

SOBRE *BEATRIZ SARLO.* *CLASES DE LITERATURA ARGENTINA,* DE SYLVIA SAÍTTA

Clara Charrúa
Universidad de Buenos Aires
charruacarla@gmail.com



∞

Beatriz Sarlo. Clases de literatura argentina, de Sylvia Saítta (ed.); Buenos Aires: Siglo XXI, 2022; 288 pp.; ISBN: 978-978-801-132-5.

Un manual para el estudio de la literatura argentina del siglo XX, a casi cuarenta años del retorno a la democracia

“La literatura argentina es mi lugar en el mundo”, clausura Sylvia Saítta, editora y cuidadora de las *Clases de literatura argentina (1984-1988)* de Beatriz Sarlo, libro editado por Siglo XXI en marzo de 2022. Con esta aseveración, la editora –quien fue también estudiante en los momentos en los que Sarlo dictaba esas clases, y quien ahora está a cargo de la materia *Literatura Argentina II*– deja entrever el modo en que decir “literatura argentina” es también una posición frente al mundo. Un lugar crítico desde, para y hacia donde leemos la literatura. Una hipótesis de lectura, un protocolo



de recorte textual. Pero es también una clave para la docencia. Por eso, el formato de estas *Clases*, editadas a casi cuarenta años de su dictado, pone en escena la intrínseca relación entre la producción crítica de conocimiento, la lectura y la escritura de la teoría literaria y la enseñanza.

Cada clase aparece fechada con el día y el año en la que fue dada. Eso nos posiciona en un sitio temporal particular para entender los protocolos de lectura en el momento de dictado. Asimismo, la cronología del índice es la propuesta por el año de los textos sobre los que son las clases. Entonces, hay una propuesta diacrónica pero también sincrónica que permite el propio libro. Tomando la propuesta sincrónica, hemos ido a mirar los programas de la materia *Literatura Argentina II* a la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras. Cada clase cobra un nuevo sentido a partir de la comprensión de qué sitio ocupaba en su determinado programa, con qué otros textos compartía unidad, y qué bibliografía crítica sostenía las hipótesis hilvanadas por la profesora durante el curso. Por último, podemos entender estas clases en su particularidad e individualidad, como ensayos críticos, que son útiles para seguir produciendo protocolos de lectura *a posteriori*. Esto no tendría como tarea reafirmar un determinado canon, seguir perpetuando hipótesis de lectura de manera conservadora para simplemente leer y aplicar conceptos a los textos literarios.

Leer las *Clases de literatura argentina* nos sirve para investigar la literatura argentina hoy, para seguir enseñando literatura argentina hoy; este libro, lejos de ser una confirmación de lo que Saïtta llama “el canon Sarlo” nos invita, otra vez, a leer los clásicos. Y, además, nos dimensiona el valor político de haber estado *in situ* al momento en que se produjo *Una modernidad periférica*, pero también *El imperio de los sentimientos*, libros en los que se sienta un precedente en los modos de leer la literatura argentina del siglo XX hasta el día de hoy. Un canon es siempre una hipótesis crítica de lectura, y es también una mirada hacia un panorama cultural.

En diciembre de 2023 se cumplirán 40 años del retorno a la democracia. Seguimos, entonces, en el momento de la posdictadura en la Argentina, con todas las contiendas que eso supone, tal como señala Guadalupe Maradei en *Contiendas en torno al canon. Las historias de la literatura argentina posdictadura*. Y señala que la circunscripción del período “posdictatorial” “remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura” (2020: 23). Continuar entonces en este período que fue inaugurado también por estos cursos nos propone repensar y leer en tándem pasado y presente y la relación entre la literatura argentina y política en tiempos en donde la definición misma de la democracia argentina se encuentra todavía en constante dinamismo. Entonces, se trata no solamente de una redefinición dada por la relectura del canon (literatura), sino también de una discusión en torno a qué significa leer desde, estar e intervenir en la historia argentina.

Las *Clases de literatura argentina* nos proponen una mirada anfibia sobre los textos que estudian. Con un pie atendemos a la ubicación que las clases estructuran el libro, esta ubicación está dada por el año en que los textos estudiados han sido publicados. De *Los siete locos* a *Respiración artificial*. De la finalización de la década del 20, con el primer golpe de Estado argentino, a un libro aparecido en imprenta durante la última dictadura militar, en 1980, tan solo cuatro años antes que el momento de dictado de esa clase. Con el otro pie asistimos a la ubicación de las clases en su momento de producción, es decir, en los programas de la materia *Literatura Argentina II* que abarcan del año 1984 al año 1988.

Estamos, entonces, ante una doble cronología, que no hace otra cosa que desplegar las tensiones en torno a la delimitación de una época histórico-literaria. La cronología propuesta por el

índice del libro, que no es así la cronología lineal de la historia en la sucesión de programas de la materia, sino una cronología dada por los textos en sí.

