

Graciela Montaldo,  
*Zonas ciegas. Populismo y experimentos culturales en Argentina*,  
Buenos Aires, FCE, 2010, 85 páginas

*Zonas ciegas* es el último aporte de Graciela Montaldo a la interpretación de un territorio donde arte y política entendidos como dominios inciertos necesitan de una colocación crítica que dé cuenta de lo irresuelto de esa conflictividad. En el libro convergen múltiples objetos: un largometraje de animación (el primero del mundo, “¡¡¡Antes que los de Walt Disney!!!”), los libros inclasificables de César Aira, algunos saberes bajos del *fin-de-siècle*, los textos cautivos de Jorge Luis Borges, la discutida lectura que hace Diana Taylor de una pieza de Eduardo Pavlovsky. Montaldo inscribe esos materiales en dos contextos inestables, el de la crisis y el del populismo, sugiriendo para su conjunto la expresión de “experimentos culturales”. La noción de experimento, más que la acepción típica de las prácticas científicas que se dirigen a confirmar premisas, conserva aquí la gratuidad de ciertos episodios de la interpretación y su conjunto no contiene ni sutura la confrontación antagónica desde la que surge la puesta en acto de esa lógica política que Ernesto Laclau analiza en *La razón populista* (2006). Los experimentos culturales abordados más bien exhiben esa conflictividad irresuelta, trabajan, dice Montaldo, “a costa de ella”.

En el primer capítulo, “Nación: una historia de la

incultura”, la autora releva cómo las formaciones nacionales y sus proyectos intelectuales son en buena medida la exposición de lo que queda afuera de los límites de la identidad patria. En esas páginas, Montaldo se pregunta acerca del lugar del intelectual y su rol en la definición de lo que es y de lo que no es cultura, nación y ciudadanía (falsificación, simulación e hipocresía son justamente los términos que proliferaron en la Argentina de fines del siglo XIX). De algún modo, lo que queda excluido en los procesos de modernización, lo que permanece afuera del mercado, es lo inculto, un resto que constituye sin embargo otro tipo de imaginación y de creatividad pública. La incultura es por lo tanto considerada como el conjunto de saberes que hace resbalar la unidad y la continuidad de la nación, una zona que es progresivamente engullida por ese territorio que Montaldo llama “*nación populista*”.

Si la modernidad busca resolver el conflicto antagónico, la incultura lo renueva. En ese enclave, se entrecruzan la actividad policial y la autoridad intelectual de figuras como Juan Agustín García, José Ramos Mejía o Agustín Álvarez en el despliegue de un proyecto institucional que busca reparar lo que se percibe como atraso sociocultural. La emergencia de los saberes y las instituciones

modernas (sociología, universidad, editoriales, ciencias, medicina) vuelve sensible las marcas y los deslindes considerados como necesarios para el establecimiento de una comunidad nacional. En la intervención editorial de Agustín García (*Introducción al estudio de las ciencias sociales argentinas, La ciudad indiana, Sobre nuestra incultura*), o en los diagnósticos de Agustín Álvarez (*South América, Manual de patología política*), Montaldo lee un específico programa de control y disciplina de la cultura que se despliega junto con la praxis legislativa de un sistema que suelda estética y política. Hasta el poder irreverente de las masas es encauzado por Ramos Mejía (*Las multitudes argentinas*) en un imaginario romántico donde las multitudes coinciden con el pueblo cohesionado en la nación. En el cierre del capítulo, finalmente, la autora rastrea la emergencia de un nuevo e invariable elemento de lo político y de la vida moderna: el espectáculo. La política populista *actúa* y es por su carácter escenográfico que ciertos políticos pueden imponer la seducción de su liderazgo. “Representación, política y belleza van juntas”, dice Montaldo.

