



Guido Herzovich

CONICET / Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA)

guidoherzovich@gmail.com

Tres problemas para la neo-vanguardia argentina: herencia, genealogía, legitimidad

Three Problems for the Argentine Neo-Avant-Garde: Heritage, Genealogy, Legitimacy

Resumen

La tradición fue un problema central para las prácticas y las teorías artísticas desde el inicio de la modernidad; eso significa también que ha sido una de sus coyunturas de producción más fecundas. En la década de 1960 las vanguardias de entreguerras, tenidas en su tiempo por muchos como sepultureras de la civilización occidental, eran releídas como culminación de una gran tradición moderna; al mismo tiempo, una diversidad de prácticas artísticas aparentemente “post-modernas” recibía el diagnóstico de constituir una nueva crisis de la continuidad histórica. Los tres episodios argentinos que discute este artículo presentan una constelación de problemas movilizados por el imaginario de la ruptura con la tradición. Primero, el problema de la herencia en las ideas del teórico y curador Jorge Romero Brest; segundo, el de la genealogía en las *Crónicas de Bustos Domecq* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; tercero, el de la legitimidad en varios textos y un happening del joven crítico Oscar Masotta. Además de reunir bajo este signo común materiales y problemas en apariencia disímiles, mi intención es advertir las modulaciones geopolíticas y clasistas que adquiere, en un contexto periférico y de rápida transformación social, un aspecto central de la dinámica artística moderna.

Palabras claves

Tradición; Vanguardia; Modernismo.

Abstract

Tradition has been a key problem for artistic practices and theory since the beginning of Modernity. That means, by the same token, that it has been a vastly productive one. In the 1960s, the iconoclastic avant-gardes of the interwar period were reframed as the culmination of a great modern tradition; at the same time, a diversity of apparently “post-modern” practices were now posited, once again, to be a break in historical continuity. The three Argentine episodes discussed here belong to a constellation of problems mobilized by the imaginary of rupture. First, the problem of heritage in critic and curator Jorge Romero Brest’s reflexions on art. Second, that of genealogy in Borges and Bioy Casares’ satirical *Crónicas de Bustos Domecq*. Third, that of legitimacy in several texts and a “happening” by young critic Oscar Masotta. My goal, together with bringing together a series of apparently disparate episodes and problems, is to highlight the geopolitical and classist undertones that have marked this key issue of modern art in a cultural scene marked by its peripheral position and rapid social change.

Keywords

Tradition; Avant-Garde; Modernism.

“Pero ¿a qué tanto memorizar el pasado, cuando el presente entra en vigencia?”
Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares,
Crónicas de Bustos Domecq (91)

En los años sesenta, medio siglo después del urinal célebre de Duchamp en 1917, el imaginario artístico seguía movilizado por la posibilidad, utópica o catastrófica, de una ruptura que transformara de manera inédita la relación de lo nuevo con la tradición. Como se verá en los tres episodios que discuto aquí, las consecuencias de esa ruptura no se restringirían a la historia del arte, sino que transformarían desde su geopolítica (es decir, la capacidad de determinación de la pertenencia nacional sobre la circulación internacional de las obras) hasta la sociabilidad de la escena artística (es decir, los condicionamientos que pesan sobre el origen social de sus participantes).

En retrospectiva, podría sorprendernos que el imaginario de los años sesenta no se hubiera curtido ya desde las primeras vanguardias. En Argentina, y en general en América Latina, un análisis de vieja escuela podría adjudicar el shock a que las prácticas artísticas de vanguardia no habían alcanzado ni la radicalidad formal ni la

voluntad de escándalo que tuvieron en Europa. Ese era, en efecto, un diagnóstico compartido; entre otros, por el crítico argentino Jorge Romero Brest (*Arte* 18). Pero tal vez sea más exacto pensar, como propuso Hal Foster, que nuestra lectura de las vanguardias “históricas” —que sólo se volvieron “históricas” a partir de las neo-vanguardias— es indisociable de estas últimas. Por eso Foster, discutiendo con Peter Bürger, se opone a condenar las experiencias de los años sesenta como una repetición que meramente habría institucionalizado un cierto tipo de prácticas, cancelando así los efectos críticos o desestabilizadores de las originales.¹

*¿Apareció Duchamp como «Duchamp»? Por supuesto que no, pero a menudo se lo presenta como nacido de una pieza de su propia frente. ¿Surgieron acaso *Les Femmes d'Alger* de Picasso como la cima de la pintura moderna por la que ahora pasan? Obviamente no, aunque se las suele tratar como inmaculadas tanto en la concepción como en la recepción. El *status* de Duchamp y el de *Les Femmes d'Alger* es un efecto retroactivo de innumerables respuestas artísticas y lecturas críticas, y lo mismo sucede con el espacio-tiempo dialógico de la práctica vanguardista y la recepción institucional. [...] Más que cancelar el proyecto de la vanguardia histórica, ¿podría ser que la neo-vanguardia lo comprendiera por vez primera?² (Foster 10 y 16)*

En esa línea, quiero proponer estos tres episodios dispares como escenas de comprensión de las neo-vanguardias, en la medida en que modulan aspectos de un

¹ El término “vanguardia histórica” para referir ciertos movimientos de las primeras décadas del siglo XX, de uso ya corriente, lo propuso Peter Bürger en 1974. Foster dialoga y discute con Bürger, en particular respecto de su caracterización de la neo-vanguardia como una repetición que cancela la potencia del original (Foster 31).

² Esto resulta igualmente claro cuando se piensa en la historia de un concepto muy vinculado al de vanguardia como “modernismo” (en el sentido anglo-germánico). Si bien no era infrecuente en la entreguerra cuando se producían las obras experimentales que le dan sentido, recién en los años 50 y 60, en diálogo con los debates sobre el fin de la modernidad y la consagración de Nueva York, el concepto de “modernismo” se volvió una gran narrativa histórica sobre el desarrollo de las artes. Véase Herzovich, “On the Translatability of Cultural Phenomena: Modernismo and Modernism Within and Without Mass Culture”.

problema que les es constitutivo. El primer episodio, protagonizado por el crítico y curador Jorge Romero Brest (1905-89), discute el problema de la herencia —es decir, del legado de los privilegios— como un aspecto clave del peso que las tradiciones nacionales habían tenido en la geopolítica del arte desde el siglo anterior. A fines de los años cuarenta, Romero Brest refrendaba todavía el reclamo histórico del arte argentino del siglo XIX: desarrollar una tradición nacional, por muy modesta que fuera, le parecía un requisito indispensable para su integración internacional. Cuando dirige en los años sesenta la institución artística más internacionalizante del país, la sección de Artes Visuales del Instituto Di Tella, promueve en cambio una serie de nuevas “experiencias” artísticas y abandona aquel reclamo: ahora carecer de tradición le parece una ventaja comparativa para la emancipación del arte argentino.

