

LOS MONSTRUOS DE CORTÁZAR: LA ALTA LITERATURA ESCRIBE AL PUEBLO

Ana María Zubieta

La relación entre la *alta cultura* y la *cultura popular* es un fenómeno que concitó la atención de historiadores, antropólogos y estudiosos de la cultura y se vuelve particularmente interesante en la literatura, porque allí aparece conjugada con la tradición, el canon y la literatura nacional. En el mismo sentido, otro de los problemas por considerar es la línea que separa las culturas populares de la cultura de las elites, línea siempre difusa por lo cual es más productivo concentrarse en el estudio de las conexiones que en las diferencias que las separan.

A medida que en Europa crecía la brecha entre la cultura popular y la cultura letrada, algunas personas instruidas comenzaron a ver las canciones, creencias y fiestas populares como exóticas, pintorescas, fascinantes, dignas de ser registradas y recogidas; surge así el primer atisbo de interés por esa cultura que empieza a verse y a vivirse como ajena.

Por lo tanto, será importante comprender la actitud y posición de los letrados frente a la cultura popular: Rabelais era un hombre culto versado en teología y medicina, buen lector de los clásicos y muy informado en cuestiones de leyes.¹ El *uso* que hacía de la cultura popular no fue espontáneo: era muy consciente de las posibilidades subversivas de lo popular y de su capacidad de socavar la jerarquía tradicional de los géneros literarios.

Pero el descubrimiento de la cultura popular fue también algo motivado políticamente, relacionado con la idea de nacionalidad, con la formación de la

1. Como señala Bajtin, la cualidad principal de Rabelais es la de haber estado ligado más profundamente que otros autores a las fuentes «populares»; el conjunto de estas fuentes determinaron su sistema de imágenes tanto como su concepción artística. Ver Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

identidad nacional (y el surgimiento de los estados nacionales), con los rasgos de la modernidad, con la industrialización y democratización. De los intelectuales de comienzos del siglo XIX no solo hemos heredado textos sino también algunas nociones.² De forma bastante general establecieron tres modos básicos de pensar la cultura popular:

Primitivismo: todo lo que localizaban (canciones, festejos, cuentos), lo ubicaban en un indefinido *período primitivo*. A veces hay fiestas que verdaderamente eran muy antiguas (como el carnaval) pero entre 1500 y 1800 las tradiciones populares estuvieron sometidas a grandes cambios. En resumen: se olvidaron de que la cultura también tiene su historia.

Comunalismo: las cosas eran una creación comunitaria. Esto llamó la atención sobre algo: en la cultura popular el papel de lo individual era menos importante que la tradición y el pasado de la comunidad. Esta teoría, absolutizada, es falsa. Los estudios sobre cantares populares o sobre narradores de cuentos demostraron que aun existiendo una cierta reproducción de lo recogido de la tradición oral, no se había impedido un estilo individual.

Purismo: ¿De qué tipo es la cultura popular? ¿Quién es el pueblo? Los descubridores de la cultura popular consideraban que el pueblo estaba compuesto esencialmente por los campesinos quienes, inmersos en la naturaleza, se veían menos influidos por lo extranjero y habían conservado más las costumbres primitivas. Esto, sin embargo, supone ignorar cambios sociales y culturales y desestimar la interacción entre la ciudad y el campo, entre lo educado y lo popular; en realidad, nunca hubo una tradición pura o inmutable y no existe ninguna razón para excluir de los estudios de cultura popular a los habitantes de las ciudades.

El capital tenía interés en la cultura de las clases populares y en la tradición popular estaba uno de los focos de resistencia a las formas por medio de las cuales se quería reformar al pueblo. En la formación y evolución del capitalismo hay una lucha más o menos continua en torno a la cultura del pueblo que se estructura en el interior de la oposición entre el poder y el pueblo. El bloque de poder es una alianza de fuerzas sociales que son relativamente unificadas y estables; el pueblo es un conjunto de diferencias y alianzas sociales dispersas formadas y reformadas, pero siempre entre las formaciones de los subordinados.³

2. La crítica principal que se puede hacer a estos descubridores de la cultura popular es que no usaron un método lo suficientemente discriminatorio. No supieron distinguir entre lo primitivo y lo medieval, lo urbano y lo rural, lo campesino y lo surgido de la nación como un todo. Por ej.: Dante y Homero eran considerados dentro de la *poesía popular*.
3. Es posible definir la cultura popular en sentido negativo como cultura *no* oficial, la cultura de los grupos que *no* forman parte de la elite, las «clases subordinadas». Ver Gramsci, *Cultura y literatura*, Barcelona, Península, 1972 y *Antología*, México, Siglo XXI, 1970.

