

*Beatriz Sarlo:  
trabajando  
la década del '20*

**Adriana A. Bocchino**

**D**esde la aparición de **El imperio de los sentimientos** hasta la última publicación, en libro, **La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina**, pasando por **Una Modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930**<sup>1</sup>, Beatriz Sarlo ha completado un tríptico alrededor de la década del '20 en la Argentina: tres entradas que redefinen un nuevo concepto de vanguardia. Posiblemente no falte una cuarta.

Lo que me interesa ahora es marcar, reconstruir si se quiere, los objetos que esta crítica trabaja en esa redefinición, las operaciones que produce, el recorte que realiza, el lugar que el sujeto crítico, finalmente, se propone para, y en, esa redefinición. Ello implica tres miradas, como dije, pero complica una manera de hacer crítica diferente de lo institucionalmente entendido como crítica literaria. Los textos de Sarlo, sin embargo, hablan de literatura, pero lo hacen a contrapelo, oblicuamente. Por eso mismo, entonces, hablan de la crítica y de sus operaciones.

Estos textos operan sobre los textos de la vanguardia, la histórica, pero además sobre otros que no han sido pensados como tales y que, sin embargo, la sostuvieron. En este sentido, creo, se puede hablar de vanguardia, haciendo una traducción cultural extensiva, para pensar los años que radicaron el proyecto de modernización en el país. Pero también, en este caso, es posible hablar de vanguardia en lo que hace a la crítica, a una manera diferente de hacer crítica literaria en la Argentina que reinstala, y a la vez, supera por la flexión que realiza, los principios básicos, estético-político-ideológicos, sobre los que ha trabajado la misma vanguardia histórica que trabaja.

No es necesario hablar de géneros para hablar de la vanguardia en el caso de Beatriz Sarlo. Por el contrario el tríptico amplía ese recortado panorama, haciendo entrar en juego otras opciones, otra textualidad que supone otras reglas del juego. Posiblemente, a su vez, las inventa, para poder leer esta vanguardia, corregida y aumentada y, al mismo tiempo, una nueva manera de hacer crítica que no tiene en cuenta, ni le importa, cuestiones de género literario. Lo interesante está en la trama de textualidades que reconstruye.

En **El imperio de los sentimientos** Sarlo empieza preguntándose dónde se cruza Borges, por ejemplo, con la novela semanal, dónde la vanguardia histórica, la revolucionaria estéticamente, con esa profusa textualidad arquetípica, inmóvil, estancada, verdadero éxito de mercado. Dónde se cruza Florida y Boedo, al parecer lo más leído de la década del '20, con esa "literatura de barrio, de pizzerías y milonguitas", como despectivamente la caracteriza la revista **Martín Fierro**. Literatura que, Sarlo agregará, era predominantemente para mujeres o adolescentes y jóvenes de sectores medios y populares. Demasiada gente, sin

duda, como para que quede fuera del sistema Demasiada gente, y demasiada circulación, (¿alternativa?), de esa literatura como para que en Sarlo ello no despierte la "curiosidad". Un término encomillado porque aparece como central en la base del trabajo sarliano; podríamos decir, en principio, la "curiosidad", después, la "ocurrencia", las "lecturas influyentes", el "saqueo", la puesta a punto y lo que no se dice, pero se deja leer políticamente. En principio, como dije, la curiosidad, radicada, como el punto final en la cadena de procedimientos, también en lo político: todo procedimiento de investigación es político en Sarlo, incluso, en principio, la curiosidad. Con ella se separa de una actitud pasiva que hace de la investigación una cuestión de afortunados encuentros, para hacer de la crítica, escritura de un trabajo de investigación, una praxis en continua construcción.

Por otro lado, con respecto a esta literatura semanal, se constata que ha sido abordada sólo desde lo sociológico. Y vuelve, entonces, la curiosidad sobre el procedimiento, pero desde otro ángulo. ¿Por qué no hacer lo mismo en una lectura textual? ¿Por qué no tratarla como literatura antes que como soporte de ensoñaciones románticas o perversas de sus lectores? Más bien como escritura soporte, dentro del sistema de la literatura, de otra escritura. Es decir, como el discurso sobre el que contesta, sin explicitarlo, la vanguardia histórica. Una textualidad puesta en el contrafilelo del sistema de la literatura. Textos de la felicidad, dice Sarlo, afectados por el conformismo, diseñan el imperio de los sentimientos según tres órdenes: el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral, necesariamente en conflicto. En los mismos órdenes podrían leerse las producciones de Florida y Boedo, pero evidentemente, desde otro registro y otras resoluciones. En esta otra literatura, el conflicto se resuelve en los extremos, muerte o caída. Se trata del mundo del cine, de los consejeros sentimentales.