El segundo episodio concierne a la genealogía en tanto modo de articular las obras nuevas con las consagradas, a los fines de establecer lazos de pertenencia y criterios de novedad. *Crónicas de Bustos Domecq*, el libro de cuentos satíricos que publicaron en 1967 dos grandes escritores de la aristocracia argentina, Jorge Luis Borges (1899-1986) y Adolfo Bioy Casares (1914-1999), presenta una galería de artistas imaginarios que lleva la idea de lo nuevo a su paroxismo y también a su crisis. Es por eso, propongo, que el libro ha podido recibir lecturas opuestas: mientras Carlos Correas lo entendió como una condena definitiva de la escena de neo-vanguardia, Graciela Speranza, inversamente, lo vio como testimonio de una fascinación de sus autores por la eclosión de un arte que la propia obra de Borges habría alentado y difundido.

En el tercer episodio aparece en juego el problema de la legitimidad de lo nuevo, tanto de las nuevas prácticas artísticas como de las nuevas figuras de intelectual. En los años sesenta, el joven crítico de izquierda Oscar Masotta (1930-79), hijo de inmigrantes humildes y sin título universitario, explicita repetidamente su propia clase de origen tanto al discutir objetos de análisis de legitimidad dudosa —en particular la obra del escritor popular Roberto Arlt— como al realizar su primer (y anteúltimo) “happening” después de haber visto apenas una decena en un

viaje a Nueva York. Ante la emergencia de obras e intelectuales sin tradición, Masotta propone que el único lugar de enunciación posible, en la cultura contemporánea, es la “ilegitimidad”.

Aunque estos tres episodios se inscriben en la escena cultural de neovanguardia en todo sentido, sigo a Foster en la hipótesis de que suponen, por eso mismo, una elaboración, en términos más amplios, de las consecuencias de la idea vanguardista respecto de la tradición; es decir, respecto de los peligros y posibilidades que abre el debilitamiento del marco ordenador de la tradición para la escena artística contemporánea. La centralidad del problema, como haré notar oportunamente, se verifica en que reclama respuestas en niveles muy diversos de discusión y produce efectos sobre dinámicas específicas de cada escena. En lo que atañe a los episodios que presento aquí, me interesa conceptualizar tres. En primer lugar, se trata de un problema que impacta sobre todas las artes de la época moderna, en razón del corte que las teorías estéticas hacen desde el siglo XVIII con las preceptivas clásicas. “El régimen estético de las artes —escribió Jacques Rancière— es el que propiamente identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes” (*Reparto* 25-26). Sin embargo, como observó el crítico estadounidense Hilton Kramer, la tradición siguió siendo un concepto importante no sólo para los tradicionalistas sino también para las teorías modernistas; parafraseándolo, se podría decir que si para aquellos la tradición suponía un modelo a repetir, para estas señalaba más bien lo irrepetible. (Para las últimas representaba además, como indico más abajo, un marco privilegiado de producción de sentido.) En segundo lugar, la tradición ha sido un problema adicional para las escenas artísticas de países periféricos y “jóvenes” (es decir, postcoloniales) como los latinoamericanos, en razón de la exigencia romántico-nacionalista, y sobre todo patricia, de dotar al país de una tradición propia, singular y diferencial, de origen presuntamente popular y minuciosa elaboración culta, que sin embargo dialogue/compita con las tradiciones metropolitanas.

Pero además la tradición arrastra siempre —este es el tercer punto— determinaciones sociales y raciales, de origen y de clase, en la medida en que pone en juego, por definición, dinámicas de pertenencia: para hablar y, más aún, para ser oído en el seno de una tradición, es necesario acreditar que se pertenece a ella. En un contexto de rápida transformación social e intensa movilización política como la Argentina de los años sesenta, y frente al clasismo proverbial de la sociabilidad artística, este aspecto apareció tanto desde una perspectiva aristocratizante (aquí la de Borges y Bioy Casares) como desde la perspectiva de la clase media en ascenso: aquí la de Oscar Masotta, que cierra el artículo.

Importa observar sin embargo que estos tres aspectos, como muestran estos episodios, se presentaron a menudo como uno solo.

1. Herencia: Jorge Romero Brest

Con elocuencia categórica —que para muchos de su generación debía sentirse como un imperativo ético, acaso regenerativo—, Jorge Romero Brest había considerado numerosas veces que la totalidad del arte argentino hasta la fecha había sido “frustrante”.

En 1948, su editorial para el primer número de la influyente revista *Ver y Estimar*, que fundó y dirigió hasta 1955, se titula “El arte argentino y el arte universal”. Romero Brest juzgaba entonces que la “frustración” del arte argentino se debía al “desequilibrio” que padecía respecto del “arte universal”. Todos los episodios de importación habían arrojado el mismo fracaso. Los artistas argentinos, al fin y al cabo, iban a menudo a estudiar a Europa; allí se conseguían maestro, se familiarizaban con las destrezas y los estilos; al volver enseñaban a otros y hacían obra buena o mala, pero difícilmente podían volver a dialogar con esa tradición.

La solución, opinaba en 1948, era “la vuelta a lo que somos”: “partir de las formas y temas que tienen arraigo natural en la mayoría de los nuestros, para refinarlos y ennoblecerlos lentamente” (“El arte argentino” 16). Para construir un

diálogo equilibrado con las naciones de cultura, el arte argentino tenía que demostrar todo ese capital: temas y formas propios, distintos y únicos, que podían y acaso debían ser rústicos en razón de su origen popular —garantía de su autenticidad—, a la vez que un trabajo de generaciones que hubiera ido puliéndolos a través de una sucesión de artefactos coleccionables. Recién entonces la tradición argentina podría medirse con las otras.

En 1955 un golpe de Estado interrumpe el segundo gobierno de Juan Domingo Perón, reelegido por amplia mayoría, denostado por buena parte de los sectores de la cultura, desde la derecha y desde la izquierda, como un fascismo superviviente. Ese año Romero Brest cierra *Ver y Estimar* y acepta dirigir el Museo Nacional de Bellas Artes; primero como interventor (hasta el 58), luego como presidente. En el museo, según Andrea Giunta, continuó la tarea de explicación y difusión del ideario modernista que había animado la revista y su tarea crítica anterior, orientada progresivamente hacia una explicación filosófica del arte y una defensa de la abstracción (Giunta 79-80). Profesor de estética, lector del existencialismo (“Heidegger en primer lugar, Sartre, Jaspers, Marcel y otros”), a partir de los años 50 “la filosofía y el contacto directo con la producción más contemporánea constituyen las bases de su sistema reflexivo, reemplazando la historia del arte y de los estilos” (Giunta 80). Bajo esta nueva perspectiva, y esto es clave para el giro de su reflexión durante los años sesenta, la verdad del arte se encuentra no en el origen sino en su destino: no se trata, al menos en teoría, de evaluar las nuevas experiencias artísticas bajo una cierta definición del arte, sino al contrario de redefinirlo a partir de ellas.

En el 63, después de otro golpe de Estado y un nuevo llamado a elecciones, con el peronismo todavía proscrito, llega a la presidencia el radical Arturo Illia. Ese mismo año de 1963, que en su visión retrospectiva será la víspera de un cambio de época en la historia del arte argentino, Romero Brest deja el Museo y toma la dirección del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella.

Seis años después publica *Arte en la Argentina. Últimas décadas* (1969). Aunque no elige los límites temporales —se lo encarga la italiana Editorial Cappelli

para su serie “Arte dopo il 1945”—, parece costarle muy poco justificarlos. Lo que intenta en ese texto Romero Brest es “señalar los antecedentes de nuestro arte actual” (16), cuyo signo diferencial es trascendente: se trata nada menos que del “desbloqueo de los artistas y el público argentinos” (18).