Así como no hay un contenido fijo en la categoría de cultura popular tampoco hay un sujeto fijo que adjuntarle. El *pueblo* no está siempre ahí, al fondo, donde siempre ha estado, con su cultura, sus libertades e instintos intactos. Hay una capacidad para constituir clases e individuos como fuerza popular.

Entonces: cómo pensar una literatura, algunos textos de la alta literatura. «La fiesta del monstruo»,⁴ el cuento que escribieron Borges y Bioy Casares, «El sueño de los héroes» del mismo Bioy Casares,⁵ «Torito»,⁶ o *Los premios*⁷ de Julio Cortázar son algunos de los textos incluidos en lo que ha sido considerada la *alta literatura nacional argentina* que en el siglo XX *construye y reconstruye* aspectos vinculados con la cultura popular, pero también se construye sobre los restos discontinuos de una cultura que se atomizó y que podemos alcanzar en la *lengua*, en formas y alternativas de la *violencia*, en las representaciones de *héroes populares* y en la constitución y encuentro con los *monstruos* de la cultura, esos seres extraordinarios, excesivos, frecuentemente borrosos e innombrables, que siempre desbordan los límites.⁸

En ese sentido, podría decirse que son transgresivos si entendemos por *trasgresión* una interrogación de los límites, un reino donde lo que está en cuestión es el límite antes que la identidad de la cultura, aunque la identidad cultural es inseparable de los límites, es siempre un fenómeno límite. Esta es la posición de Foucault quien sostiene que la trasgresión es un gesto que concierne al límite. El límite acaso no tenga una existencia verdadera por fuera del gesto que lo atraviesa y lo niega. ¿Qué será después y qué pudo ser antes?

Quizá la trasgresión agota todo lo que ella es en el instante mismo en que atraviesa el límite, no estando más que en ese punto del tiempo. La trasgresión conduce al límite hasta el límite de su ser, lo lleva a despertarse sobre la desaparición inminente, a reencontrarse en lo que excluye, a comprobar su verdad positiva en el movimiento de su pérdida. La trasgresión debe pues su plenitud a los límites, es decir, a aquello mismo que ella atraviesa con gesto violento. La trasgresión se encuentra ligada al límite en una forma espiralada.⁹

Estos textos *traducen, construyen y se apropian* de aspectos de la cultura popular; o sea, a partir de esas tres operaciones simultáneas la literatura recupera, produce y se apodera de representaciones fragmentarias de la cultura po-

4. «La fiesta del monstruo», en J. L. Borges y A. Bioy Casares, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, Bs. As., Ediciones Librería La Ciudad, 1977.
5. A. Bioy Casares, *El sueño de los héroes*, Bs. As., Emecé, 1993.
6. J. Cortázar, «Torito», *Final del juego*, Bs. As., Sudamericana, 1983.
7. J. Cortázar, *Los premios*, Bs. As., Sudamericana, 1977.
8. Ver J. Cohen, *Monster Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
9. Michael Foucault, *Prefacio a la trasgresión*, Bs. As., Trivial, 1993.

pular;¹⁰ es decir, se trata de textos que de alguna manera, a través de la oralidad, traducen algo de la cultura popular, la violentan y construyen una representación de lo nacional, entendida más como espectáculo que como correspondencia realista con las relaciones sociales. Literatura urbana que resignifica un emergente de las culturas populares que es preciso definir; es decir, qué aspecto o sector de la cultura popular es el aludido, a qué coyuntura socio/política pertenece y qué uso se hace de eso. Sin embargo, de las tres operaciones expuestas —*traducción, construcción, apropiación*— es el concepto de apropiación el que me parece fundamental «porque evita identificar los diferentes niveles culturales a partir de la descripción de objetos que le serían supuestamente propios»; porque «permite entender las prácticas culturales en términos diferenciales y en términos de prácticas», siempre creadoras de usos y representaciones y, finalmente, porque «pensar en las distintas modalidades de apropiación posibilita dar cuenta de una historia social de usos e interpretaciones».¹¹

