

# Representaciones de la multitud en el cruce entre política y literatura: esbozos de una *estética popular* y una *estética antipopular*

## Representations of the crowd at the intersection of politics and literature: outlines of a *popular aesthetic* and an *anti-popular aesthetic*

Juan Ezequiel Rogna  
Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 20 de abril de 2025  
Aceptado: 5 de agosto de 2025

---

### Resumen

El artículo explora distintas formas de representar las multitudes y sus implicancias en las dimensiones estética y política. Aunque su enfoque va más allá del peronismo, tiene en su seno la percepción y construcción de la muchedumbre que se manifestó el 17 de octubre de 1945. En una primera instancia, se analizan relatos fundamentales como "El hombre de la multitud" de Edgar Poe y "El matadero" de Esteban Echeverría. A partir de esta base, se contrastan obras como *Facundo* de Domingo Sarmiento y *Martín Fierro* de José Hernández con *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, sugiriendo que esta última presenta importantes novedades en la configuración de la otredad popular. El artículo también aborda la representación de la multitud peronista a través de varios testimonios de la época, entre los que se destacan los provistos por Raúl Scalabrini Ortiz y Leopoldo Marechal, señalando que en el discurso público de aquel entonces se perciben tensiones continuas entre lo popular y lo antipopular. A la vez, se postula que las diferencias entre la *estética popular* —que promueve la interacción con la otredad y la multiplicidad— y la *estética antipopular* —que la niega y la homogeniza— resultan fundamentales para comprender esas tensiones. Finalmente, se mencionan algunas líneas de continuidad en la producción literaria del presente y se subraya que toda estética lleva consigo implicancias políticas.

**Palabras clave:** literatura y política, multitud, peronismo, *estética popular*, *estética antipopular*

### Abstract

This article explores different ways of representing crowds and their implications in aesthetic and political dimensions. While its focus extends beyond Peronism, it inherently considers the perception and construction of the multitude that manifested on October 17, 1945. Initially, it analyzes fundamental narratives such as Edgar Allan Poe's "The Man of the Crowd" and Esteban Echeverría's "The Slaughterhouse." Building on this foundation, it contrasts works like Domingo Sarmiento's *Facundo* and José Hernández's *Martín Fierro* with Lucio V. Mansilla's *An Excursion to the Ranquel Indians*, suggesting that the latter presents significant novelties in the configuration of popular otherness. The article also addresses the representation of the Peronist crowd through various testimonies from the period, including those provided by Raúl Scalabrini Ortiz and Leopoldo Marechal, noting that the public discourse of the time reveals continuous tensions between the popular and the anti-popular. Simultaneously, it posits that the differences between popular aesthetics—which promotes interaction with otherness and multiplicity—and anti-popular aesthetics—which denies and homogenizes it—are fundamental to understanding these tensions. Finally, it mentions some lines of continuity in contemporary literary production and emphasizes that all aesthetics carry political implications.

**Keywords:** literature and politics, crowd, Peronism, *popular aesthetics*, *anti-popular aesthetics*

---

## Introducción

El presente artículo tiene como objetivo contrastar diferentes modos de representar la multitud a los fines de discernir sus respectivos alcances estéticos y políticos. Si bien el recorrido propuesto trasciende lo referido estrictamente al peronismo, la indagación sobre los modos de percibir y configurar a la muchedumbre corporizada el 17 de octubre de 1945 ocupará un sitio nodal. Comenzaremos abordando “El hombre de la multitud” de Edgar Poe y “El matadero” de Esteban Echeverría, dos relatos que desde diferentes procedencias resultan imprescindibles para comprender algunas operaciones puestas en juego al momento de representar la otredad popular. Posteriormente, contrastaremos el *Facundo* de Domingo Sarmiento y el *Martín Fierro* de José Hernández con *Una excursión a los indios ranqueles* a los fines de señalar las novedades presentadas por la obra de Lucio V. Mansilla. Acto seguido, nos centraremos en las representaciones de la multitud peronista contrastando diferentes testimonios de la época para, finalmente, trazar algunas proyecciones sobre los discursos contemporáneos. El análisis se estructurará, además, a partir de un eje transversal consistente en el esbozo de ciertos principios de lo que denominaremos *estética popular* y *estética antipopular*.

## Primera parte: dos posibles orígenes literarios para la multitud

### a) El vector Poe

En la breve nota acompaña su traducción del cuento “El hombre de la multitud”, Julio Cortázar destaca “la gran habilidad técnica de su factura”, especialmente, en el “ensayo de caracterización de una multitud —que tanto obsesionará a muchos novelistas contemporáneos—” (2002, p. 563). En efecto, este relato publicado por Edgar Poe en el *Burton's Gentleman's Magazine* a finales de 1840 se eslabona con otras operaciones inaugurales urdidas por su genio a lo largo de esa década, desde la estructura del cuento moderno hasta la fundación de subgéneros narrativos como el policial o el terror. En lo que aquí concierne, el escenario es la ciudad de Londres, la más poblada del mundo por entonces, y el narrador y protagonista es un hombre que, sentado en una mesa de café, escruta a la multitud que pasa frente a la vidriera. En una primera instancia, acusa la “deliciosa sensación de novedad” procurada por “el tumultuoso mar de cabezas” que discurre al caer la noche (Poe, 2002, p. 132); es decir, desde el inicio del cuento se pone de relieve el descubrimiento de un nuevo sujeto multitudinario en las grandes urbes modernas. Sin embargo, esa visión general es reemplazada raudamente por la descripción pormenorizada de los grupos y subgrupos que va identificando. Este pasaje es subrayado por el mismo narrador cuando dice:

Miraba a los viandantes en masa y pensaba en ellos desde el punto de vista de su relación colectiva. Pronto, sin embargo, pasé a los detalles, examinando con minucioso interés las innumerables variedades de figuras, vestimentas, apariencias, actitudes, rostros y expresiones. (p. 132)

Adoptando la valoración de Cortázar, podríamos afirmar que en este salto desde lo general hacia lo particular es donde anida, en buena medida, la maestría técnica exhibida por el relato. A partir de entonces, su primera mitad consiste en la descripción de las alteridades que integran esa multitud, *a priori* percibida como un todo uniforme: el “aire tan serio como satisfecho” de la mayor parte concentrada en “abrirse paso en el apiñamiento” (p. 132) da paso a otros que se mueven inquietos y parecen gesticular para sí mismos, pero en ambos casos se trata de un mismo grupo de gente “decente” (p. 133) que no llama especialmente la atención del protagonista; aparece luego el “grupo de los amanuenses” que, a su vez, alberga dos divisiones: “los empleados menores de las casas ostentosas” y “los empleados superiores de las firmas sólidas” (p. 133); siguen “esa especie de carteristas elegantes que infesta todas las grandes ciudades”, “los jugadores profesionales” y “los caballeros que viven de su ingenio” discriminados en dos bandos: “el de los dandis y el de los militares” (p. 133). La enumeración de alteridades no se agota aquí,

