

Creatividad en conflicto

Perspectivas interdisciplinarias desde las Américas en contextos de crisis

OLAF KALTMEIER,
WILFRIED RAUSSERT
Y MATTI STEINITZ
(COORDS.)



Creatividad en conflicto

Perspectivas interdisciplinarias
desde las Américas en contextos de crisis

Olaf Kaltmeier, Wilfried Raussert y Matti Steinitz
(eds.)



CLACSO

Consejo Latinoamericano
de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais

CLACSO Secretaría Ejecutiva

Karina Batthyány - Directora Ejecutiva

María Fernanda Pampín - Directora de Publicaciones

Equipo Editorial

Lucas Sablich - Coordinador Editorial

Solange Victory y Marcela Alemandi - Producción Editorial



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital desde cualquier lugar del mundo ingresando a libreria.clacso.org

Creatividad en conflicto. Perspectivas interdisciplinarias desde las Américas en contextos de crisis (Buenos Aires: CLACSO, julio de 2024).

ISBN 978-987-813-787-2



CC BY-NC-ND 4.0

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales

Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875

<clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

Con el apoyo de:



**Federal Ministry
of Education
and Research**

Creatividades populares (en la perpetua crisis latinoamericana)

El eterno retorno de la inventiva y la supervivencia –y la verdadera historia del alambre en el transbordador Columbia–

Pablo Alabarces

■ Doi: 10.54871/ca24cc70h

Para Aníbal Ford, in memoriam

1

En 1988, el cantautor argentino Ignacio Copani lanzó su disco debut: como era usual en el primer Larga Duración o *Long Play* de un artista desconocido, el título del álbum fue su propio nombre. Fue un gran éxito, especialmente si tomamos en cuenta las duras condiciones económicas por las que atravesaba la sociedad argentina: la inflación se había agravado –poco después estallaría una crisis hiperinflacionaria– y repercutía con dureza en los ingresos populares. No parecían tiempos para gastar dinero en música.

Sin embargo, *Ignacio Copani*, editado primero como producción independiente y luego sucesivamente reeditado por la discográfica multinacional Emi Odeón (hoy absorbida por Universal Music Group), alcanzó el *doble platino*, que en ese entonces equivalía a

120.000 ejemplares vendidos. Era un gran comienzo para una larga carrera musical que, con el tiempo, fue perdiendo ímpetu y repercusión; tuvo un nuevo *hit* diez años más tarde, cuando se transformó en una suerte de *trovador paraoficial* del club de fútbol local River Plate, para luego perdurar, apenas, como recuerdo o parodia. Sus canciones pretendían transitar un recorrido entre el compromiso social levemente progresista –el siglo XXI lo encontró embanderado con el kirchnerismo–, algún tono amoroso y, especialmente, el humor. Su instrumento era –es– la guitarra, con acompañamientos limitados, en la mejor tradición del trovador o el *juglar*.

El primer LP tenía dos exitosos cortes de difusión. El primero, “Cuántas minas que tengo”, es una buena muestra de lo dudoso de su humor: las *minas* –las mujeres, en el argot de Buenos Aires– se transformaban en las *manos*, ante los reiterados fracasos amorosos del narrador; la canción culminaba con los versos “Y la noche se vuela/Entonces me voy con mi novia Manuela/Algo es algo/Yo me entiendo”. “Manuela”, en el mismo argot, remite a la masturbación.

El segundo tema, en cambio, tiene más densidad para interpretar. “Lo atamo’ con alambre” (sic) repone en el título una oralidad popular: la supresión de una “s” final (“atamo” por “atamos”), que es a la vez un sociolecto y un dialecto –muy típico de los nativos de Rosario, la segunda ciudad argentina, como puede verse, tercamente y hasta el día de hoy, en el habla del futbolista Lionel Messi, que jamás pronuncia una “s” final. En esa referencia, el título repone una suerte de imaginario popular: “atar con alambre” significa, en la cultura argentina, la posibilidad de una reparación de emergencia sin los materiales o las herramientas adecuadas, sino apenas con un trozo de alambre –un hilo de metal de diferentes grosores–. “En esta tierra santa nunca nos falta imaginación/Para arreglar la pava y fijar la cama con precisión”, afirma la letra, con lo que remite a una suerte de capital cultural argentino, con el tono celebratorio de un nacionalismo banal (“tierra santa”).

El cierre, en cambio, parece tomar una distancia levemente crítica de ese capital:

Si viene el fin del mundo en un segundo por la explosión,
No te preocupes nena que aún nos queda una salvación.
¿Y cuál es?
Lo atamo' con alambre, lo atamo', lo atamo' con alambre, señor,
Lo atamo' con alambre y con un poquito de cinta Scotch.

