

Veinte años después: Beatriz Sarlo y la cultura de la resistencia en Argentina durante la Guerra Sucia

Jorgelina Corbatta
Wayne State University

I

Entre 1976 y 1983 los militares toman el poder en Argentina y llevan a cabo un genocidio sólo comparable al Holocausto. Para muchos este período se inicia bastante antes--se cita 1966 y lo que se conoce como “la noche de los bastones largos” en la que la policía entra a la universidad--y aún hoy, en plena democracia, no ha concluido. En todo caso, entre 1976 y 1983, como consecuencia del terror institucionalizado y de la represión que suscita censura y autocensura, una gran parte de la población abandona el país. Se trata en su mayoría de intelectuales, profesores universitarios e investigadores, escritores y artistas, gente de teatro y cine. Se produce entonces un quiasmo, teñido de culpa y resentimiento por ambos lados, entre “los que se quedaron” y “los que se fueron”. De acuerdo al lugar desde donde se lo mirara, unos eran pasivos, colaboracionistas e indiferentes a la causa común en la medida en que no fueran afectados sus intereses particulares; o en simétrica oposición, los otros eran escapistas, desinteresados de la suerte corrida por sus conciudadanos, en busca sólo de la libertad y el espacio necesarios para continuar sus proyectos personales. En un libro de próxima aparición--titulado Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina: Piglia, Saer, Puig, Valenzuela¹--estudio las estrategias narrativas de estos escritores (tres de ellos desde fuera de la Argentina)--para contar el horror y fabular el imaginario colectivo de esos años. En el presente trabajo me interesa centrarme en la cultura de la resistencia en Argentina de ese período, uno de cuyos focos más importantes fuera la revista Punto de Vista y en especial en la obra de su directora, Beatriz Sarlo. Todo ello ‘revisitado’ veinte años después.

II

cómo eramos nosotros², los intelectuales jóvenes de la Argentina, en los años setenta; sobre qué tipo de sujetos y de relaciones intersubjetivas se ejerció el poder autoritario y la violencia.
Beatriz Sarlo, “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado” (95).

La pregunta anterior se la plantea Sarlo en el encuentro organizado por Saúl Sosnowski en la Universidad de Maryland en diciembre de 1984 (Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino, 1988). En ese “ensayo de autobiografía” (95) como lo llama, Sarlo parte de una fuente recurrente en su producción cultural: el pensamiento de Raymond Williams³ y el grupo de Cultural Studies de la universidad de Birmingham. Partiendo de esa base, busca “mantenerse dentro de los límites de un discurso que tiene a la *experiencia* como objeto” o, dicho en otros términos, “el procesamiento de la cultura de una época, pasada a través de formas, también históricas y

sociales, de la *subjetividad*” (95, mi énfasis). Citando a otro de sus autores predilectos, Walter Benjamin y su noción de “cepillar la historia a contrapelo” se pregunta--cito--“no sólo sobre lo que nos hizo el autoritarismo” sino “qué hicimos nosotros, enfermos también de absoluto.” (96)⁴.

Para responder la pregunta inicial, Sarlo analiza la relación vanguardia/revolución de los 60 en donde “los intelectuales argentinos de izquierda” creyeron encontrar una síntesis entre la revolución cubana, el 68 francés, la revolución china y la noción de Tercer Mundo todo lo cual “permitía producir una lectura diferente del peronismo desde la izquierda” (97). Aclara: “El peronismo, entonces, es leído en clave de movimiento de liberación nacional revolucionario, y metaforizado echando mano al inventario sugerido por las revoluciones tercermundistas” (98). Y es en medio de la euforia de los 60, en ese *clima de último capítulo*⁵ como lo llama, donde tiene lugar la legitimación de la violencia junto con una creciente ‘desvalorización de la democracia que--reconoce--demostró ser tan ignorante como suicida” (98)⁶. Se buscan entonces nuevas formas de relación entre la cultura y la política, se revaloriza la cultura popular (Gramsci, Umberto Eco, Oscar Massota, las experimentaciones del Di Tella), y se establecen redes de comunicación entre intelectuales y sectores populares (trabajos en villas miserias, funciones teatrales para el pueblo y desde el pueblo, el grupo Cine Liberación⁷). Reconoce Sarlo la trama de utopía que rige el período, encarnado en metáforas como “usar la cámara como un fusil” (cine), “la rosa blindada” (literatura); expresado en consignas como “ir hacia el pueblo”; “una universidad abierta al pueblo”, etc. Tras el golpe militar en marzo de 1976 esos vínculos se obturan y se establece una doble fractura: el exilio determina dos campos--el de adentro y el de afuera--y al interior del país se produce la escisión entre intelectuales y artistas, por un lado, y sectores populares, por el otro.

La división⁸ entre los que se quedaron y los que se fueron (concretada en un tristemente célebre artículo de Luis Gregorich⁹) constituye un punto neurálgico en la trama socio-político-cultural bajo dictadura, aún hoy no totalmente suturado. Al abordarlo, y tras dejar determinado que ni unos ni otros fueron antagonistas *per se* sino objeto de manipulación del gobierno autoritario (“esa división del campo intelectual había sido producto de las políticas del régimen y no de opciones libres” 102), Sarlo vuelve a la narración autobiográfica y a las razones de su permanencia en el país durante el gobierno militar.