Las primeras páginas del libro ofrecen un paneo veloz del período anterior a 1945. Aquí la perspectiva todavía es compatible con la modesta tradición nacional —poco pero nuestro— que había reclamado en 1948. A la “pobreza cultural de los indígenas que poblaban el país antes de la conquista” sobrevino “la estereotipada cultura que alentaron los españoles durante más de dos siglos” (16). En el siglo XIX, la frustración se debió a que los artistas locales recibieron “el arte posmedieval de los europeos sin comprender el impulso carismático del milagro” (17); en el cambio de siglo se debió a su incomprensión del impresionismo. La importación de las vanguardias, según Romero Brest, fue “el momento culminante de la frustración” (18).

Pero no es una modesta tradición telúrica la que ha producido el “desbloqueo” que desde 1964 lo llena de “optimismo”. Se lo debemos —nos dice en el 69— a “los que ajustan su conducta a las situaciones económico-sociales que ordenan el progreso del mundo occidental, destruyendo los esquemas rígidos heredados, en todos los campos” (19). Desde esta nueva perspectiva ensaya una vez más un diagnóstico, en un apartado que titula “Solución técnica”:

No ha mucho que vislumbro la solución del problema. Si las obras de nuestros artistas han sido frustrantes en general, si ellos mismos se dejaron dominar por un complejo de inferioridad, si la sociedad argentina no se ocupó de su destino, todo procedió de una pobre conciencia de imaginar, incapaz de dirigirse a lo real como haz de posibilidades infinitas e irrepetibles. (Romero Brest *Arte* 20)

Como se ve en la relación de estas dos citas —que el párrafo siguiente remata afirmando: “planteo y resuelvo la cuestión en términos éticos”—, Romero

Brest no diagnostica un cambio histórico en la geopolítica del arte, que permitiría acabar con el tradicional “desequilibrio”. Se trata más bien del potencial liberador de un descubrimiento: el arte resultó ser otra cosa —ahora veremos qué— y esa otra cosa descarta de plano la “modesta tradición” que él reclamaba en 1948.

Eso que llamo “descubrimiento” es la idea que Romero Brest se hace del arte después (o acaso en medio) del “quiebre del modernismo” (Giunta 81) que acompañó a la producción neo-vanguardista de esa década, indisociable de las discusiones que comenzaban entonces sobre el cierre de la Modernidad. Según su propio relato, al principio esas obras le habían producido “estupor”. En un texto inédito del 67, Romero Brest recordó la impresión que le había producido un Claes Oldenburg en 1963: “la escritura clara de los signos se confundía con el sentido igualmente claro de los símbolos, y no teníamos nada que interpretar, o [...] interpretamos todo al primer golpe de vista” (“Relación” 122). Ante la perturbadora transparencia de las nuevas obras, se podría decir que Romero Brest empezó a actuar menos como crítico que como teórico; una transición similar a la que le adjudicará Carlos Correas a Oscar Masotta, que por esos años intentaba igualmente explicar lo que ocurría alrededor del Di Tella. En el caso de Romero Brest, es claro que colaboran en ese giro tanto su dificultad personal para hacer juicios de valor y de gusto frente a esas obras, como el disgusto (real o imaginario) del público porteño frente a lo que presenta y lo que representa el Di Tella durante esa década³. También en esto los acontecimientos le inspiraron una redefinición ontológica, que consignó en su *Ensayo sobre la contemplación artística* de 1966:

Primero le digo al contemplador común: no empiece *prefiriendo* las obras de arte. ¿Qué todo el mundo lo hace al exclamar ‘me gusta’ y ‘no me gusta’ cuando las ve? ¿Que para algún filósofo la opción es esencial? No siempre acierta ‘todo el mundo’, ni los filósofos, completamente. [...] Tampoco

³ Como indicación de lo que representaba el Di Tella para sus muchos detractores, puede verse el segmento breve que le dedica la película *La hora de los hornos* (1968), como símbolo de frivolidad y del neocolonialismo cultural.

hay que empezar *juzgando* las obras, cuando, por ejemplo, usted dice que son buenas o malas, finas u ordinarias, graciosas o torpes... qué sé yo cuántos adjetivos para manifestar ideas, sentimientos, deseos, mandatos... que son suyos nada más. (Romero Brest *Ensayo* 11-12)

Durante esa década Romero Brest descubre, se explica, apoya, difunde y teoriza, desde el Di Tella y en sus múltiples actividades, las nuevas “experiencias” artísticas: un *crescendo* de pintura informal, pop-art, happenings y “obras” aún más inclasificables hacia el fin de la década, que acabarán por llenarlo de optimismo⁴. Podría decirse que la pregunta que comienza a hacerle a las obras Romero Brest — y de otra manera también Masotta—, según sugiere esa distinción entre “crítica” y “teoría”, es la siguiente: ¿qué hace esta obra con el arte? Es decir: ¿de qué manera tensiona la definición que nos damos del arte? Por su tipo de formación filosófica, Romero Brest (a diferencia de Masotta) tendió a responderse durante los sesenta con intentos de redefinición de la esencia del arte: estos nuevos avatares revelaban que habíamos sido reductores al postular, a partir de las obras que conocíamos, qué es el arte en tanto capacidad humana.

A esa incomprensión Romero Brest adjudicaba ahora la “frustración” histórica del arte argentino. Según una distinción que utilizará repetidamente en estos años, los artistas locales habían tenido “conciencia de imagen” orientada al objeto —con lo cual los mejores habían llegado a ser incluso grandes artesanos— pero carecían de “conciencia de imaginar”, lo que considera una definición más profunda de la actividad artística (Romero Brest “Conciencia” 111). Como es evidente, en esta redefinición se trata de restar importancia a la creación de “formas” —que era central para una definición modernista del arte— para legitimar las experiencias contemporáneas.

Pero la lógica de pensamiento que anima este movimiento no deja de ser, en última instancia, también modernista. Según la formulación del crítico

⁴ Para un análisis más amplio sobre las transformaciones de la década y el rol de Romero Brest, véase Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*.

neoyorkino Clement Greenberg —uno de los más influyentes en este respecto—, el trabajo moderno de la forma aspiraba a purificar cada disciplina artística, al radicalizar sus elementos esenciales y prescindir lo más posible del resto (Greenberg 85). Greenberg había construido así una gran narrativa histórica sobre el desarrollo de las artes en la modernidad, una de cuyas virtudes era que la acción rupturista de las vanguardias de entreguerra, que había parecido a muchos observadores otro signo de decadencia de la civilización europea, podía ser releída ahora como su culminación, preservada además de la catástrofe de la Segunda Guerra en el MoMA de Nueva York.

El argumento de Romero Brest prescinde de la pureza disciplinaria que define a Greenberg, pero sigue su lógica y aún la radicaliza, al devaluar la producción de objetos como un rasgo de lo artístico que se ha revelado como inesencial. Desde ese punto de vista, la vanguardia desmaterializadora (happenistas, ambientacionistas, etcétera) no es sólo la más radical sino también la más pura.

