

DOSSIER

***Beatriz Sarlo, crítica cultural
de América Latina***

**“ESCRIBIR AL TOQUE”:
SARLO Y LAS FICCIONES DEL PRESENTE**

**“ESCRIBIR AL TOQUE”: SARLO
AND PRESENT-DAY FICTIONS**

Fernando Bogado

Universidad de Buenos Aires - Instituto de Filología “Dr. Amado Alonso”

Escritor, periodista y docente. Es autor de los libros Lebensraum, Tierra ganada al río (novela), Jazmín paraguayo y El desempleo (poesía). Colabora regularmente en el suplemento Radar de Página 12. Trabaja en la cátedra de Teoría y análisis literario “C” de la carrera de Letras de la UBA. Da clases en el Colegio Nacional Buenos Aires. Tradujo varios libros de filosofía e historia para diversas editoriales. Se encuentra terminando su tesis doctoral.

Contacto: allthevoicesblur@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5888-3633

DOI: 10.5281/zenodo.7474628

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Etnografía del presente
Crítica literaria argentina
Autonomía

A partir del concepto de "etnografía del presente" de Beatriz Sarlo, el siguiente trabajo analiza las características del modo de leer por parte de la citada crítica, haciendo foco en su libro Ficciones argentinas. 33 ensayos (Mardulce, 2012) en pos de poner en evidencia un conjunto de operaciones relativamente ambiguas que ofrecen la posibilidad de pensar en una tensión interna entre autonomía y no autonomía en esa mirada. Además, se revisan algunas críticas del modelo etnográfico de crítica (como la presente en 2021 en un trabajo de Maximiliano Crespi) para, a partir de esos acercamientos, subrayar las distancias de la lectura crítica efectiva que lleva adelante la propia Sarlo en contra de algunos presupuestos críticos y metodológicos.

ABSTRACT

KEYWORDS

Ethnography of the Present
Argentinean Literary Criticism
Autonomy

Based on the concept of "ethnography of the present" by Beatriz Sarlo, the following work analyzes the characteristics of the way of reading by the aforementioned critic, focusing on her book Ficciones argentinas. 33 essays (Mardulce, 2012) in order to highlight a set of relatively ambiguous operations that offer the possibility of thinking about an internal tension between literary autonomy and non-autonomy in that perspective. In addition, some criticisms of the ethnographic model are reviewed (such as the one present in 2021 in a work by Maximiliano Crespi) to, based on these approaches, underline the distances from the effective critical reading that Sarlo herself carries out against some methodological assumptions.

Fecha de envío: 10/11/22

Fecha de aceptación: 12/12/22

Escritas para un diario, estas notas conservan del periodismo el interés por la inmediatez: adivinar lo que está sucediendo, captar la emergencia (en todos los sentidos de la palabra) de lo inesperado, de aquello que todavía no ha tenido lugar. Escribir al toque, incluso, sobre autores que no conozco bien. No girar sobre un capital depositado, sino ver qué dice cada uno *esta vez*, en *este* nuevo libro.
Beatriz Sarlo, "Prólogo" en *Ficciones argentinas*.

1.

Es difícil situar en qué momento específico hubo un cambio en el régimen ficcional latinoamericano para hablar de un nuevo estatuto de la producción literaria en el territorio. Una clave de lectura puede seguirse en una de las recientes publicaciones dentro del campo de la crítica literaria, en pleno estado de crisis o de transformación, en donde se vincula directamente la práctica de la literatura con un modo de pensar la relación entre el discurso simbólico (la letra, para decirlo más rápidamente) y lo socio-histórico, vía el paradigma biopolítico, el cual, en nuestro territorio y en otros espacios académicos, ha desbordado los límites disciplinares de la filosofía. Leemos en las primeras páginas de *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo* de Fermín Rodríguez:

