

Literatura y populismo en Argentina. Ritual y representación; del simulacro a la farsa. *Literature and populism in Argentine. Ritual and representation: from pretence to farce.*

María A. Semilla Durán

(pág 195 - pág 208)

Dentro de la serie de textos que constituyen las múltiples representaciones de las mitologías peronistas en la literatura argentina, el artículo que presentamos se propone analizar dos en particular: *El Campito*, de Juan Diego Incardona (2009), y “La infección vanguardista”, de Daniel Guebel uno de los relatos que integran *La carne de Evita* (2012). Para ello tomamos como punto de partida ciertos conceptos empleados por Ernesto Laclau en su teorización acerca del populismo, así como la reflexión de Selma Sferco sobre las analogías posibles entre el movimiento peronista y la noción de barroco aplicada a la literatura. Se trata de mostrar cómo, en ambos textos, los rasgos barrocos del discurso y de las construcciones simbólicas reproducen las lógicas internas del populismo y, muy particularmente, del peronismo. La articulación de elementos disímiles en aras de un objetivo común hegemónico se manifiesta en el libro de Incardona a partir de una cartografía imaginaria que modula la ocupación del territorio según los objetivos políticos; en el caso del relato de Guebel, lo que converge en la construcción utópica del arte son temporalidades heterogéneas que, al fundirse, abren un espacio de eternidad. Ambos textos, por otra parte, incluyen una reflexión metatextual que es también política: el uno por poner en escena los mecanismos de construcción del mito, el otro por explicitar los desafíos discursivos que requiere su representación.

Palabras clave: populismo-peronismo-barroco-literatura-articulación

This paper analyze two texts that are part of the series of representations devoted to Peronist mythologies in Argentine literature: *El Campito*, by Juan Diego Incardona (2009), and “*la vanguardista infección*”, by Daniel Guebel, one of the stories collected in *La carne de Evita* (2012). I will take some concepts used by Ernesto Laclau, as well as Selma Sferco’s reflection, which reveals a certain number of analogies between the Peronist movement and the notion of Baroque applied to Literature. The aim is to show how, in both texts, the baroque features of discourse and symbolic constructions reproduce the internal logic of populism and, in particular, Peronism. The articulation of disparate elements in

order to achieve a common hegemonic objective is manifested in Incardona's book through an imaginary cartography that modulates the occupation of the territory according to political objectives; in the case of Guebel's narrative, it is heterogeneous temporalities that converge in the utopian construction of folk art and, by merging, open up a space of eternity. Both texts, on the other hand, include a metatextual reflection that is also political: one because it depicts the construction mechanisms of the myth; the other because it explains the discursive challenges required by its representation.

Key words: Populism, Peronism, Baroque, Articulation

María A. Semilla Durán es profesora emérita de la Universidad Lyon 2, especialista en Literatura Latinoamericana. Ha publicado numerosos artículos y un libro: *Le masque et le masqué : Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire* » (PUM, 2005). Ha dirigido diez volúmenes colectivos, los dos últimos : *Palabra calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman* (UNSAM, 2016) y *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario social*, (Eduvim, 2016). marian.semilla@gmail.com

Recibido 14/10/ 2019 Aprobado 31/10/ 2019

Hablar de populismo en Argentina es hablar del peronismo. Ese movimiento, que fuera definido por John William Cooke como “el hecho maldito del país burgués”, en la medida en que “su cohesión y su impulso es el de las clases que tienden a la destrucción del statu quo” (Cooke 1971: 103-104), constituye una de las expresiones más acabadas de ese tipo de construcción política en América Latina, y marca con su potencia disruptiva la historia argentina, desde su nacimiento en 1945 hasta nuestros días. Ineludible, complejo, paradójico, mutante: el peronismo desafía a menudo las etiquetas teóricas por sus contradicciones internas, y puede aparecer como una fuerza política incongruente, hasta ininteligible, para las miradas externas. Numerosos autores han considerado que esa comprensión no será alcanzada sin tener en cuenta lo que Raymond Williams llama “la estructura del sentimiento”, concebida, según Susana Rosano, como una “hipótesis cultural que permite leer las estrategias simbólicas y de representación a partir de la forma en la que han sido vividas” (Rosano 2006:13) Puesto que nuestro dominio es el de la literatura y, por lo tanto, del lenguaje, recordemos que, para Ernesto Laclau, no hay producción social de sentido sin discurso, no hay acción sin significación ni separación estricta entre significación y afecto. (Laclau 2014:83).