Han pasado estos tiempos

La clase sobre *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (1929-1931) fue dictada los días 8, 14 y 15 de mayo de 1986. Ese año estas dos novelas de Roberto Arlt se encontraban en la unidad tres del programa, cuyo título era “Estrategias de representación literaria: ficciones argentinas del siglo XX”. El eje del programa planteaba el análisis de textos que desarrollaran “un amplio registro histórico y de poéticas”. De este modo, los textos “son ficciones que plantean sus relaciones con los procesos de modernización social y estética” que poseen una “trama de diferentes sistemas literarios y de representación, en los cuales se juegan fuertes conflictos ideológicos - literarios, definiendo espacios textuales marcados por la heterogeneidad” (1986: 1). La unidad tres se titulaba “Relatos de la crisis”. Entramos —a 22 años de comenzado el siguiente siglo, a 48 del dictado de estas clases— a leer la representación literaria en nuestro país desde la crisis. Desde la pregunta por la heterogeneidad, y su problematización. En esta instancia el texto de Arlt no inauguraba la materia como sí inaugura el libro. La propuesta de comenzar el recorrido de textos que propone el libro con la clase de *Los lanzallamas*, el estado y la literatura en tiempos de crisis nos propone otra hipótesis de lectura más: la que pone en escena la intrínseca relación entre Estado-Nación y cultura literaria que señala muy exhaustivamente Viñas en su *Literatura argentina y política*, y también en sus volúmenes colectivos que conformaron *Literatura argentina Siglo XX*. Tal como se señala en la clase, en la novela se proponen dos preguntas “Cómo alterar por el saber las relaciones de poder y cuál es la estrategia para hacerlo” (35). Esto se relaciona con la crisis de representatividad que, antes del primer golpe de Estado, montaba en términos literarios alternativas democráticas al poder y el orden vigente. Consolidado el territorio y poblado el desierto, el territorio nacional precisaba su literatura, y la propuesta arlteana elaborada en el prólogo a *Los lanzallamas* viene a proponer la salida de aprovechar la crisis para dinamitar el capitalismo y “restaurar la sociedad que el capitalismo había destruido; restaura una sociedad a la cual [...] los dioses han regresado” (37). Allí nuevamente volvemos a la justificación de la unidad del programa en la que esta clase se encuentra: los relatos de la crisis, y la construcción de una literatura nacional que fuese lo suficientemente subversiva para proponer salidas posibles mediante ideologemas. Sarlo se vale de la definición de Jameson, sumamente rica, para explicar este punto: “es una forma discursiva narrativa de la praxis social [...] una respuesta activa del texto [...] la resolución discursiva y en el nivel simbólico de contradicciones de lo real. O bien figura simbólicamente contradicciones reales, sin resolverlas” (40). A treinta años del comienzo del siglo XX, Roberto Arlt pone en jaque la consolidación del estado nacional burgués que clausuraba la *genteel tradition* del escritor, en donde aquellos grandes hombres que lucharon con la pluma, con la espada y la palabra eran los que componían la serie de la literatura nacional. Queda inaugurada, con Borges del otro lado de la Ciudad de Buenos Aires, la etapa de la historia literaria del escritor profesional. Para consagrarse como tal, Arlt utiliza en sus figuraciones como escritor la polémica, y como principio constructivo de sus textos la intertextualidad y el cruce. La intertextualidad la entendemos en tanto se enuncia en el campo del saber, debido a que —retomando a Foucault— el vínculo entre saber y poder atraviesa toda la literatura de Arlt que se inaugura con estas dos novelas. El cruce, principalmente, vincula tanto los

sectores populares con los saberes pseudocientíficos, pero también integra a la ensoñación tecnológica (26). Pero en un segundo término, el cruce permite una mirada estrábica de las dos novelas: entre la psiquiatría, el psicoanálisis mal traducido, el contexto global de la primera guerra y las sexualidades. En la novela, Arlt propone relaciones de jerarquía asimétricas en donde la polémica se engarza con su propia figuración, ahora sí, como escritor. Bajo esta trama también se produce el montaje de los materiales con los que compone su propuesta estética, su proyecto político ingresado en la novela mediante la trama de acción y el plan del protagonista Erdosain.

Aquí es necesario desviarse brevemente para atender a las influencias de las ciencias ocultas, el espiritismo y las pseudociencias en general en esta época en la Ciudad de Buenos Aires y en toda la Argentina. Soledad Quereilhac sitúa en 1870 los inicios de las prácticas de diversas sociedades espiritistas que tuvieron un accionar institucionalizado “experimental y científico” (Quereilhac 2016: 83). Tenían el fin de difundir y practicar las ciencias ocultas, que circulaban no sólo pero también desde la literatura entre el público masivo. El espiritismo también constituía una doctrina difundida y practicada en el período de entresiglos y reivindicaba la vuelta a otros mundos y otras sociedades precapitalistas. Para el momento en el que Arlt escribía las polémicas espiritistas ya empezaban a presentarse como residuales. Sin embargo, es fundamental entender la pregnancia y el lugar que en aquel contexto tenían las ciencias ocultas, cuyos materiales textuales también fueron utilizados en diversas ficciones casi contemporáneas y anteriores a Arlt.¹

La clase sobre estas dos novelas concluye ratificando esta hipótesis, elucubrada por Sarlo y trabajada y analizada por Quereilhac en el libro ya mencionado: “en *Los siete locos* y *Los Lanzallamas*, a través del discurso de los personajes, se construyen ideogramas que apuestan a la resolución simbólica de contradicciones reales y fracasan” (41). En ese sentido, es fundamental entender la polifonía como complemento de la intertextualidad. Cada personaje en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* trafica un discurso social importado de los debates acerca de los tópicos que atraviesan en la novela, y sobre todo problematizan la ciudad moderna y al intelectual. Se dispone con este ecosistema de personajes una nueva moralidad para la modernidad en donde la locura es uno más de los efectos de los dispositivos de poder y entra a tensionar los cruces, como ya mencionamos anteriormente, entre individuo y sociedad que provocan el malestar en la cultura moderna.

Buenos Aires y el desierto: escenarios, fundaciones y rupturas

La siguiente clase es sobre Jorge Luis Borges, específicamente sobre su ensayo *Evaristo Carriego*. Esta clase fue dictada en dos programas consecutivos, en el año 87 y 88. En el primero, el programa se concentraba en los procesos de modernización cultural en la ciudad de Buenos Aires, en la década del 20 y del 30. Este programa es un prefacio a las ideas esbozadas en el libro que luego Beatriz Sarlo publicaría al año siguiente y que hasta el día de hoy resulta uno de los eslabones fundamentales para comprender la literatura argentina del Siglo XX, *Una modernidad periférica*. En la

¹ Los ejemplos paradigmáticos del período fueron los autores Atilio Chiappori, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Eduardo L. Holmberg en sus novelas y cuentos de fantasías científicas. Esta forma fue descrita por Quereilhac como “auténticas reelaboraciones literarias de la dimensión imaginaria de las ciencias y las pseudociencias de la cultura de entresiglos” (2016: 164). Sin embargo, hay residuos también de esta cosmogonía en La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares y en algunos cuentos fantásticos de Silvina Ocampo, de Julio Cortázar y de Jorge Luis Borges hacia los años 50.