Más sorprendente, sin embargo, es la relación que establece Romero Brest entre la desmaterialización y la emancipación del arte argentino. La solución que él había propuesto en 1948 conservaba todos los elementos fundamentales de la situación de desequilibrio que había producido el problema. Reclamaba todo aquello que la tradición artística argentina lamentaba no tener: temas singulares y auténticos, formas de noble y paciente acumulación. Ahora, en cambio, advertía que las dinámicas del arte “universal”, que tantas frustraciones habían traído al arte argentino, estaban sostenidas precisamente por una historia de los estilos (de maneras de hacer y de formas de propiedad sobre ellas) que se perpetuaba a través de los objetos.

No en balde carecemos de tradición artística. Lo que fue carencia lamentable se ha vuelto factor favorable, y ahora resulta que por ella nos es fácil cruzar el Rubicón. (Romero Brest “Conciencia” 117)

El descubrimiento de la “conciencia de imaginar”, que ocurría en Buenos Aires no mucho más tarde que en Nueva York o París, prometía ahora emanciparnos de ese desequilibrio. Si algo podía decirse con poco margen de error de las obras icónicas del Di Tella, es que ni los temas se pretendían argentinos, ni las formas querían delatar las huellas de un largo proceso acumulativo. Un joven crítico podía ver en Nueva York diez piezas de un arte nuevo, en esta caso el happening, y recién vuelto a Buenos Aires convertirse en “happenista” y hacer uno propio, como Oscar Masotta. La emancipación del arte argentino requería abandonar la mitad de su promesa histórica: su circulación internacional debía conseguirse con prescindencia de su identidad nacional, ahora que las herencias prometían disolverse con los objetos.

2. Genealogía: Bustos Domecq

Crónicas de Bustos Domecq es una serie de cuentos satíricos sobre artistas imaginarios que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaron en 1967. El alter ego conjunto, compuesto por apellidos de sendas abuelas de Borges y Bioy, presentaba ya un primer nivel de ambivalencia genealógica: “¿estamos frente a una ironía sobre el tópico del linaje, o frente a una elección que, al exhibir nombres tomados del linaje familiar, refuerza la legitimidad social y autoriza a escribir el policial argentino, ese género bastardo que carece de linaje?” (Gramuglio 14). Porque Bustos Domecq, en efecto, había nacido en los años '40 para firmar cuentos de un género, el policial, cuya legitimidad estaba todavía en disputa: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y *Dos fantasías memorables* (1946). En los 50, fuera del documento más famoso de la imaginación antiperonista —el cuento “La fiesta del monstruo” publicado en 1955⁵—, Borges y Bioy lo habían usado una vez para firmar un texto único que sin embargo ya prefigura las *Crónicas*: una reseña del

⁵ Publicado por primera vez en la revista uruguaya *Marcha* en 1955, pocos días después del derrocamiento de Perón, “La fiesta del monstruo” habría sido escrito en 1947 (Avellaneda 58).

tercer número de la revista de vanguardia *Letra y línea*, publicada en la sección bibliográfica de *Buenos Aires Literaria*, en 1953.

“De aporte positivo” es una reseña satírica, pero su objeto es real: un grupo de escritores vanguardistas, en su mayoría jóvenes poetas más o menos ignotos, publicó cuatro números de la revista *Letra y Línea* en 1953-54. Pero la saña no la animaban ellos sino su mecenas, Oliverio Girondo, con quien Borges tenía una variedad de enconos extraliterarios⁶. Son enormes las similitudes entre este texto —agregado posteriormente al volumen de las *Crónicas*— y los que completan el volumen, escritos a partir del 63 según consta en el *Borges* de Bioy Casares. Buena parte de los otros tiene forma de reseña, y en todos los casos el humor gira alrededor de lo mismo: artistas delirantes y obras absurdas, animados —igual que a los jóvenes de *Letra y Línea*— por fantasías de vanguardia y contemporaneidad⁷.

Las *Crónicas* recibieron lecturas opuestas. Carlos Correas, en su célebre *La operación Masotta* (1991), las trae a cuento para recordarnos la banalidad de la escena artística que ocupaba por entonces la inteligencia y aun el tiempo libre de su viejo amigo Oscar Masotta, que había pasado de hacer crítica literaria y colaborar en publicaciones de izquierda —en los años 50— a hacer crítica y teoría del arte más contemporáneo: el que promovía el Instituto Di Tella, donde Masotta organizó actividades y dio charlas. Correas entiende las *Crónicas* como una sátira de la escena que entonces simbolizaba el Di Tella: en ellas, un “duo de abolengo y con obra” (Borges y Bioy) se burla de “los vanguardistas, los happenistas, los novísimos escultores, *gourmets*, arquitectos, comunicacionalistas de masas...” (111). La enumeración —que prosigue otro poco— conecta el libro con la escena del Di Tella sin margen de error. “Cualquier peregrino antojo puede devenir ‘una estética nueva’. Nuestros hábiles caballeros poseen un sentido histórico...” (111).

⁶ Sobre el encono de Borges con Girondo, véase Bioy Casares 1167. La reseña de Bustos Domecq de la revista *Letra y Línea* (1953-54) salió en el número 17 de *Buenos Aires Literaria*, febrero de 1954. Sobre la revista y la polémica véase Herzovich, “Vanguardia y mercado en Argentina: el caso Pellegrini”.

⁷ También es cierto que Borges usó en textos propios el mismo procedimiento (dar cuenta de un artista imaginario en un texto de aspecto crítico o reseñístico); famosamente en “Pierre Menard, autor del Quijote”, que lo antecede en fecha y se les parece en tono.

Correas se pregunta incluso, guiado por la observación acaso menos que por la inquina, si esos textos habrán contribuido a acabarla. Sería justamente el “sentido histórico” lo que habría alejado a Borges y Bioy de la contemporaneidad radical de los artistas de vanguardia. La lectura de Correas hace juego con la dedicatoria de las *Crónicas*: “A esos tres grandes olvidados. Picasso, Joyce, Le Corbusier”. Bioy Casares bromeó que iba requerir pronto una nota erudita que explicara la ironía al lector, del todo ignorante de quiénes habían sido (*Borges* 1164).

Graciela Speranza opinó lo contrario. En su libro *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006), escribió lo que sigue:

Crónicas... es un catálogo de artistas extraordinarios, parientes medio tontos de Menard, creadores también de una obra visible a menudo variada y múltiple, pero sobre todo de una obra invisible, única y original, una sola idea, una obra conceptual. El panegírico idiota de Bustos, su estilo pedante y estafalario [...] los vuelve más insensatos, pero las crónicas no alcanzan a opacar un resto genuino de heterodoxia y genialidad en las empresas, un gusto menardiano (o borgiano) por la idea que excede el medio del artista y, en su desmesura, afecta la misma definición del arte, *retarda* y hace pensar. [...] hay momentos ambiguos en que las crónicas pierden distancia y Borges, se intuye, se ve a sí mismo reflejado en esa galería de *freaks*, cultores extremos de muchas de sus audacias. (Speranza 116)

La lectura de Speranza es efecto de la relectura de Borges en clave conceptual que viene haciendo hace algunas décadas la crítica argentina. Con todo, el Borges conceptual le requiere a Speranza poner en sordina la sátira: la advierte, la considera, más o menos la explica —¿cómo soslayarla?— pero no explicita la tensión. “Tampoco sorprende —dice en cambio— que precisamente a mediados de los sesenta eclosionen en Nueva York un arte que se viene gestando desde el primer ready-made de Duchamp, arte autorreferencial, contextual, deíctico, tautológico, intelectual [...], acta de defunción de la representación, el estilo personal y la

destreza individual del artista, un arte *minimalista y conceptual*” (120). Lo que sorprende no es eso, en efecto, sino que Borges, en caso de haberse visto reflejado en su galería de *freaks*, les haya dedicado una sátira feroz y, al ver el libro impreso, sentencie: “Hemos publicado *Degeneración* de Max Nordau”, en referencia al famoso vaticinio de la decadencia del arte y la civilización europeas publicado a fines del siglo XIX (Bioy Casares 1164).

