

## Historias culturales: otras formas de *hacer* historia\*

MARISA GONZÁLEZ DE OLEAGA

MÁS de diez años separan a estos dos trabajos que, con temáticas muy distintas y originados en ámbitos culturales diferentes, comparten, no obstante, un horizonte común: la apelación a manifestaciones artísticas —la literatura en el primer caso, la música en el segundo— para interpretar ciertos procesos políticos poco conocidos o de difícil comprensión. Mientras leía con interés la obra de Sarlo reverberaban en mi cabeza los ecos del trabajo de Marcus. La primera toma dos sucesos políticos de la Argentina contemporánea —el ascenso de Eva Duarte a la condición de «abanderada de los humildes» y el secuestro y posterior asesinato del general Aramburu a manos del grupo armado Montoneros— y los conjuga con la obra de Borges contemporánea a los hechos. Con todo ello logra elaborar un panorama fracturado, deliberadamente desajustado con el que cose nuevas y plausibles interpretaciones de ciertos sucesos excepcionales en la historia del país. Por su parte Marcus utiliza un fenómeno contracultural, el movimiento *punk* de los 70 y, sobre todo, la música de los *Sex Pistols*, para dibujar otros paisajes sobre la historia del siglo xx.

Como si se tratara de un código cifrado, de una coagulación, condensación o síntoma cultural, Sarlo rastrea en *El simulacro* de Borges posibles pistas con las que repensar el peronismo y hacer inteligible, desde algún lugar, uno de los fenómenos menos comprendidos de la historia política argentina: la pasión desatada por la figura de Eva Perón. La transformación de Eva Duarte, actriz secundaria, en Primera Dama es interpretada como un desplazamiento: lo que no encajaba en el mundo de la farándula podía adquirir un sentido añadido en la vida política. Las características físicas de esa chica de poco más de veinte años no respondían al ideal de mujer de la época que se exigía como pasaporte a la fama. Sin marcas claras de sensualidad, tampoco parecía poder jugar a tener una imagen de ingenua picardía, dos de los modelos de mujer vigentes en la década de los 40. El modisto que vistió a Eva Duarte a partir de 1944 la definió con dos adjetivos que resultan de interés para corroborar las intuiciones de la autora: «desteñida» y un cuerpo frágil «ocupado» por un «espíritu masculino». No

---

\* Beatriz Sarlo, *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2003; 270 páginas. Greil Marcus, *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1990; 496 páginas (trad. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1993; 527 páginas).

obstante, fue esa excepcionalidad, ese desajuste, esa excentricidad la que contribuyó a su ascenso político como mito de masas que genera, aún hoy, pasiones encontradas. «Porque no tiene marcas exageradas de sensualidad, puede ser el soporte (el maniquí) sobre el cual se edifique otro cuerpo» (pág. 100) y ese cuerpo es el del peronismo que para Sarlo antes que una ideología es una identificación. Un cuerpo que remite a otro cuerpo es también el tema del cuento *El simulacro* de Borges. Este brevísimo relato cuenta la llegada de un hombre en julio de 1952 a la provincia del Chaco para montar el velorio de una muñeca rubia en una caja de cartón. El «viudo» recibe el pésame de los parroquianos, «de las viejas desesperadas, chicos atónitos y peones que se quitaban con respeto el casco de corcho». Hay algo grotesco y conmovedor a un tiempo en esta representación, nos dice Sarlo. Grotesco por la distancia entre el funeral de Estado que se llevaba a cabo en Buenos Aires y la miseria del rancho con la caja de cartón, y conmovedor porque, a pesar de todo, para esa gente, en el último rincón del país, ese cuerpo de muñeca era, como en los íconos de la religión, una imitación de la muerta. A pesar de su conocido antiperonismo Borges capta o su cuento se deja leer en esta clave doble y así nos permite acercarnos a esta dimensión icónica del cuerpo de Eva Perón. El cuerpo de Evita se identifica con el cuerpo místico del movimiento nacional peronista.