sino que, por el contrario, “bajando por la escala de lo que da en llamarse superioridad social”, van haciendo su aparición los “buhoneros judíos”, los “mendigos” (p. 133), las “modestas jóvenes” que vuelven tarde, los “rufianes”, las “rameras de toda clase y edad” (p. 134). La maestría técnica se observa igualmente en los breves y a menudo mordaces trazos con los que el narrador describe tanto las características visibles como la idiosincrasia de los grupos y subgrupos que va identificando, haciendo foco en detalles aparentemente insignificantes como el tono de la voz o las posiciones adoptadas por los dedos de las personas auscultadas. A su vez, dicha maestría se manifiesta en la aceleración del ritmo que adquiere la enumeración antes de la aparición del anciano cuya “absoluta singularidad de (...) expresión” (p. 134) absorberá la atención del narrador, quien atraviesa la segunda mitad del cuento siguiéndolo en un deambular frenético durante dos jornadas. Reproducimos el pasaje que da cierre a la descripción de la muchedumbre efectuada por el protagonista, inmediatamente antes de salir del café:

pasteleros, mozos de cordel, acarreadores de carbón, deshollinadores, organilleros, exhibidores de monos amaestrados, cantores callejeros, los que venden mientras los otros cantan, artesanos desastrados, obreros de todas clases, vencidos por la fatiga, y todo ese conjunto estaba lleno de una ruidosa y desordenada

vivacidad, que resonaba discordante en los oídos y creaba en los ojos una sensación dolorosa. (p. 134)

Como se puede apreciar, las valoraciones negativas que el narrador hace sobre la multitud se derivan de sus efectos nocivos sobre los sentidos (el oído y la vista, en este caso), y ello remarca la distancia infranqueable entre la singularidad del protagonista y el desmesurado sujeto colectivo que retrata. Por tal motivo, se establece también un vínculo paradójico entre el argumento del cuento y su título, ya que “el hombre de la multitud” no hace referencia ni al narrador ni al viejo que persigue con desesperación cualquier aglomeración: ninguno de los dos se integra al conjunto, ninguno siquiera interactúa con un otro.

### **b) El vector Echeverría**

Desde la operación forjada por David Viñas en *Literatura argentina y realidad política* (1971), el lugar común de la crítica literaria argentina sitúa al relato “El matadero” como el origen de la literatura argentina. Rebatimos esta afirmación por el simple hecho de que nuestras literaturas preceden en mucho al relato de Esteban Echeverría. Pero, aunque no sea fundacional, sí resulta fundamental. Sobre todo, porque en sus páginas se modelizan los sujetos populares que integran “la chusma” federal en contrapunto con el joven unitario. Se diferencia así de otros textos clásicos como los *Diálogos patrióticos* (1821-1822) de Bartolomé

Hidalgo, donde la escena y la palabra resultan acaparadas por los gauchos Chano y Contreras y los sujetos “civilizados” son referidos *in absentia*. “El matadero”, en cambio, presenta dos fuerzas antagónicas encarnadas, respectivamente, en los cuerpos, las voces y las acciones del unitario y de los rosistas residentes en la “bárbara” periferia; y a partir de ese contraste, condensa un puñado de sedimentos del universo simbólico argentino revisitado constantemente por escritoras/es de distintas épocas y procedencias.

Decíamos que el cuento de Echeverría no es fundacional porque fue escrito entre 1838 y 1840 y Juan María Gutiérrez lo publicó recién en 1871; es decir, lejos de la Revolución de Mayo de 1810 y más lejos, aún, de la insoslayable experiencia colonial. Su fecha de creación coincide, sugestivamente, con la del cuento de Poe, y también coinciden en la contraposición entre el individuo y la multitud; aunque en este caso sí se produce la interacción entre ambos “polos” y cada uno encarna una fuerza política (unitario vs. federales) a la vez que un paradigma cultural (civilización vs. barbarie). Otra curiosa coincidencia radica en el hecho de que Echeverría, haciendo gala de una pericia técnica semejante a la de Poe, dedica buena parte de la primera parte del cuento a la descripción de la multitud que se agolpa en el matadero para faenar las reses cuando la lluvia por fin ha cedido:

El espectáculo que ofrecía entonces era animado y pintoresco, aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata. Pero para que el lector pueda percibirlo a un golpe de ojo preciso es hacer un croquis de la localidad. (Echeverría, 1979, pp. 75-76)

El escenario de la acción, en este caso, no la populosa Londres sino la periferia de Buenos Aires donde convergen el campo y la ciudad. El narrador y el protagonista se encuentran aquí disgregados, pero sólo para subrayar por una doble vía el mismo desprecio hacia la muchedumbre del matadero. Por eso, la voz narradora no ahorra epítetos en su descripción. Primero señala que “la perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación” (p. 77) y de inmediato pasa a detallar esa acción desvariada. Desfilan entonces “cerca de doscientas personas” hollando el suelo de lodo regado con la sangre de “cuarenta y nueve reses”, “un grupo de figuras humanas de tez y raza distintas” que resalta en torno de cada res, los carniceros como las figuras más prominentes de cada grupo, “una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras” entremezclados con “enormes mastines” y “algunos jinetes” (p. 77). En este punto se produce un movimiento de aproximación que permite al narrador observar con mayor detalle la caótica muchedumbre: “Pero a medida que adelantaba, la perspectiva variaba; los grupos

se deshacían, venían a formarse tomando diversas aptitudes y se desparramaban corriendo como si en medio de ellos cayese alguna bala perdida o asomase la quijada de algún encolerizado mastín” (pp. 77-78). Este acercamiento se asemeja al efectuado por el narrador del cuento de Poe y permite, de igual modo, la detección de detalles significativos (la “mugrienta mano” del carnicero) y la identificación de individualidades (“dos africanas”, “una mulata” –p. 78–), más allá de que siempre se sostiene la visión del conjunto (“cuatrocientas negras”, “varios muchachos gambeteando a pie y a caballo” –p. 78–). A diferencia de “El hombre de la multitud”, en “El matadero” la mirada del narrador omnisciente sobrevuela la escena, desciende y vuelve a elevarse, con el objetivo de proveer mayores detalles sobre la “chusma”.<sup>1</sup>

Esta perspectiva en tensión viene a traducir el efecto de atracción y rechazo simultáneos que el “monstruo popular”

<sup>1</sup> Cabe aquí una apostilla surgida del contrapunto entre el desplazamiento de perspectivas urdido por Echeverría y el modo de representar la multitud que un autor naturalista como Émile Zola realizaría algunas décadas más tarde. Por ejemplo, si comparamos “El matadero” con la novela *Germinal* (1885), haciendo una remisión al lenguaje cinematográfico notaremos que el “zoom” presentado por el primero contrasta con la “yuxtaposición de planos” de la segunda. De tal modo, en la obra de Zola la multitud resulta configurada desde la mirada de un narrador omnisciente cuya voluntad omnimoda articula las diferentes distancias sin efectuar movimiento alguno, mientras que el narrador de “El matadero” funge como el ojo de una cámara que se aproxima o toma distancia del punto de observación. Recomendamos la lectura del capítulo VII de *Germinal* a los fines de comprobar que no hay solución de continuidad entre las descripciones de los individuos y de la multitud, ya que tanto lo bajo como lo alto parecen situarse en una misma dimensión.