Para atenuar la contradicción, Speranza despliega una cláusula concesiva: “Y aunque nunca abjuró en la práctica del estilo y forjó denodadamente una de las versiones más personales, más sincréticas y más inimitables de la lengua nacional...” (Speranza 121). Pero tal vez sea demasiado poco lo que concede esta cláusula. Al fin y al cabo, es precisamente a *ese* Borges, al Borges anticonceptual, a quien debe adjudicarse el tono satírico de las *Crónicas* (aunque no, evidentemente, la imaginación que inspiró las peripecias que narran). Si desde fines de los años 30 Borges había imaginado —en la forma del cuento o el ensayo breve— operaciones nada ajenas al espíritu del arte que “eclosiona” en los sesenta, ¿por qué esta sátira? ¿Hay algo en las *Crónicas* que nos permita averiguar qué de lo contemporáneo le inspiró ese desprecio?

La zona quizás menos sorprendente de los textos, aunque a menudo graciosa, es la burla de las complicidades de una escena: amabilidades recíprocas (por lo general interesadas), deudas, esperanzados boomerangs. Los juicios hiperbólicos de Bustos Domecq delatan en cada caso ya la urgencia de dar con lo nuevo antes del cierre de *Última hora* (donde colabora al salir de su empleo estatal), ya la promesa de rédito que los inspira. Pero es poco, me parece, lo que las *Crónicas* permiten pensar sobre la relación entre arte, comercio y medios de comunicación. La bajeza y el fraude, por otro lado, ya eran un motivo central en los policiales de Bustos Domecq en los años '40, donde sostenían un sistema satírico saturado de referencias contextuales más o menos precisas: procedencia proletaria o inmigrante de los personajes, grasitud de los alimentos, aspecto barato de la vestimenta, a la vez que “niveles de lengua” y “hábitos culturales” que señalaban, con pocas excepciones, carencia de todo linaje en el campo de la cultura (Avellaneda 77;

véase también Aguilar). El “dúo de abolengo”, entonces sin tanta obra, se hacía con esa materia prima, como mostró Andrés Avellaneda, un verdadero festín de clase.

Más prometedora es la relación entre tradición, modernidad y vanguardia que aparece en los nuevos cuentos. ¿Qué es ese “sentido histórico” que, según Correas, distingue a sus autores? Habría que entender, me parece, el despliegue de un saber sobre la historia del arte, o en términos más generales la presencia de explicaciones y juicios a partir de relaciones genealógicas entre obras y autores que pueden estar distantes en el tiempo y el espacio, pero aún así intervienen en la validez y la legitimidad de lo actual.

En las *Crónicas* esto está presente de varias maneras. Figura, por empezar, en las obras que siguen una lógica modernista: una arquitectura que no le debe nada al utilitarismo (“Ecllosiona un arte”), o una gastronomía emancipada tanto de la plástica como la alimentación (“Un arte abstracto”). Estas obras radicalizan hasta el absurdo la voluntad de purificación, de reducción a lo esencial de cada disciplina, que distinguía al modernismo en la formulación de Clement Greenberg (85). Pero aparece también en obras que siguen una lógica inversa, en la medida en que buscan revolucionar una disciplina no ya desde la hipertrofia de un rasgo propio (considerado esencial) sino desde su límite exterior: en un concurso de poesía cuyo tema es “la rosa”, la literatura se ve fatalmente opacada por la elocuencia de una rosa (Borges y Bioy Casares 42); o la vida misma resulta “un golpe de muerte al teatro de utilería y parlamentos” (71). El primer grupo de obras radicaliza la autonomía del arte (según la lógica del modernismo de Greenberg); el segundo grupo más bien aspira a destruirla (como intentaban, según Bürger, las vanguardias históricas).

La relación que uno y otro establece con la historia de su disciplina es a la vez lo que los separa y lo que los une. En el primer caso, en la medida en que han restringido el campo de su intervención a la lógica evolutiva de su disciplina, no permiten otra lectura que una reflexión sobre ella (ni tampoco otro uso, como ocurre con las viviendas inhabitables de “Ecllosiona un arte”). El segundo caso es inverso, pero el efecto es el mismo: como las nuevas obras han abandonado todas las

convenciones artísticas, sólo pueden ser consideradas “arte” desde el interior de una disciplina. ¿Quién, si no, podría ver una obra de arte en una rosa (o, para el caso, en un urinal)? Por vías en cierta medida opuestas, ambos grupos de obras acaban produciendo un arte académico, en el sentido de que prescinden o carecen de una práctica social distinta de la reflexión sobre el sentido de su historia.

La hipertrofia del relato académico aparece parodiado a través de un tropo en rigor bastante tradicional: la angustia de las influencias. César Paladión, por ejemplo, republica con su firma libros de Cicerón o Rousseau, intactos. Los selecciona, sin embargo, mediante un sondeo romántico de su alma, y a través de ellos aspira a expresarla. Según Bustos Domecq, guían su empeño dos razonamientos: no “recargar el ya abrumador *corpus* bibliográfico” ni resignarse a la “fácil vanidad de escribir” (19). Paladión tiene un sentido agudo, incluso doloroso, del panteón de la literatura. Se regocija con “el banquete que le brindan las bibliotecas orientales y occidentales” (19), pero hurga en ellas con máximo respeto: renuncia a Lugones y a Dante porque “no se juzgaba digno de asimilarlos” (19). Speranza interpreta que el “motor de la obra de Paladión” es la angustia “que acecha a todo escritor buen lector: ¿Cómo escribir después de los que ya han escrito? ¿Para qué? ¿Para expresarse? ¿Por vanidad?” (Speranza 117).

La misma lógica le sugiere a Bustos Domecq que el teatro actual ha “debido salvar”, para existir, “casi insuperables obstáculos”: en primer lugar, “el influjo avasallador de nombres cuyo genio no se discute: Esquilo, Aristófanes, Plauto, Shakespeare, Calderón, Corneille, Goldoni, Schiller, Ibsen, Shaw, Florencio Sánchez”; en segundo, la historia de los propios espacios teatrales (“desde los sencillos patios [...] hasta los escenarios giratorios de los modernos templos de la ópera”); tercero, la “vigorosa personalidad” de los actores, “que se interpone entre los espectadores y el Arte”; cuarto: “el cinema, la televisión y el radioteatro, que amplían y divulgan el mal, mediante alardes puramente mecánicos” (Borges y Bioy Casares 69). El “Novísimo Teatro”, vanguardia radical donde “la vida es el libreto” y “el más desprevenido, el más ignaro, usted mismo, ya es un actor” (71), parecería haber hecho a un lado todo aquello: no sólo ha ignorado de la totalidad de sus

propios antecedentes (las grandes obras, los dispositivos de exposición, las reivindicaciones acaso gremiales de sus practicantes) sino también la aquellas disciplinas que lo han perfilado desde su exterior (cine, televisión, etc). Pero aun esta tabula rasa, nos recuerda Bustos Domecq, tiene sus “precursores”: “el drama de la Pasión, Oberammergau, actualizado por labriegos bárbaros, y aquellas representaciones multitudinarias, auténticamente populares, de Guillermo Tell”; todavía más atrás, los gremios medievales que “exhibían en rústicos carromatos la historia universal” (69).