Estaba--dice--por un lado, una ciudad, Buenos Aires que seguía siendo para mí ese ámbito concreto donde podía reconocirme como intelectual y donde, quizás en un acto de ensoñación política, apostaba a que mi discurso fuera nuevamente escuchado. Estaba, también, una lengua sobre cuyo desgarramiento me han hablado largamente los exiliados. Recordaba, al mismo tiempo, a los exiliados latinoamericanos que, a partir de 1973, había conocido en Buenos Aires, oscilantes entre la utopía del regreso inminente y la desesperanza. Me asaltaba, finalmente, la idea de que el pueblo, a cuyo destino yo me había sentido unida, no estaba en condiciones de seguir en masa el camino de los aeropuertos. (102-3).

Respecto de lo que llama “las políticas de la dictadura” enfatiza la ‘privatización de lo público y la despolitización de la vida social’ con un incremento del individualismo en desmedro de lo colectivo. Reitera la presencia de la represión ejercida por la censura¹⁰, operando sobre la esfera político-ideológica y moral con tácticas que detalla: “el desconocimiento que engendra el rumor; las medidas ejemplares, que engendran el terror’ y las medias palabras, que engendran intimidación” (104¹¹). Para sobrevivir fue necesario que los intelectuales, artistas, escritores inventaran una política alternativa de estrategias culturales (que Sarlo conoce bien porque se ejercían colectivamente en Punto de vista): la vuelta al pasado para hablar del presente, la recomposición de la identidad intelectual y política en el contexto de la dictadura, y la recuperación de los medios y espacios materiales de producción intelectual. Así como en la lenta, trabajosa sutura entre ‘los de afuera’ y ‘los de adentro’. Y la conclusión, expresada en 1984:

Si algo hemos aprendido de estos años pasados es que no existen las soluciones fáciles a las cuestiones complicadas: las utopías fulgurantes de los años sesenta son sometidas a crítica no simplemente porque la fuerza militar las barrió en 1976, sino porque no nos permitieron pensar aquello que luego, trabajosamente, en medio de los riesgos o en la lejanía del exilio, tuvimos que aprender sobre nosotros mismos y sobre la sociedad en que vivimos (107).¹²

En otro artículo, “Misère de la culture argentine” incluido en Les Temps Modernes de 1982 dedicado a la Argentina y dirigido por David Viñas y César Fernández Moreno, Sarlo (bajo el seudónimo de Martin Eisen) vuelve a referirse extensamente a la censura, y autocensura, bajo dictadura. Dentro de la política represiva y autoritaria destaca la uniformidad del pensamiento (habla de mimetismo y simbiosis); la erradicación de toda disensión o crítica; la despolitización; el uso de metáforas simplistas que equiparan el país con el hogar y el gobierno con el padre (cf. el análisis de Leon Rozitchner en el mismo volumen¹³), o a la subversión con una enfermedad que debe ser erradicada mediante cirugía; por último, la banalización de los mass-media. Para esto, enfatiza Sarlo, se instrumentan la censura y la auto-censura al punto que los periodistas saben que de ejercer la libertad de prensa, el riesgo es perder el trabajo o--lo que es peor--la vida (ejemplifica con la muerte de Carlos Agulla en 1978, director de Confirmado o la persecución que lo obliga a dejar el país, de Robert Cox, director del Buenos Aires Herald). En cuanto a la autocensura, Sarlo ve en la indeterminación su arma más poderosa. Indeterminación que se nutre en el terror indiscriminado y en ciertos mitos del inconsciente colectivo reforzado por la dictadura. Por ejemplo lo que Sarlo llama la “apoteosis de lo privado”, cuyo centro es la familia y el sexo su tabú, y que transforma al país todo en una gran familia en donde el poder estatal aparece como sinónimo de la autoridad paternal mediante un recurso de mistificación y desplazamiento de los problemas sociales. Y la forma de instrumentarlo fue, desde el autoritarismo, la transformación de la educación: la creación de la cátedra de “educación cívica y moral” en la escuela secundaria así como la erradicación de las matemáticas modernas y de la gramática estructural por ser portadoras del convencionalismo del pensamiento moderno en oposición a las verdades reveladas de la fe (!).

III

Como la revista cultural más indicativa de un desafío directo al Proceso, Punto de Vista se lanza al proyecto de abrir espacios intelectuales, de articular, desde la parte oculta del poder, un discurso de resistencia intelectual. Al respecto, su proyecto coincide con el de los narradores progresistas, que también cuestionan la exclusividad del poder estatal abriendo el espacio marginal. (23)

Francine Masiello, “La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura.”