unidad 2, situada la clase sobre *Evaristo Carriego* y otros ensayos de Borges, se ahondaba en la problemática de la colocación del escritor como figura social moderna en la cultura argentina. En ese sentido, la propuesta era entrar a la escritura de Borges mediante la lectura de sus ensayos, es decir comprender al intelectual argentino moderno no solamente como escritor sino también como lector, o como crítico literario. Al año siguiente, los ejes que organizaban el programa eran dos: las discusiones en torno al canon literario y su organización, y las cuestiones históricas y sociológicas que se relacionaban con la construcción de la cultura argentina. En ese sentido, la relación entre el escritor y su público y las diferentes tensiones que aparecieron superaban los primeros años del programa anterior, en donde “tuvieron lugar algunos de los giros más significativos en el campo de la cultura”, sino que abarcaban también hasta aquel presente. Allí, nuevamente, Borges y su *Evaristo Carriego* aparecía en la unidad 2, pero ahora en una unidad sobre las vanguardias, ya no sobre ensayos. La propuesta entre un año y otro era similar y diferente al mismo tiempo; en el primero, el texto servía para imprimir en la figura del escritor un modelo de intelectual y de intervenciones culturales en el período estudiado. En el segundo, en tándem a la poesía y a los relatos publicados en *La revista multicolor de los sábados* que luego se compilarían en *Historia universal de la infamia*, la propuesta era leer a Borges como reformulador de la polémica acerca no solamente de la tradición literaria nacional sino también la circulación de los textos y la relación con el público masivo. En ese sentido y, volviendo a Arlt, la propuesta borgeana era un contrapunto al periodista-escritor que, en sus tiempos libres, al calor de la redacción de un diario venido a menos y con el sudor de sus dedos, construye una carrera literaria mientras escribe columnas para vivir. Las biografías infames de Borges planteaban la opción de poder publicar y hacer circular literatura desde un género diferente, ya no el ensayo, la poesía ni la novela: un género en el que la ficción queda camuflada en perfiles psicológicos y circulaban, también, masivamente. Por tal razón la clase sobre *Historia universal de la infamia* es exactamente la que le sigue al ensayo de *Evaristo Carriego*.

Si a la nación le era necesaria su literatura, ésta para la propuesta borgeana estaba hecha de una materia indecisa. El barro tumultuoso de materia ficcional pero no estética que abunda en la Ciudad de Buenos Aires, le sirve a Borges para inventar los fantasmas y mitos y juntarlos “con sus compadritos, con sus compadres, con esa gente que atraviesa de Norte a Sur la ciudad para desafiarse a cuchillo” (58). En ese sentido, para Borges, las dos operaciones previas fundantes fueron el tango y Macedonio Fernández. Esta hipótesis bajo la que Sarlo articula toda su clase fue luego confirmada en las conferencias que Borges dictó en 1965 *El tango. Cuatro conferencias*. Allí despliega su gran hipótesis que es en la Argentina del Centenario, bajo una incuestionable fe, se creó una religión: “la del cuchillo y del coraje” cuyo principal ideal era “ser valiente” (Borges 2016: 52). De esa mezcla, de esos pretextos y genealogías está la fundación literaria de Buenos Aires con Evaristo Carriego como uno de los principales precursores. Si Arlt trabaja con la intertextualidad y la polifonía mediante las voces de sus personajes, Borges trabaja con la cita directa como modo de legitimación del criollismo urbano.

Esto se debe a lo que él mismo explica en sus conferencias: el compadre, como personaje fundamental del tango, que “se llamó criollo, pero nunca se llamó a sí mismo compadre” (67). Esto relocaliza a los compadres en la vereda opuesta del criollismo plebeyo (2022: 56) para posicionarlos en otras variables elegidas: el criollismo viejo y el federal. Estos desplazamientos a Borges le permiten poder hablar de temas argentinos desde otras literaturas, por ejemplo, la europea y rechazar el costumbrismo y el color local. Carriego es, señala Sarlo, “un pretexto (en el sentido literal de la palabra) para la construcción de un texto sobre el suburbio. Borges arma una especie de

arqueología fantástica del suburbio [...] una descripción topográfica de los barrios de Buenos Aires” (60). Se ponen en escena los artilugios que componen lo identitario como materia estanca y unívoca. Detrás de eso, las tensiones, las mezclas, las orillas y las complejidades estéticas y sociales; sobre eso se construye la tradición literaria argentina que, como con toda tradición “lo único que puede hacerse es modificarla, alterarla refractarla” (61). Lo identitario, mejor dicho, la maquinaria simbólica que se despliega en torno a lo nacional, sus refuerzos y clichés es, para Borges, otra ficción más. Por eso el género elegido es el de la biografía ficticia. Si lo único que se puede hacer en la tradición es modificarla, hablar de un hombre es modificar su existencia para postular una hipótesis, para producir conocimiento ensayístico. Con esta idea se construyen las biografías infames, tratadas en la siguiente clase. En estos textos Borges lleva al *summum* la hipótesis del pretexto y sostiene mediante el gran procedimiento de la elipsis que la vida de un hombre puede reducirse a dos o tres escenas. El fin es llevar a cabo la “recomposición del sistema literario argentino” (74) para lo que produce una “refundación de la teoría del relato” (73). Si el relato argentino hasta el momento es el relato realista, Borges planea ir contra eso debido a la persistencia de cierto “azar desprolijo de la representación realista” (75). La operación es vanguardista, pero además de fundar su autoría funda también un público e hilvana las claves para leer su poética enteramente hasta los días de su muerte: la traducción como desnaturalización de la propia lengua como una evidencia preexistente; el desecho y la escisión; la versión y la reversión, y la traducción como una de las formas de esta última; la combinación (*ars combinatoria*) como principios constructivos: una biblioteca puede ser el centro de la producción literaria, y el centro del escenario de producción textual: “los temas están en la biblioteca, hay que ir y tomarlos” (69). En lugar de sobreimprimir situaciones subjetivas, la ficción para Borges “es el mundo de la imaginación” (69). Así como se descentra el color local se descentra el factor constructivo respecto del procedimiento. Descentramiento y escisión: “la literatura que funda Borges es una literatura de separación, desecho y elección”, y es también una “teoría de la lectura- escritura y de la relación entre ambas” (68). Avanza un peldaño más, si pensamos de qué está hecha la materia ficcional que se descentra en la literatura argentina, Borges elabora una estética que sirve como manual poético, un manual en donde todo lo que puede ser ficcionalizado solo se aprende en la ficción.