Por otra parte, no se trata de pensar en una escritura que «da voz a los sin voz»,¹² sino más bien interesarse por una literatura que despliega, como pocas, de manera formidable, espectacular, *formas, espacios, valores y sujetos* atados a la cultura popular, se expone en su dependencia de esa cultura diferente y, al mismo tiempo, exhibe la cultura popular en todo lo que la liga a modelos y normas dominantes; es decir, se muestra y la muestra en su parcial autonomía. Quizá mejor: en «su heteronomía». Pero, sobre todo, pensar en esa literatura es pensar una *intervención* en la jerarquía *alto/bajo*. Esta intervención —que es posición y lectura— se percibe nítidamente en el encuentro de esa literatura con los *monstruos* que la cultura engendra. Si la cultura popular

10. En este sentido, ocuparse de las representaciones ha sido una tarea que ha tratado de mostrar cómo, de qué diferentes maneras según los tiempos y lugares, las realidades *se construyen*, se presentan a la lectura o a la vista y son captadas. Es decir, *ver qué representaciones hay*, quién las emite, desde qué lugar. Es un modo de hacer una historia, o sea, una historia de las representaciones porque si en algo es aprehensible la cultura es en las representaciones.
11. «La apropiación, tal como nosotros la entendemos, se propone una historia social de los usos y las interpretaciones relacionados con sus determinaciones fundamentales e inscritos en las prácticas específicas que los construyen». Roger Chartier, *Sociedad y escritura en la edad moderna*, México, Instituto Mora, 1995, p. 128.
12. La pregunta de G. Spivak, «¿Puede hablar el subalterno?» y su respuesta de que «no, no como tal», estaba destinada a revelar detrás de la buena fe del intelectual solidario, *comprometido*, el trazo de una construcción literaria colonial, de un otro con el cual se podía hablar o que se prestaba a hablar con nosotros, suavizando así nuestra angustia ante la realidad de la diferencia que su silencio hubiera provocado y naturalizando nuestra situación de privilegio relativo en el sistema global. Ver G. Spivak, *Selected Subaltern Studies*, New York, Oxford University Press, 1988.

no existe fuera del gesto que la suprime, en esos gestos pero también en las claudicaciones, es donde mejor podemos reconocerla.

Sin duda, es problemática la consideración de cualquier jerarquía. La que se estableció entre culto y popular no lo es menos. Con todo, fue una división primordial. Así, cuando se habla de *alta literatura* o *alta cultura* se piensa en lo más refinado y especializado de la producción cultural, no solo la que es resultado del trabajo minucioso de una elite de productores sino también la que es consumida y usufructuada por las elites económicas y políticas dominantes.

Pero la alta cultura se constituyó en gran parte por un trabajo llevado a cabo sobre y con materiales que no le son propios y operó un juego sutil de *apropiación, reemplazo y cambios de sentido*. Estas apropiaciones no deben ser entendidas como relaciones de exterioridad entre dos conjuntos dados de antemano y yuxtapuestos (uno erudito, el otro popular) sino como productores de *mezclas* culturales o intelectuales, cuyos elementos se entrelazan en forma sólida.

Volver a la dualidad *alto/bajo* para proponer invertir los términos y ponerse del lado de lo bajo no parece una solución atinada porque la jerarquía permanece. Entonces, quizá, si retomamos un lugar común de la crítica, el que dice: la literatura canonizada como alta literatura impuso sobre lo popular una mirada *horrorosa*, es decir, mitad horrorizada y mitad que causa horror, o sea una mirada que confirmó al otro como bajo, inculto, inferior, monstruoso, digo, si podemos *restituir al horror toda su violencia creadora*, al gesto vampirizante un poco menos de truculencia y vemos las fallas, las fisuras en los sistemas de representaciones y sobre todo, su interacción, tal vez podamos volver a colocar la dualidad *bajo/alto* en un espacio de circulación simbólica y deschar la culpa que nos asalta cuando debemos hablar de ella y entonces, por una vez al menos, soslayar las comillas.

