que no puede clausurarse en la interpretación. Es por eso que en este libro llamo “experimento” a diferentes tipos de *intervenciones culturales*, desde “obras” tales como textos o películas hasta comunidades culturales o categorías abstractas, e incluso instituciones. Se trata de intervenciones que tienen consecuencias imprevistas y no solo en el mismo campo en que se producen; intervenciones que salen de su territorio, que se despliegan en direcciones que escapan a la lógica de la que proceden. Un libro de filosofía que se convierte en manual de disciplina cívica y a la vez en un tratado sobre el gusto popular, un film de animación que coloca en la escena del consumo cultural los conflictos de la estética con la política, un autor de culto que es leído en forma anónima por multitudes, textos que quieren acabar con la literatura pero que también la celebran, polémicas sobre cómo nombrar una época, la afirmación del disparate como valor estético son algunos de esos experimentos.

Como señalé, los que me llamaron la atención inicialmente y en los que aquí me concentro se desarrollan, en todos los casos –y de allí viene en buena parte su condición experimental–, en lo que llamo la “escena populista”. Concibo esa escena como un territorio y un tiempo atravesados por lo que Ernesto Laclau ha caracterizado como una lógica política que se sostiene en la lucha permanente por definir identidades políticas (fundamentalmente la del pueblo) y por la confrontación de demandas particulares que terminan por involucrar a lo social en su conjunto.¹ Esa lógica se construye en el discurso, dice

¹ Ernesto Laclau, *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Laclau, pero también en las imágenes y a través de otras intervenciones. En un entramado tal fue posible perseguir estos experimentos. No los considero ni suturas ni contestaciones a la situación de conflicto que la escena populista construye. Son experimentaciones con sus bordes, intentos de no clausurar la conflictividad sino de trabajar a costa de ella. Si convenimos con Laclau en que bajo el populismo “los requerimientos *sine qua non* de lo político son la constitución de fronteras antagónicas dentro de lo social y la convocatoria a nuevos sujetos de cambio social”,² estos experimentos son parte de una constitución análoga y, al estudiarlos dentro de la confrontación, muestran la heterogeneidad de que se componen. En el lugar de una totalidad fallida, una “plenitud inalcanzable”, en ese campo minado de la Argentina populista y de los contextos de crisis que sobrevienen periódicamente, ha sido posible estudiar los casos que aquí presento. Al ser ensayos, experimentos, hoy nos siguen abriendo sus sentidos, pero ante todo nos recuerdan que, en su momento, permitieron plantear formas de intervenir en la cultura bajo nuevos protocolos. En cierto sentido, son hoy “clásicos”, pero lo son porque se instalaron en un territorio de la inseguridad y allí desplegaron sus potencialidades.

Así, *Zonas ciegas. Populismo y experimentos culturales en Argentina* se compone de varios ensayos que fui escribiendo en los últimos años y abarca un conjunto de intervenciones diversas (libros, películas, polémicas, estéticas, discusiones, interpretaciones) que, a la vez, están centradas en problemas comunes. Hay en ellos una delimitación cultural bastante precisa: momentos de Argentina bajo la modernización. Hay un interés no circunstancial: de qué modo la forma del experimento se impuso como medio de explorar algunos espacios conflictivos de esa cultura. Hay, finalmente, un escenario donde todo sucede.

² *Ibid.*, p. 195.

Ese escenario es un territorio de riesgo en el que experimentar fue –y sigue siendo– la forma más radical de intervenir en la cultura; una “zona ciega”, precisamente allí donde es difícil ser visto por los otros. En esa suerte de clandestinidad en la que muchos de estos experimentos se realizaban mientras no eran percibidos por su entorno, es posible ver unos territorios de activa innovación cultural en Argentina.