Tras el ensayo de autobiografía de Sarlo, que podría incluir a gran parte de su generación instalada en la izquierda, y de la caracterización que hace de la acción de la dictadura militar en el campo de la cultura, me interesa ahora abordar su trabajo de crítica cultural durante ese período--y después--no sólo del hecho literario sino también de otras manifestaciones de la cultura. En “Política, ideología y figuración literaria”, ponencia presentada en el encuentro organizado por el Institute for the Study of Ideologies and Literature y el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Minnesota en 1986 (compilado en Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar (1987) Sarlo comienza por establecer su propósito: “trazar algunas líneas descriptivas y de interpretación frente a un corpus heterogéneo /.../; seguir algunos ejes relacionados con la representación y la figuración de la historia reciente, interrogándose, al mismo tiempo, sobre los rasgos de un discurso literario formal e ideológicamente opuesto a los discursos del autoritarismo y que, precisamente por esto, encontró una recepción social en momentos políticos difíciles” (30). Tras caracterizar al Proceso como un período signado por el miedo (con la referencia a la *cultura del miedo* de Guillermo O’Donell) y sus derivados de silencio y olvido, señala la importancia contestaria de las organizaciones de los Derechos Humanos y del arte. Las primeras por su “reivindicación de la memoria”; el segundo por ser capaz de figurar lo que Raymond Williams llamara las “estructuras de sentimiento” (otra categoría¹⁴ recurrente en Sarlo). Enfatiza en especial la literatura de ese momento, escrita como un instrumento de conocimiento y modelo de reflexión alternativa. Una literatura que Sarlo define como una “crítica del presente” (aunque se sitúe en el pasado) y como un intento de descifrar el “enigma argentino” mediante recursos que, para narrar la realidad, deben operar por desplazamiento (el uso de la elipsis, la alusión y la alegoría). Literatura que se instituye, a la vez, en “modelo de reflexión estética e ideológica” en la medida en que el discurso literario, polivalente y colectivo, se opone al discurso autoritario, monovalente y representativo de un estrecho sector social. Un “saber del texto” como lo llama, signado por la crisis en el orden de la representación y en el orden de lo representado. Veamos:

La narrativa de estos últimos diez años (afirma Sarlo en 1986) se escribe en el marco de la crisis de la representación realista y de la hegemonía consiguiente de tendencias estéticas que trabajan (incluso con obsesión) sobre problemas constructivos, de relación intertextual, de procesamiento

de citas, de representación de discursos, de relación entre realidad y literatura o de la imposibilidad de esta relación. (41)

Los ejemplos ilustran la pluralidad genérica (del policial al ensayo); la intertextualidad y abundancia de la cita; el constante cuestionamiento de lo que se cuenta y de cómo se lo cuenta (paradigmática la pregunta de Piglia en Respiración artificial acerca de “cómo narrar los hechos reales?”); la negación de los límites entre literatura culta y mass-media lo que exagera, sino inventa, innovaciones todas ellas presentes en la obra de Borges y cuya deuda -- con mayor o menor prontitud-- los escritores reconocen (pienso en Saer, Piglia, Puig, Jitrik, entre otros). Surge una literatura de “versiones” (otro caso paradigmático sería el texto de Luisa Valenzuela titulado, justamente, “Cuarta versión”¹⁵) que muestra la imposibilidad de contar, la complejidad de lo contado, el riesgo de contar y el afán de subvertir el discurso único y maniqueo del autoritarismo. Y, como se planteaba antes, ese corpus que analiza Sarlo es una “crítica del presente” basada muchas veces en una vuelta a la historia pasada (Respiración artificial, de Piglia; En esta dulce tierra y Nada que perder, Andrés Rivera; Cuerpo a cuerpo de David Viñas; La novela de Perón de Tomás Eloy Martínez). O un análisis de las mitologías colectivas: Puig. O una serie de reflexiones sobre el país desde el exilio (Moyano, Tizón, Rabanal, Juan Carlos Martini); o desde el extrañamiento (Cohen, Dal Masetto). O narrativas cuya cifra es la violencia imperante en el país bajo dictadura (Saer, Soriano, Moyano, Carlos Dámaso Martínez). Como síntesis de lo que vincula a estos textos, escritos dentro y fuera de la Argentina, Sarlo ve “por un lado, un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último período pueda confiarse a la representación realista” (57), por el otro su lectura y repercusión social “remite a operaciones complicadas de construcción de sentidos, a una resistencia a las oposiciones maniqueas /.../y a las explicaciones sumarias o que ofrezcan rápidamente una tranquilizadora totalización” (58).

IV

Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.
Pablo Neruda.

Donde están los muchachos de entonces?
Barra antigua de ayer, dónde están?
Yo y vos solos quedamos, hermano,
yo y vos sólo para recordar.
Tiempos viejos (Letra Manuel Romero/música Francisco Canaro)

Estamos ahora a menos de dos años del fin del milenio, con su mezcla de apocalipsis y humildad, escepticismo y desilusión, crítica y procesos de auto culpabilidad. Ya casi veinte años han transcurrido desde la imposición del gobierno militar, quince de su caída oficial tras el oprobio de la guerra de las Malvinas. En Argentina, y en el cono sur, asistimos a un ‘revival’ de los años 60, revisitados críticamente; a actos de contrición y humildad de los intelectuales, y actores de la guerrilla, que desmienten antiguas actitudes

de soberbia y omnipotencia. El tono general es de aceptación de un posmodernismo¹⁶ o, más bien, de una “modernidad periférica” que se ubica en la ‘marginalidad’ de la cultura de masas, de la vida cotidiana (Michel de Certeau), de la cultura popular. “Sarlo y sus colegas [de Punto de Vista] --define Herlinghaus--, asomándose en los estudios de literatura o, mejor dicho, de ‘los cruces de lo literario’, a una heterogeneidad cultural que ya se imponía fuertemente en la ciudad de Buenos Aires en los veinte y treinta, se acercan a una noción de “modernidad periférica” similar a la que Brunner y luego Martín Barbero formularían en varios ensayos de 1986 y 1987.” (38).