les, de los horóscopos. Y no hace falta que se cite aquí a Walter Benjamin para que pensemos en la posibilidad de las nuevas percepciones que sobre el arte, en general, trae aparejada la nueva sociedad moderna: esos elementos tienen que ver con lo que dicen pero además tienen que ver con las nuevas técnicas de reproductibilidad, la masificación de la prensa y la alfabetización concreta de un importante sector social. Esta literatura, por ejemplo, circula en un espacio donde aparece como importante instrumento de colaboración en la implantación del hábito de la lectura. Desarrollando, a su vez, y afirmando destrezas y disposiciones adquiridas en el proceso de alfabetización que fueron, al mismo tiempo, una de las condiciones de su éxito.

Literatura opuesta a la vanguardia, entendida según la convención, dice Sarlo, pero que por eso mismo puso en circulación formas estéticas anteriores a las del momento de publicación. Esto hablaría de una complejidad de sistemas literarios y culturales en coexistencia pacífica o conflictiva de textualidades, ideologías y prácticas institucionales. Creo que desde esos mismos conflictos pretende armarse la crítica sarliana.

**En Una Modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930** se plantean, ya desde la "Introducción", algunos problemas que se retoman y explican en capítulos posteriores, y en estos aparecen "detalles" que implican la inserción de una hipótesis fuerte de autor. El texto se abre bajo la consigna de que algo debe ocurrir, algo se le tiene que ocurrir al sujeto que escribe. Declaradamente impresionada por los libros de Carl Schorske y Marshall Berman<sup>2</sup>, por la "forma desprejuiciada" con la que entran y salen de la literatura, Sarlo no se pregunta porqué se le tiene que ocurrir, necesariamente, algo. Se trata, es evidente, de una pregunta anterior al proceso de escritura, pero dice del lugar de formación

de la figura del sujeto crítico. La valoración del hacer crítico, aquí, tiene que ver con el “desprejuicio”, con las “huellas” y los “pronósticos” de las transformaciones sociales que se ponen en marcha frente a un texto. Lo dice, se trata de hacer “lecturas irrespetuosas” que, fundamentalmente, restituyan, para el discurso de la crítica, de la historia, un sujeto que haga crítica o historia. Allí, creo, la justificación primera de este texto. Pero, además, este sujeto sabe que se instala en un “campo de saqueo”, de “deudas intelectuales”.

Tenemos, entonces, dos gestos que están sobredeterminando la hipótesis explícita de trabajo: en escena la de una cultura de mezcla, por el fondo, la de restitución de un sujeto sobre el campo del saqueo; una dialéctica entre la historia que se cuenta (Bs. As. 1920-1930) y la historia en que se vive (Bs.As. 1980-1990). Este texto, publicado en el '88, guarda en su hipótesis explícita y en la forma, implícita, de construir un lugar para el sujeto que escribe, ecos de la historia argentina reciente.

Se plantean “huellas”, “cifradas, enigmáticas o contradictorias”, en los textos de una cultura, una cultura “otra”. En este sentido, se busca la restitución de un lugar para el sujeto que escribe, pero también para ese otro. Un mismo lugar para sujetos comprometidos, ideológica, políticamente, en la misma empresa. En última instancia, una cuestión de confianza, un pacto.

Ahora bien, el objeto explícito de trabajo, recortado bajo la hipótesis de la mezcla resulta demasiado obvio como para constituirse en el centro de operaciones del texto. Lo verdaderamente atrayente reside en el enfrentamiento de esta hipótesis con la historia reciente<sup>3</sup>, y, hacia atrás, en un movimiento dialéctico, como explicación de una línea cultural que se sumerge hacia los '50, tapada por otra que no es mezcla sino bloque, y que, a su vez, ex-

plica lo de la historia reciente. Esta última podría ser, en definitiva, la hipótesis más fuerte, porque, a su vez, construye el objeto teórico: la mezcla frente al bloque, las tendencias políticas progresistas frente a las conservadoras. Obviamente, la propuesta se liga con una explicación para la historia argentina.