Retrocedemos en el tiempo del dictado de las clases hacia 1987 pero avanzamos en el libro hacia la clase sobre *Radiografía de la pampa*. Nuevamente, este texto se ubicaba en la misma unidad que el *Evaristo Carriego*, en la que problematizar el ensayo como forma literaria de la argentina moderna. Sarlo definiría a este autor como un “*saqueador* (en el buen sentido de la palabra) de la zona más contemporánea del pensamiento ideológico-político, científico y filosófico” (80, subrayado en el original). En la siguiente unidad del programa de ese mismo año, 1987, nos encontramos con Mallea que es quien continúa el recorrido propuesto por el libro. La unidad 3 se titulaba “la construcción de figuras de escritor”. Las formaciones del sistema se realizan así mediante el sistema de las revistas de la década del ‘30, del ciclo inaugurado por el primer número de la revista *Sur* en 1931. Para este mismo período Sarlo propone una serie que involucra *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz (1931), *Radiografía de la Pampa* de Ezequiel Martínez Estrada (1933), e *Historia de una pasión argentina* de Eduardo Mallea (1937), clase que está a continuación, se elaboran complejas hipótesis acerca del orden social que se recompondría en la ubicación de la “argentina verdadera, invisible y pura” (102). Escritos en la década del ‘30 inaugurada con el ensayo *Evaristo Carriego*, estos otros ensayos ponderan la posición del intelectual como voz autorizada para encontrar los elementos que conducirían a reestablecer el orden ante “la

falta de orden introducida por la modernidad” (103). Señala Sarlo que entre los 30 y los 40 se han formulado “grandes líneas de pensamiento y formas ensayísticas que continúan vigentes, a veces de manera polémica, hasta por lo menos mediados de los años cincuenta, cuando reciben una fuerte refutación por parte de los intelectuales de la revista *Contorno*” (2022: 79). Es interesante pensar al ensayo como forma de establecer una enciclopedia propia de un grupo o de un individuo ratificando una voz autoral intelectual. El género les permite así a ciertos intelectuales una serie de procedimientos en torno a la pregunta articuladora: “¿Qué hemos hecho con nuestro proyecto del siglo XIX, que incluía en su centro a la inmigración?” (80) y así mismo, articular una serie de tópicos que persisten mediante el procedimiento de la alegoría (86). Se trata de encontrar los fundamentos teóricos y sobre todo retóricos para volver a la tradición anterior, la del *genteel-escritor* (Viñas 2017) y si bien desde el centenario de la Revolución de Mayo se encontraban estas reflexiones entre los intelectuales, la proliferación y la polémica como forma entraría a tener mayor preponderancia veinte años más tarde. Podemos pensar así esta época literaria (Gilman 2012) como una en donde conviven ciertos paradigmas estéticos y políticos con un público y expectativas aptos para la circulación de estas ideas. En la oposición entre naturaleza y cultura, volver al estudio del desierto que era la Argentina antes de la independencia, les es funcional a estos escritores para defender este lugar de ellos mismos como intelectuales. Ponen en funcionamiento de este modo al máximo el mito del desierto elaborado mediante la imaginación histórica en donde el reordenamiento cronológico del caos y del desastre y la reivindicación de una frontera clara entre la ciudad y el campo, y una ontología mediando estos espacios, puede regir las relaciones sociales. Esta imaginación histórica establece dicotomías entre el bien y el mal en donde este último está dado por las inflexiones y el mestizaje que está oculto detrás de la idea de que existe la Argentina. Y sobre todo, el problema es también literario, y esta literatura es también una simulación: “su literatura está constituida por obras que no serían consideradas literatura en otros lugares del mundo” (94). La morfología del simulacro les es de utilidad a estos escritores *desiertólogos* para rellenar aquello que es presentado en sus relatos como significativo vacío: ¿qué es La Pampa? ¿qué es la Argentina? Entre estas oposiciones de lo visible, lo invisible, lo auténtico y lo inauténtico, se intenta retomar este escritor-intelectual perteneciente a la anterior tradición de la elite gobernante, como única posibilidad de restitución del espíritu fronterizo que divida la masa selvática de la ciudad del verdadero espíritu argentino, el único que puede reconectar lo visible con lo invisible.² Las operaciones de *Radiografía de La Pampa* entrecruzan la incorporación, lecturas y relecturas de la tradición con esta pregunta acerca de lo nacional constantemente entramada en la constitución textual del ensayo.

² Llamamos *desiertólogos* a los escritores que heredaron y tomaron las ideas estéticas y políticas de la Generación del 37, por cuanto se consideraba “la hegemonía de la clase letrada como el elemento básico del orden político al que aspira” (Halperín Donghi 1992: 12). Si el progreso en la Argentina se plantea como un proyecto escrito principalmente, los intelectuales que fundamentaron dicho proyecto en la idea de que donde hacia 1810 había un desierto, debía levantarse un nuevo país. Los guías en tanto encarnadores de sistema de ideas definido por “quienes toman a su cargo la tarea de conducción política” (18). Según los intelectuales de esta generación, cuyas ideas persistirían sesenta años después, el paso entre la república posible y la república verdadera estaría dado por el orden político y social otorgado por un “progreso sociocultural como requisito del progreso económico” (45) para el que había que no solamente poblar el supuesto desierto que era hasta entonces la Argentina, sino expandir el mercado avanzando y conquistando territorio y sobre todo, crear un consenso en la sociedad de que ese era el mejor destino para la Nación.