La cinta Scotch es una vulgarización de una marca de cinta adhesiva. En este contexto, funciona como duplicación de la precariedad: *atado con alambre y reforzado con cinta adhesiva*. La imaginación parece ceder paso a la ironía: no se trataría ya de festejar la creatividad, sino de describir la precariedad de la vida popular, en un contexto de aguda crisis económica (“Si por la deuda externa usted se enferma de sarampión”, en la década de la crisis de la deuda latinoamericana) y la –aún entonces vigente– amenaza de una guerra nuclear (“la explosión”).

No deja de ser, empero, un texto celebratorio, en una tradición populista potente, la del peronismo argentino. En 1988, este se preparaba para regresar al poder del que había sido desalojado por los militares en 1976, cuando iniciaron la dictadura más terrible sufrida por la sociedad argentina. En 1983, en el regreso democrático, el peronismo había sido vencido por primera vez en elecciones libres; el partido Cívico-radical, de orientación social-liberal y liderado por Raúl Alfonsín, estaba concluyendo su primer período en medio de un agudo fracaso económico, como dijimos, lo que condujo a la victoria del candidato peronista Carlos Menem a comienzos de 1989. El gobierno menemista operó una profunda transformación neoliberal de la que la Argentina aún no se ha recuperado, con sus consecuencias de pobreza y desocupación estructural y fragmentación social, pero organizado por una retórica y una praxis política clásicamente populista. La celebración de esa creatividad popular, entonces, podía desplegarse en otros andariveles y fisuras.

2

La canción de Copani no es la única aparición del alambre en los textos de la cultura de masas de la época. Mucho más interesante –y mucho más divertido– es un cuento del narrador, dibujante e historietista Roberto Fontanarrosa. Si la masividad de Fontanarrosa procedía de su humor gráfico –publicaba diariamente en el diario *Clarín* de Buenos Aires, el de mayor circulación nacional–, su literatura también gozaba de una gran difusión, reeditada hasta nuestros días (aún después de su muerte temprana, a los sesenta y dos años, en 2007). Fontanarrosa publicó tres novelas y diez libros de cuentos, el último póstumo, además de numerosas recopilaciones de sus chistes gráficos y de dos personajes de historieta: *Boogie el aceitoso* e *Inodoro Pereyra, el renegau* –parodias de un asesino a sueldo y de un gaucho argentino, respectivamente.

En su tercera colección de cuentos, *No sé si he sido claro*, de 1985, el cuento “La verdad sobre el transbordador Columbia” está confiado a la voz de un ingeniero de la NASA norteamericana, quien está a cargo del lanzamiento de la primera edición de la nave espacial –lo que, efectivamente, había ocurrido en 1981, durante la presidencia de Ronald Reagan–. El narrador relata las dificultades que encontraba la preparación de la nave, demorada en cuatro meses por dificultades técnicas que, en pocos párrafos, revelan su carácter paródico con el uso de un lenguaje técnico ficticio:

Lo cierto es que se nos había atascado el sistema de gasificación de ozono y no había poder humano que lo pusiera en sus trece. Por lo tanto, los dos carretes centrales que alimentaban la inyección de parafina comprimida a la primera (y más grande) de las toberas, no tenían autoridad alguna para impulsar los propergoles sólidos del segundo sistema. En principio supuse que todo radicaba en la baja potencia de las cargas de hidracina y etanol, lo que me costó que William Congreve me arrojara por dos veces el mismo doughnut a la cara. Finalmente Congreve me convenció, con ayuda de Sato Saigo, de revisar totalmente los vectores del difusor de entrada en relación

con la expansión de energía térmica en el primer sistema (Fontanarrosa, 1985, p. 17).

Cuando todo parece encaminado, sin embargo, un nuevo incidente técnico parece detener el vuelo de la nave:

—La tobera del segundo sistema se atascó —me disparó Sanduway apenas le hube abierto la puerta. Sentí como si millones de pequeños alfileres se clavasen en mi cuerpo. Las piernas se me aflojaron y de no mediar el apresurado sostén de Meck me hubiese destrozado la cabeza contra el piso (p. 17).

Las consecuencias del desperfecto pueden ser terribles para el ingeniero, para la NASA, para los Estados Unidos y hasta para el mundo: “La preeminencia de la carrera espacial volvería a manos de los comunistas y podía decirse que el mundo libre estaría al borde de la destrucción, el holocausto atómico y ¿por qué no? la contaminación de los ríos” (Fontanarrosa, 1985, p. 21). En medio de su desesperación, el narrador corre a la nave espacial y comprueba la falla; en ese momento, escucha la voz de un auxiliar de mantenimiento, cuyo nombre en la placa de identificación es Artemio Pablo Sosa: claramente, un latino. “—¿Qué es usted? —me interesé—. ¿Mejicano? —Argentino —me dijo. Yo apoyé mi empapada espalda contra una mampara y meneé la cabeza con desaliento” (p. 22).