La literatura pertenece al mundo, está inmersa en la vida y tiene la habilidad de moverse entre flujos cruzados de enunciación, de percepción e imaginación para registrar ese ir y venir entre series heterogéneas las intensidades de los futuros en ciernes. Tal vez por eso tiene más para enseñarnos sobre las mutaciones subjetivas que atraviesan una época que las ciencias económicas, las ciencias humanas o el psicoanálisis. Los espacios de las novelas se pueblan de sujetos que viven estas transformaciones y leen desde la precarización, la flexibilización y el empobrecimiento lo que pasa en torno a ellos. Son vectores de cambio; subjetividades heterogéneas que intentan revertir diariamente la explotación y la dominación, creando maneras diferentes de vivir el tiempo, el cuerpo, el trabajo, nuevas relaciones con la economía y la política, nuevas maneras de estar juntos. Todo comienza con una huida de la forma, para luego hacer ver y concebir un contenido que está en ruptura con los posibles e imposibles del poder. No hay representación, no hay interpretación, sino captura de fuerzas transformadas en formas heterogéneas al orden de cosas establecido, *formas de vida*, de hacer, sentir y pensar, esparcidas por espacios poblados de voces y lenguajes en germen. (Rodríguez, 2022: 15)

La clave de lectura de Rodríguez en este trabajo consiste en la necesidad de pensar a la literatura como el despliegue de una forma en proceso de

descomposición, de rearticulación, de devenir menor, que deja entrever el trasfondo, lo que la forma organizada subsume en los estrechos límites de su recorte. En algún sentido, Rodríguez está leyendo un programa literario latinoamericano, al menos, un programa posible, un *programa no programático* en la medida en que no está pensado por un colectivo organizado, un grupo, sino por individualidades (o, para seguir en el léxico deleuziano del cual bebe esta y otras lecturas, *individuaciones*) que, por azar y puro capricho acontecimental, hacen casi lo mismo en el mismo momento. Claro, la pregunta emerge apenas es descrito el panorama: ¿esa "casualidad" es fruto de la unión de producciones llevada adelante por la mirada crítica o es un hecho por fuera del modo de leer que esa mirada recoge? Conviene, en todo caso, poner en suspenso la segunda opción, ya que la crítica literaria sólo puede trabajar con lo que está escrito o con lo que esa escritura puede llegar a producir, sin correrse, justamente, de la letra. En la observación de esas formas en descomposición, Rodríguez coincide con el espectro abierto por la lectura de Josefina Ludmer a partir de 2006-2007, esto es, a partir de la irrupción en la crítica latinoamericana, en los estudios culturales y en otros campos, del concepto de "literaturas posautónomas", llegando a su formulación definitiva en *Aquí América Latina. Una especulación* de 2010. Es muy evidente que esa zona de cruce, de intercambio, ese devenir menor de lo literario, puesto en una relación de disolución de sus límites con respecto a otras prácticas (lo cual implicó una pérdida de especificidad tanto de lo literario como del discurso acerca de la literatura), se sumaba a un panorama en las humanidades que implicó el dejarse atravesar por el paradigma biopolítico y este lugar tan particular que construyó a partir de ciertos términos ("dispositivo", "enunciación", etc.) para volver a imaginar el vínculo entre la letra y su más allá, entre literatura y sociedad. Ludmer iba del concepto de "modo de leer" en los seminarios de 1985 a la noción de "realidadficción" veinte años después, una trayectoria intelectual y de modificación de su perspectiva muy bien retratada en el libro antologado por Ezequiel De Rosso de reciente aparición, *Lo que vendrá. Una antología (1963-2013)*.

Resulta curioso observar que estas conclusiones en torno al presente de la producción literaria poseen un gran conjunto de similitudes con respecto a un acercamiento que no parte de la autonomía literaria para luego terminar en la posautonomía, sino que emerge de una lectura apoyada en la sociología de la literatura (una visión heterónoma) de cuño local que, interrogada en su factura misma, termina siendo totalmente personal, estilística, cercana a una escritura que tiene el pulso del ensayo. Ese segundo acercamiento que, por un camino propio, llega a una versión de la posmodernidad latinoamericana en algunos puntos similar a la que Ludmer expresa, es el de Beatriz Sarlo.