Mitad de siglo, mitad del libro: cruces y géneros

En la siguiente clase pasamos a analizar textos de veinte años después: 1957. Ambos constituyen el punto medio del libro: *Un Dios cotidiano*, de David Viñas y *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh. El primero fue enseñado en una clase dictada en el 86, en la unidad 4 del programa, cuyo tema principal era la relación entre narración, historia y poder. El segundo fue dado en un programa el año anterior, 1985, y estaba situada también en la unidad 4 del programa, cuyo eje en esa ocasión era “Problemáticas del cambio”. Allí, Walsh aparece como principal exponente para estudiar el cruce de géneros literarios y el *impasse* que se produce en la década del 50 entre escritura periodística y ficción.

El texto de Viñas, señala Sarlo, es el existencialismo llevado a una esfera literaria, la práctica estética de aquellas preguntas filosóficas y teóricas que Sartre plantea en *¿Qué es la literatura?*. El proyecto de educar sentimentalmente en el plano moral de la ficción se pretende como superación de todos los maniqueísmos que rigen en la modernidad las relaciones de poder, y las relaciones sociales en general, con una fuerte impronta de denuncia (113): “La novela plantea el problema de cómo se constituye un sujeto frente a un sujeto diferente, de cómo un sujeto elige ser diferente frente al otro, pero no anulando, sino mirando, mirándose en la conciencia del otro” (111). Ante la incapacidad de incorporar la diferencia, también visualizada por los *desiertólogos* que mencionamos en el apartado anterior, el programa de Viñas radica en analizar “los ciclos históricos argentinos” (110) y rearmar, desde lo literario, en la trama ficcional, una narración de la historia argentina. Esto se enmarca en un proyecto mayor llevado a cabo también en la revista *Contorno*, el de “corregir la interpretación antinómica de las cosas” (109) y plantear una otra posición para el escritor argentino. Del existencialismo importaron las discusiones, pero también la práctica de la representación como modos de escribir en tanto lo biográfico es material literario, pero se aleja del realismo socialista (en donde la representación tiene fines pedagógicos) y de la literatura social (cuyo principio constructivo es la realidad como efecto o intención, dejando de lado las pretensiones miméticas). A pesar de *Contorno* plantearse como una contra explícita de *Sur* desde la onomástica, en donde hay una posición estética-literaria y política marcada, las pretensiones de Viñas en esta novela son superar los maniqueísmos en pos de presentar desde lo literario una alternativa a las relaciones sociales de poder. Se pone fin entonces, también, a cierta tendencia ensayística de la época anterior en donde la propuesta es superar los binomios, y encontrar una síntesis a esta dialéctica supuestamente infranqueable que se planteaba de parte de otro sector de la intelectualidad argentina.

La forma que encuentra Walsh es el género de no ficción. Nuevamente, se figuran los problemas de la representación pero, en este caso, la hipótesis de lectura mediante la cual se posiciona Walsh para escribir y articular su obra es la que le asigna un valor más allá de lo estético: el juicio es también político y moral. Ante eso “solo un discurso situado, en este caso el discurso del periodismo, puede dar valor de unidad a esos fragmentos dispersos de experiencia” (118). Mediante las estrategias narrativas del retrato, la puesta en primer plano del código hermenéutico, el uso de la interrogación y el carácter del yo de la enunciación, Walsh reemplaza aquello que todavía no fue escrito y debería haberse contado en la historia oficial. En su lugar, un vacío que el periodista viene a llenar. De este modo, el periodista es quien “revela cómo las instituciones violan

los derechos según su propia legalidad, porque muestra que un gobierno promulga un decreto y viola su propia acción discursiva con un fusilamiento que culmina una detención anterior a la vigencia de ese decreto” (127). La historia de la investigación “que es a su vez la historia de los hechos, reemplaza a una historia que no fue escrita” (126). Tal como señala Piglia en *Las tres vanguardias*, la escisión entre la escritura ficcional y la de no ficción presenta también un parteaguas en el modo de entender a la vanguardia estética y política, de entender las mediaciones entre arte y vida: “a la pregunta por la autonomía y los efectos que las formas artísticas producen en la sociedad responde atacando la institución artística y el concepto mismo de obra de arte” (Piglia 2016: 165).³ La escritura para Walsh entonces tiene una función pública, y reubica a la política en la esfera de la que fue expulsada. Nace un agente más y los debates no son tanto por los escritores o el lugar o posición del escritor moderno; nace el incentivo al lector a comprometerse con una causa. Las instrucciones hacen partícipe al lector y, además de construir zonas de verosimilitud con fines demostrativos, arman una comunidad de lectura entre el periodista-escritor-justiciero y el lector.

Si en Viñas asistimos al tópico de la denuncia, el móvil del texto de Walsh es la demostración, pero el motor es propiamente literario y tiene que ver con aquello oculto, con lo siniestro maravilloso, con lo no habitual. El escándalo de develar, demostrar aquello que estaba oculto, sin embargo, se convertirá luego en un escándalo político. Las claves de lectura se vinculan con lo antes mencionado por Piglia: “*Operación Masacre* es la reafirmación escrituraria y práctica de que es posible la unión de literatura y ética, de literatura y política, de escritura y justicia. La escritura de este texto tiende a crear la ilusión de que resuelve la contradicción que suele existir en estos términos” (140).

Algo similar sucede con el cuento “Esa mujer” (1965). Esta clase está ubicada en la unidad 4 del programa del año 1985. Aquí haremos un desvío con fines analíticos: si bien en el libro la siguiente clase es la correspondiente a *Rayuela*, dictada en el programa del año anterior, la lectura de la clase sobre “Esa mujer” debería estar ubicada en este apartado, ya que las claves de lectura que da Sarlo son similares y extiende algunas hipótesis ya hilvanadas en la clase sobre *Operación masacre*. De hecho, se encuentran en el programa en la misma unidad (la número IV), y por los datos que nos da el libro entendemos que fueron clases dadas en continuidad: la de *Operación masacre* está consignada los últimos días de mayo de 1985, y la de “Esa mujer” los primeros días de junio de ese mismo año.