2. EL LIBRO

Este libro comienza con el cambio del siglo XIX al XX en “Nación: una historia de la incultura”. Este capítulo lo escribí para un volumen sobre el “ensayo nacional”, pero es un texto que intenta cambiar el eje de reflexión en un contexto saturado por las investigaciones sobre la nación. Quise entonces escribir sobre un conjunto de ensayistas que había leído en un marco diferente al de la nación y el nacionalismo. El capítulo es un intento, por lo tanto, de releerlos dentro y fuera del problema nacional. La nación era su preocupación, sin duda; pero me interesó interpretarlos no en su letra sino en un relato más amplio, donde los contenidos explícitos de la nación se mezclan con los intentos de fundar una cultura en la que las instituciones y la industria cultural operan de manera sistemática, o, dicho de otra forma, verlos en ese relato ampliado donde, para ellos, fundar la nación era fundar una industria cultural y su público. Al estudiarlos podía observar cómo aquellos que reflexionaban sobre la nación permitían, al mismo tiempo, recolocar sus límites dentro de otros procesos en los que la “cultura universal” tenía un rol central.

Por eso, en este capítulo, intento ver cómo la constitución de una cultura nacional es, al mismo tiempo y por sobre todo, la definición de lo que la cultura no es. Pero solo a través de la

paradoja se produce esta identificación: los ensayistas encargados de definir la nación a través de su cultura no pudieron no mirar los gustos y las prácticas de aquellos que estaban fuera de la elite que imponía los límites dentro de los cuales operaba la cultura nacional. Por eso, en el movimiento de prescribir lo que la nación debe contener dentro de sí, terminan, en la mayoría de los casos, describiendo las prácticas “incultas” de quienes asedian a la nación (aquellos que asedian a las clases altas con la democracia; a las elites culturales, con la alfabetización).

Es probable que no sea posible escribir una historia de la incultura, pero quizás ella se deje leer en los bordes de aquellas categorías que la nación erigió como murallas de integración y de exclusión de los ciudadanos durante los procesos modernizadores. Si la nación unifica y homogeniza, en este ensayo busqué entender algo de lo que se le escapa y mostrar que ese proyecto fue y es imposible. Sin duda, la cultura –en especial los saberes académicos y los que circulaban por las zonas más prestigiosas de las instituciones modernas– tuvo la clara intención de separar, crear bordes, articular una percepción que diseñó un vínculo con la política legitimado por las prácticas culturales. Ese vínculo no era nuevo en la república, ya que desde su mismo inicio los criollos habían desconfiado de las democracias modernas precisamente porque en ellas las masas incultas no podían –porque no sabían– elegir, dado que eran protagonistas a la vez que objeto de la represión política. En los textos de José María Ramos Mejía, estudio la teorización de la nación como *nación populista* en la que los nuevos saberes y la nueva percepción de lo público tienen un lugar central, y donde el ingreso vigilado de las masas es tanto un problema como una aspiración de las elites. Los textos de Agustín Álvarez, Juan Agustín García y José Ingenieros refuerzan, desde la cultura científica, la posición de una elite que ya ha perdido el control político frente a las masas y trata de colonizarlas a

través del saber: sus textos se vuelven testimonios involuntarios de los cambios que la inmigración y la democratización estaban introduciendo en la sociedad argentina; aunque hablen desde el prestigio académico, hablan de las conductas y los gustos plebeyos.

“La escena populista” me llevó a los primeros años del siglo xx. Cuando ya la idea de vanguardia no me decía casi nada para entender ese momento de la cultura argentina, quise explorar otra forma de comprender algunos fenómenos que se producían por entonces. La innovación que el cine estaba introduciendo a principios del siglo xx me permitió rediseñar el marco para interpretar algunas escenas culturales de los años veinte. Por entonces, el cine no estaba solo reorganizando un sistema perceptivo sino también absorbiendo una suerte de “dispersión de la creatividad” que se desplazaba de las prácticas tradicionales (el arte, la literatura) hacia las zonas más imprecisas de la industria cultural. El encuentro con una película de animación de Quirino Cristiani sobre Hipólito Yrigoyen, *El Apóstol*, de 1917, definitivamente perdida pero con el honor de ser el “primer largometraje de animación del mundo”, me permitió seguir pensando la idea que había desarrollado en trabajos anteriores sobre el modernismo hispanoamericano: la difusión de lo estético fuera de la esfera del arte y la creación de una cultura de “divulgación”. Por lo demás, eso también era lo que había hallado en los ensayos filosóficos del *fin-de-siècle*; y ahora podía ver su contracara a través de un producto de la cultura masiva.