La relación de dominación simbólica, es decir, las relaciones respectivas de los dominantes y de los dominados con la exclusión (con los que excluyen, con los que los excluyen, y con lo excluido) «nunca es simétrica». Para dar cuenta de la complejidad de los intercambios hace falta restituirlos a un espacio de «circulación simbólica». Una cultura dominante no se define en primer lugar por aquello a lo que renuncia.¹³

13. Todos tenemos en la cabeza el párrafo decisivo de «La ideología alemana» en la que Marx recalca la correspondencia entre «poder material dominante» y «poder espiritual dominante»:

Los individuos que forman la clase dominante tienen también, entre otras cosas, la conciencia de ello y piensan a tono con ello; por eso, en cuanto dominan como clase y en cuanto determinan todo el ámbito de una época histórica, se comprende de suyo que lo hagan en toda su extensión y por tanto, entre otras cosas, también como pensadores, como productores de ideas, que regulen la producción y la distribución de ideas de su tiem-

Entonces, volver a leer una jerarquía que ha pautado toda la cultura, buscar allí los *monstruos* engendrados y aprehenderlos en su doblez, en su ambivalencia y, especialmente, en todos los matices que tiene la palabra *monstruo*.

Julio Cortázar intervino en la jerarquía a través de esos *monstruos* con una suerte de inocencia y mala conciencia proverbiales; me voy a referir a «Torito» y a *Los premios*. Esos monstruos que no son nada en sí mismos, deben ser atravesados con la mirada y como incorporación del afuera, de un más allá, pueden ser leídos en los «loci» que los distinguen como distantes y distintos. Ha dicho Cortázar:

Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas. El monstruo sigue firme.

La articulación de la literatura con las *voces* de la cultura de las clases subalternas nos sitúa en un particular espacio de redistribución de lo *alto* y lo *bajo*. La voz se trama con la oralidad que retumba fuera del texto y con la escritura que la pone en escena. La constitución de las voces es una de las condiciones de posibilidad de la ficción; es el lugar donde reencontramos al monstruo, que no ha surgido de la nada sino de un proceso de fragmentación y recombinación de elementos procedentes de lo alto y de lo bajo.

Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* recuerda con nostalgia el uso que en su niñez se hacía de la radio, especialmente, de los encuentros de boxeo transmitidos por radio que él escuchaba devotamente. A propósito de esto, dice Cortázar: «En 1952, una tarde de lluvia en mi piecita de París, todo eso asomó en la memoria [...] todo desde tan lejos y yo mismo tan lejos en las últimas gradas del recuerdo. Entonces, entre mate y mate, escribí «Torito».

Entonces, en 1952 Cortázar cuenta al monstruo, al prodigio del boxeo argentino de los años 30, al *extraordinario* Justo Suárez, el Torito de Mataderos, al que los medios también llamaban «extraordinario»: «Va siendo cada vez más difícil hablar de Torito sin polemizar. Es lo que siempre acontece alrededor de los hombres extraordinarios».

po, y que sus ideas sean, por ello mismo, las ideas dominantes de su tiempo. K. Marx y F. Engels, «La ideología alemana», *La cuestión judía (y otros escritos)*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 182.

Lo propio de este esquema es que al convertir la relación simbólica en una *relación de exterioridad*, borra con esta operación formal todos los fenómenos que, en una relación simbólica son, por el contrario, del orden de la composición, de la inter-penetración o de la ambivalencia.

Así lo designa la revista *El gráfico* en una nota titulada «De gong a gong» de enero de 1930:

Entonces, «Torito», cuento incluido en *Final del juego*, dedicado por Cortázar a su profesor de pedagogía de la Escuela Normal quien en sus clases contaba a sus alumnos las peleas de Justo Suárez. En 1952 Cortázar escribe a ese monstruo del deporte que cayó, fue vencido, está enfermo y que internado en el hospital, recuerda los golpes y lee *El gráfico*.

Las peleas de Justo Suárez, sus triunfos del 29 y del 30. La primera derrota, la que aparece evocada en el cuento, del 31. Entonces, ya instalado en París, cuando en la Argentina gobernaba Perón, el monstruo al que alude el cuento «La fiesta del monstruo» (1947) el boxeador que triunfaba era José María Gatica, el Mono Gatica, un cabecita negra, violento, imprevisible, peronista, que deberá esperar hasta los 90 para que Leonardo Favio lo cuente en su película *Gatica, el mono*. Cortázar soslaya a ese monstruo, vuelve la mirada hacia el pasado, hacia ese boxeador ya muerto que él conocía por los relatos de su profesor pero seguramente también por la lectura de *El gráfico*, la revista más popular de la Argentina dedicada al deporte. Entonces, el boxeador del cuento de Cortázar lee *El gráfico*.