genera en el propio narrador y debería generar en los lectores.<sup>2</sup> Por eso, cuando el acercamiento habilite la introducción de la voz del otro en el propio relato (frontera que nunca es franqueada en el cuento de Poe), el narrador volverá a tomar distancia para hablar de las “vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros mataderos, con las cuales no quiero regalar a los lectores” (pp. 78-79). Sin embargo, para entonces la lengua popular ya habrá irrumpido en el “salón literario”; algo que no sucedía en “La cautiva” (1837), poema del mismo autor cuyo lirismo seguía a pie juntillas el esteticismo romántico liberal de la Generación del '37. “El matadero”, en efecto, condensa la disputa política también en el plano verbal, a la vez que metaforiza la violencia física-sexual-política ejercida sobre una otredad cercana (y por eso mismo amenazante) como ritual fratricida con el que toda comunidad se inicia. En otras palabras, aunque no sea fundacional, este relato permite comprender que la literatura nacional no habría sido posible

sin este primigenio ritual de sangre; sencillamente, porque sin él tampoco habría sido posible la conformación de una comunidad nacional.<sup>3</sup>

A la vez, al cotejarlo con “El hombre de la multitud”, se abre una dimensión política asociada con la estratificación social que allí no figuraba; por este motivo, entendemos que la operación efectuada por Poe no carga las tintas sobre alguna de las facciones que disputaban el poder en la Inglaterra de su tiempo, sino que se circunscribe a retratar el imaginario propio de su época, de modo que sus alcances estético-políticos (a pesar de las coincidencias) resultan diferentes. Dicho esto, en el siguiente apartado ahondaremos en las diferentes operaciones discursivas que modelaron la Argentina en el cruce permanente entre literatura y política.

## **Segunda parte: Sarmiento, Hernández, Mansilla. Orígenes de la Argentina ¿Orígenes de una estética popular?**

En los primeros ensayos de *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*

<sup>2</sup> De las siete tesis que Jeffrey Jerome Cohen (1996) creó respecto de lo monstruoso, rescatamos aquí la sexta: “Fear of the Monster Is Really a Kind of Desire” (“el miedo hacia el monstruo es en verdad una especie de deseo”) (p. 16). A propósito, ese sentimiento que oscila entre la atracción y la repulsión es uno de los ejes axiales de la literatura argentina.

<sup>3</sup> Resuena aquí la conclusión a la que arriba Roberto Espósito luego de recorrer algunos fraticidios míticos (Caín y Abel, Etéocles y Polinices, Rómulo y Remo) y dar cuenta del carácter “intrínseco” de “la conexión entre comunidad y violencia” (2009, p. 72). Señala Espósito: “En la representación mítica del origen, la violencia no sacude a la comunidad desde el exterior, sino desde su interior, desde el corazón mismo de eso que es ‘común’.” (p. 72)

(2015), Carlos Gamerro contrapone las obras de Domingo Sarmiento y José Hernández bajo la hipótesis de que la primera creó las reglas de un juego que la segunda acabó ganando. El postulado se basa en la vitalidad que el personaje de Hernández aún detenta y en las producciones artísticas disímiles (e incluso contradictorias) que alumbró y sigue alumbrando, pertenecientes a autores tan variados como Leopoldo Lugones, Alberto Ghirardo, Jorge Luis Borges, Fernando Solanas y, en años más próximos -añadimos-, Oscar Fariña, Gabriela Cabezón Cámara o Pablo Katchadjan. No es nuestra intención rebatir la hipótesis gamerriana y sostener, verbigracia, que, si las reglas del juego cifradas en la fórmula civilización/barbarie son de cuño sarmientino, tanto el *Martín Fierro* (1872-1879) como sus posteriores revisiones son indefectibles derivaciones del *Facundo* (1845); o, en otras palabras, que la supuesta victoria del poema de Hernández no sería otra cosa que una simple extensión de la victoria de Sarmiento. Lo que sí pretendemos es subrayar una condición inherente a su ejercicio crítico, consistente en la imposibilidad de ubicar a *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla como una de las candidatas a dirimir la contienda. Efectivamente, al momento de “inventar la Argentina” bajo el influjo positivista, era preciso establecer ciertos parámetros de comprensión analítica de la realidad; y sobre esa necesidad se aprecia el éxito de la dicotomía instaurada por Sarmiento,

aunque (como señala Gamerro) dentro de su obra los términos asociados con la civilización y con la barbarie no demoren en entremezclarse. Sin embargo, frente a la disyuntiva entre *Facundo* o *Martín Fierro*, la novela de Mansilla vendría a encarnar una suerte de “tercera posición” que escapa a los principios compartidos por aquellas obras. Revisemos este punto.

Por un lado, hacia 1845 Sarmiento apenas conocía la pampa merced a las descripciones de viajeros extranjeros, de modo que su pretensión demiúrgica se mueve efectivamente desde la idea hacia la realidad. Por otra parte, y siguiendo a Gamerro, la obra de Hernández modeló una “realidad superpuesta” a la pampa y al gaucho, generando un “ida y vuelta” entre la literatura y la realidad que llevaría a Lugones a contraponer la “irrealidad” de la gauchesca con la “realidad” del *Martín Fierro* (Gamerro, 2015, pp. 55-56). *Una excursión a los indios ranqueles*, en cambio, repone la experiencia en primera persona del autor a partir del encuentro con la otredad aborígen y “la infiltración de las voces de los otros” (Lojo, 2013, p. 350) dentro de la propia escritura y el reconocimiento de los códigos culturales vigentes “tierra adentro”. Esto permite elaborar, bajo la pátina irónica distintiva de Mansilla, una crítica a la civilización occidental que no se halla en las obras de Sarmiento o Hernández. Al mismo tiempo (de manera similar a lo señalado respecto de los relatos de Poe y Echeverría), posibilita una configuración de

alteridades que incluso contemplan la multiplicidad de caracteres identificados hacia el interior de esa otredad (en este caso indígena). Dicho con otras palabras, en *Una excursión...* las alteridades rebasan cualquier molde clasificatorio y en sus páginas vemos desfilar “indios Blancos” (Mansilla, 1980, p. 62), indios cautivos (pp. 212-213), indios cristianos (p. 213), indios “en extremo” aseados (p. 104) o mujeres cautivas que gozan de la libertad conferida por esa condición (p. 180). De manera concomitante, esa proliferación de alteridades advertidas en carne propia desde la experiencia directa se traduce en las modulaciones del habla popular. En el *Facundo* la voz nunca es cedida a la otredad indígena y en la primera parte *Martín Fierro* se muestra a un único indio que al hablar desconoce las conjugaciones verbales y las relaciones de concordancia del castellano.<sup>4</sup> En la obra de Mansilla, por el contrario, se despliega un abanico de posibilidades que van desde la apelación a verboides hasta el sólido manejo de la lengua castellana por parte de los ranqueles. Pero además se muestra la prodigiosa diplomacia puesta en juego por los supuestos “salvajes”, cuyos oradores exhiben una descomunal capacidad para desplegar

numerosas “razones” a partir de la exhibición de una maestría sintáctica en lengua araucana.<sup>5</sup> Esta situación paradójica atenta contra los estereotipos y las clasificaciones estancas, se traduce en diferentes planos de la obra y resulta subrayada por la voz narradora en pasajes como los siguientes: “La civilización y la barbarie se dan la mano; la humanidad se salvará porque los extremos se tocan” (p. 136); “(...) nuestra pretendida civilización no es muchas veces más que un estado de barbarie refinada” (p. 214).