Mientras el ingeniero-narrador piensa seriamente en arrojarse al vacío, temeroso de la ira del presidente Reagan (“Y yo conocía bien al presidente. Por mucho menos que eso lo había visto hacer cosas terribles con los indios, largo tiempo atrás, en el cine de Tolucah, mi ciudad natal” [Fontanarrosa, 1985, p. 21]), el obrero argentino parece querer ayudarlo:

—¿No camina? —dijo el hombre. Estuve tentado de explicarle, pero me frenó el ridículo de enredarme en una charla técnica con un auxiliar electricista que no solo no detentaba cargo relevante alguno, sino que ni siquiera era sajón. Por otra parte, ya el desprolijo personaje me había dado la espalda y, mientras se rascaba los dorsales

lentamente con el pulgar de la mano derecha, atisbaba hacia lo alto de la tobera a través del triple cristal atérmico que nos separaba de ella, sobre la consola de mandos. Sosa volvió hacia mí. Ahora se estiraba hacia abajo, impudorosamente, la tela que le recubría la entrepierna. —Está abierto? —señaló a sus espaldas la puerta que accedía a la tobera. Asentí con la cabeza. Pero no volvió hacia allí. Caminó hasta donde había estado sentado y comenzó a revolver en un bolso de trabajo abandonado junto a los restos de su merienda. Sacó una manzana y entonces sí, pasó de nuevo junto a mí, hacia la puerta de entrada a la tobera (p. 23).

De pronto, el argentino reaparece y formula la pregunta inaudita:

—¿Tiene un alambre? —me preguntó. Sacudí la cabeza, negando. —Me parece que yo[...] —masculló—. Algo me queda [...] Fue hasta su bolso, revolvió en él y sacó un trozo de alambre de unos veinte centímetros. Mientras procuraba enderezarlo (había estado plegado en secciones de unos seis centímetros) me miró y enarcó las cejas. —Vamos a ver, dijo un ciego —informó, serio. Pasó de nuevo frente a mí y se metió en la tobera (p. 23).

Los trozos de alambre, claro, se guardan plegados en secciones cortas y prolifas esperando a que surja la necesidad de usarlos.

Apareció de nuevo el argentino: se estaba frotando las manos con un trapo. —A ver, maestro —me dijo. —¿Qué? —Préndala —me indicó, señalando con un movimiento de cabeza hacia la tobera. Ahora sí, lo miré como comprendiendo que se trataba de un ser viviente quien me hablaba. —Préndala. Dele —insistió, mientras volvía hacia su bolso y metía el trapo en su interior. Caminé cuatro lentos y arrastrados pasos hacia el encendido, apoyé un dedo sobre el botón y giré mis ojos para mirar al argentino, compasivamente. Apreté el botón y se escuchó un ronroneo suave y parejo primero, y luego un rugido saludable. Casi estrello mi cara contra el triple cristal en procura de ver desde más cerca lo que no podía creer. ¡Aquella maldita tobera funcionaba! Me di vuelta, incrédulo, hacia ese sudamericano providencial (p. 24).

El argentino Sosa sabe, empero, que el arreglo es una reparación precaria:

—No —pareció contradecirse—. Va a andar bien. Luego, sí, se dirigió a mí: —Le va a aguantar bastante. Por lo menos para sacarlo del paso. Eso sí [...] —advirtió—[...] capaz que de aquí a un par de años le tenga que pegar una revisada. Pero [...] por ahora [...] —pareció conformarse (p. 24).

Por supuesto, como todos sabemos, el lanzamiento del Columbia fue un éxito. El narrador relata que intentó buscar al argentino, pero descubrió que el mismo día del lanzamiento había abandonado la NASA rumbo a New York; una agencia de investigaciones lo rastreó luego como “lavacopas en un restaurante italiano sobre la Séptima Avenida” y más tarde “como iluminador en un teatro de quinta categoría donde ponían piezas musicales para público latino, en Broadway”. “Pero nunca más pude encontrarlo” (Fontanarrosa, 1985, p. 25), afirma el narrador, sumergiendo a Sosa en el anónimo destino de todos los migrantes latinos en los EE. UU.

