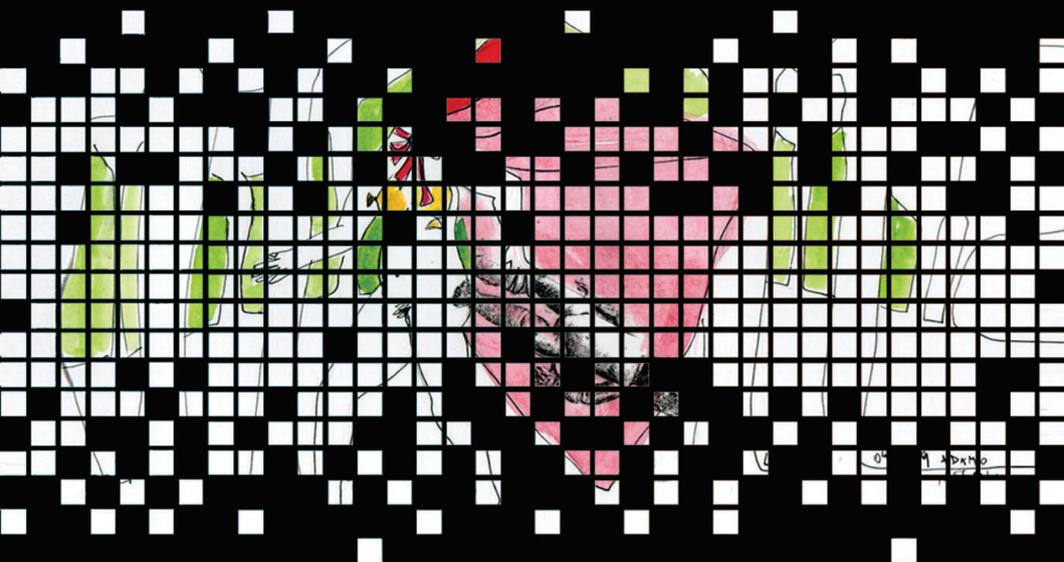


Jimena Néspolo

Imperio Kitsch

Ornamento y cultura en el cambio
de milenio



ENSAYOS

•KATATAY•
EDICIONES
DIGITALES

Comité Académico:

Ana Pizarro

Julio Ramos

Emil Volek

José Amícola

Christian Wentzlaff-Eggebert

Jorge Monteleone

Andrea Pagni

Dardo Scavino

Jimena Néspolo

**Imperio Kitsch
Ornamento y cultura en el
cambio de milenio**

KATATAY
EDICIONES

Néspolo, Jimena

Imperio Kitsch. Ornamento y cultura en el cambio de milenio / Jimena Néspolo - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN: 978-987-46975-4-7

1. Crítica Cultural. 2. Crisis Cultural. I. Título.

CDD 306.47

El presente libro fue sometido a referato externo anónimo bajo el sistema de doble ciego

© Jimena Néspolo

© Ediciones Katatay

© Julio Bariani

© María Eugenia Dalla Lasta

© Graciela Savino

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY

(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)

Email: contacto@edicioneskatatay.com.ar

<http://www.edicioneskatatay.com.ar>

Imagen de tapa: Paula Adamo

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani

Diseño de Tapa: María Eugenia Dalla Lasta

Diseño de interior: Graciela Savino

Supervisión editorial: Florencia Bonfiglio

Al comienzo de cada capítulo, se reproducen viñetas de *La mujer desnuda* (ilustraciones de Paula Adamo y texto de Jimena Néspolo).

ISBN: 978-987-46975-4-7

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Septiembre 2020

ISBN 978-987-46975-4-7



9 789874 697547

Índice

Presentación	7
Capítulo 1: Okupas, tumberos y niñas pop	15
Okupas: fumatas, traficantes y familias	20
Tumberos + Belleza y Felicidad = Eloísa Cartonera	24
¡Zapatos Rojos al poder!	29
(Croquis ornamental 1)	38
Capítulo 2: Giro kitsch y novela histórica	43
Historias de heroínas	48
El glamour prisionero de las tapas	53
Amores insólitos y fábrica de relatos	56
(Croquis ornamental 2)	61
Capítulo 3: Ensayo sobre las mariposas	67
¿Barroco o Kitsch?	69
La diosa blanca	73
Mariposa mítica	78
(Croquis ornamental 3)	83
Capítulo 4: <i>Merchandising</i> y religiosidad naif	87
San Jorge & El Gauchito Gil	90
La fe de los televidentes	93
Santa Gilda canta de nuevo	97
<i>Merchandising</i> y angelología	101
(Croquis ornamental 4)	105
Capítulo 5: Arte menor	107
La regla del pudor	110
Buenxs alumnxs	113
Infancia alucinada	117
Juguetes y emoticones en mundo-niño	120
(Croquis ornamental 5)	124

Capítulo 6: Golosina caníbal 2.0	129
El asadito	132
Muertos de hambre	137
Economía kitsch y modelizaciones barrocas	142
Carnívoras	145
(Croquis ornamental 6)	147
Coda final: De carroza a calabaza y viceversa: el maravilloso mundo de CFK	151

Presentación

Hace más de diez años, junto con la artista visual Paula Adamo, empezamos a trabajar desde el humor sobre aquellas cuestiones adjudicadas a la feminidad que netamente nos incomodaban. Nuestro personaje se llamó –¡se llama!– *La mujer desnuda*, y sobre ella depositamos el manto de nuestras contradicciones. Como en la novela de Armonía Somers, nuestra mujer para empezar a andar debe cortarse la cabeza: a veces la olvida por ahí, otras se la recoloca a modo de casco, otras tantas la arrastra como puede, uniéndose a ella por el tenue respunte de sus deseos u obsesiones. Tanto el guion como el dibujo nos arrancaban carcajadas. Creíamos, ingenuas nosotras, que los editores disputarían por exhibir a nuestra personaje en sus páginas. Nada más alejado de la realidad. *La mujer desnuda* no causaba risa, tampoco entraba en los cánones de la feminidad y del humor. La pregunta entonces se impuso: ¿por qué? Hay un diálogo con el presente que la estética kitsch trama, desde el abanico de temas desplegados hasta las más distantes formas, esa “actitud kitsch” que analizó Abraham Moles (1973: 22) y que nuestra personaje-monstruo eludía: se trata de un modo de relación con el conjunto de la vida material, con la cultura propia de lo que llamamos sociedad de masas, que hace del medio cotidiano un flujo permanente de mensajes y mercancías descartables.

Mientras bregábamos infructuosamente por hacerle un lugar entre los medios gráficos bien podríamos haber dedicado una tira a la etiqueta “kitsch” con que el falocentrismo cultural impugnó a lo largo del siglo XX el arte producido por mujeres; pero, ¿en verdad el kitsch de la posmodernidad tardía supone una impugnación? ¿Cómo pensar el protagonismo de lxs plurales, con exigencia y rigor crítico, sin ceder ante ningún arrebato emocional que nos obligue a asumir el traje de “víctima”?

El presente ensayo analiza la cultura argentina comprendida entre los años 1989-2015 como un período de crisis y de gran producción de imaginarios sociales que pujan por postular una nueva legitimidad simbólica de las capas medias y bajas. A lo largo de estas páginas, se abordan obras literarias de género, el

cine, la canción popular, ciertas producciones televisivas y colectivos poéticos determinados, junto a la iconografía religiosa de cambio de milenio, como manifestaciones de un régimen estético que, a la vez que responde a la lógica transnacional del capitalismo tardío, encuentra en la cultura de la segunda mitad del siglo XX una articulación distintiva entre la economía, la política y las masas. El acotado período de estudio responde a dos hechos capitales: 1989, el año en que asume el presidente Carlos Saúl Menem y que, adhiriendo al Consenso de Washington, aplica una serie de reformas neoliberales que tendrán amplio impacto en la clase trabajadora; y 2015, año de finalización de los gobiernos kirchneristas y el ingreso de un nuevo pathos al imaginario colectivo que se evidencia en la primera marcha del colectivo Ni Una Menos en contra de la violencia de género.

1989 es el año de la caída del Muro de Berlín. Como afirma Florencia Eva González, “la caída tuvo la fuerza inversamente proporcional con la que se alzó el neoliberalismo en la era globalizada. Algunos de sus cascotes construyeron otro muro, el Consenso de Washington destinado a América Latina para endeudarla, someterla e impedirle crecer” (2019: 11). Es el año que marca justamente el ingreso triunfal de EE.UU. como subjetividad legítima y querible de las capas medias argentinas y de su intelectualidad, hasta entonces signadas por el bagaje simbólico proveniente de las alforjas europeas, cuando se asienta la fiesta de dólares fáciles en el período de la Convertibilidad de Menem-Cavallo, el pragmatismo de consigna grácil y la reconversión tecnológica que traía consigo. Es en los 90 cuando se empieza a hablar del ingreso de la Argentina al “Primer Mundo”, quebrando la categoría que el Muro de Berlín ayudó a subrayar: el denominado “Tercer Mundo” aplicado a los países no alineados con ninguna de las potencias vencedoras de la Segunda Guerra –categoría que Perón había definido como Tercera Posición, “ni yanquis, ni marxistas” se cantaba en la calle como forma de mantenerse a distancia de EE.UU. y la U.R.S.S. en la “Guerra Fría”–.¹

¹ El mismo Juan Domingo Perón lo explica en la película *Perón, la Revolución Justicialista* (Madrid, 1971) de Solanas y Getino. Ver el ensayo de Florencia Eva González, *1989. Cine y Muro de Berlín*, Buenos Aires, Caterva, 2019.

Se trata, con todo, de un período caracterizado por el crecimiento poblacional de las grandes ciudades a partir de la migración transnacional y periférica recidiva (Castles y Miller 1998), una progresiva asunción de lo *trash* y del despojo frente a la simultánea conformación de una cultura del consumo digital, la crisis de una “clase media” autopercibida como tal (Adamovsky 2009) y deliberadamente empujada a acortar la distancia con los sectores bajos a raíz de las políticas económicas promovidas al final del milenio –desindustrialización y precarización del empleo–, el protagonismo de las minorías sexuales y la reivindicación de sus derechos, la exhibición de la privacidad y la tiranía del cuerpo en el cultivo de la propia imagen bella y feliz como “vitrina para la subjetividad contemporánea” (Sibilia 2012: 16).

El paso del siglo XX al XXI está marcado en consonancia por la institucionalización de un discurso terapéutico de la autosuperación, que desde distintas esferas de la vida social ha logrado la legitimidad de una gran variedad de grupos sociales. En palabras de Eva Illouz (2010), esta es también la época en que el Capitalismo Emocional ha fundamentado el ethos terapéutico como clave de la civilización occidental por medio de un cuerpo de conocimientos difundido a lo largo del mundo a través de una amplia variedad de industrias culturales: libros de autoayuda, talleres, *talk shows* televisivos, programas de radio, películas, novelas, series, etc. El consumo de mercancías y de relaciones se impuso como ideología naturalizada del éxito personal y consolidó su propio lenguaje: el lenguaje de la emocionalidad del “yo” impuso su tiranía conjurando cualquier “nosotros” comunitario que pretendiera exceder los marcos tribales del ghetto.

Fue Umberto Eco quien observó en *Apocalípticos e integrados* (1965) –asentándose en las consideraciones de Hermann Broch, Norbert Elias, Clement Greenberg y tantos otros– el perfil sentimental como arista distintiva de la estética kitsch: en detrimento del efecto crítico o reflexivo que puedan producir otras estéticas, la “civilización de las masas” debe su existencia a “la prefabricación e imposición del efecto sentimental” que produce la dialéctica entre vanguardia y kitsch. “La industria de la cultura, destinada a una masa de consumidores genérica, en gran parte extraña a la complejidad de la vida cultural espe-

cializada, se ve obligada a vender “efectos ya confeccionados”, a prescribir con el producto las condiciones de utilización, con el mensaje las reacciones que éste debe provocar” (Eco 2004 [1965]: 103).

Siguiendo a Cornelius Castoriadis (1999), es posible pensar el conjunto societario como un magma de significaciones simbólicas en permanente transformación y a la “institución imaginaria de la sociedad” de cambio de milenio en su dimensión integral y compleja. Asumiendo incluso que “el imaginario social” (Baczko 1989) es una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva y que no indica, solamente, la pertenencia social de los individuos sino también define los medios inteligibles de su relación al interior de una cultura dada, a lo largo de estas páginas se analizan las distintas manifestaciones de este imaginario como piezas efectivas y eficaces de expansión y contracción del sujeto kitsch transnacional. Ejemplar en su formulación, podrá achacarse cierta megalomanía en la apuesta. Se asume –sinécdoque mediante– que la parte va por el todo: ¡He aquí el Imperio!

Es que –como advirtió Walter Benjamin en 1927– “en el marcial de la prehistoria buscan el árbol totémico de los objetos” y la suprema mueca de ese árbol, la última de todas, no puede ser sino el kitsch: “Este es la última mascarada de banalidad con la que nos recubrimos en el sueño y en la conversación para absorber la energía del extinguido mundo de las cosas” (2011: 30).

Hace algunos años Andreas Huyssen se preguntaba cómo el artista crítico podía modificar la industria cultural si el capitalismo producía “inevitablemente un mínimo de arte y un máximo de basura y kitsch” (2006: 264). Así, intentaba criticar la tesis de la sumisión total del arte al mercado, luego de un siglo definido por los condicionamientos de la industria del espectáculo de masas, y con esto advertir si era posible o no la emancipación del espectador y del consumo. No obstante, en esta consideración subyacía el sentido primigenio del término: en pleno quiebre modernista, el kitsch peyorativamente indicaba el gusto vulgar de una nueva y adinerada burguesía que intentaba alcanzar el estatus de las élites culturales copiando las características más evidentes de sus hábitos. Lo kitsch, entonces, era aquello considerado estéticamente pobre, de dudosa o mala factu-

ra, que desde un lugar de autenticidad podía ser denunciado. Desde el campo de la estética, prontamente se unió lo kitsch a la “falsa conciencia” que el capitalismo creaba; en términos de Adorno (1932), en la industria cultural el arte es controlado por el mercado y consumido pasivamente por el pueblo: lo kitsch es parodia de catarsis, y también parodia de conciencia estética.

En rigor, ya una revisión etimológica estricta –como la realizada por teóricos como Ludwig Giesz (*Phänomenologie des Kitsches*, 1960) y Walther Killy (*Deutscher Kitsch*, 1962)– revela el carácter peyorativo que exhibe el término al diferenciarlo del gran arte de las élites: lo nimio, la falsedad, la basura son sentidos convocados por las palabras alemanas *kitsch*, *kitschen*, *verkitschen*, que pueden utilizarse indistintamente para “barrer mugre de la calle”, “ensuciarse de barro”, “vender barato” o “vender gato por liebre” –en referencia a esos muebles a los cuales se les da un tratamiento especial al hacerlos brillar con la pátina de lo antiguo–. En todo caso, resuena aquí esa letra “K” que las políticas conservadoras consideraban propias del ámbito doméstico y femenino: *Kirche*, *Kinder*, *Küche* (iglesia, niños y cocina).

Por su parte, Matei Calinescu revisa la presencia de la estética kitsch en relación con la aparición de las vanguardias y las “Notas sobre lo *camp*”, apuntadas por Susan Sontag en 1964, para dividir las aguas y especificar cómo el *camp* cultiva el “mal gusto” bajo la forma de refinamiento superior por parte de un círculo de intelectuales que esgrimen la militancia de género como bandera distintiva: “La nueva moda *camp*, nacida no hace mucho en círculos intelectuales (originalmente homosexuales) de la ciudad de Nueva York, barrió rápidamente todos los Estados Unidos y ha contribuido sustancialmente al renacimiento de lo *kitsch* en el mundo del arte elevado” asegura Calinescu, con la premisa firme de que “externamente lo *camp* es a menudo difícil si no imposible de distinguir de lo *kitsch*” (2002: 226). En el ámbito hispanoamericano esta “moda” se tradujo en el amplio y extendido culto de poéticas afines magistralmente explicadas y difundidas al público lector: el caso paradigmático es la obra de Manuel Puig que sólo en el ámbito local encontró un abanico de lecturas y apropiaciones prontamente instaladas como escuela –*Manuel Puig: del pop a la extrañeza* (1995), de

Roxana Páez; *Camp y posvanguardia* (2000), de José Amícola; *Manuel Puig, la conversación infinita* (2001), de Alberto Giordano; *Manuel Puig, después del fin de la literatura* (2003) de Graciela Speranza, etc.

Más allá de toda valorización, Abraham Moles (1973) propone considerar el kitsch como un modo peculiar de los individuos de relacionarse con las cosas: un sistema estético de comunicación masiva que, ante todo, proporciona placer a la sociedad de masas. Así, la disponibilidad con la que el hombre elige o decide respecto de un ambiente está influida por distintas lógicas. En primer lugar, con el pretexto de cierta funcionalidad, el kitsch justificaría la necesidad de posesión manifestada a través de la acumulación; a su vez, satisface cierto “placer vinculado con lo sensual”, determinado por la belleza y el enigma que se desprende de los objetos, todo imbuido de cierto aire inquietante: de la estética kitsch emana también un rasgo amenazador, el riesgo de que el sujeto sea fagocitado por esa relación aparentemente placentera y cordial que establece con y en su entorno. Un estado de alienación para quien se entrega confiado a lo efímero del consumo.

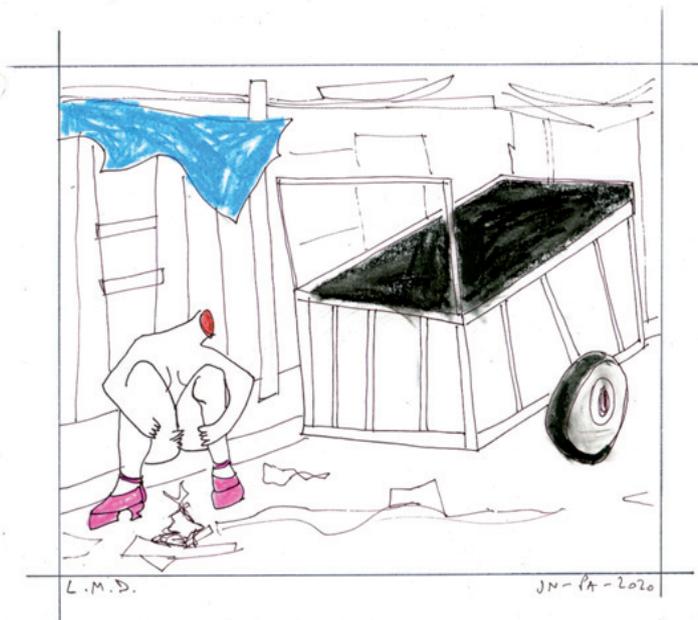
Ligadas al ascenso de las nuevas capas medias a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, las distintas teorizaciones sobre el kitsch nos permiten analizar desde una perspectiva inédita las manifestaciones culturales de cambio de milenio, tensionadas entre la creciente precarización y la pulsión ciega de consumo. Es que el kitsch, escurridizo, atractivo y “permanente como el pecado” (Moles 1973), se embebe de sentimentalismo para abrazar el exceso propio del “star system” (Morin 1964). Tampoco es erróneo relacionarlo con el barroco, ya que –como señala Gómez de la Serna– “así como lo barroco tiene su última explicación en lo cursi, lo cursi tiene su primera explicación y antecedente en lo barroco” (1988: 17). En *Ensayo sobre lo cursi* (1934), el español señala la existencia de dos clases de cursilería: “lo cursi deleznable y sensiblero” donde se abunda “en lo que está bien”, se empalaga “con lo que en su sobria dulzura es noble” y se convierte en “zalamería lo que en su conmovedora sobriedad sería encanto”; y “lo cursi perpetuizable” donde –asegura– “se puede suspirar mejor por la belleza y la pasión” (1988: 25-28).

Con todo, esta dimensión emotiva que la mística y la cursilería pone flagrantemente en escena es la que permite pensar los modos de imbricación y de acople entre arte de masas y política, y es una de las zonas que el ensayo en su desarrollo pretende iluminar. Así, enriqueciendo las teorizaciones de Ernesto Laclau en torno a la “razón populista” con las diversas formulaciones que han abordado la estética kitsch, es posible estudiar el pacto cultural planteado durante este período y también observar “cómo ciertos procedimientos retóricos presentes en el discurso místico operan según lógicas que se encuentran también en la estructuración del campo político” (Laclau 2002). Según Thomas Kulka (1996, 2011), el kitsch viene a sustentar nuestros sentimientos y creencias básicas, no a perturbarlos ni a cuestionarlos. El kitsch describe objetos y temas que están fuertemente cargados de emociones convencionales; usa invariablemente los cánones representacionales más estandarizados y probados, pone en escena motivos inmediatamente identificables y allí encuentra su éxito comunicacional (Baudrillard 1985, 1991). Uno de los efectos que produce sobre el sujeto es la seguridad frente a las vicisitudes del mundo exterior, la autoafirmación marcada por la ausencia de todo cuestionamiento completa el sistema de sensaciones provocadas por este régimen estético y económico basado en la acumulación creadora y en la conservación del capital.

Y bien, como no me resigno a que *La mujer desnuda* siga incomprendida, el lector podrá encontrar algunas de sus bromas entre estas páginas, con la esperanza de que el diálogo desencadene –ahora sí– alguna sonrisa en el Imperio.

Capítulo 1

Okupas, tumberos y niñas pop



La cultura argentina es pródiga en mitos de comienzo. Cada generación, en cuanto reivindica su condición de tal, intenta tramar uno propio enarbolando sus propias banderas: cada estética se sostiene a base de un santoral y una legión de sacerdotes que imparten su dogma a lo largo del tiempo quebrando los postulados de la generación anterior, hasta que llegan otra vez “los nuevos” y producen otra ampliación del canon. El archivo de revistas evidencia de un modo virtuoso ese movimiento: los *Martinfierristas*, el grupo *Sur*, la generación de *Contorno*, la de *Crisis* o *Literal*, la de *Punto de vista* y de *El Ojo Mocho*. En Argentina, al menos desde Sarmiento, el movimiento teleológico del canon es una máquina de guerra invertida, voraz y constante. Se alimenta del caos de lo informe y eyecta orden y normalización. Sólo los astutos evaden la muerte en la horma pero –se sabe– sólo es cuestión de tiempo: Borges mofándose de las odas de Lugones; los hermanos Viñas reinventando a Arlt sobre las pantuflas del ciego; Cortázar construyendo su propia catedral como si jugara al burako con las ruinas góticas del Imperio. La misa del canon tiene la costumbre de inventar nuevos púlpitos: hoy podrá ser un anfiteatro, un claustro o una feria, mañana puede que oremos sobre una patineta.

A principios del presente milenio surgió en Argentina un movimiento literario de clara intervención generacional que, a falta de tener un ideario y/o espacios de debate propios, hizo de “lo nuevo” su razón de ser como estrategia de inserción en el mercado y en los medios hegemónicos. “Lo nuevo” funcionó como etiqueta de prendas de temática diversa: “los nuevos” habrían de escribir sobre sexo (*En celo*, 2007), sobre crímenes (*Infraganti*, 2007), sobre los cien barrios porteños (*Buenos Aires/Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*, 2007), etc. A propósito de la edición española de *La joven guardia* (2005), varios de los autores y el compilador viajaron a Madrid; de sus declaraciones a la prensa se desprende que más que identificarse como grupo, compartían la vocación de intervenir en el mercado y el uso de las nuevas tecnologías.¹ Similares intervenciones anexadas al

¹ Ver el artículo de Verónica Calderón (2009), “Un corralito de jóvenes promesas”, *El País*, 26 feb. Participan de la entrevista Diego Grillo Trubba, Maximiliano Tomas, Patricio Pron, Samanta Schweblin y Juan Terranova.

voluntarismo del boom digital se producen en otros puntos del orbe. Más allá de las declaraciones, me interesa destacar el caso argentino porque –entre la mimesis y el prodigio del simulacro– reenvía a la escena cinematográfica de mediados de la década de 1990, protagonizada por sujetos que por entonces sí eran efectivamente jóvenes.

De común acuerdo, suele señalarse que la aparición de *Historias breves* (1995) marca un hito en la renovación nacional cinematográfica en tanto que los directores reunidos en ese compilado de cortos premiados por el Instituto de Cine Argentino produjeron a posteriori obras de singular relevancia. Un repaso rápido por los nombres de aquella selección nos enfrenta no sólo con los cineastas en germen, sino con un modo de mirar y de representar la Argentina de cambio de milenio demasiado afín a los rasgos de la “joven” narrativa de los años siguientes: allí están Israel Adrián Caetano (*Bolivia; Un oso rojo*) y Bruno Stagnaro (*Pizza, birra y faso; Okupas*), allí está Daniel Burman (*Esperando al mesías; El abrazo partido*) y allí está también Lucrecia Martel (*La ciénaga, La niña santa*).² Podría decirse que *Historias breves* es la zona de clivaje que marca un antes y un después del cine producido en Argentina y en lo literario colabora –paradójicamente– en la creación de una narrativa *for export* anclada en las temáticas de la marginalidad urbana, la precarización y la puesta en escena de lo menor o subalterno a través de una estética eminentemente realista. No obstante, en la amplia producción del período existen algunos textos que posibilitan complejizar el fenómeno y observarlo en otra escala.

En términos de impacto, popularidad y lecturas legitimantes desde distintos sectores de la intelectualidad, el “éxito” del llamado Nuevo Cine Argentino se debió a la confluencia de tres factores decisivos: una política proteccionista por parte del

² La antología de cortometrajes ganadores de un concurso promovido por el INCAA *Historias breves* (1995), que más de doce mil espectadores vieron en sala comercial, se compone de: “Rey muerto” de Lucrecia Martel, “Niños envueltos” de Daniel Burman, “Cuesta abajo” de Adrián Caetano, “Guarisove, los olvidados” de Bruno Stagnaro, “Noches áticas” de Sandra Gugliotta, “Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala” de Ulises Rosell y Andrés Tambornino, “La simple razón” de Tristán Gicovate, “La ausencia” de Pablo Ramos, “Ojos de fuego” de Jorge Gaggero, “Kilometro 22” de Paula Hernández.

Estado, la notable capacidad de los artistas de vehiculizar los dramas sociales de época y el surgimiento de un aparato discursivo convalidante desde el poder letrado de entonces. En 1995, un año después de haberse promulgado la Ley de Cine, la situación de Argentina en materia cinematográfica era ya distinta: se triplicaron los estrenos nacionales respecto del año anterior y la afluencia de espectadores se multiplicó casi por siete. Aquel fue el año de la aparición de *blockbusters* nacionales, como *Caballos salvajes* de Marcelo Piñeyro, pero también de un profundo recambio generacional y, principalmente, fue el año de las primeras *Historias breves*. La aprobación definitiva de la llamada Ley de Cine (Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional, en 1994) por parte de la Cámara de Senadores fue un hecho por demás decisivo para la industria. El aspecto central consistía en la ampliación del Fondo de Fomento, ya que al impuesto del 10% sobre el valor de las entradas se sumó un gravamen similar al alquiler, venta y edición de videos, y otro del 25% a los ingresos que el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) obtenía de los canales de televisión abierta y por cable. Con los nuevos recursos se pudo incrementar la ayuda a los productores y, así, al viejo subsidio de recuperación industrial se sumó el de medios electrónicos, que comenzaba a pagarse a partir de la edición de una película en video o tras su exhibición en la televisión.³

Historias breves venía, pues, con cola: premios, subsidios y la bendición no menor del sector más progresista de la crítica. Antes del cambio de siglo, el singular e inquietante material fílmico que empezaba a circular ganó, si no un marco institucional, al menos una ventana de exhibición acreditada en el BAFICI (Buenos Aires Festival de Cine Independiente, cuya primera edición se realizó en 1999). Con el Festival, Argentina comenzaba a saldar su deuda con la cultura cinéfila amordazada durante la dictadura y, luego, asfixiada por la política neoliberal

³ Cfr. Eserverri, M., E. Luka y G. Bobillo, "Introducción" en: Fernando Martín Peña (ed.), *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini, 2003. Battle, D., "De la virtual extinción a la nueva ley: el resurgimiento" en: Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf (eds.), *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002.

del menemismo. El anuncio del lanzamiento de un plan para la creación de un Polo Cinematográfico de la Industria Audiovisual en Puerto Madero, por parte de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner en agosto de 2012, y el anuncio de dos decretos por los cuales se aumentaba el monto destinado a subsidios a la industria, con el declarado objetivo de que “las películas argentinas compitieran en el mercado nacional e internacional”, no era más que la espectacular frutilla del pastel que por aquellos años se horneaba en Argentina. “En este momento en que todo el mundo parece venirse abajo, nosotros tiramos para adelante”, decía CFK en su discurso de lanzamiento pronunciado en el Museo del Bicentenario: “¡Nunca menos, siempre vamos por más!”.

Okupas: fumatas, traficantes y familias

Soy el peón en un tablero de ajedrez curvo,
trucado, malparido.

Marcos Herrera, *La mitad mejor*, 2009.

En el año 2000 el aire de renovación de los nuevos cineastas argentinos llega a la televisión abierta. Promocionada como “la primer ficción del canal”, Bruno Stagnaro estrena en el Canal 7 la miniserie *Okupas*, con un éxito de público y de crítica sin precedentes. En rigor, *Okupas* ponía a funcionar los mismos postulados estéticos del primer film que Stagnaro realizara junto a Israel Adrián Caetano, *Pizza, birra y faso* (1997), pero duplicando la apuesta. No se trataba sólo de multiplicación de horas film, si no de poner literalmente en escena la marginalidad a través de sujetos hasta ese entonces fuera de cuadro para el público masivo, todos los miércoles a las 23 horas, durante casi tres meses (once capítulos). Como se recordará, *Pizza, birra y faso* reactualizaba la posibilidad –del mismo modo que medio siglo atrás lo habían hecho los Neorealistas italianos también en una coyuntura de profunda crisis económica y social–, de un cine realizado por actores no profesionales en espacios reales. Negando la utilería prefabricada desde el mismo lenguaje, los diálogos de los personajes y el hiperrealismo invocado nacían de la negación de toda “representación” o, en su defecto, de un acceso a la “representa-

ción” a partir de la mostración cruda de la miseria originada por las políticas neoliberales implementadas durante el menemismo. Desde el mismo título, tanto la película como la miniserie intentaban dar voz al sector más marginal de la sociedad argentina evadiendo cualquier cultismo, una evasión que en el consumo cultural de escala internacional, llegado el caso, requeriría un aparato de traducción extra que fuera capaz de explicar a un telespectador no-local, pero sí hispanohablante, qué decían los sujetos en su argot. En los hechos, la productora responsable del programa fue Ideas del Sur (fundada y presidida por Marcelo Tinelli); aprovechando los aires de renovación del canal estatal, la productora ubicó también el ciclo humorístico *Todo x 2 pesos* (emitido desde 1999 hasta 2002) que, junto con *Okupas*, le brindó el prestigio buscado y un éxito de público notable frente a las demás ficciones televisivas de neto corte costumbrista realizadas en esos años por la productora Pol-Ka: *Gasoleros* (1998-1999), *Campeones de la vida* (1999-2001), *Calientes* (2000) y *El sodero de mi vida* (2001) intentaban retratar una clase media atravesada por conflictos principalmente amorosos, con un mensaje conservador dirigido a la familia (se las transmitía en el horario central de la noche), a diferencia de *Okupas* que claramente apostaba a un telespectador joven.

En lo fáctico, *Okupas* desplegaba a lo largo de once capítulos el mismo modelo narrativo que la película *Pizza, birra y faso*, esto es: el viaje iniciático de un grupo de jóvenes al mundo del hampa y del crimen. Ambas acababan con la muerte expiatoria de uno de los jóvenes, y ambas narraban en una progresión ascendente cómo el conocimiento del submundo y de la marginalidad social se relacionaba con la progresiva inserción (ya como consumidor, ya como productor o como *dealer*) en el circuito económico ilegal del narcotráfico. Si el drogadicto es el modelo ideal de *consumidor* de la sociedad capitalista, aquel que puede llevar hasta las últimas consecuencias el predicamento retórico del discurso publicitario (¡Compra! ¡Consume!), la novela de aprendizaje de *Okupas* se volvía con el suceder de la trama un relato de iniciación en la marginalidad porque desplazaba a los sujetos de su rol de consumidor paciente –de saberes (Ricardo, el protagonista representado por el actor Rodrigo de la Serna, al comenzar la miniserie acaba de abandonar la carrera de Medi-

cina y la casa de una abuela que lo mantiene), de productos (en el desarrollo de la ficción, Ricardo deja de comprar productos y comienza a robarlos), de drogas (una de las primeras experiencias que desea vivir Ricardo con su nuevo grupo de amigos es la de probar la cocaína, luego se enreda con el “Pollo” que está asociado con el *dealer* el Negro Pablo, mientras sus compañeros ocupas, Chiqui y Walter, se inician en el cultivo de la marihuana)– a un rol activo, tanto en el circuito legal como en el ilegal. Se equivoca en este punto Eloy Fernández Porta al decir que “el buen consumidor de drogas es el superhombre de la sociedad de consumo”,⁴ los superhombres nietzscheanos del capitalismo son aquellos sujetos que estallan los mismos patrones sobre los que se construye el poder del dinero a partir del despliegue de una *erótica del mal* que seduce e invita permanentemente al consumo y a la infracción con la promesa de un “afuera”: el *ladrón* y el *dealer* erigen su poder en la adictiva promesa de un afuera de la conciencia, un afuera de la legalidad, un afuera del orden institucional, un afuera del Estado.

En este sentido, podría afirmarse que la escritura de Marcos Herrera al construirse sobre la figura del *dealer* retoma la tradición literaria de Roberto Arlt. Suicidas, prostitutas, médicos traficantes de morfina, estafadores y asesinos conforman la extraña galería de personajes que da vida a sus textos desde su primer volumen de relatos (*Cacería*, 1997). Construida en capítulos breves orquestados en ocho partes, *Polígono Buenos Aires* (2013) es quizá su novela más madura: por fin su producción encuentra un personaje narrador suficientemente infame que esté a la altura de su apuesta. “Soy Diógenes de Sínope o sea El Hombre Araña” (102): Claudio o “Mondo” –el nombre con que lo conocen sus clientes– es un *dealer* excéntrico, un punk que lee a Nietzsche y practica el cinismo con astuta frialdad: “¿Ser nietzscheano es pensar con nerviosismo pesimista y actuar sin esperanzas pero de una manera valiente? ¿Tiene el pensamiento nietzscheano un lado práctico y brutal que puede

⁴ Fernández Porta, Eloy, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 90. Aquí podría encolumnarse el personaje protagonista, cocainómano por pulsión al éxito, de la novela *El pasado* (2004) de Alan Pauls.

ser útil en el mundo de los negocios o para levantar el imperio nazi?” (187).

El fantasma del padre campea en *Polígono Buenos Aires* como una maldición o acaso una condena; imposible no convocar la literatura de Ricardo Piglia, en especial sus *Cuentos morales* (1995) y más puntualmente aquel relato protagonizado por Lucía Nietzsche (“El fluir de la vida”), para leer esta obra. La trama se inicia con su muerte, con el cadáver del padre exhalando un último vestigio de aire mientras baja en ascensor junto con sus dos hijos. Una voz, que ya no es voz sino un resto de lo que fue, y unos hijos que quieren y no quieren hacerse cargo de su herencia amasada en los negocios turbios y la política. Esa voz, que luego es un “holograma” o una visión hierática que se manifiesta como espejismo entre tragos de cerveza, se diluye en las páginas intermedias en una historia de amor trunco y sadomasoquismo, para volver en las páginas finales. La escritura de Herrera echa mano de todas las figuras del lenguaje para pavonearse en la abyección de la incivilidad y el horror: en esa extraña mixtura entre el adentro y el afuera de la cultura, en esa crispación, en ese mercadeo es donde la figura del *dealer* se levanta. Enchastrado de referencias literarias, el narrador de la historia desovilla su ego y su venganza repartiendo pequeñas dosis de muerte. *Polígono Buenos Aires* es una novela que se pretende *thriller* y se pierde en las reverberaciones poéticas del lenguaje. Es un policial que defrauda con inyecciones de fantástico, un poema intenso que sacude y traiciona antes que empalagar.

Las ficciones de Fabián Casas (*Los Lemmings y otros*, 2005; *Ocio*, 2008) y de Osvaldo Aguirre (*El año del dragón*, 2010), en cambio, construidas con un hábil uso de la lengua oral y del argot, actualizan la figura del consumidor, la del *fumata*. El universo del consumo de drogas se suma aquí al de todas las posibles experiencias del sujeto que coquetea con el submundo de la marginalidad pero sobrevive y por eso puede narrarlo. En *Rocanrol* (2006), de Osvaldo Aguirre, por ejemplo, la narración sobreviene luego de la experiencia de un “fumo fenomenal”, de abusar una “merca en estado puro”: “Si nunca tuviste un flash es difícil que entiendas lo que quiero decir. Es como que uno suelta amarras y entre las cosas que quedan atrás están las palabras. (...) Puede durar unos segundos, un minuto, una hora. Puede

durar toda la vida” (74). El que narra es el que sobrevive, el que no ha querido llegar hasta los límites de la alucinación, el que debe también cargar con el peso de la memoria de los otros y por ende está obligado a “contar la historia”.

Pero volviendo a *Okupas*, es de notar que la aventura iniciática de los personajes se produce a partir de la posesión de una casa que no les pertenece, ese afincamiento en una casa ajena como disparador de la trama está en la película, está en la miniserie y en tantas otras ficciones del período. De pronto, un puñado de personajes extraños o distantes entre sí se hacen de un espacio por medio de la fuerza o de la astucia, y mientras intentan a capa y espada mantenerse en él se suceden las aventuras. Al respecto, una de las ficciones más interesantes, puesto que redimensiona los tópicos de la serie en clave metafísica, es la novela *Los invertebrables* (2003), de Oliverio Coelho. La narración en primera persona, a modo de monólogo, colabora en la creación de un clima de delirante irrealidad endrogada en la que tres jóvenes, disminuidos ahora en sus capacidades físicas, conviven en un espacio cerrado y claustrofóbico, mientras leen la Enciclopedia, fantasean con el ideal femenino y devanean, entre el sueño y el letargo somnoliento, su atroz metamorfosis animal.

Tumberos + Belleza y Felicidad = Eloísa Cartonera

Hay algo de snobismo en el nuevo cine argentino que siempre me molestó muchísimo. Cualquiera va con una cámara a la villa y hace una película así nomás. Eso es morboso.

(...) Yo hice un medimetraje, *La expresión del deseo* (1998), y un día fui al Goethe porque había venido un alemán para ver si lo podía comprar. Lo vio y me dijo que él no veía ahí la pobreza. Yo le decía: “¿Cómo que no ve la pobreza?”. El tipo había venido a comprar películas que mostraran la pobreza. Yo no la pude vender. Ese es el snobismo extranjero, que acá también hay: ver cómo los pobres se mueren de hambre.

Adrián Caetano, “Entrevista”, 2009.

Hay que decirlo cuanto antes: Holanda es una colonia del Imperio. Si este cuento lo contarán desde los estudios Disney, la historia sería poco interesante, por trillada. Tenemos a una niña bella y buena que sueña con ser reina. Tenemos a un negro pobre que sueña con ser escritor. Ambos asientan sus perfiles sobre máscaras de identidad plana, le dan al Imperio lo que este les pide: “belleza y felicidad” y “un negro servicial, pa’lo que guste mandar”. El Imperio los ama. El Imperio los entroniza. El Imperio lava, expía, purga *su* historia siniestra a través de la historia de ellos. El Imperio los convierte en “tumberos”⁵ de sí mismos, prisioneros del éxito de su derrota.

A los fines prácticos, el Imperio necesita más que Máxima (hija de Jorge Zorreguieta, Subsecretario de Agricultura durante la última dictadura militar) pose hoy feliz junto a su familia Real para la tapa de la revista *Hola* o la revista *Gente*, antes que enturbie su belleza en empresas financieras involucradas en el lavado de dinero proveniente del narcotráfico.⁶ Para ese tipo de astucias están las formas bajas de la política y del poder. Máxima está para otra cosa: para convertirse finalmente en reina de Holanda, para dedicarse también en sus momentos libres a la literatura... Si esto fuera una partida de truco, vil y mentirosa, y Máxima y Washington Cucurto fueran pareja, ella le estaría en estos momentos levantando ambas cejas: “Tengo el ancho de espadas, esta mano es mía”. Se sabe: el Imperio tiene códigos inviolables.

En el año 2012 la Casa Real Holandesa le otorga el Premio Mayor de la Fundación Príncipe Claus, dotado de cien mil

⁵ En argot, “tumbero” significa “presidiario”. *Tumberos*, además, fue el nombre de una popular serie de televisión dirigida por Adrián Caetano, producida por Ideas del Sur y emitida en 2002 por la televisión de aire. Al año siguiente, con la misma productora y similar impacto, se emite la serie *Disputas*, también dirigida por Caetano.