En el caso concreto de Beatriz Sarlo, ella--como otros miembros del grupo (Ricardo Piglia en Princeton, Josefina Ludmer en Yale)--viaja a menudo a los Estados Unidos como profesora visitante (Maryland, Columbia, Berkeley y Minnessota), ha sido *fellow* del Wilson Center en Washington, y ha ocupado la cátedra Simón Bolívar de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Cambridge en 1992, invitada por John King, para enseñar Borges. Este cosmopolitismo geográfico refuerza el cosmopolitismo argentino y constituye una de las marcas del nuevo intelectual latinoamericano que, a la manera de los autores del boom de los años 60, se vuelve internacional. Las incursiones de Sarlo tanto en Europa como en los Estados Unidos, en donde también recibe las becas Rockefeller y Guggenheim, así como su difusión y análisis de la obra borgiana, muestran la actitud revisionista no sólo de la historia y literatura argentinas (Sarmiento, la gauchesca, Echeverría), sino también de los modos de aproximación a los fenómenos estéticos y socio-culturales--en especial en el período post-dictadura en el cual la resistencia cultural (que reemplazara a la utopía revolucionaria) es reemplazada a su vez por una crítica cultural pos’modernista. O, como lo define, John King: “Her work is grounded on meticulous, close research which constantly engages with, but also keeps a lucid distance from, received ideas and canonical readings. In this way she decentres the dominant orthodoxies, be they structuralist, populist or postmodernist, and explores the space and freedom of the margins.” (xvii). En esa línea nada mejor que su propia caracterización de Borges (en muchos puntos coincidente con la visión de Piglia y de Saer) para figurar la suya propia: Borges cosmopolita visto como una “cruza” (la categoría es de Piglia quien la toma de Kafka) de la tradición argentina y extranjera, de lo nacional y universal, del centro y los márgenes (entendiendo por estos ya sea la literatura gauchesca, el tango, el cine, el género policial etc), del centro y las *orillas*. Caracterización de Borges que vuelta sobre Sarlo nos devuelve a la noción de “modernidad periférica”¹⁷ en cuanto a que la situación en la periferia contiene la nostalgia del centro a la vez que ofrece la libertad heterodoxa dada por la distancia y permite la fusión de “culturas híbridas” (en el sentido de García Canclini) que incluyen Europa/América, ciudad/campo, arte culto y popular, etc.

Hecha esta breve caracterización de Sarlo y algunos miembros del grupo fundador de Punto de Vista así como--en general--de los críticos latinoamericanos en los 90, me interesa referirme ahora a la obra más reciente de Beatriz Sarlo y ver cómo aquella actitud contestaria e innovadora de los años de la dictadura militar se transforma hoy en una posición diferente. Tres libros suyos aparecen con un intervalo de dos años cada uno: Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina (1994), Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo (1996) y La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas (1998). En el primero de ellos define a la Argentina contemporánea como viviendo el clima de la llamada posmodernidad “en el marco

paradójico de una nación fracturada y empobrecida” (7) y en la que destaca: “una escuela desarmada sin prestigio simbólico ni recursos materiales”; el auge de la televisión y los medios masivos; un consumismo desenfrenado y la ausencia del gusto/ la preocupación (y la pregunta) por el arte. Enfrentada a esa realidad reflexiona acerca de su papel y resuelve que su función consiste en plantearse algunas preguntas, no para encontrar respuesta a los problemas sino “para hacer ver”. Y agrega: “No son preguntas del qué hacer sino del cómo armar una perspectiva para ver” (10). Dentro de esa perspectiva delimita tres espacios: el de los medios audiovisuales y su mercado; el de las culturas populares; el del arte y la cultura ‘cultura’. Y define (se) quién pregunta: “Las ha formulado alguien que, en la quiebra de la figura del intelectual, no ve allí la ocasión de darle una sepultura piadosa sino de aprender a evitar las equivocaciones y el orgullo desmedido que la caracterizaron” (11-12). Con esa nueva actitud de ‘bajo perfil’ (que es la traducción argentina de “low profile”), pasa del “shopping spree”--al interior de los nuevos “malls” y “shopping centers”--al “zapping” que configura una nueva experiencia estético-cultural-antropológica ante el televisor, la credibilidad de los “talk-shows” y de la política televisiva/televisada, etc. Textos que dialogan con autores conocidos (Walter Benjamin, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Teodoro W. Adorno, Fredric Jameson, John Fiske, Jean Baudrillard, Peter Burger, Raymond Williams, Pierre Bordieu, Michel de Certeau, Richard Hoggarth, Gianni Vattimo, Paul Ricouer, Michel Foucault, Antonio Gramsci, Marshall MacLuhan) y más nuevos (García Canclini, Silvia Sigal, George Yudice, Gayatri Spivak, Rossana Rossanda, Roberto Schwarz, Jean Franco, Nelly Richard, Jesús Martín Barbero, Hugo Vezetti, Adrián Gorelik etc). Preguntas que retoman la nociones de “hibridización” y “mestizaje” (Borges/ Paz), “reciclaje”, “mezcla” para explorar las nuevas formas de arte popular y arte culto, la inserción de los ‘mass-media’ en la vida cotidiana y el desplazamiento y desprestigio de la escuela, la nueva concepción del intelectual, la relación entre televisión y política, la industria cultural y sus diferentes manifestaciones.