¿Dónde se pone el sujeto de esta escritura? Es obvio, del lado de los otros, de los marginados por la historia oficial de la cultura oficial argentina. El texto valoriza y pone en el centro los bordes: Raúl González Tuñón, Roberto Arlt, las mujeres, Norah, Victoria y Alfonsina, las revistas, las zonas oscuras de los textos consagrados. En este sentido, se dice con respecto a **Don Segundo Sombra** que "la lectura debe incorporar aquello que la narración finge pasar por alto" (pág. 35). Pero esta operación no se realiza sólo sobre **Don Segundo...**: se toma la historia oficial de la literatura argentina como un gran texto y se reponen allí los lugares oscuros. Entre ellos, obviamente, el del sujeto que escribe.

Por un lado, Sarlo dice algo de los textos, pero, además dice del lugar que se construye como crítica frente a una historia oficial de la literatura argentina que no incluyó los textos trabajados por ella y que, si en alguna instancia los incluyó, lo hizo de tal manera que determinó su exclusión. El gesto de reposición marca una distancia en ese sistema. Cuando se trabajan ciertos autores, se repone la cuestión de las intenciones del autor, en una ofensiva bastante clara hacia la crítica llamada textualista. Hay momentos en los que el trabajo se extrema con los "contenidos" habilitando una desproblematización absoluta al respecto, y otros en los que se trabaja sólo sobre las operaciones que los textos realizan. En ambos casos, en definitiva, se actualizan lecturas que dan cuenta de la historia y no tanto, como preferiría la institución,

de lo literario. La literatura queda fuera de foco y la historia es leída desde un costado. Se trata de un lugar nuevo para trabajar: el objeto específico queda desdibujado pero, por eso mismo, habilita un lugar diferente para leer la diferencia.

El trabajo sobre Arlt va del autor a la ciudad y de la ciudad a la escritura, movimiento que recoge la operatoria benjaminiana, pero también el movimiento de la misma escritura arltiana. En el caso de las mujeres se retoma la lectura de los hombres y hasta la vida con los hombres. En el trabajo con las personas se recuperan los sujetos. En todos los casos, la deconstrucción de la hipótesis de autor es una de las marcas más fuertes en el análisis; significa leer prioritariamente los sujetos en los textos, de acuerdo con aquella hipótesis de restitución. Pero, además y sobre todo, un desacuerdo en debate con la crítica literaria argentina que limitó el campo de los textos desapareciéndoles los sujetos.

Sarlo toma textos excluidos de la historia oficial de la literatura argentina; ligados, precisamente, con cuestiones excluidas de la historia argentina: los otros. El capítulo VIII sobre "La imaginación histórica" pone a los académicos frente al concepto -que no admiten- de mezcla, con lo cual Sarlo puede ponerse frente a ellos desde las zonas oscuras de los textos que hablan de los otros como posibilidad de trabajo. Una línea que justifica, por un lado, al sujeto crítico, pero que, además repone una línea histórica perdida, progresista y modernizadora, sometida por los distintos momentos históricos representados como bloques. La restitución del sujeto otro frente a históricas desapariciones.

Con **La Imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina**, aparecido a fines de 1992, se produce una pregunta obvia, a esta altura, sobre la inscripción de estos textos en el sistema general de la crítica. Hasta este punto, aun fuera de

foco o de costado, siempre se había estado hablando de literatura. Si en algún lugar podía situarse la producción de Sarlo era en la crítica literaria, pero con este último libro, aparecen lecturas sobrepuestas que tienen que ver con la literatura pero además, y decididamente, con otras cosas. Siempre es crítica, pero no necesariamente literaria. Sin duda, se ponen en juego las maneras de trabajar los materiales llamados literarios, pero se apunta sobre otros discursos. Y, a la inversa, se producen movimientos de apropiación de lo que, con especificidad, se entiende como literario pero se lo lee, semióticamente, como si fuese un diario.

Mirado desde lo estrictamente literario entran Roberto Arlt y Horacio Quiroga, pero desde lo extraliterario se cuelan las patentes de inventores, el decir de los medios, de la ciencia y de la paraciencia, entre otros discursos de la mezcla desprolija que se sostiene en "los saberes del pobre". La cuestión técnica como el opuesto a la "tradición gentil de las élites asentadas en las bellas artes y la literatura", a la vanguardia histórica, a Florida, más que a Boedo.