Más allá de su dimensión como movimiento político, el peronismo es una cultura, un sistema de signos y de rituales, un conjunto de prácticas y de representaciones, un lenguaje en permanente proceso de resignificación. Su poder revulsivo está dado por el hecho de haberse enfrentado a todas las convenciones establecidas, introduciendo en la vida nacional una estética plebeya y una dramaturgia hasta entonces excluidas. Según Ezequiel Adamovsky:

“El hecho más irritante para las clases « decentes » fue sin duda que las jerarquías sociales tradicionales se vieron profundamente alteradas por efecto de ese componente plebeyo que aportaron al gobierno los seguidores de Perón. [...] El mero hecho de ocupar la Plaza de Mayo y otras zonas céntricas con sus humanidades pobres y despreciadas se convirtió para ellos en un hecho político, un ritual que repitieron una y otra vez en los años siguientes. [...] La misma actitud se reiteró en todas y cada una de las formas de respetabilidad y “decencia” que venía inculcando desde hacía décadas la cultura dominante. La plebe las puso en cuestión una por una, haciendo de cada desafío un gesto político (2009:266-67)
 [...] La plebe también politizó con sus gestos la cuestión del origen étnico y el color de piel, desafiando la imagen implícitamente blanca de la Argentina (2009:268)”.

La acumulación de transgresiones, la identificación de un pueblo en los gestos y las palabras compartidas, la épica de la resistencia, la tensión, el agonismo, el fuerte componente melodramático de su historia y de su mise-en-scène, la emergencia de líderes atípicos que suscitan la devoción y el sentimiento de pertenencia a un colectivo que trasciende los individuos, son otros tantos rasgos que hacen del peronismo, no solamente una identidad, sino también un relato novelesco que ofrece infinitas posibilidades a la literatura. Los escritores argentinos lo han comprendido desde aquella escena primitiva del 17 de octubre de 1945, descrita así por Raúl Scalabrini Ortiz:

“Era el cimiento básico de la nación que asomaba, como asoman las épocas pretéritas de la tierra en la conmoción del terremoto. Era el substracto de nuestra idiosincrasia y de nuestras posibilidades colectivas allí presente en su primordialidad sin reatos y sin disimulo. Era el de nadie y el sin nada, en una multiplicidad casi infinita de gamas y matices humanos, aglutinados por el mismo estremecimiento y el mismo impulso, sostenidos por la misma verdad que una sola palabra traducía. (2009:30)”

Ya podemos percibir en esta descripción las premisas de la división de la sociedad entre “el pueblo” (los de abajo) y su “otro”; la construcción política de las dos identidades simbólicamente constituidas por medio de la relación de antagonismo que se considera propia a los populismos. Según Francisco Panizza:

“ [...] el antagonismo es, [...] un modo de identificación en el que la relación entre su forma (el pueblo como significante) y su contenido (el pueblo como significado) está dada por el propio proceso de nominación —es decir, el establecimiento de quiénes son los enemigos del pueblo (y por lo tanto, de quién es el propio pueblo). Una dimensión anti *statu quo* que es esencial al populismo, ya que la constitución plena de las identidades populares necesita la derrota política del “otro”, el cual es percibido como opresor o explotador del pueblo, y por lo tanto como el que impide su presencia plena. (2005:13)”

Esa necesidad de nombrar la emergencia inesperada de las clases populares en la escena política nacional como un nuevo sujeto es igualmente experimentada, aunque de manera muy distinta, por las clases dominantes. Para ello, éstas han inscrito tradicionalmente su discurso en la continuidad de la oposición civilización/barbarie enunciada por Domingo Faustino Sarmiento en el siglo XIX, y que ha dejado una profunda huella tanto en el pensamiento argentino como en el latinoamericano.

A la secuencia de designación de aquellos que serán excluidos de la sociedad en formación porque bárbaros: los indios, los gauchos, los negros, se suman ahora las masas oscuras de trabajadores peronistas, que la tradición liberal de las élites letradas verá como la reencarnación de la barbarie rosista. Como lo recuerda Joaquín Márquez al citar a David Viñas, “para la clase media liberal esta analogía se convirtió en el modelo predilecto para interpretar el peronismo.» (Márquez: 2017)

La representación más emblemática de esta visión es sin duda el relato de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, reunidos bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq: “La fiesta del monstruo”, que inaugura una verdadera serie de textos que se inspiran en esas categorías ideológicas. El cuento es suficientemente conocido y comentado como para dispensarnos del análisis; diremos solamente que el desprecio y la detestación hacia ese pueblo súbitamente visibilizado por la política son expresados por el carácter monstruoso que se les atribuye, así como por la lengua que emplean: lengua inventada y bastarda, lengua profanada que lleva en sí el caos y el crimen; lengua bárbara hablada por los bárbaros.

Más sutil es el texto “El simulacro”, firmado por Jorge Luis Borges, que desrealiza al peronismo considerándolo una alucinación o una pesadilla, una puesta en escena engañosa. Javier Márquez interpreta con inteligencia esta lectura cuando afirma que “la negación de la existencia de un fenómeno político revela justamente que éste es percibido como una amenaza perturbadora» (Márquez: 2017):

“Más que irreal, el peronismo se les presenta a estos escritores como una realidad inasimilable. [...] el peronismo escapa a la razón y desborda los límites del entendimiento: como una paradoja, [...] El peronismo sería entonces visto como un espectro o un fantasma que recorre la historia y la política argentinas, por lo menos desde los tiempos de Rosas [...] (Márquez: 2017)”

El fantasma que merodea es también el de las aspiraciones populares siempre defraudadas, el de las masas en movimiento, el de la perplejidad y el miedo frente a ese *otro* incontrolable cuya potencia desborda los marcos de las “buenas maneras” y del orden establecido:

“[...] de este modo [...] reclamando un lugar y en la política y en el espacio público, negándose a seguir siendo invisibles, las clases humildes de tiempos de Perón afirmaron su cultura y su identidad en la Argentina blanca y europea que pretendía seguir excluyéndolos. Allí estaban ellos, haciéndose presentes sin pedido de disculpas, como una revancha de ese mundo plebeyo tan largamente reprimido, ignorado y excluido. “Cabecitas negras” les decía con desprecio la gente “decente”. “Mis cabecitas negras” replicaba nuevamente Evita, transformando el agravio en un desafío a esa sociedad que se decía “europea” y “respetable”. (Adamovsky 2009: 271)”

Otros grandes nombres de la literatura argentina adhieren a esta filiación: Ezequiel Martínez Estrada, Ernesto Sábato, el mismo Julio Cortázar quien, en un cuento como “Las puertas del cielo”, emplea una vez más el término “monstruo” para calificar a los hombres y mujeres que asisten a los bailes populares y los representa, a partir de un narrador/espectador que observa con la minucia de un entomologista, como ejemplares de una especie inferior. Su negación es sin embargo menos radical: las ambigüedades son posibles, las fallas o las transfiguraciones pueden devolverles una apariencia de humanidad; aunque no por ello dejan de estar del lado de los bárbaros.

Esta aprehensión elitista de un fenómeno popular ha sido dominante durante mucho tiempo; sin embargo, nunca ha sido la única. Otros escritores, menos canónicos a veces, han desafiado esta forma previa de “decencia” social y de “corrección” política, al elegir situarse del lado del “nosotros” plebeyo y, por lo tanto, cuestionar la civilización de los civilizados. Esta toma de posición ha exigido a menudo la aplicación de estrategias narrativas particulares que, al tiempo que se diferencian de las precedentes, producen cruces, bifurcaciones o derivaciones inéditas. Probablemente la prueba más evidente de estas nuevas retóricas es la obra de Leopoldo Marechal, quien elige las vías de la parodia o de la alegoría para releer la cultura popular argentina, ya sea desde la crítica de un intelecto-

tualismo exacerbado en *Adán Buenosayres* (1948) o con el fin de reactualizar la épica de la Resistencia peronista y sus mitos en *Megafón o la guerra* (1971).

En los dos casos, las herramientas intelectuales son las del erudito, pero es en el humor, la caricatura, la farsa o el pastiche donde Marechal encuentra las formas más adecuadas a sus objetivos, en una suerte de polifonía carnavalesca que se esfuerza en buscar el nombre del pueblo. Otros autores – y por no citar sino los más reconocidos– recurren a la ironía, como Germán Rozenmacher en su cuento magistral “Cabecita negra” (1961), en el que la hiperbolización de los tópicos propios a la mentalidad de la clase media, representada por el narrador, pone en escena el encuentro aterrador entre el propietario próspero y el bárbaro “cabecita negra”. Este texto funciona, en la serie, como una reescritura de “Casa tomada” (1946) de Cortázar, puesto que esta vez la “invasión” del *otro* supuesto es tangible, material, dramática. El miedo del que está incluido en la sociedad se encarna, tiene cuerpo y voces. Y la huida ya no es posible.

Esta mirada se prolonga en una extensa posteridad gracias a obras de escritores como Osvaldo Soriano, Guillermo Saccomano y su “Trilogía del profesor Gómez”, Jorge Asís o Juan Diego Incardona. Precisamos que en esta brevísima contextualización no entramos, por razones obvias, en lo que es ya un sub-género: el de la producción literaria proliferante en torno a la figura de Eva Perón. Vale la pena señalar que, en esa extensa escena literaria, tres escritores marcan el momento en el que las versiones realistas, históricas o melodramáticas de la saga peronista se convierten en lecturas grotescas, paródicas o delirantes; en todo caso, francamente subversivas en relación con las representaciones sacralizadas del peronismo: Copi, Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini.

Senda Sferco, en un artículo intitulado “Les métaphores ont-elles une limite? L'ensemble baroque des articulations discursives de notre actualité” (Sferco 2015), evoca una afirmación del artista plástico Daniel Santoro, para quien el peronismo sería la única expresión de un barroco latinoamericano que la Argentina haya sido capaz de producir. Sferco estima que es útil desarrollar esta idea:

« Non seulement parce qu'un rapprochement entre productions de l'art et productions de la politique peut éclairer les modalités complexes des formes que l'un et l'autre adoptent, mais surtout pour faire apparaître l'image particulière qui émerge lorsqu'on évoque le péronisme comme mouvement baroque. Caractérisée par un enchevêtrement de significations hétérogènes et superposées, elle ne saurait se soumettre aux lignes unidirectionnelles que les trajets symboliques recherchent traditionnellement ».