⁶ Según la biografía *Máxima, una historia real*, de los periodistas Soledad Ferrari y Gonzalo Álvarez Guerrero (Sudamericana, 2008), antes de instalarse en Nueva York y conocer al heredero de la Casa Real holandesa, Máxima trabajó en Mercado Abierto S.A., empresa argentina involucrada en una investigación del gobierno de los Estados Unidos sobre lavado de dinero proveniente del narcotráfico. La última novela de Cucurto, *La culpa es de Francia* (2012) –que anuncia el Premio Mayor de la Fundación Príncipe Claus del gobierno de Holanda–, dispara su trama precisamente a partir del otorgamiento de un dinero proveniente del narcotráfico a un poeta cartonero que tiene una cooperativa editorial.

euros, a la editorial cooperativa Eloísa Cartonera, cuyo mentor es Washington Cucurto –*nickname* de Santiago Vega–. Antes de eso, en 2010, Eloísa Cartonera ya había sido la niña mimada del pabellón argentino, en ocasión de los festejos del Bicentenario Patrio, en la Feria Internacional del Libro de Frankfurt. En rigor de verdad, la cooperativa fue fundada por Vega y el artista plástico Javier Barilaro en el año 2003, bajo el madrinazgo de Fernanda Laguna, por aquel entonces agitadora cultural de la editorial y galería Belleza y Felicidad (fundada a fines de 1999 por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, y acompañada por Gabriela Bejerman). El proyecto original bregaba por integrar el circuito más marginal del papel, el de los cartoneros (surgido en la década anterior, con las crisis del 2001 se recrudece el fenómeno de la recolección de materiales reciclables en las calles), al del trabajo creativo y la cultura, poniendo énfasis en la producción artesanal del libro (desde el arte de tapa, hasta el engrampado de cada ejemplar). En la práctica, esta producción y circulación alternativa de la literatura y el arte propuesta por la cooperativa no era novedosa, se afiliaba a otras propias de la contracultura del siglo XX: el *fanzine*, los cómics, los panfletos, los graffitis, los murales ciudadanos. Como bien se desprende del ensayo de Cecilia Palmeiro, *Desbunde y Felicidad* (2011), siguiendo el derrotero de los escritores que se nuclearon en torno a estos colectivos puede trazarse todo un mapa de época, ejemplar en su efectividad, que va de la puesta en escena de la marginalidad *trash* y *naif* de los sellos de Belleza y Felicidad y Eloísa Cartonera a la flamante entrada en los grupos Planeta y Sudamericana, pasando por los catálogos independientes de Interzona y de Mansalva. En solo una década, Eloísa se multiplicó en cursuales afines hermanadas a lo largo de toda Latinoamérica; y la narrativa de Cucurto recibió miríadas de bendiciones.

Dijo Tomás Eloy Martínez (2008) en una entrevista publicada en la revista *ADN*: “Desde Osvaldo Lamborghini no asomaba un lenguaje tan violento, tan fosfórico en la literatura patria”. Beatriz Sarlo (2007), en un artículo publicado en la revista *Quimera*: “Su literatura celebra aquello que celebra la cumbia, aunque parezca ridículo decirlo: la alegría de vivir”. Martín Prieto (2006), en un texto aparecido en la revista *Ñ*: “También Washington Cucurto en *Cosa de negros* (2003) y *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005)

parece estar actualizando el populismo puigiano de los años 60: la cumbia, la bailanta y el mundo prostibulario festivo de los barrios porteños de Once o de Constitución son los nuevos escenarios y las nuevas referencias culturales de otro aparente heredero de Puig”. Esta extraña profusión de valoraciones por parte de críticos y escritores tan disímiles, y de tan variada procedencia, da qué pensar.

Interrogar –más allá de la obra cucurtiana en sí– la tempranísima recepción que de la misma se ha hecho podría esclarecer no sólo la dinámica propia del campo intelectual argentino sino también la existencia misma del fenómeno. Que el “caso cucurto” sea, con todo, un síntoma más de la degradación planetaria del gusto operada en las últimas décadas del siglo XX no nos inhabilita a tentar algunas preguntas y respuestas singulares. Cabría, entonces, postular la hipótesis de que el “fenómeno Cucurto” se asienta –antes que sobre sus ventas– sobre una doble *etnografía*, aquella señalada por Sarlo y otra más, que su recepción tempranamente canónica evidencia: la del cinismo del *mainstream* cultural del cambio de milenio que, celebrando la provocación convertida en fin, termina legitimando textos de ideología nefasta y estética al menos curiosa, con el objeto de refrendar la supuesta distancia de clase.

En el artículo mencionado, Beatriz Sarlo intentaba esbozar un marco propicio de lectura desde donde abordar la literatura argentina escrita y publicada en los albores de este siglo. A diferencia de la narrativa de los ochenta –marcada por una fuerte interrogación sobre la historia– estos textos habrían de caracterizarse por su anclaje en un presente inmediato. Dice Sarlo: “leyendo la literatura hoy, lo que impacta es el peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar. Si la novela de los ochenta fue *interpretativa*, una línea visible de la novela actual es *etnográfica*”. Aira y Fogwill, que desde los ochenta trabajaron con la actualidad y la lengua de su presente realizando torsiones desrealizadoras distintas, serían fundamentales para esta novela *etnográfica* que encuentra en el registro y la “Otreidad” tanto su razón de ser como su aparente novedad. El mundillo *gay* y el de la cumbia son así interpelados como los dos grandes escenarios donde irrumpe ese “Otro” y su oralidad.

Pero, ¿en qué se basa la “ilusión etnográfica” que estos textos despiertan? ¿Qué “Otro” cultural es allí invocado y por qué? ¿Qué legitimación simbólica le otorga a los sectores medios, de pronto, ese estatuto? ¿Qué proyecciones ideológicas se suceden a la asimilación de estos textos por parte del discurso académico y a su vez –o en consecuencia–, el mercado internacional?

Puestos a discutir con las publicaciones en la mano, más de un lector suele señalar *Cosa de negros* como garantía cucurtiana de “trabajo sobre el lenguaje”. Curiosamente, nadie menciona la diferencia manifiesta entre ese volumen y las novelas que lo suceden, en las que el lucimiento del lenguaje desaparece al tiempo que Santiago Vega (el autor) salta a las tapas de sus folletos y novelas encarnando *performances* diversas en la máxima apoteosis de cosificación kitsch del mercado: de dar la palabra al “negro” para legitimarse, el “negro” ahora exhibe su negritud desde el mismo packaging como flagrante garantía de inmunidad ideológica. “Exotismo” craquelado que deviene fácilmente en “exitismo” (incluida la acepción del neologismo spanglish: exit-salida-ismo; o exit-istmo: el punto de salida del ámbito literario al Gran Mercado).

En lo formal, el narrador sobre el que se articulan estas ficciones es de lo más clásico; se diría que lo que le otorga su estatuto distintivo, además de su “cualunquismo” deliberado –absolutamente todo puede entrar al relato–, es la materia aquella que narra, el modo de abordarla: la “sumersión” no es formal, sino temática, se narra “lo prohibido” desde “lo prohibido” sin distancia ni mediación. Allí Cucurto –sin lugar a dudas– encontró una cantera (no novedosa) y la ha explotado hasta cansarse. Como un niño que sólo busca gozar con la infracción y, por ende, ratificar la Ley de sus mayores, Cucurto busca lo prohibido, lo narra, y luego se sienta a esperar la reprimenda que, en el caso argentino, se traduce en aplauso. Su literatura se compone de escenas de racismo y violencia extrema, de coprofilia, de sadomasoquismo, de consumo de drogas, de abuso sexual de menores, de festejo de la sexualidad sin profilaxis como forma de procreación despreocupadamente machista y como modo de diseminar enfermedades... Y la lista podría en extenso seguir.

El interrogante que surge, entonces, es cómo esta narración de corte fascistoide y cualunquista ha sido reivindicada como

“progre” desde los círculos áulicos, en tanto literatura que por primera vez –culturalismo mediante– vendría a darle una voz al “Otro”. La confusión es extrema y por lo visto ha sido abonada por el mismo autor, Santiago Vega, al enarbolar a su *alterego*, Washington Cucurto, en personaje-autor de sus ficciones (inmigrante ilegal, exrepositor de supermercados) envuelto en negritud de celofán (su rostro fotoshopeado exhibido en las tapas de sus libros), con fintas y oropeles simpáticos al *statu quo*. Más que de “ilusión etnográfica” habría quizá que plantear aquí la presencia de un relato esquizoide. En *Las aventuras del Sr. Maíz* –para dar sólo un ejemplo– se observa con claridad cómo ingresa a la narración el mundo de la cumbia y de los inmigrantes ilegales; el dinero marca la distancia de clase y de ideología, el comercio de los cuerpos, su asimetría radical: a las prostitutas dominicanas el narrador, como buen *gentleman*, accede pagando.

Si el disfraz de Cucurto –decíamos– es su negritud y la modalidad, la provocación; la excusa –de toda su obra– es su verga: verdadera protagonista de sus textos, por su tamaño (que los personajes festejan), por su excepcionalidad y, claro está, por su incorrección. Previsible y reaccionaria, la narración cucurtiana no va al encuentro de un “Otro”, ni tampoco su “ilusión”, sólo ofrece aquello que la mirada del Poder desde los pretéritos tiempos de la Colonia le pide. La gran verga negra: el Mito del Dorado. Y como en el festín del Mal todo vale, el “fenómeno Cucurto” aggiorna en cada texto su desparpajo –ese que el *mainstream* festeja– con frívola cholulez de brillantina. La existencia real de un “Otro” supone siempre un cruce de miradas y su registro, un quiebre o, al menos, un problema. La “alegría” cucurtiana propone un “Otro” vaciado de conflicto: para usar (sin profiláctico, gran tema de *El curandero del amor*) y descartar.

¡Zapatos Rojos al poder!

Lo que me hace escribir es lo monstruo
en cajita Sara Key.

Karina Macció, *Diario de la transformación*, 2011.

En el año 2012 Mariela Dabbah publicó en Estados Unidos el libro *Poder de mujer* (Penguin), incluyendo entrevistas y tes-

timonios a “mujeres exitosas”, y salió a promocionar vía Fox News Latino y CNN en Español el movimiento del que se dijo fundadora. El movimiento, llamado “Zapatos Rojos”, anima a las mujeres a compartir sus historias de “éxito al usar sus zapatillas rojas” y trata de colaborar con el empoderamiento de otras mujeres como una forma de “supervivencia” en el competitivo mercado laboral: “¿Qué se necesita para que más mujeres se den cuenta de que ayudar a otras mujeres a crecer profesionalmente es un aspecto clave de nuestra supervivencia en el lugar de trabajo de hoy?”. Sólo cuando las mujeres ayuden a otras mujeres a alcanzar su potencial completo –dice Marie-la Dabbah– habrá más mujeres ejecutivas, más empresas de mujeres crecerán en el mundo y entonces habrá “una mujer presidente en los EE.UU.”.

En Argentina, “Zapatos Rojos” fue el nombre de un ciclo de lectura de poesía que durante años nucleó a variadas voces del escenario local. Si bien Belleza y Felicidad fue el colectivo kitsch de cambio de milenio que mayor difusión mediática tuvo, Zapatos Rojos resultó quizá el más convocante, popular y plural de entonces: sólo la primera antología de Zapatos Rojos, editada artesanalmente a partir de las lecturas realizadas durante el año 1999, recopila a 69 poetas. Arturo Carrera, César Aira, Mirta Rosenberg, Roberto Echavarren, Diana Bellessi, Daniel Freidemberg, Tamara Kamenszain y tantos otros poetas reconocidos compartieron el micrófono de la tertulia con escritores nóveles o recién venidos.

Los encuentros comenzaron en julio de 1999 en un bar del barrio de Flores, para luego trasladarse, en octubre del mismo año, al Centro Cultural El Aleph. En el 2001 el grupo se muda a Urania, un reducto cultural de San Telmo y en febrero de ese año lanza el II Festival de Poesía Estival. En el 2002 el ciclo adopta nuevo formato y se traslada a Cabaret Voltaire: los encuentros son mensuales y se organizan sobre un eje temático. A su vez, el grupo original de poetas se separa: Ximena Espeche se aleja, y continúan como organizadoras Romina Freschi y Karina Macció. En la flagrante puesta en escena de la infancia, en la neutralización del conflicto de las condiciones materiales sobre las que se asienta “lo literario”, en la suspensión de lo político en aras de la palabra “embellecida”, puede leerse no sólo

el recorrido de ascendente y veloz legitimación del grupo sino también la cristalización de un sino de época.

De Zapatos Rojos surgió una revista, *Plebella*, dirigida por Romina Freschi, y Viajera Editorial, liderada por Karina Macció a partir del año 2003 cuando se termina de disolver el grupo. Ambas propuestas profundizan una concepción de lo literario-poético anclada básicamente en los sentidos. En palabras de Macció: “Lo poético como traducción de la experiencia propia, como viaje que no existe sin relato, sin palabras. Un viaje que siempre es único y tan difícil de decir, como los sueños, como la personas. Lo poético como la búsqueda de la palabra que nos nombra, el pasaje del cuerpo a la voz y a la letra, y de nuevo a la voz, sentir *en carne propia* lo que se lee porque alguien logró alquímicamente esa transmutación”.⁷ En la editorial del primer número de *Plebella* (la revista nace en 2003 y cierra en 2011), Romina Freschi expresaba ese sensualismo de lo poético del siguiente modo:

Ante esa increíble diversidad y voracidad de la poesía aquí y ahora se abre *Plebella*, y no para encerrarla, ni darle un cauce único, sino para leerla, disfrutarla, probarla. Probar la poesía. Darle existencia en el disfrute, en la degustación. (...) *Plebella* entonces, y al menos por el momento, no quiere decir nada. Quiere escuchar, leer y llenarse de sentidos, juntar las voces. Quien tenga qué hablar, que hable.

Hay una ideología textual compartida por ambas propuestas que se retrotrae, sin duda, al colectivo anterior que las nuclea. Detengámonos, por tanto, en algunos fragmentos del “Manifiesto” con que Zapatos Rojos se presenta en julio de 2002:

Son zapatos, y rojos, pero también azules (de terciopelo azul), verdes, violetas, amarillos... Pueden tener plataforma, tacos altos o no. Pueden ser de polvo de diamante, de cristal, de oro, de plástico, pero sobre todo, de rubí.

En verano, son ojotas, ojotas rojas, para verte mejor.

Zapatos Rojos ya tiene tres años, ya habla y escribe. Se puede manifestar. Por eso, este manifiesto. (...)

Zapatos Rojos partió de la Poesía, porque queríamos un espacio para

⁷ Entrevista a Karina Macció, archivo personal. Enero de 2012.

los sentidos, un lugar para leer con todos ellos, escuchar principalmente, literatura y música, ver, artes plásticas, degustar y oler algo rico, y tener un contacto directo con los artistas, un modo de probar la piel, poner el cuerpo.⁸

Como pequeña pieza retórica, ningún manifiesto que se precie tiene desperdicio. En términos genéricos, el manifiesto nace junto al ensayo y al relato utópico, con la ampliación del espacio público y la asunción del Capitalismo mercantil. Rompiendo el silencio claustral del Medioevo y asumiendo la retórica de la guerra, intenta el reconocimiento de la comunidad con todas las armas que la palabra le concede: es un vozarrón que irrumpe en medio de la feria. Lo que primero se destaca del manifiesto de Zapatos Rojos es que asume un tono más aseverativo que polémico, se caracteriza a sí mismo a través de la positividad (ZR es, hace, se dice, significa) antes que estableciendo antagonistas fuertes o construyendo la negatividad en su discurso. Esto puede deberse, en parte, a que cuando se hace público tal escrito, el ciclo de lectura ya tenía tres años de funcionamiento. Con todo, una hipótesis posible de lectura –la más firme, a mi entender– es que el manifiesto de ZR no construye un otro polemista porque no lo tiene o porque no es necesario para el proyecto del grupo, no planta batalla en la dimensión discursiva porque no necesita asumir esos modos para disputar espacios o legitimidad en la poesía argentina de los noventa. Muy por el contrario, podría decirse que Zapatos Rojos se zambulle en la estética dominante de su época, explotando las figuras de lo menor y lo infantil con las estrategias propias de la política de género, de la misma manera que lo hicieron otros colectivos poéticos y pequeñas editoriales de entonces (Belleza y Felicidad, Siesta, Deldiego, Mate). De hecho, la única arista polémica que podía leerse en el proyecto se encontraba en el espacio “Des-géneros” de su página web, que reunía distintas misceláneas sobre “cuerpo” y “género” a partir de la figura tutelar de la intelectual Judith Butler, dotando de espesor conceptual el sensualismo literario invocado en el manifiesto: “Un texto –como

⁸ De consulta por varios años en la página web del grupo (en la actualidad discontinuada), el texto es parte ahora de mi archivo personal.

un cuerpo– es en función de aquellos elementos que pone en acto”, leemos en el apartado “Literatura”. “El género es un conjunto de reglas que el cuerpo encarna. Judith Butler destaca el carácter imitativo del género, en tanto éste no es una esencia ni expresión de una identidad que lo precede, sino actuación, performance” –se afirmaba en el ítem “Identidad/cuerpo”.

Si bien para algunos sectores conservadores de la intelectualidad argentina esta concepción sobre género y textualidad podía ser molesta, evidentemente no eran estos sectores con los que Zapatos Rojos pretendía polemizar, quizá porque no poseían una legitimidad que el grupo considerara imperativo disputar. El basamento conceptual de Zapatos Rojos no era, pues, una rareza para los círculos intelectuales más progresistas de la Argentina de cambio de milenio.

En cuanto género discursivo, el manifiesto supone la existencia de un conflicto sobre el que se construye el movimiento dialéctico de la antinomia. El manifiesto por antonomasia de la modernidad, el *Manifiesto comunista*, asentó en el disco duro de los manifiestos futuros una certeza que ni los surrealistas, ni los cyberpunks, negaron: “La historia de todas las sociedades que han existido hasta nuestros días es la historia de la lucha de clases”. La lucha de clases, entonces, como motor de la historia, sería la tragedia recurrente de la humanidad, una tragedia que en la antigüedad poseía al menos tres aristas (patricios, plebeyos, esclavos), que la modernidad intentó simplificar (burgueses y proletarios), y que las versiones posmodernas –más o menos irónicas, más o menos políticas– vuelven a hacer estallar (con los múltiples agenciamientos de los sujetos, los modos del antagonismo de clase también se difuminan). A fines del siglo XX, por otro lado, el género ya está formateado con todos los manifiestos que las vanguardias estéticas han producido, en medio de la turbulenta ampliación y politización del espacio público originada por la primera guerra mundial (Mangone y Warley, 1994).

Incluso el manifiesto que prendió la mecha del Nuevo Cine Argentino –para poner un ejemplo próximo– explotó a sus anchas esta tradición utilizando todas las figuras retóricas que el género le ofrecía. “Agustín Tosco Propaganda”, firmado por Israel Adrián Caetano, fue publicado en la revista *El Amante* (Año IV, Nro.41, julio 1995) dos años antes del estreno de su película

Pizza, birra y faso, y actualizado en la teleserie *Tumberos* (Caetano, 2002). Como se recordará, cuando pasa a la pantalla grande, “Agustín Tosco Propaganda” ya es el nombre de la agrupación terrorista que acompaña desde las calles el amotinamiento de los presos, secuestrando a políticos corruptos para poder negociar la vida de los convictos: “Agustín Tosco Propaganda” es la bandera que, explotando desde la imagen fílmica los modos de la épica, los amotinados y los terroristas despliegan después de cada victoria. El nombre del manifiesto recuerda el nombre de un líder sindical combativo y anticipa, entonces, algunos de los posicionamientos asumidos:

...preferimos la honestidad, la austeridad, la simplicidad. Pedimos la cabeza de los pomposos, hipócritas y cipayos, como si el cine fuera patrimonio de alguien o de algún país. Cine argentino *for export*. Actitud cómplice con el imperialismo cultural. El pueblo no prefiere el cine extranjero. Al pueblo nadie le impone. Al pueblo se lo engaña y luego se lo suelta en el campo con la seguridad de que el adiestramiento ha sido eficaz y que volverá más temprano que tarde al corral. Pero el hastío no tarda en llegar y ante la falta de propuestas uno suele aferrarse a cierta clase de esperanza por mínima que ésta fuere. Quebreemos esta situación. Destapemos la falacia. Digamos que el cine extranjero es masivamente visto gracias a la ayuda de la obsecuencia del sistema cinematográfico argentino. Más de lo mismo pero peor. Y no estamos en contra del cine extranjero. Pero sí del cine extranjerizante. Y más, del cine extranjerizante argentino...

Exista o no un “nosotros” al momento de la enunciación, el “nosotros” de Caetano es un grito de batalla lanzado a sus compañeros de ruta, intenta unir voluntades identificando enemigos comunes (la obsecuencia, el cipayismo, la hipocresía) en el sistema cinematográfico argentino e insta a sus colegas a hacer “buen cine” (buceando incluso en los géneros) y no pedir condescendencia de la crítica para lograr que el público asista: “Amar el terror, el western, el policial y la ciencia ficción, la pornografía como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas”.

Frente a este derroche de testosterona, apenas unos años después se levantan proyectos totalmente antitéticos en su discursividad, en su ideología, en las estrategias desplegadas que,

sin embargo, se dejan permear por esta inyección de audacia y realismo. El manifiesto de Zapatos Rojos conserva, sin embargo, su brillo infantil, un fulgor intocado y lascivo: es una joya vistosa, de esas que usan las nenas cuando se disfrazan. Con su hiperbolización de la infancia, el manifiesto de Zapatos Rojos logra un imposible, erigirse sin construir antagonistas discursivos, ni tampoco identificar conflicto alguno, como si el proyecto formara parte de un cuento de hadas y las poetas fueran niñas que juegan a crecer. Más que en otras propuestas del período, el mundo infantil es invocado aquí desde el mismo nombre del colectivo: la infancia es su misma condición de existencia.

Los relatos de Hans Christian Andersen –el escritor danés que tenía patas demasiado grandes para convertirse en el bailarín que soñaba ser y que todo niño occidental ha leído en su infancia– oscilan entre la conciencia alienada y el desvío de la norma, ponen en la escena textual el vibrato mágico del cuento maravilloso y, a contraluz, la propedéutica moralizante de su tiempo: ambas caras contrapuestas son excelentes para analizar los temores de una época y su proyección disciplinar en la sociedad de hoy. Para el caso, el cuento de Andersen “Los zapatos rojos” es ejemplar en muchos sentidos. Relata la historia de una niña pobre a quien una zapatera de la aldea en la que vive le confecciona un par de zapatos humildes, con un resto de tela roja, en ocasión del entierro de su madre. Mientras acompaña el ataúd, otra anciana se apiada de ella y la adopta a su cuidado. La niña piensa que su suerte es grande y que se debe a sus zapatos rojos, pero pronto la anciana rica se deshace de ellos y se dedica a enseñarle buenos modales. Años después, cuando observa que la hija de la reina lleva unos zapatitos rojos acaso tan bonitos como los que ella recuerda haber tenido, la niña logra embaucar a la vieja (ya ciega) para que le compre unos zapatos de charol rojos con el objeto de usarlos en la ceremonia de su primera comunión. Algo del sino de lo diabólico y de la provocación se juega –claro está– en su color, pero la niña no sólo está feliz con sus zapatos rojos en la iglesia sino que, además, los pies se le deshacen por danzar, como si fueran presos de una energía que no es la de ella sino la de todas las niñas pobres ya sin zapatos, ya atornilladas en sus zapatos de tonos mortuorios. Pero el relato de Andersen no observa felicidad en esta energía que de pronto se anida en los pies

de la niña y la impulsa a bailar sin parar alrededor del templo. Es entonces cuando se dispara la desconsolada danza de Karen y Andersen nos hace sufrir con ella: la niña danza noche y día, por los bosques y las montañas, no puede sacarse los zapatos y tampoco puede parar de danzar. Entra danzando a las ciudades y a los cementerios, pero los muertos no la acompañan en su danza –dice el texto–. Se acerca, bailando, al portal de la iglesia, y ve a un ángel de pie junto a la puerta que le augura: “Tendrás que bailar con tus zapatos rojos hasta que estés pálida y fría, y la piel se te arrugue, y te conviertas en un esqueleto”. Aquella pesadilla se detiene sólo cuando la niña se hace amputar los pies con los zapatos puestos. Sólo entonces recibe la bendición de una muerte beata y accede a un estado de gracia superior a sus lamentos.

Toda una zona de la literatura argentina de cambio de milenio puede leerse a partir de este relato que no piensa lo femenino como aventura “bella y feliz”, sino como una experiencia más rica y compleja. Sobre esta problematización del género es que trabaja la antología de nuevas narradoras urdida por Florencia Abbate, *Una terraza propia* (2006): “Me alegra tener la sensación de que la mayoría de los relatos de esta antología le escapan al repertorio de temas y tonos que supone lo femenino”. ¿Y cuál sería ese “repertorio”? Abbate apura una respuesta: “El modelo emergente de narradora latinoamericana parece ser el de una señora que gana bastante dinero escribiendo historias de fácil lectura que confirman las ideas dominantes acerca de la sensibilidad femenina”, abordando la cuestión de género “desde una perspectiva ultra políticamente correcta y aliciente de representar a Latinoamérica según imágenes estereotipadas que venden en el exterior” (2006: 13). Por su parte, Karina Macció escribe con oscura claridad esa tensión entre vida y escritura en su primer poemario *Pupilas estrelladas* (1998): “Endemoniada niña,/ llena de cerdos!/ Pórtate bien./ No desees al prójimo./ No te llenes de ambición/ (tu físico no te permite la televisión)/ (...) El infierno huele/ a carne quemada/ de brujas, prostitutas y escritoras” (27). La dimensión diabólica o siniestra que la escritura trae aparejada convive en el poemario con la fiesta pop en una fricción permanente: “Sacame de esta sinestesia/ de luces sonidos olores/ Perfumesútiles/ Perfumes estridentes que me aturden/ la nariz y se van volando/ Perfumes copiados/

Vestimentas technicolor/ pintadas con marcador fosforescente/ y rayos lumínicos de láser lascivo/ POP” (1998: 35). Lo pop y lo infantil se contaminan en una textualidad que se afirma –a pesar de todo– en su condición femenina, como si fuera la misma plataforma desde donde se planta, porque... “¡nada en el mundo puede compararse con un par de zapatos rojos!” –dice el cuento recordado por este colectivo.

Zapatos Rojos, entonces, puede pensarse como epítome del vasto panorama de la poesía joven de cambio de milenio que se sirve de los referentes de la música pop y la cultural infantil para construir una voz poética que hace de la feminidad como convención su piedra de toque: Romina Freschi, Verónica Viola Fisher, Anahí Mallol y Marina Mariasch –por citar sólo algunas figuras– exploran en sus poemas los espacios marginales del mundo global a partir de subjetividades que despliegan las “tretas del débil” –como diría Josefina Ludmer (1980), a propósito de Sor Juana– para abrazar su época con un fervor no totalmente ingenuo. *Ischia* (2001) y *Praga* (2002), los poemas en prosa o las novelas experimentales de Gisela Heffes, trabajan también en esta misma zona de reflexión estética. Entre la alucinación y el sueño, los personajes de *Glosa urbana* (2012) parecen deambular por distintas ciudades del mundo en una pompa de jabón naif y siniestra, plagada de referentes culturales compartidos en el escenario de la posmodernidad tardía:

–¿Cuál es el nombre de la ciudad?

–La Ciudad de los Márgenes: *Margópolis*, ya que en ella van a vivir todos los marginales –explicaría Praga.

–Vos sabés, los poetas, los escritores, los intelectuales, los cantantes, todos los artistas desconocidos, incluyendo los vagabundos... Todos los que crecen y viven en los márgenes y que no pueden ni quieren integrarse a una producción o corriente dominante... –sostendría, convincente, Bruselas. Terminaría su Coca-Cola y se metería en la boca un cubito de hielo que, al morderlo, resonaría en el interior de sus labios rojos y aniñados. (Heffes 2012: 154)

El universo Pop, ABBA, Belle & Sebastian, Coca-Cola, las enumeraciones interminables y las infinitas ciudades apuntadas con labios infantiles, antes que constituirse en moneda de uso

gastada, intentan dar cuenta de la singular experiencia de vivir en los márgenes del Imperio.

(Croquis ornamental 1)

Adolf Loos observó tempranamente que el “ornamento” era la cifra del cambio de los tiempos: olvidando la mano piadosa de los artesanos, el ornamento librado a la mera producción en serie se convertiría en la estrella (de)generada de todo el siglo XX. Su llamamiento intentaba torcer un designio pautado por la imposibilidad (la de producir una novedad ornamental), economizar las energías productivas (para escapar al esclavismo de la novedad) e iluminar el camino de la vanguardia. Así, en “Ornamento y delito” (1908) vaticina que la clave de la modernidad en la arquitectura y el diseño habría de pasar por el despojamiento: una estética capaz de enfocarse estrictamente en la funcionalidad. No podía prever el paroxismo pop del camp y del pastiche, la charada eterna del *remake* o el delirio crítico del *détournement*: atajos del sentido para escapar al fetiche de la mercancía que no dejan de refrendar, al fin de cuentas, la hipótesis central de su estudio: niños, delincuentes, indios y degenerados son los únicos capaces de transparentar el orden aberrantemente ornamental del capitalismo. Dice Loos con las anteojeras puestas del darwinismo socio-cultural:

El niño es amoral. El papúa también lo es para nosotros. El papúa despedaza a sus enemigos y los devora. No es un delincuente, pero cuando el hombre moderno despedaza y devora a alguien entonces es un delincuente o un degenerado. El papúa se hace tatuajes en la piel, en el bote que emplea, en los remos, en fin, en todo lo que tiene a su alcance. No es un delincuente. El hombre moderno que se tatúa es un delincuente o un degenerado.

El “Siglo de la Bestia” –como llamó Alain Badiou (2005) al siglo XX por su aberrante belicismo– desfallece en el cambio de milenio con inquietante esplendor. En estas páginas se analizó el universo de la marginalidad joven, la droga, la violencia, el desborde *trash* y la perversidad naif en la cultura argentina a

partir de un corpus organizado en tres modalidades representacionales: series televisivas, ficciones literarias y colectivos poético-editoriales. Como pivote de referencia, refulgen *Historias breves*, el compilado de cortos premiados por el Instituto de Cine Argentino en 1995, la renovación estética de las series televisivas argentinas de los años posteriores en sus modos de representar la marginalidad y la violencia por medio del *hiper-realismo*, y la emergencia en 1999 de los colectivos *Zapatos rojos* y *Belleza y Felicidad*. Sin descuidar el marco global de la posmodernidad tardía, se reflexionó sobre cómo distintos textos literarios argentinos publicados en ese período se apropian de estos modos no antagónicos de representación de la marginalidad brindados por la estética cinematográfica y televisiva (*Okupas*, *Tumberos*), reforzando o contaminando en esta oscilación sus propuestas textuales: ya en una estética de lo *trash cumbia-villero* (Washington Cucurto), de la marginalidad *dark dealer* (Marcos Herrera), de la *fumata* naif barrial (Fabián Casas, Osvaldo Aguirre) o de una *feminidad siniestrada* (Gisela Heffes, Karina Macció). Asimismo, se abordaron las apuestas estéticas de diversos colectivos poético-editoriales a partir del modo en que estos proyectos desplegaron efectivas estrategias de legitimación de lo menor, marginal o subalterno en un escenario en que el neokitsch se afina ya no como categoría estética, sino como categoría emocional y cultural total (Moles 1973, Mecacci 2014).

Series televisivas y cortos:

Historias breves (1995)

Okupas (Stagnaro, 2000)

Tumberos (Caetano, 2002)

Disputas (Caetano, 2003)

Proyectos poético-editoriales:

Zapatos Rojos (Karina Maccio, Romina Freschi, Ximena Espeche)

Plebella (Romina Freschi)

Viajera Editorial (Karina Macció)

Belleza y Felicidad (Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman, Cecilia Pavón)

Eloísa Cartonera (Santiago Vega, Javier Barilao)

Siesta (Anahí Mallol, Marina Mariasch, Santiago Llach)

Antologías:

La joven guardia. Nueva narrativa argentina (2005), selección y prólogo de Maximiliano Tomas, Buenos Aires: Norma.

Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas (2006), selección y prólogo de Florencia Abbate, Buenos Aires: Norma.

En celo (2007), compilación de Diego Grillo Truba, Buenos Aires: Mondadori.

In fraganti (2007), compilación de Diego Grillo Truba, Buenos Aires: Mondadori.

Buenos Aires/ Escala 1:1. Los barrios por sus escritores (2007), compilación de Juan Terranova, Buenos Aires: Entropía.

Ficciones:

Aguirre, Osvaldo (2006). *Rocanrol*, Rosario: Beatriz Viterbo.

____ (2010). *El año del dragón*, Córdoba: Recovecos.

Casas, Fabián (2005). *Los Lemmings y otros*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

____ (2008). *Ocio*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

____ (2011). *Breves apuntes de autoayuda*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

Coelho, Oliverio (2003). *Los invertebrables*, Rosario: Beatriz Viterbo.

____ (2004). *Borneo*, Buenos Aires: El cuenco de plata.

____ (2008). *Ida*, Buenos Aires: Norma.

Cucurto, Washington (2003). *Cosa de negros*, Buenos Aires: Interzona.

____ (2005). *Las aventuras del Sr. Maíz*, Buenos Aires: Interzona.

____ (2006). *El curandero del amor*, Buenos Aires: Emecé.

____ (2012). *La culpa es de Francia*, Buenos Aires: Emecé.

- Heffes, Gisela (2000). *Ischia*, Buenos Aires: Paradiso.
____ (2002). *Praga*, Buenos Aires: Paradiso.
____ (2012). *Glosa urbana*, Córdoba: Alción.
Herrera, Marcos (1997). *Cacerías*, Buenos Aires: Simurg.
____ (2001). *Ropa de fuego*, Madrid: Lengua de trapo.
____ (2009). *La mitad mejor*, Barcelona: 451 editores.
____ (2013). *Polígono Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa.
Macció, Karina (1998). *Pupilas estrelladas*, Buenos Aires: Siesta.
____ (2011). *Diario de la transformación*, Buenos Aires: Viajera editorial.

Capítulo 2

Giro kitsch y novela histórica



En las últimas dos décadas del siglo XX se produjo un resurgimiento de la novela histórica, en un marco singular de globalización planetaria del gusto. Junto a la presencia del capital transnacional capaz de lanzar mercancías editoriales a gran escala, el campo de las ideas –abonadas con las teorías del “fin de la historia” (Fukuyama *et al.*)– propició el interés por el pasado en tanto aventura de la imaginación retrospectiva.

A diversa escala, estas novelas ofrecidas desde colecciones editoriales netamente diferenciadas en su condición genérica han alcanzado índices de venta capaces de asegurar y retroalimentar el fenómeno. Según se ha estudiado, los llamados “best-sellers” son el resultado de un proceso de mutación del libro en mercancía iniciado en Europa en el siglo XVI: el aumento de los niveles de alfabetización y la disminución del costo de los libros propició su circulación en mercados que excedían el ámbito local y cruzaban fronteras.¹ Para la sociología de la cultura, los bestsellers son mojonos insoslayables a la hora de observar el clima cultural de una época, esa experiencia social inarticulada que Raymond Williams llamó “estructura de sentimiento”.²

A lo largo de este capítulo, me propongo analizar las colecciones de algunas narrativas históricas argentinas de la última década del siglo XX, en el marco de desnacionalización y concentración económica producida en esos años que propició el hecho de que, para los festejos del bicentenario patrio, el 75% del mercado editorial argentino estuviera en manos de grandes grupos extranjeros.³

¹ Ver: Zemon Davis, Natalie, *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays*, Palo Alto, Stanford University Press, 1975; Eisenstein, Elizabeth, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Nueva York, Cambridge University Press, 2012.

² “La estructura del sentir es un horizonte de posibilidades imaginarias (expuestas tanto bajo la modalidad de ideas como de formas literarias y de experiencias sociales); los cambios en la literatura se desatan cuando esas estructuras del sentir ya no pueden encerrar las novedades sociales ni están en condiciones de formularlas dentro del elenco de convenciones conocidas” (Sarlo 2001: 18).

³ Ver: Padilla, José Ignacio, “Independientes. Editoriales, experiencia y capitalismo” en: Ana Gallego Cuiñas (ed.), *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012. También: Botto, Malena, “La concentración y la polarización de la industria editorial” en: José Luis de Diego (ed.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-*

Cabe aclarar que me referiré aquí a un fenómeno tanto narrativo como editorial del período señalado, que sin embargo no contempla otro tipo de textos que estuvieron en situación de diálogo –o más bien de réplica– con la novela histórica, o que ofrecieron un contrapunto problemático al género, un vector que recreara cierto contexto histórico a través de la invención, no del documento, y que incluso realizara una interpretación polémica de los hechos, apelando o no a pretextos documentales. El ejemplo paradigmático de este tipo de ficciones sería *Zama* (1956), de Antonio Di Benedetto. *Zama* no intenta reconstruir arqueológicamente el pasado. Tampoco fatiga páginas y lectores con un anecdotario informativo pleno de notas de “color local” para componer al personaje y su escenario como si fueran piezas de museo. Mientras la novela histórica corriente se enfrenta, por ejemplo, al problema de elegir un modo de referir el habla de los personajes, *Zama* renuncia, por principio, a cualquier intención imitativa. La fuerza arrasadora de la novela radica en que Di Benedetto no creó un estilo para ella sino desde ella.⁴ A partir de allí funda su propio mito de escritura –búsqueda de un lenguaje propio que también recuerda a *Eisejuaz* (1971), de Sara Gallardo, que es el monólogo místico de un indio matakó–. Novelas como las de Andrés Rivera (*La revolución es un sueño eterno*, dedicada a Juan José Castelli; *El farmer*, a Juan Manuel de Rosas o *Ese manco Paz*, al general José María Paz) o de Tomás Eloy Martínez (*La novela de Perón* o *Santa Evita*) pueden ser leídas como ficciones de personajes históricos en una clave no documental, a la vez que presuponen una sesgada lectura política del presente de las mismas novelas.⁵ Los viajes realizados en

2000), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006. Asimismo, el artículo de José Luis de Diego, “La literatura y el mercado editorial” incluido en el volumen 12 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2018.

⁴ Sobre las cuestiones de *Zama* y la narrativa de Antonio Di Benedetto remito a mi trabajo *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2004.

⁵ Ver de Andrés Rivera: *La revolución es un sueño eterno* (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987), *El farmer* (Buenos Aires, Seix Barral, 1996), *Ese manco Paz* (Buenos Aires, Alfaguara, 2003). Ver de Tomás Eloy Martínez: *La novela de Perón* (Buenos Aires, Legasa, 1985) y *Santa Evita*, (Buenos Aires, Planeta-Biblioteca del Sur, 1995).

el siglo XIX por el capitán Robert Fitz Roy a bordo del “Beagle”, quien tomó como prisioneros a cuatro nativos de Tierra del Fuego (primero dos hombres jóvenes y una niña del grupo Alacaluf y después un adolescente yámana, a los cuales llamó respectivamente York Minster, Boat Memory, Fuegia Basket y Jemmy Button), luego viajó a Inglaterra con ellos para “civilizarlos” y finalmente los regresó a su tierra, son apenas el motivo documental de dos notables novelas que apuntan a desarmar la *ratio* civilizatoria que produce exterminio y sufrimiento, no con argumentos sino con la verdad de la ficción: *Fuegia*, de Eduardo Belgrano Rawson (con la sola alusión a la niña *Fuegia* en el título) y *La tierra del fuego*, de Sylvia Iparraguirre (con la experiencia de Jemmy Button ante Fitz Roy narrada por Jack Guevara).⁶ En *El informe*, de Martín Kohan, el narrador Alfano es un historiador que debe cumplir la tarea de registrar y resumir para un colega documentos relativos a la batalla de Maipú, pero su tarea se ve continuamente diferida en los detalles de historias muy laterales –como una historia de amor entre un prisionero realista y una mujer de la alta sociedad mendocina– que transforman el presunto “informe” en literatura.⁷ Esta modalidad alcanza un caso extremo en la novela *La Historia*, con la cual Martín Caparrós produce una ficción que remeda todos los gestos del historiador a partir de las múltiples notas exegéticas realizadas a un documento (falso y múltiple: una traducción al francés, realizada por un aristócrata, de un manuscrito en español dictado a un monje franciscano del siglo XVII) acerca de una civilización ya desaparecida de los Valles Calchaquíes (“Calchaqui”, totalmente inventada).⁸ “Una novela en cuyas casi mil páginas –escribió Alan Pauls– no hay una sola frase verdadera y ninguna falsa. Un libro-monumento, como *La voluntad*, sólo que arraigado no en la historia sino en la imaginación de un escritor que

⁶ Ver de Eduardo Belgrano Rawson, *Fuegia* (Buenos Aires, Sudamericana, 1991) y de Sylvia Iparraguirre, *La tierra del fuego* (Buenos Aires, Alfaguara, 1998).

⁷ Cfr. Kohan, Martín, *El informe. San Martín y el otro cruce de los Andes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997. La novela fue publicada originalmente en una de las colecciones que voy a analizar, “Narrativas históricas”, pero su resolución parece desdeñar el sentido de la colección misma.