Me interesa detenerme en el capítulo IV, titulado “El lugar del arte”, en donde hay una sección denominada “instantáneas” que reúne una serie de retratos de pintores y escritores a través de los cuales Sarlo busca preservar “aquellos rasgos típicamente modernos que la cultura audiovisual de mercado parece destinar a un desván que sólo visitan los especialistas o públicos muy vocacionales”. Y agrega: “Aunque sus obras se exhiban o publiquen el modelo de artista que presentan estos retratos ha sido tocado por una definida marginalidad” (énfasis mío, 13). Estos retratos, hechos al modo en que los pintores retratan a sus amigos y seres queridos, es un homenaje implícito que Sarlo rinde a sus amigos¹⁸ a la vez que una exposición de sus modelos--a través de los retratos que los homenajean--no sólo como modelos de ver/sentir/expressar su condición de artistas sino como muestra de la diversidad de la especie humana. Homenaje que, en medio del relativismo postmodernista, sea tal vez la única acción finalmente válida reconocida al crítico quien ha perdido autoridad y prestigio ante la lógica incontestable del mercado. Puesto que, Sarlo se ve forzada a reconocer: “La autoridad de los especialistas está herida para siempre y éstos (que unían saber y poder en aquella visión crítica de la modernidad) tienen que buscar en otra parte el poder que, antes de la expansión ilimitada del mercado, les reconocían sus camaradas de armas y también el público”(165). Así las cosas el poder reside en el mercado regido por el lucro, en un sentido común igualitario que acompaña el relativismo valorativo, en una convocatoria neopopulista democratizante que trae consigo

la desacralización del arte. Sin embargo, la neutralidad nos es real ni gratuita porque como Sarlo afirma: “el mercado trabaja para sí y no para una utopía de igualitarismo estético” (170).

El capítulo V, último del libro, se titula “Intelectuales” y se inicia con tres páginas en 3ra persona plural en pretérito indefinido que indica, con ese uso del pasado y con el tono elegíaco de la prosa, lo que se enuncia brutalmente en el párrafo siguiente: “Es imposible regresar al pasado. Lo que fue, fue”. Y eso que fue y que se evoca nostálgica, dolorosamente, es la categoría de los intelectuales. Intelectuales que se pensaron la voz de aquellos que no la tenían; los representantes de los oprimidos; los portadores de un saber que conduciría a un hacer revolucionario que no se produjo. Esos intelectuales ya no existen pero lo que aún perdura de su sistema de valores, según Sarlo, es la “función crítica” y la razón de esa supervivencia es simple: “porque no se han desvanecido las injusticias que dieron impulso al fuego donde se impugnaron poderes absolutos y legitimidades basadas en la autoridad despótica y la concentración de riquezas.” (179). Función crítica que define como “la crítica de lo existente, el espíritu libre y anticonformista, la ausencia de temor ante los poderosos, el sentido de solidaridad con las víctimas” (180) y que ahora se ejerce desde una posición anti-heroica, modesta y conciliatoria con los intereses populares, o de ‘expertos’ al interior de la academia. Una posición crítica que no pretende ser una *solución* a la complejidad del mundo en que vivimos sino, tan sólo, una *perspectiva*.

En Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo (1996) Sarlo escribe “brevísimas escenas captadas en tiempo presente”, cuyo destinatario original era en su mayoría el lector de publicaciones periodísticas (Clarín, Punto de Vista, Página 30, El caminante) y su plan, el de un “cuaderno de viaje por dos espacios: la cultura audiovisual y la vida cotidiana” (7-8). Ejerciendo una mirada que Walter Benjamin llamara “microscópica” busca “mirar en detalle, en una relación de cercanía pero no de complicidad” (8) para captarlo con ‘nitidez’. Estética del detalle y de la cotidianeidad que me trae ecos no sólo del *flaneur* Benjamin/Baudelaire sino del fotógrafo protagonista de “Las babas del diablo” de Cortázar ¹⁹ con su alter ego británico de “Blow Up”, de Michel de Certeau, Pierre Bordieu, García Canclini--entre los posmodernos. La confección de los textos muestra una pauta repetitiva: título polivalente en el que campea el humor y la parodia (“sexo oral” por ejemplo en donde se aborda sobre todo la explicitación y sobreabundancia de conversaciones sobre el sexo entre padres e hijos al interior de la familia de clase media alta porteña); un epígrafe inscripto en el viejo criterio de autoridad (Marx, Musil, Bajtin, Montale, Nabokov, Goethe, Anatole France, Boris Vian, Roland Barthes, Malinowski--entre otros); y el texto propiamente dicho que dialoga, desenfadado, desde la desacralización contemporánea, con el acápite y en el que se tratan cuestiones tan diversas como el vestido y el disfraz del travesti; unas antiguas “fotos de verano”; los carteles publicitarios que inundan las calles de Buenos Aires; la cultura ‘fast’; la pasión por el juego; los pobres que duermen en la calle; la violencia bajo todas sus formas; la Guerra Sucia y la Guerra de las Malvinas. La estructura del libro incluye una primera parte titulada “De este lado” y una segunda, “Del otro lado” (claras referencias a la clases social acomodada e influyentes en un caso/ a los pobres en el otro) que da paso a un tercer apartado titulado--en forma hiperrealista--”Todo es televisión” en donde se debaten críticamente avatares de ese medio en Buenos Aires. Programas televisivos, video

games y cdroms invaden esta tercera parte del texto en forma homóloga a la invasión del espacio urbano y familiar en el Buenos Aires de hoy.