Ese es el punto: él se lee a sí mismo en otro registro, en otro momento quizá, cuando era un héroe y hablaba otra lengua. Porque si en el cuento de Cortázar Torito evoca sus peleas así: «El negro, cómo se llamaba el negrito, Flores o algo así. Duro de pelar, che. Un estilo lindo, me sacaba distancia vuelta a vuelta. Apercá, pibe, métele apercá» (p. 118).

En una entrevista que aparece en la revista *El gráfico* de 1930, año en el que seguramente el profesor le contaba las peleas al joven estudiante Cortázar, Justo Suárez dice: «He conquistado una nueva victoria —esta vez frente a un adversario como pocos calificado— y no estoy satisfecho sin embargo: no lo estoy, porque mis deseos son ahora ganar todas las peleas por knock out».

Cortázar se apropia y reconstruye una lengua que mezcla el barrio y el ringside no con la finalidad de contar al héroe caído, sino darlo a leer en un registro distinto al de los medios que hacían hablar al boxeador en una lengua hiper culta y entonces se produce esa circularidad de la que hablaba entre la apropiación y representación de la cultura popular por parte de la literatura que se traduce en un registro de oralidad con el que el mismo Torito cuenta las peleas y la derrota, relata los usos y costumbres, evoca su romance codificado de héroe popular: la novia del barrio, después su esposa, que lo abandona cuando pierde y la derrota; entonces, digo, la circularidad entre la apropiación y aproximación y la lejanía interpuesta con los medios que en sus entre-

vistas al boxeador ponían a distancia, alejaban, negaban, hacían desaparecer cualquier vestigio de cultura popular en la lengua, en el relato.

De este modo, la relación con la *cultura de masas* y con *los medios* queda establecida de manera compleja: desde una presencia hasta una lejanía. Con esto también se complejiza la visión adorniana de la cultura de masas y nos acercamos más bien a la posición crítica de Jameson¹⁴ quien sostiene que uno de los aspectos más criticables de esa teoría es el concepto de «manipulación»¹⁵ por el cual un público pasivo se somete a formas culturales de comodidad comercialmente producidas y cuyas identificaciones e interiorizaciones de ella implican solo la «distracción» o el «entretenimiento». El ejemplo podría ser una teoría de la resistencia o la apropiación de textos comerciales por grupos a quienes esos textos no estaban destinados.

Un balance de la cultura popular basado en la hipótesis de su autonomía simbólica, puede sentirse autorizado, sin duda, por la tendencia que todo grupo social tiene a organizar sus experiencias en un universo coherente; ninguna condición social, por más desgraciada o dependiente que sea, puede impedir completamente el trabajo de organización simbólica: aun dominada, una cultura funciona como cultura. Nos encontramos aquí frente al derecho imprescriptible al simbolismo que la tesis weberiana concede a todo grupo social: toda condición social es al mismo tiempo lugar y principio de una orga-

14. Jameson hace en *Late Marxism* una revisión de la posición de Adorno y de alguno de sus conceptos: analiza el concepto de «industria cultural». El dice que se produjo una suerte de shock antropológico por el contacto de estos mandarines centro europeos con la Otridad mass-democrática del Nuevo Mundo que estuvo condicionada por una inesperada coyuntura histórica: el surgimiento del fascismo y el nazismo. La crítica de Adorno y Horkheimer podría ser también la base para una crítica cultural del capitalismo en sí mismo por la identificación de la cultura de masas y las formas del confort o la comodidad.

Jameson dice que los objetos con los cuales Adorno y Horkheimer estudiaron la industria cultural pueden ser identificados como films de Hollywood de grado B. La brecha entre las formas de la cultura de masas de los 40 y los 50 y la actual es tan importante como para proponer una brecha semejante en la teoría que se ocupó de esa cultura de masas y una teoría contemporánea que parece demandar una cultura de masas también contemporánea.

Jameson sostiene que la teoría de la industria cultural no es una teoría de la cultura sino una teoría de una «industria». Ellos no son «críticos culturales» sino «críticos de la ideología» en el sentido marxista clásico. F. Jameson, *Late Marxism*, London-New York, Verso, 1990.