⁸ Caparrós, Martín, *La Historia*, Buenos Aires, Norma, 1999.

tenía miedo de ser apenas un amanuense voluntarioso de historias que ‘siempre se le ocurrían a otros’”.⁹

Historias de heroínas

Lejos de la “edad de oro” editorial (de 1938 a 1953 aproximadamente), en que Argentina toma la posta de la industria española –tras el colapso de la Guerra Civil– proyectándose como un polo de influencia en todo el ámbito hispano, exportando millones de volúmenes en tiradas que promediaban los diez mil ejemplares, en la década de 1990 se produjo un fenómeno de desnacionalización de la pequeña industria editorial que había comenzado a recomponerse con el advenimiento de la democracia (Larraz 2010). Puntualmente, las ventas de Sudamericana en 1998 y de Emecé en 2000 en Argentina, además de la adquisición de Kapelusz en 1994 por parte del grupo Norma (de origen colombiano), cierran el proceso de desnacionalización de la industria editorial, débilmente compensado, en esos años, por la emergencia de pequeños sellos independientes (Beatriz Viterbo, Paradiso, Simurg, Vox, Alción, Adriana Hidalgo). Las respectivas colecciones de narrativa histórica resultan pues absorbidas en cuatro grandes grupos que abarcan el grueso de la edición en español al comenzar el nuevo milenio: el grupo Planeta (Espasa-Calpe, Destino, Seix Barral, Crítica, Emecé, Ariel, la cadena Casa del Libro), Prisa-Santillana (Alfaguara, Taurus, Aguilar), Random House-Mondadori (Plaza & Janés, Lumen, Grijalbo, Sudamericana) y el grupo francés Havas (Alianza, Cátedra, Tecnos, Siruela).

⁹ Pauls, Alan, “La invención del mundo”, *Radar libros, Página/12*, 11 de abril de 1999. Varias de estas novelas y su relación con el vínculo literatura, historia y política fueron tratadas en algunos capítulos del volumen 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*: “Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez”, por Claudia Román y Silvio Santamarina; “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”, por María Cristina Pons; “Historia y literatura. La verdad de la narración”, por Martín Kohan, en: Noé Jitrik (Director), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11: Elsa Drucaroff (Directora del volumen), *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

Así también, el sello editorial Vergara, que en la segunda década del nuevo siglo presenta un catálogo conformado por libros de autoayuda y espiritualidad, tuvo en los años noventa una colección de novela histórica llamada “Tiempos vivos” donde se publicó, por ejemplo, una novela de la bonaerense Mabel Pagano titulada *Martina, montonera del Zonda*. Con un acervo orquestado básicamente sobre ficción e historia, la editorial que Javier Vergara fundó en 1975 llegó a tener sucursales en siete países de América y en España para, finalmente, vender su paquete accionario a Ediciones B, del grupo Z. Tanto la novela (dedicada “A los que lucharon por el sueño de una patria para todos”) como el periplo singular de Vergara (primer editor español de Stephen King, Richard Bach y Morris West: esos monstruos de ventas que forzaron a rediseñar el mapa literario transnacional bajo la égida del “Dios Mercado”) pueden acaso considerarse como hitos representativos de un estado de las letras en el cambio de milenio.

La novela de Pagano se vale de todas las herramientas propias de la narrativa histórica para saturar el efecto de verdad de la trama: esgrime citas de autoridad y epígrafes con fuentes documentales; invoca acontecimientos históricos como soportes del relato y, hacia la mitad del libro, en un pliego de papel ilustración finamente acabado, se expone material icónico con dibujos y retratos de época provenientes del Museo Histórico Nacional. Al cabo de pocas páginas, su personaje protagónico logra componer el verosímil de su excepcionalidad: el mismo nacimiento de Martina, hija de una cristiana y de un cacique huarpe, ha sido marcado por prodigios naturales y por el augurio de la curandera que al traerla al mundo le anunció a su padre que ella estaba “señalada por Dios”, por ser la última de la dinastía: “Le recomendó que no se opusiera a tu naturaleza. Y aseguró que cuando ya casi no queden huarpes, lograrás sobrevivir y tu nombre será eterno en los rincones más lejanos de este suelo”. Desde niña Martina aprende a montar y usar las armas mejor que sus hermanos; gracias a un refugiado inglés estudia el idioma de los blancos; en su vida adulta pelea en la montonera de Facundo Quiroga y asalta a los ricos para repartir su botín entre los pobres; es una rastreadora infalible, una baqueana que conoce mejor que nadie el valle del Zonda

y puede hacer predicciones certeras por las que se le atribuirán poderes sobrenaturales. Esta secuencia: presentación de un personaje femenino desde su infancia, oposición de pruebas que refrendan su excepcionalidad, constitución en una figura heroica ejemplar pero olvidada para y desde el discurso oficial de la historia, y que la novela viene a “develar”, es la matriz que reproducen numerosas novelas publicadas en estas colecciones.

No es menor observar que entre los años 1997 y 2007 –año de asunción de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner– más de la mitad de los títulos publicados en la colección “Narrativas Históricas” de editorial Sudamericana erigen sus tramas sobre la ficcionalización de mujeres oblicuamente olvidadas por el discurso de la historia. Más de una veintena de títulos dedicados a pensar y recrear, con mayor o menor grado de investigación historiográfica, a las mujeres de, por ejemplo, San Martín (*Rosita Campusano: la mujer de San Martín en Lima y Remedios de Escalada: el escándalo y el fuego en la vida de San Martín*, ambas de Silvia Puente), o de Juan Manuel de Rosas (*Amadísimo patrón: Eugenia Castro, la manceba de Rosas*, de Susana Bilbao, y *Emiliana Castro: la mujer que burló a la Mazorca*, de Martha Edith Silva), de Natalio Botana (*Salvadora: la dueña del diario Crítica*, de Josefina Delgado) o de Martín Miguel de Güemes (*La patria de las mujeres. Una historia de espías en la Salta de Güemes y Conspiración contra Güemes. Una novela de bandidos, patriotas, traidores*, de Elsa Drucaroff). Un reguero de novelas perfectamente históricas, perfectamente encuadradas dentro de las regulaciones del género (así presentado y ofrecido por la colección), dispuestas a (de)velar y (re)velar incluso aquellos personajes femeninos desconocidos o injustamente olvidados del pasado: Damasia Boedo (*Damasia Boedo y el enigma de la muerte de Lavalle*, de Jorge Zicolilla), María Guadalupe Cuenca, Anita Gorostiaga o Juana Paula Manso (*Lupe, Anita Gorostiaga: una mujer entre dos fuegos y Cómo se atreve*, de Silvia Miguens) vendrían así a reponer, enmendar y/o delirar las versiones monumentalizadas del discurso de la Historia.

En rigor, la puesta en jaque de la capacidad “monumentalizadora” de la historiografía es el tema de fondo que articula la exitosa novela *La amante del Restaurador* (1993), de María Esther de Miguel, organizada en veintitrés capítulos escandidos

por catorce “Estatuas”, textos en primera persona así rubricados (“Estatua I: Soy un degollado”, “Estatua II: Soy Manuelita”, “Estatua III: Soy la sorpresa”, “Estatua IV: Soy el soldadito”, “Estatua V: Soy una muchacha violada”, etc.) que quiebran la narración omnisciente con el relato alucinado de Juanita Sosa, la edecana amiga de Manuela Rosas. Así, la voz de esta mujer ultrajada, que recluida en un Hospital de Alienadas rememora sus años junto al núcleo duro del poder, dota de densidad al texto reactivando motivos propios de la novela gótica clásica.¹⁰ Una voz que juega entre hilachas de histeria, pavor y erotismo a convertirse en estatua: exacta contracara del orden patriarcal de un Estado en ciernes –ese que alienta la hipermasculinidad del poder y constriñe la singladura femenina a la escena doméstica–. En *El general, el pintor y la dama*, será esta vez Justo José de Urquiza el semental retratado por el personaje del pintor Blanes y por una narración impertérrita, que dejará asentado el tendal de amores e hijos de este “héroe” de la patria:

Encontró a la muchacha en un recodo del río y en lugar de llevarla al río la arrastró al recodo y en el recodo, entre pastizal tiernito y a la sombra de un sauce que ocultaba la intrepidez del solazo de las tres de la tarde, hizo con ella lo que quiso, que era una sola cosa, aunque la niña se defendió con manos, brazos y pies que pateaban de lo lindo donde alcanzaban y podían. (De Miguel 1996: 117)

Pero para calibrar los ribetes de este fenómeno que cruza o interpela la novela erótica-sentimental y el ideario de emancipación feminista, analicemos por ejemplo el derrotero de *Felicitas Guerrero*, de Ana María Cabrera. Publicada en la colección “Narrativas Históricas” de Editorial Sudamericana, la novela fue presentada en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires en abril de 1998 por el abogado y periodista José Ignacio García Hamilton, autor de esa misma editorial con la biografía novelada de Domingo Faustino Sarmiento, *Cuyano alborotador*.

¹⁰ El motivo de “la loca en el ático”, propio de la novela gótica, ha sido trabajado, entre otros, por Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale Bota Bene, 2000. Ver, además, mi edición anotada de los cuentos góticos de Eduarda Mansilla (2015), *Creaciones (1883)*, Buenos Aires: EALA-Corregidor.

Desde el momento de su publicación, la ficción de Cabrera encabezó la lista de los “más vendidos” de los diarios *La Nación*, *Clarín*, *Página/12* y *Los Andes*, entre otros, por más de veintitrés semanas. Con una tirada original en 1998 de ocho mil ejemplares, en el año 2001 ya había alcanzado la onceava edición; en 2005 la Editorial Simurg publica dos ediciones más, y en 2008 es contratada por Emecé (Planeta) y lanzada en varias ediciones normales, de bolsillo y también como texto escolar. Habiendo superado una veintena de ediciones, adaptada a ballet (*Felicitas, amor, crimen y misterio*, Ballet Argentino, dirigido por Julio Bocca, 2008) y a película (*Felicitas Guerrero*, dirigida por Teresa Constantini, 2009), en el año 2010 es declarada de interés cultural por la Cámara de Diputados de la Nación.

La novela recrea el “crimen pasional” (“femicidio” no era una palabra instalada en el momento de publicación del texto) de Felicitas Guerrero, “la mujer más hermosa de la República”, en la Buenos Aires de fines del siglo XIX. El tono general de la narración, que arranca con los abuelos de Felicitas y continúa con la historia de amor de sus padres, para abundar luego en el nacimiento y la niñez de la heroína, y desembocar al fin en su casamiento con el viejo criollo Martín de Álzaga –cuya temprana muerte habría de convertirla en “la viuda más bella, codiciada y rica de toda Buenos Aires”–, recurre a un lenguaje neutro rescatando algún que otro vocablo de época para urdir una estampa despojada de hondura subjetiva. En las páginas finales, rubricadas bajo el título “Y mientras tanto”, Cabrera consigna múltiples agradecimientos a personas que le facilitaron documentos y fuentes históricas para componer el relato, y revela quizá una moral de escritora: “La joven estanciera me facilitó cartas de su bisabuela. Gracias a ellas pude conocer todo lo que mi heroína amaba sus tierras. Por la noche le pedí a Blanca asesoramiento sobre vestuario de época. A la mañana siguiente ya volvíamos a Buenos Aires. Yo estaba feliz. Tal vez escribiendo así no hacía falta descanso. Se vive de vacaciones”.

Menos éxito tuvo su novela *Cristián Demaría, por los derechos de la mujer*, que ahonda en la vida de un jurista, testigo de la muerte de Felicitas, personaje que en 1875 dedica una tesis de doctorado a pensar *La condición civil de la mujer*. La novela ya no habría de publicarse dentro de la colección de un gran

grupo editorial, sino en un sello independiente. Hay quien dirá que la lógica patriarcal del mercado capitalista de la cultura ama las bellezas muertas... Con todo, si es cierto –como afirma Fredric Jameson (1975)– que un género narrativo contiene resoluciones imaginarias de contradicciones y conflictos sociales reales en una sociedad dada, ¿qué conflictos se manifestaron en esta profusión de novelas históricas lanzadas al mercado literario argentino de cambio de milenio y qué nicho de lectura –en términos de mercado editorial– apostaba a satisfacer?

El glamour prisionero de las tapas

Las novelas de Elsa Drucaroff dedicadas a ficcionalizar las mujeres que orbitaron en torno al caudillo Martín Güemes –tema que también abordó Ana María Cabrera en su novela *Macacha Güemes*– quizá puedan ofrecer otras aristas desde donde pensar la existencia del fenómeno. En efecto, *La patria de las mujeres. Una historia de espías en la Salta de Güemes y Conspiración contra Güemes. Una novela de bandidos, patriotas, traidores* ofrecen, más que un ejemplo de la apuesta editorial con la que la colección “Narrativas Históricas” entró en la década de los noventa a disputar lectores al mercado, un condensado del *lector modelo* al que estas ficciones intentan seducir.¹¹ Con un arte de tapa especialmente diseñado sobre la iconografía decimonónica y un subtítulo que ancla a primera vista en el tema del relato, ambos textos, construidos sobre un narrador omnisciente –verdadero garante de rigor en la reconstrucción del ambiente y la dimensión histórica de época– se presentan así radiantes dentro de la estética de la colección. En la primera, *La patria de las mujeres*, la contratapa anuncia que la trama se monta sobre un personaje real: “Loreto Sánchez Peón, a quien la tradición recuerda como dama espía del Ejército del Norte, participa al frente de un grupo de mujeres en la emancipación de la Patria”. Hay dos líneas que atraviesan temáticamente el texto: la lucha por la emancipación de los plurales, es decir, la causa patriótica

¹¹ Trabajé la noción de “lector modelo” y de “campo de lectura” en mi libro *Tracción a sangre. Ensayos sobre lectura y escritura*, Buenos Aires, Katatay, 2014.

que estaría representada en estas espías mujeres que trabajan a favor del caudillo Martín Miguel de Güemes, y la posibilidad de la traición del sujeto en singular que prioriza sus intereses por sobre los del conjunto. Los conflictos de los personajes son representados básicamente por dos mujeres, de diferentes generaciones: Loreto, la “jefa de inteligencia” de Güemes (y el texto subraya esos honores en ambas novelas ya que, junto a Güemes, es el personaje que vertebra la saga), y Mariana, la joven casadera que la mujer madura se encargará generosamente de formar y sumar a las “altas esferas del espionaje”. Que la novela sea rica en maniqueísmos tienta de un modo elíptico a distinguir ciertas líneas de fuerza presentes en el horizonte ideológico desde donde se (re)construyó ese “pasado mítico” al que se alude. Así, es posible observar que los personajes encarnan sin fisuras un tipo o *caractère* de época: el cura Fray Hernando exuda fanatismo religioso y sadismo; los jóvenes Mariana y Gabriel son bellos, atléticos, enamoradizos y fácilmente manipulables; Güemes representa al caudillo adusto, semental gallardo cabeza de un nuevo orden, en fin... Toda novela (re) crea un mundo, y en el desarrollo del mismo ejercicio lo vuelve a inventar, escribiendo con tinta invisible su trama y un sistema de valores, de creencias, de política de género e incluso de lo que se entiende por “legitimidad” y por “poder”. Postular a una “red de bomberas”, especie de espías o comadres chismosas lideradas por la valiente Loreto, que creyendo hacer “la patria de las mujeres” se erigen en garantes iracundas del poder patriarcal, como heroínas de una saga, es una curiosidad que dice mucho más del conflicto que atraviesa el presente de enunciación de los textos que del pretendido pasado histórico que se menta.

Como observó Georgy Lukács y retomó luego Noé Jitrik, la novela histórica abunda en épocas de transformación y tumulto, para tratar de comprender el presente cotejándolo con el pasado; la narrativa histórica de la posmodernidad argentina revela algo más que el espíritu transgresor de una cultura que pretende desmitificar modelos.¹² Se erige como la forma más

¹² Cfr. Lukács, Georgy, *La novela histórica*, México, Biblioteca Era, 1977. Jitrik, Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995. Ver, además, de María Cristina Pons, “El secreto de la historia

acabada que encuentra la novela en épocas de crisis porque al desmitificar ciertos modelos procede a validar otros nuevos, pues todavía lo histórico es el mejor validador de todo acto presente, sea político o cultural. Lo que el abordaje en conjunto de estas colecciones revela –por lo tanto– es algo más espeso, más denso y que, a falta de mejor nombre, quizá cupiera llamar *ideología* en tiempos de *capitalismo emocional*.¹³

¿Cómo explicar, de lo contrario, que la gran mayoría de las novelas históricas publicadas en este período estén atravesadas por un conflicto amoroso-sentimental frente a la auto-superación femenina? ¿Cómo explicar el hecho de que la colección “Biografías y Documentos”, de Editorial Norma, publicara en 1998 *La voluntad: una historia de la militancia en la Argentina 1976-1978*, de Martín Caparrós y Eduardo Anguita, y en apenas tres años, en la misma colección se diera a conocer un libro como *Las mujeres y la patria: nuevas historias de amor de la historia argentina*, de Lucía Gálvez? ¿Cómo explicar que en un mismo año, 1997, se publique *Montevideo*, de Federico Jeanmaire, donde se novela la desbordada vida erótica de un Sarmiento ostentosamente pop desde el mismo arte de tapa de Eduardo Iglesias Brickles, que lo muestra de pelo amarillo y moñito rojo, y en exacta sintonía de época se edite la exitosa *Aurelia Vélez, la amante de Sarmiento*, de Araceli Bellota, inaugurando la colección “Biografías apasionadas”? ¿Qué mediaciones de la estética kitsch distancian y, a su vez, hermanan ambas apuestas?

Es que si acordamos en que esta fase última del capitalismo ha llevado la sexualidad y “el sentimiento al corazón mismo de sus transacciones”, para hacer del consumidor cultural un cuerpo sobre-estimulado por las políticas empresariales que sólo encuentra un vínculo emocional efectivo a través de la red simbólica de significaciones, de tecnologías y canales de proyección subjetiva presentes en la comunicación, debemos acordar también que la narrativa ha colaborado, a su modo, en

y el regreso de la novela histórica”, *op. cit.*, y *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.

¹³ Ver: Illouz, Eva, *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, Buenos Aires/Madrid, Katz, 2009; Fernández Porta, Eloy, *ERO\$. La superproducción de los afectos*, Barcelona, Anagrama, 2010.

estas disputas y negociaciones a través de una nueva lectura de la Historia definida, básicamente, como una batalla de los sexos.

Andreas Huyssen señala a partir del análisis de la novela *Madame Bovary* –“el” texto fundador de la modernidad literaria–, y de sus apropiaciones y lecturas posteriores, que en la cultura de masas la inscripción de los géneros reserva para la mujer (Emma Bovary) el rol de lectora de una literatura inferior (subjetiva, emocional, pasiva) mientras que “el hombre (Flaubert) emerge como escritor de una literatura genuina y auténtica, objetiva, irónica y con pleno control de sus medios estéticos” (2006: 92). Esta definición de la mujer, en cuanto consumidora ávida de folletines, puede considerarse paradigmática a la hora de analizar los supuestos ideológicos sobre los que se montaron estas colecciones y permite preguntarse hasta qué punto sigue vigente hoy, aunque la presencia visible y pública de las escritoras se haya multiplicado.

Quizá el indiscutible mérito de la novela de Federico Jeanmaire es haber puesto en evidencia el pacto de consumo cultural que la estética kitsch plantea en y desde las narrativas históricas de la posmodernidad argentina, educando a las mujeres en un “empoderamiento” de sí a partir de la sentimentalidad.

Amores insólitos y fábrica de relatos

En este sentido, las novelas de María Rosa Lojo publicadas durante esos mismos años –*Una mujer de fin de siglo*, *La princesa Federal* y *La pasión de los nómades*–, novelas construidas a partir de la investigación histórica y sobre personajes femeninos que erigen su protagonismo sobre el despliegue de las estrategias de lo menor o subalterno, condensan el giro kitsch que la narrativa histórica argentina sufre en la década del noventa.

En primera instancia, es curioso observar que estas novelas responden a lo que Marta Morello-Frosch (1987) ha denominado “biografías ficticias” por intentar articular versiones parciales, subjetivas, fragmentos de la experiencia histórica que se supone olvidada o meramente ausente, renunciando a cualquier propuesta totalizante. Erigidos a partir de lagunas fácticas, disrupciones retóricas, elipsis o proliferaciones metafóricas, estos

textos revelan relaciones de poder desiguales en las cuales el sujeto social da cuenta oblicuamente de la historia que lo sesga. Así, la protagonista de *Una mujer de fin de siglo* es nada menos que la escritora Eduarda Mansilla de García, hermana de Lucio V. Mansilla, sobrina de Juan Manuel de Rosas y esposa del diplomático Manuel Rafael García: la gran ausente de los manuales de literatura nacional y que la escritora ha extensamente estudiado. Entretejiendo en el devenir de la trama textos de la narradora decimonónica, la novela se construye sobre el conflicto entre la vida privada y la figura pública que el desarrollo de la vocación literaria por parte de Eduarda desencadenó en su entorno. La narración acompaña al personaje de cerca, la observa con los ojos de su secretaria Alice o con los de su hijo Daniel, y se adentra omnisciente en su psicología, en el conflicto interno que supuso el abandono de su esposo y del resto de sus hijos en Europa cuando volvió a la Argentina a hacerse allí de un nombre. En *La princesa federal* la “biografiada” ahora es nada menos que “La Niña”, la hija del Restaurador: Manuela Rosas. La prosa fluye con tersura y lirismo siguiendo los recuerdos de la protagonista durante su vejez en Inglaterra y entremezcla distintas voces (como la de Pedro de Angelis) en su intento por desentrañar los conflictos más sangrientos que atravesaron la historia patria, en los años en que “Manuelita” asistió a Juan Manuel de Rosas en su gobierno (1829-1852). El cruel episodio del fusilamiento de Camila O’Gorman y el sacerdote Ladislao, la relación de Rosas con Encarnación Ezcurra o Eugenia Castro, o la mención a un tal Sigmund Freud colaboran en la creación del efecto de verdad indispensable al género a la vez que trazan redes imaginarias con otras novelas históricas publicadas en esos años en Argentina; sin el énfasis de estos anclajes en la “realidad”, el carácter histórico del relato –como ya lo advirtió Hayden White (1973)– se desdibujaría y, junto con él, ese *plus* de saber que tal tipo de ficción ofrece.

En efecto, una de las bases que sustentan el contrato de lectura de las ficciones históricas es que le aseguran al lector una cuota de saber en el balance final del ejercicio. Además de placer, entretenimiento o distracción, la existencia del género supone la promesa de que no todo lo que el lector leerá será invención: algo de investigación, de inmersión en la “realidad”

de los hechos pasados habrá de rescatarse al final. Pero si la “historia” que sirve a la novela es también un saber discursivo, la existencia del género supone ante todo una mecánica de “traducción” del saber operada en los textos y un desplazamiento:

se diría que la finalidad (de la historiografía) tiene que ver siempre con lo mismo, a saber, la justificación o la conservación de un poder. Así, pues, la historia se produce, los discursos le dan forma, la historiografía los reúne e intenta, de este modo, otorgar inteligibilidad, si no racionalidad, al poder, al poder que se sustenta en todo el ciclo (Jitrik 1995: 82).

La “historia”, por lo tanto, no es simplemente la recuperación de lo acontecido: es un lugar de acuerdo social en relación con esa tensión de fuerzas.

En tanto las construcciones discursivas de la “Ficción” y de la “Historia” comparten las mismas estrategias retóricas en torno a la creación del verosímil realista, es la distinción disciplinaria final la encargada de convalidar o no el efecto de verdad buscado. La existencia, y defensa –por parte de sus cultores–, del género “novela histórica” en la posmodernidad argentina supone un énfasis discursivo de los dispositivos de veridicción¹⁴ por demás complejo: además de placer o entretenimiento, y del “plus de saber” que las tramas y los personajes invocados en cada ficción histórica activan, hay un interés de público previo –de “comunidad imaginada” (Anderson 1983)– que el libro de por sí infiere. La existencia del género supone pues la presencia previa de ciertas expectativas. Pero volviendo al kitsch y al pacto de lectura que estas narrativas históricas traman ¿qué saber obtiene el lector de estas colecciones?

¹⁴ La noción de “veridicción” fue utilizada por Michel Foucault en su seminario *El nacimiento de la biopolítica*, dictado en el Collège de France entre 1978 y 1979: “el mercado, de lugar de jurisdicción que aún era hasta comienzos del siglo XVIII, empieza a convertirse, a través de todas esas técnicas (...) en un lugar que llamaré de veridicción. El mercado debe decir la verdad, debe decir la verdad con respecto a la práctica gubernamental. En lo sucesivo, y de una manera simplemente secundaria, será su papel de veridicción el que rija, dicte, prescriba los mecanismos jurisdiccionales o la ausencia de mecanismos jurisdiccionales con los cuales deberá articularse” (2007).

Antes de avanzar en este punto, quisiera también detenerme en el arte de tapa que acompaña los libros de María Rosa Lojo. En la primera edición de *Una mujer de fin de siglo* y las sucesivas de *La princesa federal* se destaca en la portada la presencia de una figura femenina con gesto romántico o soñador, una tipografía estilizada, propensa al trazo de la cursiva, y profusión de tonos ocres y rojos. En *La princesa federal*, se toma el color rojo del vestido de la Manuelita Rosas retratada por Prilidiano Pueyrredón y se satura con él el fondo de la imagen, simulando lo rugoso de las cortinas imperiales o de un empapelado de lujo. Esta estética netamente camp se refuerza, por ejemplo, en la reedición de *Amores insólitos de nuestra historia*, donde la tapa es ocupada casi en su totalidad por un rostro joven de mujer que se asoma, esta vez, por entre cortinados bordó. Hay una promesa implícita en el arte de tapa de estos textos, una promesa que anticipa el abanico temático del folletín de matriz romántica: el saber que se imponga deberá, por lo tanto, gestionar de algún modo estas expectativas sembradas en el campo de lectura.

No es casual, entonces, que una poética que hace de lo subalterno, de lo bajo, de lo femenino, su razón de ser, apele a la estética kitsch de un modo tan flagrante desde el mismo arte de tapa de los textos. Más aún si consideramos que la tradición literaria en la que histórica y culturalmente esta narrativa batalla por insertarse es una tradición netamente masculina, en donde aún hoy lo *kitsch* es sindicado de femenina inautenticidad. Por un lado, la cantidad de reediciones que han tenido las novelas de María Rosa Lojo (*La Princesa Federal* –por ejemplo– al momento ha sido reeditada cuatro veces en Planeta, una en Sudamericana y una más en El Ateneo), amén de los méritos específicos de la obra, nos invita a calibrar esa variable de matriz romántico-folletinesca en su recepción.

Por otro lado, a diferencia de otros críticos que escriben también ficción, es común encontrar en los textos académicos de Lojo referencias inmediatas a sus ficciones, como si ambos discursos estuvieran en un mismo plano de reflexión teórica, pedagógica e incluso política, y supusieran un mismo sujeto de enunciación. Así, sin solución de continuidad, se menciona la novela *Una mujer de fin de siglo* en la edición académica anotada del folletín *Lucía Miranda*, de Eduarda Mansilla, que

estuvo a cargo de Lojo en 2007 y su equipo de investigación del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Es decir, en un inédito ida y vuelta, Lojo construye la ficción sobre las bases de una pedagogía histórica y, en un mismo movimiento, contamina el discurso teórico con las estelas de su obra ficcional. En el estudio preliminar que acompaña la edición de *Lucía Miranda* (2007), Lojo reconstruye el contexto histórico, la relación de la escritora con su hermano Lucio (figura novelada en *La pasión de los nómades*), la coyuntura cultural y de época, para finalmente enfatizar el talento “mediador” de Eduarda Mansilla. La edición, entonces, rastrea la presencia del relato mítico de “Lucía Miranda” en diversas fuentes para desde allí encontrar el singular aporte que viene a traer el texto de Eduarda, concluyendo que una de las razones principales de que este relato perviva con tal fuerza como “mito de origen” radica en el hecho de que no haya prueba documental alguna que ratifique la existencia real del mismo; liberada de todo referente, la reescritura de este relato no sólo vendría a explicar la violencia interétnica que legitimaría la Conquista, sino también la necesaria colocación de la mujer (en su rol femenino) en la peligrosa frontera que comunicaría ambos mundos. Con todo, el estudio de la obra de Eduarda Mansilla resulta, en el propio proyecto de Lojo, especular, y redundante en la construcción de *su* propia *mitografía*. La pulsión pedagógica que atraviesa toda su ficción se redimensiona así a la luz de este nuevo “mito de origen”; incluso la presencia del lector-masa adquiere sentido, en tanto que la poética reclama para sí una función “educadora”, “mediadora”, amorosamente partícipe de la “alta” y de la “baja” cultura.

Como señala Abraham Moles, en general, “se ha descuidado la función pedagógica del kitsch”, a causa de las innumerables connotaciones negativas que se le ha achacado al término. No obstante, en una sociedad burguesa y meritócrata, “el pasaje por el kitsch es el *pasaje normal* para acceder a lo auténtico, y aquí la palabra ‘normal’ no implica ningún criterio de valor sino un aspecto estadístico. El kitsch proporciona placer a los miembros de la sociedad de masas y, mediante el placer, les permite acceder a exigencias suplementarias” (1973: 78-79). En este contexto, y en el caso específico de la novela histórica argentina de fin del siglo XX, la estética kitsch, que esta escritura de múltiples

modos rescata, redundante también en un saber específico que se propone impartir desde un ideario iluminista. Con el pretexto iniciático de la temática amorosa y una prosa que es deudora tanto del desborde barroco de Enrique Molina como del esoterismo mágico de Olga Orozco,¹⁵ Lojo señala en el prólogo que antecede a las historias reunidas en *Amores insólitos*:

En casi todos los amores insólitos de este libro los amantes viajan con pasión y peligro, cruzan fronteras, se internan en la cultura y el territorio del *otro* o de la *otra*. [...] Este libro no ofrece revelaciones sensacionales sobre la vida amorosa de nuestros próceres, que además figuran poco en sus historias. Pero sí explora, a través de protagonistas ignotos y notorios, las complejidades de la pasión. También propone una poética del amor en la sociedad argentina, construida en buena parte gracias a los *amores insólitos*, a las mezclas y las alianzas de las culturas y de las etnias en el tan mentado *crisol*.

La matriz pedagógico-amatoria del género imparte así un saber específico que cumple doblemente (desde el Folletín y desde la Historia) las promesas del pacto de lectura sellado por la estética de la mercancía: el “amor” como usina de metáforas, como ideología discursiva, como el folletinesco imperio de los sentimientos. Al involucrar *mitográficamente* la razón, la pasión y el sentimiento, en el mar de los clisés en torno a la feminidad que el *capitalismo emocional* despliega como campo estratégico de consumo, de batalla y de auto-realización, la poética de María Rosa Lojo afirma que el “amor” es una fábrica infinita de paradojas y de relatos.

(Croquis ornamental 2)

Hay un común acuerdo en la crítica literaria argentina en señalar la década de 1980 como una época que acude a la imaginación histórica de una manera intensa para pensar el presente.

¹⁵ Ambos autores son invocados en la contraportada de la reedición de *Bosque de ojos* con las siguientes citas, de Enrique Molina la primera, de Olga Orozco la segunda: “Los libros de María Rosa Lojo están llenos de lujo, de poesía. En ellos se pasa continuamente de una realidad liberada a una realidad profunda”; “María Rosa Lojo sabe rastrear lo invisible y descifrar lo secreto”.

Se trataría, pues, de una narrativa que ausculta el devenir temporal y discursivo de los hechos para plasmar en la narración el estallido de las certidumbres, el desquiciamiento de la “verdad” y de la experiencia, y construir sentido desde otro lugar. Novelas como *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia; *Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos; *El entenado*, de Juan José Saer o *La revolución es un sueño eterno*, de Andrés Rivera, acudían a la historia para erigir en la trama un enigma imposible de resolver. La pregunta que planteaba la novela de Piglia “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”, es decir, el texto que desde el exilio ordenaría el enigma del “ser” argentino, sintetizaba el desafío que narrativamente atravesó el cambio de milenio hilvanando autores, cadenas significantes y personajes, explicaciones difusas, balbuceos, inconsecuencias y más preguntas hasta ratificar el *ethos* posmoderno de época: no hay “Historia” sino discurso, versiones, “conjeturas, historias imaginadas y tristes” –rezaba la novela de Piglia–.

En la última década del siglo XX, la pregunta quedaba girando en el vacío hasta reificarse en colecciones editoriales de novelas realizadas por encargo. Leer en conjunto estas colecciones afinadas en el género es asistir a ese espectáculo de “El ornamento de la masa” que fascinó tempranamente a Siegfried Kracauer: cuerpos dispuestos bajo el arbitrio de una estricta regulación donde lo singular o discordante es anulado en pos de la creación de una figura que convoca el mundo natural sólo para desubstancializarlo; árboles, estanques, flores, cuando lo humano entra en el monstruoso engranaje del ornamento de masas, lo individual de la vida orgánica encorseta su magnificencia expansiva para sostener la fantasía de su representación: el fetiche de la mercancía. Esta es la temprana contradicción que supo atisbar Kracauer (1921): el pensamiento subordinado al actual sistema económico posibilita una dominación y un aprovechamiento de los recursos naturales y simbólicos como ningún tiempo anterior lo ha logrado; pero “la *ratio* del sistema económico capitalista no es la razón misma, sino una razón enturbiada” y, más tarde o más temprano, abandona esa verdad de la que participa para excluir a lo humano.

No obstante, sería injusto considerar ese heteróclito conjunto de textos como sola mercancía y no advertir la emergencia,

también, de ciertos vectores culturales distintivos. Más que la tensión irresuelta entre academia y mercado –como instancias antagónicas de legitimación y validación de lo literario–, quizá sea el énfasis puesto en las figuras femeninas en cuanto protagonistas del relato de la “Historia” el eje que vertebra el singular aporte cultural, la puesta en crisis y la búsqueda de definiciones que ofrecerá la narrativa histórica de esa década. Desde esta perspectiva, y proyectando afinidades, se comprende incluso que el género haya sufrido el mismo viraje estético de saturación kitsch producido en las demás artes.

Juan José Saer dijo alguna vez –a propósito de la historicidad en *Zama*, de Antonio Di Benedetto– que no se reconstruye ningún pasado, sino que “simplemente se construye una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador” (1997). A lo largo de estas páginas, se ha estudiado un *corpus* extenso de novelas históricas publicadas en la última década del siglo XX, fiel a la sospecha de que la verdadera Historia que se menta es la de la historia literaria del Imperio labrando su ornamento de masas en la encrucijada del cambio de milenio.

Novelas analizadas:

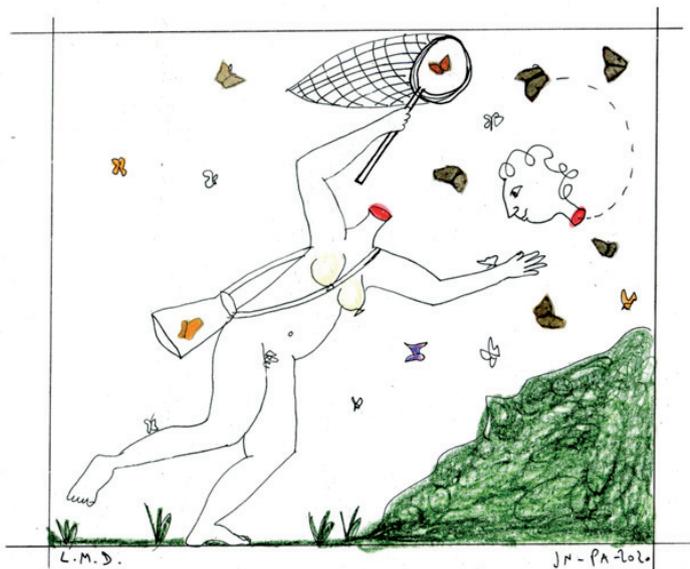
- Bellota, Araceli (1997). *Aurelia Vélez, la amante de Sarmiento*, Buenos Aires: Planeta.
- Bilbao, Susana (2000). *Amadísimo patrón: Eugenia Castro, la manceba de Rosas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Cabrera, Ana María (1998). *Felicitas Guerrero. La mujer más hermosa de la República*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (2001). *Regina y Marcelo, un duetto de amor*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (2005). *Cristián Demaría, por los derechos de la mujer*, Buenos Aires: Gárgola.
- ____ (2011). *Macacha Güemes*, Buenos Aires: Emecé.
- De Miguel, María Esther (1993). *La amante del Restaurador*, Buenos Aires: Planeta.
- ____ (1995). *Las batallas secretas de Belgrano*, Buenos Aires: Planeta.

- ____ (1996). *El general, el pintor y la dama*, Buenos Aires: Planeta.
- ____ (1999). *Un dandy en la corte del rey Alfonso*, Buenos Aires: Planeta.
- Delgado, Josefina (1997). *Salvadora: la dueña del diario Crítica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Drucaroff, Elsa (1999). *La patria de las mujeres. Una historia de espías en la Salta de Güemes*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (2002). *Conspiración contra Güemes. Una novela de bandidos, patriotas, traidores*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Jeanmaire, Federico (1997). *Montevideo*, Buenos Aires: Norma.
- García Hamilton, José Ignacio (1997). *Cuyano alborotador. La vida de Domingo Faustino Sarmiento*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (2000). *Don José. La vida de San Martín*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Lojo, María Rosa (1994). *La pasión de los nómades*, Buenos Aires: Editorial Atlántida.
- ____ (1998). *La princesa federal*, Buenos Aires: Planeta.
- ____ (1999). *Una mujer de fin de siglo*, Buenos Aires: Planeta.
- ____ (1999). *Historias ocultas de la Recoleta*, Buenos Aires: Alfaguara.
- ____ (2001). *Amores insólitos de nuestra historia*, Buenos Aires: Alfaguara.
- ____ (2004). *Las libres del sur. Una novela sobre Victoria Ocampo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (2004). *Finisterre*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (2011). *Bosque de ojos. Microficciones y otros textos breves*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Miguens, Silvia (1997). *Lupe*, Buenos Aires: Tusquets.
- ____ (2002). *Anita Gorostiaga: una mujer entre dos fuegos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (2004). *Cómo se atreve. Una vida de Juana Paula Manso*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Pagano, Mabel (2000). *Martina, montonera del Zonda*, Buenos Aires: Vergara.
- ____ (1991). *Lorenza Reynafé o Quiroga, la barranca de la tragedia*, Buenos Aires: Ada Korn.

- Puente, Silvia (2001). *Rosita Campusano: la mujer de San Martín en Lima*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (2000). *Remedios de Escalada: el escándalo y el fuego en la vida de San Martín*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Silva, Martha Edith (2000). *Emiliana Castro: la mujer que burló a la Mazorca*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Vidal, Virginia (2000). *Javiera Carrera: madre de la patria*, Santiago de Chile: Sudamericana.

Capítulo 3

Ensayo sobre las mariposas



Alejandra Pizarnik y Ramón Gómez de la Serna comparten la fascinación por las mariposas. Alejandra las observa, las dibuja, si no las escribe más es por no imitar a su amada Emily Dickinson. En los 70 se compra un papel de carta infantil que en su encabezado lleva una mariposa impresa entintada en violeta y rosa: despacha sus esquelas con el nombre de sus interlocutores en las alas. Ramón, por su parte, les dedica un ensayo, que publica en 1927 en España, con el ímpetu generacional de aquellos jóvenes dispuestos a comerse el siglo. Cada cual despliega sus mari-sopas tan distintas, tan iguales... “La mariposa es lo poético de la naturaleza que me corresponde, porque mis greguerías son como mariposas o pueden venir escritas en las alas de las mariposas, siendo quizás así como llegan a mi cerebro”, dice Gómez de la Serna en esas apretadas quince páginas en las que aborda todas las claves de lo poético hispanoamericano: inestabilidad referencial, fugacidad del sentido, capacidad de evadir todo tipo de regulación fascista y sexo-genérica en y desde el lenguaje, una impecable fragilidad.

Un día, en esa prez reconcentrada que vive la ninfa –la mariposa faja-da–, queda lograda la mariposa; pero en ese momento, en el hermético huevo de seda, se plantea un problema vaporoso. ¿Cómo saldrá a la luz? ¿Cómo se libertará del mismo encierro de su meditación?

Su boca no tiene dientes –alguna no tiene órgano bucal, porque sólo nace para un día de amor–.

Sus patas son dos hebras sin fuerza, que sólo pueden agarrarla de los pétalos como pestañas aprensoras. ¿Con qué abrirá la dura encuadración de su poema?

La mariposa nos va a dar otra lección intelectual y con sus ojos –liberémonos por los ojos de las coacciones de la vida– taladra el capullo, cuyas facetas actúan de berbiquí y con ellos lima la puerta de su prisión. (Gomez de la Serna 1988: 136-137)

¿Barroco o Kitsch?

Uno de los primeros pensadores que realizó un estudio global del mito fue Friedrich Creuzer, en su obra *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (publicada entre los años 1810 y 1812). Según Creuzer, la humanidad en

las primitivas fases de su desarrollo habría utilizado el lenguaje simbólico conformado por palabras y, fundamentalmente, por imágenes. La fusión entre imagen y palabra es lo que Creuzer definió como símbolo, al subsumirse el universo físico y el universo moral de un modo unitario. Discutiendo con las concepciones religiosas e históricas del pensamiento ilustrado del siglo XVIII, Creuzer proponía que los antiguos sacerdotes habían recurrido al símbolo no para engañar al pueblo –como creía Voltaire–, sino para instruir a las multitudes, paralizadas ante el temor frente a la naturaleza y lo inexplicable, mediante una serie de enseñanzas dispuestas bajo la forma de la revelación: “Estas lecciones eran de carácter sensible, y por ello eran apropiadas a sus necesidades. Se dirigían básicamente a los ojos, por el más sencillo y breve de todos los caminos del aprendizaje” (Creuzer 1825: 8). Creía que estos primitivos sacerdotes de la humanidad habían sido los brahmanes de la India, de donde derivaban todas las religiones del Occidente europeo. Aunque su teoría luego cayera en descrédito, por distintas vías su noción del símbolo, en tanto resultante de una visión animista del mundo arraigada en la imagen y la figura, capaz de expresar una idea de manera grácil, eficaz y precisa, seguiría siendo productiva para muchos pensadores, entre ellos –posiblemente– el cubano José Lezama Lima. El pensamiento del mitólogo Creuzer parece hermanarse con la racionalidad poética del barroco americano de Lezama, que postula al símbolo como la “crisálida de la mariposa mítica” hecha de relatos y palabras.

“Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura”: con este epígrafe de José Lezama Lima se abre el poemario de Diana Bellessi, *Danzante de doble máscara* (1985), quizá uno de sus libros más logrados o de más honda influencia –junto con *Eroica* (1988)– en la poesía argentina contemporánea. Es que la noción de “imago” acuñada por Lezama en *La expresión americana* (1957) permite reconstruir la red compleja de imágenes, símbolos y enlaces culturales que desde la Conquista hasta nuestros días conforman quizá esa visión de mundo capaz de revelar cierto sentido de identidad o pertenencia al continente.

“¿Qué es lo difícil?, ¿lo sumergido, tan solo, en las maternales aguas de lo oscuro?, ¿lo originario sin causalidad, antítesis o

logos?” (1988: 213) comienza preguntándose José Lezama Lima, en “Mitos y cansancio clásico”, el primer ensayo que abre *La expresión americana*, para de inmediato tentar una respuesta: el *mythos* es el principio originario, provee una interpretación que no sólo revela una visión histórico-religiosa sino también poética, manifestada a partir de la imago o imagen en que singulariza su aventura. Y dice más: “Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores” (Lezama Lima 1988: 218).

Desde la entrada triunfal –a fines del siglo XIX, con Heinrich Wölfflin– de la noción de barroco en el arte, el término ha transitado distintos matices y clivajes: de ser un arte de la decadencia y la contrarreforma, claramente contrapuesto al arte clásico renacentista caracterizado por la forma cerrada y simétrica, pasó a convertirse en la segunda mitad del siglo XX en el “caballito de batalla” de los defensores de un arte emergente en tiempos de transformaciones. Así, mientras Benedetto Croce, en *Storia dell’età barocca in Italia* (1957), postulaba que el barroco era esencialmente un arte de la Contrarreforma, dispuesto a ocultar el verdadero espíritu de la época de la Ilustración, con su fe en el progreso y la razón; José Antonio Maravall, en *La cultura del Barroco* (1975), lo definía básicamente como el emergente cultural de una sociedad en crisis, circunscripto a un período (del siglo XVI a finales del XVII) y caracterizado por una honda transformación económica de la sociedad feudal hacia formas incipientes precapitalistas, con el surgimiento de la sociedad de masas, el crecimiento de las ciudades y la progresiva conformación de una opinión pública como grupo de presión al orden monárquico. Por su parte, Eugenio D’Ors (1944) postuló la existencia de una temporalidad cíclica del arte barroco, una constante que aparece transformada en diferentes momentos históricos. Frente a esta concepción circular, Severo Sarduy en sus polémicos ensayos –“Barroco y neobarroco” (1972), “Barroco” (1974) y “Nueva inestabilidad” (1987)– exploró primeramente el término desde teorías postestructuralistas y del psicoanálisis lacaniano para afinar luego la pluma en caracterizaciones de tipo programáticas: “El espacio barroco es

el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información– el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto” (1999: 1401). Si la concepción de D’Ors presentaba lo barroco como simple oposición a lo clásico, pensar en términos de eclipse (figura observada como característica del barroco de Góngora) le permite a Sarduy esbozar la idea de que bajo este paradigma no existe un centro, sino que todo, lo clásico y su subversión, se dan al mismo tiempo y en un mismo lugar. Así es como puede postular la permanencia del concepto en nuestra época, proponiéndolo como categoría válida para el análisis de la literatura y de las artes en general, uniendo a escritores de lo más disímiles: Lezama Lima, pero también Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Leopoldo Marechal o Julio Cortázar conformarían así una misma modulación (neo)barroca.

Es que la proliferación de estudios realizados sobre el barroco ha terminado por producir líneas antagónicas de reflexión que amenazan con anularse entre sí en una teoría que subsume toda práctica artística (cfr. Deleuze 1989). Lejos de abundar en esta línea, me interesa detenerme en el análisis de la operatoria del mito gineocrático en algunas poéticas argentinas que acaso se pensaron dentro de esta estética.

Según señala Alicia Genovese en un ensayo pionero, *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas* (1998) –dedicado a analizar las obras de las poetas Diana Bellessi, Irene Gruss, María del Carmen Colombo, Tamara Kamenszain y Mirta Rosenberg–, la poesía producida por mujeres emerge en la década de 1980 dentro de un sistema diferenciado en grupos y estéticas (neobarroco, neorromanticismo, objetivismo) que, más allá de las singularidades, obliteran la conflictividad de género. Por tanto, en estas poéticas Genovese advierte la existencia de una “segunda voz” que se hace transparente en el momento en que enfrenta el obstáculo impuesto por la circulación del discurso masculino, sea como enunciado social o literario: “Leer una literatura escrita por mujeres requiere leer una articulación doble, esto implica considerar textos literarios con sus especificidades poéticas y, al mismo tiempo, una

producción diferenciada, irradiada por su filiación de género” (1998: 15). Se trata, en efecto, de la búsqueda de un sujeto poético nuevo donde “lo femenino se conforma como enunciación” (Monteleone 2009: 12) a partir de otra visión de mundo, otro deseo soberano y otra genealogía. La existencia de esta “doble voz” se alzarán, pues, con visos de ritualidad sobre una genealogía netamente femenina que tendrá quizá como musa tutelar, sombría, negada, y cada vez más mítica, la figura de Alejandra Pizarnik. En su ensayo *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, María Negroni grafica esta filiación de un modo virtuoso: “Como casi todas las poetisas de mi generación, comencé a leer a Alejandra Pizarnik después de su muerte. Para mí, ella fue (sigue siendo) una escritora, es decir un enigma generoso” (2003: 11).

En esta misma línea, pero ya militando la generación de poetisas de los 90, Anahí Mallol se preguntaba en su ensayo *El poema y su doble* (2004): “¿Quién no tuvo un affair con Alejandra Pizarnik?”. Es no solo en el abanico de temas y de tópicos recurrentes (el jardín como espacio textual del poema, la infancia y la imposibilidad de recobrarla, el silencio y la voz como espacio de dislocación del yo) donde Mallol observa no sólo los rasgos característicos de la joven poesía finisecular sino también la tensión de “un lirismo vuelto pregunta por el sujeto, despojada de sentimentalismo banal o posiciones estereotipadas, o por el contrario, mimando lo banal, volviéndose poesía marca Tinelli” (2004: 148). La de los 90 es –según la crítica– una poesía que se escribió desde “la incredulidad, sin ninguna utopía, ninguna victoria”, legible en las “huellas que la violencia ha dejado como herencia” y además en “la constitución de una conciencia de hijo o heredero en las pequeñas escenas familiares en que tantos de los poetisas jóvenes escribieron la historia (social, política y familiar al mismo tiempo) pequeño-burguesa” (2004: 50).

La diosa blanca

En *La diosa blanca* (1948), Robert Graves sostiene la tesis de que el lenguaje del mito poético, corriente en la Antigüedad

dad de la Europa mediterránea y septentrional, era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor de la diosa Luna, y que este sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía. Ese lenguaje habría sido corrompido al final del período minoico cuando invasores procedentes del Asia Central comenzaron a sustituir las instituciones matrilineales por las patrilineales y remixaron los mitos a tono con ciertos cambios sociales. Luego, con los primeros filósofos griegos que se opusieron firmemente a la poesía mágica porque amenazaba el orden lógico, se elaboró un lenguaje poético racional (clásico) lanzado al mundo como faro. En esta línea, hay quienes aseguran incluso que todas las mitologías antiguas refieren el inicio del mundo a partir de un enfrentamiento entre lo femenino y lo masculino: la Luna y el Sol, la Tierra y el Cielo, el Agua y el Fuego; mientras que la mujer estaría relacionada con la noche y el reino de lo nocturno, al hombre le correspondería el día y el régimen diurno.¹ Relatos, historias orales y leyendas de los más diversos pueblos habrían de repetir que en el comienzo del comienzo hubo un enfrentamiento entre dos modos de pensar lo viviente: ¿Debía gobernar la mujer: el mundo del sentimiento y la religiosidad? ¿O el hombre: el mundo de la racionalidad y la fuerza? Sin duda, a ese trasfondo mítico es al que alude Octavio Paz, cuando en 1962 presenta el poemario de Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*, con las siguientes palabras:

El árbol de Diana es transparente y no da sombra. Tiene luz propia, centelleante y breve. Nace en las tierras resacas de América. La hostilidad del clima, la inclemencia de los discursos y la gritería, la opacidad general de las especies pensantes, sus vecinas, por un fenómeno de compensación bien conocido, estimulan las propiedades luminosas de

¹ “Llegamos a la conclusión de que el principio femenino, como expresión válida de la unidad y santidad de la vida, llevaba perdido más de 4.000 años. Dicho principio, se expresa en la historia mitológica como *la diosa*, y en la historia cultural aparece en los valores otorgados a la espontaneidad, el sentimiento, el instinto y la intuición. Hoy en día no hay, formalmente hablando, dimensión femenina alguna de lo divino en la mitología judía y cristiana; nuestra cultura está articulada en torno a la imagen de un dios masculino que se sitúa más allá de la creación y que la ordena desde el exterior, en vez de estar en el interior de la misma, como lo estuvieron las diosas madres antes que él” (Baring y Cashford 2005: 13).

esta planta [...] los antiguos creían que el arco de la diosa era una rama desgajada del árbol de Diana. La cicatriz del tronco era considerada como el sexo (femenino) del cosmos. (1990: 199)

En *Eroica* (1988), de Diana Bellessi, esa exploración que indaga la figura de un sujeto femenino no unificado ni jerárquico, diseminado en la erótica anómala de la gimnasia lésbica, que escapa en la proliferación de la sensualidad de lo táctil a la “Ley del Padre”, funda una utopía de habla donde las voces subalternas se reúnen en la ilusión de un eco originario que vuelva a hacerlas circular, que las convoque, las repita, mientras aspira a volverse parte de ese coro. “Madrenochte que estás/ en los infiernos/ te busco te abandono” (356), y luego: “Madreperla/ Cenital/ el ojo/ cortado por la trampa” (2009: 375). El crítico Jorge Monteleone señala que *Eroica* representa un momento crítico de la poesía de Bellessi, un momento en que la materia poética se vuelve auto-reflexiva, la forma estalla en la ocupación del espacio de la página, el sujeto se vuelve inestable y móvil, ajeno a las seguridades de la anécdota o aventurado en el enigma de la imagen: el lenguaje y el tacto se interceptan mutuamente en una épica del *eros* feminizado. Hay por tanto, en el contexto de la poesía escrita por mujeres a fines de los años ochenta y principios de los noventa, una preocupación central anclada en lo femenino como espacio de enunciación. Se trata de “un redescubrimiento de la materia y una epifanía de lo concreto; una exploración del pasado y la historia a partir de los vínculos familiares, una adhesión a la lengua en la palabra maternal, una apelación a la memoria como fundación de la especie y no como nostalgia”; se trata incluso de “una experimentación verbal muchas veces radicalizada, porque en ello va la autonomía de un decir, la inscripción de un deseo divergente de los patrones patriarcales o de las oposiciones cristalizadas de género” (Monteleone 2009: 12-13).

En ese contexto, la poesía de Diana Bellessi se vuelve un referente insoslayable y *Eroica* amenaza con alcanzar “el valor de un manifiesto por la eficaz resolución lírica de sus planteos” (Monteleone, 2009: 13). Así el círculo nietzscheano del eterno retorno del mito, que en Lezama se particulariza en una reposición americana del barroco, en la poética de Bellessi es reto-

mado desde una perspectiva de género que trama un escenario bélico donde la feminidad urde alianzas (ancladas en la palabra y la traducción),² mientras lo latino y lo europeo se trenzan en un baile caníbal hecho de dobleces y mascaradas. Al primer poema que abre *Danzante de doble máscara* (1985), como postulación de lo sagrado en la animalidad y la caza (“Hierofanía”), se suceden piezas organizadas en torno a sujetos (la Amazona, Waganagaedzi –el gran andante–, Ulrico)³ que, tras ser presentados, serán los actantes del drama de las páginas finales (en el apartado “Textos para una ópera de cámara”). El libro, variado en cuanto a lo formal y a los tiempos y espacios referidos, parece no obstante estar atravesado por el conflicto del choque de culturas, el ocasionado en la conquista y el que se traduce en un presente de la escritura mestizo (en “Coda”) como “vasija de arcilla americana” (224), “único territorio no colonizado” (Bellessi 2009: 223). Es que la tensión entre la pluralidad del doblez de esta “danzante de espantosa máscara”⁴ (223) a la vez que alude

² “La poeta y ensayista Diana Bellessi, decide a fines de la década de los 80 hacer un balance histórico-político de la escritura y el pensamiento de las mujeres, balance con el cual sentará las bases de un modo de pensar y de hacer poesía que encontrará sus ecos y derivaciones en la década de los 90, en una serie de pequeños escritos que serán recopilados por la editorial Feminaria en *Lo propio y lo ajeno* (1996).” Mallol, Anahí, “Mirta Rosenberg, Diana Bellessi: poetas y traductoras”, *Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*, 25, 26 y 27 de septiembre, La Plata, Argentina, 2013.

³ En referencia a Ulrico Schmidl, de quien pertenece el epígrafe “Por entre toda la tierra no hicimos otra cosa que guerrear” [Viaje a España y las Yndias, 1534-1553] (Bellessi 2009: 251). La obra de Schmidl, soldado bávaro que participó en la expedición de Pedro de Mendoza y describe los pormenores de la primera fundación de Buenos Aires, es el primer libro escrito sobre el Río de la Plata; se publicó por primera vez en 1567 en una colección de viajes, en dos volúmenes, editada en Frankfurt por Sigmund Feyerabend y Simon Hüter.

⁴ Robert Graves caracteriza del siguiente modo a “la diosa blanca”: “La Diosa es una mujer bella y esbelta con nariz ganchuda, rostro cadavérico, labios rojos como bayas de Fresno, ojos pasmosamente azules y larga cabellera rubia; se transforma súbitamente en cerda, yegua, perra, zorra, burra, comadreja, serpiente, lechuga, loba, tigresa, sirena o bruja repugnante. Sus nombres y títulos son innumerables. En los relatos de fantasmas aparece con frecuencia con el nombre de «La Dama Blanca», y en las antiguas religiones, desde las Islas Británicas hasta el Cáucaso, como la «Diosa Blanca». No recuerdo poeta auténtico alguno, desde Homero en adelante, que no haya registrado independientemente su experiencia de ella. Se podría decir que la prueba de la visión de un poeta es la

sin duda a un doble origen, el americano y el inmigrante –representado por el alemán, que acompañó a don Pedro de Mendoza en busca de El Dorado, y el joven gran andante, personaje de la mitología toba⁵–, se resignifica mitográficamente en la figura de la Amazona en un complejo juego de espejos andróginos.

Afirma Creuzer que la diosa de la Noche, virgen sagitaria, era portadora de la luz en las tinieblas, pero renacía como hermana del Día y se unía a él en cuanto su contrario. Se observa así que la tradición de Homero, que habría de prevalecer sobre todas las demás versiones del mito y de fijar definitivamente su fisonomía, asocia estrechamente el mito de Diana al mito de Apolo. Por su parte, en el poemario de Bellessi, la Amazona y Waganagaedzi responden sin duda a este origen gemelar del sujeto poético. El texto confunde con deliberación episodios históricos con simbólicos, para lograr una resignificación oblicua: al encuentro feérico entre Irala⁶ y la Amazona sucede la fundación de Asunción y el nombramiento de Álvar Núñez Cabeza de Vaca.⁷ Irala, que representa al aventurero liberal, se opone al conquistador Álvar Núñez, de pensamiento conservador, respetuoso y ejecutor implacable del poder real. El rito de Ava-Porú,⁸ por el cual el personaje de la Amazona devora a su

exactitud de su descripción de la Diosa Blanca y de la isla en la que gobierna. El motivo de que los pelos se ericen, los ojos se humedezcan, la garganta se contraiga, la piel hormiguee y la espina dorsal se estremezca –cuando se escribe o se lee un verdadero poema–, es que un verdadero poema es necesariamente una invocación de la Diosa Blanca, o Musa, la Madre de Toda Vida, el antiguo poder del terror y la lujuria, la araña o la abeja reina cuyo abrazo significa la muerte” (2014b: 87).

⁵ Los tobas (también llamados qom) son una etnia que habita el Chaco central, al noreste de Argentina.

⁶ Domingo Martínez de Irala (Guipuzcoa, 1509–Asunción del Paraguay, 1556) fue un conquistador y colonizador español enrolado en 1535 en la expedición de Pedro de Mendoza, quien fuera el primer adelantado del Río de la Plata, para participar al año siguiente en la primera fundación de Buenos Aires.

⁷ Álvar Núñez Cabeza de Vaca (Jerez de la Frontera, 1488–Sevilla, 1558) fue un conquistador español, el primero en atisbar las cataratas del Iguazú.

⁸ Una nota al pie en el poemario refiere que “Ava” significa “persona”. De igual modo, en las páginas finales, se agregan una serie de notas aclaratorias sobre los vocablos guaraníes y tobas rescatados. Asimismo, se menciona la leyenda de la “Tierra sin Mal” o “Ivamarae’í”, una aldea igualitaria, basada en la solidaridad y la ayuda mutua entre todos sus componentes, “unidos por el abrazo del trabajo en común, la música y la danza”. Esta estrella, asegura la poeta, es la que

adversario Irala en un trance de amor y muerte, fagocitando simbólicamente a Europa, invita también a leerse en trama con esta serie que al fin redundante en espejo autoral: el culto a Diana/Artemis como constructo mitográfico que hace dialogar el mito amazónico con la tradición poética argentina y americana.

Y aquí es donde la poética de Bellessi se coloca bajo la sombra (inexistente) del *Árbol de Diana*, para desoír esas imágenes pizarnikianas que incansablemente ha fatigado la crítica al referirse a esta poética bajo la tutela de “la pequeña viajera” (217), “la hermosa autómatas” (209), o “la pequeña muerta” (211) “que ama al viento” (1990: 204). Se trata, en efecto, de esa cosificación atrofiada de una poética vuelta moneda, que Tamara Kamenszain ha resumido de un modo sencillo, en pocos versos, en *La novela de la poesía* (2012): “ahora Alejandra diría debajo/ no estoy yo/ y está bien que así sea/ para que la política se despeje de sus sombras” (2012: 384).

Hay, por tanto, una zona más densa y oscura de la feminidad, que se hace veladamente presente –si se me permite el oxímoron– en *Árbol de Diana*, y que estalla en *La condesa sangrienta* (1966) –obra tardía de Pizarnik–. Una zona que roza el horror y que Octavio Paz, en el prólogo anteriormente citado, grafica en la descripción de escenas feroces de un mito que “alude a sacrificios por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada nueva luna para estimular la reproducción de imágenes en la boca de la profetisa” (Pizarnik 1990: 199).

Mariposa mítica

El culto a Diana/Artemis puede rastrearse a lo largo de las épocas en muy distintas y heteróclitas fuentes, que se presentan como las verdaderas “aguas de lo oscuro” de donde ha bebido la poesía femenina argentina contemporánea. Así, sabemos que

ha guiado la inmigración a América y que ha signado su suerte: “También los inmigrantes pobres vinieron o fueron acarreados desde Europa hace cien años, oteaban el mar hacia la costa, buscando la tierra prometida, la Tierra sin Mal, el Nuevo Mundo, la América” (Bellessi 2009: 310).

la tradición transmitida por Homero subraya la fisonomía virginal de la diosa, hija de Zeus y de Leto, nacida en Delfos al igual que Apolo, su hermano gemelo; y que según la fuente egipcia referida por Esquilo, Artemis era hija de Zeus y de Deméter, hermana de Perséfone, y fue raptada por Hades (Plutón). Este fondo mítico sobre la naturaleza de la diosa, en la que la virginidad fecundable y la maternidad se mantienen en suspenso, ha sido luego explorado por Karl Kerényi (1950, 1952) y permite trazar perspicaces proyecciones sobre el basamento doctrinal del judeo-cristianismo, ansiosamente interesado en purgar el Mal enarbolando el culto mariano. Es que el mismo Friedrich Creuzer ha descrito la evolución dialéctica del mito artemisiano: la Artemis Letoide sería simplemente la reaparición de Ilitia, diosa de la noche fecunda y de los nacimientos, y como tal, habría asistido a Leto cuando esta, tras un largo camino, encontró refugio en Delos y dio a luz a dos gemelos divinos. Según la tradición de Homero, Artemis ve la luz antes que su hermano Apolo y, puesto que las divinidades nacen completamente formadas, luego ayuda a Leto en el parto de aquel.

Puede observarse así, en la ideología textual que atraviesa la serie Pizarnik-Paz-Bellessi-Kamenszain-Negróni y tantas más, la presencia fulgurante del mito. Robert Graves (2014a, 2014b) afirma que la reflexión sobre la mitología griega comienza con una comprensión cabal del sistema matriarcal totemico que prevalecía en Europa antes de la llegada de los invasores patriarcales provenientes del Este y el Norte. Toda la Europa neolítica, a juzgar por los artefactos y los mitos sobrevivientes, poseía –asegura Graves– un sistema de ideas notablemente homogéneo, basado en la adoración de la Diosa Madre, múltiples nombres por los que era también conocida y adorada en Libia y Siria. A la Gran Diosa se la consideraba inmortal, omnipotente, y en el pensamiento religioso no existía el concepto de paternidad. Tenía amantes por placer, no para proporcionar un padre a sus hijos. Los hombres temían, adoraban y obedecían a la matriarca; el hogar que ella atendía era su primitivo centro social y la maternidad su misterio principal. Una vez que se reconoció la importancia del coito para la fertilidad, la posición del hombre mejoró –dejándose de atribuir a los vientos o a los ríos la preñez de las mujeres–. La Ninfa o Reina tribal

elegía un amante anual entre los jóvenes que la rodeaban para sacrificarlo a mitad del invierno; de ese modo se aseguraba con la sangre la fertilidad de las cosechas y de los rebaños.

¿A qué otro mito pueden aludir las palabras de Paz sino a este culto de la “diosa Madre” encarnado en el “árbol de diana”?⁹ ¿No es esto “sumergido”, “lo originario sin causalidad, antítesis o logos” a lo que se refiere Lezama cuando alude –como citábamos antes– a las “maternales aguas de lo oscuro”? Es que allí donde los estudios de género ven supercherías, la racionalidad estética de los poetas insufla imagos y eleva catedrales. En el *Diccionario de los estudios de género y feminismos* (2007) no existe la entrada “Matriarcado” y, sin embargo, hasta bien avanzado el siglo XX la reflexión de los mitólogos aseguraba que esa era la organización originaria de todo Occidente.

El Matriarcado (*Das Mutterrecht*, 1861), de Johann Jakob Bachofen, fue una obra tan monumental como incomprendida en su momento de publicación. Sólo comienza a ser revalorizada a partir de que Federico Engels acude a ella para confirmar el carácter histórico de la familia. Si Creuzer¹⁰ había reconocido el

⁹ “Dada la asimilación del principio femenino y el inconsciente, obvio es que el bosque tiene un sentido correlativo. Por ello, puede afirmar Jung que los terrores del bosque, tan frecuentes en los cuentos infantiles, simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente, es decir su naturaleza devoradora y ocultante (de la razón)”. Cirlot, Juan-Eduardo (1994), *Diccionario de Símbolos*, Bogotá: Labor.

¹⁰ La obra de Creuzer suscitó polémica al ser tempranamente atacada desde dos perspectivas distintas: la historicista y la filológica, entre los años 1825 y 1829; no obstante, tampoco las reflexiones estructuralistas erigidas a mitad del siglo siguiente lograron superarla del todo. Por su parte, Karl Otfried Müller en sus *Prolegomena zu einer Wissenschaftlichen Mythologie* (1825) establece una postura netamente anti-comparatista, al abordar los mitos griegos a partir de su localización espacio-temporal y de su vinculación específica con determinados acontecimientos históricos. La utilización sistemática de la cronología y de la geografía por parte de Müller, como criterios básicos de la historiografía científica, se acopló de manera palmaria con el positivismo naciente haciendo que su teoría se impusiera en la Alemania del siglo XIX por sobre la de Creuzer, considerada romántica. Christian August Lobeck, por su parte, en su *Aglaophamus, sive de theologiae mysticae graecorum causis* (1829), sostuvo que el estudio científico no es posible sin contar con una sólida base histórico-filológica, demostrando cómo la ausencia de criterios cronológicos firmes le había hecho incurrir a Creuzer en generalizaciones diversas a la luz del querido neoplatonismo. Confundiendo método de estudio con objeto, Lobeck y Müller sentaron las bases del método histórico-filológico de estudio del mito, desarrollado luego

desarrollo de todas las religiones a partir de un enfrentamiento entre la religión de los pastores y la de los agricultores, Bachofen se propuso estudiar cada mito en el cabal contexto que constituye su sistema ideológico, un sistema singular de cada era y de cada civilización, observando también que los mitos poseen una gran inercia que permite explicar no sólo los principios de la cultura que los crea, sino también los restos residuales de las civilizaciones anteriores. Bachofen distinguirá cuatro fases de la historia de la humanidad. En un principio la humanidad se encontraba en un estadio de la civilización conocido como *betairismo*, en el que los hombres dominaban a las mujeres por la fuerza; como reacción a esta situación, las mujeres respondieron violentamente haciéndose guerreras y creando la civilización *amazónica*, en la que el hombre pasa a ocupar un lugar secundario; a este sometimiento por la fuerza o capricho se sucede la institución matrimonial y la agricultura fundadas en el derecho materno que se conoce con el nombre de *ginecocracia*, basado en el predominio de los valores de lo femenino (la afectividad, la religiosidad, la cultura) y los lazos de sangre por vía materna. No obstante, al parecer, ese sistema no era lo suficientemente estable –explica Bachofen–, ya que no permitía que “las energías de la Civilización llegaran a su máxima expresión”. Fue por eso necesario el advenimiento del patriarcado, basado en los valores masculinos que permitieron el desarrollo de la Racionalidad del Derecho Civil frente al Derecho Natural matriarcal y la concreción de la idea de Estado. Los mitos conservarían así el recuerdo de este enfrentamiento entre dos tipos de racionalidades, como la pre-helénica y la helénica en el caso griego, cuyo desarrollo puede observarse –afirma el autor de *El Matriarcado*– como pauta común de toda la humanidad. Así, el tránsito del matriarcado al patriarcado habría tenido lugar en un principio en Grecia, mediante la introducción de la religión apolínea, pero sólo habría quedado realmente consolidado en Roma, a través del establecimiento del Derecho y de la noción de Estado.

Según Pierre Klossowski (1980), basta con remitirse a tal obra capital de Bachofen para reconocer, en esta fase exagerada

por Ulrich von Wilamowitz, Otto Kern y Martin P. Nilson, que fue la escuela predominante en la historiografía alemana. (Cfr. Linares García 1987: 5-13).

y última de la ginococracia que constituía el fenómeno amazoniano, los vínculos orgánicos entre el culto de la Luna y el prototipo de la virgen esquivada y armada, elaborado conforme al modo de vida de las Amazonas. A partir de ahí, según concluye el pensador francés, la imagen de la diosa experimentó un gran desarrollo: en Creta pronto iba a confundirse con *Britomartis*, la *dulcis virgo*, diosa de las montañas, venerada por los cazadores y los pescadores, con el nombre de *Dictima* (de δίκτυς: “red”), una de las denominaciones más frecuentes de Artemis. Así, la extendida adoración de la hermana gemela de Apolo¹¹ da crédito a la tradición retomada por Calímaco, según la cual las Amazonas habrían importado y fecundado su culto en Éfeso mismo. Por tanto, la Artemis de Éfeso, cuyo culto estaba aún floreciente en la época de San Pablo, representa en los últimos tiempos del paganismo la síntesis final de los rasgos atribuidos a esta extraña divinidad femenina que recorre todos los mitos: divinidad virgen-madre, nutricia y bestial, de múltiples pechos, que reúne en sí misma todas las fuerzas oscuras y radiantes, caracterizada por su sonrisa de madona coronada, el gesto hierático de sus manos y un culto de carácter orgiástico.

Numerosas obras de la estética contemporánea podrían leerse bajo la sombra de este “árbol de Diana”, aunque –como la misma Alejandra haya observado, citando a Gaston Bachelard–: “El poeta debe crear su lector y de ninguna manera expresar ideas comunes”.¹² Así tramó Pierre Klossowski *El baño de Diana* (1980), en un denso tejido mítico, que involucra erudición, mitología y lirismo: una puesta en suspenso de las certezas y un buceo en el inconsciente colectivo. Así también alza su voz la Amazona de Diana Bellessi, en *Danzante de doble máscara* (1985), elaborando una compleja red de imágenes, símbolos y enlaces culturales para urdir un personaje que reúne esa tensión entre lo propio originario y la tradición europea. Se trata, en efecto, de la misma búsqueda que cifra el devenir del poemario *El eco de mi madre* (2010) de Tamara Kamenszain o la

¹¹ En este sentido, señaló Charles Picard que “Apollon et Artemis, d’autres divinités du monde ancien ont dû, certes, à l’époque romaine surtout, obtenir un prestige très étendu” (1922: xvi).

¹² Pizarnik, Alejandra (2016) [1967]. “El poema y su lector”, *Prosa completa*, Buenos Aires: Lumen, p. 301.

asunción de una fraternidad de género en *El sueño de Úrsula* (1998) de María Negroni y en *La familia china* (1999) de María del Carmen Colombo. El autor de *Paradiso* (1966) llamó a esta modelización propia de la cultura el “arte de la contra-conquista”; no obstante, los viejos eruditos que hemos explorado en estas páginas una y otra vez nos recuerdan que la mariposa mítica siempre habrá de vestirse de nuevas crisálidas, porque en esa reversión cifra su vuelo.

(Croquis ornamental 3)

En *La era neobarroca* (1989), Omar Calabrese analiza la posmodernidad como una época dominada básicamente por el signo cultural barroco, capaz de poner en juego un gran número de elementos de un modo abarcable y frágil, dentro de un conglomerado de imágenes, ideas y teorías que el sujeto coteja como patrimonio universal bajo el arbitrio irresoluto de la tecnocracia capitalista. Oxímoron, metáfora, elipsis, metonimia y, en un nivel estructural mayor –ya que ponen en juego un relato–, parodia y alegoría serían las figuras características del barroco que la posmodernidad, en un flujo de liquidez y masificación, pondría a funcionar dentro de la sociedad del espectáculo.

Sin embargo, sabemos que en un tiempo cifrado por el caos, toda lente es también un interrogante, un corsé o un camino. Sea que asumamos la posmodernidad bajo el signo del kitsch o del barroco, conviene recordar que un incansable estudioso de los mitos como Mircea Eliade observó que también el siglo XX se regía por las “estructuras míticas de las imágenes y de los comportamientos impuestos a las colectividades de los mass-media”, originando un “proceso inconsciente de proyección y de identificación” (1994: 192) en el que el lector participaba de un modo vívido de la trama. Es decir, sólo rastreando ese patrón de comportamiento “heroico” del sujeto contemporáneo en la cadena que va de la creación a la recepción de la obra, sea este el mito de Superman, el del artista moderno –a lo Rimbaud o Van Gogh– o el de Wonder Woman, es que la serie de pruebas iniciáticas atravesadas legitiman su postulación de excepcionalidad.

A la luz de estas teorizaciones, en estas páginas se han analizado distintas voces emblemáticas de la poesía del Imperio, con la sospecha constante de que el mito ginococrático de la “dulcis virgo”, reversión de la “diosa blanca” o la Artemis Letoide, que en la época de San Pablo encarnaba la síntesis pagana de todos los rasgos atribuidos a lo femenino –divinidad virgen-madre, nutricia y bestial, capaz de reunir todas las fuerzas oscuras y radiantes en su sonrisa de madona coronada– se actualiza en la producción diferenciada de cambio de milenio proyectando una filiación de género altamente efectiva, anclada –al decir de Robert Graves– en la figuración mítica del lenguaje poético.

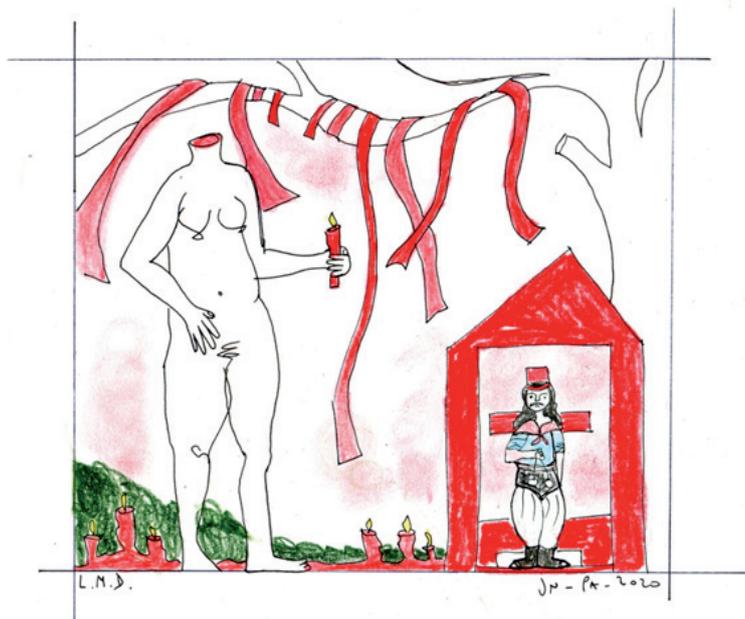
Lepidopterólogos:

- Bellessi, Diana (2009). *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*, prólogo de Jorge Monteleone, Edición al cuidado de Sonia Scarabelli y Daniel García Helder. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bordelois, Ivonne y Cristina Piña (2014). *Nueva correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Colombo, María del Carmen (1993). *La muda encarnación*, Buenos Aires: Último Reino.
- ____ (1998). *Blues del amasijo y otros poemas*, Buenos Aires: Alicia Gallego editora.
- ____ (1999). *La familia china*, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Genovese, Alicia (1998). *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires: Biblos.
- ____ (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Buenos Aires: FCE.
- Gómez de la Serna, Ramón (1988). *Ensayo sobre las mariposas*, Madrid: Moreno-Ávila editores.
- Kamenszain, Tamara (2012). *La novela de la poesía. Poesía reunida*, prólogo de Enrique Foffani, edición al cuidado de Violeta Kesselman, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lezama Lima, José (1988). *Confluencias. Selección de ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Mallol, Anahí (2004). *El poema y su doble*, Buenos Aires: Simurg.

- Negrón, María (1991). *La jaula bajo el trapo*, Buenos Aires: La palma.
- ____ (1998). *El sueño de Úrsula*, Buenos Aires: Seix Barral.
- ____ (2003). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Pizarnik, Alejandra (1990). *Obras completas. Poesía y prosa*, Buenos Aires: Corregidor.
- ____ (2016). *Prosa completa*, edición a cargo de Ana Becciu, prólogo de Ana Nuño, Buenos Aires: Lumen.
- ____ (2016). *Diarios*, nueva edición de Ana Becciu, Buenos Aires: Lumen.

Capítulo 4

Merchandising y religiosidad naif



La fecha está grabada a fuego: para la feligresía mundial es el 13 de marzo de 2013 cuando comienza el nuevo milenio. Según Wikipedia, la santa enciclopedia libre que fiscaliza y secunda cada una de nuestras entradas, Jorge Mario Bergoglio es, de los doscientos sesenta y seis papas ungidos, el primero latinoamericano y argentino. El Imperio se solaza con la bandera blanquiceleste, ahora manto beato, con la que arropar la fe: *¡Habemus Papa!* Bajo el lema: *Miserando atque eligendo*. ¿Misericordando y también eligiendo? ¡Nooo! Wiki traduce: “Lo miró con misericordia y lo eligió”. No obstante, el gerundivo latino supone más bien cierta obligatoriedad que en lo personal traduciría así: “El que debe ser mirado con compasión y también elegido”. En estos dos mil años de cristianismo, doscientos cincuenta y cuatro papas pertenecieron a países europeos, ocho al Oriente Medio y tres al África. Jorge Mario Bergoglio, presentado como “Francisco” para todos los fieles del planeta, jefe de Estado y máximo soberano de la Ciudad del Vaticano, fue y es además un militante peronista. Así y todo, el Santo Padre no es el objeto de estas páginas. Me interesa más bien detenerme en el panteón de los santos populares argentinos, en la densidad simbólica de algunas de estas figuras, porque funcionan como agentes culturales cohesivos que al interrogarlos revelan la racionalidad estética que atraviesa el horizonte cultural e histórico del cual surgieron.

Colocadas en un lugar problemático frente a la ortodoxia religiosa, las devociones populares aglutinan y convocan al pueblo en torno a núcleos simbólicos y emocionales, a valores y creencias características que “religan” desde los márgenes de la cultura la experiencia de la vida comunitaria. Según Lactancio, uno de los primeros escritores cristianos, la etimología del término “religión” revela precisamente ese volver a unir (*religare*) lo que se ha separado a través de la razón o la conciencia, esa fractura de la animalidad y la naturaleza generada al entrar en la cultura. Ernst Cassirer (1971) definió al hombre como un “animal simbólico” que a lo largo de las épocas y las distintas civilizaciones ha sido capaz de producir símbolos de espesor mítico-religioso. Clifford Geertz –por su parte– pensó la sociedad religiosa como un “sistema de símbolos que obra para establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y

motivaciones en los hombres, formulando concepciones de un orden general de la existencia y revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único” (1989: 89). La cultura, el arte y la ciencia vendrían a ser el nuevo hábitat, “la” naturaleza que la singular animalidad del ser humano necesita para poder vivir, y la religión, puntualmente, constituiría el sistema conceptual, mítico, simbólico y ritual que, planteándose en términos de *verdades absolutas*, opera sin necesidad de verificación o, en todo caso, reclama por parte del sujeto una verificación apenas tautológica.

A lo largo de la primera década del siglo XXI, se publicaron en Argentina una serie de textos con temáticas centradas en torno a la religiosidad popular. Intentaremos analizar un corpus plural, conformado por diversas novelas y relatos, junto con otras fuentes de análisis demográfico y antropológico, a fin de relevar la proliferación de estas prácticas y calibrar el régimen estético que despliegan.

San Jorge & El Gauchito Gil

Quizá sean las novelas de Leonardo Oyola (1973) las que conformen el núcleo más rico del corpus: el universo ficcional de *Chamamé* (2007), *Gólgota* (2008) y *Santería* (2008) se construye con un realismo que abreva en el pintoresquismo de la pobreza villera, activa en la prosa la oralidad y la incorrección de las hablas marginales y acude al sincretismo religioso que exuda la argentina pluricultural para caracterizar a sus personajes. Estos materiales heterogéneos le permiten a Oyola urdir su modesto aporte al género novela negra y salir airoso –recordemos que *Chamamé* obtuvo el premio Dashiell Hammet de Novela Negra en el año 2009–. Leídas las tramas en serie, es posible observar que la galería de personajes que las conforman, una y otra vez, resulta caracterizada a partir de la devoción; así, el mundo de la ley y el del hampa está también furiosamente escindido por el estatuto de los santos protectores que los sujetos a su turno invocan. Leemos en *Gólgota*:

Nosotros, la gran mayoría de los policías creyentes, le somos devotos al santo de los caballeros o al caballero de los santos, a San Jorge. Ellos, en cambio, al gaucho o al santito. Cuando se tatúan los cinco puntos, cuando hacen cara al dado, si lo curten prometiéndolo sangre a quien le tienen devoción, cagaste. Porque esos dos, ya sean el Gauchito Gil o San La Muerte, son tan cumplidores como celosos de que se les cumplan sus promesas. (Oyola 2008a: 82)

En ambos mundos campea la muerte y la venganza; el laberinto de callejuelas y ladrillos huecos que componen Villa Scasso pierde por igual a pibes chorros, policías y delincuentes experimentados en el violento imperativo de una única Ley, la del talión: “muchos se tatúan en la cárcel prometiéndole venganza contra el o los rati que los encerraron. Es acción y reacción. Una interminable ley del talión repitiéndose infinitamente” (Oyola 2008a: 81). En el bizarro baño de sangre derramada, poco importa al final que San Jorge forme parte del culto oficial católico o que San La Muerte se coloque en sus antípodas: la sed de venganza, violencia y muerte termina igualando a todos los creyentes –parece decirnos Oyola en sus ficciones–.