El último libro que quiero explorar es La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas (1998). Allí Sarlo comienza con la exposición y explicación de los *casos* -- enumerados en el subtítulo--y que son historias verdaderas: una maestra, Victoria Ocampo, un grupo de cineastas en 1970. Tres historias que entablan relaciones diferentes con la máquina cultural: “de reproducción de destrezas, imposición y consolidación de un imaginario (la maestra); de importación y mezcla (la traductora); de refutación y crítica (los vanguardistas). Tras el análisis casi fenomológico de dichos ‘casos’ (no pretende hacer ‘historias de vida’) Sarlo pasa a abordar, en la última parte, la teorización de la “máquina cultural”. Como en el libro anterior la influencia de Cortázar, y de Borges (también Eco, claro, y no sólo con su noción de ‘opera aperta’ sino en su multifacética productividad), se hace presente en la advertencia preliminar en donde muestra la ‘apertura’ del texto y su demanda de un ‘lector cómplice’ cuando dice: “[Es], por supuesto, completamente legítimo que esas páginas finales se lean al principio a la manera de un prólogo” (5). Y es allí donde encuentro la clave para leer, desde hoy, no sólo la obra de Beatriz Sarlo sino la acción política y cultural que ella, dentro del grupo de intelectuales que en los 60 militaban en la izquierda, llevaron a cabo. Y de la distancia y diferencia que media entre entonces y hoy. Seleccione entonces un caso, el del episodio que ella titula “La noche de las cámaras despiertas” en donde se nos cuenta acerca de un grupo de cineastas porteños que frenéticamente filman cortos durante una sola noche, los llevan y proyectan en un acto político en Santa Fe y terminan en su mayoría contusos-física y moralmente-a raíz de “una batalla campal provocada por un malentendido gigantesco” (198). La invitación proviene de integrantes del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral quienes estaban organizando una demostración pública contra la censura de proyectos y la amenaza de cierre del Instituto. A partir de la recolección oral de sus protagonistas Sarlo reconstruye el entusiasmo enfebrecido y bastante alucinado de esa noche de filmación (uno de ellos se corta una vena y termina en el hospital, otros se pasean desnudos y ‘fumados’ en medio de un ritmo delirante y a menudo ineficiente, todos forman parte del proyecto común de llevar --cito-- “una especie de manifiesto fílmico de vanguardia” a un Santa Fe donde todavía sobrevivía la épica documentalista y social de Fernando Birri”, 200). El episodio tiene una clara marca temporal: “Filipelli se encerró a buscar citas de Marx, Sartre, Engels, Godard y letras de tango para los carteles que se intercalarían en la suya [su película]” (203) así como la caracterización del grupo: “La vanguardia /.../era la marca estética del grupo: todos admiraban a Godard, a Casavettes, al New American Cinema/...; muchos se psicoanalizaban en la clínica de Fontana, el lugar *chic* donde dirigentes políticos de la nueva izquierda, intelectuales y artistas, realizaron las primeras experiencias argentinas con alucinógenos” (199). Todo ello en la atmósfera de “happening” o de “film painting” (en el sentido de “action painting”) que dio lugar a un material tan perecedero que nada queda hoy de esas películas. La recepción, en un medio altamente politizado y sindicalista, fue violenta y se radicalizó en dos grupos: el de los ‘provocadores pequeño burgueses’ (así los llamaron a los porteños con sus films experimentales, también “reaccionarios, vendidos a la Coca Cola”) y el de los combatientes revolucionarios que pensaban que “todo lo que no fuera documental sociopolítico era una concesión al enemigo” (230). Este episodio de los 70, recuperado y

examinado en los 90, le permite a Sarlo reflexionar--nuevamente--sobre las relaciones entre arte y política, autonomía estética y acción política, conocimiento y reflejo de lo que acontecía en el cine extranjero de ese momento (Godard, Antonioni, el nuevo cine americano), partición inconciliable entre el grupo de realismo político liderado por Solanas y Getino (La hora de los hornos) y el grupo del relato, regido por la estética vanguardista de Los Players vs los angeles caidos de Alberto Fischerman. Y concluir su carácter básicamente conflictivo: “El episodio no es entonces una prueba de las relaciones entre vanguardia estética e ideología revolucionaria, sino una prueba de su conflicto.” (291)

Es, también claro está (y tal vez Sarlo es demasiado porteña para verlo y/o expresarlo) una prueba del conflicto entre el interior y Buenos Aires; entre cierto compromiso político-social que florece en lugares como Córdoba, Santa Fe en este caso, la Patagonia y la actitud ‘flamboyant’ de intelectuales/ creadores porteños con los ojos más puestos en Europa (la recurrencia de la cita del cine de Godard, Antonioni, etc así lo muestra) que en la actualidad circundante.

En todo caso, el interés de Sarlo es legítimo (ampliado y tal vez teñido por su cercanía con Felipelli--su marido--y protagonista de ese episodio) y su perspectiva rica y filiada en una larga trayectoria de tarea crítica, denuncia social y política. A la vez Sarlo, dentro de ese grupo ya mencionado de intelectuales cosmopolitas y postmodernos, adhiere a una actitud de agotamiento e impotencia ante la realidad de una historia que destruyó los mitos revolucionarios y dio por tierra en forma brutal con la euforia y utopía de los 60 y 70.