15. Etimológicamente, el término «manipulación» significa una consciente intervención técnica en un material dado. Así pues, toda utilización de los medios presupone una manipulación. Por lo tanto, escribir, filmar o emitir sin manipulación es cosa que no existe. Entonces, la cuestión no es si los medios son manipulados o no, sino quién manipula los medios. El uso correcto de los medios exige y posibilita una organización. Esta es la posición de H. M. Enzensberger, *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Anagrama, 1985.

nización de la percepción del mundo en un «cosmos de relaciones dotadas de sentido».16

Si nos alejamos de las posiciones que sostienen por un lado, que las producciones cultas no serían sino complejizaciones estructurales o redefiniciones funcionales, así como de los que afirman el modelo del «colador», según el cual todas las formas de la cultura y de la ideología funcionarían, como por efecto de gravedad, de arriba hacia abajo, de los sitios altos a los bajos fondos, podemos pensar que cada extremo, lo alto y lo bajo, se estructuran mutuamente y uno depende del otro o invade al otro en ciertos momentos históricos.17 El resultado es una fusión móvil, conflictiva, de poder, miedo y deseo con esos Otros opuestos pero ¿verdaderamente excluidos? que vuelven como el objeto de la nostalgia, el deseo y la fascinación. Lo *bajo* es el sitio de representaciones incompatibles, de contradicciones y deseos conflictivos; provoca repugnancia y fascinación: hay un imperativo político por eliminar lo bajo y un deseo a la vez por lo Otro.18

No es necesario, entonces, para comprender la cultura popular en su coherencia simbólica, tratarla como un universo de significación *autónomo*, olvidando todo lo que está por debajo y por fuera de ella, en especial los efectos simbólicos de la dominación que sufren quienes la practican. La cultura popular es *alteridad mezclada* y no *alteridad pura*.

Entonces, Torito, monstruo del deporte es la conjunción de varios factores: de la voz del boxeador que el joven Cortázar seguramente escuchaba en las entrevistas de la radio; de los relatos del profesor; de la lectura de *El gráfico*; también, sin lugar a dudas, de la nostalgia y, finalmente, de aquello de lo que no habla: de su alejamiento del peronismo. Total al monstruo peronista y la leyenda negra del peronismo ya los habían escrito Borges y Bioy en el 47 en «La fiesta del monstruo». La reescritura en clave benévola de este cuento aparecerá en *Los premios*.

«Extraordinario» es Torito. Extraordinarios son también los personajes populares de *Los premios*, la novela que Cortázar publica en el 60 donde cuenta el viaje en barco de un grupo heterogéneo de personas, cada una de las cuales obtuvo como premio en una especie de rifa, ese viaje. Así, cuando Atilio Presutti, El Pelusa, aparece en el comedor del barco en pijama, dicen de él y de los que son como él: «A su manera son extraordinarios, como un boxeador

16. M. Weber, «The Social Psychology of the World Religions», *From Max Weber*, London, Routledge & Kegan, p. 281.

17. Dice García Canclini que es posible construir una nueva perspectiva de análisis de lo tradicional-popular tomando en cuenta sus interacciones con la cultura de elites y con las industrias culturales (García Canclini, *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1990).

18. P. Stalybrass and A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Cornell University Press, 1989.

en el ring o un trapeceista, pero uno no se ve viajando todo el tiempo con atletas o acróbatas» (p. 114).

El Pelusa convive con otros monstruos, esos seres raros, indescifrables, como «los lípidos» de los que se dice que tenían considerables proporciones; pero lípido es un término de la bioquímica para nombrar ciertos compuestos orgánicos que tienen que ver con las grasas. Casualmente «grasa» es una designación empleada para referirse a los sujetos de clases populares y sus hábitos cuando revelan escaso nivel cultural; «mis grasitas» llamaba Eva Perón a esos mismos sujetos.

Entonces, los «extraordinarios» o los «vulgares», evocados en el epígrafe con el que se abre *Los premios*:

¿Qué hace un autor con la gente vulgar, absolutamente vulgar, cómo ponerla ante sus lectores y cómo volverla interesante? Es imposible dejarla siempre fuera de la ficción, pues la gente vulgar es en todos los momentos la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos; si la suprimimos se pierde toda posibilidad de verdad. (Dostoievski, *El idiota*).

Vulgares, extraordinarios o grasas: no hay duda de que es Atilio Presutti moviéndose en ese espacio cultural que es el barco, alejado de Buenos Aires, conviviendo con otros pero, sobre todo, dotado de una lengua imposible, la verdadera encarnación del monstruo:

Uy Dió qué cuarto de baño, qué inodoro, mama mía ¡Con papel color rosa, esto es grande! Esta tarde o mañana tengo que estrenar la ducha, debe ser fenómeno. Pero mirá este lavatorio, parece la pileta de Sportivo Barracas, aquí te podés lavar el pescuezo sin chorrear nada [...] (p. 106).

