

Título original: *The Dustbin of history*  
Harvard University Press (Cambridge, Massachusetts)

Cubierta: [www.trilce.com.ar](http://www.trilce.com.ar) + Andrés Mendilaharsu  
Editora: Emilce Paz  
Traductor: Fermín Rodríguez

Marcus, Greil  
*El basurero de la historia* -1ª ed.- Buenos Aires: Paidós, 2012.  
252 pp.; 23x15 cms

Traducido por: Fermín Rodríguez  
ISBN 978-950-12-5615-4

1. Estudios Culturales. I. Rodríguez, Fermín, trad. II. Título  
CDD 306

1ª edición, 2012

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares de *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

© 2005, Greil Marcus

© 2012, de todas las ediciones en castellano:  
Editorial Paidós SAICF  
Publicado bajo su sello Paidós  
Independencia 1682/1686, Buenos Aires - Argentina  
E-mail: [difusion@areapaidos.com.ar](mailto:difusion@areapaidos.com.ar)  
[www.paidosargentina.com.ar](http://www.paidosargentina.com.ar)

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723  
Impreso en la Argentina - *Printed in Argentina*

Impreso en Primera Clase,  
California 1231, Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
en febrero de 2012.

Tirada: 3.000 ejemplares

ISBN: 978-950-12-5615-4

**Greil Marcus**

# EL BASURERO DE LA HISTORIA

**Traducción  
Fermín Rodríguez**



PAIDÓS

Buenos Aires • Barcelona • México

En 1936, cuando la Depresión estaba todavía en boca de todos, la revista *Fortune* le encargó a uno de sus redactores, James Agee, una serie de notas sobre campesinos blancos en el Sur que Agee hizo en compañía de un fotógrafo del gobierno, Walker Evans. Cincuenta años más tarde, un periodista del *Sacramento Bee*, Dale Maharidge, y el fotógrafo del *Bee* Michael Williamson se propusieron averiguar qué había sido de las personas que habían hallado Agee y Evans y qué pasó con sus descendientes, recreando sus historias desde 1936 hasta hoy.

Agee y Evans hallaron a tres familias vecinas de campesinos, que vivían del cultivo del algodón en Alabama. La mayoría de la cosecha era para los dueños de la tierra; las familias vivían de préstamos, de changas (mejoras del equipo, semillas, fertilizantes, alimentos) y, cuando tenían suerte, de unos pocos dólares al año. En cierto sentido, vivían como hoy viven tantos campesinos en El Salvador. Definitivamente, no vivían en los Estados Unidos tal como suele entenderse, incluso durante los tiempos de la Depresión. Vivir en los márgenes de la economía los ponía afuera de la historia.

*Fortune* rechazó la historia que propuso Agee. El libro que escribió entonces a partir de esa historia fue publicado en 1941, bajo su nombre y el de Evans, con el título de *Let Us Now Praise Famous*

*Men* [Elogiemos ahora a hombres famosos]. Vendió unas quinientas copias, y fue prácticamente olvidado: por ese entonces, la Depresión había dejado de ser noticia. Reeditado en 1960, cinco años después de la muerte de Agee a los cuarenta y cinco años, se volvió un clásico; pero una frase tan obvia no es muy adecuada para un libro que es cualquier cosa menos obvio. *Let Us Now Praise Famous Men* es una novela y una historia de terror, que nos recuerda que una novela y una historia de terror —pensemos en *Wuthering Heights* [Cumbres borrascosas] o en *Frankenstein*— nunca estuvieron muy lejos. En su combinación de meditación poética y reportaje llano sobre la vida cotidiana, de clima y paisaje y erupciones de amor y amargura —y me refiero más a las cuatrocientas veintiocho páginas del texto de Agee que a las sesenta y una páginas de fotografías de Evans que abren fríamente el libro antes de que aparezca la página con los títulos, sin epígrafes o anotaciones de ninguna clase—, el libro es como *Moby Dick* sin agua. La ballena, el Leviatán, es la economía algodonera, el sistema de conchabo, el capitalismo, la nación, el sueño americano. Agee es a la vez Ahab e Ismael. Las tres familias, a las que Agee les puso los “Gudger”, los “Woods” y los “Ricketts”, son los tripulantes del *Pequod*, convertido en un barco varado en la arena que nunca más volverá a navegar. “Y solo yo sobreviví para contarlo”, parece estar a punto de decir Agee.