En suma, *Una excursión a los indios ranqueles* presenta una aproximación diferente a esa otredad popular cuyo intento de representación, en términos de Ricardo Piglia (1993, p. 5), dio nacimiento a la literatura argentina. Postulamos, a la vez, que esa tercera posición encarnada por la obra Mansilla contiene los principios de lo que aquí comenzaremos a esbozar como una *estética popular*, cuyo rasgo primordial implica una interacción con la otredad que no sólo permite identificar la multiplicidad contenida en su interior, sino también identificar allí un orden.

<sup>4</sup> La siguiente sextina es el único pasaje de *El gaucho Martín Fierro* que emplea el estilo directo para darle la voz al indio: “Y pa mejor de la fiesta / en esa aflicción tan suma, / vino un indio echando espuma / y con la lanza en la mano / gritando: ‘Acabau cristiano, / metau el “lanza” hasta el “pluma”’. (Hernández, 1999, p. 19). Por su parte, en *La vuelta de Martín Fierro* su voz nunca se deja “oír”, de modo que el *logos* del indio parece haber quedado, al igual que su presencia física, del otro lado de la frontera.

<sup>5</sup> El propio Mansilla explica del siguiente modo en qué consiste el procedimiento para crear “razones”: convertir una razón en dos, en cuatro o más razones, quiere decir, dar vuelta la frase por activa y por pasiva, poner lo de atrás adelante, lo del medio al principio, o al fin; en dos palabras, dar vuelta la frase de todos lados. El mérito del interlocutor en parlamento, su habilidad, su talento, consiste en el mayor número de veces que da vuelta cada una de sus frases o razones; ya sea valiéndose de los mismos vocablos o de otros; sin alterar el sentido claro y preciso de aquéllas. De modo que los oradores de la pampa son tan fuertes en retórica, como el maestro de gramática de Molière (...). (Mansilla, 1980, p. 133)



Por este motivo, las implicancias estético-políticas de la obra de Mansilla son muy diferentes si la cotejamos con los relatos de Poe o Echeverría, más allá de que en estos dos textos también se identifiquen alteridades hacia el interior de una turbulenta otredad. Asimismo, a partir de esta premisa es posible suponer que, de haber participado *Una excursión...* en la contienda con *Facundo* y *Martín Fierro*, probablemente se hubiese alumbrado otro modo de “inventar la Argentina”. Esta hipótesis es, desde luego, contrafáctica y, de hecho, viene a demostrar su inaplicabilidad en un contexto histórico y político en el cual los textos literarios fungían como forjadores del imaginario civilizatorio. En este sentido, para los pioneros de nuestra literatura, así como también para los hacedores del Estado argentino (recordemos que durante el siglo XIX los campos político y cultural no estaban claramente disgregados), los sujetos populares se identificaron unidireccionalmente con la barbarie. A raíz de esta asimilación, el afán civilizatorio de las élites gobernantes tendió a suprimirlos físicamente, a asimilarlos culturalmente y/o a negarlos simbólicamente; y para que esta última alternativa se impusiese, fue necesario desde un principio el trabajo discursivo, por lo que nuestra incipiente literatura vino a cumplir allí un rol destacado. Sin embargo, la conciencia letrada y su brazo militar no consiguieron imponer la voluntad de erradicar esa “bárbara” otredad y las multitudes

populares reemergieron de manera periódica, demandando nuevas configuraciones literarias. Una de sus reapariciones más significativas se produjo el 17 de octubre de 1945, fecha que marca el hito fundacional del peronismo. Si repasamos algunos testimonios y producciones literarias que refieren a este acontecimiento, podremos identificar -y quizás complejizar- los principios de la *estética popular* advertidos en la obra de Mansilla. A la vez, será posible establecer un contrapunto con otra manera de configurar a aquellos sujetos populares que constituyeron la base social del peronismo naciente.

### **Tercera parte. Scalabrini Ortiz, Marechal: la multitud y sus alteridades en el origen del peronismo**

Con el surgimiento del peronismo hacia mediados de la década de 1940 se produjo un indiscutido giro en la dinámica histórica argentina a través de la emergencia de alteridades socioculturales y la generación de una polarización política que tuvo su correlato en la esfera cultural. El peronismo nació el 17 de octubre de 1945 con la visibilización de los “cabecitas negras”, mote que recibieron aquellos criollos emigrados del campo a la ciudad durante los años precedentes. Sus cuerpos marchando desde los suburbios hacia el centro del poder político, sus torsos “descamisados”, sus “patas en la fuente”, constituyeron una presencia material que ya no pudo ser obliterada por el discurso

hegemónico. Adoptando “los muchos diferentes” que, según Marc Augé (1993), puede ser el otro, en el seno de la sociedad argentina se presentó a partir de entonces una permanente tensión entre la división taxativa “ellos” / “nosotros” y “el otro interno a la cultura” que instituye un sistema de diferencias que puede ser sexual, de clase, económico, político, cultural, etc. (cfr. Barei, 2008, p. 13). En el caso del peronismo, esta tensión se cristalizó en la dicotomía libros/alpargatas (actualización de la fórmula civilización/barbarie) y la reacción principal frente a la otredad, dentro de este marco de polarización primigenia, fue la de empatizar o confrontar, quedando definitivamente clausurada la posibilidad de ignorarse.<sup>6</sup>

Con la multitud peronista confluyendo hacia la Plaza, el sentimiento de “invasión” a la *poli oligárquica* efectuada por una “bárbara otredad” no hizo más que actualizarse. Entre los antecedentes figuraban el malón indio, táctica militar predilecta de los pueblos originarios pampeanos, chaqueños y patagónicos durante buena parte del siglo XIX, o la “anarquía del año 20” encabezada por

Estanislao López y Francisco Ramírez. Las asociaciones fueron explicitadas en el discurso público de la época. Sin embargo, el carácter festivo de esa manifestación dislocaba aquella percepción instauradora de genealogías. Los ejemplos que así lo manifestaron son variados y se enlazan con los relatos analizados en la primera parte de este artículo a partir de las mismas preguntas subyacentes: ¿Cómo representar a la multitud peronista? ¿Qué implicancias estético-políticas se derivan de las diferentes percepciones de esa muchedumbre? A dichos ejemplos nos remitiremos, con el objeto de establecer algunos cotejos y desarrollar una interpretación de carácter más general.