El pacto del relato es obviamente humorístico, y el humor se soporta en el registro paródico: en este caso, de un tipo de texto muy utilizado por Fontanarrosa, la crónica periodística autobiográfica al estilo del *Selecciones del Reader's Digest*, la célebre publicación periódica que condensaba lecturas para públicos de las clases medias en todo el continente (desde 1922 en inglés, desde 1940 en español para toda Hispanoamérica). Pero la parodia incorpora el *alambre* como catalizador: un latino —un *no-sajón*, como afirma el narrador— puede resolver un problema tecnológico de envergadura, que aparece como insoluble para la ciencia occidental, gracias a una *habilidad* meramente técnica, de la que el científico —sajón— está desprovisto. Un saber técnico, una *habilidad*, un *haber* popular, hiperbolizado —una hipérbole que coloca la habilidad, a la vez, al límite de lo paródico—: esa capacidad de resolver problemas *menores* reemplaza eficientemente la más compleja tecnología.

Sin embargo, el obrero argentino no puede *capitalizar* su técnica en un mercado que le es ajeno; puede salvar el programa aeroespacial norteamericano, pero luego *debe* continuar en su destino de precariedad laboral migratoria y anónima. En el cuento de Fontanarrosa, por supuesto, hay celebración *populista* del recurso, pero como *arte de hacer*, como creatividad e inventiva popular: no se construye sobre él una concepción del mundo –no puede construirse– ni el éxito industrial o comercial.

“El haber visto a un obrero reemplazar una pieza que valía dos mil dólares por un piñón de bicicleta me enseñó tanto como muchos libros”, afirmaba Aníbal Ford (1994, p. 13). Vayamos en esa dirección.

3

No podemos afirmar que sea una razón epocal: no hay nada que nos permita invocar algo, en el contexto histórico, que explique las coincidencias. Se trata más bien de desplazamientos indiciales, de conexiones –seguramente, desplazamientos y conexiones producidos en nuestra propia búsqueda.

Pero, en esos mismos años, la cuestión de la utilización popular de la técnica reaparece en otro tipo de texto, ahora académico. Se trata de los dos libros que Beatriz Sarlo publica entre 1988 y 1992: *Una modernidad periférica* es el primero; *La imaginación técnica*, el segundo. A su vez, podríamos conectarlos con su primer libro importante de esos años: *El imperio de los sentimientos* (1985), porque lo que organiza su indagación sobre los folletines sentimentales argentinos de los años veinte del siglo pasado es la búsqueda de explicar una *sensibilidad popular* –un uso popular de los materiales letrados–. Búsqueda que está, a la vez, explícitamente distanciada de una perspectiva populista –ese círculo epistémico según el cual “si a la gente le gusta, algo bueno debe tener”– y de la “suficiencia elitista” que trata a esos materiales como literatura *menor*.

En esa dirección, la *experiencia de la modernidad* que Sarlo indaga en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX es también la experiencia popular. Pero esa perspectiva se vuelve más aguda en su libro de 1992: *La imaginación técnica* es, a partir de las figuras de los *inventores* y las ficciones científicas entre el cambio de siglo y la década de 1930 –entre los cuentos de Leopoldo Lugones, los de Horacio Quiroga y las novelas de Roberto Arlt–, una indagación sobre el rol de la técnica en el imaginario y la práctica popular:

Se trata del impacto, que creo importante, de la técnica como instrumento de modernización económica y protagonista de cambios urbanos, pero también como núcleo que irradia configuraciones ideales de imágenes y desencadena procesos que tienen que ver tanto con construcciones imaginarias como con la adquisición de saberes probados (Sarlo, 1992, p. 11).

La modernidad se verifica en la técnica, pero esta no es un insumo restringido, entre otras cosas gracias a la cultura de masas. Como difusión, pero también como técnica en sí misma, valga la redundancia. Por un lado, gracias a la enorme circulación que adquieren las publicaciones de divulgación, como *Mecánica popular* (la más famosa, fundada en Chicago en 1902, y publicada en español desde 1947), y especialmente *Ciencia Popular*, editada en Buenos Aires desde 1928; así como la divulgación emprendida por los diarios populares *El Mundo* y *Crítica*. Sarlo afirma que:

a fines de la década, en los kioscos de Buenos Aires (y, por lo que muestra el correo de lectores, de decenas de pueblos en todo el país) podían comprarse simultáneamente no menos de siete revistas dedicadas a la radio, la tecnología fotográfica y filmica, los hobbies técnicos, la divulgación científica y la invención amateur (Sarlo, 1992, p. 72).