A partir de tal enfoque, tenemos la intención de examinar dos textos que cuentan entre las producciones más recientes, no sin llamar la atención sobre el hecho de que, durante la última década, una nueva literatura *sobre* el peronismo ha introducido modalidades de representación probablemente herederas, por su irreverencia, de los textos de Copi, Perlongher o Lamborghini; pero también emergen otras formas que se reivindican como “literatura peronista”. Nuestra elección recae en dos libros: *El campito* (2009) de Juan Diego Incardona, por una parte; *La carne de Evita*, de Daniel Guebel (2012), por otra.

La novela de Incardona, una especie de novela de anticipación apocalíptico-ecológica —cuyo antecedente es un libro de relatos, *Villa Celina*, que forma parte de una tetralogía peronista— parodia una cierta épica popular enraizada en el territorio de los barrios periféricos del Gran Buenos Aires y, más precisamente, La Matanza; territorio afectado por un proceso de destrucción debido a la contaminación atmosférica que lo ha transformado en un paisaje de pesadilla. Lo que el relato pone en escena es, no solamente un itinerario a través de un dédalo de barrios ignorados y a cual más delirante, en los que coexisten jardines de flores galvanizadas y peces monstruosos que emergen de las aguas del río, sino también la última batalla de una Resistencia peronista transpuesta hacia un futuro de catástrofe, frente a las fuerzas de los poderes oligárquicos.

Daniel Guebel incluye en *La carne de Evita* cuatro textos, tres de los cuales son relatos y el cuarto una pieza teatral. Se titulan: « La infección vanguardista », “Monumentos”, “La Patria peronista” y “El libro negro”. Nos vamos a referir al primero de ellos: « La infección vanguardista ». Todos giran en torno a las múltiples lecturas del peronismo, que inducen diversas formas de metatextualidad, en la medida en que el acento recae tanto sobre los modos de representación como sobre el hecho mismo de representar. Construyen así un cuerpo textual y un cuerpo metafórico que condensa la multiplicidad de sentidos propios a las palabras, los rituales y las mitologías peronistas.

Nos queda explicar por qué ponemos en relación — y en tensión — a esos dos autores y sus textos. Hemos detectado, leyéndolos, una cierta cantidad de procedimientos trópicos o de desplazamientos metafóricos, que intentan transponer la dinámica política interna del peronismo y sus heterogeneidades a otros planos: el territorial en el caso de Incardona; el de la reflexión estética en Guebel. Los desarrollos posibles son múltiples, el objeto es uno: la representación del *cuerpo mismo* del peronismo; y ello a través de figuras retóricas y de construcciones imaginarias ya burlescas, ya místicas, pero en todo caso cada vez más barrocas y melodramáticas.

Nos guía también una reflexión de Daniel Guebel, cuando afirma: “*El peronismo es un cuerpo*”; es un cuerpo místico, como el cuerpo de Cristo.” (Zunini: 2012) Un cuerpo, pues, en principio irrepresentable, lo que obliga a buscar sustitutos metafóricos, incluso alegóricos, para decirlo. En esta lógica, veremos multiplicarse tanto las mediaciones como las representaciones: los cuerpos metafóricos proliferan gracias a los “barrios busto” en Incardona y las innumerables maquetas de la ciudad utópica en Guebel.

Capas sucesivas de discursos o de representaciones materiales, que incluyen todas espacios secretos, ocultos, indescifrables; figuras presentes/ausentes; formas irregulares o incongruentes subrayan el efecto de “construcción”, es decir, de re-presentación en cada página. Lo inconcluso, lo inacabado, lo suspendido, la pérdida hacen las veces de retórica; la búsqueda del nombre, del sentido o del sacrificio traza perfiles de héroes o de santos.

Veremos que uno de los registros semánticos más solicitados es el del espacio, el del territorio, los desplazamientos, las amarras, los bordes y los límites; el otro es el de los tiempos convocados y convergentes. Recordemos una vez más el artículo de Senda Sferco

ya citado, que nos propone una transición perfecta entre la teoría política, la praxis militante y el análisis del discurso literario:

« Penser le péronisme comme un mouvement baroque nous permet d'accéder à deux niveaux problématiques par rapport aux significations qu'il rend possible : un premier niveau problématique est celui des espaces qu'il aménage pour pouvoir élargir la chaîne équivalentielle dans laquelle il s'inscrit. On y trouve toute une série de questions autour des stratégies d'inclusion/exclusion à mettre en place, ou non, pour décider l'occupation de tel ou tel espace, pour ouvrir de nouveaux interstices, pour repérer d'éventuelles fissures, etc. Il s'agit de disposer tout un vocabulaire spatial, tactique, capable de manier autant que possible les occasions d'occuper des positions dans la chaîne équivalentielle. Plus ses renvois signifiants arriveront loin, plus profond sera le creux des places qu'elle occupe. Voilà un mouvement signifiant qui fait des distances une puissance possible.