“La escena populista”, segundo capítulo de *Zonas ciegas*, vuelve a considerar el lugar del intelectual situando

ahora la cuestión en los años del gobierno de Hipólito Yrigoyen. El objetivo es agregar algo a la discusión clásica sobre la relación entre cultura y política, categorías puestas en relación a través del espacio novedoso que la emergencia populista configura. Montaldo intenta demostrar cómo en la Argentina (y agrega “en gran parte de América Latina”) la escena política reordenó un entramado que por los mismos años las vanguardias europeas resolvieron de modo diferente. Al reorganizar las relaciones sociales, el populismo invalidó toda representatividad que proviniese de los intelectuales, mientras a la vez ellos pasaron a ocupar una posición paradójica porque se volvió imposible pensar cualquier tipo de autonomía estética y política. En un contexto donde los sentidos están asignados por el líder y el pueblo, sin mediación, los intelectuales dejan de tener función. “La construcción del ‘pueblo’ como significante hegemónico no necesitó de la hegemonía intelectual”, subraya Montaldo. Es una tesis sin duda polémica; tal vez también sea acertada. De modo casi vertiginoso, los intelectuales se encuentran en el medio de una escena donde todo se politiza y la ausencia de su rol no constituye un problema (partido, gobierno y movimiento determinan el discurso de la identidad).

Los años de Yrigoyen son también los años del florecimiento de la industria cultural, industria que no renuncia a desarrollar un campo simbólico que trabaja en su interior la relación entre líder y pueblo. La autora propone

como ejemplo de ese espacio una sátira sobre el presidente, el largometraje de animación de Quirino Cristiani titulado *El apóstol* (1917). Se trata de una alegoría de la relación soñada entre cultura (masiva) y política. Yrigoyen, disfrazado de apóstol, conversa con los dioses, incendia Buenos Aires y sobre sus cenizas refunda una ciudad purificada. El intelectual es extraño de la escena (su lugar lo ocupa ahora un tipo de artista ligado de forma novedosa y más directa al público, el cineasta) porque ese tipo de imagen no necesita de mediadores; además es muda. La política es desplazada hacia el centro de la industria cinematográfica y los políticos actúan de protagonistas en el espacio de la cultura masiva. El cine permite todo eso, “la escena en que el pueblo y su líder se encuentran, la escena misma de la vanguardia y la del populismo”. El proletariado consume los objetos culturales promovidos por el gobierno populista y los intelectuales deben ser sensibles a esos cambios, como admite Roberto Arlt en polémica con Rodolfo Ghioldi, según lo relevado por las consideraciones que confluyen en el cierre del capítulo.

En una época que testimonia la irrupción de las masas, ocupa un lugar especial el anonimato como estrategia subversiva, pues los saberes empiezan a circular de manera diferente ya que el poder perturbador de la multitud es capaz de destituir las formas que el mercado le asigna a la propiedad. “Los misterios del anonimato” es el texto que Montaldo le dedica a quien quizá de manera más ejemplar hizo del desmontaje

autor el procedimiento privilegiado de su literatura: Jorge Luis Borges. Es el espacio de un público ya disciplinado al consumo de la industria cultural que llega Borges al regreso de Europa en 1921. Los textos que privilegia el análisis de Montaldo son por lo tanto los “cautivos”, aquellos que aparecieron bajo falso nombre y pseudónimo en diversos medios culturales y con los cuales el público lector estableció una relación inesperada. Borges hace el elogio, afirma Montaldo, de una escritura para multitudes, al privilegiar las formas breves (el resumen frente al palabrerío y al ripio; la antología frente al texto completo; el índice frente a su despliegue) y al publicar sus textos en medios semipiratas y de bajo prestigio, en un ejercicio que se aleja de las prácticas eruditas. Pero junto con el anonimato, está el llamado proyecto Almafuerite, el de un libro que no se escribe y que es, según Montaldo, “otra forma de negar la propiedad”. El proyecto inconcluso de Borges insiste en lo que no puede sino permanecer como un resto fantasmal en la cultura de la letra: lo popular. Son éstas las estrategias diferenciales a las que debe acudir el intelectual bajo el régimen populista.