Un último ejemplo, acaso paradigmático: en el cuento “En búsqueda del Absoluto”, un poeta uruguayo aspira a la trascendencia por la vía de una escritura perfecta; poco a poco, sin embargo, se va entregando a narrar oralmente sus ocurrencias, sin demasiado esmero, a los vecinos del pueblo de Fray Bentos, que siguieron contándolos después de su muerte. En el último párrafo se nos explica el misterio:

Nierenstein retomó la tradición que, desde Homero hasta la cocina de los peones y el club, se complace en inventar y oír sucedidos. Contaba mal sus invenciones, porque sabía que el Tiempo las puliría, si valían la pena, como ya lo había hecho con la *Odisea* y *Las Mil y una Noches*. Nierenstein se redujo a lo oral, porque no ignoraba que los años acabaría por escribirlo todo. (Borges y Bioy Casares 35)

¿Cuál es la gracia de estos chistes? ¿Son (lo que Freud llama) chistes de fachada lógica? ¿Nos reímos porque son ciertos o porque son absurdos? La gracia, sospecho, les viene justamente de reponer una genealogía a algo que se presenta — esto inferimos— como novedad radical. Representaciones religiosas, Homero, la cocina del club: esas genealogías, radicalmente antivanguardistas, delatan la “inocente novedad ruidosa” del vanguardismo, tanto como la rosa real pretendía delatar la artificiosidad del poema.

La disparidad de lecturas que han recibido las *Crónicas* no se explica sólo por diferencias de temperamento crítico o de necesidad argumentativa. Ni siquiera por la ambivalencia de la imaginación de Borges frente a la idea vanguardista. Si ambas lecturas opuestas resultan verosímiles, se debe ante todo a la ambivalencia histórica que la propia idea vanguardista ha guardado con la tradición y con la autonomía del arte. En la posguerra esta ambivalencia se potenció, porque tanto las prácticas iconoclastas de entreguerra como las “experiencias” contemporáneas recibieron una visibilidad y un respaldo institucional inéditos (véase Levin). Entre los antiguos bastiones de la tradición, las universidades no menos que los museos, no pocos parecían declinar esa función ingrata que había constituido el marco de lectura de muchas prácticas vanguardistas⁸. Ahora, a la vez que promovían las nuevas experiencias, les proveían un marco de legibilidad no menos indispensable (acaso más), pero ahora solidario.

Esta transformación subyace a otro aspecto de las *Crónicas*, que salta a la vista cuando se las compara con los cuentos policiales de Bustos Domecq. La sátira de la solemnidad y el engolamiento culturosos, que ya en los años 40 escondían el fraude y la miseria humana, recae casi siempre sobre personajes y ambientes bajos: la nueva estética pretende surgir en Ezpeleta, Fray Bentos o “el prestigioso balneario de Claromecó” (Borges y Bioy Casares 105). El cuento “Vestuario I” comienza así: “Según se sabe, la compleja revolución empezó en Necochea” (111). La neo-vanguardia puede pretenderse un arte sin linaje, pero es algo quizás peor: un arte de arribistas.

3. Legitimidad: Oscar Masotta

⁸ En razón de esa nuevo contexto surge la “crítica institucional” como problema central de la neo-vanguardia en Estados Unidos y Europa. (Foster 60)

En los años sesenta, Oscar Masotta hizo de su origen un tema recurrente: la clase media de la que provenía o los trajes baratos que usaba su padre le parecieron datos importantes para explicar su ubicación crítica o sus intereses⁹.

No es casual que esa veta autoreflexiva haya acompañado un relativo desplazamiento de esos intereses, desde una crítica de la literatura muy marcada por el análisis de la dinámica social —e incluso algunas intervenciones directamente políticas— hacia una reflexión sobre las prácticas de vanguardia en artes visuales, en diálogo muy cercano con algunos de sus protagonistas alrededor del Instituto Di Tella. En la intersección entre ese origen de clase que busca visibilizar y la legitimidad controvertida de las nuevas prácticas, entre el proletariado como clase de referencia y la posibilidad de acceso a una sociabilidad burguesa —la fiesta, el espectáculo, los viajes—, Masotta hizo una serie de intervenciones polémicas sobre el problema de la legitimidad intelectual.

El primer episodio es bastante conocido. A comienzos de 1966 Masotta viaja a Nueva York y ve una serie de “happenings”, una forma artística performativa y participativa que se había expandido rápidamente en Estados Unidos y Europa en el lustro anterior (Riout 646). A fin de ese año organiza en el Di Tella una serie de happenings; él mismo realiza dos. En 1967 publica *Happenings*, un libro de artículos y documentos donde incluye una crónica de todo el proceso: “Yo cometí un happening”.

El texto empieza por responder una crítica del epistemólogo Gregorio Klimovsky a los intelectuales que hacen happenings, publicada en el diario *La razón* el 16 de diciembre del 66: “Ningún intelectual puede perder el tiempo haciendo full time [sic] en la confección de happenings mientras las dos terceras partes de la población mundial [...] están muriéndose o padeciendo hambre” (citado en Longoni 25). Masotta trae a cuento esta impugnación para plantear el problema de la legitimidad del happening como arte, pero antes de eso debe ocuparse de otra cosa: la legitimidad del propio Klimovsky para plantearla. “¿Era el profesor

⁹ Véanse sobre esto las breves notas iluminadoras de Schwarzböck.

Klimovsky un hombre de izquierda?” (*Happenings* 159). Unas páginas después, previa revisión de un prólogo suyo donde parecería que se equiparan religión y política —lo que le inspira a Masotta una reflexión sobre la relación correcta entre el marxismo y otras corrientes de investigación científica—, se responde que no. A continuación discute la popularidad mediática del happening y la “querella” sobre la “nobleza” del material en el arte, cuenta dos happenings que presenció en Nueva York (uno de Michael Kirby, otro de La Monte Young) y narra por fin la preparación y la realización de uno de los suyos, titulado así: “Para inducir el espíritu de la imagen”.