Lo que Agee vio en Alabama era el proletariado rural en la base del mercado. Salvo por Maggie Louise Gudger, una niña de diez años radiante y llena de vida que Agee creía que podía llegar adonde quisiera, a maestra o enfermera, Agee no veía ningún futuro para los veintidós miembros de las tres familias. Eran tan solo un guarnido en el mercado, herramientas descartables o reemplazables de acuerdo con las necesidades del mercado, retratados por Agee como individuos contingentes para que el lector los reconozca rápidamente, para que los disfrute o no los disfrute, para que los respete y, finalmente, para que más o menos los olvide: hombres que, como dicen las líneas de la Biblia de donde Agee tomó el título, “cayeron en el olvido y desaparecieron como si no hubieran existido; pasaron como si no hubieran nacido, como sus hijos después de ellos”.

*And Their Children after Them* [Y sus hijos después de ellos], de Maharidge y Williamson, comienza irónicamente con el suicidio de Maggie Louise Gudger en 1971: a los cuarenta y cinco años,

tomó veneno para ratas. Maharidge resume una vida modelada por el conchabo, la maternidad prematura, la muerte temprana de su esposo, el trabajo urbano por un salario irrisorio: “Cada año que pasaba se burlaba de los sueños que había tenido con Agee, se iba encogiendo poco a poco, de modo que cada fin de año el vacío crecía dentro de ella, expandiéndose por el espacio interior que la definía. Maggie Louise descubrió que ya no podía aspirar a nada, porque la parte de ella que solía tener aspiraciones había desaparecido”.

Maharidge también señala la ironía de que, de todos los individuos presentes en *Let Us Now Praise Famous Men*, algunos de los cuales iban a morir muy jóvenes según las predicciones de Agee, fue el propio Agee —igual que un Gudger alcohólico— el primero en partir. Como ocurre al comienzo con Maggie Louise, se trata de un golpe bajo, que representa bien la falta de imaginación, empatía, terror y estilo —la esencial inautenticidad— que define *And Their Children after Them*. A pesar de la imagen del vacío en expansión, la historia de Maggie Louise queda pronto reducida a sociología, al “lavado de cerebro de la economía algodonera”. Al final del libro, Maggie Louise ya no existe como individuo; peor aún, sentimos que su muerte fue trágica, que su irrupción irresistiblemente irónica se debe a que alguna vez (cuando Evans la retrató en 1936, las seis fotografías de la edición original de *Let Us Now Praise Famous Men*) fue hermosa. Y hay una corriente invisible de regocijo que sostiene la ironía de la corta vida de Agee. Maharidge también trata de reducirlo, nunca directamente, siempre oblicuamente. Un grave accidente sufrido por Claire Bell Ricketts (un chico retratado en la tapa de la edición de bolsillo de *Let Us Now Praise Famous Men* de 1966, cuyos ojos probablemente influyeron en Walter Keane) que Agee o Evans “pueden haber causado” durante un juego se vuelve “un accidente causado por Agee”. Agee es presentado como una “figura de culto”, y *Let Us Now Praise Famous Men* como su “obra más leída, al menos entre sus devotos más adeptos”, como si el libro estuviera a la par de *Las enseñanzas de Don Juan* o *Dianetics* —el libro que funda la cientología— y no mereciera el esfuerzo que exige.