En *Peronismo y pensamiento nacional. 1955-1973* (1997), Pablo José Hernández recogió las reacciones de diferentes organizaciones políticas y representantes de los sectores hegemónicos frente a esa manifestación popular. En un artículo aparecido el 24 de octubre en *Orientación*, órgano ligado al Partido Comunista, podían leerse las siguientes líneas: “también se ha visto otro espectáculo, el de las hordas de desclasados haciendo de vanguardia del presunto orden peronista. Los pequeños clanes con aspecto de murga que recorrieron la ciudad no representan ninguna clase de la sociedad argentina” (p. 21). Por su parte, a través de un trabajo de archivo similar, Guillermo Korn recuperaba el testimonio de María Rosa Oliver, escritora de filiación

<sup>6</sup> El número 7-8 de la revista *Contorno* publicado en julio de 1956 incluía una nota de Juan José Sebreli titulada “Aventura y revolución peronista” que daba cuenta del trastocamiento en las dinámicas sociales generado por la irrupción del peronismo:

En el país del individualismo, de la indiferencia, del ‘no te metás’, de la disponibilidad espiritual, el peronismo nos obligó por primera vez a afirmar nuestras propias vidas, con nuestros semejantes, con nuestros compañeros, aun con nuestros enemigos, por medio del amor o del odio, de la ayuda o de la hostilidad, de la complicidad o de la delación, pero nunca de la indiferencia... (p. 48)

patricia, quien legó una semblanza de ese “extraño desfile” que resulta coincidente, en esencia, con la de los comunistas: “no solo por los bombos, platillos triángulos y otros improvisados instrumentos de percusión que, de trecho en trecho, los preceden, me recuerdan las murgas de carnaval, sino también por su indumentaria: parecen disfrazados de menesterosos” (2007, p. 12).

Si nos detenemos por un momento en estas citas notaremos que la multitud peronista, es decir, ese sujeto político emergido a la arena pública aquel 17 de octubre, resulta percibido como una masa homogénea. Son “murgas de carnaval”, “hordas de desclasados”. No hay alteridades reconocidas en el seno de ese sujeto colectivo observado desde la perspectiva de quien se asoma al balcón o a la terraza y, guarecido en esa distancia, ve pasar al torrente de “cabecitas negras” que discurre por las calles. Apelando a una de las tantas nociones aportadas por Arturo Jauretche, podríamos afirmar que tanto en el testimonio comunista como en el oligárquico subyace un mismo “subconsciente de élite” (2010, p. 132) que solo advierte la unidad en la multiplicidad. Este tipo de percepción constituye el cimiento de lo que caracterizaremos, en contrapunto con el breve análisis de la obra de Mansilla desarrollado en el apartado anterior, como una *estética antipopular*.

Sin embargo, este tipo de configuración no agota el repertorio de representaciones que aquella jornada alumbró. Por el contrario, si

revisamos los testimonios de Raúl Scalabrini Ortiz o Leopoldo Marechal será posible retomar y complejizar las posibles caracterizaciones de la multitud que analizamos en el primer apartado. En *Tierra sin nada, tierra de profetas*, libro de poesías y ensayos publicado por Scalabrini en 1946, figuraba una remembranza del 17 de octubre. Se titula “Emoción para aprender a comprender” y la citamos *in extenso*:

Corría el mes de octubre de 1945. El sol caía a plomo sobre la Plaza de Mayo, cuando inesperadamente enormes columnas de obreros comenzaron a llegar. Venían con su traje de fajina, porque acudían directamente de sus fábricas y talleres. No era esa muchedumbre un poco envarada que los domingos invade los parques de diversiones con hábito de burgués barato. Frente a mis ojos desfilaban rostros atezados, brazos membrudos, torsos fornidos, con las greñas al aire y las vestiduras escasas cubiertas de pringues, de restos de breas, grasas y aceites. Llegaban cantando y vociferando unidos en una sola fe. Era la muchedumbre más heteróclita que la imaginación puede concebir. Los rastros de sus orígenes se traslucían en sus fisonomías. Descendientes de meridionales europeos iban junto al rubio de trazos nórdicos y al trigüeño de pelo duro en que la sangre de un indio lejano sobrevivía aún. (...) Hermanados en el

mismo grito y en la misma fe iban el peón de campo de Cañuelas y el tornero de precisión, el fundidor, el mecánico de automóviles, la hilandera y el empleado de comercio. Era el subsuelo de la Patria sublevado. Era el cimiento básico de la Nación que asomaba, como asoman las épocas pretéritas de la tierra en la conmoción del terremoto. Era el substrato de nueva idiosincrasia y de nuestras posibilidades colectivas allí presente en su primordialidad sin reatos y sin disimulos. 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 una misma verdad que una sola palabra traducía. (1973, pp. 33-34)

Por otra parte, en un fragmento de la entrevista “Palabras con Leopoldo Marechal” realizada por Alfredo Andrés en 1968 y rescatada por Fermín Chávez en su libro *La Jornada del 17 de Octubre por cuarenta y cinco autores* (1996), el autor de *Adán Buenosayres* contaba lo siguiente:

Era muy de mañana, y yo acababa de ponerle a mi mujer una inyección de morfina (sus dolores lo hacían necesario cada tres horas). El coronel Perón había sido traído ya desde Martín García. Mi domicilio era este mismo departamento de calle Rivadavia. De pronto me llegó desde el oeste un rumor como de multitudes que

avanzaban gritando y cantando por la calle Rivadavia: el rumor fue creciendo y agigantándose hasta que reconocí primero la música de una canción popular y, enseguida, su letra: ‘Yo te daré/ te daré, Patria hermosa/ te daré una cosa/ una cosa que empieza con P./ Perooón’. Y aquel ‘Perón’ resonaba periódicamente como un cañonazo.

Me vestí apresuradamente, bajé a la calle y me uní a la multitud que avanzaba rumbo a la Plaza de Mayo. Vi, reconocí, y amé los miles de rostros que la integraban, no había rencor en ellos, sino la alegría de salir a la visibilidad en reclamo de su líder. Era la Argentina ‘invisible’ que algunos habían anunciado literariamente, sin conocer ni amar sus millones de caras concretas, y que no bien las conocieron les dieron la espalda. (p. 35)

Al igual que en las representaciones anteriores, Scalabrini y Marechal dan cuenta del carácter festivo de la manifestación peronista, al tiempo que aluden al sujeto colectivo que ocupa repentinamente el centro de la escena. Pero a la vez, evidencian un sesgo completamente diferente en lo que respecta al punto de vista del observador y sus implicancias estético-políticas. Marechal lo explicita en su relato cuando dice que *bajó a la calle para unirse a la multitud*. Al abandonar, literalmente, su posición inicial de “superioridad”, consigue identificar a las múltiples alteridades que confluyen hacia Plaza

de Mayo. Al ras del suelo, esa Argentina hasta entonces “invisible” pasa a componerse de “miles de rostros” a los que “el poeta depuesto”, apelando al asíndeton, dice haber visto, reconocido y amado sin solución de continuidad.