El fenómeno de la película me atrajo no tanto por haber sido el “primer largometraje animado del mundo” (archivado como “¡¡¡Antes que los de Walt Disney!!!” en la memoria cinematográfica argentina), sino, particularmente, porque ese primer espécimen mundial de un género nuevo era una *sátira política* que se producía en la Argentina del populismo y había sido he-

cha por un inmigrante italiano. El presidente de la república era allí parodiado y tomado como blanco de la risa pública, aquella que estaba debutando en las salas oscuras de los primeros cines porteños. Un nuevo lenguaje y una nueva técnica, al servicio del “entretenimiento”, abordaban sin embargo la conducción de los destinos públicos y la nueva participación ciudadana en la política. Me pareció encontrar allí una oportunidad privilegiada para revisar las formas en que estética y política se entrelazaban y cómo lo hacían en la cultura masiva. Ese caso y la trayectoria artística-comercial de Quirino Cristiani, su director, me llevaron a otros “casos” de la época: los de Roberto Arlt y Elías Castelnuovo, que desde la izquierda política discutían el espacio de la ficción y la ideología. Ellos también agitaban banderas de lo que la vanguardia histórica había ya enseñado en la escena del arte y la literatura argentinos, pero establecían su pertinencia en otro orden, el del debate político partidario.

“Los misterios del anonimato” deriva de otros textos que escribí sobre Borges. En 1998 no estuve atenta al próximo centenario de su nacimiento y publiqué, un año antes, “Borges, Aira y la literatura para multitudes”. Fue el primer artículo en el que exploré la relación de la escritura de Borges con sus otros, y no me costó mucho ligarlo a aquello que me interesaba abarcar en el contexto de la cultura masiva y el populismo: las relaciones de la literatura erudita y sofisticada con la industria cultural. Poco después publiqué “Borges y las fábulas de lealtades de clase” (2000, esta vez sí en un “homenaje a Borges”), centrado fundamentalmente en *Evaristo Carriego*. En “Los misterios del anonimato” intenté expandir esa exploración leyendo textos marginales de Borges y radicalizando más la propuesta: la de un Borges que no puede ser leído fuera de la relación con los medios en que publicó (aunque haya sacado de sus “obras completas” buena parte de su “obra”). La posibilidad de redefinir el nombre de autor –también a través de la anonimidad en que

se leyeron muchos de sus textos— y la idea de obra le dio para mí un nuevo giro a una escritura que en el fin del siglo xx venía a mostrar su propia historicidad. Una vez más, me interesó leer las formas institucionales en que esa escritura se abrió paso, se conformó a sí misma e intervino en el campo “enemigo”. El marco del populismo fue —también otra vez— una pieza fundamental para pensar cómo sus propuestas, radicales a la vez que en sintonía con la cultura masiva, pudieron desarrollarse en el campo cultural de entonces.

Con “La expulsión de la república, la desertión del mundo” intenté algo bien diferente. Escribí la primera versión de este ensayo cuando me invitaron a participar en una edición sobre la polémica que mantenían varios críticos latinoamericanos con las ideas de Pascale Casanova y Franco Moretti acerca de la “literatura mundial”. Ante la frontalidad avasallante de sus propuestas, abordé un camino lateral. A pesar de mi desacuerdo con sus ideas, escribir sobre ellos fue una excelente oportunidad para volver a pensar la colocación de la cultura argentina fuera de Argentina. Básicamente intenté estudiar las condiciones de producción de una cultura que establece diálogos con su afuera a la vez que se inserta en la trama de los discursos y las prácticas más cercanos. Leer la literatura argentina frente al aparato de la “literatura mundial” me hizo ver con claridad la extrema movilidad de los agentes culturales así como lo pobres que se muestran los sistemas con poder de explicación absoluto, que solo diseñan nuevos estatutos jerárquicos. Todo ejercicio de recodificación es un ejercicio de poder, y en ese terreno traté de discutirlos, a través del análisis de los rearmados bizarros que se hicieron desde el “fuera de mundo” argentino. Por eso leí algunas formas de la producción moderna de la literatura argentina como una manera de “deserción” del canon europeo (por propia voluntad o por entera imposibilidad de “imitarlo”), y encontré un conjunto de res-