El libro de Maharidge alterna elocuentes entradas del diario de Emma Woods, de setenta años en 1986, y notables historias sobre las ideas utópicas de los inventores de la cosechadora de algodón automática, junto con perturbadores relatos de degradación y epi-



logos desilusionantes. Maharidge da por sentada la visión distorsionada del movimiento por los derechos civiles de los años cincuenta y sesenta como una reflexión o una compensación del colapso del sistema de arrendamiento. Los miembros de las familias fueron a menudo maltratados, y no solo por el uso que hace Maharidge de la desacreditada teoría eugenésica de los genes enfermos. Margaret Ricketts, también de setenta años en 1986, tuvo dos hijos de su padre, Fred Garvin Ricketts; ella y el hijo que le queda vivo, Garvin, de cuarenta años, dialogan extensamente con Maharidge, quien confiesa que el horror lo "marea" y describe la miseria de la casa de Margaret y Garvin con disgusto y estupor.

Pero Maharidge nunca se pregunta por qué los dos orinan cómodamente en sus escupideras y defecan en el pasto, como le enseñaron a Margaret de pequeña, o por qué Margaret parece en paz y feliz —"Soy una pobre rica", dice— con el hecho de que su hijo sea su hermano. Si las personas son aquí elementos sociológicos, dichas preguntas no deben plantearse; Margaret Ricketts también es una víctima más del "lavado de cerebro de la economía algodonnera". Pero si se trata de un individuo contingente, capaz de tomar decisiones sin importar lo restringido o lo opresivo que su entorno pueda ser, dichas preguntas tienen que hacerse.

Agee era un empleado que recibió el encargo de producir una crónica objetiva sobre un problema social. Desde las primeras páginas puede percibirse su esfuerzo por anular la distancia inherente a su misión. Y rápidamente, puede sentirse cómo cae la barrera. *Let Us Now Praise Famous Men* está lleno de violencia que surge de descripciones comunes y corrientes, y el resultado no se parece en nada a una crónica objetiva o, desde el ángulo de Evans, a un documento fotográfico. Maharidge trabaja bajo la apariencia de objetividad (la cámara de Williamson es parte del viaje), cerrándose casi históricamente sobre sí mismo, con determinación; un antropólogo entre salvajes, tan horrorizado por los cigarrillos de un *sberiff* de Alabama como por lo bien que Margaret Ricketts se toma el incenso. *And Their Children after Them* no solo no escapa de un sentido fatal de la diferencia, sino que lo abraza, precisamente aquello contra lo que luchó Agee volviéndose un personaje más de la historia de vida de las familias de campesinos.

Aunque se aparte de su camino y lo niegue explícitamente, Maharidge transforma a sus personajes en adversarios y a Agee en

un enemigo. Trata de zafar del cargo, señalando que su proyecto estaba "lleno de dificultades" (a diferencia, presumiblemente, de otros libros), que es improbable que ganara algo de dinero, que cualquier ganancia iría a un fondo educativo para "los hijos de descendientes de familias campesinas" y que él y Williamson podían llegar a recibir "críticas por seguir los pasos de dos leyendas del periodismo". "Este libro no pretende imitar, parodiar o denigrar en absoluto la obra de Agee y Evans", afirma Maharidge, como si estuviera asentando una declaración legal; "respetando la forma y el espíritu de nuestros predecesores", escribe con su típica sintaxis confusa, las fotografías de Williamson, que aparecen en *And Their Children after Them* igual que las de Evans en *Let Us Now Praise Famous Men*, "constituyen un documento separado pero igual al texto". Trata de seguir a Agee, pero no lo hace. Las fotografías de Evans, escribe Agee, "no son ilustraciones. Son semejantes al texto, mutuamente independientes y plenamente colaborativas. Pero debido a que son tan pocas y a la impotencia que producen en el lector, nadie que lo sepa va a entenderlo así". De todos modos, "diferente pero igual" constituye un lapsus para subrayar.

Suena justo; y ya sonaba así en 1896, en *Plessy vs. Ferguson*, el fallo de la Suprema Corte que validaba la segregación racial. Aún sigue sonando justo en 1954, cuando en *Brown vs. Consejo de Educación* la corte falló por unanimidad que no era justo, que la idea era una contradicción en sus términos, y encomendó la frase al olvido de los chistes de mal gusto. Por supuesto que estamos hablando de un libro, y para un libro "diferente pero igual" suena inofensivo, pero no lo es.