Un deuxième niveau problématique est celui de la temporalité spécifique qu'une pensée baroque du péronisme nous permet d'habiter. Nous l'avons annoncé il y a un instant : à travers la présentification de toutes ses significations, le baroque fait du temps présent le régime de sa productivité. Tous les temps disjoints sont rapportés à une articulation métaphorique qui renforce le nom hégémonique. (Sferco 2015) »

APOCALIPSIS Y TERRITORIO

Leyendo *El Campito*, accedemos a un mundo devastado. Gracias a un dispositivo textual que redobla las instancias mediadoras un personaje itinerante, Carlitos, que viaja acompañado por un hombre-gato que dispone de poderes sobrenaturales, narra a los niños y a los vecinos de Villa Celina la guerra de las masas peronistas contra el Esperpento, en la cual él ha participado; y esta historia nos es transmitida por uno de los niños que la escuchan. Esa distancia entre el narrador secundario y su objeto autoriza la parodia épica, al tiempo que reproduce el proceso de formación de los mitos populares, fuertemente enraizados en la memoria y las tradiciones del movimiento. El tratamiento del espacio es muy complejo, y los dos territorios que se alternan: el núcleo habitado y aún solidario de Villa Celina, los espacios desolados recorridos a través del *campito*, poblados de monstruos y de mutantes, pertenecen a mundos y temporalidades diferentes, que proliferan en virtud de la máquina de narrar.

La deambulación de Carlitos revela un tercer territorio: el de los barrios-bustos. Se trata de una red de barrios cuyo emplazamiento exacto sólo es conocido por sus habitantes, deliberadamente inaccesibles a los extranjeros:

Por encargo de la señora, Dios la tenga en la gloria. Antes de morir se mandó a construir un montón de barrios secretos, para refugiados políticos. Es que ella ya sabía lo que se venía. Algunos dicen que los hizo el marido, pero nada que ver, él ni estaba entera-

do, fue ella. [...] Y dudo que alguien los conozca a todos, porque están muy escondidos. (Incardona 2009:11)

La potencia protectora de Santa Evita parece así ejercerse más allá de su muerte, y cada uno de los barrios secretos es el enclave de una comunidad específica que la reconoce como su Bienhechora. Están diseminados en el espacio y en el tiempo, como si formaran parte de unidades completamente autónomas pero que pueden actuar juntas si la situación lo exige. Vemos en ese rasgo una representación de las heterogeneidades convergentes señaladas por Laclau en su teoría del populismo, así como de las múltiples corrientes internas del peronismo que, a pesar de sus tensiones internas, ha sido capaz, a través de la historia, de reunirse en un reclamo común. Esos barrios están, por otra parte, habitados por refugiados del peronismo que se han escondido de la persecución desencadenada por la Revolución Libertadora, divididos en grupos que reproducen los criterios organizadores del movimiento. Tienen la forma de las cabezas de ciertos personajes míticos, como Ciudad Evita, y sus poblaciones se reivindicán de esas filiaciones. Dados sus orígenes, esos trazaros urbanos han alcanzado dimensiones míticas en el imaginario colectivo, así como los caminos “muertos” que no van a ningún lado, pero que pueden conducir “directamente al Infierno”; o el barrio de las Censistas, las mujeres peronistas presentadas según el paradigma de las Amazonas - “llevan armas y son muy bravas”-. El carácter barroco de esos agenciamientos a la vez territoriales y literarios se ve reforzado en este caso por la puesta en abismo del procedimiento, ya que en el interior del barrio, atribuido a la “rama femenina”

« [...] se dice que en ese barrio está el mismísimo cuerpo de Evita. Las censistas se lo habrían robado una noche del cementerio de la Recoleta, lo cambiaron por otro. Ahora lo custodian en estos lugares escondidos, para que nadie lo ultraje de nuevo.” (Incardona, 2009:39)

Oculto en un lugar secreto del cuerpo territorial del peronismo se preservaría el cuerpo de su figura mítica por excelencia, rodeado de cuerpos femeninos que la protegerían como los hombres no han sido capaces de hacerlo. Si se tienen en cuenta las verdaderas peripecias que el cuerpo de Evita ha atravesado históricamente, este último movimiento hipotético equivale a restablecer un orden perdido, a devolverle su lugar en el santuario de la devoción popular y a neutralizar todas las tentativas de expulsarlo o de excluirlo, a la vez del territorio físico y del territorio sagrado.

Viajando de un barrio a otro, Carlitos explora el Campito, tiene extraños encuentros, propios a la novela de horror o a la literatura fantástica: un pueblo de enanos, un pez gigante, monumentales vertederos de basura – “es una franja llena de porquerías donde todavía se mueren algunos animales, pájaros y peces que no tienen buenos anticuerpos contra los productos químicos.” –, loros barbudos, perros con dos narices, campos galvanoplásticos: “parece que adentro son flores naturales, pero están revestidas de metal, como si fuera una piel” (Incardona, 2009: 50). Imposible no reconocer aquí el proyecto caro a Roberto Arlt y atribuido a Erdosain en *Los siete locos*, que nos alerta sobre la trama intertextual subyacente. Sin duda Incardona retoma aquí el esquema proporcionado por la deambulación de los personajes del *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, hasta el punto de dedicar

uno de sus capítulos al Purgatorio; sus personajes, que están buscando al “tita Flores” como en la obra de referencia, se cruzan por otra parte con Carlitos cerca del río: « Salimos de Saavedra ayer a la noche. Estuvimos recorriendo la pampa hasta meternos en los campos del Noroeste, cerca del río de la Plata. Caminamos tanto que se hizo de día.” (2009: 40)