La formación de la industria cultural es también el momento en el que Montaldo hace gravitar su reflexión sobre la literatura mundial, paradigma que recientemente ha sacudido el campo académico estadounidense de los estudios comparados. Un ejemplo de lectura descuidada derivado de una nota de Borges y algunas de las declaraciones irreverentes

que hace Roberto Arlt en su prólogo a *Los lanzallamas*, exhiben cómo desde la recepción de Joyce (un clásico moderno y universal) en la Argentina puedan mercarse diferencias de acceso a la Cultura. El modo desviado en el que Borges y Arlt ponen en discusión la centralidad del *Ulises* es, según Montaldo, una manera de evitar la discusión misma, una radicalidad activada desde los márgenes que las teorías de Franco Moretti y Pascale Casanova, dos de los interpretes principales del debate sobre literatura mundial, son incapaces de registrar. La autora de *Zonas ciegas* cuestiona algunos de los presupuestos de esas teorizaciones: la centralidad del mercado en la configuración de paradigmas de lectura global, la excesiva normatividad de su tono, el olvido de la importancia de las instituciones culturales en la construcción de la *literalidad*, el eurocentrismo de sus perspectivas, el paternalismo que naturaliza la desigualdad. Propone entonces, tal vez con algo de apuro, una deserción del debate, un *exit*: “las periferias pueden acceder al escenario mundial cuando el centro se lo permite. Es probable que esto sea cierto, pero la periferia también puede seguir viviendo sin ese reconocimiento”. En una república de las letras que expulsa a los escritores anómalos (como Borges o Arlt), desentenderse pareciera ser la única estrategia posible junto con el refugio, curioso si se consideran las reflexiones

propuestas hasta este momento por Montaldo, ofrecido por una comunidad nacional de lectores: “No quiero defender la nación como marco de lectura, pero quisiera subrayar que ella, que fue instancia normativa durante la modernización, hoy puede ser el refugio de aquellos que han sido expulsados del mundo”.

En “Argentina año cero”, Montaldo discute inteligentemente la idea hegemónica de democracia que se impuso en los años ochenta y propone para nombrar el mismo período la más polémica denominación de postdictadura. Lo explicita con un ejemplo derivado de la lectura que hizo Diana Taylor de una representación teatral de Eduardo Pavlovsky, *Paso de dos* (1990), y que provocó la reacción indignada de varios sectores de la intelectualidad. Según Taylor, los abusos ejercidos sobre el cuerpo femenino que la obra de Palovsky pone en escena repiten maníaticamente la violencia dictatorial: nada, es decir, ha cambiado en la representación del poder y la nación democrática sigue alimentándose del mismo imaginario que la alimentó durante la dictadura. La escena, además, ofrece una ocasión para considerar lo que según Montaldo no podía ser objeto de reflexión durante esos años, la cuestión del género.

Los últimos dos capítulos están dedicados respectivamente a la escritura de César Aira y a consideraciones más generales sobre la reciente producción

cultural argentina. Aira, dice Montaldo, volvió inoperante y obsoleta la literatura de casi todos sus contemporáneos, y para organizar el conjunto de sus publicaciones propone la categoría de obra, entendida no como repetición coherente de historias y recurrencia de temas o personajes, sino como pura expansión de un texto único (la literatura) que pone la invención en el centro del sistema productivo. La propia ficción se libera en una “huida hacia adelante” del control del escritor y de la institución literaria (Aira ha colocado sus libros sobre todo en editoriales independientes y la proliferación de su escritura ha constituido un público de expectativas novedosas). En su último texto, Montaldo define la Argentina como el “país de la estética”, es decir un espacio cuya producción cultural se resiste a entrar en el disciplinamiento de las instituciones. La autora enumera algunos ejemplos recientes de la conflictividad activada por ese territorio, sobre todo a partir de 2001: el trabajo cooperativo de Eloísa Cartonera y el cine de Lisandro Alonso entre otros. La literatura, desde luego, ocupa un lugar privilegiado en esa resistencia y la argentina es definida como “una cultura de la experimentación que no puede sino moverse en territorios de riesgo”, las zonas ciegas.

Luigi Patruno  
Harvard University