

Lo popular y lo bárbaro. O cómo representar lo irrepresentable sin mediaciones

Sebastián Senlle Seif

Comencemos por una pregunta incontestable para advertir desde los inicios, el carácteraporético del análisis que nos proponemos; ¿Es posible representar desde alguno de los modos de representación, “algo” que ya desde sus orígenes no puede ser definido? De otro modo: si convenimos que la categoría “popular” solamente puede ser definida desde un punto de vista exterior, es decir, mediado, y aún así todo intento queda inmediatamente estéril ante tamaña realidad ¿podemos esperar que el arte logre representar de alguna manera aquello que no puede ser definido? Podríamos suponer que eso depende de nuestra propia concepción acerca del arte: si nos alejamos de una concepción representacionista ahistórica que supone al arte como espejo de la realidad, tal vez, podamos convenir que es, al menos, el único modo posible de llegar a un atisbo de cercanía. Pero aún así, no podremos sortear el problema de las mediaciones. La propia idea de buscar el modo de representar lo popular, supone un alejamiento siquiera teórico para intentar, diríamos, sublimar aquello que solamente podemos sentir como etéreo. Y el arte, o las obras de arte, es/son cosas definidas. Lo popular no necesita definirse como tal para ser; le alcanza solamente con serlo y no tiene por tanto cuestionamientos acerca de los dilemas en su representación.

Propongo pensar en la siguiente premisa:hubo/hay formas de representación que han recurrido y recurren a la idea de barbarie para estigmatizar a través de una estrategia simbólica, a lo popular. En otros términos: a través de diferentes modos de manifestación artística se han producido representaciones ligadas a la idea de barbarie, donde lo bárbaro estuvo estrechamente vinculado a los sectores populares. De este modo, a través de una estrategia de *identificación*, se creó la imagen de aquello que resultaba temible y había que combatir.

Vamos a trazar brevemente la hoja de ruta para organizar la lectura: primero nos detendremos en el óleo “La vuelta del malón” de Ángel Della Valle como uno de esos intentos que comentábamos más arriba, realizado desde el arte pictórico. El cuento titulado “La fiesta del monstruo” de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares es otro ejemplo ilustrativo a este respecto. Después, tras una brevísima interrupción de orden teórico, pasaremos a comentar lo que concebimos como una resignificación del dilema planteado por las estrategias anteriores, encarnado en la figura del artista plástico Daniel Santoro.

En el texto “Los primeros modernos” de Laura Malosetti Costa, puede leerse el accionar de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) como el intento de una serie de artistas plásticos educados en Europa, por forjar un arte Nacional. En definitiva, un intento por consagrar las artes plásticas argentinas con los cánones europeos, pero imprimiendo a las grandes obras una serie de *detalles* auténticamente latinoamericanos o autóctonos. Nos interesa principalmente detenernos en algunos comentarios que la autora realiza respecto de “La vuelta del Malón”, de Ángel Della Valle. El cuadro, pintado en 1892 cuando Della Valle ya había recibido su aprendizaje europeo con los grandes maestros, sigue fielmente el estilo *verista* propio de la época. De una factura ejemplar, de unas dimensiones colosales y un dramatismo perfectamente logrado, la pintura permaneció sin dueño durante muchos años ya que el Estado no adquirió esta obra que muy probablemente fue hecha con ese fin. La historiografía del arte sugiere que se trata de una imagen donde un malón de indígenas retorna a su guarida tras haber saqueado un pueblo próximo, profanado una iglesia dado los símbolos religiosos que los personajes llevan consigo, y llevándose una cautiva blanca que contrasta con la tosquedad y salvajismo de los indígenas (re)presentados. La vuelta del malón, sería así el retorno de la barbarie hacia su guarida, tras haber profanado los símbolos más exquisitos de la civilización. Podríamos suponer que hacia 1892 –momento en que dijimos que la pintura fue realizada- la alta sociedad tradicional argentina podía quedarse tranquila de no volver a padecer esos grotescos espectáculos. Para 1879 el joven Julio Argentino Roca ya había avanzado con el moderno ejército nacional sobre las tierras en que habitaban las poblaciones indígenas y, más tarde, ya siendo Presidente, había logrado reunir los requisitos que algunos teóricos reclaman como necesarios para conformar un Estado Nacional moderno.

Sin embargo, además de la lectura del óleo de Della Valle que hicimos en el párrafo precedente, podríamos decir que otras relecturas, amparadas en un ejercicio de memoria que atienda las vibraciones que ese extraordinario cuadro tiene todavía como reverberancias en nuestro presente, son lícitas. Caso contrario, aventurémonos en un ilícito que no puede tener tan negativas consecuencias. Podríamos suponer que la vuelta del malón no es tan solamente –ni siquiera principalmente- el regreso de los agentes de la barbarie a sus tolderías. O, para darle una connotación *bestial*, a su guarida. La vuelta, es también aquello que regresa y puede seguir regresando eternamente a lo largo de la historia. Si Della Valle pintaba aquello que para una entusiasta generación significaba el pasado al que *felizmente* ya no se podía retornar, pintaba también una advertencia para el futuro: o cuidamos los láureos avances civilizatorios que supimos conseguir, o los malones –la barbarie que tanto combatía Sarmiento

personificada en este caso con los indígenas- pueden regresar a atacar nuestras preciadas instituciones bajo nuevas formas. Y, efectivamente, la historia dio cuenta de nuevos sucesivos malones o agentes de la barbarie que azotaron la civilización con ansias de participación. No vamos a mencionar aquí algo que ya hemos hecho hasta el hartazgo en otros trabajos. Me interesa sí, detenerme brevemente en otro ejemplo dramático realizado en el siglo XX.