A la vez, el objeto privilegiado de esta *técnica popular casera* es la radio: la posibilidad de construir aparatos receptores es una de las fórmulas predilectas de las publicaciones de masas, que difunden,

entonces, los modos en que sus públicos de masas pueden fabricar receptores para esas mismas masas. La tautología, claro, no es perfecta: la técnica es popular, pero no es democrática. Precisa, además de su difusión, de la capacidad del *habilitoso* –es decir, del sujeto, por definición un hombre, que puede transformarse en *bricoleur* por su habilidad innata o autodidacta–. La clave de esa popularidad es que se trata de una habilidad *no escolarizada*, y por eso la televisión –es decir, la fabricación de aparatos receptores de imágenes en movimiento– no puede popularizarse, porque requiere a la vez una mayor inversión de capital y un saber especializado –ahora *tecnológico* y no meramente *técnico*–. En 1992, Sarlo está sugiriendo que la prioridad de lo tecnológico sobre lo técnico –de lo científico sobre el oficio– tiende a desplazar al *habilitoso popular* para reemplazarlo por el científico o el inventor tecnológico –que ya no puede ser popular, porque debe ser universitario–.

A su vez, en 1994, en *Escenas de la vida posmoderna*, Sarlo cuestiona la facilidad con la que los que ella llama “los nuevos populistas o neopopulistas de mercado” encuentran “estrategias de supervivencia” o “creatividad popular” en cada gesto:

Lo otro: la celebración indiscriminada de las estrategias de supervivencia popular en el continuo flujo de los medios audiovisuales, implica confiar no en la iniciativa y la originalidad del pueblo, sino entregarlo todo al despliegue de las diferencias sociales propias del capitalismo y creer, en esto sí a la manera populista clásica, que todo lo que el pueblo hace es sabio y va perfectamente en la dirección de sus intereses (Sarlo, 1994, pp. 127-128).

4

Aquí sí, posiblemente, puede hallarse un clima de época: los años neoliberales y neoconservadores incluyen una importante presencia de trabajos que elogian las formas disimuladas de las resistencias populares, a las que a veces se llama “creatividades”. De ese

período es la obra de John Fiske, célebre en los estudios sobre medios de comunicación por el concepto de “democracia semiótica” (Fiske, 1989), pero también el libro del politólogo y etnógrafo James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia* ([1990] 2004), publicado por primera vez en 1990. Es el momento de auge de la influencia de Michel de Certeau (1984): *La invención de lo cotidiano* había sido traducido al inglés en 1984 y su subtítulo, en las ediciones original francesa y tardía mexicana, era *Artes de faire*: es decir, “Artes de hacer” –artes de hacer ordinarias, comunes, *populares*, resistentes, desviadas: la más citada, y peor demostrada empíricamente, es el escamoteo, la *táctica* (otra palabra decertausiana reiterada) con la que el obrero sustrae elementos al patrón: materiales, deshechos o, simplemente, tiempo–. Y, también, de 1993 es el filme colombiano *La estrategia del caracol*, magnífica y muy exitosa ficción en la que los habitantes de un edificio popular bogotano –una vecindad, un conventillo– evitan la demolición del predio luchando contra el capital y contra el Estado –y sus eternos aliados: los abogados– utilizando esas artes o *discursos ocultos*: los de los dominados –mudando el edificio con una grúa–.

Posiblemente, nunca antes y tampoco después haya habido, en la teoría cultural o política, tanta confianza en la capacidad impugnadora del mundo popular, tanta certeza de su capacidad creativa. Que ello coincida con el momento en que el capitalismo arrasaba con todas las posibilidades de esa impugnación puede ser, exactamente, la razón, por inversión optimista o negadora.

Aunque se trata de un “populista clásico”, para citar a Sarlo, la intervención de Aníbal Ford en su libro de 1994 nos lleva en otras direcciones (Ford, 1994). Por un lado, Ford indica desde el título cómo comprende su contexto: la *crisis*. No se trata –aunque también se trata– de una *reconversión*, de un *proceso* o de una *revolución* neoliberal: se trata de una *crisis*, en tanto que la experiencia popular del rediseño neoliberal de las sociedades latinoamericanas es la de la pauperización, la desaparición de los horizontes clásicos de expectativas, las formas de la comunalidad desplazadas por

el individualismo y la fragmentación social, entre otras variantes del apocalipsis. Las diez plagas transformadas en experiencia cotidiana del mundo de los dominados –cuando aún no se habían cumplido, ni por aproximación, las promesas de bienestar de la modernización de posguerra–. Es una crisis, entonces, que también implica a la comunicación y la cultura –el campo de trabajo de Ford– y lo lleva a someter su propio “populismo clásico” a examen crítico. Casi una década antes, había escrito:

Y con ello no estoy “haciendo” populismo –aunque soy populista, en los términos en que redefiniera este concepto ya hace años don Arturo Jauretche, y también en los términos en que lo “percibe” el proceso– sino volviendo, o pensando que se está volviendo a una ancestral reivindicación del hombre común frente a esas concepciones que abierta o solapadamente, desde el autoritarismo o desde la más fina cultura, lo trataron como bárbaro, ignorante o idiota. Como manipulable. [...] Refiriéndose a las verdades, las experiencias, los procesos que subyacen en la cultura de las clases populares, Perón dice [...] que “hay que escuchar con humildad” (Ford, 1985, p. 302).