En el testimonio de Scalabrini Ortiz, esta apertura del ojo observador ante la presencia de alteridades inusitadas resulta todavía más explícita. Las “columnas de obreros” pasan a ser de inmediato *rostros, brazos, torsos, vestiduras y greñas de peones, torneros, fundidores, hilanderas y empleados de comercio*. Scalabrini inclusive recurre a la hipérbole para graficar la asombrosa multiformidad de esa presencia colectiva: percibe entonces a “la muchedumbre más heteróclita que la imaginación puede concebir”, a “una multiplicidad casi infinita de gamas y matices humanos”. Si contrastamos el modo de ver de estos autores con el de la *estética antipopular*, veremos que mientras aquélla solo advierte la unidad en la multiplicidad, éste también identifica a la multiplicidad en la unidad. En tal sentido y considerando que sus descripciones derivan de la experiencia personal, Scalabrini y Marechal se muestran herederos de la *estética popular* presente en *Una excursión a los indios ranqueles*. A la vez, si recordamos la operación efectuada por Poe, notaremos que, aunque la perspectiva del narrador se mantenía siempre al ras del suelo, el “descenso” en la escala social resultaba directamente proporcional al aumento del

caos.<sup>7</sup> Por su parte, la perspectiva desarrollada por Echeverría resultaba ambivalente, ya que descendía para recuperar luego una distancia que le confiriera su inicial “superioridad”. Por eso, aunque compartan con Scalabrini y Marechal la identificación de diferentes alteridades en el seno de la multitud, difieren en el principio estético-político, dado que, como señalamos al referirnos a *Una excursión a los indios ranqueles*, la *estética popular* no solo detecta la multiplicidad en la unidad, sino que también reconoce rasgos positivos en ella. Esto no sucede en “El hombre de la multitud”, donde las marcas del desprecio frente a la otredad popular lo asemejan a las representaciones efectuadas por los cultores de lo que llamamos *estética antipopular*; y tampoco sucede en “El matadero”, ya que la voz narradora comprende a todas las alteridades como simples modulaciones de una misma monstruosidad. Algo similar sucede con el joven unitario que, al interactuar con esa otredad, la percibe como una totalidad sin fisuras; por eso se dirige a sus interlocutores con epítetos genéricos como “infames sayones”, “esclavos” o “infame canalla”, y cuando dialoga con el juez, parece dirigirse sin miramientos a la barbarie que, según su percepción, el funcionario encarna. En Scalabrini y Marechal, en cambio, la multitud

<sup>7</sup> Esta percepción desdeñosa se encuentra remarcada dentro del relato cuando el viejo se dirige de madrugada hacia los barrios del suburbio y estos son apreciados como una anarquía total por parte del narrador, quien los califica como “la más horrible inmundicia” (Poe, 2002, p. 136).

no es mero sinónimo de caos; por el contrario, su “ademán de siglos” y su canto colectivo connotan un orden diferente donde los individuos pueden integrarse alrededor de un objetivo común que los trasciende. Ya en 1923, en su primer libro, Scalabrini Ortiz había prefigurado esa organización empleando la metáfora de la manga de langostas. Allí decía:

La armonía y orden hacían avanzar al mismo tiempo el enorme conjunto, en una maravillosa comunidad de instintos. Pensé que, si la humanidad trabajara con la misma disciplina, sus progresos serían más veloces. La manga, que venía a mi encuentro, destruyó mi impresión. Reinaba en su interior una desordenada confusión. Las langostas se detenían, desorientadas, volaban azotándose contra los obstáculos. Supuse, entonces, que la manga iba a detenerse. Pero siempre en confusión, las langostas fueron raleando, y al cabo de unas horas, las últimas rezagadas se fueron también. Y vi de nuevo, en el horizonte, alejarse la manga como una nube negra, avanzando indiferente a los obstáculos, sobre poniéndose al agotamiento individual. Y esa manga, que cruzó buscando la solución de los enormes problemas del hambre, me sugirió la marcha de conjunto de la humanidad, por sobre todos los intereses, pasiones, deseos y fatigas individuales. (Scalabrini Ortiz, 2009, p. 115)

Si nos detenemos en el fragmento transcripto, notaremos que el caos detectado desde la proximidad al nivel de los individuos se subsume en un orden mayor que responde a lo que Jorge Torres Roggero define como “la fuerza abrumadora del conjunto” (2024, p. 44). A esa fuerza se sumaron aquel 17 de octubre millares de individuos que, parafraseando a Scalabrini, dejaron de estar solos y de esperar. En contrapartida, buena parte de quienes disputaban la hegemonía del campo literario argentino (Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Enrique Anderson Imbert) elaboraron una “réplica literaria” (Avellaneda, 1983) donde primaron la metáfora de la “invasión” y la sensación de desconcierto cifrada en la pregunta “¿qué es esto?” con la que Martínez Estrada titularía su ensayo dedicado a explicar el fenómeno peronista. Las obras producidas entonces por buena parte del arco autoral pusieron de manifiesto los temores depositados en la conciencia simbólica de aquellos sectores cuya posición se veía amenazada por la presencia de una otredad popular que, a diferencia de la representación decimonónica de un “desierto” a conquistar, ya no podía ser negada de plano. De allí que la *pesadilla*, la *fiesta* y lo *monstruoso* se instituyeran como las cifras literarias de ese periodo: la escritura daba cuenta de la otredad, pero la confinaba a una dimensión de transitoria irrealidad.

Como prefiguraciones de esta respuesta a la emergencia del peronismo, podemos identificar los suburbios deshabitados en la temprana poesía de Borges, operación que complementa la percepción de la multitud como una masa homogénea característica de la *estética antipopular*, o el testimonio vertido por el mismo autor en “Anotación al 23 de agosto de 1944”, donde asevera que uno de los “tres heterogéneos asombros” deparados por “esa jornada populosa” fue “el descubrimiento de que una emoción colectiva puede no ser innoble” (Borges, 1998a, p. 197). Con el peronismo consolidado, Borges persistirá en esta línea cuando en “Historia del guerrero y la cautiva” (1949) la voz narradora sostenga que Droctulft (bárbaro que “venía de las selvas inextricables” (1998b, p. 57) y “murió defendiendo a Roma” –p. 56, -), al ser llevado por las guerras a Ravena “ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. (...) Ve un conjunto, que es múltiple sin desorden (...)” (p. 57). Aquí puede apreciarse la inversión del cauce perceptivo de la *estética popular*, cuando desliza que lo múltiple y a la vez ordenado sólo puede ser producto de la civilización, jamás de la barbarie. Llegados a este punto, es posible aducir que los modos de percepción atribuidos a lo que denominamos *estética popular* y *estética antipopular* conllevan maneras diferentes de concebir y abordar la realidad. Profundizaremos sobre este punto en el último apartado,

contemplando la emergencia de la juventud que el origen del peronismo también implicó.