Justamente, en el mismo período (que va de la mitad de la primera década del 2000 hasta los primeros años de la década siguiente), Sarlo dedica parte de su trabajo crítico a reflexionar acerca de la escritura literaria del presente. Quizás el libro en donde mejor pueda verse ese movimiento hacia lo nuevo es *Ficciones argentinas. 33 ensayos* (2012), texto que recoge artículos publicados en *Perfil* y organizados sin un rigor estrictamente crítico, sin una hipótesis de base, como la propia Sarlo declara al comienzo del trabajo. Muy por el contrario, la reunión resulta casual. Inclusive, el único intento de unicidad que se confiesa al comienzo es la llamativa exclusión de la poesía (Fabián Casas) o de algunos autores que Sarlo considera importantes para poder pensar ese presente (Daniel Link, Aníbal Jarkowski). Por lo demás, la recolección de nombres responde a una intención más periodística que académica y volcada, como su título indica, a reflexionar en torno a la ficción. Leemos en el prólogo a *Ficciones argentinas*:

No tenía como objetivo demostrar ninguna hipótesis general, ni decir para qué lado va la literatura (una forma casi segura del error). Si algunas ideas permanecen, mejor. Pero no fue una de mis obsesiones. Quise, más bien, escribir una experiencia libre de legislaciones teóricas, porque de los nuevos libros hay que hablar de todas las maneras: temáticas, ideológicas, formales. Escribir sobre libros en un diario es una forma rara, un poco contorsionada, de contar una noticia (Sarlo, 2012: 14)

La anotación inmediata, el registro en el mismo momento en que algo se destaca y se percibe, parece seguir la línea de lo que Sarlo denominó “etnografía del presente”. Esto es, una metodología propuesta en diversas producciones de la autora que tiene como objetivo reconocer un nuevo estado de la ficción: la pérdida de la trama, en términos formales, su disolución hacia el final de la ficción, o inclusive la presencia de un intento por parte de los personajes de sobrevivir en una situación de intemperie (algo que Sarlo destaca en *Los pichiciegos* de Fogwill y que también es revisitado por Rodríguez en el panorama citado al comienzo de este artículo), revelando una estrategia de conservación que no tiene más allá que mantener la pura vida. Estos terminan siendo rasgos definitorios de un momento de la novelística (forma predominante de sus análisis) en donde lo único que prima es la presentación de las condiciones del presente, el registro de una novedad en lo social que entra, sin ningún tipo de resistencia, a la ficción. O sea, la pérdida de una trama fuerte deja librada a la literatura al afuera: la trama terminaba siendo una manera en la cual la literatura podía todavía generar condiciones “de peaje” entre la novedad y su representación. Había que ingresar a la obra pagando el precio de una supeditación del registro de lo social a la fuerza de la ficción.