Santería (2008), otra de las novelas que compone nuestro corpus, retuerce otra vez las regulaciones del género con chalecos antibalas, cosmogonía indígena, rock y conjuros. Aquí no hay crimen sino promesa de una muerte, la de la narradora protagonista de esta historia, la “Víbora Blanca”, una joven vidente que vive en la villa Puerto Apache, si no realiza un “amarre amoroso” a una clienta que en el devenir de las páginas se tornará salvaje y temeraria: la Marabunta, especie de *femme fatale* vencida por el desamor y los años. A mitad de camino entre el folletín sentimental y la novela negra de suspenso, quizá no sea errado plantear que el verdadero eje temático del texto es la fe, la fe que empuja a los personajes a realizar actos superadores y elevarse por sobre sus miserias. Dice el texto: “Tener fe es tener poder. Si tenés fe no hay con qué darte. [...] Si tenés fe, tenés un arma. Yo tengo fe. Tengo poder. Y estoy armada. Por eso la gente viene a consultarme” (2008b: 18-19). ¿Y en qué cree esta bruja del Bien? En Dios, en los suyos y en el Gauchito Gil, un santón popular que se llama Antonio y el texto declara como infalible. Las historias traídas del Brasil profundo y del monte

santiagueño, esas habladurías que circulan por El Jabuti, la otra villa donde se desarrolla esta historia y que, a diferencia de Puerto Apache, no sufrirá la topadora del menemismo, se mezclan en el texto junto a letras musicales y referencias televisivas como si fueran esas cartas de tarot que la protagonista lee para ganarse la vida.

En los dos tomos que componen la obra conjunta *Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular*, editada por Rubén Dri, puede observarse a través del rastreo etnográfico y sociológico la riqueza de la religiosidad popular argentina. Con todo, es posible observar que los distintos santos populares vernáculos y el culto que habilitan están íntimamente ligados a funciones sociales y roles mítico-culturales presentados no como estereotipos fijos sino como valencias lábiles, pasibles por expansión de acercarse a la cotidianidad del sujeto. La figura más interesante, y más popular de las últimas décadas, quizá sea en efecto la de Antonio Mamerto Gil Núñez: conocido como “El Gauchito Gil”. Según los registros orales, Antonio Gil habría nacido alrededor de 1847 y muerto en 1874 en la provincia de Corrientes, Argentina. Enrolado en la Guerra del Paraguay, participó también de la guerra civil argentina entre federales y unitarios, hasta que luego de recibir un mensaje divino decidió desertar del ejército: según cuenta la leyenda, Dios se le habría aparecido en sueños y le habría pedido que no derramara más sangre de hermanos. Gil se convierte, entonces, en un gaucho que faena ganado y roba, para repartir entre las familias más humildes parte de su botín. Un 8 de enero la policía lo detiene y ejecuta a ocho kilómetros de la ciudad de Villa Mercedes. Desde entonces, algunos lo consideran un gaucho bandido y otros, un santo que se declaró inocente y salvó a un niño, al hijo de su captor. Pero lo cierto es que desde hace más de cien años, el culto al “Gauchito Gil” viene creciendo en la Argentina con una velocidad pasmosa que incluso cruza fronteras. Cada 8 de enero se dan cita en la ciudad correntina de Villa Mercedes cerca de quinientas mil personas para recordar esa trágica muerte y agradecer los “favores recibidos” por parte del gaucho crucificado, tal como lo representa su efigie. Como señala Rubén Dri, lo interesante de esta figura no reside en la veracidad de las historias que la recrean, sino

en que invita a desentrañar “qué significa el símbolo para los sectores populares, es decir, cómo estos lo interpretan. Ello implica no partir de certezas anteriores y sobre todo, no partir de condenaciones” (Dri 2003-2007: 11). Lanzados a este ejercicio reflexivo, es preciso analizar el ícono a través del cual los creyentes presentifican al santo de su devoción, no como un fetiche alienante, sino como un objeto estético singular. En rigor, la escultura de yeso y molde prolijamente pintada del Gauchito Gil, que se vende no sólo en el predio que oficia de templo sino en todas las santerías del país, puede variar de tamaño pero la imagen suele ser similar: se trata de un gaucho con boleadoras y chiripá, cabellos largos y negros, ceño firme, mirada cándida, bigote imponente: recuerda la imagen de Alfredo Alcón protagonizando el film *Martín Fierro* (1968), bajo la dirección de Leopoldo Torre Nilsson, pero con una cruz roja de fondo. Toda la tradición literaria argentina se solaza en esta figura que fusiona al Jesús de Nazaret con el gaucho matrero que infringe la Ley –paradójicamente– a fin de impartir Justicia.

La fe de los televidentes

La *Primera encuesta sobre creencias y actitudes religiosas en Argentina*, realizada en agosto de 2008, arroja algunos datos interesantes: 9 de cada 10 argentinos de todas las edades dice creer en dios, el 61 % afirma que se relaciona con él por su propia cuenta y el 76 %, que concurre poco o nunca a los lugares de culto.¹ La arrasadora mayoría de creyentes, junto al

¹ La *Primera encuesta sobre creencias y actitudes religiosas en Argentina* (FON-CYT y CEIL PIETTE-Conicet, Dir. Fortunato Mallimaci), realizada en agosto de 2008, de alcance nacional y una cobertura de 2.403 casos, releva los siguientes datos:

DIOS Y SUS MEDIACIONES: 9 de cada 10 argentinos de todas las edades creen en dios. 61,1% de los que afirman o dudan creer en dios se relaciona con él por su propia cuenta. 45% acude más a dios en momentos de sufrimiento.

EL CULTO: 76% de los argentinos concurre poco o nunca a los lugares de culto. 23,8% son practicantes frecuentes. 26,8 % nunca asiste a las ceremonias.

RELIGIÓN POR REGIONES: NOA: 91,7% son católicos. SUR: 21% son evangélicos. AMBA: 18% son indiferentes a lo religioso.

alto índice de sujetos que se relacionan de manera “libre” con su dios, indica que existe un notable relajamiento de la matriz disciplinar de la religión en tanto institución, y un robustecimiento de las prácticas paganas que el creyente vivencia como auténtica moción de fe. Conviene asimismo recordar que durante el período de la última dictadura militar hubo un estricto control burocrático de los grupos religiosos, a través del Registro Nacional de Cultos; esta ley, que obligaba a los cultos religiosos a registrarse, se intentó modificar a mediados de la década de 1990, pero recién a partir de la presidencia de Néstor Kirchner los requisitos para la inscripción se volvieron más laxos. Aun así, según apunta el investigador Alejandro Frigerio, “hay muchos grupos que no quieren inscribirse porque no les interesa o no saben cómo hacerlo. En la medida en que estas religiones se hacen cada vez más populares, crece el número de templos pentecostales o umbandistas en sectores más alejados de la Capital, a los que no les preocupa o no tienen los medios para hacer el trámite en el Palacio San Martín” (2011: 7).

RITOS: El bautismo es el rito de ingreso más practicado. 95,3 % de los encuestados está bautizado.

ACCIONES VALORADAS DE LAS RELIGIONES: 28,3 %: Educar a los jóvenes. 27,2 %: Ayudar al necesitado y al que sufre. 6,6 %: Promover la paz.

SEXO Y RELIGIÓN: 92,4 % de los consultados está de acuerdo con que los chicos reciban educación sexual en las escuelas.

PLURALISMO, DIVERSIDAD Y CULTURA CRISTIANA: 76,5% de los entrevistados se definen católicos, 9% evangélicos, 11,3% agnósticos, ateos o indiferentes, 1,2% testigos de jehová, 0,9% mormones, 1,2% otras opciones.

PRÁCTICAS RELIGIOSAS ELEGIDAS: 78,3% rezar en casa, 42,8 % leer la Biblia, 31 % concurrir a santuarios.

RÁNKING DE CREENCIAS:

91,8%: Jesucristo.

84,8%: Espíritu Santo.

80,1%: Virgen María.

78,2%: Los Ángeles.

76,2%: Los santos.

64,5%: La energía.

38,8%: Los curanderos.

PRÁCTICAS ALTERNATIVAS:

31,5% Consultó alguna vez a un curandero.

25,9% Cree en la astrología.

25,7% Cree en la videncia y la adivinación.

En la sociedad argentina actual, las devociones populares evidencian ese espesor simbólico a través de un anclaje simbólico-objetual que presentifica la fe de un modo insistente: textos, ficciones, imágenes de los santos que emulan la hagiografía cristiana, velas, flores, múltiples exvotos y *souvenires* para los promeseros... La proliferación de estos objetos que participan del circuito económico que rodea a los templos y que, trasladados luego a la escena privada de las personas, son testimonio de su fe, se imponen como la contraparte olvidada, ineludible, primigenia y recidiva del devenir discursivo de la teología. Es curioso, en este sentido, observar que los textos ficcionales que ponen en escena la religiosidad popular acuden además a referencias de la cultura mediática para crear suspenso en la trama. *La asesina de Lady Di* (2001), de Alejandro López, por mencionar una novela que fue muy leída, festejada y reeditada en los años posteriores a su publicación, se construye también sobre la saturación kitsch, el mundo de las telenovelas y el pop musical latino, pero desde la psicología sádica de un personaje: el universo religioso funciona aquí como el revés diabólico de Esperanza Hóberal, la protagonista, que es movida sólo por la pasión del Mal y el ansia de destrucción. No obstante, la epopeya maléfica de Esperanza se detiene, curiosa y marianamente, cuando logra quedar embarazada de Ricky Martin, el conocido cantante latino. *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara, actualiza el mismo recurso narrativo: esta vez es Susana Jiménez, la diva mediática argentina, quien pasa sin solución de continuidad de un sistema de relatos a otro (del show televisivo a la ficción textual) para reforzar el efecto de realidad y ser sanada milagrosamente por la mística travesti que protagoniza la novela. Al igual que las novelas de Oyola, Cabezón Cámara también desarrolla su trama en un escenario villero, pero multiplica allí las referencias literarias y explora quizá con mayor profundidad las razones complejas de estas prácticas:

Tardé meses en perder esa perspectiva; el panteón villero fue una fiesta para el par de idiotas que éramos él y yo en ese momento. El Gauchito Gil, de chiripá rojo, nos suscitó comentarios como estos: “¿pero está canonizado?”. “Creo que no, Dani, puesta a canonizar ladrones, la Iglesia prefiere a los que roban a los pobres”. “Tenés razón: hasta Jesús lo

dijo, al César lo que es del César”. “Sí, pero César estaba vivo y seguro que tenía alguna idea de qué hacer con las monedas. San Martín, Roca, Mitre y Sarmiento, ¿para qué mierda podrían querer los billetes? En los trenes no lo gastan, no sé si te subiste a alguno últimamente”. (Cabezón Cámara 2009: 56)

La novela se organiza en torno a dos narradoras enamoradas una de la otra, dos voces que compiten por ofrecer su versión de los hechos y que marcan el adentro y el afuera de la cultura y también de la fe: la periodista frívola y descreída, que estudió letras clásicas en la universidad y que se endroga con “merca” por aburrimiento, y la travesti villera que se comunica con la Virgen María y que por su valentía y misticismo adquiere visos de heroína. No es menor que en la novela también se recuerde el culto a la Difunta Correa y que se homologue su imagen al ícono de la Virgen –“La Correa debía ser obra del mismo escultor que había hecho a la Virgen, era igual de raquíta y cabezona”–, y a esta con las “travestis villeras” –que “nacieron murciélagas y viven vestidas para la noche”– (2009: 55): el régimen estético de la novela actualiza desde la religiosidad kitsch las demandas de las minorías sexuales que poco tiempo después de la publicación del texto encontrarían su amparo en la Ley de Matrimonio Igualitario sancionada en Argentina en julio de 2010.

Si bien la militancia de género se continúa en su siguiente nouvelle, *Le viste la cara a Dios* (2012) –en la particular denuncia de la trata de blancas y la explotación sexual de menores–, es en *La Virgen Cabeza* donde Cabezón Cámara más originalmente reescribe el culto mariano desde una perspectiva lésbica. Así, la maternidad, como fuerza dadora de vida, que recuerda la adoración a la Virgen a lo largo de todo el país (la Virgen de Luján, de Pilar, de San Nicolás, de Itatí, etc.), se actualiza en el texto en la adoración camp a esta “Virgen Cabeza” que imparte su mensaje de amor en un español castizo que resuena, en ese escenario marginal, tan arcaico como risible.

Como Chertrudi y Newbery (1978) han estudiado, el culto a la Difunta Correa se remonta al siglo XIX, a la época en que las luchas intestinas entre unitarios y federales desgarraban a la Argentina naciente. No obstante, es en la década de 1970 que

más se populariza su devoción, cuando miles de personas comienzan a peregrinar, principalmente en Semana Santa o el Día de todos los Santos, hasta el pueblo de Vallecito (en la provincia de San Juan) donde se encuentra su templo. Podría observarse –al hilo de las reflexiones– que la figura de la Difunta Correa ya conjugaba los rasgos propiamente estereotípicos de la madre primordial junto a otros considerados como esencialmente masculinos, como la valentía o la decisión; lo que la apuesta de Cabezón Cámara le adiciona a su “Virgen Cabeza” es la flexión autoconsciente e intelectual propia del camp, porque “lo camp es esotérico: tiene algo de código privado” (Sontag 1996: 356). En cambio, el ícono de yeso que en la actualidad recuerda a la Difunta Correa representa a una mujer yacente vestida de rojo estridente (la primera versión del ícono, ubicada en la capilla más antigua del predio de Vallecito, la muestra con un vestido azul a la usanza mariana), con zapatos negros y un brazo extendido, la cabellera negra se desparrama sobre sus hombros y sobre su pecho se encuentra el hijo presto a succionar el pezón que milagrosamente habrá de salvarlo. El ícono kitsch, por tanto, intenta presentificar desde la estética más afín y asimilable para el creyente la historia de esta madre que, negándose a ser botín del vencedor, se lanzó heroicamente a cruzar el desierto en busca de su hombre.

Santa Gilda canta de nuevo

Hacia fines de los años 90 emerge otra figura en el santoral popular argentino que actualiza los rasgos marianos, en el mundo de la noche y la bailanta, y el ideario de emancipación de género: Gilda, una ex maestra de escuela nacida en 1961 bajo el nombre de Miriam Alejandra Bianchi, es quien forja una inédita popularidad en el mundo de la cumbia. El 7 de setiembre de 1996 ella, su hija y su madre, junto con los músicos de su banda, fallecen en un accidente de tránsito cuando viajaban a un concierto que se realizaría en la provincia de Entre Ríos. Ese lugar, con los restos del ómnibus donde se accidentó, oficia de templo al cual llegan miles de peregrinos de todo el país para pedirle a “Santa Gilda” que sane enfermedades, consiga trabajo,

amor y dinero. A su tumba, localizada en el cementerio porteño de Chacarita, también se acercan miles de devotos y fanáticos para cumplir promesas y pedirle favores, dejándole cartas, fotos, rosarios y estampitas.

Contrariamente a lo que pueda creerse, la cumbia no comienza su recorrido en los sectores populares argentinos: en su tierra de origen pasa de ser el estilo folk regional a convertirse en un símbolo nacional colombiano y llega a Argentina en la década de 1960, afincándose como música de las clases medias. Según Pablo Semán (2012), su implantación en el mundo popular dio lugar a un juego de variaciones y apropiaciones locales que acompañó a las generaciones de argentinos que nacieron a partir de los años 70: una amplia serie de inflexiones estilísticas asociadas a las transformaciones operadas en la cumbia, pero también a la aparición de tecnologías que des-intermediaban el proceso de producción, consumo y reproducción de la música en la década de 1990. Así, el desarrollo tecnológico y la misma concepción económica que excluía socialmente a los jóvenes les permitían comprar instrumentos importados relativamente baratos de producción y grabación de música. Vista desde afuera, la “bailanta” fue caracterizada como grotesca, chabacana o vulgar, al ser relacionada con otros espacios musicales transitados por los sectores medios, sin que ello hiciera mella en su creciente popularidad. La música de Gilda se desarrolló, pues, en estos escenarios tomados por la llamada “música tropical”: conjunto que incluía ritmos heterogéneos, y no necesariamente tropicales, como el cuarteto cordobés, el chamamé y la insurgente “cumbia villera”.

Que Netflix emprenda el proyecto de urdir una serie sobre la vida de la cantante se debe tanto al éxito logrado por la película, estrenada en el año 2016, como al pavoroso fenómeno de su popularidad. Dirigida por Lorena Muñoz y escrita por Tamara Viñes, *Gilda, no me arrepiento de este amor* orquesta su trama en torno a los desafíos que debió enfrentar la compositora para desarrollar su carrera musical a partir de una batería de letras que escenificaban lo femenino en el campo de fuerzas de la dialéctica amatoria: letras que, como el nombre del tema al que hace alusión la película, reclaman libertad para tomar posesión del propio cuerpo y su deseo.

No me arrepiento de este amor

Letra y música: Miriam Bianchi

No me arrepiento de este amor
Aunque me cueste el corazón
Amar es un milagro y yo te amé
Como nunca jamás imaginé
Tiendo a arrancarme de tu piel
De tu mirada, de tu ser
Yo siento que la vida se nos va
Y que el día de hoy no vuelve más
Después de cerrar la puerta
Nuestra cama espera abierta
La locura apasionada del amor
Y entre un te quiero y te quiero
Vamos remontando al cielo
Y no puedo arrepentirme de este amor
No me arrepiento de este amor
Aunque me cueste el corazón
Amar es un milagro y yo te amé
Como nunca jamás imaginé
Tiendo a arrancarme de tu piel
De tu mirada, de tu ser
Yo siento que la vida se nos va
Y que el día de hoy no vuelve más

La devoción por Gilda, en cuya figura se congrega la estética pop-tropical de la cumbia y el kitsch naif de la hagiografía mariana, creció en el cambio de milenio junto a los ideales de

emancipación femenina en una feligresía cada vez más alejada de la matriz disciplinar de los cultos. Como se indica en el *Atlas de las creencias religiosas en la Argentina* (2013), se trata de un período donde se vivencia la religión lejos de las instituciones que organizan a las distintas religiones ya que el 61,1 % de lxs argentinxs dice relacionarse con Dios “por cuenta propia” y sólo un 23 % dice hacerlo a partir de las estructuras eclesiales. Estos números avalarían, entonces, la tesis de que el aumento de los procesos de creatividad individual van de la mano de la desinstitucionalización de las prácticas religiosas; la existencia de estos santos populares vienen a constituirse entonces en una especie de zona franca donde se cruza la feligresía adscrita a distintos cultos, de manera más o menos laxa. Según el *Atlas*, la pertenencia religiosa de los habitantes de la Argentina está conformada mayormente por católicos (76,5%), luego siguen los evangélicos (9% conformado por pentecostales, bautistas, luteranos, metodistas, adventistas e Iglesia Universal del Reino de Dios), y un 11,3% que se declara indiferente (es decir, agnósticos y ateos). El resto se divide entre testigos de Jehová (1,2%), mormones (0,9%) y otras religiones (1,2%), entre las que se encuentra la judía, la musulmana, la umbanda o africanista, la budista y la espiritista (cfr. *Atlas* 2013: 32-33).

Colocadas en un lugar problemático frente a la religión institucionalizada, estas figuras son asumidas por el imaginario popular en su costado más humano, como seres que, a través de sufrimientos y pruebas extremas, se han impregnado del poder y la trascendencia de lo sagrado. El cuerpo sufriente y sacrificial es representado por figuras pretendidamente bellas que actualizan al santo popular al modo de la hagiografía cristiana desde una cotidianidad kitsch que: 1) brinda *seguridad*: frente a las vicisitudes del mundo exterior, la estética kitsch se propone como un valor ideal que une lo bello a lo bueno; 2) facilita la *autoafirmación* y anula la posibilidad de cuestionamiento; 3) construye un *sistema posesivo* como valor esencial del sujeto donde las cosas certifican tautológicamente su status social o lugar en la sociedad; 4) produce una *ritualidad que ordena el tiempo vital* de los sujetos: esos ritos transmitidos hasta nuestros días seducen a la cultura obrera en la parafernalia del consumo ordenando su tiempo vital. El kitsch del *merchandising*

devoto participa del circuito económico del souvenir sobresa- turando la sentimentalidad cultural del objeto en un ida y vuelta reaccionario y –a la vez– disidente. Así, los textos ficcionales que recrean el panteón *sui generis* masculino suelen, pues, asociarse a las temáticas violentas del género policial, actualizando de manera mediada su leyenda (desde Antonio Gil a Vairoleto o San Jorge). Las nuevas “santas mujeres” suman, por su parte, a las características maternas propias del culto mariano de la ortodoxia cristiana, connotaciones eróticas y cierta voluptuosidad andrógina. La salud, el trabajo, la sanación de un familiar enfermo, el amor y la fecundidad son las principales razones de las ofrendas y pedidos levantados en sus templos. Si la historia de estxs santxs se encarga de recordar el periplo de sufrimientos que sus cuerpos atravesaron antes de encontrar la muerte, la imagen que lxs presentifica en los santuarios, íconos y estampas lxs muestra extrañamente hermosxs, rodeados de una perfección áurea que parece ser sólo un atributo de la muerte.

***Merchandising* y angelología**

Rubén Dri lo explicó de manera ejemplar: dos proyectos antagonicos expresados en teologías diametralmente distintas conviven desde sus orígenes en el seno de la Iglesia Católica. Uno es monárquico y de dominación imperial. El proyecto profético, por el contrario, sostiene que Dios trae la buena nueva de la liberación y de la justicia.² La tensión entre las fuerzas reaccionarias y las progresistas que conviven en el seno del cristianismo se ha manifestado en Argentina de manera flagrante en las últimas décadas del siglo XX. Dos maneras de entender y practicar el cristianismo totalmente contrapuestas; una aliada a los poderes dominantes y opresores, y otra enfrentada a los mismos; una distancia que, a partir del 24 de marzo de 1976, mostró en Argentina su profunda escisión: por un lado, los obis-

² Ver de Rubén Dri, “Cristianismo y liberación en Argentina”, *Boca de Sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, n°10, año 12, septiembre 2011. Y también del mismo autor: *El movimiento antiimperial de Jesús. Jesús en los conflictos de su tiempo*, Buenos Aires, Biblos, 2004; *La hegemonía de los cruzados. La iglesia católica y la dictadura militar*, Buenos Aires, Biblos, 2011.

pos Adolfo Tortolo y Victorio Bonamín legitimaban el accionar de los genocidas militares; y por el otro, los obispos Enrique Angelelli y Ponce León eran asesinados.

Por su parte, la novela de Selva Almada *El viento que arrasa* (2012) se construye a partir de la desarticulación de la voz profética del Reverendo Pearson, colocando el punto de vista narrativo –la ideología textual, diríamos– en la mirada de su joven hija adolescente, refractaria, indiferente y distante a su “mensaje de fe”. La novela de Agustina María Bazterrica *Matar a la niña* (2013) predica, con recursos distintos, el mismo mensaje: la religión es pensada mayormente como una institución disciplinadora y alienante. El personaje principal del texto de la ganadora del Premio Clarín de Novela en el año 2017 es un ángel, pero no se trata de cualquier “ángel”: este ángel lleva peluca, alas de plástico y un tufillo tan exultante y decadente que abruma. Está atado a su nube de papel maché y algodón por una cuerda rústica; tiene fobia a las alturas. Se dirá que este ángel forma parte de una heráldica de la cual reniega. Tiene una “misión” y habita el paraíso, el mundo supraterrrenal de los elegidos; pero no sabemos si en efecto lo eligió, si fue víctima de sus circunstancias, o si sólo debió aceptar su sino ya como condena (en la ficción tiente todas las formas posibles de escape). El ángel cavila que la causa primera que lo ata a su estado angélico es la mirada infantil y beata que desde el mundo terrenal lo invoca. Piensa que eliminando la causa se libraré de su “infierno”. Este ángel, el crítico erudito en arte sobre cuya voz se orquesta la novela de Agustina María Bazterrica, está muerto pero siente, y entre los sentimientos que lo agitan el más poderoso es el persistente deseo de matar a la “Niña Santa”:

Nadie nos prestaba atención, excepto, claro, la Niña Santa que podía ver con claridad a los que estaban en las primeras nubes. [...] Parecía salida de una estampita de Murillo, colgada en el claustro más silencioso de un convento de vírgenes perpetuas. Era rubia con cabellos de oro puro, con una boquita de fresa tierna y resplandeciente y ojos azules como una laguna en flor. Tenía vocecita de miel azucarada, tan suave como un terciopelo que cae dócilmente con la música del amanecer rosa y anaranjado. Las manos, que se juntaban para el rezo diario, eran dos panecillos recién horneados, y ella toda olía a rosas blancas

nacidas bajo el rocío liviano que nos regala el nuevo día. Un vómito sagrado. (2013: 26)

El texto combina escenas descriptivas, otras de acción dilatoria en pos de ese único objetivo (“matar a la Niña”) y numerosas páginas dialogadas que dan forma y sustrato al mundo que el narrador delinea sin ahorrarse ricas referencias a la historia del arte, embebidas en un humorismo trágico. Se dirá que es gracias a esa burocracia kafkiana, absurda y desternillante pero asombrosamente próxima, que la narración se prolonga en detrimento de la profecía aniquilatoria del “Antiniña”. Cupidos, ángeles guardianes, serafines: con todos delibera “el elegido”, a fin de justificar su deseo y poder llevar a cabo su “misión”: “según lo que vos me dijiste cuando estábamos aterrizando acá en la Tierra, era que también querías matarla para que, y te voy a citar, ‘terminemos de una vez por todas con esa colección de hipócritas elitistas’” (Bazterrica 2013: 189). Luego: “Créalo. Si la Niña desaparece, el cielo desaparece y nosotros vivimos en paz. Estamos cansados de sus estúpidas nubes” (2013: 199).

Construida con un final doble que remite a una circularidad –mediados dos intentos de muerte, la novela termina como empezó– el mérito del texto de Bazterrica no es tanto su originalidad temática o su incorrección política, sino quizá el curioso ardor revolucionario con que se posiciona desde las primeras páginas: “*Matar a la niña* es para mí –dice Valeria Correa Fiz en el prólogo– un manifiesto revolucionario. Su rebelión se dirige contra lo sagrado, lo bello, lo sublime o lo edificante.” Todo eso condensa –al parecer– la figura de la “Niña”. Poco importa que desde Edmund Burke (*Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756) e Immanuel Kant (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764), “lo bello” y “lo sublime” se hayan constituido en categorías que se excluyen entre sí y que nada tienen que ver con “lo edificante”. Tampoco importa que la “belleza” que desbarata en su grotesco el texto sea la belleza kitsch del simbolismo religioso de las masas. Contra el mito patriarcal, omnipresente en el último siglo, lo que el texto pone en escena es el poder articulador de la mirada femenina, muda, infantiloides y funcionalmente “menor”.

Hacia el final de su misión el protagonista de *Matar a la niña* recibe un telegrama en donde las “Entidades” –especie de espíritus ubicados en un más allá del Bien y del Mal– lo felicitan por “haber construido exitosamente su infierno” (2013: 217). El brulote de la trama asume, pues, a conciencia el hecho de que toda potencia denegadora construye su espectralidad.

Si es cierto, por tanto, que el kitsch es huida, una huida incesante hacia lo racional, el kistch del *merchandising* devoto sobre el que esta ficción trabaja supone al menos un deteni-miento. Según Hermann Broch (1970), la técnica del kitsch se fundamenta básicamente en la imitación, la factoría en serie es racional incluso cuando el resultado es altamente irracional o llega al absurdo. Como sistema de reproducción que es, el kitsch se ve obligado a copiar los rasgos específicos del arte que permiten la asunción del objeto en mercancía. Pero, ¿qué sucede cuando la mercancía abandona la esfera de lo ornamental y se embebe de los rasgos del rito y la ceremonia pagana? ¿Puede la mercancía ahora atacar la lógica del Capital desde su mismo seno religando los primigenios lazos que unen arte, religión y vida?

El fenómeno kitsch se afincaría, pues, en una cultura consumidora que produce para consumir y crea para producir, en un ciclo cultural cuya idea es la de la aceleración. La lógica que justifica esta paradoja es la aceleración y acrecentamiento de la producción de creaciones artísticas consumidas por una “inmensa mayoría” con la fruición del bien escaso aunque excelso. Desde las fulguraciones creativas del estado del arte posmoderno podría decirse que el objeto artístico, sea cual fuere la forma que adopte, es, en verdad, homologable al objeto más trivial de consumo masivo. El uso y el consumo serían, pues, la única marca “diferenciable”. Si no hay huida, escapatoria, del objeto artístico transformado en “producto”, la estética kitsch asumiría pues como una forma del feliz “arte de vivir” la infructuosa tarea que se impusieron las vanguardias de realizar la fusión entre “arte y vida”. Si esto es así, el kitsch del *merchandising* religioso, al superar su condición de mercancía embebiéndose de la experiencia de lo sagrado, quizá sea la última oportunidad que tenga el “arte” de reencontrar en estos tiempos su primordial sentido.

(Croquis ornamental 4)

Hermann Broch (1911, 1912) afirma que el estilo es la fórmula de expresión de la época, su verdad y su equilibrio –es decir: su cultura–; y que el ornamento es su correlación. Discutiendo con Adolf Loos, y en diálogo con la tradición historiográfica en la cual se inserta –Heinrich Wölfflin (1888, 1915), Alois Riegl (1893) y tantos más– cavila que la falta de ornamento propio y distintivo de una época, más que “progreso”, expresa, por encima de todo: mudez, impotencia y muerte. Su preocupación es ética y estética, frente a un tiempo secular incapaz de ofrecer un sistema de valores cierto.

En estas páginas se han analizado las novelas *Chamamé* (2007), *Gólgota* (2008) y *Santería* (2008), de Leonardo Oyola; *La Virgen Cabeza* (2009) y *Le viste la cara a Dios* (2012), de Gabriela Cabezón Cámara y *Matar a la niña* (2013), de Agustina María Bazterrica, entre otros textos, y se ha identificado a la estética kitsch como el régimen singular desde el cual mayormente se (re)crean las figuras y los modos de la religiosidad popular argentina de cambio de milenio. Asimismo, abordar contrastativamente el corpus junto a otras fuentes de análisis demográfico y antropológico nos ha permitido relevar la proliferación de estos cultos (San La Muerte, el Gauchito Gil, Santa Gilda o la angelología) en otros ámbitos de la cultura del Imperio: la relevancia simbólica que adquiere el *merchandising* religioso popular exige revisar los modos en que el arte kitsch permite la expansión y/o la contricción de la experiencia de lo sagrado en comunidad.

El cuento “La fe” (2011) de Mariana Docampo trabaja ejemplarmente sobre el vacío y la desesperación ante la búsqueda del sentido de la vida. Allí, la protagonista narradora, atravesada por la angustia del mundo secularizado de cambio de milenio, prueba todas las ofertas “religiosas” que la sociedad consumista de hoy le ofrece: el *New Age*, la astrología, un viaje aurático al Cerro Uritorco, las runas, el *I Ching*... para al fin encontrar –como los antiguos– en la experiencia animal, traducida en experiencia estética, el arcano sentido del mundo: “Los animales son abismos, portales por los que es posible salir o ingresar. Quiero decir: no hay cosmos. Hay conectores que articulan sistemas. Y cada objeto es portal y conector de otro

sistema. Ahora circulo entre las personas, con animales a mi alrededor. Estoy conectada con el Todo" (2011: 90).

Sanctum corpus:

Almada, Selva (2012). *El viento que arrasa*, Buenos Aires: Mar-dulce.

Bazterrica, Agustina (2013). *Matar a la niña*, Buenos Aires: Textos intrusos.

Cabezón Cámara, Gabriela (2009). *La Virgen Cabeza*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

____ (2012). *Le viste la cara a Dios*, Buenos Aires: La isla de la luna.

Docampo, Mariana (2011). *La fe*, Buenos Aires: Bajo la luna nueva.

López, Alejandro (2011). *La asesina de Lady Di*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Oyola, Leonardo (2007). *Chamamé*, Barcelona: Salto de página.

____ (2008a). *Gólgota*, Barcelona: Salto de página.

____ (2008b). *Santería*, Buenos Aires: Negro Absoluto.

Capítulo 5
Arte menor



Las peripecias de “Aballay”, aquel gaucho que por expiar la culpa de una muerte decide no bajarse jamás del caballo –emulando a los antiguos estilistas montados a su pilastra–, encuentran en el año 2010 una reversión emblemática. El cuento, escrito por Antonio Di Benedetto¹ en cautiverio y publicado en el volumen *Absurdos* (1978) apenas este se instala en su exilio español, se vuelve en la versión cinematográfica de Fernando Spiner un western-gauchesco y, al igual que la versión de *Zama* (2016) urdida por Lucrecia Martel unos años más tarde, es seleccionado por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Argentina para participar como “Mejor película extranjera” en los premios Oscar. Si en la adaptación de la novela fraguada por Martel lo que primero se evidencia es la rotunda feminización que sufre el personaje Diego de Zama, en la adaptación de Spiner (*Aballay, el hombre sin miedo*, 2010) lo que remoja de novedad a la historia es la “mirada del gurí”. Esa mirada inocente del niño que en el cuento azuza el arrepentimiento y persigue al protagonista, quien busca el perdón en la sorda penitencia, en la versión cinematográfica encarna en personaje y se suma a la trama para descentrar el punto de vista: el viraje instala la presencia del menor que ha sido testigo de la muerte de su padre y crece en la sed de venganza. El ejercicio da de bruces con una recursividad que se vuelve clave de época: esa zona de “salvada pureza” que la narrativa de Di Benedetto reserva siempre para los niños, los animales y los tontos se vuelve motor del film y permite el ingreso de nuevos personajes y subtramas recurrentes en el Imperio.

No hace falta volver a leer la obra de Franz Kafka para entender que el “mundo animal” pergeñado por Di Benedetto bajo el calor de esta influencia no impone la necesidad de pensar a los países como jaulas.²

¹ Para mayor análisis remito a mi libro *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

² “El país, como conviene a un mundo animal, es una jaula” dice Graciela Speranza, al finalizar su lectura de *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued, y elevar el realismo miserabilista de la ficción como eje paradigmático de una supuesta anomia identitaria latinoamericana: “Sin forzar demasiado las correspondencias, el inventario que la novela compone es el condensado posapocalíptico de una geografía social más amplia que podría extenderse al interior

Como se recordará, en *Kafka. Por una literatura menor* Deleuze y Guattari definen las tres características que sostienen la pretensión literaria de constituir “el propio desierto” dentro de una lengua: la existencia de un dispositivo colectivo de enunciación, la articulación de lo individual en lo inmediato político del lenguaje y una desterritorialización de la lengua vehicular. La reflexión que despliegan los filósofos a partir de “lo menor” en la obra de Franz Kafka –es decir, a partir del estatuto subjetivo de la infancia y de la animalidad que trama su escritura–, puede incluso ser leída como un programa, una invitación a “escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera” y es capaz de encontrar su “propio punto de subdesarrollo”, su propia jerga, su “propio tercer mundo” dentro del lenguaje.

En este capítulo me propongo analizar las representaciones de “lo menor” en la literatura argentina de cambio de milenio y el modo en que dichas figuraciones piensan el “sistema de los objetos”, se vuelven objetivables, se cosifican o se objetivizan, a partir de los ejes “animalidad” e “infancia”.

La regla del pudor

En ocasión de los festejos del Bicentenario patrio, Eduvim –la editorial de la Universidad de Villa María, provincia de Córdoba– lanzó una colección dedicada a la narrativa de jóvenes autores argentinos, “Temporal – Narrativa del Bicentenario”, que definía su apuesta así:

Esta Colección, dirigida por el escritor Hernán Arias, busca realizar una panorámica de las narrativas de autores argentinos noveles. Como su nombre lo indica, es una colección “temporal”. Se sitúa en un momento bien preciso: el bicentenario, entre décadas de un nuevo milenio. Y en esa temporalidad, busca correr el velo que cubre la emergencia de una poderosa generación de narradores argentinos que se dispone a relevar a sus padres sin proponerse ningún parricidio. Es, entonces, una

empobrecido de muchos países de América: el desempleo, la degradación física y moral, la herencia perversa de la dictadura, la supervivencia atada a la basura, la violencia salvaje, la anomía” (Speranza 2012: 200).

apuesta editorial por descubrir el juego de una sucesión: una trama de palabras que busca forjar una nueva temporalidad narrativa.³

Resulta interesante subrayar el supuesto, ya naturalizado en el año 2010, que propicia la salida de “Temporal”: la existencia de una “poderosa generación de narradores argentinos” acontecida, no a través de un quiebre en el canon literario, “parricidio” mediante –como sucedió con la generación de *Contorno*–, sino como una inocente carrera de relevos. Ya desde el arte de tapa se define el posicionamiento estético de la colección dirigida por Arias: un notable despliegue de color bailando en imágenes de trazo infantil protagonizadas eminentemente por niños. De los diez títulos programados llegaron a salir siete,⁴ el último en 2012: *Chicos que vuelven*, de Mariana Enriquez; *Hiroshima*, de Juan Terranova; *Doble crimen*, de Ariel Magnus; *Medianera*, de Leandro Ávalos Blacha; *Inicio*, de Daniela Pasik; *La moza*, de Sergio Gaiteri; y *Soja en la banquinas*, de Adrián Savino.

Lejos de ser extraña al sistema literario argentino de cambio de milenio, la serie viene a refrendar el posicionamiento epigonal asumido por esta “joven guardia” frente a la voz autorizante de sus “mayores”. No es casual que tanto el director de la colección, Hernán Arias, como los tres primeros autores convocados (Enriquez, Terranova, Magnus) hayan participado del volumen *La joven guardia. Nueva narrativa argentina* (2005), urdido y prologado por Maximiliano Tomas, y “bendecido” por las palabras de Abelardo Castillo en el prefacio. En el caso del director de la colección, es a través de su primera novela, *La sed* (2011, Premio Provincial de Novela en Córdoba, 2004), donde salda cuentas con la herencia saeriana, reconstruyendo con un tono moroso, por momentos pasmosamente lírico, experiencias de infancia en el ambiente rural del interior del país.

En cuanto a Enriquez, habrá que esperar al año 2014, año en que publica el perfil biográfico sobre Silvina Ocampo, para certificar la honda influencia de esta escritora –que según declara

³ Esta leyenda presenta a la colección en la página web de la editorial. [<https://www.eduvim.com.ar/catalogo/coleccion/temporal-narrativa-del-bicentenario/>]

⁴ Información proporcionada por el director editorial, Carlos Gazzera.

“leyó desde niña”–.⁵ En efecto, el modo fantástico que articula los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) responde claramente a la apuesta realizada a mediados del siglo XX por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, con su *Antología de la literatura fantástica* (1940). Lejos ya de todo riesgo conceptual sobre el modo de pensar el género, para el momento en que estos cuentos y el perfil sobre Silvina salen a la luz, hay un amplio consenso en la crítica que señala el espesor de aquella gesta. Como ejemplo, basta revisar el noveno volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, *El oficio se afirma* (a cargo de Sylvia Saïtta, 2004): varios artículos de la *Historia* están dedicados a resaltar la centralidad del Grupo Sur en el canon literario argentino, pero al menos tres intervenciones contundentes de dicho volumen remarcan el carácter fundacional de la compilación de 1940 para la corriente de lo fantástico en las letras rioplatenses (Balderston 2004, Dámaso Martínez 2004) e incluso ponen en valor la obra singular de Silvina Ocampo (Mancini 2004). La idea de que el programa de ese trío consigue articular un “modo fantástico” (Dámaso Martínez 2004: 185) que tendrá luego amplia aceptación y fructífera descendencia gracias al operativo grupal de un círculo con prestigio en el campo literario y con capacidad de imponer tendencia, básicamente desde la revista y la editorial *Sur*; es para el cambio de milenio una certeza compartida por toda la academia. Como señala José Amícola (2012), a tal punto está instalada “la regla del decoro y del pudor” borgeano en el centro del canon literario argentino que parece incluso natural y hasta comprensible la aparición de una “familia bastarda” –que hace pie en las obras de Witold Gombrowicz, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Copi y César Aira– que puje otras filiaciones y genealogías desde los márgenes.

En este panorama, el proyecto de Enriquez y de los escritores reunidos en la colección “Temporal” parece suficientemente claro: la figuración recurrente de la infancia o la definición del perfil “menor” de Silvina Ocampo –subrayando su subalternidad dentro del sistema de alianzas sexo-genéricas (amiga de

⁵ Ver entrevista de Nuria Azancot, “Mariana Enriquez: ‘Silvina Ocampo quería ser secreta, mantener el misterio’”, *El Cultural*, Barcelona, 1 de junio de 2018.

Borges, mujer de Bioy) o al interior de la familia/canon (hermana menor de Victoria Ocampo, directora de *Sur*)– adolece de audacia. Más bien se hace eco manierista de aquella “petición de puerilidad” que distinguió Bataille como propia de las escrituras “malditas”: “triunfar con la condición de *permanecer siendo el niño irresponsable que era*” (1959: 115).

Buenxs alumnxs

La primera vez que me vio, pensó que yo hubiese sido un espécimen perfecto –de no ser por mi altura.

Lucía Puenzo, *Wakolda*, 2013.⁶

Twiggy y Pepino, dos marginales del sistema que el azar reúne y la necesidad enamora, han detenido sus vidas en una experiencia de infancia definiendo así su papel secundario en “la historia”. La historia no es cualquier historia, “la historia” es una tira de celuloide y un concurso de canto infantil. Pepino ha actuado en la teleserie infantil *Señorita maestra*, y ha encarnado en la vida real ese personaje secundario que el guionista Abel Santa Cruz le asignó en la tira; mientras que Twiggy, habiendo concursado en el programa *Cantaniño* y casi arañado el podio del éxito, consume los años sucesivos en acumular odio contra la ganadora del concurso. Ambos se reconocen en “haber estado aunque sea un ratito en La Gloria” y es eso lo que los hermana en el desamparo. El realismo al que acude la novela de Lucía Puenzo *La maldición de Jacinta Pichimabuida* (2007) hace pie en la verosimilitud televisiva de un referente cultural vernáculo compartido, un recurso por demás explotado en la narrativa de César Aira. Se apura Marina Mariasch en adjudicarle paternidad a la creatura, pero no se equivoca del todo: la narrativa de Puenzo se alista en la facción generacional que podría llamarse “los hijos de Aira”,⁷ dice a propósito de la novela

⁶ Dice la niña del film *Wakolda*, de Lucía Puenzo, enamorada del médico nazi Joseph Mengele.