En medio de la crisis neoliberal, en cambio, la argumentación de Ford va en búsqueda de otra sutileza. Por ejemplo, cuando relata su descubrimiento de los recursos populares para alternativizar la captura de la señal de satélite televisivo: en un momento en que la reorganización de la oferta mediática prioriza las señales pagas y privadas por sobre las abiertas y públicas, Ford nota que en los barrios obreros se multiplican las *budineras* –recipientes metálicos para cocinar budines, pasteles o tortas– que funcionan como antenas satelitales: budineras, palanganas, ollas, objetos metálicos con forma redondeada que puedan reemplazar una antena parabólica. (Simultáneamente, interpelaba a sus estudiantes en la universidad preguntando “¿Quién no sabe colgarse del cable?”: “colgarse”, en la Argentina, significa engancharse o robar una señal del cable coaxial de las televisoras, o la luz, o el gas, o el agua). Pero no se trata de, simplemente, una táctica de escamoteo, como diría De Certeau:

acceder al cable o al satélite les permite a los públicos, además, asistir al espectáculo global, les permite quedar del lado de adentro de lo que saben que será una línea divisoria en los tiempos neoliberales: *consume o perece*. Una suerte de transnacionalización popular, de la que la migración es parte: “[...] si por último se trataba –como en las viejas utopías populares– de espiar horizontes más propicios para la supervivencia, algo que hoy sabemos que actúa efectivamente en el imaginario de la ‘migra’” (Ford, 1994, p. 47).

El *habidoso* como figura popular reaparece, entonces, en la obra de Ford, pero con un pliegue. No se trata solo de astucias, sino de oficios, destrezas, capacidades técnicas. Para ello, acude a un texto fundador de la modernidad argentina, que es el *Informe sobre el estado de las clases obreras argentinas en el interior de la República*, redactado por el catalán Juan Biale Massé por encargo del ministro del Interior del presidente Roca, Joaquín V. González, con el objetivo de producir una Ley Nacional del Trabajo: “Ahí, este científico positivista, refutando las tesis discriminatorias del darwinismo social imperante en la etapa, defendía las capacidades del trabajador criollo (mestizo) y al hacerlo registraba destrezas tecnológicas, como las del ‘habidoso’, actor de eso que llamamos la ‘cultura del alambre’” (Ford, 1994, p. 65). En la nota al pie que clausura el párrafo, Ford expande el concepto:

El concepto de cultura del alambre proviene de la utilización de este como un elemento multiuso, apto para arreglar objetos o máquinas, para el *bricolage* de auxilio. Esa cultura se desarrolló en la Argentina debido en parte a las grandes distancias y la imposibilidad de encontrar elementos adecuados. Aún hoy el rollo de alambre es considerado imprescindible para todo aquel que viaja por el país. A esa cultura pertenece el “habidoso”, hombre de muchos oficios y habilidades. “Vivo, inteligente y rápido en la concepción, nada lo sorprende y para todo halla salida”, describe Biale Massé en el *Informe* (p. 81).

Ha reaparecido el alambre. Hemos regresado al transbordador Columbia.

5

Ford descubre un pliegue más en el mismo *Informe* de Biale Massé (1904): en 1904, el catalán proclama su admiración por el “rastreador riojano”, que “sin saber leer ni escribir, sin cuadrículas ni pantógrafos, con su solo talento y su constancia, tiene aún mucho que enseñar a Bertillon y a los modernos médico-legistas, a grafólogos y peritos” (Ford, 1994, p. 66). La figura del rastreador, que siempre es riojano –natural de la provincia norteña de La Rioja– por alguna razón que nadie ha podido desentrañar, aparece con frecuencia llamativa, y siempre con admiración, en textos del siglo XIX argentino: lo lanza a la fama Domingo Sarmiento en su *Civilización y Barbarie*, de 1847; reaparece en un folletín del novelista Eduardo Gutiérrez, *Amor funesto*, de 1883; lo reencuentra el ingeniero francés Alfred Ebelot, que entre 1870 y 1908 vivió y trabajó en la Argentina, publicando su libro *La Pampa* en 1890; su estrellato culmina en el *Informe* de Biale. El rastreador es el sujeto capaz de desentrañar, a partir de la lectura de huellas, el sabor de las hierbas o los sonidos de la pampa, la ubicación probable de algo que se busca o se persigue: un objeto, un animal, un enemigo, un fugitivo. Ford llama a estas reivindicaciones del rastreador –un sujeto popular cuyo saber es radicalmente preletrado, analfabeto, tradicional, *bárbaro* y *americano* (como insistirá Sarmiento)– “el lapsus de los agentes modernizadores” (p. 68): agentes que, mientras defienden una modernidad impuesta incluso a sangre y fuego sobre las clases populares y los campesinos (los gauchos argentinos, por ejemplo, exterminados por el proyecto modernizador agroexportador), no pueden sino reparar en esta figura de saberes y habilidades asombrosos.