La otra polémica ocurre poco después. En junio y julio del '67 Eliseo Verón y Juan José Sebreli se ilegitiman mutuamente en sendos artículos para la revista uruguaya *Marcha*. Verón publica “Sebreli: muerte y transfiguración del análisis marxista”. Sebreli responde con “Verón: la ciencia oficial contra el marxismo”. Sebreli es un ensayista de temas culturales que acaba de hacer dos best sellers: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964) y *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* (1966). Verón es licenciado en filosofía, ha estudiado en París con Roland Barthes y Claude Lévi-Stauss (1961-63), dio clases en un puñado de facultades y es investigador del CONICET. Masotta, que no terminó la licenciatura ni vendió demasiados ejemplares de su único libro (*Sexo y traición en Roberto Arlt*, contratapa de Sebreli, de 1965), hace una suerte de síntesis de la disputa entre sus dos viejos amigos, aunque el título ya revela quién saldrá mejor parado: “Anotación para un psicoanálisis de Sebreli”. Pensaba mandarlo él también a *Marcha*, pero “el gobierno de Onganía prohíbe la venta en Buenos Aires de la revista, y perdía sentido entonces su publicación” (*Conciencia* 212). Inédito, lo incluye sin embargo en *Conciencia y estructura*, que no se publica hasta 1969.

De su texto se desprende: que Verón acusa a Sebreli de no ser marxista; que Sebreli acusa a Verón de defender una escuela (el estructuralismo) que no sólo es “ciencia oficial” (lo cual Masotta dice que Verón desmiente) sino opuesta al marxismo. Masotta tiene por “deshonesto” que Sebreli quiera convertir su pleito con Verón en episodio de la “polémica, poco conocida entre nosotros, entre

estructuralismo y marxismo” (*Conciencia* 212). ¿Cuál es la posición de Masotta al respecto? En términos biográficos: se forma en el marxismo y el sartrismo que eran hegemónicos entre los intelectuales de izquierda en los años '50 —nucleados algunos de ellos, incluidos Masotta y Sebrelí, en la revista *Contorno* (1953-59) que dirigen los hermanos David e Ismael Viñas— y desde fines de esa década se orienta progresivamente hacia el estructuralismo: Lévi-Strauss, Barthes, Althusser, luego Lacan. En un texto del 65, “Roberto Arlt, yo mismo”, Masotta se había expedido sobre esa deriva:

Recién hoy comienzo a comprender que el marxismo no es, en absoluto, una filosofía de la conciencia; y que, por lo mismo, y de manera radical, excluye a la fenomenología. La filosofía del marxismo debe ser reencontrada y precisada en las modernas doctrinas (‘ciencias’) de los lenguajes, de las estructuras y del inconsciente. En los modelos lingüísticos y en el inconsciente de los freudianos. (*Conciencia* 202)

Así el pasaje de la fenomenología (Sartre, Merleau-Ponty) a la semiótica y el psicoanálisis se explica como un acto de fidelidad al marxismo. “Podría explicarse el vínculo de Masotta con el marxismo como antídoto contra la ilegitimidad”, escribió Ana Longoni (33). Pero otro tanto podría decirse del estructuralismo. En rigor, la intensidad de la polémica marxismo-estructuralismo reside en que opone dos imperativos centrales de esa década: la revolución y la contemporaneidad. Los viejos amigos de Masotta se habían impugnado partes opuestas de esa ecuación: para Verón, lo que ofrecía Sebrelí bajo “el mito del análisis marxista” eran refritos del sentido común, sin rigor científico; para Sebrelí, Verón era portavoz de una “ciencia oficial”, por tanto sumisa. La solución de Masotta, bastante sinuosa, va más allá: pone en primer plano el problema de la legitimidad como tal.

Yo no diría que Sebrelí no es marxista, y si fuera necesario definirlo positivamente, diría que lo es, pero de una manera “sui generis”. Pero esta es una época en que, y no sólo porque las opciones no son claras, ese “sui generis” es el fermento, contradictorio a veces, pero otras no, que rige gran parte de la producción intelectual contemporánea, y esto en una línea que cubre la distancia que va de Le Roi Jones y Jean Genet a Roland Barthes y Lévi-Strauss. Y para nuestro caso preciso habría que decir entonces (y no para cobijarnos bajo el gesto de la frase sartreana) que tanto Sebrelí como Verón, como yo mismo, que los tres somos ilegítimos. (*Conciencia* 215)

Ya no se trata únicamente de ser contemporáneo como forma de limpiarse la ilegitimidad: ser ilegítimo, inversamente, *es* ser contemporáneo. Ese funcionamiento doble de la ilegitimidad recuerda también a su texto “Roberto Arlt, yo mismo”, leído durante la presentación del libro *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Masotta refiere ahí dos inadecuaciones. La primera y más general es entre el objeto del libro (argentino y plebeyo: Arlt) y el estilo, que declara —más bien por jactancia que contrición— haberle plagiado a un gran profesor del Collège de France: “una prosa que, como la de Merleau-Ponty, se basa sobre todo en el tono, en la ‘altura’ de la voz no es sino la prosa de un refinado” (*Conciencia* 193); y Masotta quiere dejarnos muy claro que él no es, al menos originariamente, un refinado. La segunda inadecuación aparece en una foto suya donde se percibe incómodo en un traje fino que no le calza bien. No le calza bien —nos dice— precisamente porque es un traje fino, es decir ajeno: se lo compró a un compañero del servicio militar cuya familia era dueña de campos. Ahora entiende esa compra como un acto de desprecio de su propio padre, de su mal gusto de empleado bancario.

Estas inadecuaciones, en tanto son también temas de Arlt, explican su interés y fundamentan su perspicacia. En un giro notable, Masotta las resuelve fustigando no tanto las jerarquías objetivas de la estructura social como la mala conciencia que (se deduce) aquella ha producido en su propia clase: “¿El ‘mensaje’

de Arlt? Bien, y exactamente: que en el hombre de la clase media hay un *delator* en potencia” (191).

También “Para inducir el espíritu de la imagen”, el happening de 1966 cuyo relato Masotta introduce echándose encima la ilegitimación de Klimovsky, tiene su clase de origen como problema. El grupo de veinte “personas de cierta edad, de mal aspecto, mal vestidas” que lo protagoniza debe señalar un grupo social: “la clase media baja” (“Yo cometí” 308). Pero hacer un happening era también, de la noche a la mañana, convertirse él mismo en otra cosa:

La inminencia de la fecha me hacía pensar de pronto en mi propia “imagen”: en la idea que los demás tenían sobre mí y en la idea que yo me hacía sobre esa idea. Algo cambiaría: de crítico, o de ensayista, o de investigador universitario, me convertiría en *happenista*. No sería malo — me dije— si la hibridación de imágenes tuviera al menos como resultado intranquilizar o desorientar a alguien... (Masotta “Yo cometí” 308)

Para tranquilizarse, Masotta se esperanza con que otros sientan su misma intranquilidad; es decir, confía en que la inquietud que padece es estructural, determinada por límites de orden social. Se apresta, para colmo, a “cometer” una obra de una disciplina sin objeto, lo cual sospecha todavía escandaloso. “La querrela [...] con respecto a la nobleza del material hoy se halla completamente perimida”, pero no así la idea vigente de que “la obra de arte se reconoce por su soporte material” (289). Masotta la adjudica, vía Levi-Strauss, a una distinción básica entre “subjetividad humana” y “materia sensible”, estructurante de nuestra civilización. Pero es evidente que no se refiere a una definición ontológica de lo humano, como hubiera pretendido Jorge Romero Brest, sino a una construcción histórica que el happening, actividad sin “lugar social”, acaso “el único arte realmente ‘experimental’” (290), pone ahora en cuestión.