#### **Cuarta parte. Origen del peronismo y emergencia de la juventud, o la *estética popular* y la *estética antipopular* como claves epistémicas para la *praxis* política**

En un conocido debate con David Viñas, Jauretche acusaba al fubismo de no haber comprendido, por “razones ideológicas”, el “proceso revolucionario” parido en 1945. En un artículo teñido por el habitual tono autocrítico de los intelectuales nucleados en la revista *Contorno*, a la vez que por el mismo “subconsciente de élite” que señalamos al referirnos a los testimonios urdidos desde la *estética antipopular*, Viñas afirmaba que “la generación del ’45” se había equivocado en su ponderación del peronismo. Ante esta arrogación de la representatividad de todos los jóvenes de entonces, Jauretche contraponía la capacidad para distinguir alteridades propias de lo que denominamos *estética popular*, señalando que “la juventud se escindió en aquella época en dos fracciones: la letrada y la iletrada” y que “también eran generación del 45 los jóvenes peones, los jóvenes empleados, los jóvenes seminaristas y los jóvenes cadetes.” Esa generación del 45, afirmaba el linqueño, “no se equivocó (y) estuvo en su posición” (1973). Según Jauretche, ese reconocimiento del papel llamado a cumplir por parte de los jóvenes “iletrados” habría sido un factor determinante para el triunfo

revolucionario. Así lo explicitaba el propio autor al comparar las manifestaciones convocadas poco tiempo después para proclamar las fórmulas Perón-Quijano y Tamborín-Mosca, candidatos de la Unión Democrática. Teniendo en ambas ocasiones como casual interlocutor al teniente coronel Gregorio Pomar, antiguo camarada de lucha devenido aguerrido antiperonista, Jaureche “puso el ojo” al ras del suelo y vaticinó la resolución de esa pulseada contrastando el componente juvenil de la primera con el “mitin de ‘viudos tristes’” que semejaba la segunda:

Ésa era la sensación que daba la proclamación de la Unión Democrática. Esa gente se había parado en el tiempo. No comprendía que el país daba un salto adelante; eso lo comprendían los jóvenes. Los jóvenes, excluidos los estudiantes, que -creyendo estar mucho más adelantados- también estaban parados en el tiempo. (1973)

De manera concomitante, el caso de Darwin Ángel Passaponti resulta paradigmático no solo para ilustrar la incidencia de los jóvenes en el hito fundacional del peronismo sino también las consecuencias políticas que comporta la *estética antipopular*. *Mezcla milagrosa* de padre santafecino anarquista y escritor polemista y madre entrerriana fervientemente católica, nació en Santa Fe en noviembre de 1927 y se mudó con su familia a Buenos Aires cuando tenía seis años. La escasa información disponible nos dice que el

17 de octubre del '45 se sumó como delegado de la Unión Nacionalista de Estudiantes Secundarios al torrente que fluía exigiendo la libertad del líder. Esa noche, cuando la manifestación se disgregaba, marchó con su columna hacia la redacción del diario *Crítica*, en Avenida de Mayo, ya que desde sus páginas habían difamado a Perón el día anterior. Los jóvenes apedrearon los vidrios del edificio y desde la terraza comenzaron a disparar. En algún momento impreciso, durante las primeras horas de la madrugada del jueves 18, Darwin recibió un disparo en la cabeza y quedó tendido en la calle. Fue trasladado al Hospital Durand junto con otros heridos, pero ya era tarde: el antiperonismo hacía su bautismo de fuego cobrándose la vida de un joven de diecisiete años. No es casual que el asesino haya hecho fuego al bulto guarecido en la distancia que le daba su posición de “superioridad”: se trata de la misma perspectiva sostenida por esa *estética antipopular* que, lejos de percibir la singularidad en la multiplicidad, calificó de “cabecitas negras” a quienes integraban esa multitud peronista. Por este motivo, existe una parábola que va desde la muerte de Darwin Passaponti hasta el bombardeo a la Plaza de Mayo pergeñado por miembros de la Armada Argentina y la Fuerza Aérea, junto a comandos civiles, en junio del '55. En efecto, este inédito atentado a la población civil del propio país trasuntaba la restauración de un *statu quo* que se había invertido con el advenimiento del



peronismo; de modo que el ataque aéreo significó la restitución de una “superioridad” (a la vez física y simbólica) detentada previamente.<sup>8</sup>

En su novela *La lengua del malón* (2003), Guillermo Saccomanno supo establecer la relación entre ambas dimensiones desde el derrotero atravesado por el Profesor Gómez. El protagonista es uno de los tantos que migraron desde los pueblos del interior hacia Buenos Aires y, al mismo tiempo que se desempeña como profesor de literatura inglesa, se identifica con la cultura de masas y con el pueblo peronista. Asumiéndose simultáneamente como “cabecita negra” (2003, p. 28) y “perfecto hombre letras” (p. 26), hace confluir en su subjetividad dos fuerzas políticas y culturales que, durante esos años, se tradujeron en la antinomia peronistas/antiperonistas. Sobre el final de la novela, el significado y la dimensión de esa

batalla se dirimen para Gómez el 16 de junio de 1955, cuando el bombardeo a Plaza de Mayo lo “despabile”. A partir de esa experiencia, recordará años después:

Yo me daba cuenta: había en mí una dualidad. Por un lado, esa cultura de Victoria y su séquito, era cierto que me tiraba. Me gustaba especialmente esa ligereza para sobrevolar los grandes asuntos existenciales con la levedad zumbona de quien está de vuelta. Lo europeo, me decía, era eso. Pero después me salía el resentido.

No digo que no hubiera valores en esa cultura. Pero de qué clase eran estos valores. Si me acuerdo de las bombas, las víctimas, la sangre derramada, leo desde otro lugar. Desde la Plaza bombardeada, leo. Quisiera ser civilizado, y lo intento no pocas veces. Pero abro sus libros y entre sus páginas empiezo a oír el rugido de los aviones, el silbido de las bombas, las explosiones. Esas palabras son asesinas. (pp. 33-34)

Si prestamos atención, notaremos que la confesión del personaje establece el contrapunto entre las *estéticas popular* y *antipopular*: se trata, una vez más, de “sobrevolar” o de “leer desde la plaza”.

## Conclusión

<sup>8</sup> A su vez, el asesinato de Claudio “Pocho” Lepratti, la víctima más tristemente célebre de la represión desatada el 19 de diciembre de 2001, podría concebirse como un espejo invertido del asesinato de Passaponti. Entrerriano mudado a la provincia de Santa Fe, Lepratti fue ultimado cuando les gritaba a los policías para que dejaran de disparar. Al escuchar los disparos, había decidido *subir* al techo de la escuela rosarina donde trabajaba como auxiliar de cocina, de modo que su voz provenía de una posición “superior” frente a la perspectiva policial. En esas circunstancias, el agente Esteban Velásquez *lo bajó* asestándole un escopetazo en la tráquea (cfr. Albani, 2007). De ese modo, tal vez motivado por un impulso atávico, el representante de “las fuerzas del orden” buscaba reestablecer un *statu quo* que sólo demoraría algunas horas en terminar de derrumbarse. Años después, el discurso artístico repondrá a “Pocho” Lepratti en su posición “superior” cuando Luis Gurevich componga y León Gieco interprete junto a Pibes Chorros “El ángel de la bicicleta”, canción incluida en el disco *Por favor, perdón y gracias* (2005).