Jorge Luis Borges escribió junto con Adolfo Bioy Casares un cuento particularmente interesante a estos efectos. “La fiesta del monstruo” es una obra sumamente compleja que no vamos a analizar aquí con la profundidad que merece, pero destacaremos dos elementos fundamentales para seguir con la línea argumental de estas reflexiones. Por una parte, el texto es un relato en primera persona de un colectivero que está retratado con rasgos taxonómicos que nos acercan a las apreciaciones spencerianas de Sarmiento del “Facundo”, pero sobre todo de “Conflictos y armonías de las razas en América”. De este modo, el conductor aludido junto con la *turba oscura* que lo acompaña a Plaza de Mayo donde hablará el Monstruo (J.D. Perón), son caracterizados como panzones, de bocas hipopótamas, pies planos, no faltan gangosos y tuertos, y demás epítetos descalificadores. Tienen además apellidos italianos o judíos difícilmente ilustres o patricios. En su viaje desde zona sur, territorio donde habitan aquellos que la línea de fractura sarmientina ha dejado del lado de la barbarie, encuentran a un estudiante judío con libros bajo el brazo y, tras su negativa de reverenciar a Perón y Evita, le propinan una apedreada y maltrato físico digno de ser comparado con el destino del unitario de “El matadero” de Echeverría. Pero además de esa caracterización, hay una huella más profunda que Borges-Bioy han intentado dejar en la literatura. Los escritores escriben este cuento en una voz ilegible, una lengua irreproducible en el mundo de las letras, como si ellos hubiesen copiado a pie juntillas una especie de lenguaje oral bárbaro. El malón peronista balbucea con epítetos indecibles que no pueden formar parte de ninguna lengua racional. He ahí el carácter netamente incomunicable de la barbarie. Lo popular no tiene lugar en el mundo de la comunicación de los hombres, las bestias solamente pueden comunicarse con ese lenguaje inverosímil que termina con la reverencia final del Monstruo: lo racional es dejado de lado y toda la pasión desenfadada tiene lugar en un espacio –la Plaza de Mayo- en que se produce una nueva vuelta del malón en la historia argentina. Vuelta que solamente durará hasta 1955 cuando el poder militar logre nuevamente traer elementos civilizatorios a estas tierras salvajes. Y, como sabemos, la historia se repitió posteriormente.

Estas dos obras que hemos apenas mencionado, una pictórica y otra literaria, se suman a otras tantísimas que podríamos agrupar en una compleja trama que tiene como corolario la

línea de fractura que Sarmiento denominó “Civilización y Barbarie”. Creemos que ese sistema binario de comprensión político-cultural de la realidad nacional, ha permitido y continúa permitiendo leer la historia argentina. He ahí la genialidad de Sarmiento. Sin embargo, para que la historia no se siga repitiendo con las violentas consecuencias que hemos experimentado, creemos necesario comenzar a pensar con criterios más complejos que sorteen el facilismo binario que domina nuestros esquemas de pensamiento. Un modo de abordar esta problemática, sería posiblemente poner en práctica una lectura de tipo alegórica: tanto para interpretar los signos existentes, como para llevar a cabo una lógica de construcción o interpretación de la realidad. El alegorista, según el berlinés Walter Benjamin, no adquiere una estrategia de identificación del significante con el significado. La plena identificación, la estrategia identitaria, es propia del simbolista que ahoga el conflicto para construir una realidad ahistórica donde el objeto se identifica plenamente con el sujeto, sin dejar lugar a otros puntos de vista. Es, en el arte, la actitud representacionista por la cual la obra representa los hechos tal cual pueden ser vistos por unos ojos objetivos. La materia es la cosa. En cambio, la alegoría deja lugar al conflicto inherente a la historia, deja lugar al sinsentido propio de todo proceso. Como el jeroglífico, representa una grafía comprensible, pero deja un espacio comunal que sólo adquiere significado para quienes comparten su experiencia. Un intento de este tipo, aunque no sabemos si a partir de una lectura de Benjamin, lo lleva a cabo según nuestro criterio, el artista plástico Daniel Santoro.