Desde una perspectiva literaria, en *Let Us Now Praise Famous Men*, no hay manera de igualar sesenta y una páginas de imágenes con cuatrocientas veintiocho páginas de texto. Incluso en términos de la forma en que el libro se ha convertido actualmente en parte de la vida y de la historia nacional, no hay manera de igualar el texto y las imágenes. Las fotos de Evans son más conocidas y parecen más fáciles de entender —"mejor leídas"— que la narración de Agee. Si hay una equivalencia real entre las dos partes del libro, hay que buscarla en la forma en que cada parte desequilibra a la otra. Aunque las imágenes no están impresas junto al texto, las imágenes y el texto no están separados; cada uno constituye un imán que atrae al otro. Mientras se lee a Agee, se vuelve constantemente a las

páginas de Evans, no tanto para poner en correspondencia un rostro tal vez identificable pero sin nombre con una descripción, sino para ver si Agee está traduciendo bien a Evans, o viceversa: para ver si están hablando la misma lengua.

Y no lo hacen. Es una discusión, una violenta discusión. Evans, sus imágenes tan chatas, tan poco artísticas en apariencia, tan documentales; Agee, su prosa tan excesiva, fabuladora, literaria; los autores luchan entre sí, porque sintieron que la historia que encontraron y las personas que participan de ella contienen la totalidad de la vida, y como individuos contingentes, Agee y Evans no ven la vida de igual manera.

La totalidad de la vida —la nación como un barco, el *Pequod*, o como un monstruo, *Moby Dick*—, ese tipo de ambición, esa clase de apuesta, está en el corazón de *Let Us Now Praise Famous Men*, y justifica tanto la furia de la escritura de Agee como la frialdad de las fotografías de Evans. Esto es lo que asegura la distancia que Evans insiste deliberadamente en mantener mientras que Agee rompe la barrera, la inmediatez que Agee crea para el lector, el distanciamiento que Evans arroja sobre el espectador como un balde de agua fría que congela la escritura de Agee bajo la forma de un artificio romántico. Entonces volvemos a Agee, y cuando volvemos a Evans, el artificio, un artificio estético, ahora le pertenece a él. En 1936, Evans estaba mucho más cerca de Edward Hopper que cualquier documentalista de la Depresión. Evans dispara, encuadra e imprime como un juez; Agee escribe como un curandero, como si creyera que puede traer a los muertos a la vida. Por eso, casi medio siglo después, el libro sigue estando vivo y, sobre todo, sigue siendo inestable, tan inestable como el país donde “entre 1979 y 1987, la renta principal de una familia dentro de la franja del 20% más pobre de la población se redujo en un 6,1%, mientras que dentro del [20%] de los que tienen ingresos más altos, el incremento fue del 11,1%”, según informó recientemente Thomas Downey, vocero del Subcomité de la Cámara de Recursos Humanos de Nueva York. “No va a haber cerraduras en las puertas o policía en las calles que alcancen para protegerse de una generación de personas que no forman parte de la vida del país”, dijo Downey.

Maharidge registra este gran cambio como algo que, según sus palabras, ocurrió bajo la “vigilancia” del gobierno en el poder por aquellos años, como si fuera un desarrollo natural, un cambio de

clima, y no un proyecto social que trata de transformar a individuos contingentes en herramientas descartables o intercambiables. Y así también la Depresión se disuelve en el misterio, y Maharidge puede escribir como si Evans no hubiera percibido el miedo en la cara de los niños que fotografió y fuera él quien lo descubrió. Si uno mira la fotografía de Evans de una de las hijas de los Ricketts con un collar y un sombrero (la imagen treinta y cinco de *Let Us Now Praise Famous Men*), piensa que lo único que Evans quería captar era el miedo, como si fuera suyo, como un artista, como si ni siquiera la expresión en los rostros de los campesinos les perteneciera.<sup>1</sup>

1. En 1990, *And Their Children after Them* recibió el Pulitzer en la categoría de no ficción.