Tal vez desde esta perspectiva resulten menos extrañas las actitudes, los sentimientos y las acciones políticas de buena parte de la ciudadanía argentina primero ante la muerte y luego la desaparición del cadáver embalsamado de Evita. En un juego macabro, partidarios y enemigos del peronismo centraron su estrategia en torno al cadáver de Eva Perón. Identificado con el movimiento, encarnando la nueva Argentina, el cadáver de Eva no podía ser enterrado ni incinerado. Era tal su capacidad simbólica, tan grande su fuerza mítica, que debía sobrevivir a su propia muerte. Se decidió entonces que fuera embalsamado y expuesto en la sede de la Confederación General del Trabajo (CGT), de donde sería robado a fines de 1955, dos meses después del triunfo del golpe militar que derroca a Perón. Desde ese momento y hasta 1971, en el que el cadáver es devuelto al que fuera su marido, la historia del peronismo es también la historia de un cuerpo irredento. Tal vez contando con esta mirada el secuestro y la ejecución del general Pedro Aramburu por parte de Montoneros resulte menos desconcertante, siendo la sorpresa y la perplejidad la posición más frecuente de la prensa y los medios de comunicación que en su día dieron cuenta del suceso. Siguiendo uno de los hilos del conocido cuento de Borges, *Emma Zunz*, y el argumento de *Colomba*, la novela de Merimeé, Sarlo habla de la *cultura de la venganza*, de la oposición entre el orden moral y jurídico que impone la venganza —como un acto personal, intransferible cuyo cumplimiento reestablece un orden que ha sido roto por la ofensa de la propiedad o del honor— y otro orden, nuevo en aquel contexto, moderno, que pretende sustituir el ejercicio de la violencia por la justicia. «Frente al enemigo de sangre, el odio es el único sentimiento moral aceptable» (pág. 132). Pero la venganza, como aparece en el cuento de *Emma Zunz* puede ser también un acto de conocimiento: «la venganza no responde

sólo a la configuración de hechos pasados sino que rearma el presente. Instala algo nuevo en el núcleo del acto que parecía sólo responder a lo ya sucedido. *La venganza cambia radicalmente a la vengadora*» (pág. 129).

El 29 de mayo de 1970 el ex-presidente y general del Ejército Pedro Eugenio Aramburu era secuestrado por un comando —formado entre otros por Mario Firmenich y Norma Arrostito— perteneciente a un movimiento hasta entonces desconocido y que encuentra, como el personaje del cuento de Borges, en el secuestro del militar su bautismo de sangre, un acto por el que se constituye y encuentra una nueva e inesperada identidad. A Aramburu se le acusa de los asesinatos de 1956, del secuestro del cadáver de Eva y de ser partícipe de un plan para domesticar al peronismo, apoyando a los sectores menos radicales con la promesa de levantar la proscripción que pesaba sobre el movimiento desde 1955. Pero ninguno de los cargos era tan grave como el de haber participado en el rocambolesco secuestro del cadáver de Evita. Montoneros decide secuestrar a Aramburu para exigirle información sobre el paradero de la difunta. Una vez que obtiene la confesión del reo, le someten a un juicio sumarísimo, le fusilan y pretenden hacer desaparecer el cadáver del militar. Aún cuando hubieran podido disponer del cuerpo de Eva, el secuestro debía ser vengado. Este episodio excepcional marcó un antes y un después en la historia política argentina. Un grupo de jóvenes, miembros de un movimiento hasta entonces desconocido, intentan vengar una afrenta y en ese acto asumen una identidad y una herencia. La venganza no sólo restituye un orden también otorga a los vengadores una voz que hasta entonces no tenían. Este acceso al conocimiento a través de la venganza —como en el cuento de *Emma Zunz*— pronto generaría profundas divergencias entre montoneros y el líder en el exilio, Perón. El análisis de Sarlo sobre la correspondencia entre los *muchachos* y el líder dibuja la brecha que se va abriendo en el peronismo y que se hará patente poco después en sucesos como la masacre de Ezeiza. Los montoneros, vengadores del despojo, empiezan a ocupar posiciones en el discurso peronista que estaban hasta entonces reservadas al conductor. Ese intercambio epistolar en el que le hablan de tú a tú a Perón provoca reservas y celos en el general que había conseguido ser el centro natural del movimiento en el exilio durante más de quince años. Debe haber pocos argentinos que hayan vivido el secuestro y posterior asesinato de Aramburu a través de los medios que no recuerden los gestos del ritual y las últimas palabras entre los secuestradores y el secuestrado: —General —dijo uno de los miembros del comando—, vamos a proceder. —Proceda —dijo Aramburu. Intuitivamente algo en esa ritualización anticipaba la excepcionalidad del hecho.