puestas creativas a las reglas inflexibles de la jerarquía cultural. Pero, por sobre todo, traté de reflexionar sobre la literatura como una práctica completamente funcional a un mercado de bienes simbólicos globales bajo la modernización, con la idea de que aislar algo “literario” o “estético” fuera de su circulación es ya una pretensión trasnochada, pues lo que algunos llaman influencias y otros interpretan como transacciones se desarrollan siempre en calles de direcciones múltiples. Revisar las polémicas en torno a la “literatura mundial” me permitió, además, disolver y retrazar los contornos de la literatura argentina. La nación es un artefacto que me interesó discutir en el *fin-de-siècle*; pero toda discusión se simplifica o anula cuando se lo intenta reemplazar por otro artefacto, esta vez “más grande”, como el mundo, para seguir reproduciendo un sistema centro/periferia. ¿Qué pasa cuando leemos, dentro del mundo y en su marco, a los escritores profundamente identificados con una tradición nacional? ¿Qué pasa con los que olvidan o desertan del mundo? ¿Qué pasa con los que rechazan del mismo modo el mundo y la nación? El experimento de tratar de contestar a estas preguntas fue muy productivo para mí, pues pude encontrar varias dinámicas culturales funcionando al mismo tiempo y también ver de qué modo las polémicas se disparan fuera del cauce que las provoca.

“Argentina año cero” surge de otra disconformidad. Me habían pedido que escribiera sobre “los años ochenta”, y acepté sin saber qué era eso exactamente. No estaba disconforme con la periodización, tan arbitraria como cualquier otra propuesta, sino con los años ochenta en general. Es cierto que lo estaba mucho más con los años setenta y los noventa, pero los ochenta en Argentina me implican más contundentemente. Fueron los años de la posdictadura, es decir, el momento en que se esperaba que la vida argentina comenzara a estabilizarse después del nuevo comienzo que inauguraba la democracia. Por el con-

trario, lo que creció con más fuerza y se instaló de manera definitiva fue el contexto perenne de la crisis. Traté entonces de reflexionar sobre la crisis, o, mejor, sobre “la idea de crisis” que marcó toda mi experiencia argentina. Me pregunté –y traté de recordar– cómo, mientras se vivían experiencias como la dictadura y la guerra de Malvinas (mucho más que experiencias de meras crisis), seguía produciéndose y reproduciéndose una cultura crítica y activa. Pero, obviamente, no era una pregunta filosófica la que me hacía, sino una muy concreta frente a lo que siguió: cómo se construía una cultura tan dinámica donde la crisis era algo estructural. E inevitablemente miré hacia otros lados para tratar de encontrar una respuesta. Le presté muy especial atención a una película del neorrealismo italiano, *Alemania, año cero*, que, para mí, siempre había tocado uno de los límites de aquello que podía ser dicho y “mostrado” sobre el horror de la violencia de Estado, de la guerra: el lugar del niño sobreviviente me sirvió para buscar algunas claves de ese momento.

“Vidas paralelas: la invasión de la literatura” resume los argumentos de una serie de artículos sobre César Aira que comencé a escribir a principios de la década de 1990. Esa literatura, que me atrajo desde su comienzo, implicó muchos desafíos de lectura porque encontré en ella una forma renovada de reflexionar sobre la vanguardia –en sentido abstracto– y sobre el mercado al mismo tiempo. El viejo problema que me había despertado tanta curiosidad desde el modernismo venía a hablar ahora en los términos más contemporáneos posibles: una literatura sumamente sofisticada pero “al alcance de todos”. Lo que jamás había encontrado en los libros de Manuel Puig, que todos mis contemporáneos leían con devoción, se condensaba en la obra de Aira, que para mí contenía todas las claves del presente. Hoy leo esa literatura con menos pasión porque ya estamos instalados en el “día después” de su intervención; sin embargo, sigo encontrando en sus historias un impulso siempre renovado

para pensar sobre la escena cultural argentina: sus historias, sus agentes, sus derivas. Aira ya es parte de la tradición y, en este capítulo (muchas de cuyas ideas desarrollé antes de su definitiva canonización), intento explorar qué hizo con su literatura para insertarse de tal modo en la historia de las escrituras que introducen nuevos modos de entender la práctica literaria.