⁷ Mariasch, Marina, “Perro que narra”, *Página 12. Radar libros*, Buenos Aires, 11 de julio de 2004.

El niño pez (2004) –narrada desde el punto de vista de un perro caniche, la mascota de una joven de clase alta, que enmascara la perspectiva patriarcal asumida en la narración para desovillar el conflicto de clase y de género que atraviesa Lala, tenazmente encaprichada en conseguir el amor de una “mucamita adolescente paraguaya”–.⁸

En las ficciones de Puenzo, la estética televisiva de los *mass media* funciona como mecanismo regenerador de lo real adentro de la ficción. Baudrillard estudió el modo en que el imaginario de Disneylandia, como parque temático de la infancia, convalida la supuesta adultez del mundo externo; el recurso de Puenzo de acudir a la mirada infantil desde donde articular sus ficciones (*La furia de la langosta*, 2010; la película y la novela *Wakolda*, 2013) se acuesta sobre la misma pretensión. “Semejante mundo se pretende infantil para hacer creer que los adultos están más allá, en el mundo *real*, y para esconder que el verdadero infantilismo está en todas partes y es el infantilismo de los adultos que vienen a jugar a ser niños para convertir en ilusión su infantilismo real” (Baudrillard 1987).

Con todo, el recurso de verosimilizar de manera hiperreal las ficciones a través de la inclusión de series televisivas en las tramas está presente en cantidad de apuestas de similar tenor en Hispanoamérica. Así, por ejemplo, el poemario *Canción de Vic Morrow* (2009) del editor peruano residente desde hace décadas en España, Jaime Rodríguez Z., traza un hilado bélico-televisivo a través de la famosa serie norteamericana *Combat!* transmitida en toda Hispanoamérica en la década del 60. El diálogo con la televisión de antaño, convertida ahora en moneda de cambio generacional, permite neutralizar la emoción frente al yo-autoral infantil que el texto repone y presentar el horror del show pasado y presente en toda su desmesura: la muerte por decapitación del actor real que encarnaba al personaje Vic Morrow durante una grabación en Hollywood.

La novela de Puenzo, por su parte, también se acuesta sobre la tragedia desatada al interior del elenco de *Señorita maestra*

⁸ “A la primera que vi fue a la paraguaya, una mucamita adolescente. La Guayi –como la llamo en la intimidad– está más fuerte que todas condicionadas que miramos de madrugada con Lala.” (Puenzo 2004: 10).

—el diálogo generacional activa acá una antena que cubre una distancia más corta en el espacio, pero más extendida en el tiempo—. En rigor, el programa se trataba de una remake de un éxito de la televisión argentina también de los 60 protagonizado, entonces, por Evangelina Salazar (esposa del por entonces popular cantante Palito Ortega, devenido en la década de 1990 militante peronista). Entre 1982 y 1984 se emite la tira en los canales de aire ATC y 9, protagonizada esta vez por la actriz Cristina Lemercier representando el papel de Jacinta Pichimahuída. La elección del personaje no es antojadiza: el referente convoca a lecto-espectadores⁹ de al menos tres décadas, en un abanico político que involucra peronismo, *show business* e infantilidad posada en *realities*. Los acontecimientos trágicos que envolvieron al elenco de la teleserie fueron cubiertos por la prensa en la década de 1990 de manera variopinta, presentando el infortunio con muecas siniestras de jocosa melancolía. Tanto los suicidios de una de la niñas que actuaba en la tira (Etelvina) como el de la maestra que la protagonizaba, junto con el devenir delictivo en la edad adulta de otros de los personajes (Cirilo y Siracusa) ocuparon la primera plana de las noticias durante el menemato. La novela trabaja apelando a esa memoria colectiva, para desdibujar los límites entre realidad y ficción, recargando las tintas sobre el papel “autoral” del guionista, Abel Santa Cruz, devenido también personaje de novela, y sobre el sino tragicómico de estos niños arrastrados a la hiperrealidad de una vida pensada desde y para el espectáculo. Cantidad de “escenas de la vida posmoderna” (Sarlo 1994) de la televisión argentina se recuestan sobre estos “niños prodigios”, víctimas de un único éxito, gracias a la competencia rapaz de sus padres detrás de las cámaras. La misma autora, guionista y directora de cine y tv cuenta en copiosas entrevistas que durante años atesoró apuntes sobre situaciones propias del *backstage* de los sets de filmación, apuntes que parece haber volcado sobre estos personajes extraviados entre la infancia y la precoz adultez.

⁹ Concepto que tomo de Vicente Luis Mora (2012) para aludir a una influencia ligada tanto a las ficciones de pantalla como a las literarias. Asimismo, para profundizar la noción de “NNA” o “Nueva Narrativa Argentina” ver, de Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre* (2011).

Pero detengámonos no en el perfil de los alumnos, sino en el de la maestra, encarnada por Cristina Lemercier, para cambiar el punto de vista y reflexionar sobre el devenir actriz porno de Twiggy en *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. Es interesante ahondar en esta figura porque parece ser el eslabón que une política, *mass media* y poder, y que la novela de Puenzo solapa –aunque se la convoque en el título, le dedica apenas unas líneas de texto–, para poner el foco en personajes detenidos en la infancia. En efecto, es cuando asume la presidencia Carlos Menem que Cristina Lemercier vuelve a la televisión pública de manera casi ininterrumpida hasta su muerte, para conducir programas infantiles: *Dulce de leche* (ATC 1989), *Boomerang* (ATC 1990), *Cristina y sus amigos* (ATC 1991), *La hora de los pibes* (ATC 1992), etc. Según afirma en sus recientes memorias el peluquero Rubén Orlando (*Perderlo todo*, 2018) –amante y amigo especial de la actriz–, Cristina Lemercier habría acompañado a Carlos Menem durante toda su campaña presidencial, capitalizando en votos conquistados al interior del país esa popularidad forjada en la televisión a través de un personaje ejemplar. La muerte de Lemercier, casada con el hermano de Palito Ortega (gobernador de la provincia de Tucumán entre 1991 y 1995), fue rápidamente caratulada como suicidio –incluso cuando los peritajes de balística proponían otra hipótesis–. Orlando también cuenta que por esos años filmó comerciales en Japón, China y Hong Kong junto al director y publicista Luis Puenzo (padre de Lucía) y que llegó a amasar una gran fortuna, que perdió a raíz de la persecución política desatada después de la muerte de Lemercier, acaecida en 1996.

La palabra “femicidio” no existía en la década del 90, tampoco en los años en que Lucía Puenzo escribe y publica su novela. Es claro que la autora no puede o no quiere inventarla: prefiere enfocar la trama de *La maldición de Jacinta Pichimahuida* en los niños para que esas “eternas promesas” dejen de serlo. “Crecer es dejar de ser una promesa”, dice Twiggy antes de comenzar a filmar.

Infancia alucinada

Una falsa inocencia, producida químicamente. Un salvaje artificial. Ese era el pobre eslabón evolutivo que habían podido ofrecer las últimas generaciones...

Betina González, *América alucinada*, 2016.

La narrativa de Betina González puede leerse como una parábola que brega por recuperar las voces de infancia, realizando demorados esfuerzos por abandonar la horma realista de su comienzo, anclado en la publicación de su primera novela *Arte menor* (Premio Clarín de Novela 2006). El magisterio de Silvina Ocampo y de otras escritoras del gótico norteamericano (Flannery O'Connor, Carson McCullers, Eudora Welty, etc.) funciona aquí como vector que direcciona la búsqueda y hermana esta obra con otras que pueden leerse en la misma constelación (Samanta Schweblin, Mariana Enriquez, Vera Giaconi, por ejemplo).

Si la joven narradora de *Arte menor* no hace otra cosa que leer diarios con una lupa obsesiva (“Parte de mi trabajo consiste en leer todos los diarios y todas las revistas” [2006: 73]), cuando no recaba información entrevistándose con las ex mujeres de su padre artista (a quien la narradora le hace decir: “la sección espectáculos de *Clarín* es lo único que leo” [2006: 17]) para componer algo parecido a una biografía; la narradora adolescente que asiste al colegio de monjas en *Las poseídas* (2013) se deja encantar por el mundo de la poesía para observar con otra lente la moral beata que la constriñe. En cambio, *América alucinada* (2016) se construye ya con personajes netamente “desadaptados” –como allí se los llama–, seres marginales que encuentran en la niñez un modo de extrañar la mirada y desnaturalizar la institución familiar y la sociedad de consumo. No es casual en este sentido que un epígrafe de Jean Baudrillard inaugure esta ficción: “Es necesario entrar a la ficción de América, entrar a América como ficción. Es de esta forma que domina al mundo”. La atmósfera alucinada, enrarecida, que aquí se trama, lejos de ser un “arte menor”, se pretende como un arte capaz de manipular tanto los objetos-signos como las historias.

A veces creo que todo se reduce a eso, que lo que busco es sólo el trazado de una historia común, previsible, que obligue al nombre de mi padre a entrar en mi círculo, en la ronda de los objetos conocidos, gastados por el uso de los años, ese uso que a veces también se llama cariño. Como las cosas de papá que lentamente fueron volviéndose mías, mortalmente inofensivas gracias al contacto con mi cuerpo y mi palabra. (González 2006: 87)

Es en la necesidad de aprehender a ese padre ausente que la narradora de *Arte menor* lo cosifica y vuelve no objeto-signo, sino fetiche, a partir de los despojos o las ruinas de la cultura: *Clarín*, un volumen anotado de *Rayuela*, los circuitos *under* que transitaba en su juventud o esas esculturas un tanto bizarras que se obstina en recuperar para urdir un simulacro de identidad.

La lectura de la filosofía Jean Baudrillard también aquí está presente, en el modo de concebir el “sistema de los objetos” como parte de las relaciones humanas en la sociedad contemporánea. Parfraseando al autor de *Cultura y simulacro* (1987) podemos decir que en la narrativa de González los objetos de consumo se vuelven signos, es decir, exteriorizan una relación de significación: son por tanto arbitrarios y no coherentes con esa relación concreta, pero cobran coherencia, y por tanto sentido, en una relación abstracta y sistemática con todos los demás objetos-signo. Es entonces cuando esta narrativa se “personaliza”, forma parte de la serie, y es consumida no en su materialidad, sino en su diferencia.

Esta conversión del objeto hacia un status sistemático de signos implica una modificación simultánea de la relación humana, que se convierte en relación de consumo, es decir, que tiende a consumirse en la doble acepción del término: a «consumarse» y a «aniquilarse» a través de los objetos que se convierten en la mediación obligada y, muy rápidamente, en el signo sustitutivo, en el pretexto. (Baudrillard 1985: 213)

Sabemos, asimismo, que lo que se consume no son los objetos sino la relación misma (significada y ausente, incluida y excluida a la vez); es la idea de la relación la que se consume en la serie de objetos que la exhibe.

La emergencia fantasmal y alucinada de la sociedad norteamericana –meca Occidental del consumo– en las ficciones posteriores no es por tanto fortuita. Así, los trece cuentos que componen el volumen *El amor es una catástrofe natural* (2018) están hilvanados por una reflexión sobre la infancia, sobre las demandas del éxito y sobre la exhibición de la vida privada, en un mundo que exige la mostración de la intimidad para monetarizar las relaciones. El primer cuento que abre la serie (“Los que persiguen tormentas”) es narrado por una niña que observa extrañada el modo en que sus padres pierden ante ella todo estatuto moral sólo para conseguir fama televisiva, mientras que “Lobos y diamantes” se erige en su revés: narra cómo una mujer se construye un lugar en la sociedad a través de un relato apócrifo sobre su infancia (“La historia era increíble pero millones de personas la compraron, la leyeron y quisieron saber más. Entonces contrataron a Avi para que fuera de sala en sala a contarlo todo otra vez” [2018: 53]).

González escribe como si tradujera un cuento escrito en otra parte, cual si su tarea fuera llevar a una lengua referencial y transparente, que no acusara diferencias entre los personajes y los narradores de cada relato, historias vividas en la sordidez de otros lenguajes. La sensación de extranjería está lograda a través de nombres de origen sajón (Don y Diana, Leila, Mrs. Olivia Annabella Erk, etc.) y también de la deixis de lugares cuya referencia se desdibuja: ficciones ambientadas en cualquier pueblito estadounidense que reenvían a su vez a cualquier ciudad periférica. A cambio, se subrayan los referentes de la cultura pop o el uso global de las nuevas tecnologías como zonas francas comúnmente compartidas. Pero, ¿los referentes de la cultura de masas establecen un diálogo de culturas? ¿O, más bien, sirven para obtener lo distintivo y singular que escapa a la máquina homogeneizadora del Capital?

La respuesta parece darla el cuento que da nombre al libro, “El amor es una catástrofe natural”, narrado por una joven que se recupera de su separación viendo programas de gimnasia aeróbica por televisión y que observa que mantenerse ocupada, bailando al son de la música disco, es la mejor manera de escapar de esa “hora en que las personas de este pueblo enloquecen”, “van a la chimenea y ponen las manos directamente

sobre el fuego”, “entran en las escuelas y disparan sobre niños y maestras hasta no dejar un solo corazón con venas” (González 2018: 41). Lo distintivo, como el amor –parece decirnos el volumen–, es catastróficamente intolerable. De hecho, esa es la razón por la que es sometido a los protocolos de la psiquiatría el joven que se comunica con los animales (“La sombra de los animales”), o por la que “la salvaje de América”, “la niña gato”, esa niña “que ha logrado la invisibilidad sin siquiera proponérselo” (2018: 176) es cooptada por una secta religiosa: “De todos lados llegaba gente para ver a la perfecta salvaje, que aparecía desnuda bajo una bata casi transparente, hierática y silenciosa, sentada sobre un montículo de tierra entre dos árboles que enmarcaban las ceremonias del culto” (González 2018: 183).

Quizá sea este último cuento, “La preciosa salvaje”, el mejor acabado de la serie. No sólo porque hace sistema con otros –y en especial “La joven sin atributos”– sino porque condensa las líneas temáticas sobre las que trabaja el volumen de una manera más rotunda o más alejada del clisé: la niñez como un período trágico y definitivo en la vida de las personas, la naturaleza y la animalidad como el afuera ominoso de la cultura, la incapacidad del mundo adulto regido por la norma de comprender el misterio de lo distinto.

Emoticones y juguetes en mundo-niño

En el orfanato, Marina e Irina se ganaron el cariño de todo el mundo, sin excepción. Eran encantadoras. ¿Quién podía negarlo? Encantadoras habían sido al aprender a caminar con cuatro piernas, sin perder el equilibrio un paso ganado por Irina, con un paso perdido por Marina. O viceversa. Encantadoras fueron cuando aprendieron a orinar y defecar en un mismo orinal, sincronizando cierre y apertura. Encantadoras siguieron siendo el primer día de clases, cuando se sentaron en el pupitre giratorio especialmente fabricado para ellas por los ebanistas del Estado, una

mirando hacia adelante y la otra hacia atrás, o viceversa, como un Jano Bifronte, caído en infancia. Diego Vecchio, *Microbios*, 2006.

“La literatura no es tanto un asunto de la historia literaria como un asunto del pueblo” dice Kafka en su *Diario* (25 de diciembre de 1911). En efecto, así plantea Franz Kafka el problema: la literatura es cosa del pueblo. No habría un sujeto de la enunciación que fuera la causa, ni un sujeto del enunciado que fuera su efecto, “sólo hay *dispositivos colectivos de enunciación*, y la literatura expresa estos dispositivos en condiciones que no existen en el exterior, donde existen sólo en tanto potencias diabólicas de futuro o como fuerzas revolucionarias por construirse” (Deleuze y Guattari 1998: 31). Así, en *Kafka. Por una literatura menor*, Deleuze y Guattari definen las tres características que sostienen la pretensión literaria de constituir “el propio desierto” dentro de una lengua, características que –incluso– podrían ser leídas como un programa: la existencia de un dispositivo colectivo de enunciación, la articulación de lo individual en lo inmediato político del lenguaje y una desterritorialización de la lengua vehicular. Es posible conjeturar que esta reflexión sobre “lo menor” es el programa que anima la narrativa de Diego Vecchio, allí ha encontrado el mojón desde donde articular su estilo hecho con las ruinas de los discursos que construyen la “infancia”. Los manuales de higienismo y crianza de los niños desde los albores de la Modernidad –con su construcción victoriana del infante como sujeto/cuerpo pasible de ser intervenido por los protocolos de la ciencia médica y de la escuela–, vademécums pediátricos, juguetes, libros, programas de televisión o esos productos de entretenimiento o de consumo que la cultura de masas predica como apósito de la infancia son los que constituyen ese gran dispositivo colectivo de enunciación a partir del cual Vecchio construye su literatura.

Era una rana. De esto no cabía ninguna duda. Pero no una rana maléfica. Era Esmeralda, la rana preferida de todos los niños, al menos en la ciudad de Buenos Aires. Qué estaba haciendo ahí, en el fondo de aquel agujero, exánime, maculada, medio ahogada, en vez de estar grabando

el próximo episodio de *A la cama con la rana rana rana* (tercera temporada) es otra historia, que merece ser contada en detalles, si tenés ganas de escucharla, desde luego. (Vecchio 2010: 80)

Bajo la aparente inocencia, hay un revés de obscenidad y horror que no cesa de manifestarse tanto en la asunción del juguete como fetiche como en los peligros que rodean a los relatos. En *Osos* (2010), será ese peluche especial que cada niño necesita para abrazar el sueño el que también lo inicie en el espanto: la narrativa de Vecchio trabaja en esa zona del cuento maravilloso a partir del cual el sujeto ingresa en la cultura, el problema es que en la cultura de cambio de milenio el objeto se ha disociado del sujeto para entregarse a la lógica de la simulación plena. El peluche como juguete en el espacio de la infancia es también el peluche-souvenir que se entregan los amantes en la utopía romántica del actual capitalismo emocional (Illouz 2009), y es también el ícono-peluche que puede observarse –por ejemplo– en el reverso de la serie de billetes argentinos de figuración animal impresos a partir de enero de 2016. Frente a la reproducción obscena del objeto-peluche-juguete-souvenir-dinero el sujeto se ha vuelto frágil: plagado de incertezas no puede sino volver una y otra vez a escenas de infancia para recomponer su prehistoria.

Asediado por todas las hermenéuticas de la sospecha, a lo largo del siglo XX el sujeto, si bien no ha alterado el postulado metafísico de su existencia, se ha visto obligado a admitir el melodrama de su fragilidad y de su desaparición. Hacia el cambio de milenio, el sujeto psicológico, el del poder, el del género y el del saber resulta enfrentado con su propio deseo, incapaz de administrar una representación coherente del universo y de sí mismo. Afirma Baudrillard: “la posición de sujeto ha pasado a ser simplemente insostenible” (1997: 83), porque en la connivencia con los objetos se encuentra atravesado por una contradicción absoluta en la perspectiva de su propia economía. Llegamos entonces al punto clave de la paradoja: si la posición del sujeto burgués y psicológico se ha vuelto insostenible, el objeto ha manifestado en cambio su destino: el de ser la parte alienada, “la parte maldita” (Bataille) del sujeto. Obsceno, pasivo, prostituido, se ha vuelto la encarnación del “Mal” soña-

do por los pornógrafos para volverse al fin la materialización de la alienación pura. El oso de peluche, el fetiche erótico o el fetiche infantil, borra la accidentalidad del mundo y la sustituye por la necesidad absoluta. Los personajes de *Osos* y de *Microbios* pueden vivir en el “universal de la cultura”, perseguir fines racionales y objetivos, ser sujetos perfectamente sociales y, sin embargo, en un momento determinado, observan que la dicha y la desdicha de vivir encarnan en una cosa absolutamente singular, que se abstrae de la determinación universal y, lejos de sus cualidades naturales, comienza a resumir todas las formas de su alteridad y de su identidad. Ese es el momento en que el destino del sujeto pasa al del objeto, y la ironía se impone como una fuerza fatal y definitiva.

Desde comienzos del siglo XX la ciencia acepta que cualquier dispositivo de observación a nivel microscópico provoca una tal alteración del objeto que su conocimiento se vuelve peligroso. Aniquilada la posibilidad de observación objetiva que certifique la existencia de una realidad, lo que se instala como convención es la incertidumbre.¹⁰ Es sobre este discurso científico, desestabilizado en su pretensión de elevar cualquier verdad mayestática, que la narrativa de Vecchio pone la lupa. Así, el volumen de cuentos *Microbios* (2006) se propone como una galería de casos clínicos donde lo monstruoso se abraza a la literatura, “la literatura es un cuerpo que escribe” –reza la contratapa–. El discurso médico-farmacológico, extrañado en su absurdidad e infantilizado en sus extremos, certifica un único reinado: el de la ficción. En *La extinción de las especies* (2017) Vecchio monta un pastiche histórico-científico que conjuga la manía humana por el coleccionismo con las taxonomías delirantes. Así, la investigación paleontológica y ornitológica convive con la hipótesis de que todos descendemos de las ardillas y con restos estrafalarios de un museo imposible. En el fondo de la novela coral sobreviven los objetos y la pulsión por plagar el lenguaje con la sintaxis vacía del emoticón:¹¹

¹⁰ Ver: Baudrillard, Jean, “El genio maligno del objeto” en: *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 86.

¹¹ Las imágenes corresponden a las páginas 97 y 98 de la novela de Diego Vecchio, *Historia calamitatum*. Buenos Aires, Paradiso, 2000.

cambiantes, el paisaje de ciudades en ruinas... Todo es “hermoso”, hasta el acecho de la muerte. En la cultura de masas, nada es más natural que el género y nada es más esperado que el aplauso. Enorme y penetrante, la industria cultural ofrece un sistema de mistificación absoluto que no deja nada librado al azar ya que naturaliza como certeza su misma ideología estética. Cine, radio, periódicos y televisión convergen pues en la emisión de un mismo mensaje vuelto clisé.

Umberto Eco (2004) insiste en eso; al trabajar sobre formas ya exploradas y comúnmente aceptadas, el kitsch apuesta a “provocar un efecto sentimental” inmediato: “Así, al silencio en que susurra el mar, por si pudiera prestarse a equívocos, se le añade el calificativo de «encantado»; de las manos del viento, por si fuera insuficiente lo de «suaves», se dice que «acarician», y la casa sobre la que vagan las estrellas será «de oro»” (2004: 98). Por su parte, Walther Killy (1962) apunta, además de la técnica de la reiteración del estímulo, el hecho de que este debe ser siempre “absolutamente fungible”.

En *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Bruno Bettelheim interroga las razones del encanto y pervivencia de los cuentos de hadas a lo largo del tiempo, en adultos y niños. El enfrentamiento con conflictos humanos básicos (el envejecimiento, la muerte, el deseo de vida eterna, el mal, etc.) y la presencia de personajes polarizados que encarnen ideas o valores claros permiten que el niño trabaje sobre problemas existenciales y avance hacia la madurez, dice. “Los personajes de los cuentos de hadas no son ambivalentes, no son buenos y malos al mismo tiempo, como somos todos en realidad. La polarización domina la mente del niño y también está presente en los cuentos” (2013: 15). Así, tenemos una persona que es buena o mala, pero nunca ambas cosas a la vez; una hermana honrada y trabajadora, mientras que las otras son malvadas y perezosas; una es hermosa, las otras son feas. Las polarizaciones le permiten establecer identificaciones positivas que constituirán el desarrollo de su personalidad. La literatura infantil actual suele seguir la creencia idiosincrática de los adultos que predica que el niño debe ser apartado de lo que más le preocupa: sus ansiedades desconocidas y caóticas, sus a menudo violentas fantasías. Nuestro mundo-Disney ha construido una infancia y una anima-

lidad que actualiza la teoría del “buen salvaje” y piensa sujetos donde está ausente la angustia del existir. Es allí donde emerge el “arte menor” de los niños o los monstruos...

...los niños saben que *ellos* no siempre son buenos; y, a menudo, cuando lo son, preferirían no serlo. Esto contradice lo que sus padres afirman y por esta razón el niño se ve a sí mismo como un monstruo.

La cultura predominante alega, especialmente en lo que al niño concierne, que no existe ningún aspecto malo en el hombre, manteniendo la creencia optimista de que siempre es posible mejorar. Por otra parte, se considera que el objetivo del psicoanálisis es el de hacer que la vida sea más fácil; pero no es eso lo que su fundador pretendía. El psicoanálisis se creó para que el hombre fuera capaz de aceptar la naturaleza problemática de la vida sin ser vencido por ella o sin ceder en la evasión. Freud afirmó que el hombre sólo logra extraer sentido a su existencia luchando valientemente contra lo que parecen abrumadoras fuerzas superiores.

Éste es precisamente el mensaje que los cuentos de hadas transmiten a los niños, de diversas maneras: que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso. (Bettelheim 2013: 13-14)

Mundo-niño:

Arias, Hernán (2011). *La sed*, Buenos Aires: Entropía.

____ (2014). *Las noticias*, Córdoba: Editorial Nudista.

Ávalos Blacha, Leandro (2010). *Medianera*, Villa María: Eduvim.

Busqued, Carlos (2009). *Bajo este sol tremendo*, Barcelona: Anagrama.

Enriquez, Mariana (2010). *Chicos que vuelven*, Villa María: Eduvim.

____ (2014). *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

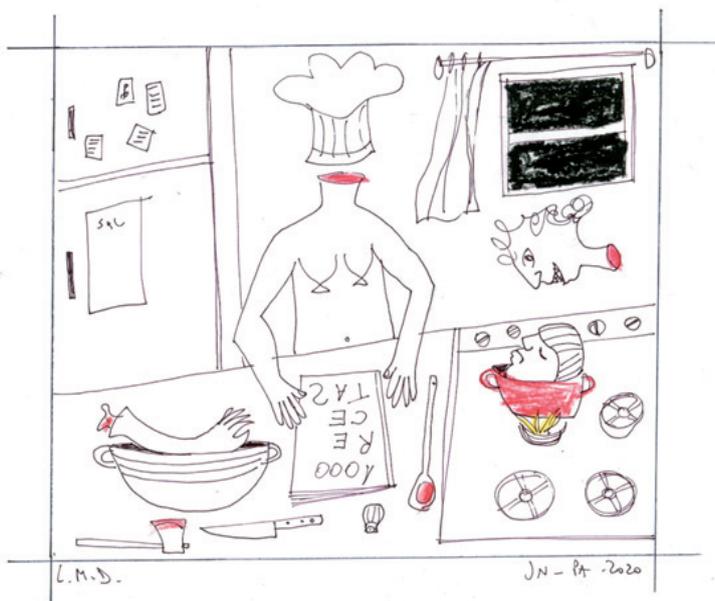
____ (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona: Anagrama.

____ (2017). *Éste es el mar*, Buenos Aires: Literatura Random House.

- Gaiteri, Sergio (2010). *La moza*, Villa María: Eduvim.
- González, Betina (2006). *Arte menor*, Buenos Aires: Clarín-Alfaguara.
- ____ (2013). *Las poseídas*, Buenos Aires: Tusquets.
- ____ (2016). *América alucinada*, Buenos Aires: Tusquets.
- ____ (2018). *El amor es una catástrofe natural*, Buenos Aires: Tusquets.
- Magnus, Ariel (2010). *Doble crimen*, Villa María: Eduvim.
- Pasik, Daniela (2010). *Inicio*, Villa María: Eduvim.
- Puenzo, Lucía (2004). *El niño pez*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- ____ (2005). *Nueve minutos*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- ____ (2007). *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, Buenos Aires: Interzona.
- ____ (2010). *La furia de la langosta*, Buenos Aires: Mondadori.
- ____ (2013). *Wakolda*, Barcelona: Duomo ediciones.
- Savino, Adrián (2012). *Soja en las banquinas*, Villa María: Eduvim.
- Terranova, Juan (2010). *Hiroshima*, Villa María: Eduvim.
- Vecchio, Diego (2000). *Historia calamitatum*, Buenos Aires: Paradiso.
- ____ (2006). *Microbios*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- ____ (2010). *Osos*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- ____ (2017). *La extinción de las especies*, Barcelona: Anagrama.

Capítulo 6

Golosina caníbal 2.0



Hay una escena de fuerte condensación simbólica que atraviesa de un modo recurrente la cultura del Imperio. Se trata de una escena tramada desde los inicios del Estado-nación con ese modelo pastoral-agrario al que supo cantar Leopoldo Lugones en sus *Odas seculares* (1910), en ocasión de los festejos del Centenario patrio. La oda “A los ganados y a las mieses” es, en efecto, un gran canto a las cosechas, a la paz de los campos atravesados por el bramido del progreso y el tren, a la honradez del trabajo inmigrante, a las buenas familias, “al músculo en la ubre”, “al mugido remoto” pero, también y principalmente, al “rebaño que entre el profuso pastizal engorda, asegurando al semental pujante, su plantel de lucientes vaquillonas”. La tensión entre comer y ser comido acecha en el pastizal, fermenta en el campo y hace carne en el “yovaca”.¹ “Vaca muerta” que en los albores del Bicentenario independentista será el oro negro máspreciado del Imperio.

A diferencia del caso norteamericano, que escinde campo y ciudad y encuentra en la irrupción del ferrocarril en el espacio no industrial el modelo metafórico que habría de confrontar dos ideales: el ideal de progreso y el ideal pastoral² –modelo recurrente a lo largo de las ficciones del siglo XIX y XX–, el señalamiento del orden cárnico del Imperio supone desbaratar toda fantasía puritana de un “afuera”: el orden del Capital es un orden caníbal absoluto.

Detengámonos entonces en la carne; en esa “carne argentina” de curtiembre *for export*, materia nutricia que atraviesa simbólicamente los siglos de nuestra breve historia, que no cesa de manifestarse en una paleta temática de lo más diversa y que David Viñas sintetizó como el alimento propio de una “oligar-

¹ “Yovaca” (yo-vaca) en lunfardo significa caballo. Es preciso apuntar que en el momento de expansión de las fronteras y guerra al indio, los equinos, además de ser el principal medio de transporte, eran también comúnmente carneados.

² Cfr. Marx, Leo, *The machine in the garden. Technology and ideal pastoral in America* (New York, Oxford University Press, 1964) y Williams, Raymond, *El campo y la ciudad* (Buenos Aires, Paidós, 2001). En contra de lo que podría creerse, estas categorías de análisis lejos de considerarse obsoletas siguen siendo utilizadas como atajos de la crítica en pleno siglo 21. Ver la reseña a la antología *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura*, Matías Néspolo y Jimena Néspolo (comps.), publicada por Jorge Carrión, en el Suplemento Cultural del diario español *ABC*, bajo el título “La ciudad y el campo”, 12/12/2009.

quía con olor a bosta” –hoy reversionada en “oligarquía con olor a soja”–. Detengámonos en la materialidad de los cuerpos, en su singularidad cárnica y nutricia, siguiendo las sucesivas interrogaciones que han crispado a los filósofos Michel Serres y Jean-Luc Nancy a partir de la pregunta: ¿Qué puede un cuerpo?

En *Variations sur le Corps*, Serres escribe que un cuerpo singular, específico, todo lo inventa desde la sensación, mientras que la cabeza se sumerge en la repetición: “Sólo nuestra carne divina nos distingue de las máquinas; la inteligencia humana se distingue de lo artificial por el cuerpo, solamente por el cuerpo” (2011: 38). Asimismo para Nancy –autor de *Corpus* (2000) y *L'intrus* (2000)– no hay diferencia entre el alma y el cuerpo, “son los viejos hábitos culturales y sociales los que nos hacen pensar que el cuerpo es algo diferente, pero simplemente no hay ninguna otra sustancia”, el alma es la forma del cuerpo, como ya lo advirtió Aristóteles.³ Me propongo entonces interrogar una serie que no certifique la matriz fatal de las repeticiones que atraviesan la cultura occidental desde la cerviz, sino –en cambio– auscultar un tanto caníbalmente esos microscópicos virajes del presente en los que anida quizá otra cantidad de futuros posibles, porque –como afirma Michel Serres–: “El *sapiens* de la sabiduría descende del *sapiens* que saborea” (2011: 17), sólo un cuerpo que experimenta el saber como sabor, así como experimenta el pánico, el horror o la alegría, es real en su aquí y en su ahora.

El asadito

Esta serie, entonces, podría iniciarse en el año 2000, porque es un año bisagra de milenio, porque augura el comienzo de la gran crisis argentina del 2001, y porque además es el año de estreno de la película *El asadito* (2000), escrita y dirigida por Gustavo Postiglione. El argumento es emblemático en su adusta sencillez: un grupo de amigos se reúne a comer un asado, un 30

³ Nancy, Jean Luc, “Nuestra civilización está llegando a su fin: está agotada” (entrevista), *Revista de Letras*, 2013 [Consulta en línea: <http://revistadeletras.net/jean-luc-nancy-nuestra-civilizacion-esta-llegando-a-su-fin-esta-agotada/>]

de diciembre de 1999. El festejo se continúa hasta las primeras horas del 31, y queda registrado en una película de 16 mm, en blanco y negro. De corte conversacional, todo el argumento se centra en las reflexiones de estos amigos, en torno a las mujeres, los autos, la política, el cine, los recuerdos en común y los rencores que vertebran también esa amistad. Lo emblemático del film es que parece actualizar en un escenario rosarino y miserabilista la película franco-italiana *La Grande Bouffe (La gran comilona, 1973)*, de Franco Ferreri, donde cuatro amigos se reúnen en una mansión decadente para realizar un suicidio colectivo a base de la ingesta de extraordinarios platillos. En uno u otro caso, la deglución deviene en cifra de la “economía deseante” que articula ambas sociedades, y que incluso en *El asadito* llega a identificarse con la palabra “capitalismo”.

En un contexto netamente argentino de referencias es imposible no relacionar la película de Postiglione con la obra del santafesino Juan José Saer, y en particular con la dimensión de ritualidad que adquiere el asado desde los cuentos de *En la zona* (1960), con “Algo se aproxima” (que se articula justamente sobre la reunión de un grupo de amigos en torno a un asado), hasta llegar a *El entenado* (1982), una novela de clivaje en la serie saeriana.⁴ Como se recordará, *El entenado* es un texto atípico en el conjunto de la obra por varias razones: lo fragmentario de la narración, la repetición y la desaparición de la intriga que habían caracterizado a sus publicaciones anteriores ceden paso a partir de entonces al “argumento” y a la centralidad de una historia; está ausente –también– la galería de personajes que usualmente la puebla, y realiza un salto hacia la época de la Conquista de América ofreciendo –quizá– una ficción de origen a ese espacio de la “zona”; una ficción de origen donde la carne asada se vuelve, justamente, el ritual sacrificial en torno al cual se centra la vida en comunidad.

En efecto, hay un principio organizador que rige el “Nuevo Mundo” al que arriba el cándido grumete que de pronto se ve único superviviente de una tripulación de expedicionarios: están los que comen y los que se dejan comer. Los vivos y los

⁴ Ver los trabajos reunidos en: Saer, Juan José, *Glosa - El Entenado*. Julio Premat (coord.), Nueva Serie Colección Archivo, Córdoba, Alción, 2010.

muertos. Lo viviente frente a la mera carnalidad de lo nutricional. La canibalidad orbita en primera instancia alrededor del horror frente a esa realidad salvaje que impone un principio nutricional de co-participación en la comunidad: lo externo, las tribus enemigas, todo lo desconocido se vuelve *def-gbi* o comida de los indios *colastiné*, esos seres que con inefable regularidad se pierden en los apoteóticos bacanales de un banquete que asume todos los ribetes del erotismo culinario y de los cuerpos en la suspensión de cada una de las prohibiciones que rigen la vida social, para volver a resurgir, pasadas las jornadas de aquel exceso, en una comunidad pudorosa y contenida.

Ese “Nuevo Mundo” se presenta entonces como regido por el orden sacrificial del rito que marca la pertenencia o no a una comunidad y escande el calendario mítico y circular del tiempo. Sabemos –con Marcel Mauss y Henri Hubert– que, lejos de ser menor, la existencia del “sacrificio” es el fundamento de la ritualidad sagrada y el eje en torno al cual se organiza lo social, ya que su complicado mecanismo de imbricación supone todo un complejo sistema de ritos consagatorios, lustrales y purificatorios que lo convierten en “institución”.

La novela de Sergio Bizzio *El escritor comido* (2011) trabaja precisamente sobre este mismo orden, pero en su revés: el texto metaforiza el proceso de escritura a partir de la “canibalidad” pero poniendo el foco en la suficiencia comunicacional y el éxito de ventas del mercado actual de la cultura. El argumento de la novela es el siguiente: un escritor de bestsellers llamado Saupol sufre un accidente aéreo, y de la noche a la mañana pasa de ser un hombre famoso, satisfecho y feliz, al más absoluto olvido; luego de ocupar mucho espacio y tinta en los medios de comunicación, resulta prisionero de una tribu de caníbales que de pronto decretan la nada absoluta sobre la que el escritor ha ordenado su vida: una vida centrada en el mensaje edificante de una mercancía realizada a partir del saqueo de obras ajenas. Saupol, como el grumete de Saer, también es sometido a un proceso de feminización, pero como resultado ejemplar de la cultura del fetiche. Como se recordará, la novela de Saer está construida sobre escenas de dislocamiento y de pasaje desde las cuales el narrador es transformado para devenir, luego de sus días en el Nuevo Mundo, caníbal de su época

a partir de la toma de posesión del espacio de escritura de su “cuarto propio” –para usar palabras de Virginia Woolf, hecho con “la blancura” de las paredes y del papel–; un espacio sacro eminentemente femenino, pleno de gestos, de palabras, de miradas y de sexualidades invertidas, y delimitado por una cantidad de ritos propiciatorios que acompañan el movimiento de la pluma y recuperan la experiencia, no ya desde la nostalgia sino desde la felicidad (“cada noche una de mis nueras me trae una copa de vino, pan y un plato de aceitunas” como certezas de lo sensible...).

Y son precisamente esas escenas de ritualidad sacrificial carnibal, *la verdadera experiencia comunitaria* que el grumete atesora de su estancia en el Nuevo Mundo y que le permiten su entrada a la *República de las letras*. Así, mientras los asadores hacen la vez de *sacerdotes*,⁵ la concurrida asistencia no permanece pasiva, se entrega a lo nutricional y luego a los excesos eróticos de carácter orgiástico. La comunidad de los *colastiné* participa también en la elección de las víctimas y es la que favorece los medios por los cuales se las consagra a los dioses en un demorado proceso de preparación (descrito en la novela en el trabajo de desmembramiento y adobo de la carne por medio de hierbas aromáticas). Desde su mismo título, la novela de Bizzio se ofrece en un juego intertextual como carne dispuesta a la ofrenda comunitaria.

Sabemos que para Mauss y Hubert “todo lo que forma parte del sacrificio, está investido de una misma cualidad, la de ser sagrado”; de la noción de “sagrado” proceden sin excepción todas las representaciones y las prácticas del sacrificio, junto a los sentimientos que las fundan. El sacrificio constituye así el “medio que tiene el profano de comunicar con lo sagrado por la mediación de una víctima” (2010: 49).

Lévi-Strauss, en *El pensamiento salvaje*, retomó esta teoría del sacrificio para presentarla en términos metonímicos como una relación de contigüidad que va del sacrificante al sacrificador, del sacrificador a la víctima y de esta a la divinidad. Los

⁵ “Guardaban, por prudencia, a los asadores, que los cuidaban, apacibles como pastores, no de ovejas sino más bien de lobos”, Juan José Saer, *El entonado*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, p. 191.

ritos son a su vez los responsables del ordenamiento del tiempo y del espacio en torno a la eminencia de la sacralidad: mientras los templos ordenan el espacio de la zona sagrada, las fiestas ordenan el calendario y ofrecen una concepción particular ya no de la duración sino del tiempo mismo. Sobre ese orden de la tradición o de lo existente que narra la novela de Saer, con el que dialoga y samplea *El escritor comido* de Bizzio, trabaja –también– la novela de Fernanda García Lao, *Muerta de hambre* (2004). Mientras que la novela de Saer narra la aventura de un grumete que cae cautivo de una tribu de antropófagos que en su salvaje desesperación intentan regularmente “comerse” la realidad –quieren que su carne sea más verdadera,⁶ más real, que la de todos los hombres–, la novela de García Lao da por sentado desde la primera página que la única posibilidad de existir que tiene su personaje es deglutiéndoselo todo: monstruosamente gorda, Bernabé Castelar expande exuberancia nutricia en la proliferación caníbal de los epígrafes que anteceden cada capítulo de la “obra” de la protagonista, donde discurre el canon duro de la literatura argentina en su versión 2.0: allí están Macedonio Fernández (y con él Borges y su descendencia), Roberto Arlt (y con él la generación parricida del medio siglo), Manuel Puig y el devenir pop de las letras patrias, Witold Gombrowicz y las escrituras “bastardas” desplazadas en la extranjería: “He dejado el manuscrito sobre la mesa –dice la voz de la narradora–, mi vida y mi obra están a salvo, ahora solo quedo yo. La carne de este caramelo amargo va a desaparecer” (2016 [2004]: 187).