Perdida la fuerza, perdido ese derecho de peaje por una reducción de la fuerza de la trama, la realidad puede aparecer por fuera de cualquier intento de representación. Es ella, está ahí: retomando a Sarlo, lo verídico le gana a lo verosímil. Lo cual obliga al cambio de punto de vista con respecto a la lectura analítica: no es solamente por un avatar periodístico que no se pueda escribir algo más desarrollado, esto es, una hipótesis con respecto a la escritura del presente, lo que veda la mirada crítica. Es, primero y principal, porque la mirada crítica reconoce un nuevo estatuto de la ficción y parte desde allí para leer las novelas recientes. El movimiento termina generando una tensión al interior de las reseñas de Sarlo en *Ficciones argentinas*: algunas novelas que escapan a esta lectura de época reafirman la fuerza de la trama por vías que, podría decirse, imprimen cierta originalidad, cierta novedad legítima. Podría decirse que esa "novedad" que Sarlo encuentra como satisfactoria es en realidad evocación de un momento otro de la literatura, un momento que Sarlo sitúa en "La novela después de la historia. Sujetos y tecnología" (2007) como propio de la novelística de los 80, más "interpretativa" que etnográfica. En los trabajos de Saer, Piglia, inclusive, de escritores no tan recordados como Juan Martini, se podía leer la necesidad de retomar ese pasado inmediato, la dictadura, para poder pensarlo en serie con una tendencia histórica que debía mostrar su nueva lógica, su modo particular de hacerse cargo de ese presente. Esto es, frente a los hechos de la historia, la literatura, la novela, como forma predominante, tenía que entrever las leyes de ese movimiento que sólo podía entenderse como continuación de una violencia fundante (la violencia política que va de "El matadero" hasta el período 76-83) y que debían encontrar, esas narrativas, su lugar en ese nuevo momento del mismo mundo engendrado por la citada violencia. Las novelas del presente (insistamos con esto, del presente en donde Sarlo está pensando esta categoría) han perdido esta capacidad interpretativa para ser depositarias de un ahora sin interrogantes, que sólo está y se desfila en ficciones sin tramas, sin espacio para el acomodamiento o la jerarquización de los datos que permita entrever la fuerza de una estructura narrativa, si se quiere, heredada de cierto realismo del siglo XIX (europeo: queda abierto el debate de los modos del realismo decimonónico latinoamericano o argentino, específicamente). La "etnografía del presente" es entonces la única metodología crítica, camino a la prosa periodística, que le queda a la crítica especializada, académica. Ubicarse en un entre-lugar en relación al presente, reconociendo la falta de hipótesis, pero registrando efectos y constantes, es parte de una mirada que sospecha la recurrencia. Lo etnográfico puede terminar funcionando, en todo caso, como una "hipótesis débil".

2.

Maximiliano Crespi, en su artículo “El giro etnográfico. Apuntes sobre una categoría emergente en la literatura argentina contemporánea” (2021) señala con acierto el rasgo insistente por parte de un concepto que parecería propuesto a modo heurístico, esto es, para poder registrar lo nuevo en tanto nuevo sin la intención de recuperarlo en una hipótesis de peso. “Etnografía del presente” es algo más que un “salir del paso” por parte de la crítica de Sarlo, se ha transformado, con el tiempo, en un concepto que resume un modo de hacer crítica. Crespi lee la fuente del término y la contrapone a la mirada de Sarlo en *Ficciones argentinas* y en una entrevista presente en *La Biblioteca* de la primavera de 2008. Así, en una reconstrucción que sigue mucho una línea arqueológica foucaultiana, Crespi parte de *Ficciones argentinas* para poder entender la relación de Sarlo como crítica con el presente: una relación de tensión que abreva en la “etnografía del presente” como estrategia de diálogo y, al mismo tiempo, de distancia. Un claro entre-lugar que es tanto genuinamente modesto, recalca Crespi, como irónico. Leemos en el trabajo del último:

[...] lo que el ojo crítico de Sarlo recorta y percibe como sintomático del presente es una emergencia que, si no la preocupa, por lo menos la incomoda: la proyección concreta de zonas de irrupción y penetración de lo etnográfico en la ficción contemporánea, es decir, como marca propia del estado de la imaginación en la primera década del siglo (Crespi, 2021: s/p)

Crespi da por sentada la “irrupción” de un orden diferente en esa lectura crítica, orden que estaría menos en el método de lectura que en el objeto visto. Para Crespi, lo “etnográfico” es una condición por fuera del modo de leer, y lo que termina siendo propio de esa mirada, ajustada inevitablemente a la firma (es Sarlo quien lee, no un estado de la crítica que se pone a punta en una escritura particular), es la ironía con la que trabaja esa novedad y, por otro lado, el desdén peyorativo que “etnográfico” implica. La astucia de Crespi es, claro está, rastrear los antecedentes del término para mostrar que la novedad de Sarlo es más un actualizar en el territorio local una categoría que puede encontrarse en Marc Augé y su trabajo *La guerre des rêves* (1997). Para Crespi, en Augé