Para Sarlo ambos —la construcción del personaje de Eva y el secuestro y asesinato de Aramburu— son fenómenos excepcionales, discontinuidades que desencajan el mundo de las certezas, puntos de no retorno desde los que leer de otra manera la vida política argentina. Estos hechos de excepción son importantes no por lo que son sino por los que son capaces de expresar. En ambos casos, lo excepcional convoca a la pasión, ese sentimiento que tiene por objeto una pérdida, una ausencia: «Por eso, la in-

tensidad pasional de ese cadáver robado, el de Eva Perón, de esa edad de oro, la del peronismo, de ese hombre que vive en Madrid y al que se le niega, como a un profeta temido, la tierra que le pertenece» (pág. 178). La pasión se diferencia del deseo porque mientras aquella se aferra a una ausencia, éste es lábil, «volátil y se desplaza sin fijarse» (pág. 177). Tal vez sean esos arranques pasionales los que le han dado a la historia argentina esa peculiar mezcla de sofisticación y barbarie o los que han proyectado la imagen de un país cercano y distante a un tiempo. Es probable que esa doble matriz cultural —Sarlo habla de una moral criolla, austera y silenciosa, y un impulso atávico, sanguinario e inmotivado» (pág. 209)—, que Piglia había identificado en la obra de Borges, sea capaz de iluminar esa percepción que se tiene de la Argentina en Europa: un país, a decir de Borges, heredero de un doble linaje: «enciclopédico y monotonero». Y desde luego, desde la óptica que plantea Sarlo, ese rasgo poderoso del peronismo, esa mística que siempre estuvo más allá de las ideas políticas resulte más inteligible y menos extraña, después de todo «la pasión produce lo que sus argumentos sólo pueden explicar: identificación de masas» (pág. 178).

Ninguna de las ideas que Sarlo desarrolla es enteramente nueva. Que Eva Perón fue una mujer excepcional y que esa excepcionalidad estaba relacionada con el hecho de que habría sabido hacer del vicio virtud, de su falta física para triunfar como actriz una baza para ocupar el centro de la vida política no es la primera vez que se dice o se insinúa. Que las adhesiones al peronismo histórico trascendieron los límites y la racionalidad de una ideología para convertirse en un sentimiento es una de las ideas preferidas de sus partidarios. A nadie tampoco se le escapó en su momento que el secuestro y asesinato de Aramburu marcó un antes y un después en la vida política argentina o que el juicio al que se sometió al general golpista no parecía tanto un simulacro —y por eso desestabilizaba y producía vértigo— como el pretendido comienzo de una nueva era de justicia. Sin embargo, la novedad se incorpora en el tratamiento de esas ideas generales, en la capacidad del texto para hilar pequeñas tramas que permiten ligar estos acontecimientos con el sentido. En su pretensión por *entender* su época, por «pagar esa deuda y (...) olvidarla, aunque olvidarla, después de todo, sea tan difícil como acertar con el sentido de estas cifras», Sarlo escudriña en los sucesos descritos, en esas condensaciones de la vida política argentina pero los lee a la luz de las tramas que van tejiendo algunos relatos de Borges, que aquí importan no tanto por lo que cuentan sino por los perfiles que van trazando sin saberlo o, aún, sin quererlo. Como si se tratara de una cifra, de un lenguaje cifrado, su forma de leer hace que la literatura explique más de lo que ella misma sabe. En palabras del propio Borges, «...la historia (contada en *el simulacro*) es increíble...(pero) en ella está la cifra perfecta de una época irreal...».

En esta manera de mirar a través de anécdotas, buscando los pequeños gestos no deliberados, rastreando en fuentes poco convencionales —las metáforas del modisto de Eva o los ecos que producen ciertos relatos de Borges— el trabajo de Sarlo recuerda a las estrategias empleadas por la microhistoria de Grendi, Ginzburg o Levi. Pero va más allá, empleando un

procedimiento poco convencional en historiografía, que consiste en la búsqueda de significación a través de la fricción de significantes. No toma la literatura como una expresión literal de la época o como el reservorio de los significados del contexto, sino que el texto, un texto de Borges sirve para insinuar, sugerir, evocar otras posibilidades de lectura, otros recorridos e itinerarios.