El relato atravesado de absurdo sufre hacia el final varias capas de deslinde topológico narradas por otros personajes de la novela. Con todo, este proceso sólo puede desencadenarse una

⁶ “Eso es lo que recién ahora, tan cerca de mi propia nada, comienzo a entender: que los indios empezaron a sentirse los hombres verdaderos cuando dejaron de comerse entre ellos. Algo distinto del acecho mutuo los transformó. No se comían, y se volvían hacia el exterior, formando una tribu que era el centro del mundo, rodeado por el horizonte circular que iba siendo cada vez más problemático a medida que se alejaba de ese centro. [...] Sabían que, de este mundo, ellos eran los más verdaderos, pero no estaban seguros de serlo bastante, de haber alcanzado un punto de realidad óptimo e indestructible, que ya no podía retroceder y más allá del cual ya no podía llegarse”. Juan José Saer, ob. cit., pp. 184-85.

vez que el símil cuerpo-obra ha “encarnado” en un final. Leemos en la última página:

Lo único que va a quedar de mí será este libro. Mi cuerpo trascenderá la carne, mutando en papel impreso.

Un cuerpo con solapas, en presente continuo, con índice, advertencias y citas célebres. Sin un gramo de grasa, liberado.

Aquí estaré, siempre igual, cuando quieran encontrarme.

María Bernabé Castelar
(feliz/mente/fallecida)

Muertos de hambre

Antonio Cândido observó tempranamente el vínculo entre cosmopolitismo cultural y antropofagia, al advertir –en su ensayo “Literatura e cultura de 1900 a 1945”– que la apuesta “devoradora” de los escritores nucleados en torno a la Semana de Arte Moderno (1922) y en particular en torno al *Manifiesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade suponía la “más alta expresión” del modernismo brasileño, en la “manifestación de un lirismo telúrico al mismo tiempo que crítico, hundido en un inconsciente individual y colectivo”.⁷ Es que ese mismo año Alfred Métraux, el discípulo de Marcel Mauss y el compañero de aventuras de Georges Bataille, defendía en la Sorbona su tesis *La religion et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani* (1928): una investigación desarrollada a partir de las

⁷ El ensayo “Literatura e cultura de 1900 a 1945” fue publicado originalmente en alemán, en dos partes (*Staden-fabrBuch*, números 1 y 3, São Paulo, 1953 y 1955) y luego recogido en su libro *Literatura e sociedade*: “E toda a vocação dionisiaca de Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade; este haveria, aliás, de elaborar as diversas tendências do movimento numa síntese superior. A poesia *Pau Brasil* e a *Antropofagia*, animadas pelo primeiro, exprimem a atitude de devoração em face dos valores europeus, e a manifestação de um lirismo telúrico, ao mesmo tempo crítico, mergulhado no inconsciente individual e coletivo, de que *Macunaima* seria a mais alta expressão” (Cândido 2006: 129). Ver, además: Adolfo Chaparro Amaya, *Pensar canibal. Una perspectiva amerindia de la guerra, lo sagrado y la colonialidad*. Buenos Aires, Katz, 2013, y Jáuregui, Carlos, *Canibalía. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008.

observaciones que, a lo largo del siglo XVI, habían apuntado en las costas brasileñas una cantidad de misioneros y viajeros. Si es cierto que los indios analizados por Métraux eran los mismos que Montaigne registrara en su famoso ensayo sobre los caníbales –copartícipes del mito del “buen salvaje”, ese que la Ilustración europea construyó junto con una *paideia* civilizatoria sobre la alteridad–, no es menos cierto que la tesis de Métraux, y en especial el capítulo “La antropofagia ritual de los tupinambá”, ya constataba “la invisibilidad de lo invisible, limitación extrema del etnocentrismo”.⁸ Siguiendo mayormente el relato dejado por el cosmógrafo francés André Thevet, Métraux registra los pormenores de la antropofagia ritual como una práctica de la guerra: antes de dejar el campo de batalla los tupinambá despedazaban a los muertos y sus miembros eran asados en el lugar o bien eran llevados a la aldea como botín de combate:

Durante ese lapso la tribu victoriosa emprendía la retirada con su botín. Si el prisionero parecía particularmente peligroso, le pasaban cuatro sogas alrededor del cuello y le ataban la mano debajo del mentón. Era insultado, maltratado y todos se regocijaban anunciándole claramente su suerte pues se mordían la parte del cuerpo que correspondía a la que codiciaban. Durante el camino de regreso, el prisionero era atado todas las noches a un árbol, aunque le daban una hamaca para que pudiera dormir cómodamente. Quienes lo tenían atado, le decían para burlarse: “Eres mi animal encadenado”. (Métraux 2011: 7)

En todo caso, la práctica antropofágica vinculada con la supervivencia de la comunidad es absolutamente homologable al lugar que ocupa la violencia en las sociedades occidentales: aquello que luego estudiaría René Girard (*La violencia y lo sagrado*, 1972), que Michel Foucault llamaría “biopolítica” y Roberto Espósito, “tanatopolítica”, no sería pues una superación de ese acto violento –la antropofagia ritual de la guerra– que funda el orden jurídico para una cultura dada; más bien se trataría de una transposición del antiguo ritual del sacrificio de la víctima, asumida por el poder instrumental gracias a una

⁸ Cfr. Antelo, Raúl, “Apostilla antropofágica” en: Alfred Métraux, *Antropofagia y cultura*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2011, p. 59.

racionalización burocrática. Una vez fundado ese orden, el derecho pasa a privar de legitimidad toda violencia externa a sus propios procedimientos, al precio paradójico de tener que imponer con violencia ese orden que a la vez la condena.

Las vanguardias latinoamericanas fueron bien conscientes de esa paradoja, por eso reivindicaron la antropofagia ritual, al comprender que el derecho no es sino una violencia a la violencia por el dominio de la violencia. Como señala Raúl Antelo, “la antropofagia que Métraux estudió como pionero, se deja reconocer, en suma, en esos aleteos estructurales de la semejanza obtenida por contacto, una forma de abandonar la altruista fenomenología humanista que sólo supo enfocar lo etnocéntricamente coherente” (2011: 98). Tanto la gesta caníbal del Borges de “El escritor argentino y la tradición” (1932), como las postulaciones de Oswald de Andrade y de Haroldo de Campos (“Da razão antropofágica”, 1981) revelan que el movimiento vanguardista observó tempranamente que la historia cultural de Occidente sólo podía sostener su hegemonía a partir de una “periferia” pensada desde la impropiedad y el salvajismo.

En el clivaje actual de cambio de milenio, regido por los flujos transnacionales del Capital que decretan qué cuota de indigencia cabe en cada rincón del Imperio, quizá debamos preguntarnos si es posible hoy comerse el hambre con un texto meramente denunciante. *El hambre* (2014), de Martín Caparrós, empieza así:

Creo que este libro empezó acá, en un pueblo muy cerca de acá, fondo de Níger, hace unos años, sentado con Aisha sobre un tapiz de mimbre frente a la puerta de su choza, sudor del mediodía, tierra seca, sombra de un árbol ralo, los gritos de los chicos desbandados, cuando ella me contaba sobre la bola de harina de mijo que comía todos los días de su vida y yo le pregunté si realmente comía esa bola de mijo todos los días de su vida y tuvimos un choque cultural:

—Bueno, todos los días que puedo. Me dijo y bajó los ojos con vergüenza y yo me sentí como un felpudo, y seguimos hablando de sus alimentos y la falta de ellos y yo, tilingo de mí, me enfrentaba por primera vez a la forma más extrema del hambre y al cabo de un par de horas de sorpresas le pregunté —por primera vez, esa pregunta que después haría tanto— que si pudiera pedir lo que quisiera, cualquier

cosa, a un mago capaz de dársela, qué le pediría. Aisha tardó un rato, como quien se enfrenta a algo impensado. Aisha tenía 30 o 35 años, la nariz de rapaz, los ojos de tristeza, su tela lila cubriendo todo el resto. —Quiero una vaca que me dé mucha leche, entonces si vendo un poco de leche puedo comprar las cosas para hacer buñuelos para venderlos en el mercado y con eso más o menos me las arreglaría.

—Pero lo que te digo es que el mago te puede dar cualquier cosa, lo que le pidas.

—¿De verdad cualquier cosa?

—Sí, lo que le pidas.

—¿Dos vacas? Me dijo en un susurro, y me explicó: —Con dos sí que nunca más voy a tener hambre.

Era tan poco, pensé primero.

Y era tanto.

A pocas páginas de comenzada la crónica, Caparrós toma nota del fracaso que supone escribir un libro sobre una experiencia que “nosotros –dice– desconocemos”. Se dirá entonces que hay un *hambre de cuerpo* y un *hambre de mercancía*, y es sobre esa distancia cultural tramada entre una y otra experiencia que el Imperio Kitsch se levanta:

El hambre es un proceso, una lucha del cuerpo contra el cuerpo. Cuando una persona no consigue comer sus 2.200 calorías por día, pasa hambre: se come. Un cuerpo hambriento es un cuerpo que se está comiendo a sí mismo —y ya no encuentra mucho más. Cuando un cuerpo come menos que lo que necesita empieza por comerse sus reservas de azúcar; después las de grasa. Cada vez se mueve menos: se pone letárgico. Pierde peso y pierde defensas: su sistema inmunitario se debilita por momentos. Lo atacan virus que le causan diarreas que lo van vaciando. Parásitos que el cuerpo ya no sabe rechazar se le instalan en la boca, duelen mucho; infecciones bronquiales le complican la respiración y duelen mucho. Al fin empieza a perder su escasa masa muscular: ya no puede pararse, y pronto no podrá moverse; duele. Se acurruca, se arruga: la piel se le pliega y se le quiebra; duele. Lloro despacio; quieto, espera que se acabe. (Caparrós 2014: 22)

El cronista salta de Chicago a Bangladesh, pero es cuando clava sus pies en Argentina, para revisar las causas y los efectos de la falta de alimento, cuando la mirada se vuelve estrábica y el ojo político se obtura. La pornografía de la miseria se impone

a pesar de sí. Que la paradoja sea fácil de formular no supone que la solución al problema esté próxima: países que producen comida para 300 o 400 millones de personas tienen entre un 5% y un 10% de hambrientos, de una población de algo más de 40 millones. “Los desnutridos son los malnutridos de las sociedades ricas, y muchas veces los obesos son los malnutridos de las sociedades pobres”, remata. El problema es la concentración de la riqueza, si hay quien no come es porque otros lo hacen de manera “absolutamente desproporcionada e injusta”.⁹

Urgida por estas mismas preocupaciones, la periodista Soledad Barruti publica su libro *Malcomidos* (2013) dando a conocer estadísticas desoladoras: Argentina esconde no tanto con vergüenza como por conveniencia sus tristes estadísticas de hambre (que en 2012 alcanzaron a 2 millones de personas según el Observatorio de la Deuda Social de la Universidad Católica Argentina) y no plantea cifras fehacientes de enfermedad, aunque los médicos señalan que cada vez hay más obesos, diabéticos tipo 2, hipertensos, enfermos cardíacos, personas que padecen una variedad de cánceres insospechados: y todo “por el hábito creciente de comer mucho de algunas cosas, no comer nada de otras”. La Argentina del mito cárnico es también el país que hacina a sus animales de matadero, que abusa de los químicos y de los fertilizantes en las frutas y verduras, que crea cereales en laboratorios para eyectarlos directamente al mercado... Barruti sabe que la explicación detrás de este fenómeno es global y que responde a una industria alimentaria que se rige por una sola ley (“ganar la mayor cantidad de dinero en el menor tiempo posible. No nutrir, no cuidar, ni siquiera ser saludable: simplemente ganar lo más que se pueda”), pero lejos de ahondar en la ideología que sustenta este abanico de creencias, carga las tintas en la “patria sojera” y la red de poder desplegada a nivel nacional: en septiembre de 2011 en Tecnópolis, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner presentó el Plan Estratégico Agroalimentario, de cara al año 2020 (PEA 2020). Elaborado por cuarenta y cinco universidades, municipios, cámaras empresarias y políticos de distinta envergadura, el PEA resultó un documento de apenas

⁹ Laorden, Carlos (2016). “El hambre es un problema de riqueza” (entrevista a Martín Caparrós), *El País*, 11 de julio.

cien páginas, donde se trazaba un rumbo claro y contundente para todas las fuerzas productivas: Argentina aumentaría un 60 % su producción granaria en menos de diez años, intensificando todavía más la producción de ese “yuyito” que se venía sembrando a destajo: soja. “Granos para alimentar animales –sobre todo cerdos chinos– y elaborar aceites y biocombustibles, también de exportación. Para que eso sea posible, se va a profundizar la reorganización de la producción de alimentos: más pollos en galpones, gallinas en jaulas, cerdos confinados, vacas en feedlots, huertas en invernáculos, frutales jibarizados.” (Barutti 2013: 5-25)

Economía kitsch y modelizaciones barrocas

La crisis argentina de 2001 encontró en las ferias populares y la experiencia masiva del trueque un punto de clivaje, donde la pragmática vitalista impuso una forma de mercadeo que supo hacer frente a las imposibilidades pautadas por la “legalidad”. En un momento en que la economía oficial se desmoronaba y buena parte del país se sostenía sobre la existencia de cuasi monedas, la autogestión, el plagio y el contrabando; el crecimiento desmesurado de las ferias vino a demostrar la existencia de una economía kitsch, real, operando en el mercado plebeyo con altísima eficacia.

A partir del estudio de La Salada “como *locus* privilegiado de análisis, en tanto allí se exhibe la disputa social por la obediencia, por las reglas que posibilitan y obstaculizan la acumulación, pero también porque en ella se manifiesta la experimentación colectiva de otras formas de vivir, cooperar, intercambiar, y protegerse”, Verónica Gago (2014) piensa esta feria como una suerte de laboratorio de nuevas formas de producir y consumir, y de construir redes de distribución y comercialización a partir de la creación de empleos de nuevo tipo, con el protagonismo del sector textil. Si en la década del 90 la industria textil fue desmantelada como resultado del ingreso masivo de importaciones –favorecido por la convertibilidad peso-dólar–, tras la crisis, el fin de la paridad cambiaría y la devaluación del peso argentino, “la industria se revitalizó, aunque sobre nuevas bases: tercerizando

su producción en pequeños talleres cuya mano de obra son costureros y costureras provenientes de Bolivia” (Gago 2014: 31).

En esta coyuntura, Gago observa que La Salada abrió la posibilidad de consumo popular permitiendo el acceso a bienes y servicios baratos en un momento en el cual el consumo se volvió el modo más veloz y dinámico de inclusión social, y lo hizo en tanto “espacio expresivo de una modalidad de transacciones barrocas”. La Salada se hizo fuerte entonces en la crisis de 2001, aunque estrictamente no debe su origen a esa decisiva coyuntura. Tampoco se debilitó en el período posterior a la crisis; la reactivación económica de los últimos años no la hizo estancarse ni reducirse. Por el contrario, el conglomerado de La Salada y el complejo entramado económico que funciona ligado a la megafaría se han vuelto una pieza clave de nuevas articulaciones político-económicas. Si la feria y su primer impulso ligado a la simultánea escasez y multiplicación de monedas tienen una íntima relación con la coyuntura de crisis, debe destacarse sin embargo que el saber hacer feriante se vuelve un modo permanente de gestión de una crisis mayor: la del mundo asalariado formal.

La economía popular que se desarrolla en la periferia está conectada de manera transnacional a otras ciudades fuertemente marcadas por la presencia migrante, por la innovación de las formas de producción, circulación y organización de dinámicas colectivas que dan cuenta de una transformación más amplia del mundo del trabajo. Ese universo es justamente el que María Pía López retrata en su novela *Miss Once* (2015) a partir de una geografía urbana particular que se quiere babélica: donde antes, en los inicios de nuestro Estado-nación, convivieron vascos, franceses, rusos, españoles, polacos, turcos, italianos, árabes, griegos y armenios, hoy se congregan sus descendientes junto a coreanos, peruanos, chinos y bolivianos en “Once nuestra Babel” (2015: 9). Si Borges localizó en el barrio de Palermo la “Fundación mítica de Buenos Aires”, el Imperio de la baratija encuentra su “onceánica aspiración” en una narración trágica y a la vez festiva, efervescente y barroca, que da cuenta del agobio y la extrema cosificación de lxs sujetxs en el cambio de milenio: “Tantas son las cosas, abarrotadas o precisas, que no se ve la gente, aunque a veces detrás de algún perchero se asoma un rostro percutido, unos ojos asombrados, una sonrisa o una

mueca. Son las cosas las que velan, no los hombres los ausentes” (López 2015: 33). Solo el glamour camp de la “miss” que da nombre al libro parece poder sortear esta suerte.

El Imperio de la mercancía tiene –como Jano– dos rostros: la existencia de la economía formal supone y certifica la presencia de otra que pretende “ir por libre” presentándose como copia o baratija. Si hay algo que tiñe y caracteriza el mapa de la economía no tradicional es que, siendo a la vez informal y subterránea, se entrama a cadenas de valor transnacionales y a grandes marcas locales, que combinan condiciones extremas de precariedad con altos niveles de expansión y que permiten poner en discusión la dinámica productiva propia del consumo asociada a nuevos usos del dinero y del tiempo.

La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular (2014), de Verónica Gago, se caldea a partir de un objetivo vitalista fundamental: no considerar a los sujetos de estas economías barrocas como víctimas. La desinversión sistemática del Estado en su fase neoliberal más dura genera el espacio para interpelar a los actores sociales bajo la ideología del microempresario y del *emprendedorismo* –un modo en que las políticas autogestivas aparecen subsanando las actividades y servicios de reproducción (Gago 2014: 36). Desde esta perspectiva, el neoliberalismo sólo se deja comprender al observar los modos en que ha captado, suscitado e interpretado las formas de vida, las artes de hacer, las tácticas de resistencia y los modos de habitar populares que lo han combatido, lo han transformado, lo han aprovechado y lo han sufrido. Siguiendo este razonamiento, puede por tanto establecerse una topología primera: *desde arriba*, el neoliberalismo da cuenta de una modificación del régimen de acumulación global –nuevas estrategias de corporaciones, agencias y gobiernos– que induce a una mutación en las instituciones estatal-nacionales. En este punto, el neoliberalismo es una fase (y no un mero matiz) del capitalismo. Y otra topología *desde abajo*: el neoliberalismo es la proliferación de modos de vida que reorganizan las nociones de *libertad, cálculo y obediencia*, proyectando una racionalidad y afectividad colectiva absoluta que hace pie en la economía y la estética kitsch.

Carnívoras

Frente a los 800 millones de personas que hoy pasan hambre en el mundo, urge entonces retomar el *tropo caníbal* y observar los modos en que la justicia poética se impone. Puntualmente, en la novela *Muerta de hambre* de García Lao, hay un momento en que la protagonista simula o fantasea comerse a sus vecinas yanquis que ha apodado las “Kakas”:¹⁰ “Mi salvajismo era tal que se puso a llorar. Su hermana quiso demostrar algún cinismo, pero no pudo sostenerlo más que un par de segundos. Las dos mierditas lloraban a coro y yo hacía como que arrancaba con los dientes sus cuerpos esculturales” (2016 [2004]: 110). La historia de Bernabé crece en absurdo y comicidad trágica, al hacer ingresar a estas hermanastras y a su “Mother” a través de los vocablos de una lengua que se vuelve escatológicamente porosa y se “enmierdece” de realidad: allí están la propagación de los vocablos en inglés que suma la madrastra de la protagonista, con su cultura *a la yanqui*, su modelo kitsch de belleza y su pulsión incansable de consumo de mercaderías y de sexo.

De narradora caníbal, Bernabé deviene, entonces, amarga y textual golosina caníbal. Este juego entre un “yo” voraz que en su volverse escritura deglute todo y se desdobra para ofrecerse, al fin, como materia inerte, como mero cuerpo, al lector, es también el eje que articula el poemario *Carnívora* (2016), de la misma autora:

exhibición

sola en ese cuarto sin poesía, con el estómago
arrugado
abrí la cama helada, me dormí vestida
el micro seguía corriendo
por mi abdomen
y un grupo de infelices sorbía su desgracia

¹⁰ “-KAKA.

-¿Perdón? Si necesita ir al baño, puede retirarse.

-Kathy y Kelly. Las dos K. Qué mierda.

-Le prohíbo que hable en esos términos.

-Entierro tu mano, gran torta de mierda, kaka de Ohio, inmundicia vaquera”.
(García Lao 2016: 108-109).

hablar así, desde la cama
ir a escena hundida en ese tipo
de carencia deslucida
buscar una estrategia que derribe
la sensación de soledad infinita: mi aliada
la expiración del tiempo
se acomoda junto a mí
y reclama su camita
pide dormir conmigo
con las mandíbulas duras
cementicias

nos cambian de hotel a las dos
y llegamos de la mano a otro cuarto
¿o será el mismo?
ella se abandona en el suelo
para estirar la columna
y yo intento escupir el espacio
que todavía gira de manera perversa
por el intestino: penuria
ya no está
pero sigue en la memoria del cuerpo
es un frío difícil
de esquivar, que acompaña:
reírse y diseccionar la tragedia
como si fuera arrogancia
después un verbo suspendido
sobre la mesa
el lenguaje desvanece su infortunio
para que yo pueda brillar
un instante

volantear una sonrisa
al borde de las cosas
y volver a mí como vacío
que es un estómago
o un micro desvelado

así nos besamos las tres:
la cama, la muerte
y yo,
la parte visible del tiempo

Nacida en Mendoza pero radicada por casi veinte años en España (desde 1976 a 1993), la voz de García Lao, en su modulación sonora, conserva aún esa huella castiza en la pronunciación de la “c” como zetilla. Este clivaje caníbal versión 2.0 que hace bailar en el péndulo de la cultura el saber y el sabor, el comer y el ser-comido, está singularmente atravesado por la experiencia de la migración de sujetos que, por distintas razones, se ven obligados o urgidos por saborear y sabotear naciones y lenguas. La antropofagia en tanto “golosina caníbal” asume en las obras de Louis Marin (*La palabra comida y otros ensayos teológico-políticos*, 1986) y de Georges Didi-Huberman un estatus peculiar, un tanto trágico, al recuperar lo poético y también lo político. Comer sostiene una heurística de la muerte: “ayuda a matar, ayuda a morir, ayuda a resucitar, ayuda a pudrirse” (Didi-Huberman 1998: 195-196).

Con todo, como bien ha trabajado Adolfo Chaparro Amaya en *Pensar caníbal. Una perspectiva amerindia de la guerra, lo sagrado y la colonialidad* (2013), la constelación americana del canibalismo pre y poshispánico no se circunscribe ni a la región amazónica, ni a la mera existencia de un tropo, es por eso que su pregnancia metafórica resulta tan actual para reflexionar sobre los procesos culturales del capitalismo. Así, el discurso sobre la canibalidad como referente paradójico del Imperio despliega una frondosa polisemia que permite pensar la violencia de las sociedades actuales con una lente nueva y, a su vez, primitiva.

(Croquis ornamental 6)

Clement Greenberg fue el primero en manifestar la tensión entre vanguardia y kitsch que habría de recorrer todo el siglo XX: entre la exploración de nuevas posibilidades de la *mimesis* y el atrincheramiento en los códigos aceptados del “buen gusto” se juega el éxito comunicacional de cada apuesta. En los albores del siglo XXI, el tropo “caníbal”, cuando no se autofagocita en esa tensión, ostenta al “cadáver” como su aciago ornamento: el Capital hace de los cuerpos explotados, corrompidos o precarizados, deshumanizados o vueltos moneda de

cambio en el circuito “fármaco-pornográfico-belicista” (Preciado 2014) del dinero, su siniestro adorno cadavérico. La era que se creyó puro goce esteta, felicidad y deleite exhibe de pronto la verdad oscuramente cárnica de la mercancía. Esa es la paradoja obscura de nuestra época que la novela de Agustina Bazterrica, *Cadáver exquisito* (2017), presenta. El culto al cuerpo como expresión privilegiada de la persona y como escenario de individualización identitaria atraviesa el arco estético-ideológico de la posmodernidad yendo del kitsch al camp o al neobarroco para retroalimentar de manera circular el reinado horroroso de la mercancía: solo la ficción es capaz de evidenciar de manera flagrante el sustrato caníbal del sistema.

Con todo, antes de volverse fetiche, el canibalismo como tropo donde la oposición interior/exterior se relativiza funda una frondosa polisemia: no funciona –entonces– sólo como estigma de salvajismo y barbarie propia del Nuevo Mundo sino que se transforma en un personaje-metáfora tramado desde la conciencia criolla, en un tropo para las otredades étnicas frente a las cuales se definieron los nacionalismos latinoamericanos durante el Barroco y, especialmente, en una herramienta de identificación y autopercepción de América Latina en la modernidad conectada al eje discursivo de la crítica al imperialismo de Occidente.

El canibalismo, en cuanto estructura simbólica presente a través de la proliferación de imágenes y relatos en nuestras culturas, da cuenta de esa economía kitsch deseante que pauta y escande de furor y ansias estas sociedades. De la antropofagia como guerra ritual, a la antropofagia como discurso de contraargumentación colonial, pasando por los procesos icónicos de absorción y asimilación de lo “otro” en un mundo global fuertemente regulado: al analizar los procesos de subjetivación desplegados en la literatura y el mercado argentino reciente puede observarse, entonces, la existencia de una golosina caníbal 2.0 que se ofrece, jugosa, en la selva salvaje de lo sensible.

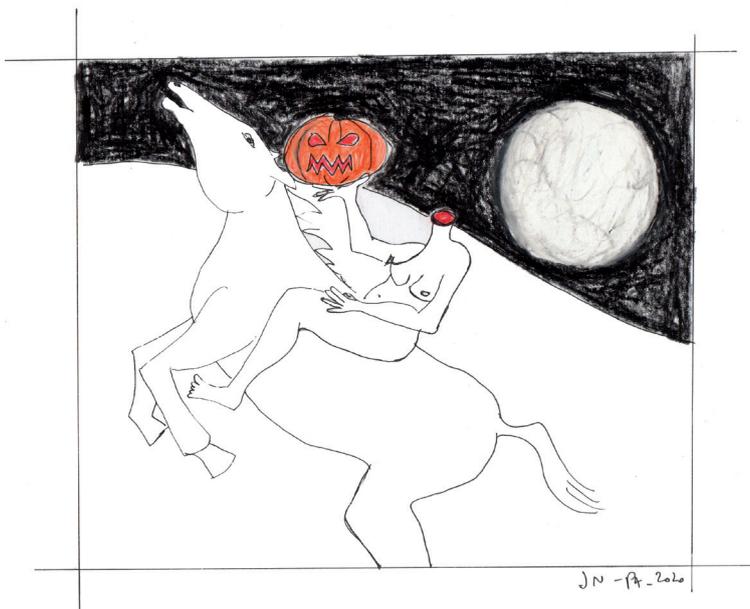
Carne argentina:

Barruti, Soledad (2013). *Malcomidos*, Buenos Aires: Planeta.
Bazterrica, Agustina (2017). *Cadáver exquisito*, Buenos Aires: Alfaguara.

- Bizzio, Sergio (2004). *Rabia*, Buenos Aires: Interzona.
- ____ (2010). *El escritor comido*, Buenos Aires: Mansalva.
- Caparrós, Martín (2014). *El hambre*, Buenos Aires: Planeta.
- Gago, Verónica (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- García Lao, Fernanda (2016) [2004]. *Muerta de hambre*, Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- ____ (2013). *Cómo usar un cuchillo*, Buenos Aires: Entropía.
- ____ (2016). *Carnívora*, La Plata: EDULP.
- Hacher, Sebastián (2011). *Sangre Salada. Una feria en los márgenes*, Buenos Aires: Marea.
- López, María Pia (2015). *Miss Once*, Buenos Aires: Paradiso.
- Saer, Juan José (2010). *Glosa – El Entenado*. Julio Premat (coord.), Nueva Serie Colección Archivo, Córdoba: Alción.
- El asadito* (2000), película escrita y dirigida por Gustavo Postiglione.

Coda final

De carroza a calabaza y viceversa:
el maravilloso mundo de CFK



El calor se adhiere a la piel propiciando un brillo anómalo, como si los cuerpos exudaran purpurina. En los alrededores de Plaza de Mayo la gente se amontona, se abraza, llora. Hay quienes salen de trabajar y arrastran el peso de la jornada en maletines o carteras; hay quienes van de la mano de sus parejas o sus hijos. Flamean las banderas y se respira emoción. Aquel 9 de diciembre de 2015 más de quinientas mil personas se reunieron en la Plaza de Mayo para saludar a Cristina Fernández de Kirchner al finalizar los dos períodos de gobierno. La “yegua”, la “soberbia”, la “autoritaria”, la “populista”, la “frívola”, la “chorra” dejaba el poder con una plaza enfebrecida. ¿Qué se perdieron sus detractores, esos que no cesaron de multiplicar las afrentas y desparramar las *fake news* en los medios hegemónicos durante los ochos años de su mandato, para errar tan groseramente el diagnóstico sobre el presente y el futuro de la responsable de la fórmula presidencial Fernández-Fernández que asumió el gobierno en diciembre de 2019 con más del 48% de los votos? ¿Qué no entendieron ni podrán entender nunca de esta estrategia política devenida autora de un bestseller?

Ese 9 de diciembre, antes de caminar las dos cuadas que separan la Casa Rosada del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, me encontré con Noé Jitrik, su director. Lo recuerdo bien porque nos sacamos una *selfie* en el balcón de su despacho con el Río de la Plata de fondo, en ese viejo edificio que supo albergar al Palace Hotel y al Banco Hipotecario Nacional. Hablamos sobre el avance de gobiernos de derecha en América Latina y sobre el “deber del intelectual” –aunque suene pomposo decirlo– en esta nueva encrucijada del presente. Un hálito de tristeza reinaba en el ambiente; quizá para no dejarnos ganar por el desánimo o la melancolía nos sacamos esa foto y bajé a la Plaza. Vi los rostros de la gente que allí se nucleaba. Escuché los cánticos y el discurso de la todavía presidenta. Sentí la energía movilizada en torno a la líder política acaso de oratoria más emblemática que la América Latina toda supo tener hasta el momento. Que en medio de las columnas de seguidores que le pedían a gritos que todavía no se fuera, que siguiera hablando, ella espetara que debía ultimar los preparativos de su partida porque a las doce se “convertía en calabaza” no sorprendió a nadie. Aquel

fue un giro más de esos a los que las cadenas nacionales de CFK nos tenían acostumbrados. Sólo cuando la pobreza retórica se instaló en el sillón de Rivadavia para derramar su paupérrimo repertorio de lugares comunes comprendimos que la pobreza simbólica redundaría también en pobreza material.

La opereta judicial desplegada por Mauricio Macri para forzar la entrega de mando no ante la Asamblea Legislativa como indica el artículo N° 93 de la Constitución Nacional, sino en la Casa Rosada, y de la mano de un presidente ad-hoc bajado del parnaso oligarca como Federico Pinedo, sólo para tranquilizar la ansiedad de los machos de la política argentina, angustiados ante la evidencia palmaria de que tendrían que recibir el bastón de mando de manos de una mujer, lejos de ser solamente el broche misógino de ambas presidencias, fue el comienzo de una escalada persecutoria, mediática y judicial, cuyos patéticos ribetes todavía protagonizan los portales de noticias.

“Y pasó conmigo porque soy mujer y además una mujer sola”, dice CFK al comienzo de su libro *Sinceramente* (2019). Es frente a la necesidad de dar a conocer, exponer, justificar, en fin: “contar”, que la primera presidenta electa de la historia argentina y reelecta con el 54,11% de los votos, dos veces diputada provincial y cinco veces legisladora nacional, se lanza a escribir a comienzos de 2018 esta suerte de manifiesto ético, político y emocional: seiscientas páginas de apretada caligrafía donde la íntima cotidianidad transcurre con la frescura oral de una voz única capaz de saltar en una misma línea de la tediosa gestión del aparato estatal a la recreación de escenas domésticas sin otra mediación que la inventiva de la palabra.

***Sinceramente* ¿de qué se trata?**

A lo largo de todo el 2019, al franquear el umbral de cualquier librería argentina supieron verse esas columnas de ladrillos azules simpáticamente dispuestas. Por más que el archivo pdf corriera libre a pocos días de lanzada la novedad por Sudamericana, perteneciente al grupo Penguin Random House, la demanda de los lectores, lejos de aminorar, se profundizaba: *Sinceramente*, el libro de la expresidenta Cristina Fernández de Kirchner (1953),

tuvo una primera tirada de sesenta mil ejemplares que se agotó antes de llegar a las librerías. “En las primeras semanas desde su publicación vendía un promedio de diez mil ejemplares diarios, los pedidos de reposición superaban la capacidad industrial de la imprenta” –asegura Victoria Cotino desde la casa editorial–. “Son números sin precedentes en la historia editorial argentina. Siete meses después de su lanzamiento, sigue en la cima de los rankings. El libro lleva vendidos 350 mil ejemplares.”

Tanto el color azul de la tapa como el trazo manuscrito del título del libro *Sinceramente*, el mismo trazo que rubrica en la contratapa el nombre *Cristina*, remiten de inmediato a la escena escolar –como si “la maldición de Jacinta Pichimahuida”¹ trocara ahora su suerte conjurando la venganza–. Nadie en su sano juicio hubiese vaticinado que la expresidenta pudiera lanzarse como escritora novel al mercado con un texto híbrido que sería “el” fenómeno editorial del año. ¿Autobiografía?, ¿monumento memorístico?, ¿informe de gestión?, ¿alegato judicial?, ¿manifiesto político?, ¿manifiesto feminista?, ¿florido racconto de la batalla cultural kitsch en el cambio de milenio?: ¿Qué es *Sinceramente*? La figura pública que marcó el pulso político de Argentina de los últimos quince años se presenta ahora como una figura eminente literaria, como para terminar de agregarle desparpajo y provocación a su estampa.

Salvo aquel discurso de apertura de la ESMA (del 24 de marzo de 2004), cuando Néstor Kirchner, improvisando su alocución, dijo que el Estado no había hecho nada después de la dictadura (omitiendo el Nunca Más y el Juicio a las Juntas, es decir, las políticas alfonsinistas de tratamiento del pasado represivo, y también los Juicios por la Verdad que empezaron en el 2000) y desencadenó la polémica de todo el arco político, todos los discursos de Kirchner, desde sus años de intendente de Río Gallegos y posterior gobernador de Santa Cruz –ahora sabemos gracias al libro–, fueron escritos por CFK. La *ghost writer* confesa deja así boqueando de estulticia a quienes quisieron deslegitimar su figura realzando la talla de Néstor. ¿Hace falta dar nombres? Articulado sobre la retórica del polemista en un año eminentemente electoral, el texto construye a sus

¹ Ver el capítulo 5 “Arte menor”, en particular el parágrafo “Buenxs alumxns”.

propios enemigos y –por supuesto– los derrota: aquellos que no creyeron en el matrimonio cuando eran parte del vórtice del poder patagónico, el grupo *Clarín*, Mauricio Macri y más lejos y hace tiempo: los enemigos de la causa peronista, “la causa del pueblo”. Estriado por las mismas contradicciones que atraviesan a la burguesía local, el texto da cuenta también de los emprendimientos comerciales del matrimonio Kirchner y deja claro que ya eran millonarios antes de acceder a cargos políticos. Con todo, la voz de CFK logra desligarse de esa zona cenagosa en que cae el liberalismo timorato al mostrar los límites de su razonamiento, precisamente a través de los ribetes bizarros que le critican. La profusión de puntos suspensivos, el reguero de interjecciones como “¡Mamita!” o “Qué sé yo”, esas marcas de estilo que alguna escritora caracterizó como “cotorreo de señora de barrio”,² son acaso, justamente, las responsables de un éxito que hasta Manuel Puig hubiera aplaudido. “¡Qué risa!” repite una y otra vez la narradora de “El vestido de terciopelo” (1959), de Silvina Ocampo, mientras observa junto a su amiga modista, ambas venidas de Burzaco, cómo se ahoga en su fastuosidad esa gran dama aristocrática de la calle Ayacucho. Qué risa, sí. Me da gracia observar que la puja de clases que solapa la impugnación “cotorra de barrio” es también la que foguea las razones del éxito de esta novela sentimental: hiper-vendida, hiper-leída, hiper-presentada.

Sólo alguien que tuviera la intención de transformarnos en monstruos podría suponer que el amor que nos teníamos con Néstor era porque yo tenía una dependencia emocional y política de él. ¿Es un método de destrucción política planificada, o simplemente lo que los psicólogos llaman proyección de las vivencias o miserias de aquellos que las dicen o las escriben? Jamás se me ocurriría decir que el amor es una “enfermedad” o un simple cálculo de conveniencia. Nos cuidábamos como se cuidan mutuamente los que se quieren de verdad; siento que mi vida comenzó verdaderamente cuando empecé a salir con él. Fue en la primavera de 1974 (...). Néstor parecía un personaje salido del Mayo Francés y me hacía acordar a Daniel Cohn-Bendit con pelo largo, lacio, anteojos cuadrados y grandes de marco negro, flaquísimo, y una campera color verde oliva que lo hacía parecer –comentario venenoso

² Cfr. Oloixarac, Pola, “La crítica de una novelista. *Sinceramente*, de Cristina Fernández de Kirchner”, *Clarín*, 17 de junio de 2019.

de mi padre– un guerrillero que bajaba del monte. [...] Ahora que lo pienso a la distancia creo que fue imposible para mi padre, con su visión del mundo y de la vida, entender los códigos de los jóvenes que se encontraban en aquellos años –los 60 y los 70– en medio del vendaval. El Mayo Francés, la Revolución Cubana, el peronismo y las dictaduras, Woodstock y el movimiento hippie, la pastilla anticonceptiva y la minifalda, Vietnam, Angela Davis y las Panteras Negras, el asesinato de Kennedy y de Martin Luther King o el fin del sueño americano. ¡Mi Dios!... El mundo volaba por los aires. En cambio mi madre, Ofelia Wilhelm, que entonces era empleada de la Dirección General de Rentas y secretaria general de su gremio, la Asociación de Empleados de Renta e Inmobiliarios (AERI), siempre entendió mi relación con Néstor. Una vez, cuando le preguntaron en un programa de televisión por qué una chica como yo, en ese momento considerada muy atractiva, tenía un novio como Néstor, que no era buen mozo, ella contestó: “Porque encontró con quien hablar”. ¡Tomá mate con chocolate! (2019: 75-76)

El libro es, por tanto, además, una declaración de amor a su pareja en la que CFK se permite, como cualquier viuda, caer en sensiblerías sostenidas por la emergencia de la confesión y el testimonio: “lo que podía sentir y tener de esas conversaciones con él, nunca más lo volví a encontrar con nadie. Además de haber sido mi pareja y el padre de mis hijos, Néstor fue mi mejor amigo” (2019: 76). Esa emocionalidad del amante ante el ser amado, desplegada de manera consciente o inconsciente a lo largo de todo su segundo mandato en la manera redundante de invocar la falta y en el persistente negro de su atuendo, es también la que en *Sinceramente* refuerza la empatía del lector y la comunión con la cultura de masas.

Maravillosa coquetería

En el capítulo 7, “Cuando Jorge era Bergoglio y después Francisco”, hay una reflexión sobre el poder, más específicamente: sobre la diferencia entre el poder patriarcal y el que ejercen las mujeres. Es un capítulo central, para el relato feminista en ciernes, no sólo por lo que dice sobre el poder sino también por el modo en que entra al tema, recreando el momento en que escucha el nombre “Georgium Marium Bergoglio” anuncia-

do desde el mítico palacio del Vaticano. CFK confronta el armado de dos escenas: la que le muestra el televisor al momento del anuncio y la que está viviendo ella misma, en la Quinta de Olivos junto a su peluquera Maru. El misticismo apostólico supremo, ese que supo observar a la mujer como encarnación del pecado mientras depositaba en el hombre la posibilidad de acceder a los máximos puestos gerenciales de la Iglesia, frente a la imagen del poder femenino entregado a la coquetería extrema. Imposible imaginar el trazado de dos escenarios más antagónicos puestos en diálogo y tensión a partir de un cuerpo singular: el de CFK.

Cristina mira la televisión mientras su peluquera la peina. A la sorpresa de la *fumata* blanca en la Capilla Sixtina y el anuncio posterior, aparece de inmediato la respuesta: la orden a su secretario para que prepare la nota de felicitación (“que corregí personalmente” [2019: 384]) y los preparativos para viajar a Roma y estar presente en la consagración. “Luego, debo confesar, me dediqué a una frivolidad y me dije: tengo que llevar el sombrero más lindo de todos, tengo que ir con el sombrero y el tapadito más lindos; porque soy la presidenta de Argentina y como el papa es argentino, todas las miradas van a recaer sobre nuestra delegación, más que sobre cualquier otra” (2019: 386). La indumentaria como atributo del poder pero también como señalamiento de la excepcionalidad de un cuerpo único, el de una mujer cabeza de gobierno del país del que es oriundo el nuevo Papa.