Cabe entonces preguntarse de qué habla este libro más allá de la descripción anecdótica o pintoresca que pudiera hacerse de los materiales y de saber que estos discursos, como en el caso de la novela semanal, funcionan como elementos contestatarios del discurso de la vanguardia. Los textos de Sarlo pueden leerse para ver qué dicen o bien, para ver cómo lo dicen. Esta resulta ser, creo, la estrategia deliberada en este caso. Allí se ubica la explicación de su hipótesis de trabajo: en el desmonte de las operaciones que proponen los discursos trabajados y en las operaciones que propone el mismo texto de Sarlo. En definitiva, se trata de un libro que pregunta, continuamente pregunta, y por supuesto, intenta darse algunas respuestas, sin que esta cuestión sea abso-

luta o determinante. Ese incisivo preguntar obliga a preguntarle. La propuesta es trabajar con el mismo texto, como el texto está trabajando los materiales: preguntando, cortando la palabra o dándosela a alguien. Las elecciones, los recortes, los enfoques, justifican el lugar del crítico. El gerundio justifica el movimiento de su operatoria, el cambio de lugar, la esquina diferente.

En este punto, sería remanido decir que Sarlo, haciendo crítica, opera sobre las zonas silenciadas de los diversos discursos, entre ellos, posiblemente privilegiado, el de la literatura argentina. Pero resulta importante remarcar que su trabajo sobre las "zonas silenciadas" no se refiere a que opera sobre objetos nunca tratados (por el contrario, se trata de lo cotidiano, por lo mismo, lo casi olvidado), sino por la forma en que los aborda, los cruces que provoca, las relaciones que establece, los efectos que consigue. La crítica literaria argentina excluyó esas zonas porque no trabajó sobre preguntas sino sobre preconcebidas certezas; es decir, mirando desde arriba, con lo cual sólo pudo ver a aquellos que asomaron la cabeza. Sarlo, creo, se puso a la misma altura de los acontecimientos, y, en este caso específico, a mirar desde abajo. Esta posición, que se suma a una mirada de costado, nunca estática ni detenida, le permite observar, leer, diferente. Puede ver en los textos canonizados como literarios otros materiales no literarios que vienen a cruzarse y en los literarios, perfiles ideológicos que establecen relaciones productivas y diversas, tanto para la construcción del imaginario sincrónico como para uno panorámico y diacrónico.

Si de algún resultado puede hablarse, puesto que, precisamente, pareciera no haber, no querer, punto absoluto de llegada, podríamos decir que se asienta en el movimiento de incesantes preguntas, iniciadas en textos anteriores, pero ahora,

en cada exposición, realizadas desde un lugar diferente. En definitiva, Sarlo vuelve a preguntarse sobre la modernidad, nuestra contemporaneidad, o, lo que es lo mismo, por la línea política y cultural que arma el presente, notablemente desplazada de las instituciones oficiales.

A contrapelo de la normal crítica literaria argentina los textos de Sarlo se proponen como textos de acción. Obligan al lector a buscar su propio lugar de reflexión. **La imaginación técnica...** se pone en el cruce, se sitúa en los márgenes de varias disciplinas y puede ser leído según diversos registros: desde la literatura, la historia, la arquitectura o la filosofía, desde los lectores de Quiroga, de Arlt o los aficionados al cine, la radio o la televisión, desde los degustadores de inventos y cosas raras hasta el llamado público en general. Lo relevante está en las preguntas que se suscitan desde el pasado hacia el presente, o viceversa. Ex profeso, el texto se coloca en ese punto, para hablarle a los diversos sistemas. Se trata de un punto de inflexión que recupera tiempos y saberes, sistemáticamente rechazados, y que -extraña paradoja- sostuvieron y sostienen el sistema.

## NOTAS

<sup>1</sup>. **El Imperio de los Sentimientos**, Buenos Aires: Catálogos, 1985; **Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920-1930** Buenos Aires: Nueva Visión 1988; **La Imaginación Técnica. Sueños Modernos de la Cultura Argentina** Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.

<sup>2</sup>. **Fin- De-Siecle Vienna y All That Is Solid Melts Into Air**, respectivamente

<sup>3</sup>. El texto se publicó apenas unos años después de la dictadura que uniformó en una única dirección todo pensamiento