Una década antes del texto de Ford, la cita de Alphonse Bertillon, el francés inventor en 1882 de la antropometría y, por ende, uno de los fundadores de la criminología moderna, está en el famoso y ya clásico trabajo de Carlo Ginzburg, “Señales”, de 1979 (en español, “Indicios” [Ginzburg, 1999]). Ford no desconoce la referencia: por el

contrario, la hace explícita para usarla como plataforma. Ginzburg había hablado de un “paradigma indiciario”, opuesto a un paradigma galileano –el de la ciencia moderna–, que despliega a partir de la tríada Morelli-Conan Doyle-Freud, como es bien sabido –la lectura de indicios pictóricos, criminales o inconscientes, respectivamente–. Para ello, va hacia las leyendas que hablan de los hijos del rey de Serendipo y su capacidad para descubrir un camello que jamás han visto: de allí la invención de la *serendipity*, que describe el hallazgo aunque, según esa leyenda, consiste en la habilidad para leer índices. Saberes venatorios, dice Ginzburg: los del cazador leyendo huellas de sus presas. Saberes populares, afirma: orales, experienciales, corporales –el olfato, la vista, el gusto–. Saberes locales, sostiene, apropiados por las burguesías desde la Contrarreforma. Finalmente: saberes conjeturales (abductivos), porque consisten en la elaboración de conjeturas a partir de la lectura de indicios, y eso une a todo el registro no galileano con el mundo subalterno: médicos, políticos e historiadores con alfareros, carpinteros, marinos, cazadores, pescadores y mujeres (Ginzburg, 1999, p. 188). La apropiación de los saberes del mundo subalterno por los dominantes se ejemplifica, al final del trabajo, con el pasaje de los saberes populares bengalíes sobre las huellas de los dedos a la dactiloscopia moderna –es decir: a una forma de control social–.

El pliegue que propone Ford es la conexión de todos estos hilos –de todos estos alambres–. Los saberes y las habilidades populares, que anteceden a la represión de la modernidad –o de la Contrarreforma, como dice Ginzburg– conforman una nueva epistemología o, mejor aún, una gnoseología distinta, por subalterna. La cultura popular –la sabiduría, la creatividad o la experiencia de su mundo– no es un repertorio de objetos o de prácticas, sino un modo de conocer y un arte de hacer que se actualiza en cada crisis, en cada “situación de incertidumbre” (Ford, 1994, p. 195). No es en vano que el capítulo que despliega estos argumentos se titule “Conexiones. El conjunto ‘índices, abducción, cuerpo’: entre los comienzos de nuestra modernidad y la crisis actual” (pp. 65-83).

Se trataría, siempre, de leer índices y hacer conexiones y conjeturas que permitan vislumbrar un intersticio o una fisura en la crisis, para decidir en situaciones de incertidumbre. Allí radicaría la creatividad popular: en tácticas de sobrevivencia. Aun un populista clásico como Ford, aquejado del pesimismo terminal que la década neoliberal disemina como clima epocal, no puede más que refugiarse en esa seguridad.

6

El compositor e intérprete de *trap* y cumbia argentino más popular del momento, L-Gante (Elián Ángel Valenzuela), fue destacado por la vicepresidenta Cristina Fernández de Kirchner como un joven exitoso simplemente por usar “una computadora Conectar Igualdad y un micrófono de mil pesos”. Conectar Igualdad es el nombre del programa estatal kirchnerista de distribución de computadoras portátiles gratuitas a los alumnos de las escuelas públicas. Mil pesos equivalían, en ese momento (2021), a 10 dólares. L-Gante se vio obligado a señalar que la computadora la había conseguido en el mercado negro, vendida por un estudiante necesitado o por un ladrón de poca monta. La habilidad popular parece consistir, entonces, en constituirse como *emprendedor*, la nueva figura heroica del capitalismo posfordista y neoliberal, ya en este siglo, o *Youtuber* o *influencer*, aprovechando los vericuetos del mercado negro y de la circulación en internet, presuntamente –falazmente– democrática y de acceso libre. La política democrática del populismo progresista, en el mismo movimiento, se limita a confiar en el acceso de los sujetos subalternos a esa posibilidad tecnológica: una computadora, un micrófono. El acceso a internet depende de otras tácticas populares: robar señal de wifi, compartir paquetes de datos. No del Estado, ni de la acumulación de poder popular: depende de la vieja lógica de la supervivencia, ahora hiperbolizada.