Evolucionando con los tiempos que le han tocado vivir, no queriendo para nada ser “apocalíptica” ni nostálgica ni pasada de moda (forma sofisticada de rechazar la inevitable vejez), Sarlo se acomoda en la nueva circunstancia del intelectual humilde que sólo pretende ser oído e integrado en un mundo movido por los massmedia y los intereses del mercado. Si antes estar al día significaba visitar el Louvre y el Museo Británico, ver cine arte y leer libros; o llevar el arte al pueblo y luchar por la igualdad, denunciar las injusticias, clamar contra la opresión y el imperialismo; hoy, en el filo del nuevo milenio estar al día significa transitar por el mall, jugar con la computadora y el zapping, interrogarse por el valor del transvestismo, navegar hasta tal vez perdernos en la maravillosa y banal red. Debo confesar que, como lectora y como crítica, examino los tres últimos textos de Sarlo y experimento cierta incomodidad que, reconozco, sólo en parte tiene que ver los textos y en gran parte con el mundo en que vivo. Y es entonces cuando se me cruza una “carta desde Argentina” escrita por Daniel Link y publicada por Cuadernos Hispanoamericanos (mayo 1998) en donde Link le plantea al último texto de Ricardo Piglia, Plata quemada, preguntas semejantes a las que he estado intentado formular en este trabajo y que cito, para terminar.

Qué moral (qué moral literaria, se entiende) defiende Plata quemada? Es difícil decirlo, pero lo cierto es que no es fácil encontrar en ella la moral literaria que caracterizaba a los anteriores textos de Piglia: incluso el rigor formal parece ausente. Y perdida esa moral de las formas, cómo haría cualquier lector para reconocer un estilo, un proyecto, una obra? O todavía más: cómo haría cualquier lector para no leer en Plata quemada eso que se llama Por amor al arte [título con el que la novela interviene en el

controvertido concurso literario de Editorial Planeta] Cómo haremos para no leer en la última novela de Piglia el triunfo de la cultura de masas, las estéticas de *l'art pour l'art* (degradadas por la publicidad) en un grito triunfal y exasperante?" (114-116).

OBRAS CITADAS

- Altamirano, Carlos, Sarlo, Beatriz. Literatura/Sociedad. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- Avellaneda, Andrés. Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983. Buenos Aires: Eudeba, 1986.
- Balderston, Daniel et alia. Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar. Minneapolis, Universidad de Minnesota, 1987.
- Corbatta, Jorgelina. "Ricardo Piglia o la pasión de una idea. Un diálogo". Nuevo Texto Crítico. Año IX, Julio-Diciembre 1996 (153-173).
- Gregorich, Luis. "La literatura dividida". En Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino (121-125).
- Herlinghaus, Hermann y Monika Walter. Posmodernidad en la periferia. Berlin: Verlag, 1994.
- King, John. "Introduction" to Beatriz Sarlo, Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge. London: Verso, 1993.
- Les Temps Modernes, Numero dedicado a la Argentina. Ed. C. Fernandez Moreno, David Viñas, 1982.
- Link, Ricardo. "Carta de Argentina. Historia y novela negra." Cuadernos Hispanoamericanos, 576, mayo 1998 (109-118).
- Masiello, Francine. "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura." Balderston et alia: 32-38.
- Pagni, Andrea. "Repensar la izquierda en la Argentina democrática. *Punto de Vista*. Revista de Cultura." Nuevo Texto Crítico 16/17. Julio 1995-Junio 1996 (177-187).
- Sarlo, Beatriz. "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado." En Sosnowski, Saul. Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino. (96-108). Escenas de la vida posmoderna. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo. Buenos Aires: Ariel, 1992.
- La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas. Buenos Aires: Ariel, 1996.
- "Política, ideología y figuración literaria". Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar. (85-112).
- Sigal, Silvia. Intelectuales y poder en la década del sesenta. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- Terán, Oscar. Nuestros años sesentas. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1993.

¹ Buenos Aires, Editorial Corregidor.

² En lo que a mí respecta, yo era bahiense, egresada de Filosofía y Letras, en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, y formaba parte de la cátedra de Estética dictada por el Profesor Manuel Trías en la misma Universidad a la vez que viajaba periódicamente al Instituto Univesitario de Trelew (dependiente de la Universidad Nacional del Sur) donde enseñaba Estética. Allí

conocí a Beatriz Sarlo, entonces Beatriz Sarlo Sabajanes, porteña, que enseñaba Literatura Argentina, estaba en el equipo de Enrique Pezzoni en la UBA y ya militaba en el peronismo de izquierda. La volví a encontrar en 1990 en Ann Arbor, invitada por Walter Mignolo a la Universidad de Michigan para una charla sobre mujeres cuando Beatriz enseñaba en la Universidad de Maryland en el Department de Español y Portugués dirigido por Saul Sosnowki. La última vez fue en 1997 en Buenos Aires cuando tuvo lugar la proyección de la película hecha con Felipelli sobre un famoso dirigente sindicalista argentino.

³ Cf. Beatriz Sarlo, “Raymond Williams: una relectura”. Punto de Vista, año XVI, 45, 1993 (12-15).

⁴ Pregunta que Sarlo comparte con toda su generación, al respecto conviene ver los libros de Oscar Terán, Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966 (1991), Silvia Sigal, Intelectuales y poder en la década del sesenta (1991) o los estudios de Andrea Pagni, Francine Masiello o John King sobre la cultura de la resistencia y sobre todo sobre la revista Punto de Vista.