A lo largo de todo el libro *Sinceramente*, CFK da sobradas pruebas de ser consciente no tanto de los atributos en sí de su cuerpo, sino de la belleza que logra arrancarle gracias al esmerado esfuerzo que pone en su cuidado: peinados, maquillaje, indumentaria, carteras, zapatos. Nada es natural en el reino de la belleza y CFK lo sabe: la belleza es el resultado de una máquina cultural puesta en eficaz funcionamiento. ¿Cómo es CFK a cara lavada? No lo sabemos. “Siempre me pinté como una puerta”, confiesa en más de una oportunidad, sin sospechar que en los cuentos maravillosos el pasaje del mundo real al de la fantasía se suele dar a través de puertas y portales. El rostro excesivamente maquillado se ofrece pues como apertura a un mundo otro donde la visualidad tiene un rol protagónico. Desde la *Dióptrica* de Descartes al presente, quedó asentado que todo acto de visión

supone un juicio intelectual del sujeto, y que visión y comprensión intercambian indistintamente sus valencias. Hay, por tanto, una jerarquía de los sentidos que el racionalismo convoca, más allá de la transformación de los modos de entender la belleza a lo largo de los tiempos. La excesiva manera de realzar los ojos, el cuidado del rostro y del atuendo manifiesta en CFK la clara asunción de un código de belleza que encuentra en el afeitado sino de la cultura. Frente a la belleza virginal y púdica que la historia del arte religioso impuso sobre el cuerpo de la mujer, CFK opone la belleza de la flagrante mascarada: el rostro maquillado se ofrece entonces como escudo y como portal, es uno y a la vez es doble ya que encuentra su condición de ser en el rol que ejerce o representa y allí libra su batalla, puesto que la historia de la belleza es también la historia de las disputas por las formas³ (la insistencia en el corsé y en el afinamiento aristocrático del talle durante el siglo XVII, el descubrimiento de una belleza de la parte inferior del cuerpo a fines del siglo XIX junto a las primeras demandas feministas, o el surgimiento de una belleza andrógina y la conmovión conceptual de la noción de género). No es casual, entonces, que los ojos y los labios sean objeto de excesivo cuidado. A la comprensión del ver se sucede la inmediata verbalización: los labios, la boca, el aparato fónico puesto en funcionamiento al compás de una “gramática de la fantasía” con la que Gianni Rodari (1997) se haría un festín. Porque el libro ostenta también, al igual que todos los discursos de CFK, una estructura oral que interpela permanentemente al lector y a la escucha con esos tips que el narrador apuntó para desatar la creatividad fantástica en niños y adultos: juegos de palabras, el planteamiento de situaciones hipotéticas (“¿Qué pasaría sí...?”), la falsa adivinanza, el doble sentido, las fábulas populares como materia prima y varios etcéteras más.

Que el gran insulto de sus detractores, ese “yegua” que espetan como gargajo, tenga también en la jerga popular un sentido nada peyorativo que remite a la sensualidad y a la belleza de la mujer, explica los universos que el nombre de CFK condensa y exhibe: feminidad, saber y discurso. En el capítulo “Una yegua

³ Ver: Vigarello, Georges, *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.

en el gobierno (2007-2011)”, antes de enlistar los logros de su primer gobierno –como la creación del MinCyT (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación productiva), el desarrollo de la nanotecnología y de los satélites ARSAT 1 y 2, el Programa Raíces para repatriar científicos, para mencionar solo algunos hitos del área de la ciencia– narra cómo fue que lograron junto a Néstor la renegociación de la deuda en 2005 y la salida del default. Era una reunión clave y Cristina dice: “Llegué última de los cuatro y a propósito me había puesto una boina roja. Como diciendo... *Llega el soviet*, porque ellos tenían esa idea de nosotros: pensaban que éramos todos una manga de tarados que no entendíamos nada” (2019: 197).

Hay voluntarismo, esfuerzo e incluso provocación en verse bella, como hay voluntarismo y esfuerzo en estudiar cifras y cursos de memoria cual si fueran exámenes aprobados y festejados en la intimidad del gineceo. Lo expone, lo dice, lo confiesa en *Sinceramente*: todo en ella es fruto de una decisión personal de auto-superación, de no doblarse ante las dificultades sino de crecer en y con ellas. Así como Domingo Faustino Sarmiento labró su destino único en *Recuerdos de provincia* (1850), a lo largo de las seiscientas páginas se dibujan los atributos de un carácter político inquebrantable. CFK lo cree, lo sostiene y, por si fuera poco, lo escribe para el presente de sus seguidores y de sus adversarios, y el presente de las generaciones futuras: “Hicieron y siguen haciendo todo lo posible para destruirme. Creyeron que terminarían abatiéndome. Es claro que no me conocen” –manifiesta en la contratapa del libro–.

En materia de moda, por tanto, todo es conscientemente exagerado en CFK. Hasta su buen gusto, del que se encarga de dejar constancia en muchas páginas. Sus trajes y en particular su maquillaje pueden ser y son excesivos porque dan cuenta de una excepcionalidad. Si –como señaló Beatriz Sarlo– Eva Perón “debía parecer una princesa plebeya: un oxímoron, figura de lo doble contradictorio, que funcionó de modo perfectamente adecuado al régimen personalizado del peronismo” (2003: 100), con un cuerpo doble (material y político) que como mujer del líder venía a ofrecer el suplemento de la felicidad de la “vida buena” del Estado del Bienestar, CFK viene a ofrecer el cuerpo liminar del prodigio maravilloso: es la princesa calabaza que

vuelve a reinar desprovista ya de todo halo litúrgico. La “santa” deviene en “bruja” cuando tiene la sartén por el mango. El “¡No fue magia!” oculta pues –psicoanálisis mediante– una rotunda afirmación. Todo es excepcional y magnánimo en CFK porque plantea un antes y un después de un mundo que a partir de ahora deberá ser protagonizado eminentemente por las mujeres y por otra forma de ejercer y gestionar el poder.

En el mismo capítulo, CFK dice a propósito de Néstor Kirchner y Jorge Bergoglio:

Ambos eran dos grandes jefes y dos grandes hombres y esto último es clave para entender: ambos... eran hombres. Los hombres tienen un concepto del ejercicio de la jefatura totalmente diferente a nosotras, las mujeres. Y esto se puede observar tanto en un religioso, como Bergoglio, o en un laico a ultranza, como lo era Kirchner. Las demostraciones de poder para los hombres tienen una simbología diferente que la que tienen para las mujeres. Yo no tengo ningún problema con que el otro parezca tener más poder o menos poder que yo, si hace lo que quiero. ¿Cuál es el problema? A los hombres esto no les pasa. El uso y el despliegue de los símbolos del poder son algo muy potente en ellos. [...] En definitiva, ellos nunca se vieron porque ninguno quiso cruzar la Plaza de Mayo. Esta es la verdad. Ni Néstor quiso cruzar la plaza para ir a la Catedral, ni Bergoglio para ir a la Casa de Gobierno. No se trata de un capricho... era algo más simbólico, casi atávico diría: una cuestión de poder y además una cuestión de ejercicio del mismo entre los hombres. Las mujeres no creemos en ese tipo de pujas, al menos yo no. Si hubiéramos sido dos mujeres, nos hubiéramos encontrado en el medio de la Plaza de Mayo, al lado de la pirámide, o nos hubiéramos ido a tomar un café. De algún modo, lo hubiéramos arreglado. (2019: 387-388)

Si a Néstor y Bergoglio los enfrentó una puja de símbolos que tienen que ver con el ejercicio del poder, con imponer el quién gobierna, para CFK entre mujeres no existe esa puja. “Si hubiéramos sido dos mujeres, nos hubiéramos encontrado en el medio de la Plaza de Mayo, al lado de la pirámide”, dice. En el medio de la Plaza de Mayo es donde las Abuelas y Madres de Mayo realizan sus históricas rondas, encontrarse allí implica poner en primer plano una política del cuidado ligado a lo maternal capaz de renunciar a cualquier tipo de exhibición de fuerza

o de poder en pos de lograr un objetivo: “Yo no tengo ningún problema con que el otro parezca tener más poder o menos poder que yo, si hace lo que quiero. ¿Cuál es el problema?”.

El hogar peronista

Sinceramente arranca en el segundo capítulo, “Después de convertirme en calabaza”, con el día después a la entrega del poder. En la versión Disney extendida del cuento folklórico-maravilloso *La Cenicienta*, la carroza se convierte en calabaza después de las doce de la noche, cuando la protagonista del cuento deja de parecer una princesa y se convierte en lo que es: una mujer pobre, esclavizada por otras mujeres que no le dan nada de lo que en realidad le pertenece. Sinécdoque mediante, “convertirse en calabaza” es volver a la tierra, volver al llano de donde se proviene; no obstante, para el caso, la metáfora que nombra sin nombrar la pobreza y la indefensión logra mantener una compleja duplicidad asumida al interior del sujeto a través del verbo reflexivo: el sujeto se convierte pero algo del sino de la movilidad se mantiene en la imagen de la calabaza/carroza para sumar la capacidad de albergar hospitalariamente a otros. La imagen es feliz porque es de hecho de lo que trata ese capítulo y, por extensión, una parte importante del libro: la calabaza como noción de hogar atravesado por un halo mágico-maravilloso donde la palabra juega un papel central. Un hogar móvil y cambiante, capaz de transformarse de acuerdo a las necesidades de quienes lo habitan. Pero: ¿qué significa un hogar? CFK dedica largas y extensas páginas de *Sinceramente* a contar su pasión por la remodelación y la puesta en valor de inmuebles. CFK exhibe y certifica su buen gusto, el impacto y el éxito causado por sus decisiones, ya al emprender la remodelación de la casa de la gobernación de la provincia de Santa Cruz o de su casa de Calafate, ya al ponerse al frente de la refacción de la Casa Rosada, de cada uno de sus salones, y de la puesta en valor de su patrimonio artístico. El gesto va de lo micro a lo macro: incluso la pormenorizada exposición de cada uno de los pasos, gestiones y preparativos en la creación del Museo del Bicentenario o de Tecnópolis pare-

cen responder a este mismo impulso. Lo que se exhibe en todos los casos es la capacidad de crear un escenario adecuado y confortable de cuidado tal como si fuera el espacio hogareño que la cultura kitsch supo desplegar para darle seguridad a los sujetos. Se sabe: la lógica representacional del kitsch actúa como soporte de creencias, por eso se asienta sobre cánones fuertemente estandarizados y cargados de emociones: el calor de familia, la amistad, el amor, la prosperidad, etc. De ahí la insistencia de la visualidad del hogar burgués en muchas de sus cadenas nacionales o de sus comunicaciones en las redes: que todavía tengamos en nuestra memoria a Lolita, la mini caniche toy de CFK, y que hayamos olvidado sin más al perro de Macri con nombre de alfajor, dice mucho de este escenario de expectativas y cuidados que un gobierno de tinte popular puede orquestar desde la emotividad. Es que objetos y animales domésticos protagonizan la ambientación kitsch y refuerzan el sentimiento de seguridad de los sujetos frente a las vicisitudes del mundo exterior, funcionan como autoafirmación y reaseguro de una forma de vida que tiene como principal norte la acumulación creadora y la conservación del capital.

Obturados los canales de difusión tradicionales, a raíz de la puja con los medios concentrados que la Ley de Medios Audiovisuales venía a jaquear (sancionada en 2011, ratificada por la Corte Suprema en 2013 y nunca puesta totalmente en vigencia, fue modificada por decreto en los primeros días del gobierno de Macri a fin de morigerar su carácter antimonopólico), CFK desplegó a través de las redes (Facebook, Twitter, videos YouTube y en menor medida Instagram) su estrategia comunicacional. Abandonó la Rosada pero mantuvo a sus “seguidores”, y en la disputa por la Verdad que todo presente impone eso tiene un peso difícil de superar. CFK es, ella misma, un multimedia: escribe, actúa y difunde su “relato” prescindiendo de los medios hegemónicos. Pero a la hora de testimoniar el recorrido de una vida política, acude al formato moderno por excelencia: el libro. Leemos en *Sinceramente*:

Asumí mi primera presidencia y a los nueve meses el mundo entero se cayó junto a Lehman Brothers, provocando una debacle en la economía global sólo comparable con la Gran Depresión del 30. En el año 2009,

el impacto fue brutal. Sin embargo, las políticas anticíclicas desplegadas por nuestra gestión evitaron el sufrimiento de la gente. (...) Eso es lo que tiene que hacer un gobernante responsable con el país y la sociedad que le toca gobernar. Considero que es similar a la relación de los padres con los hijos. Si sabés que viene el frío, no vas a mandar a tus hijos descalzos y desabrigados arriba de la nieve. Yo siento que tengo que cuidarlos. Quien es el presidente de un país es responsable de la vida de los hombres y mujeres que están adentro. (2019: 205)

Si la CFK-estratega encuentra en la figura de Perón y en su doctrina el referente especular a partir del cual articular una discursividad política distintiva a nivel nacional e internacional, es porque primero acató el llamamiento de Eva Duarte a consolidar el “hogar” como unidad básica del “partido femenino peronista”. A tal punto es pensada como prioridad la necesidad de conformar hogares donde las mujeres encuentren también, como en el trabajo fuera de casa, su independencia económica, que Evita –pionera feminista– especula incluso sobre la posibilidad de que cada mujer casada obtenga una especie de salario mínimo desde el primer día de su matrimonio.⁴ En *La razón de mi vida* insiste

⁴ “Pienso que habría que empezar por señalar para cada mujer que se casa una asignación mensual desde el día de su matrimonio. Un sueldo que pague a las madres de toda la nación y que provenga de los ingresos de todos los que trabajan en el país, incluidas las mujeres. Nadie dirá que no es justo que paguemos un trabajo que, aunque no se vea, requiere cada día el esfuerzo de millones y millones de mujeres cuyo tiempo, cuya vida se gasta en esa monótona pero pesada tarea de limpiar la casa, cuidar la ropa, servir la mesa, criar los hijos..., etc. Aquella asignación podría ser inicialmente la mitad del salario medio nacional y así la mujer ama de casa, señora del hogar, tendría un ingreso propio ajeno a la voluntad del hombre. Luego podría añadirse a ese sueldo básico los aumentos por cada hijo, mejoras en caso de viudez, pérdida por ingreso a las filas del trabajo, en una palabra todas las modalidades que se consideren útiles a fin de que no se desvirtúen los propósitos iniciales. Yo solamente lanzo la idea. Será necesario darle forma y convertirla, si conviene, en realidad.” Perón, Eva, *La razón de mi vida*. Buenos Aires, Fabro, 2012 [1951], pág. 145.

Asimismo, en su discurso sobre el voto femenino, emitido por radio en cadena nacional desde la residencia de la Avenida Alvear en 1947, dice Eva Duarte de Perón: “...la mujer debe optar, la mujer es el resorto moral del hogar debe ocupar su quicio en el complejo engranaje social de un pueblo. Lo pide una necesidad nueva de organizarse en grupos más extendidos y remozados. Lo exige en suma la transformación del concepto de la mujer que ha ido aumentando sacrificadamente el número de sus deberes sin pedir el más mínimo de sus derechos. [...] La mujer argentina debe ser escuchada porque la mujer argentina supo ser

en eso que no se cansa de señalar también en sus discursos, el lugar de la mujer es al frente del hogar porque “para eso nacimos”. Pero ¿de qué hogar se trata?: “¡Hogares verdaderos, unidos y felices! Y cada día el mundo necesita en realidad más hogares y, para eso, más mujeres dispuestas a cumplir bien su destino y su misión. Por eso el primer objetivo del movimiento femenino que quiera hacer bien a la mujer... que no aspire a cambiarlas en hombres, debe ser el hogar” (2012 [1951]: 143).

Sinceramente construye un hogar-carroza-calabaza que abreva en la sensiblera cursilería de *La razón de mi vida* y el fanatismo de *Mi mensaje*⁵ –que Evita dictó en su lecho de muerte–. *Sinceramente* ostenta la ejemplaridad de *Recuerdos de provincia*, la gracia folletinesca de *La militante en el camarín*⁶ y la vocación mayestática de la doctrina de Perón aggiornada en un kitsch rampante.

aceptada en la acción. Están en deuda con ella. Es forzoso establecer puentes a la igualdad de derechos, ya que se pidió y se obtuvo casi espontáneamente esa igualdad en los deberes. La mujer que recorrió a pie largas distancias para afirmar junto al hombre esta voluntad, la descamisada, que convirtió cada hogar en un baluarte de exaltación revolucionaria peronista [...] El voto femenino será el arma que hará de nuestros hogares el recaudo supremo e inviolable de una conducta pública. El voto femenino será la primera apelación y la última, no es solo necesario elegir sino también determinar el alcance de esa elección. En los hogares argentinos de mañana, la mujer con su agudo sentido intuitivo estará velando por su país, al velar por su familia. Su voto será el escudo de su fe. Su voto será el testimonio vivo de su esperanza en un futuro mejor [...] La voluntad de elegir”.

Agradezco a Florencia Eva González por facilitarme este material de archivo. ⁵ “Solamente los fanáticos –que son idealistas y son sectarios– no se entregan. Los fríos, los indiferentes, no deben servir al pueblo. No pueden servirlo aunque quieran. Para servir al pueblo hay que estar dispuestos a todo, incluso a morir. Los fríos no mueren por una causa, sino de casualidad. Los fanáticos sí. Me gustan los fanáticos y todos los fanatismos de la historia. Me gustan los héroes y los santos”. Duarte de Perón, Eva, *Mi mensaje*, con prólogos de José Pablo Feinmann y Javier Trímboli, Buenos Aires, Honorable Cámara de Diputados de la Nación, Imprenta del Congreso de la Nación, 2012.

⁶ Ver: González, Horacio, *Euita. La militante en el camarín*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, FFyH, 2019 [1983]. La novela está orquestada sobre la figura del escritor fantasma Penella da Silva, verdadero artífice de *La razón de mi vida*, y el círculo intelectual del Río de la Plata entre las décadas de 1940 y 1970.

Agradecimientos

Si bien de las falencias de este ensayo soy la única responsable, quien observe su feliz realización debe relevar también las deudas aquí saldadas. Agradezco a Noé Jitrik, mi director de carrera en CONICET, y al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires el haberme ofrecido un refugio donde afincar esta investigación que tuvo al “Giro kitsch y la novela histórica” de la década de 1990 como primera incógnita o problema. Algunas hipótesis de ese capítulo fueron discutidas, también, con Jorge Monteleone, director del tomo 12 de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2018) donde este capítulo encuentra su primera publicación. El apartado “Okupas, tumberos y niñas pop” surgió gracias a un encuentro sobre narco-ficciones en América Latina organizado entre la Universiteit Nijmegen (Holanda) y la Université de Lausanne (Suiza) en 2013, bajo el arbitrio de Marco Kunz y Brigitte Adriaensen. “*Merchandising* y angelología” recoge varias intervenciones y debates generados en distintas instancias por el Grupo de Estudios Interreligiosos, gracias a la inteligencia y generosidad de Paula Seiguer, César Ceriani Cernadas, Fabián Flores y Pablo Semán. A un pedido de la revista *Landa* de la Universidad de Santa Catarina (Brasil) y, en particular, a la gestión de la profesora Liliana Reales, debo la escritura del capítulo “Arte menor”. El primer borrador del capítulo “Golosina caníbal 2.0” nació gracias a una invitación cursada por la Università Ca’Foscari di Venezia y de la directora de su Archivo Migrante, Susanna Regazzoni, de participar en 2016 del encuentro “Italia, Argentina, Brasil: un paradigma cultural”. A Adriana Mancini, Enrique Foffani, Florencia Bonfiglio y a mis compañerxs de la revista *Boca de Sapo* les agradezco el diálogo inteligente y arriesgado, siempre abierto a sonrisas. Mis hijxs y mi marido se llevan todos los corazones cursis de estas páginas y Paula Adamo, la gran cucarda de la amistad y del aguante.

Bibliografía general

- AAVV. (2007). *Diccionario de los estudios de género y feminismos*, Buenos Aires: Biblos.
- AAVV. (2017). *Atlas de las creencias religiosas en la Argentina*. Dir. Fortunato Mallimaci. Buenos Aires: Biblos.
- AAVV. (1999-2018). *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Tomos 1-12. Buenos Aires: Emecé.
- Adamovsky, Ezequiel (2009). *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires: Planeta.
- Adorno, Theodor W. (1984). “Kitsch (1932)”, *Gesammelte Schriften*, Vol. XVIII, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 791-794.
- ____ (2007) [1944]. *Dialéctica de la Ilustración*, Barcelona: Akal.
- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer (1988). *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Agamben, Giorgio (2008). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia: Pre-textos.
- Altamirano, Carlos (1999). *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires: Ariel.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1983). *Literatura y sociedad*, Buenos Aires: Hachette.
- Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2012). *Estéticas bastardas*, Buenos Aires: Biblos.
- Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres: Verso.
- Antelo, Raúl (2011). “Apostilla antropofágica” en: Alfred Métraux, *Antropofagia y cultura*, Buenos Aires: El cuenco de Plata, 53-110.
- Auerbach, Erich (1993). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Madrid: FCE.
- Bachelard, Gastón (1980). *El aire y los sueños*, México: FCE.
- Bachofen, Johann Jakob (1987). *El Matriarcado. Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, Madrid: Akal.

- Baczko, Bronislaw (1989). *Utopian lights*, Nueva York: Paragon House.
- Bajtín, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- ____ (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Balderston, Daniel (2004). “De la Antología de la literatura fantástica y sus alrededores” en: *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Tomo 9. Buenos Aires: Emecé, 217-227.
- Baring, Anne y Jules Cashford (2005). *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, Madrid: Siruela.
- Barthes, Roland (1992). *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, México: Siglo XXI.
- ____ (1997). *S/Z*, México: Siglo XXI.
- ____ (2008). *El placer del texto y lección inaugural*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bataille, Georges (1959). *La literatura y el mal*, Madrid: Taurus.
- ____ (1974). *La parte maldita*, Edhasa: Barcelona.
- ____ (1997). *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.
- Baudrillard, Jean (1974). *La sociedad de consumo*, Barcelona: Plaza & Janés.
- ____ (1978). *A la sombra de las mayorías silenciosas*, Barcelona: Kairós.
- ____ (1985). *El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI.
- ____ (1987). *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.
- ____ (1991). *La transparencia y el mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona: Anagrama.
- ____ (1997). *Las estrategias fatales*, Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, Walter (2011). “Kitsch onírico, glosa sobre el surrealismo” en: Tomas Kulka, *El kitsch*, Madrid: Casimiro libros, 27-31.
- Bettelheim, Bruno (2013). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Buenos Aires: Crítica.
- Booth, Wayne (1961). *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press.
- ____ (1986). *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus.
- Botto, Malena (2006). “La concentración y la polarización de la industria editorial” en: José Luis De Diego (ed.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires: FCE.

- Bourdieu, Pierre (1983). *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Folios.
- ____ (1993). *Cosas dichas*, Barcelona: Gedisa.
- Broch, Hermann (1970) [1955]. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona: Tusquets.
- ____ (1969). "Notes on the Problem of Kitsch" en: Gillo Dorfles (ed.), *Kitsch. The World of Bad Taste*, New York: Universe Books.
- ____ (2006) [1932]. *Huguenau o el realismo*, Barcelona: Random-House.
- ____ (1986) [ca.1911]. "Ornamente (Der Fall Loos)" en: *Philosophische Schriften/Kritik* (KW 10/1), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 32-33.
- ____ (1986) [ca.1912]. "Notizen zu einer systematischen Ästhetik", *Schriften zur Literatur/Theorie* (KW 9/2), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 11-35.
- Butler, Judith (2002) [1993]. *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*, Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2007) [1990]. *El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad*, Buenos Aires: Paidós.
- Calabrese, Omar (1989). *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.
- Calasso, Roberto (2002). *La literatura y los dioses*, Barcelona: Anagrama.
- Calinescu, Matei (2002). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid: Tecnos.
- Cândido, Antonio (2006). *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- Caralt, David (2014). "La muerte del ornamento según Hermann Broch", *Arquiteturarevista*, Vol. 10, n°. 1, 37-44.
- Cassirer, Ernst (1971). *Filosofía de las formas simbólicas I- II*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Castles, Stephen y Mark J. Miller (1998). *The Age of Migration. International, Population Movements in the Modern World*, New York: The Guilford Press.
- Castoriadis, Cornelius (1999). *La institución imaginaria de la sociedad*, Vol. 1 y 2, Buenos Aires: Tusquets.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1994). *Diccionario de Símbolos*, Bogotá: Labor.

- Chaparro Amaya, Adolfo (2013). *Pensar caníbal. Una perspectiva amerindia de la guerra, lo sagrado y la colonialidad*, Buenos Aires: Katz.
- Chertrudi, Susana y S. Newbery (1978). *La Difunta Correa*, Buenos Aires: Huemul.
- Cortés Rocca, Paola y Martín Kohan (2001). *Imágenes de vida, relatos de muerte*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Cortés Rocca, Paola, Edgardo Dieleke y Claudia Soria (2010). *El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Prometeo.
- Creuzer, Friedrich (1825). *Religions de l'Antiquité. Considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, París: D.Guigniaut.
- Croce, Benedetto (1957). *Storia dell'età barocca in Italia*, Roma: Lazerda.
- Dámaso Martínez, Carlos (2002). *La seducción del relato*, Córdoba: Alción.
- ____ (2004). "La irrupción de la dimensión fantástica" en: *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, vol. 9, Buenos Aires: Emecé, 171-193.
- de Certeau, Michel (1993a). *La fábula mística*, México: Universidad Iberoamericana.
- ____ (1993b). *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana.
- De Diego, José Luis (2018). "La literatura y el mercado editorial" en: *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 12, Buenos Aires: Emecé.
- Deleuze, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona: Paidós.
- ____ (1996). *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1998) [1975]. *Kafka. Por una literatura menor*, México: Ediciones Era.
- Díaz, Ester (1993). *La sexualidad y el poder*, Buenos Aires: Editoriales Almagesto-Recate.
- Didi-Huberman, Georges (1998). "Disparates sobre a voracidade", *Roteiros, roteiros, roteiros...* XXIV Bienal de São Paulo-Catálogo, 190-196.
- ____ (2008). *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dorfles, Gillo (1958). *Le oscillazioni del gusto*, Milán: Lerici.

- ____ (1959). *Il divenire delle arti*, Turin: Einaudi.
- D'Ors, Eugenio (1944). *Lo barroco*, Madrid: Aguilar.
- Dri, Rubén (comp.) (2003-2007). *Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular, I y II*, Buenos Aires: Biblos.
- ____ (2004). *El movimiento antiimperial de Jesús. Jesús en los conflictos de su tiempo*, Buenos Aires: Biblos.
- ____ (2011). *La hegemonía de los cruzados. La iglesia católica y la dictadura militar*, Buenos Aires: Biblos.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y discursos en la postdictadura*, Buenos Aires: Emecé.
- ____ (2015). *Otro logos. Signos, discurso, política*, Buenos Aires: Edhasa.
- Eagleton, Terry (2006). *La estética como ideología*, Madrid: Trotta.
- Eco, Umberto (1987). *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen.
- ____ (2004) [1965]. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: De-Bolsillo.
- Eisenstein, Elizabeth (2012). *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Eliade, Mircea (1994). *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Labor.
- Elias, Norbert (1935). "Kitschstil und Kitschzeitalter", *Die Sammlung*, 2,5: 252-263.
- Espósito, Roberto (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ____ (2005). *Inmunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Fernández de Kirchner, Cristina (2019). *Sinceramente*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Fernández Porta, Eloy (2007). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona: Anagrama.
- ____ (2010) €RO\$. *La superproducción de los afectos*, Barcelona: Anagrama.
- ____ (2012). *Emociónese así. Anatomía de la alegría*, Barcelona: Anagrama.
- Ford, Aníbal (1999). *La marca de la bestia*, Buenos Aires: Norma.

- Foucault, Michel (2007). *El nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France 1978-1979*, Buenos Aires: FCE.
- Frigerio, Alejandro (2011). “La gente siempre creyó en formas diferentes a las que la iglesia intentaba imponer”, *Nuestra cultura*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, año 3, n°14, 6-7.
- Gago, Verónica (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gallego Cuiñas, Ana (ed.) (2012). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Geertz, Clifford (1989). *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.
- Genette, Gérard (1966). *Figures*, París: Seuil.
- ____ (1969). *Figures II*, París: Seuil.
- ____ (1974). *Figures III*, París: Seuil.
- ____ (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Giesz, Ludwig (1960). *Phänomenologie des Kitsches*, Heidelberg: Rothe Verlag.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale Bota Bene.
- Giordano, Alberto (2001). *Manuel Puig, la conversación infinita*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Girard, René (1972). *La violence et le sacré*, París: Grasset.
- Gómez de la Serna, Ramón (1988) [1934]. *Ensayo sobre lo cursi*, Madrid: Moreno-Ávila.
- González, Florencia Eva (2019). *1989. Cine y Muro de Berlín*, Buenos Aires: Caterna.
- Graves, Robert (2014a) [1955]. *Los mitos griegos*, Buenos Aires: Ariel.
- ____ (2014b) [1948]. *La diosa blanca*, Madrid: Alianza.
- Greenberg, Clement (1939). “Avant-Garde and Kitsch”, *Partisan Review*, VI, 5: 34-49.
- Grimson, Alejandro (1999). *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*, Buenos Aires: Eudeba-Felafacs.
- Huizinga, Johan (1968). *Homo ludens*, Buenos Aires: Emecé.

- Huysen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Illouz, Eva (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Buenos Aires/ Madrid: Katz.
- ____ (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, Buenos Aires/ Madrid: Katz.
- ____ (2010). *La salvación del alma moderna. Terapia, emociones y la cultura de la autoayuda*, Buenos Aires/Madrid: Katz.
- ____ (2014). *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de grey y el nuevo orden romántico*, Buenos Aires/Madrid: Capital Intelectual/Katz.
- Jakobson, R. y M. Halle (1973). *Fundamentos del lenguaje*, Madrid: Ayuso.
- Jameson, Fedric (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires: Paidós.
- ____ (1975) "Magical Narratives: Romance as Genre", *New Literary History* 7, N°1, John Hopkins University Press. [Disponible en: <http://oldemc.english.ucsb.edu/emc-courses/genre-colloquium-2013-2014/articles/Jameson.pdf>.]
- Jitrik, Noé (1975). *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires: Biblos.
- Kerényi, Karl (1950). *Mite e misteri*, Roma: Einaudi.
- ____ (1952). *La mythologie des grecs. Histoire des dieux et de l'humanité*, París: Payot.
- Kerényi, Karl y Carl Gustav Jung (2004). *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid: Siruela.
- Killy, Walther (1978) [1962]. *Deutscher Kitsch*, Gotinga: Vandenhoeck/Ruprecht.
- Klossowski, Pierre (1980). *El baño de Diana*, Madrid: Tecnos.
- ____ (1995). *Nietzsche y el círculo vicioso*, La Plata: Altamira.
- Kracauer, Sigfried (1921). "Das Ornament der Masse", *Frankfurter Zeitung*, 9- 10 de junio de 1921. Traducción propia.
- Kristeva, Julia (1983). *Histoires d'amour*, Paris: Denoël.
- ____ (1987). *Soleil Noir. Dépression et Mélancolie*, Paris: Gallimard.

- Kulka, Tomas (1996). *Kitsch and Art*, The Pennsylvania State University Press.
- ____ (2011). *El kitsch*, Madrid: Casimiro.
- Laclau, Ernesto (2002). *Hegemonía y antagonismo: el imposible fin de lo político (Conferencias de Ernesto Laclau en Chile, 1997)*, edición, introducción y notas de Sergio Villalobos-Ruminott, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- ____ (2005). *La razón populista*, Buenos Aires: FCE.
- ____ (2014). *Los fundamentos retóricos de la sociedad*, Buenos Aires: FCE.
- Larraz, Fernando (2010). *Una historia transatlántica del libro: relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*, Gijón: Trea.
- Lévi-Straus, Claude (1964). *El pensamiento salvaje*, México: FCE.
- Linares García, María del Mar (1987), "Introducción" en: Johann Jakob Bachofen, *El Matriarcado*. Madrid, Akal, 5-13.
- Lojo, María Rosa (2007). "Introducción" en: Mansilla, Eduarda. *Lucía Miranda*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 11-136.
- Loos, Adolf (1908). "Ornamento y delito", *Paperback* nº 7. [<http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>]
- Lou, Andreas- Salomé (1998). *El erotismo*, Barcelona: José Olañeta Editor.
- Ludmer, Josefina (1980). "Tretas del débil" en: Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 47-54.
- Lukács, Georg (1977). *La novela histórica*, México: Biblioteca Era.
- Macdonald, Dwight (1962). *Against the American Grain*, New York: Ramdon House.
- Mallimaci, Fortunato (2008). *Primera encuesta sobre creencias y actitudes religiosas en Argentina 2008*. FONCYT y CEIL PIETTE-Conicet, Argentina.
- Mancini, Adriana (2003). *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma.
- ____ (2004). "Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte" en: *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Vol. 9, Sylvia Saítta (comp.) - Noé Jitrik (dir.). Buenos Aires: Emecé, 229-251.

- Mangone, Carlos y Jorge Warley (1994). *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires: Biblos.
- Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco*, Madrid: Ariel.
- Marcuse, Herbert (1985). *Eros y civilización*, Buenos Aires: Ariel.
- Martínez, Tomás Eloy (2008). "La argentina y los escritores que vienen", *La Nación*, 8 de marzo, ADN-Cultura.
- Marx, Karl (1971). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. Borrador 1857-1858*, México: Siglo XXI.
- Mauss, Marcel (2009). *Ensayo sobre el don*, Buenos Aires: Katz.
- Mauss, Marcel y Henri Hubert (2010). *El sacrificio. Magia, mito y razón*, Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Mecacci, Andrea (2014). *Il kitsch*, Bologna: il Mulino.
- Merklen, Denis (2005). *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983-2003)*, Buenos Aires: Gorla.
- Métraux, Alfred (2011). *Antropofagia y cultura*, Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Mies, Maria (1998). "Globalización de la economía y violencia contra la mujer", *Fermentum*, N°23, Año 8, Venezuela, sept-dic.
- Moles, Abraham (1973) [1971]. *El Kitsch. El arte de la felicidad*, Buenos Aires: Paidós.
- Monteleone, Jorge (2009). "La poesía como tierra sin mal: habla, mirada, gracia, y donación" en: Diana Bellessi, *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mora, Vicente Luis (2012). *El lectoespectador*, Barcelona: Seix Barral.
- Morello-Frosch, Marta (1987). "Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente" en: Daniel Balderston et al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianza, 60-71.
- Moreno, María (2011). *La comuna de Buenos Aires*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Morin, Edgard (1964). *Las estrellas de cine*, Buenos Aires: Eudeba.

- Mouffe, Chantal (2007). *En torno a lo político*, Buenos Aires: FCE.
- Moulier Boutang, Yann (2006). *De la esclavitud al trabajo salariado*, Madrid: Akal.
- Muraro, Luisa (1981). *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-político sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, Milán: Feltrinelli.
- ____ (1994). *El orden simbólico de la madre*, Madrid: Horas y Horas.
- Nancy, Jean Luc (2013). “Nuestra civilización está llegando a su fin: está agotada” (entrevista), *Revista de Letras*. [<http://revistadeletras.net/jean-luc-nancy-nuestra-civilizacion-esta-llegando-a-su-fin-esta-agotada/>]
- Navarro, Marysa (2002). *Evita: Mitos y representaciones*, Buenos Aires: FCE.
- ____ (2005). *Evita*, Buenos Aires: Edhasa.
- Negri, Antonio (1997). *Las verdades nómadas & general intellect*, Madrid: Akal.
- ____ (2007). “El monstruo político. Vida desnuda y potencia” en: Rodríguez, F. - Giorgi, G. (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós.
- Néspolo, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ____ (2014). *Tracción a sangre. Ensayos sobre lectura y escritura*, Buenos Aires: Katatay.
- Padilla, José Ignacio (2012). “Independientes. Editoriales, experiencia y capitalismo” en: Ana Gallego Cuiñas (ed.), *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Páez, Roxana (1995). *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*, Buenos Aires: Almagesto.
- Palmeiro, Cecilia (2011). *Desbunde y Felicidad. De la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires: Título.
- Paz, Octavio (1990) [1962]. “Árbol de Diana” en: Alejandra Pizarnik, *Obras completas*, Buenos Aires: Corregidor, 199-200.
- Pezzoni, Enrique (1986). *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Picard, Charles (1922). *Éphèse et Claros. Recherches sur les sanc-*

- tuaires et les cultes de L'Ionie du nord*, Thèse pour le Doctorat, Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
- Pons, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México: Siglo XXI.
- Preciado, Beatriz (2010). *Pornotopía*, Barcelona: Anagrama.
- ____ (2014). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*, Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, Jacques (2006). *El inconsciente estético*, Buenos Aires: Del estante.
- ____ (2007). *En los bordes de lo político*, Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- ____ (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- Ricoeur, Paul (1977). *La metáfora viva*. Buenos Aires: Ediciones La Aurora.
- ____ (1995). *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI.
- ____ (1995). *Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI.
- ____ (1996). *Tiempo y narración III: el tiempo narrado*. México: Siglo XXI.
- ____ (1996). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- Riegl, A. (1980) [1893]. *Problemas de estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Rodari, Gianni (1997). *Gramática de la fantasía*, Buenos Aires: Colihue.
- Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido*, Buenos Aires: Puntosur.
- Rosano, Susana (2006). *Rostros y máscaras de Eva perón: imaginario populista y representación*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Roudinesco, Elisabeth (2004). *La familia en desorden*, Buenos Aires: FCE.
- Rozitchner, León (1996). *Las desventuras del sujeto político*, Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Rubin, Gayle (1986). "El tráfico de mujeres: notas sobre la *economía política* del sexo", *Nueva Antropología*. Vol.VIII, N°30.
- Saer, Juan José (1997). "Zama", *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Ariel, 47-50.
- Salama, Pierre y Mathias Gilbert (1986). *El Estado sobredesarrollado*, México: Era.
- Sarduy, Severo (1999). *Obras completas*, vol. II, París: Archivos.

- Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires: Ariel.
- ____ (2001). “Prólogo a la edición en español” en: Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós, 11-22.
- ____ (2003). *La pasión y la excepción*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (2009). *La ciudad vista*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (2010). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sassen, Saskia (2003). *Contra geografías de la globalización*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- ____ (2006). *Una sociología de la globalización*, Buenos Aires: Katz.
- ____ (2010). *Territorio, autoridad y derechos*, Buenos Aires: Katz.
- Schwarzböck, Silvia (2009). *Entrevista a Israel Adrián Caetano. Estudio crítico sobre “Un oso rojo”*, Buenos Aires: Picnic editorial.
- Segato, Rita (2010). *Las estructuras elementales de la violencia*, Buenos Aires: Prometeo.
- ____ (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, Buenos Aires: Prometeo.
- ____ (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Semán, Pablo (2012). “Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente” en: *Nueva Sociedad*. Nro. 241, noviembre-diciembre de 2012.
- Serres, Michel (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*, Buenos Aires: FCE.
- Sibilia, Paula (2005). *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires: FCE.
- ____ (2008). *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: FCE.
- ____ (2012). “El culto al cuerpo purificado”, *Boca de Sapo. Arte, literatura y pensamiento*, Nro. 14, 10-18.
- Sontag, Susan (1996) [1965]. *Contra la interpretación*, Buenos Aires: Alfaguara.
- ____ (1980). *Under the Sign of Saturn*, Farrar: Straus & Giroux.
- Speranza, Graciela (2003). *Manuel Puig, después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma.
- ____ (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Buenos Aires: Anagrama.

- Spivak, Gayatri Chakravorty (2011). *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Vigarello, Georges (2009). *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Viñas, David (1964). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Edit. Jorge Álvarez.
- Vitali, Alejandra y Paula Croci (2011). *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires: La marca editora.
- Wade, Peter (2000). *Music, Race, and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press.
- White, Hayden (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Williams, Raymond (2015) [1981]. *Sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós
- ____ (2001) [1973]. *El campo y la ciudad*, prólogo de Beatriz Sarlo, Buenos Aires: Paidós.
- Wölfflin, Heinrich (2007) [1915]. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ (2009) [1888]. *Renacimiento y Barroco*, Madrid: Paidós.
- Zemon Davis, Natalie (1975). *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays*, Palo Alto: Stanford University Press.

Império Kitsch analiza la cultura argentina comprendida entre los años 1989-2015 como un periodo de crisis y de gran producción de imaginarios sociales que pugnan por postular una nueva legitimidad simbólica de las capas medias y bajas. A lo largo de estas páginas, se abordan obras literarias de género, el cine, la canción popular, ciertas producciones televisivas y colectivos poéticos determinados, junto a la iconografía religiosa del cambio de milenio, como manifestaciones de un régimen estético que, mientras responde a la lógica transnacional del capitalismo tardío, encuentra en la cultura de la segunda mitad del siglo XX una articulación distintiva entre la economía, la política y las masas.

Ilustrado con viñetas de la serie *La mujer desnuda* (dibujos de Paula Adamo y textos de Jimena Néspolo), este nuevo libro que presenta la autora mantiene el nivel de densidad y audacia intelectual que hemos valorado en ensayos anteriores. Desde las mencionadas viñetas que -a modo de homenaje- remiten tanto a la obra de Armonía Somers como al film de Lucrecia Martel *La mujer sin cabeza*, hasta los seis capítulos y la coda final que escanden el texto, Néspolo despliega un análisis profundo y rico en argumentación teórica acerca de las distintas aristas de la estética regente en la cultura del cambio de milenio.

“En el matorral de la prehistoria buscan el árbol totémico de los objetos” -advirtió Walter Benjamin en 1927-; la principal nervadura de ese árbol, sobre el que ha predicado la lingüística y la retórica en tanto teoría del *ornatus*, ahora sabemos que es el kitsch.



·KATAY·
EDICIONES
DIGITALES