[...] el prefijo “etno-” trabaja en efecto circunscribiendo la significación y el campo de acción relativa a lo definido como «ficción». La hace depender de la “etnia” (esto es: de la “cultura”) —que, argumenta Augé, debe al mismo tiempo haber desarrollado en su seno un conjunto de prácticas análogas a las que se suelen denominar “ciencias”. Frente a ese tipo de construcción

imaginaria de los relatos sociales, la etnoficción permite reconstituir escenas y relaciones culturales complejas y conflictivas, y no necesariamente cristalizaciones costumbristas como las que desaniman el interés de Sarlo. Empleado de una manera deliberada y con una orientación programática, el dispositivo etnoficcional permite apreciar y comprender modelos locales de formaciones y desarrollos culturales, así como identificar simbiosis, apropiaciones y tensiones culturales ahí donde la realidad aparece naturalizada hasta la invisibilización. (Crespi, 2021: s/p)

La herramienta etnoficcional, a diferencia de la “etnografía del presente”, respondería a un punto de vista que busca en la ficción un *hyle* susceptible al análisis entre sociológico y etnográfico que Augé propone. La ficción sería una construcción más de una cultura particular, con sus características, que procesa e interpreta cambios y estadios propios de la economía globalizada: habría, entonces, interpretación. O sea, la etnoficción es el mejor camino para hallar la manera en la cual lo global se hace local. Pero mientras Augé leería en la etnoficción una novedad valorada positivamente, porque mostraría ciertas resistencias autónomas a la globalización, Sarlo encontraría un “costumbrismo” propio de la “cultura del aguante” que reconocería en un conjunto de ficciones, particularmente, las de Juan Diego Incardona en *Villa Celina*. Si Augé parte de lo etnográfico para llegar a una reflexión sociológica y recuperar una capacidad de la literatura, que sería la de su fuerza interpretativa, Sarlo haría el movimiento contrario: parte de la literatura para, en algunos casos, arribar directamente en lo antropológico. Leemos en “Teoría del aguante”: “No me sorprendería que *Villa Celina* sea bien recibido por los antropólogos que estudian culturas populares, quienes encontrarán una confirmación literaria de sus tesis etnográficas” (Sarlo, 2012: 63).

Pero así como la lectura de Incardona responde a la manera en la cual Crespi entiende que funciona la metodología de Sarlo, hay algo que termina quedando por fuera de su recorte. La crítica de Crespi sólo puede entenderse en los mismos límites que la lectura de Sarlo construye en el ya citado “Prólogo”: estamos frente a un libro que reúne sin mayores pretensiones un conjunto de notas periodísticas a manera de breves ensayos. Si bien hay un orden susceptible a la interpretación (los estrictamente nuevos autores están en el medio de *Ficciones argentinas*, el texto abre con una crítica de un libro de Gusmán, sigue uno de Ronsino, entendido como saeriano, sigue Guebel, etc.), sigue siendo una reunión de artículos sin una hipótesis fuerte que los sostenga. Ese “escribir al toque” tiene que ser entendido en su sentido pleno como uno de los caminos posibles de la crítica para pensar las ficciones del siglo XXI, esto es, una captura de lo que se entiende que es fugaz y que pone en evidencia, casi a la manera de profecía autocumplida, lo que ya se avisó al principio: la pérdida de la trama como característica formal recurrente. El

problema, tanto con la crítica de Sarlo como con la crítica de la crítica de Crespi, son esos espacios en donde aparece algo por fuera de las ventajas de la etnoficción, de los modos de la etnografía del presente, de la pérdida de la trama o de la emergencia de prácticas tribales. Lo que la lectura de Sarlo habilita, permite entrar, pero deja por fuera de la "hipótesis débil" que mencionamos al comienzo, es el comportamiento estrictamente autónomo de ciertas ficciones. Así como *El peletero* de Gusmán es la viva prueba de una literatura pensada para una mayoría porque se corre del gesto endocéntrico de lo estrictamente literario, produciendo un efecto de nostalgia (cosa que el propio Crespi denuncia), así también hay obras que, sin apelar a ese modelo general y nostálgico, logran acercarse a algunas características de lo literario en sentido pleno, tal como lo entiende Sarlo en las páginas del mismo libro. Esto es, una literatura que vuelve sobre sí, remarcando comportamientos identificables con la lógica autónoma, y produciendo un nuevo efecto que podría llegar a servir como rudimento de una auténtica novedad, la cual consistiría en la expansión de lo autónomo y el ingreso de lo cotidiano a una trama menos débil que mucho más marcada en comparación con un recorte autónomo *prima facie* "tradicional".