Parecida será la estrategia de Marcus. Utilizando a los *Sex Pistols* y al *punk* como punto de anclaje realiza un recorrido por la historia del siglo XIX. Pero no por la historia conocida sino por lo que él llama *la historia secreta*. Seguidor y admirador de los movimientos contraculturales de los 70, y en particular de los efímeros grupos *punk*, historiador y crítico musical, Marcus propone dejar de *mirar* al pasado para empezar a *escucharlo* «y así escuchar los ecos de una nueva conversación» en la que los críticos tendrían como tarea «hacer que los hablan y los que escuchan se dirijan la palabra (...) mantener y fomentar la sorpresa de esa conversación comunicándosela a otra gente porque una vida con sorpresas es mejor que una sin ellas» (pág. 23).

El argumento que Marcus plantea es aparentemente sencillo: un movimiento cultural efímero, como el *punk*, puede tener enorme interés no tanto por su significado concreto —por los efectos que tuvo en su momento o el impacto que dejó en la cultura de la época— como por ser un momento, un acontecimiento, la expresión de necesidades e impulsos más profundos que generalmente pasan desapercibidos hasta que se producen estas apariciones. En este sentido, el *punk* y el grupo que él escoge como emblemático, los *Sex Pistols*, recuerdan y evocan a otros movimientos —religiosos, artísticos, literarios, políticos— que representan la otra historia, la historia secreta del siglo XX. Un argumento aparentemente sencillo y un desarrollo muy complejo caracterizan el trabajo de Marcus. Dividido en dos grandes bloques, el libro —precedido de un excelente prólogo y de un muy bien hilado epílogo—, comienza con la *primera versión: el último concierto de los Sex Pistols*, para continuar con la *segunda versión: una historia secreta de un tiempo pasado*, en el que los distintos movimientos con «aires de familia» van siendo descritos, interrogados e interpelados. Como corresponde a la enunciación de un secreto, esos bloques temáticos están divididos en capítulos que, a su vez, se parcelan en pequeños apartados que parecen composiciones musicales, canciones pop: *Así fue* es el encabezado de uno de estos apartados y es también, como si se tratara del título y de la letra de una canción, el comienzo del párrafo.

Un argumento aparentemente sencillo que se va complicando en el desarrollo. ¿Por qué el *punk* y los *Sex Pistols*, un grupo musical que no llegó a mantenerse en activo más allá de nueve meses? En primer lugar, por ser representantes de una tendencia de más largo aliento que se remonta hasta el siglo XIII. En segundo, para Marcus hay algo irreductible en el grupo y en su música relacionado con el deseo de cambiar el mundo. Pero ese deseo, por otra parte expresado por muchos otros grupos y movimientos musicales del siglo XX, tuvo la particularidad de buscar ese cambio, representándolo. También el rock aspiraba a grandes transformaciones pero las situaba más allá de su puesta en escena, utilizando para ello la misma ló-

gica del poder. Por el contrario, los grupos *punk* atentaron contra esa lógica, contra el juego emancipatorio que proponía que los eternos perdedores fueran los nuevos ganadores sin alterar las jerarquías. El *punk* demandaba «vivir no como un objeto sino como sujeto de la historia —vivir como si efectivamente algo dependiera de las acciones individuales— (...) (Por ello) (maldecían) a Dios y al Estado, al trabajo y al ocio (...) la música hacía posible experimentar todas esas cosas como si no fueran hechos naturales sino construcciones ideológicas: artefactos, cosas hechas que por lo tanto podían ser alteradas o borradas del mapa (...) Si nada era verdad, todo podía ser posible» (págs. 5 y 6). Esto ayuda a entender el ruido y los gritos de las representaciones y los conciertos, el feísmo y la violencia que caracterizaron a estos movimientos. Si hay que cambiar el mundo, empecemos por lo más cercano, las relaciones que establece el espectáculo, entendido «no como una colección de imágenes, sino como una relación social mediada por imágenes», a decir del situacionista Debord (pág. 104). Los grupos de rock and roll también aspiraban a una profunda transformación social pero esa necesidad se localizaba más allá de su propia actividad. Eran otras relaciones las que tenían que ser transformadas y las que eran denunciadas por ser asimétricas. Se suponía que en los conciertos de rock, el grupo y el público mantenían, por el hecho de querer el cambio, una relación nueva, no contaminada. El *punk* rompe con esa estrategia e inaugura una relación distinta con su audiencia, una relación en la que el público participa y hace el concierto, «descubriendo su propio poder» (pág. 37) y sus puestas en escena no hacen sino llamar la atención sobre la artificialidad de toda representación, empezando por la propia.