La novia de Atilio Presutti es la Nelly, la misma Nelly de «La fiesta del monstruo» el cuento que relata la jornada cívica de un grupo popular que va a la Plaza de Mayo a ver al Monstruo, a Perón.¹⁹ Por eso digo que *Los premios* es la lectura en clave benévola de ese héroe feroz, amante y asesino de «La fiesta del monstruo» de Borges y Bioy Casares, que habla dos lenguas: la de los medios («con entusiasmo juvenil entonaba la marcha que es nuestra bandera») así como una lengua deformada, monstruosa, parecida a la de El Pelusa de *Los premios* pero más violenta, más politizada: «Si alguno quería despartarse, el

19. Puede leerse en este cuento una cosmogonía carnavalesca que tal como la entendió Bajtin es antiteológica lo que no quiere decir anti-mística y profundamente popular. El que participa del carnaval es a la vez actor y espectador; pierde su conciencia de persona y se desdobra en sujeto del espectáculo y objeto del juego. En el carnaval el sujeto es aniquilado y aparece como yo y como otro, como hombre y como máscara. Ver M. Bajtin, op. cit.

de atrás tenía carta blanca para atribuirle cada patada en el culantro [...] Calulate, Nelly, qué tarro el de la última fila; nadie le shoteaba la retaguardia» (p. 96).

Cortázar neutraliza esa violencia del cuento donde un monstruo va a la fiesta cívica a ver a otro monstruo (a Perón), y es un asesino; en *Los premios*, en cambio, Atilio Presutti es un buen muchacho, no tiene nada que ver con la muerte ocurrida durante el viaje, ayuda a esclarecerla y, finalmente, vuelve con los suyos.

Cortázar creó «un tipo especial de kitsch». Kitsch: ese fenómeno típico de la modernidad que siempre implica inadecuación estética, el uso del auténtico gran arte como mera decoración ostentosa.²⁰

Podemos acercarnos al fenómeno combinando 1. las explicaciones *histórico-sociológicas* en las cuales lo kitsch es típicamente moderno y como tal unido a la industrialización cultural y el tiempo dedicado al descanso; 2. la explicación *estético-moral* según la cual el kitsch es arte falso. Ofreciendo duplicados de casi todas las formas de arte conocidas, el kitsch sugiere el camino hacia los originales.²¹

Cortázar, como pocos escritores argentinos, intervino en la jerarquía alto/bajo a través de la creación y el encuentro con los monstruos (qué son los famas sino unos *chanchos burgueses* compensados por los *cronopios* esos hermosos poetas, progresistas).

Los inventó o se los apropió según fuera necesario, los dotó de rarezas y excentricidades y les dio hábitos y una lengua, esa lengua de la literatura de Cortázar que quiso ser *una apropiada lengua de la cultura popular* y terminó siendo *la mejor lengua kitsch de la cultura popular*. ▼

20. El término kitsch es bastante reciente. Empezó a usarse entre 1860 y 1870 en la jerga de pintores y marchantes de Munich y se utilizaba para designar lo artístico barato. Se convirtió en término internacional a principios del siglo XX. Aunque el kitsch puede ocurrir en un gran número de contextos diferentes, el concepto carece casi completamente de lo que llamaría *profundidad histórica* es decir, no puede usarse casi con nada antes de finales del siglo XVIII o el inicio del XIX. Es otro modo de decir que kitsch es moderno.

21. Dorfles (*Kitsch*, New York, Universe Book, 1969) sostiene: Debemos considerar todas las reproducciones de obras únicas que se concibieron como irrepetibles como equivalentes a auténticas falsificaciones. Pero la falsedad estética del kitsch no debería confundirse con la de una falsificación. Una falsificación se construye para que se confunda con el original. Mientras que la falsificación ilegal explota el gusto elitista por las rarezas, un objeto kitsch insiste en su accesibilidad antielitista. El carácter engañoso del kitsch no reside en lo que tenga en común con la falsificación real, sino en su pretensión de proporcionar al consumidor los mismos tipos y cualidades de belleza incorporados en originales únicos o raros e inaccesibles.