Lo barroco podría entenderse en este caso en el sentido que le da Carlos Gamerro (2010: 19) al teorizar sobre la multiplicidad de mundos que se encastran y se superponen en ciertos textos claves de la literatura argentina. Incardona continúa así el trabajo de inclusión que constituye la esencia del peronismo: recupera en su propio texto, por la vía de la alusión intertextual, no solamente a un escritor peronista como Marechal, sino también a un escritor popular como Roberto Arlt, un rebelde, un contestatario. Tal procedimiento no pone en evidencia sólo una posición bien definida en relación con el canon de la literatura argentina y la distribución de sus laureles, sino que produce también una colisión de temporalidades que pone en perspectiva la doctrina y la prolonga. *El Campito* es la continuidad en el presente de ese espacio literario y mítico de la Pampa, que Marechal deconstruía con un humor despiadado; la discusión intelectual y estética de las vanguardias ha dejado lugar a un Infierno entonces desconocido: el de la contaminación, del envenenamiento que alcanza a la naturaleza y a los hombres, de un modo de producción que mata. De los monstruos imaginarios y paródicos evocados por los personajes de Marechal – el Neocriollo, el Gliptodonte – a los monstruos reales que resultan de las mutaciones genéticas de hoy, hay toda una Historia de frustraciones y resistencia, pero también una degradación constante del mundo.

La intrusión de acontecimientos que se han convertido en mitemas en el universo cultural peronista es un rasgo constitutivo de esta escritura, que absorbe – recicla – paso a paso el repertorio disponible, al tiempo que lo resignifica. La referencia a la sustracción, en el pasado, del cuerpo de Evita es seguida, algunas páginas más adelante, por la que evoca el robo de las manos de Perón, posteriormente utilizadas en la ficción por el bando enemigo. El Esperpento, un cuerpo *otro*, híbrido, compuesto de fragmentos de cadáveres; un monstruo a la vez tecnológico y político, fabricado por las oligarquías para combatir la Resistencia peronista, ha recibido las manos del General. Materialización de los males de un país fragmentado y del poder de quienes lo controlan, el Esperpento es a la vez un desafío a las leyes de la naturaleza y un gesto de profanación respecto a los íconos peronistas; es también una versión grotesca y, por qué no, subversiva de las representaciones canónicas:

“Está todo cosido, con pedazos de cadáveres. Le miré nada más que las manos, por eso que dicen, que tiene las manos de Perón, y pareciera que sí, que es cierto. Las levanta todo el tiempo, como hacía el General cuando saludaba. Debe ser un acto reflejo. Cuando lo vi me emocioné, pero enseguida me comió la bronca, por ver semejante profanación en esa bestia viviente, tan grandota, tan fea y tan alta, muchísimo más que Aldo. (Incardona, 2009: 68-68)”

Las manos del general devienen así un arma contra su pueblo, y ese pueblo deberá combatir las para sobrevivir. Toda interpretación estrictamente política de tal paradoja es posible.

A esta geografía de los cuerpos, presentes o representados, sustitutivos o sustituidos, ocultos o expuestos, corresponde otra, la de los cuerpos territoriales, la de los barrios-bustos, que son a su vez representaciones de rostros heroicos. De ellos saldrán las tropas que harán la guerra a las oligarquías, constituidos por militantes que provienen, no solo de barrios diversos, sino de temporalidades diferentes: todas esas heterogeneidades convergen en el campo de batalla y dan lugar a la consolidación de la cadena equivalencial que reúne a los resistentes de la primera etapa y a los Montoneros de la última, además de todas las corporaciones, los sindicatos, los excluidos, los olvidados. Un patchwork de consignas emitidas a lo largo de los años se convierte así en la nueva síntesis de la segunda Resistencia peronista:

Somos la rabia.
 ¡Patria sí, Colonia no!
 ¡Patria o muerte! ¡Venceremos!
 La Patria sin Perón es un barco sin timón.
 ¡Juventud presente, Perón, Perón, o muerte!
 ¡Sin galera y sin bastón, los muchachos de Perón!
 A un guerrillero no se lo llora, se lo reemplaza.
 ¡Si Evita viviera mataría a López Rega!
 ¡Libres o muertos, jamás esclavos!
 ¡Evita, Perón, Revolución!
 Luche y vuelve. (Incardona, 2009: 64)

Una vez más, se produce un movimiento discursivo que permite construir la simultaneidad de los tiempos: es decir, una de las formas posibles de la eternidad. Paradigma mítico, espacio sagrado, rituales colectivos y recurrentes, proyección épica, dimensión melodramática de las pérdidas, eternidad: todos los elementos que configuran el sistema de representación peronista están reunidos en una trama literaria y lingüística tejida de consignas, palabras, ecos, citas, cantos que ilustran, como lo dice Esteban Busch a propósito de la marcha peronista, el himno del movimiento:

“La economía peronista del sentimiento, donde los cantos son a la vez una moneda simbólica del intercambio y una performance dedicada a los líderes del movimiento que consagra la superioridad social del corazón. (Incardona, 20016: 115)”

La melodramaticidad, encarnada y asumida, del relato peronista sigue siendo tópica: la oligarquía es vencida, pero el precio pagado por los militantes, tan heroicos como sacrificiales, es muy elevado. El poder del ejemplo siempre opera: es el pueblo de Villa Celina, que ha escuchado religiosamente el relato de Carlitos, quien al final de la novela se hace cargo de la tarea discursiva de prolongar el mito.