Santoro tiene una trayectoria como artista que excede la plástica y nuestra propia capacidad de establecer un derrotero lineal. Lo que sí podemos afirmar sin temor a caer en un reduccionismo, es que su experiencia en tierras orientales le ha otorgado una capacidad de lectura que lo aleja del binarismo propio de la cultura occidental. El acercamiento a las cosmovisiones no duales están plasmadas en muchas de sus obras, siendo las más evidentes las de temáticas orientales, tal como puede apreciarse en su “Manual de medicina oriental” o “Manual de la cabala”. Pero lo que más nos interesa para estas reflexiones, son las relecturas que ha realizado en su modo de (re)presentar la política de Argentina, donde pone en práctica su maquinaria conceptual acerca del dilema sarmientino. A partir de esa lectura, ha generado una serie de imágenes relativas al peronismo que, según creemos, aporta a un modo de comprensión que sitúa la problemática poniendo en juego la complejidad propia de ese movimiento de masas.

Creo entender que uno de los principales problemas que detecta Santoro en las recurrentes reinterpretaciones o resignificaciones del díptico civilización y barbarie, es

justamente que en Argentina, muy diferente a lo ocurrido en otros países de Latinoamérica, esa fórmula sarmientina sigue siendo pensada en términos binarios. Su propuesta es idear una máquina de pensamiento barroca que sorteé ese facilismo, como ocurre con la imagen del centauro: “El jinete a caballo deviene centauro, según lo veamos, el centauro es un caballo que deviene humano, o un humano devenido caballo. El centauro es una peligrosa bestia, pero entre ellos también está Quirón, el centauro sabio, el tutor de Aquiles. Esa consigna nemética reclama un sistema que lo convierta en un verdadero motor, como el yin-yang oriental, una dínamo cultural productora de barroco”¹. Entonces, si comprendo bien su propuesta, la figura del Centauro tan recurrente en la obra de Santoro funcionaría como una alegoría de esa idea que expresamos más arriba: el peronismo es tanto agente civilizador como mensajero de la barbarie.

Según Santoro, “nadie como el peronismo sabe correr haciendo equilibrio sobre la línea sarmientina de fractura. Como una interfase, el peronismo es agente civilizador y a la vez mensajero de la barbarie”². Aparece así la complejidad de un movimiento social que no es homogéneo ni lineal. Podríamos decir que el peronismo no encarna todo lo bueno que puede ser un pueblo en busca de su emancipación, como tampoco todo lo bárbaro que sea posible. Es, seguramente, mucho más complejo, más rico y más dramático. Si el centauro tiene su parte de bestia de trabajo, tiene también su parte humana representada por el descamisado que encarna el derecho de todo hombre –y mujer- de pelear por su promesa de felicidad. Una promesa que en algunas obras del artista será celosamente custodiada por Victoria Ocampo desde su fastuosa casa de estilo Racionalista, o incluso con golpes de puño certeros en la cabeza del centauro cuando se convierta en “Victoria cautiva”. Una promesa, en fin, que puede ser abrazada y perseguida cuando un gobierno popular pone los mecanismos del Estado al servicio de su pueblo, como puede verse en “El sueño de la casa propia” donde el descamisado gigante abraza el proyecto familiar de tener su chalet californiano, emblema de los planes de construcción de vivienda social del peronismo.

Digamos, al respecto, unas palabras finales. En los modos de comprender los movimientos sociales de nuestro país, hay innumerables ejemplos de asociación de lo popular a lo bárbaro, continuando con una suerte de lectura dicotómica, si no iniciada, al menos conceptualizada por Sarmiento a través de su obra. Las manifestaciones populares han sido mucho más complejas que eso y, tal vez, sea ese el rasgo que las hace mucho más inteligibles

¹Extraído de <http://www.danielsantoro.com.ar/mundoperonista.php?menu=mundo&mp=7> (18/9/2011)

²Extraído de <http://www.danielsantoro.com.ar/mundoperonista.php?menu=mundo&mp=7> (18/9/2011)

a la hora de expresarlos a través de algún tipo de representación. Si crear una simbología defensora de lo popular es tan fácil como su proceso inverso, eso no lo hace más deseable. En cambio, un proceso mucho más arduo pero genuino, es dar cuenta de la complejidad y carácter contradictorio que todo proceso popular lleva consigo. Sin embargo, es tiempo de recurrir a planteos más sofisticados para afrontar una lucha que no puede valerse ya de los mismos artilugios que los odiadores de lo popular.

Bibliografía

Benjamin, W. (1979) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en "Discursos Interrumpidos". Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (1990). *El Origen del Drama Barroco Alemán*. Madrid: Taurus.

Berger, J. (2000). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bustos Domecq, H. (Borges–Bioy Casares). (1947) *La fiesta del monstruo*.

Grüner, E. (2001). *El Sitio de la Mirada. Secretos de la Imagen y Silencios del Arte*. Buenos Aires: Norma.

Malosetti Costa, L. (2007). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines de siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

_____ (2001). *Primeros paisajes y gauchos federales*. En: *Pintura argentina. Panorama del período 1810-2000*. Nro 16, pp. 18. Buenos Aires: Banco Velox.

Renán, E. (1947). *¿Qué es una nación? Cristianismo y judaísmo*. Contemporáneos ilustres. Consejos del sabio. Buenos Aires: Editorial Elevación.