En la narración de su happening —que fuera de unas pocas fotos malas es todo lo que queda de él— Masotta cuenta la llegada de los actores que le ha enviado

una agencia de colocación de extras por cuatrocientos pesos. Son actores, pero no vienen a actuar. Cuando les sube el sueldo a seiscientos, advierte que tiene ahora su atención completa. Varios han traído opciones de vestuario; Masotta da a entender que no hace mayor diferencia —porque en efecto ya van vestidos como deben—, pero aún así varios deciden *disfrazarse*.

El final de la negociación coincide con la llegada de los primeros espectadores. Además de haber observado esa escena, al comienzo escucharán de boca de Masotta, igual que los lectores del texto, los detalles de la contratación. Enseguida explica lo que va a ocurrir. El único peligro —les dice— es un incendio, para lo cual se ha provisto de una docena de matafuegos. Los señala; después se acerca y descarga uno completo. El ruido empalma con el sonido agudo que se escuchará de manera constante durante una hora, acompañando lo que se da a mirar: veinte “personas de cierta edad, de mal aspecto, mal vestidas”, apoyadas en línea contra la pared de un sótano, ante la mirada de los jóvenes cosmopolitas, de la clase media para arriba, que frecuentaban el Instituto Di Tella. Masotta cierra el artículo con las palabras —tan exactas, tan medidas que las cita entre comillas— que ha utilizado cada vez que sus “amigos de izquierda” le preguntaron por el sentido del happening: “un acto de sadismo social explicitado” (“Yo cometí” 312).

La escena permite condensar los diferentes niveles en que ha funcionado el imaginario de la ruptura con la tradición en los tres episodios. Si Masotta puede producir dentro de una disciplina a partir de la experiencia de diez obras, y trasplantarla de la metrópolis a la periferia en poco más de lo que toma trasladarse de un lugar a otro, es porque en el happening ya no opera la lógica hereditaria. En la práctica de Masotta, su relación con Kirby o La Monte Young no está mediada por ninguna pertenencia comunitaria, a diferencia de lo que ocurría (de lo que *debía* ocurrir) en el imaginario geopolítico de las tradiciones nacionales. Arte sin objeto, el happening no reclama una técnica largamente sedimentada ni se jacta de las mediaciones que impone a los materiales que apropia. Su virtud es precisamente la opuesta: los materiales pueden entrar a la obra casi sin procesar, preservando, dentro de ella, las referencias y sentidos que traían. Por eso si los extras van con

ropa de calle, son extras; y si van disfrazados, son extras disfrazados. En ningún caso son otra cosa que lo que son; el procedimiento no les concede ni autonomía ni trascendencia alguna, fuera de resaltar el aspecto genérico que los une: su origen social. Tan permeable es la relación entre obra y afuera, que Masotta, al repetirla textualmente y transcribirla entrecomillada, ha incorporado a la obra una lectura; y lo que ella señala es precisamente que el procedimiento no subvierte sino que amplifica el sentido “común” de la escena: “un acto de sadismo social explicitado”. Una única cosa emerge verdaderamente transformada del episodio: la “imagen” del propio Oscar Masotta, ahora *happenista*, que para conjurar la ilegitimidad de su origen ha debido traicionarlo al entregarlo al desprecio imaginario de lo más cool de la escena artística, utilizando así, por medio de un procedimiento alquímico típicamente artístico, para singularizarse, aquello que los extras tienen en común.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. “Historia local de la infamia (sobre *Seis problemas para Don Isidoro Parodi* de H. Bustos Domecq)”. *Variaciones Borges*, no. 27, 2009, pp. 25-41.
- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires, Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires, Losada, 1967.
- Correas, Carlos. *La operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa*. 1991. Buenos Aires, Interzona, 2007.
- Croce, Marcela. *Contorno: izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires, Colihue, 1996.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, trans. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2001.

- Giunta, Andrea. "La reescritura del modernismo: Jorge Romero Brest y la legitimación del arte argentino". *Escritos de vanguardia*, ed. Inés Katzenstein. Buenos Aires, MoMA, Fundación Proa, Fundación Espigas, 2007.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Gramuglio, María Teresa. "Bioy, Borges y *Sur*: diálogos y duelos". *Punto de Vista*, no. 34, jul-sept 1989, pp. 11-16.
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting". 1965. *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, ed. John O'Brian. Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Herzovich, Guido. "Vanguardia y mercado en Argentina: el caso Pellegrini". *Aletria*, vol. 26, no. 1, 2016, pp. 195-215.
- Herzovich, Guido. "On the Translatability of Cultural Phenomena: Modernismo and Modernism Within and Without Mass Culture". *Comparative Literature* (en prensa)
- Katzenstein, Inés, ed. *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los sesenta*. Buenos Aires, MoMA, Fundación Proa, Fundación Espigas, 2007.
- Levin, Harry, "What Was Modernism?". *The Massachusetts Review*, vol. 1, no. 4, 1960, pp. 609-630.
- Longoni, Ana. "Estudio preliminar". Oscar Masotta, *Revolución en el arte*, ed. Ana Longoni. Buenos Aires, Edhasa, 2004, pp. 9-108.
- Masotta, Oscar. *Arte pop y semántica. Dos conferencias*. Buenos Aires, Instituto Di Tella, 1966.
- Masotta, Oscar. *Conciencia y estructura*. 1969. Buenos Aires, Corregidor, 1990.
- Masotta, Oscar. *Happenings*. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.
- Masotta, Oscar. "Yo cometí un happening". *Revolución en el arte*, ed. Ana Longoni. Buenos Aires: Edhasa, 2004, pp. 287-314.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009.

- Romero Brest, Jorge. "A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo". Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio. E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, C1-S6-A, mimeo, 24 páginas.
- Riout, Denys. "Happening". *Vocabulario de las Filosofías Occidentales*, ed. Barbara Cassin. México, Siglo XXI, 2018.
- Romero Brest, Jorge. *Arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires, Paidós, 1969.
- Romero Brest, Jorge. "El arte argentino y el arte universal". *Ver y Estimar*, no. 1, 1948, pp. 4-16.
- Romero Brest, Jorge. "El arte informal y el arte de hoy: un artículo muy remozado y reflexiones nuevas". *Escritos de vanguardia*, ed. Inés Katzenstein. Buenos Aires, MoMA, Fundación Proa, Fundación Espigas, 2007, pp. 99-102.
- Romero Brest, Jorge. "'Conciencia de imagen' y 'conciencia de imaginar' en el proceso del arte argentino". *Escritos de vanguardia*, ed. Inés Katzenstein. Buenos Aires: MoMA, Fundación Proa, Fundación Espigas, 2007, pp. 111-117.
- Romero Brest, Jorge. *Ensayo sobre la contemplación artística*. Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- Romero Brest, Jorge. "Relación y reflexión sobre el Pop art". *Escritos de vanguardia*, ed. Inés Katzenstein. Buenos Aires, MoMA, Fundación Proa, Fundación Espigas, 2007, pp. 120-131.
- Schwarzböck, Silvia. "El exotismo estético de Oscar Masotta". foroiberoideas.cervantesvirtual.com/resenias/data/76.pdf. Accessed June 4 2019.
- Speranza, Graciela. *Fuera de campo*. Buenos Aires, Anagrama, 2006.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