Esta forma de entender el cambio y la emancipación que subrayaba, entre otras cosas, la importancia de lo cotidiano, le lleva a Marcus a concebir el *punk* no como un género musical sino como un movimiento social que fue capaz de generar su propio lenguaje que auguraba su destrucción. Un lenguaje, no obstante, que recuerda y evoca otros lenguajes lejanos como el de ciertos movimientos heréticos de los siglos XIII y XIV, el del joven Marx, de Saint-Just, el del dadaísmo de entreguerras, de los Letristas de los años 50 y el los Situacionistas que tomaron el relevo. ¿Ancestros, precursores de los movimientos contraculturales de los 70? Para Marcus la cuestión del linaje en la cultura es falsa y no deja de ser una construcción de los investigadores. «Cada nueva manifestación cultural rescribe el pasado (...). Los nuevos actores escudriñan el pasado en busca de ancestros, porque eso supone legitimidad frente a la incertidumbre de la novedad —pero en todas las épocas los olvidados emergen del pasado no como ancestros sino como familiares» (pág. 21). Familiares a los que se reinterpreta y reinscribe en el presente, por eso «las viejas voces suenan tan conmovedoras y terroríficas como siempre: —por lo irreductible de sus demandas, y en parte por estar suspendidas en el tiempo» (pág. 2). El *punk* forma parte de una tradición secreta —ni siquiera conocida o reconocida por sus miembros— que ha dejado poco detrás, casi nada excepto «el misterio de las conexiones espectrales entre gente separada por tiempo y espacio, pero que, de alguna manera, hablaban el mismo lenguaje» (pág. 4). Un lenguaje negativo, crítico y

destructoro que rechazaba la herencia, el mundo legado y, sobre todo, su condición de objetos en una historia no elegida. Todos estos movimientos que Marcus enlaza o conecta desde la Edad Media hasta los años 70 del siglo XIX se constituyen así en la manifestación de una «imprecisa deuda histórica», utilizando una expresión de H. Lefebvre. Precisamente porque esa deuda no se salda —tal vez sea el inevitable precio de una existencia social y cultural— resurge una y otra vez en forma de movimientos que hacen de la negación y del subjetivismo su estrategia.

Es este nihilismo, entendido como «la clausura del mundo en torno a su impulso autodestructor» (pág. 9), el que les ha hecho invisibles en la historia. Marcus compara la diferencia entre dadaístas y surrealistas —hará algo parecido entre el rock y el punk— y su inscripción en los relatos históricos. Para los primeros, «borrar lo escrito y comenzar de nuevo les había devuelto la vida, pero no esperaban nada del futuro. Los surrealistas, sin embargo, lo esperaban todo: por eso existen tantos documentos surrealistas, por eso cada hecho surrealista puede ser fechado con precisión; si los dadaístas eran necios, los surrealistas eran contables» (pág. 205). La negación y la exaltación de lo efímero hace que aquellos —cátaros, *ranters*, dadaístas, letristas, situacionistas— que no tienen una alternativa que ofrecer, un programa positivo, un proyecto delineado, sean borrados de la historia. Estuvieron allí pero como no aceptan la lógica del juego quedan reclusos en los márgenes, de los que Marcus pretende rescatarles en su historia secreta.