Terminando este recorrido quise entender por qué Argentina es un país “político”. Un país que vive, desde su creación como república independiente, en perpetua crispación: guerras civiles, golpes de Estado, violencia, terror económico, confrontaciones ideológicas puntúan una historia de desacuerdos. Los sucesivos periodos de represión (desde la censura hasta la tortura, la desaparición y el exterminio planificado) siempre generaron nuevas resistencias que resignificaron reclamos anteriores. Desde el siglo XIX, la escritura en particular, pero la producción cultural en general, han mostrado hasta qué punto es también el país de lo estético. Los sistemas de percepción, las formas de articulación entre modos de hacer y construir y sus correspondientes formas de hacer visible son maneras de intervención política. Una cultura que “sale de sí”, que hace hablar a sus diferencias para establecerlas como problema, es una cultura política. Por eso este libro está armado como una serie de incursiones en ese país que es también el país de lo estético, ese país donde las crisis y el populismo contienen a todos, incluso a los que no estamos allí.

En un ensayo muy conocido –y muy popular–, Ricardo Piglia sostiene que “la ficción como tal en Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción”,³ afirma

³ Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, De la Urraca, 1993, p. 9.

el carácter experimental de esa ficción en la que los componentes propiamente estéticos tienen también un lugar central. El cuestionamiento en torno a un país, Argentina, no quiere regresar a una idea de nación sino a un territorio cultural en permanente negociación. Es allí, en ese espacio multiplicado, en el que la categoría de globalización vuelve bastante uniforme las formas de la cultura, donde quise establecer diferencias y también pensar lo estético como una divergencia que quiere ser radical respecto de la homogeneidad (cualquiera sea: global, nacional, regional). Allí, en ese espacio complejo donde se juegan los experimentos, fue posible estudiar también las formas en que ciertas “estéticas” han minado y están minando, desde el interior del campo del arte, de la literatura, sus mismas condiciones de posibilidad. Por eso también quise seguir aquí las derivas de la pregunta sobre la relación entre cultura y política y ver los usos de lo estético, las formas en las que culturas como la argentina han encapsulado lo estético en prácticas que no se avienen con las formas tradicionales de su circulación. Si pensamos provisionalmente lo estético como un atributo más que como un sustantivo, y a la vez como una estrategia, se desata un nuevo campo de problemas cuyo prototipo de intervención es el experimento. El país del desacuerdo⁴ no es otro que el territorio donde se confrontan la cultura, la política y la estética, y en esa confrontación se construyen las zonas ciegas, sin control, donde los experimentos se radicalizan.

⁴ Jacques Rancière entiende por desacuerdo un tipo determinado de situación de habla: aquella donde uno de los interlocutores a la vez entiende y no entiende lo que dice el otro, no porque usen lenguas diferentes sino porque los mismos términos tienen diferentes sentidos para cada uno. En política se traducirá en la conflictividad de los intereses que no pueden ponerse de acuerdo. Véase Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, París, Galilée, 1995 [trad. esp.: *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996].

Este libro es también mi propio experimento crítico y le debe mucho a mucha gente. Quiero agradecer primero a quienes me invitaron a participar en los eventos, libros y revistas para los cuales escribí las primeras versiones de estos textos. Ellos son: Nathalie Bouzaglo, Nicolás Casullo, Marcelo Cohen, Eleonora Cróquer, Álvaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño, Alberto Giordano, Betina Kaplan, Javier Krauel, Ana Peluffo, Julia Romero, Ignacio Sánchez Prado, Gina Saraceni, Hernán Sassi y Graciela Speranza. También quiero agradecer a mis colegas y estudiantes de mi Departamento en la Universidad de Columbia (a pesar del ritmo incesante de estos años, fue allí donde pensé cómo trabajar con experimentos), y en especial a Carlos J. Alonso por proporcionarme el mejor ámbito de trabajo intelectual. Mis amigas y colegas Jean Franco, Josefina Ludmer, Sylvia Molloy, Gabriela Nouzeilles y Mary Louise Pratt tienen un lugar muy especial en mi agradecimiento pues desde hace décadas puedo contar con su generosa inteligencia. Toda la familia Montaldo está presente también en este libro; en la intermitencia de los viajes me ayudan a rearmar siempre una relación con el país, con la ciudad (La Plata). Y por sobre todo está Sergio Chejfec, especialista en zonas ciegas, que convierte cualquier momento en lo mejor de la vida.