Dicho esto, nos centramos en los modos en que el cruce de géneros le funciona a Walsh para realizar literariamente un esbozo de resolución de uno de los mitos que articuló gran parte de la segunda mitad del siglo XX: el cadáver de Eva. Lo que sucede con el cadáver pertenece a una dimensión tanto literaria, pero como de ritualidad y, al igual que la escritura de *Operación masacre*, de justicia. El objeto de politizar la mitología universal y convertirla en nacional se realiza de manera muy simple, convirtiendo en personajes a actores políticos y poniendo en escena la carga simbólica del cadáver. Se desplaza de un sistema de mitos a otro, de un sistema de referencias a otro, en donde lo único que persiste es la primera persona del narrador y la eficacia del deíctico: “esa mujer, a la vez que no significa nada, lo es todo, porque es la posibilidad de entrar dentro de un mito político” (173). Esto se explica desde el fetichismo que se eyecta hacia el cadáver y nuclea

³ Las clases de Ricardo Piglia reunidas en el libro *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, fueron dictadas en 1990, muy próximas a los programas de las clases que conforman el libro que estamos reseñando. A pesar de ser otro el recorrido planteado por Piglia para leer el mismo corpus de análisis, ambas lecturas son complementarias, sobre todo en lo que al concepto de vanguardia, el escritor como problema y la ficción respectan.

simbólicamente los sistemas de valores mediante los cuales el gobierno de la Revolución Libertadora opera. En los climas diegéticos donde el goce perverso del coronel pone en escena también su misoginia, en el desplazamiento de enterrar a Eva “parada como un macho”, otra vez aparece evocado el lector con el “sistema de asociaciones” (172) generadas.

Por último, el fetichismo del cadáver permite conectar a la pequeña burguesía con los sectores populares; así, la no ficción se presenta como un planteo literario que presenta una radiografía, también, de un proceso político como es el movimiento de peronización de las clases medias en los años sesenta.

Nuestros años 60: reorganizaciones en el campo y en los sistemas literarios

Un año atrás, en 1984, se dictó la clase del texto que le sigue a *Operación masacre* en el libro: *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. En un programa acerca de los problemas de la literatura argentina del siglo XX, en la unidad tres, sobre sistemas literarios, sus cambios y desplazamientos, ingresamos a esta novela del año 1963 y a sus “lecturas en su momento de aparición”. La hipótesis fundamental de Sarlo radica en lo que ella denomina “relación sistémica entre Cortázar y Borges” (154), en donde “desde una perspectiva histórica y de constitución de una poética [...] Borges hace literariamente posible a Cortázar” (155), en tanto “Borges era condición histórica de la aparición de Cortázar, y Cortázar era la condición de producción de la lectura de Borges” (157). Esta propuesta de Sarlo de mirar absolutamente toda la historia de la literatura argentina del Siglo XX a través del lugar de Borges podría tomarse algo reduccionista ya a ojos de nuestro siglo, pero es lo que considero la propuesta cabal y fuerte de todo el libro, y por la razón de que estas clases hacen sentido una vez publicadas como libro, y no como artículos aparte o en otros soportes posibles. El prisma Borges le otorga a la categoría de autor estudiada a finales de esta misma década de los sesenta por Foucault, una posibilidad local. Esto permite pensar los sistemas literarios y sus funciones en términos específicos de la cultura argentina. Dice Sarlo a raíz de esto: “hacia finales de los años sesenta, se empieza a pensar que el lugar que ocupa Cortázar en la literatura argentina es, en realidad, el lugar de Borges, como si el destino de los sistemas literarios fuera el de estar presididos por un solo tipo de texto o de textualidad” (157). Para el momento de publicación de *Rayuela*, “desde el sector liberal del campo intelectual y desde la izquierda de ese campo [...] es reconocida por los mismos temas ideológicos y estéticos” (153) que son principalmente la estética surrealista, las relaciones interdiscursivas con la música y un ensamblaje de recursos tradicionales de la novela y su respectiva modernización. Esto solo fue posible porque al comenzar la década, y habiendo ya legitimado cierto sector de izquierda a la literatura fantástica, *Rayuela* era el libro esperado. La proyección topológica de una estética (147), y en Cortázar se centra el epítome de la mediación literaria, en donde todo puede llegar a cruzarse: “vanguardia, revolución, revolución literaria, revolución política, revolución en el lenguaje, tradición literaria argentina, surrealismo y patafísica” (154). A este autor retornamos para la lectura de *62 modelo para armar* (1968), que nos trae de vuelta a la unidad tres del programa de 1986, los relatos de la crisis, en donde se encontraban también *Los siete locos*. Ya para estos años, dos años después de la clase sobre *Rayuela*, Sarlo se exploya un poco más en las condiciones de posibilidad para que surjan ambas novelas y los temas ideológicos estéticos de la novela argentina en los años sesenta. Si a finales del 20, principios del 30, la crisis es de los sistemas políticos, a finales de los sesenta esta se ve aparejada por una

crisis de la forma, y para este entonces la crisis se hace plenamente autoconsciente y se tematiza como materia literaria en la forma del fragmento (178). Esto permite una serie de procedimientos de la novela que Cortázar ensaya con destreza en 62: el “desquiciamiento de la puesta en página del relato”, la estilización o parodia, el sueño como principio constructivo, el trabajo sobre el erotismo, los personajes sin deixis referencial firme y la indecidibilidad del narrador que liquidan toda relación de causalidad. En este sentido, 62/ *Modelo para armar* es “un manifiesto surrealista escrito racionalmente” (179) cuya toda trama puede analizarse con la figura de la cinta de Moebius (182). Cabe destacar que, para este momento, el surrealismo representaba “una comunidad de sueños que unifica otras zonas de la sociedad de los personajes y la realización práctica de este colectivo” (186). En ese sentido y sobre los desechos de lo cotidiano, se arroja una mirada política. Así, sobre la lógica de politizar el deshecho, también podemos entrar al texto de Manuel Puig propuesto, que se publica este mismo año y constituye la clase siguiente en el libro: *La traición de Rita Hayworth*. Manuel Puig estaba en la unidad 7 del programa de 1985, y la unidad se describe como “el trabajo sobre los mitos y sobre la ideología”. La transgresión en términos formales que dialoga con el estructuralismo circundante en la época, en el caso de Puig se refleja en la reducción del narrador al grado cero (194). En ese sentido, el relato se articula en función de “tabúes sociales y prohibiciones muy fuertes” (219) como el tabú del incesto, subversiones del buen gusto producidos por una estética kitsch, el goce vicario y el diálogo con el cine, la cultura de masas y los prejuicios sociales. Sobre este asunto, la hipercodificación de la estética de Puig, se relaciona con la estética del melodrama directamente cuyo principio constructivo es el exceso y cuyos usos atraviesan toda la obra literaria de este escritor. Los finales consolatorios del folletín, continúa Sarlo –hipótesis que explayará mucho más en *El imperio de los sentimientos*, libro que salió ese mismo año– funcionarían para un target imaginario constituido como el superhombre de masas, categoría que desarrolla Umberto Eco. La pregunta, sin embargo, es puramente estética y se trata de la vinculación entre la alta y la baja cultura; sobre esto, señala Piglia:

el final [...] es fundamental para discutir la tensión entre el arte y la vida. Porque, en la vida, los finales son tristes o están establecidos cronológicamente por formas externas [...]. En Puig no hay final feliz. Él trabaja los materiales y las formas de la cultura popular, pero [...] hace visible el efecto de la parodia porque usa los géneros tomando distancia” (2016: 131).

En ese aspecto, siguiendo con Sarlo, pueden verse los efectos de la importación del cine de Hollywood veinte años después, y las formas en las que las estéticas del mal gusto les permiten a los consumidores una relación dinámica, permeable, con sus propios consumos culturales, en donde van itinerando entre el deseo proyectivo y el consuelo de colocarse del lado bueno de la vida, del orden moral vigente (2022: 214).⁴ En la unidad anterior, en ese mismo programa, el texto siguiente: *Cicatrices*, de Juan José Saer (1969), para culminar la década de los sesenta. Aquí, la unidad tiene que ver con la construcción del relato y la propuesta de nuevas poéticas. Según Piglia, Saer no tiene un método de trabajo con los géneros discursivos como Puig, sino que “avanza en zonas de construcción de espacios de escritura que, justamente, evitan el estereotipo” (Piglia 2016: 132). Sobre esto, Sarlo señalará que a Saer lo que le interesará desarrollar en *Cicatrices* son las marcas de

⁴ Sarlo señala que “la novela tiene un decálogo de proposiciones sobre el saber práctico”, entendiéndolo como un saber exitoso (2022: 205). La economía que sostiene al orden moral no es solamente la afectiva y la del deseo, sino también la estética, pero también la monetaria, material, en sus términos más concretos y específicos.

una iniciación, pero también las huellas de trabajo sobre este espacio de escritura. Las cicatrices son las cicatrices topológicas que funcionan como hitos en la construcción de los propios personajes, pero son también las marcas de la política sobre ellos. Sobre este trabajo se nuclea “la tensión que hay entre el héroe y el mundo” (Piglia 2016: 111), en donde “lo real se determina desde la conciencia que narra [...] es el estado de esa conciencia lo que determina la realidad” (112). De este modo, la estética de Saer sobre el espacio discursivo y el desarrollo de sus personajes como héroes postula una teoría del conocimiento de la humanidad, y los grados de conocimiento sobre esta. Análoga a lo que se puede ver, a aquellos hiatos en donde la luz se posa y donde no se posa, donde el obturador moderno hace visible lo invisible, y donde lo real entra en disputa para recordarle al sujeto su propia incompletud. Este asunto emparentaría ambas lecturas, la de Sarlo y la de Piglia, a pesar de que este último considera a Saer parte de la vanguardia de los sesenta, hipótesis que Sarlo nunca retoma, como ya hemos mencionado. Sarlo desarrolla exhaustivamente en su clase cómo leer la novela, un modelo de lectura: teniendo en cuenta la distribución de la información en términos del punto de vista, las focalizaciones y anticipaciones irónicas y variables (2022: 226-7); los deslices temporales como procedimiento que suplanta a la elipsis (229); la condensación actancial en la escena del suicidio (231); la repetición y la traducción como problema (233) y la relación entre el armado discursivo de una historia en particular y su entramado en la Historia. Todo esto lo hace con problemáticas correspondientes al cine y a sus procedimientos, sobre todo en relación con las alternancias de la luz y la descripción de los espacios como principios constructivos. Si la década de los ‘60 comienza poniendo a Cortázar en el centro con su estética realista, Saer la culminará con una estética hiperrealista en donde las zonas de la imaginación fantástica exacerbaban la cuestión del arte como representación, pero también como peligrosidad. Y es también una hipótesis sobre la teoría del valor, que desarrollaron a comienzos del siglo los formalistas rusos: “el lector tiene que conocer el valor de las cartas, que se describen como signo saussuriano, y ver cuáles son las diferencias discursivas, el valor de los cortes. La relación de valor es siempre una relación de corte, de diferencia” (249). Valor estético, valor de los signos, que ponen en escena la muerte del autor y la constante interpelación al lector, tema por excelencia del posestructuralismo de la mano de Barthes. Pero, sobre todo, “el arte siempre es peligroso: porque es innecesario” (248).

Final del juego: lecturas de obras de los 80 en su contexto de producción literaria

Llegamos al final del libro, y con él a los años 70 y 80, de la mano de Ricardo Piglia. En la última unidad del programa, estaban el “Homenaje a Roberto Arlt” y *Respiración artificial*, en una unidad sobre “nuevos actores, nuevos discursos”. Sin embargo, Sarlo postula la hipótesis de incluir a *Respiración artificial* en la serie compuesta por los ensayos en torno a la composición nacional que mencionamos en apartados anteriores, comenzada en los años 30. Muestra así que la historia literaria argentina no está compuesta por una cronología definida, sino por series y épocas en donde los debates y tensiones en torno a la relación entre arte, política y vida van fluctuando y configurando diferentes escenarios. El tópico de la identidad cultural se retoma y se expande sobre la idea de que “la idea de que la literatura argentina en particular tiene un destino de cita porque en su primer gran texto, *El Facundo*, se inaugura con una cita” (272). Piglia dispara así sobre dos ideas:

por un lado, la de que el texto nacional por excelencia es el *Martín Fierro*, idea tomada por la vanguardia del 20 y encarnada y llevada adelante por toda la obra de Borges hasta el día de su muerte; y otra, más específica, la de que Sarmiento inauguró la escritura argentina escribiendo sobre una piedra ‘las ideas no se matan’ (“*on ne tue point les idées*”). En ese sentido, Piglia rediseña el sistema literario en el que se inserta a sí mismo, y al que Sarlo dota de valor; reubica a Borges en la tradición literaria del siglo pasado, y