En un texto recientísimo, Castagno, Romani y Wortman (2023) afirman la necesidad de estudiar y discutir la creatividad en un contexto donde ella está hipervalorizada. En ese marco, los compiladores sostienen que:

Este problema nos introduce a la segunda cuestión que atraviesa este libro: la dimensión social de la creatividad. Es decir, el campo de tensión que describe la polaridad entre lo individual y lo colectivo. Por un lado, encontramos el discurso hegemónico de las industrias creativas que entroniza a la figura del emprendedor individual como motor de la innovación y el desarrollo económico. Este proyecto [...] conduce a una promesa de desarrollo basada en la formación de clústeres creativos y empresas incubadoras (*startups*) que, orientadas hacia la producción inmaterial y fundadas en derechos exclusivos sobre la propiedad intelectual, buscan obtener rentas monopólicas en el mercado. Este modelo de valorización –que atraviesa toda la historia del capitalismo– se ve reforzado en el siglo XXI con la figura del emprendedor cultural, quien está llamado a articular la acumulación privada del capital con la búsqueda de “excepcionalidad y autenticidad como reivindicaciones culturales distintivas y no duplicables” [como señala David Harvey]. El modelo hegemónico de la creatividad pretende limitar así la capacidad humana de invención a un mero aliciente del desarrollo productivo (pp. 18-19).

En esa dirección crítica, la introducción al volumen concluye afirmando que:

Desde “arriba”, la creatividad aparece como un motor de la acumulación capitalista bajo el impulso neoliberal de finales del siglo XX. Desde “abajo”, la creatividad constituye una potencia colectiva que todavía mantiene intacta la promesa política de un contenido emancipatorio (p. 25).

Desde abajo –es decir, desde una perspectiva popular y subalterna– la creatividad *debería* constituir una potencia colectiva y emancipatoria –reduciendo la paráfrasis a su formulación más básica–. Como quisimos mostrar hasta aquí, esa potencia emancipatoria

parece haber sido clausurada hace más de treinta años, en el preciso momento en que la creatividad popular debió limitarse –al menos, en la perspectiva de sus aliados y sus intérpretes– a mantener, apenas, un poco de autonomía significativa. Como síntoma de ese periplo, el volumen del que estamos hablando no incluye, entre los varios casos analizados, ninguno de creatividad subalterna, salvo en la música popular uruguaya –el trabajo de Rosario Radakovich (2023)–. Finalmente, parecería que ese es el espacio en el que/al que se limita la creatividad popular: bailar y cantar, aunque para eso deba ser debidamente capturada en la máquina tecnológica *internetiana*, que promete autonomía mientras multiplica *algoritmización*.

Mientras tanto, nadie lleva ya un trozo de alambre en su automóvil. No, al menos, en los autos modernos, en los que es imprescindible la mediación de una computadora para regular un inyector; es posible –precisaríamos una intervención etnográfica para comprobarlo– que perdure en los automóviles cuya supervivencia como máquina de transporte es dudosa. Es posible, así, que el alambre, junto al robo de datos o señales de wifi, sea hoy una marca poderosa de clase social.

Bibliografía

Bialet Massé, Juan (1904). *Informe sobre el estado de las clases obreras argentinas en el interior de la República*. Buenos Aires: Adolfo Grau.

Certeau, Michel de (1984). *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.

Fiske, John (1989). *Reading the Popular*. Londres y Nueva York: Routledge.

Fontanarrosa, Roberto (1985). La verdad sobre el transbordador Columbia. En *No sé si he sido claro* (pp. 16-25). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Ford, Aníbal (1985). Cultura dominante y cultura popular. En Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano (coords.), *Medios de comunicación y cultura popular* (pp. 21-25). Buenos Aires: Legasa.

Ford, Aníbal (1994). *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu.

Ginzburg, Carlo (1999). Indicios. Raíces de un paradigma de referencias indiciales. En Carlo Ginzburg (coord.), *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia* (pp. 138-175). Barcelona: Gedisa.

Radakovich, Rosario (2023). De la plena al trap. Una nueva cartografía de la música popular uruguaya. En Ana Wortman, Pablo A. Castagno y Matías Romani, *Los usos de la creatividad: horizontes en estudios culturales* (pp. 93-108). Buenos Aires: Teseo.

Sarlo, Beatriz (1985). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos Editora.

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sarlo, Beatriz (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sarlo, Beatriz (agosto de 1996). Retomar el debate. *Punto de Vista*, (55), 38-42.

Scott, James ([1990] 2004). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Ediciones Era.

Wortman, Ana; Castagno, Pablo A. y Romani, Matías (2023). *Los usos de la creatividad: horizontes en estudios culturales*. Buenos Aires: Teseo.