ARTE Y POLITICA: LA IDEA Y LA MATERIA

Frente a esta corporeidad rotunda, literal y metafórica, del texto de Incardona, el

relato de Daniel Guebel « La infección vanguardista » nos sitúa en un registro radicalmente diferente en apariencia, pero que se funda en presupuestos convergentes. Es la historia de un artista plástico de provincia, Zarlanga, a quien le serán encargadas, por orden del mismo General y desde el exilio, una serie de misiones cuyo fin es reunir todos los símbolos de la nacionalidad en un lugar único, en el centro del cual debería hallar su lugar el cuerpo faltante de Eva Perón. Esas misiones evolucionan según las épocas históricas y las alternativas políticas, que exigen ajustes simbólicos: buscar el bandoneón perdido de Pichuco, realizar una escultura monumental, concebir la ciudad utópica peronista. La narración se sitúa en el plano de la reflexión estética y sus relaciones con la estrategia política. Desde el punto de vista de los objetivos, se trataría de producir una operación simbólica que permitiese al líder apropiarse de “la substancia de la nación”, operación definida por el narrador de la siguiente manera:

“Esa operación mágico-política derivaría en la derrota de los criminales golpistas que usurpaban el gobierno, quienes no tendrían más alternativa que facilitar el retorno del líder al país, restituirle su rango militar y entregarle el poder (Guebel, 2012: 16)”

La espectacularidad de esos proyectos solo es equiparable a su incongruencia, y ello porque el orden lógico se invierte: la escultura comandada no debe expresar un sentido, sino que ese sentido debe surgir como una consecuencia de la estructura. Ello equivale a decir que la materia no figura —no representa— una idea, sino que debería producirla o, en última instancia, inventarla. El efecto instauraría la cosa, la escena definiría la representación. La reflexión cínica de Perón es la perfecta ilustración de tal procedimiento: « La escultura tiene que ser la gran atracción de Buenos Aires. Cuando sea el momento de mostrarla, no antes, *ya haremos correr la bolilla* de que su forma tiene un sentido. (2012: 22) Guebel vuelve lúdicamente del revés la idea borgiana del simulacro, al tiempo que propone una vía para superarla.

El abandono sucesivo de cada uno de esos proyectos parece responder a las indispensables adaptaciones impuestas por los acontecimientos políticos nacionales, pero también a una suerte de proliferación insana de estrategias y de lenguajes que no cesa de producir lecturas, versiones, representaciones que se superponen y se acumulan, sin que ninguna llegue a su término. Si en Incardona las heterogeneidades propias al movimiento acaban por confluír en el campo de batalla y encuentran el nombre de la hegemonía, aún al precio del sacrificio y la muerte; en Guebel las formas son siempre irregulares, abstractas, inacabadas, abiertas. Los conjuntos concebidos, así como las tentativas de materializarlos, encierran espacios secretos, crípticos, indescifrables en los que palpitan ausentes siempre presentes (Evita) o presentes en ausencia (Zarlanga, sus desvaríos y sus refugios).

La búsqueda de esas formas, que deben ser capaces de representar las múltiples resistencias peronistas —es decir, una vez más, lo que no es representable— se convierte para Zarlanga en una obsesión en la que su razón se extravía. El mismo atravesará todas las peripecias de la euforia y la desesperación que la suerte del peronismo en la escena histórica nacional prodiga: la soledad, la clandestinidad, la persecución, el exilio, el retorno. En ese

itinerario paradigmático, en el que la persona parece fundirse en la obra y la obra replicar tanto el imaginario arborescente del movimiento como la voz oracular del líder, Zarlanga emprende igualmente el camino de la santidad, que es el del desasimiento y la depuración.

Contrariamente al carácter eminentemente barroco de su obra: infinita, laberíntica, deforme y gigantesca, el artista avanza hacia el despojamiento, la soledad, la revelación. Si en el momento del desarraigo creativo, cuando no llegaba a sentirse a la altura de la tarea encomendada, los planos, las maquetas, las estructuras suspendidas, los hilos transparentes entretejidos, *verticales y horizontales*, recubren el espacio del taller y replican al infinito los contornos de una ciudad fantasmática; hacia el fin de su vida Zarlanga busca « el registro de un éxtasis que no precisa de forma, porque su intensidad lo arrastra todo. Y todo era parte de un ritual, siempre lo había sido.» (Guebel, 2012: 56) Al cabo de la tensión formal, ante el fracaso aparente del sentido, lo que prima es la intensidad –el sentimiento, quizás lo sagrado –. Las tentativas fallidas de figurar las formas móviles del peronismo –« pero ningún plano parecía contener la totalidad del proyecto, es decir la secreta ligazón de las partes²» (Guebel, 2012:44) conducen hacia la epifanía milagrosa de la visión mística. Ante la opacidad del sentido y de las representaciones se yergue la iluminación de un cuerpo eterno: el de Eva Perón:

“Al fin, el brillo de la estrella se abrió en un despliegue de sarcófago de plata y de su interior brotó y se elevó la mujer sin mácula. Eva Perón vestía una túnica de lino blanco, sus pies palidísimos parecían posarse sobre las aguas, que destellaban a su contacto. Sus brazos colgaban pegados a las caderas, las manos abiertas y las palmas de una blancura suprema horadada por estigmas de los que nacían simétricos hilos de sangre que abrían sus rías por cada dedo. (Guebel, 2012: 57)”

Si las maquetas aparecían como “parcialidades que nadie trataba de unir” (Guebel, 2012:32), en las cuales podríamos reconocer fácilmente las heterogeneidades peronistas, la epifanía de Eva *manifiesta* el territorio en donde la unidad puede al fin encarnarse: su propio cuerpo. Sin que Zarlanga lo supiera, ese cuerpo metafórico ya habitaba las maquetas que se amontonaban en su taller:

“A veces, en las noches las maquetas *palpitaban como un corazón: iluminada desde su interior* por una luz que viraba entre el rojo uniforme de las galaxias y el amarillo restallante de una lámpara incandescente de bajo voltaje. (Guebel, 2012: 36)”

Cuerpo martirizado, cuerpo erotizado, cuerpo sagrado: él es la totalidad faltante, la muerta/viva, el testigo por excelencia, el corazón mismo de la estructura de sentimiento del movimiento. *Él es su nombre*. Dice Ernesto Laclau:

“ Si la representación de algo irrepresentable es la condición misma de la representación como tal, esto significa que la representación (distorsionada) de esta condición involucra una *sustitución*, esto es, solo puede ser tropoló-

gica por naturaleza. Y no es una sustitución que deba ser considerada como un remplazo de términos positivos: ella implicará dar un nombre a algo que es esencialmente «sin nombre» a un lugar vacío. (2014: 81)”

El cuerpo metafórico ocupa el mundo, ya se trate de los barrios-bustos que convergen para la guerra o de las maquetas que buscan un principio organizador. La épica y el melodrama son, en ese caso, inseparables. La lucha, el imaginario compartido y la revelación se articulan en la acción y en la retórica, e incluso la mirada crítica vehiculada por la parodia, ya sea épica o mística, no puede denegar ni ignorar la potencia afectiva de la unión; quizás porque, como dice Horacio González, el drama es la forma última de la realidad. (González 2006: 95)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMOVSKY, Ezequiel (2009) *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- BUCH, Esteban (2016) « La marcha peronista », en: *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*, Buenos Aires: Editorial Planeta.
- COOKE, John William, (1971 [1973]), *Peronismo y revolución. El peronismo y el golpe de estado. Informe a las bases* Buenos Aires: Granica Editores.
- GAMERRO, Carlos, (2010) *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández.* Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- GONZÁLEZ, Horacio, (2006) *Escritos en carbonilla. Figuraciones, destinos, retratos*. Buenos Aires. Colihue.
- GUEBEL, Daniel, (2012) “La infección vanguardista”, en *La carne de Evita*, Buenos Aires, Mondadori.
- INCARDONA, Juan Diego, (2009) *El campito* Buenos Aires. Sudamericana.
- LACLAU, Ernesto, (2014): “Articulación y límites de la metáfora” en: *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.
- MÁRQUEZ, Joaquín, “La perspectiva de Borges sobre el peronismo”, en *Estudios de Teoría Literaria, Revista digital: artes, letras y humanidades*, año 6, n° 11, marzo 2017, Facultad de Humanidades UNMDP, ISSN 2313-7696. <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1664>
- PANIZZA, Francisco, (2005) « Introducción », en Panizza, Francisco, compilador, *El populismo como espejo de la democracia*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ROSANO, Susana, (2006) *(Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.²
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl, (2009) “Tierra sin nada, tierra de profetas”, 1a ed. - Buenos Aires: Lancelot, *Biblioteca Digital La Baldrich*, <http://www.labaldrich.com.ar/la-columna-de-scalabrini-ortiz-n3-el-17-de-octubre-de->
- SFERCO, Selma, (2015) “Les métaphores ont-elles une limite? L’ensemble baroque des articulations discursives de notre actualité », ponencia leída en ocasión del Coloquio *Hégémonie, Populisme, Emancipation. Perspectives sur la philosophie d’Ernesto Laclau ::(1935-2014)*, 26-05-15, Fondation Maison des Sciences de l’Homme, Paris.
- WILLIAMS, Raymond, (2009) *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las Cuarenta.
- ZUNINI, Patricio (2012) “La muchacha peronista”. Entrevista a Daniel Guebel *Autores argentinos, Blog, Entrevistas*. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/la-muchacha-peronista.htm>