⁵ John King, en el prólogo al libro de Beatriz Sarlo Jorge Luis Borges, A Writer on the Edge recuerda la discusión que tiene lugar durante una cena en lo de Beatriz Sarlo (que incluía a Juan Pablo Renzi, Maria Teresa Gramuglio, Carlos Altamirano) :”At a memorable dinner which began sedately but then raged throughout the night, they started off discussing my research topic (la actividad del Di Tella en los 60) and then began to question the meaning of the sixties and early seventies in Argentina, that elusive search to bring together the political and cultural vanguards. They explored the limitations of populist nationalism, of theoretical models, from Che to Mao, from Althusser to Lacan. They discussed the hopes and aspirations of a generation which had seemingly been dashed in the mid seventies and speculated on the way forward, the attempt to reconstruct a fragmented intellectual field, both at home and in exile. These were the tasks of the 1980;’s, as Argentina returned slowly to democracy.” (X)

⁶⁶ Cf. mi entrevista con Ricardo Piglia.

⁷ Al respecto ver un texto posterior, referido a la noche de las cámaras despiertas en donde su opinión acerca de Solanas y Gettino es muy diferente.

⁸ Citar artículos sobre/desde el exilio de Saer, rozitchner, jitrík, sobre puig etc.

⁹ Hablar sobre eso.

¹⁰ Consultar al respecto el excelente estudio de Andrés Avellaneda sobre la censura en Argentina en esos años.

¹¹ Cf. reportaje Piglia.

¹² En “Modernidad periférica” versus “proyecto de la modernidad”? Experiencias epistemológicas para una reformulación de lo ‘pos’moderno desde América Latina”, de Hermann Herlinghaus y Monika Walter, leemos--en 1994-- una definición homóloga: “Los pensadores de la modernidad de los años ochenta y noventa son intelectuales de una actitud radicalmente cambiada. Rechazan, para su labor, el papel de creadores de identidades culturales, de portadores de utopías y de valores universales; tampoco pretenden representar a los oprimidos. Son investigadores rigurosamente (sic) desilusionados y de una eficaz modestia, que se comprenden como personas que abren espacios críticos dentro de la sociedad. Sus experiencias biográficas incluyen frecuentemente la transgresión de las fronteras nacionales. Lo específico de su posición, ante todo, está marcado por una modernidad que ha llegado a ser constelación histórica siendo, al mismo tiempo, aquel estado de suspenso ‘donde las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar”. (21)

¹³ En el mismo volumen de Les Temps Modernes hay un trabajo de León Rozitchner, “Psychanalyse et politique: la leçon de l’exil” en donde analiza, desde la izquierda, el problema de la ilusión política (como la llama) que hizo posible el acuerdo entre el peronismo, los intelectuales de izquierda y que terminó en el terror de la dictadura militar. Ilusión, en este caso, de una fuerza popular que lleva adelante la revolución bajo el mandato de un caudillo/ padre omnipotente enfrentado con un enemigo impotente, todo ello basado en un sentimiento edípico infantil que pasa del individuo a las instituciones sociales y que sostiene la omnipotencia del padre (caudillo/jefe) y de las propias fuerzas en oposición a las del enemigo.

¹⁴ En 1980, publicado por Centro Editor America Latina, aparece en Buenos Aires Altamirano/Sarlo: Conceptos de sociología literaria. Consistuye una fuente de información sumamente útil para las nociones teóricas usadas por Beatriz Sarlo en sus ensayos posteriores. En el prefacio se define al libro como un léxico que abarca “la historia social de la literatura, del escritor y del público, la teoría social de su práctica y del texto, la problemática del análisis cultural-literario, los instrumentos para la descripción de

los sujetos implicados en la producción y el consumo de bienes simbólicos y el espacio que los articula...” (9). Cf. “Campo intelectual (Pierre Bordieu) p.14; “estructura de sentimiento” (Raymond Williams) p.39; y otras nociones recurrentes en la obra de Sarlo.

¹⁵ Mi ejemplo.

¹⁶ En la introducción a Posmodernidad en la periferia , encontramos la siguiente cita--respecto a lo ‘pos’moderno: “Las comillas en el prefijo ‘pos’ aluden a una dimensión diferente de la temporal que no capta lo complejo de la “condición posmoderna” (11).

¹⁷ Cf. Buenos Aires, una modernidad periférica y “Modernity and cultural mixture. The case of Buenos Aires” (Mediating Two Worlds), ambos de Beatriz Sarlo.

¹⁸ Los amigos son Juan José Saer, Sergio Chejfec, Eduardo Stupía, Daniel Samoilovich, Juan Pablo Renzi. Dice Sarlo”De ellos he tomado, con una libertad que no autorizaron pero que seguramente comprenderán, los rasgos de estas ‘instantáneas’. Rafael Filipelli [su marido] también tiene mucho que ver con todas ellas.” (205)

¹⁹ A su modo podría ser un texto que dialoga con Cortázar, sobre todo con Rayuela, en la medida en que su estructura se divide en “De este lado”/”Del otro lado” (en Cortázar: “Del lado de allá”, “Del lado de acá”, “De otros lados”). Lo que antes partía del eje país/exilio tiene ahora como eje dinero/ pobreza.