Una historia secreta que no se ha contado porque no hay nada que contar, según la historia oficial. ¿Cómo contar la historia de un grupo musical que aullaba y hacía ruido, insultaba y propiciaba la violencia en sus actuaciones? ¿Cómo hablar de un grupo «artístico» que exponía un urinario como obra de arte u organizaba una conferencia entregando calzoncillos usados? ¿Cómo relatar la historia de un vacío a través del lenguaje? ¿Cómo rebelarse con un instrumento de dominación? Esa otra historia no ha sido contada no tanto por el deseo deliberado de silenciarla, sino porque su curso no puede ser aprehendido desde la continuidad de un relato. Es la historia inconsciente de los impulsos, deseos y derrotas más íntimos de todos nosotros. Marcus con un relato collage, fragmentado, a veces escurridizo intenta hacerlo, aproximarse a ese secreto que los Sex Pistols nunca llegaron a contar y «que sólo pusieron en escena: (...) para aquellos que lo quieren todo, finalmente no hay acción sino un cómputo interminable y definitivamente solipsista» (pág. 446). Esta es sólo una pequeña parte del gran secreto que Marcus no consigue revelar porque, como el mismo señala, «los verdaderos misterios no pueden resolverse, pero pueden convertirse en misterios mejores» (pág. 24).

Más allá de las temáticas de estas dos obras, hay puntos en común que pueden ser de interés para los investigadores sociales y culturales. En primer lugar, y empezando por lo más obvio, la literatura y la música sirven de «fuente» de inspiración contra las que cotejar posibles interpretaciones. Ni la vida política argentina se lee desde la documentación al uso, ni la historia de un movimiento cultural se infiere a partir de la descripción y aná-

lisis de su producción. No son ni la obra de Borges ni la música punk los únicos protagonistas. Una y otra son convocadas para *friccionar* con ellas en una suerte de ejercicio más propio del arte, de la consabida inspiración, que de la ciencia, más apegada a la reproducción de lo real.

Posempiristas, que no antirealistas, Sarlo y Marcus desarrollan un brillante ejercicio de intertextualidad donde el objetivo no está en la realidad entendida como procesos más allá de la significación sino en las interpretaciones que constituyen esos fenómenos o procesos. Las significaciones del personaje de Eva, del secuestro y asesinato de Aramburu o los sentidos de un grupo marginal que sólo duró nueve meses y que evoca a otros grupos de otros tiempos son los puntos de mira de uno y otro trabajo. Ningún afán definitivo, ningún intento por llegar a la verdad o por fijar de una vez por todas el imparable juego de la significación. Incertidumbre e irreverencia. En ambos casos se hace un cierto uso irreverente de las obras literarias o del pensamiento —hacerle decir a Borges algo que no estaba en su intención o interpretar a los dadaístas o a los cátaros desde posiciones que hubieran sido insospechadas para ellos o que son anacrónicas en la época en la que vivieron— resulta de particular interés porque ha sido un capítulo importante de la polémica reciente en historia intelectual. Tal vez sea conveniente recordar una distinción que hiciera Barthes y que luego retomaría D. LaCapra a este respecto y que puede ayudar a entender las razones de someter a un relato de Borges a preguntas que nunca imaginó y que explican porqué ciertas obras de la literatura o el pensamiento siguen convocando nuestra atención siglos después de su aparición. Una cosa es la obra, con esa materialidad incuestionable y otra distinta el texto. «El texto no se experimenta más que en un trabajo, en una producción. De lo que se sigue que el Texto no puede inmovilizarse (...) su movimiento constitutivo es la travesía (puede en particular atravesar la obra, atravesar varias obras)». Con la obra predomina una lógica comprensiva (lo que la obra «quiere decir»); con el texto una lógica metonímica, en la que las asociaciones, contigüidades, traslados, «coinciden con una liberación de la energía simbólica». Con el texto se puede jugar, se puede dialogar, se puede interpelar... (Barthes: «De la obra al texto», *El susurro del lenguaje*; pág. 75-76).

En segundo lugar, la idea de tiempo en la representación. Los relatos históricos tienden a marcar un tiempo secuencial: esto viene detrás de aquello, este fenómeno es causa de aquel otro. En historiografía se tiende a confundir la necesidad del relato con la percepción de lo real. Sabemos que la idea de tiempo que hoy manejamos no es la única y seguramente no será la última. Pero existe una confusión entre esa forma —justificada, convencional— de concebir el devenir y otras posibles formas de percibir el ocurrir de los acontecimientos. Sarlo y Marcus ejercitan una forma fragmentaria de relato que le permite a la primera leer en los textos de Borges una cifra, no estableciendo una relación causal entre esos textos y los problemas de su investigación y a Marcus concebir esas voces que parecen hablar un mismo lenguaje como un linaje secreto, inconsciente y misterioso en lugar de tomarlos como los necesarios ancestros del movimiento que estudia.