[r]esuelve un sistema de opciones y desgarramientos que atravesaba toda la problemática de la literatura argentina del siglo XX, que es el desgarramiento entre una tradición oral, popular, local y una tradición traductora de traslación del europeísmo. Piglia, en una operación que coloca a Borges en la cima, armoniza lo que había sido pensando como elementos contrapuestos. Y suma a esto una explicación sobre la composición de la escritura de Roberto Arlt (272).

En esta síntesis en donde tesis y antítesis parecían irreconciliables, la operación de Piglia se vincula con una reflexión postdictatorial respecto de la autoría, la propiedad y los medios de producción del texto literario: “los textos se construyen a partir de múltiples robos” (279), y a la vez -a lo Pierre Menard- es solamente la distancia crítica en el momento de enunciación el que permite una transcripción con un valor estético escriturario mayor. La resignificación no es otra cosa que la dislocación de sentido ya que la producción de un sentido, Althusser mediante, nunca podrá ser igual a otra. Asimismo, la escritura de Arlt, en sus múltiples robos, se produce “con los medios de producción textuales que tomó o robó de cierta zona de la narrativa rusa de finales del siglo XIX” (274), con los “requechos” de esa literatura, por lo que también lo colocaría a este escritor de aquel lado de la literatura argentina. Porque la pregunta por el sentido no es otra cosa que la pregunta por la aparente coherencia de un discurso que organiza el pasado y en momentos concretos se desmaterializa, se vuelve otra, pierde su estabilidad; porque la pregunta por el sentido no es otra cosa que la pregunta por aquellas huellas que organizaban ese pasado debido a los sistemas de poder en ciernes, y luego dan pie mediante las luchas concretas a nuevas formas de organización de ese discurso dador de sentido. Porque las preguntas por el sentido no son otra cosa que las preguntas por la Historia, y por las diversas historias que la componen.

¿Por qué un manual? Algunos esbozos de conclusiones

Releer las dimensiones en las que ese modelo estatal de democracia se construyó y luego destruyó, del que *Respiración artificial* es el testimonio cúlmine, seguir analizando las condiciones materiales de producción de los textos que consolidaron el canon literario argentino del siglo XX, en el período predictatorial, desde nuestra mirada situada en la postdictadura, nos vuelve a posicionar críticamente sobre nuestros modelos epistemológicos de investigación, de intervención cultural y también, como siempre, de enseñanza. Pensar este libro también como manual para la docencia y/de la historización literaria es la propuesta crítica que funciona solamente si lo situamos en los contextos concretos de producción de estas clases, de los que nos podemos valer gracias a consultar los programas de la materia de aquellos años en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras. Es, también, un desafío para todos aquellos que nos dedicamos a investigar y a enseñar la Literatura argentina del siglo XX, el poder utilizar estas clases como material de apoyo, de

estructura de nuestras hipótesis de lectura y de composición de un canon al que constantemente le estamos haciendo preguntas. Todo texto en la literatura argentina es, también, un texto que habla de los medios de producción de sí misma; del lugar de los intelectuales, de los escritores, y como en cada una de estas categorías se imbrican diversas polémicas persistentes a lo largo de los años. Cómo narrar, cómo encauzar los fragmentos ante la muerte de dios en la Argentina moderna, es la pregunta también de *Una modernidad periférica*; una de las respuestas las da la pasión del melodrama, desarrollado en *El imperio de los sentimientos*. La pregunta por la técnica constructiva en términos formales (*techné*) es, también, una pregunta por el método. Por eso, la vuelta al estructuralismo que nos proponen las lecturas de Sarlo realizadas en los 80, hoy por hoy, es un retorno valioso en un siglo como el nuestro, tan permeado de las lógicas individualistas y meritócratas del capitalismo acérrimo y del neoliberalismo. Han, también, pasado esos tiempos.

Por último, este libro, antes que cualquier otra cosa, antes que siquiera un manual, antes que clases de crítica literaria, es, sobre todo, un libro teórico. El empalme de la reescritura y la reubicación de las clases en otra serie que no es la cronología en la que fueron dadas constituyen así un tamiz por el que pensar nuestras propias producciones teóricas y nuestras propias clases de literatura. Sólo podrían haberse publicado estas clases ahora, con la distancia crítica que propone Borges en *Pierre Menard*. Enseñaremos literatura, no conversando constantemente sobre literatura sino escribiendo, y leyendo libros de teoría literaria argentina. Así es: un libro tras otro. Una clase tras otra.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis. 2016. *El tango. Cuatro conferencias*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GILMAN, Claudia. 2012. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. 1992. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Prometeo.
- MARADEI, Guadalupe. 2020. *Contiendas en torno al canon. Las historias de la literatura argentina postdictadura*. Buenos Aires: Corregidor.
- PIGLIA, Ricardo. 2016. *Las tres vanguardias. Saer, Puig Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- QUEREILHAC, Soledad. 2016. *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. 1984. *Programa de Literatura Argentina II "Problemas de la literatura argentina del siglo XX"*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- _____. 1985. *Programa de Literatura Argentina II*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- _____. 1986. *Programa de Literatura Argentina II "Estrategias de representación literaria: ficciones argentinas del siglo XX"*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- _____. 1987. *Programa de Literatura Argentina II "Procesos de modernización cultural: Buenos Aires, 1920 y 1930"*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- _____. 1988. *Programa de Literatura Argentina II*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- VIÑAS, David. 2017. *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Santiago Arcos.