La novela de Saccomanno no es un caso aislado. Por el contrario, después de 1945, la *estética popular* y la *estética antipopular* fueron proyectándose en un rosario de obras que establecieron un jugoso contrapunto hasta el presente. Por un lado, observamos un arco que va desde el tándem Borges-Bioy hasta Marcos Aguinis; por el otro, una serie narrativa en la que participan Rodolfo Walsh, Pedro Orgambide o Juan Diego Incardona, cuyas obras registran aquellas alteridades que convergen, parafraseando a Jorge Torres Roggero, en el “sujeto transindividual” llamado pueblo (2014, p. 24). A su vez, el principio constitutivo de la *estética popular* también participa en obras de Leonardo Oyola como *Kryptonita* (2011) o *Ultra Tumba* (2020), cuya configuración de alteridades se centra en el sujeto colectivo que habita el vasto territorio situado “más allá” de la legalidad, motivo por el cual diferentes facciones se disputan recurrentemente la hegemonía; o la tensión entre ambas estéticas alimenta relatos como “El onceavo dorado” de Gabriela Cabezón Cámara (2016), donde la alternancia entre perspectivas opuestas (“de abajo” / “de arriba”) resulta tematizada y ese “mirar desde la distancia” se explicita en la situación de su protagonista, un “rubio villero” que observa a su villa natal desde el piso once de un hotel, decidido a entregarla a cambio del dinero prometido por una corporación inmobiliaria, antes de activar una serie de dispositivos que acabarán destruyéndola por completo.

Aquellos principios de lo que aquí esbozamos en los términos de una *estética popular* y una *estética antipopular* siguen repercutiendo en el presente. De manera sucinta y a través del recorrido propuesto en el presente artículo, diremos que algunos de los principios de la *estética popular* consisten en: a) la elaboración de un discurso originado en la interacción efectiva con una otredad; b) el reconocimiento de los códigos culturales de esa otredad; c) la inserción de la voz del otro en la propia escritura; d) las variaciones en la perspectiva (lejos/cerca - arriba/abajo) frente a la otredad; e) la tipificación de diferentes alteridades que integran el sujeto colectivo; f) la identificación de un orden inherente a ese sujeto colectivo. En contrapartida, la *estética antipopular* se regiría por: a) la elaboración de un discurso que prescinde de la interacción efectiva con una otredad; b) la negación de códigos culturales pertenecientes a esa otredad; c) la monopolización de la palabra por parte del sujeto letrado; d) la mantención de una perspectiva distante (lejos – arriba) frente a la otredad; e) la percepción del sujeto colectivo como un todo homogéneo; f) la asignación de un carácter invariablemente caótico a dicho sujeto colectivo.

Hasta aquí llega este esbozo para una *estética popular* y una *estética antipopular*, a partir de las diferentes representaciones de la multitud dentro de las cuales resultaron fundamentales aquellas que suscitó la emergencia del peronismo. Quedan pendientes para futuros

análisis la revisión de los principios propuestos, su posible ampliación, complejización o refutación, sin perder de vista el hecho fundamental de que toda estética es, en última instancia, política.

### Referencias

- Albani, L. (2007). "Por los caminos de Pocho". Disponible en <https://web.archive.org/web/20070312233304/http://www.madres.org/asp/contenido.asp?clave=1241>
- Augé, M. (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Editorial Gedisa.
- Avellaneda, A. (1983). *El habla de la ideología*, Sudamericana.
- Barei, S. (2008). "El otro en clave retórica". En Barei, S. y Leunda, A. I. *Pensar la cultura III. Retóricas de la alteridad* (pp. 7-18), Grupos de Estudios de Retórica.
- Baschetti, R. (s.f.). "Passaponti, Darwin Ángel". Disponible en <https://robertobaschetti.com/passaponti-darwin-angel/>
- Borges, J. L. (1998a). *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (1998b). *El Aleph*, Alianza Editorial.
- Cabezón Cámara, G. (2016). "El onceavo dorado". En Mallo, E. (ed.), *Buenos Aires noir* (pp. 89-101), Alfaguara.
- Chávez, F. (comp.) (1996). *La jornada del 17 de Octubre por 45 autores*, Corregidor.
- Cohen, J. J. (1996). *Monster Culture (Seven Theses)*, U of Minnesota.
- Echeverría, E. (1979). *La cautiva. El matadero. Ojeada retrospectiva*, Centro Editor de América Latina.
- Espósito, R. (2009). "Comunidad y violencia". *Minerva*, N° 12, 72-76. Disponible en [https://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/Comunidad\\_y\\_violencia\\_%287392%29.pdf](https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Comunidad_y_violencia_%287392%29.pdf)
- Gamero, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina*, Sudamericana.
- Hernández, J. (1999). *El gaucho Martín Fierro*, Bureau Editor.
- Hernández, P. J. (1997). *Peronismo y pensamiento nacional. 1955-1973*. Editorial Biblos.
- Muñoz, O. (2024). "El primer mártir del peronismo". *Caras y Caretas*. Disponible en <https://carasycaretas.org.ar/2024/10/17/el-primer-martir-del-peronismo/>
- Jauretche, A. (1973). "Reflexiones sobre la victoria". *Revista Cuestionario*, Año 1, N° 3. Disponible en <https://www.elhistoriador.com.ar/jauretche-reflexiones-sobre-la-victoria/>
- Jauretche, A. (2010). *Los profetas del odio y la yapa*, Corregidor.
- Korn, G. (comp.). (2007). *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*, Ediciones Fundación Crónica General.

Lojo, M. R. (1996): "La frontera en la narrativa argentina". *Revista Hispamérica*, año XXV, N° 75, 125-136.

Mansilla, L. V. (1980). *Una excursión a los indios ranqueles. Tomo I*, Centro Editor de América Latina.

Piglia, R. (1993). *La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca.

Poe, E. A. (2002). *Cuentos. (Traducción de Julio Cortázar)*, Alianza Editorial.

Sacomanno, G. (2003). *La lengua del malón*, Planeta.

Sarmiento, D. F. (1979). *Facundo*, Centro Editor de América Latina.

Scalabrini Ortiz, R. (1973). *Tierra sin nada, tierra de profetas*. Editorial Plus Ultra.

Scalabrini Ortiz, R. (2009). *La manga*, Editorial Lancelot.

Sebreli, J. J. (1956). "Aventura y revolución peronista". *Contorno* N° 7-8, 48.

Torres Roggero, J. (2014). *Un santo populista*, Babel Editorial.

Torres Roggero, J. (2024). *La cuerda vital del sentimiento*, Ediciones del Callejón.

Viñas, D. (1971). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Siglo XX.

Zola, É. (2019). *Germinal*, Alianza Editorial.

Letras, FFyH, UNC) y miembro de la Red Interuniversitaria de Estudios de Literaturas de Argentina (RELA). Obtuvo beca doctoral y postdoctoral del CONICET para realizar sus investigaciones. Ha participado en jornadas, simposios y congresos nacionales e internacionales y es autor o coautor de libros y artículos publicados en revistas especializadas de Argentina y el extranjero. Integra el Proyecto "Literatura y política: configuraciones identitarias de las otredades monstruosas en la narrativa argentina contemporánea" (Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades -UNC-).

Correo electrónico: jerogna@ffyh.unc.edu.ar

**Juan Ezequiel Rogna** es Licenciado en Letras Modernas y Doctor en Letras (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba). Profesor Asistente de la Cátedra Literatura Argentina II (Escuela de