3.

La metáfora que Sarlo usa para distinguir esa tensión al interior de su propia lectura es la de "vibración" o inclusive "reverberación" o "resonancia". Algo que tiembla o pulsa, ya no desde el afuera no literario en la literatura, sino en el modo de leer que Sarlo propone. Un temblor que hace que lo literario mantenga una relación de serie con lo literario: una función autónoma, en definitiva, en la medida en que es literatura haciéndose eco en literatura. La definición determinante de este tipo de instancia la podemos encontrar en la entrada referida a la novela *Ida* de Oliverio Coelho:

Hay marcas de unos libros en otros, resonancias que los escritores no provocan ni ocultan deliberadamente, sino ecos que los lectores escuchan, más allá de la voluntad de los autores. Una literatura es eso: trama de singularidades que en algún punto se tocan, no por el circuito de la influencia o de la imitación, ni siquiera por el de la competencia, sino por la reverberación de lo que es contemporáneo (Sarlo, 2012: 45)

Ese eco le permite vincular a Sarlo la novela de Coelho con *El aire* de Sergio Chejfec, lo cual puede leerse en dos sentidos: el primero, siguiendo la línea que critica Crespi, como un momento más de esa búsqueda nostálgica de una literatura autónoma. Pero, también, podría entenderse como la persistencia de una lectura en serie que vincula una obra con otra sólo por cuestiones que atañen al estilo, al tema, inclusive, a la forma de una trama.

Los motivos "sentimentales" de la serie pueden quedar pospuestos en la medida en que, primero y principal, hay serie, hay vinculación. Lo melancólico puede referirse a un afecto particular sobre la serie, pero primero hay serie, agrietando desde dentro la misma idea de que no habría una conexión literaria entre las obras mencionadas. Es llamativo también el hecho de que la crítica se encuentre en el territorio del oído antes que de la visión, para volver al plano metafórico: en contra de lo que parecería ser una clara marca de la lectura atravesada por la influencia biopolítica (que tiene en trabajos como *Vida sensible* (2010) de Emanuele Coccia su demostración más cabal), la "mirada" se rinde frente a la audición y no frente a lo que se ve. "Escuchar" esos ecos reingresan por el lado estrictamente propio de la posición del lector (especializado) lo que se daba por perimido: podrá haber algo visto, como el detritus social, como lo urbano (en la autora de *La ciudad vista* (2009)), pero es la lectora la que vuelve a encontrarse con la literatura a través del oído, llamativamente, para alguien que no ha considerado textos poéticos en su selección.

La posibilidad de que aparezcan estos "ecos" o incluso "aires" (como el de Cortázar en Mariana Enriquez, por caso) obligan a repensar el lugar de la "hipótesis débil" que abre el texto de Sarlo. La presencia de recurrencias surge en la prosa como raptos de inspiración, casi, que toman por sorpresa a la crítica, la cual luego acomoda esa impresión de una manera un tanto más ordenada, esto es, consecuente con aquello que se afirmó en el "Prólogo". La pérdida de la trama ya se encontraba mencionada al comienzo con aquello que, bien dijimos, se buscaba constatar en las lecturas. Era menos una conclusión que un punto de partida:

Es evidente que este deshacerse de las tramas confirma la muerte de los héroes, salvo el del narrador en primera persona. Aclimatados a la época, muchos relatos insisten en la identificación entre narrador y personaje: el giro subjetivo de la cultura tiene su forma literaria. La intimidad, a veces, se permite todo, incluso, imitar la ficción o reemplazarla con historias "verdaderas". El efecto de lo verdadero es tan buscado, o más, que el efecto de lo verosímil. La primera persona no necesariamente es una psicología, sino un lugar y una garantía. Pero ha volado en pedazos la "subjetividad profunda". Hombres y mujeres se mueven sin conocer del todo sus razones o ignorándolas por completo. Personajes sin razón también son personajes planos, sin cualidades, a la deriva. Siguen el camino iniciado en las primeras décadas del siglo XX. (Sarlo, 2012: 16)

La falta de "subjetividad profunda" se encadena con la pérdida de fuerza de la trama y con la entrada de lo verdadero por sobre lo verosímil, en esto que le sirve también para armar una serie desde la crítica con otro de los conceptos por ella acuñados: el del "giro subjetivo" que le permitió analizar

la narrativa testimonial de los 70. O sea que aquí no hay una oposición entre una mirada autónoma que forma series literarias por reverberancias y una mirada no autónoma que observa episodios particulares, individuales, que operan como mera manifestación de una condición de época: el ablandamiento de las formas y la transparencia estética de las obras con respecto a su trasfondo. Muy por el contrario, lo que habría es, *al interior de la propia mirada crítica*, una tensión entre la serie autónoma y la serie no autónoma, entre dos miradas críticas que buscan imponerse al interior de una misma "serie" de ensayos sobre obras de ficción contemporáneas. "Vibración" puede ser un término que hable tanto, metafóricamente, de un fenómeno sonoro como de una palabra para pensar algo no resuelto dentro de la crítica de Sarlo. Una crítica que parece presa de sus propias condiciones de análisis, de su propio objeto, también. En un revés inesperado al hablar de la novela de Gabriela Massuh, *La intemperie* (2008), presa de la prosa periodística (que también tiene su cuota de ficción), Sarlo hace entrar la novela en un mail bajo la forma de la chismografía. Sarlo se convierte en personaje de la misma ficción que lee, un giro borgeano (o cortazariano) más que etnográfico, lo cual revela no lo débil y limitado de la trama, sino lo absorbente de un artefacto que cumple con su objetivo: la deflación simbólica de la trama débil podría entenderse de otra manera, no como la anulación o desaparición de lo ficcional, sino como su acrecentamiento, como su expansión en órdenes de la vida tradicionalmente no ficcionales, no hay debilitamiento de trama, hay *expansión*:

Yo estaba leyendo *La intemperie* y, en ese momento, como si hubiera sido enviado por alguien con la intención de plantearme un problema de teoría literaria, llegó a mi casilla de correo un mensaje de Diana, la mujer que abandona a la narradora en la novela. El mensaje de Diana (que no se llama Diana, pero cuyo nombre tiene las mismas vocales) produjo una especie de turbulencia: esa mujer me escribía mientras yo la leía a ella contada por otra mujer, que también podía mandarme un mensaje en ese mismo instante. Los lectores que no conocen a Gabriela Massuh ni a Diana no podrán sentir la nerviosidad de que se mezclen las páginas de una novela con las pantallas de su correo electrónico (Sarlo, 2012: 58)

Gran parte de los ensayos va (re)encontrando elementos literarios con los que sostener una lectura en donde la ficción todavía se apoye en tramas fuertes, en personajes a los que le pasan cosas (como en la narrativa de Iosi Havilio trabajada en uno de estos mismos ensayos, pese a lo "plano" o aparentemente plano de sus protagonistas), pero plegada a esa tensión interna de la mirada se puede encontrar también una posibilidad que sí retome una característica distinta a la esperada, algo que intervenga sobre la lectura

directamente como ficción: una ficción en expansión, que sobrepasa sus límites esperables y ya no deje ver la vida detrás, sino que directamente la intervenga para suspenderla. Habría una pérdida de la especificidad, pero no por disolución de la trama en estas ficciones, sino por su ampliación, ya lo dijimos, por su expansión.

4.

Hay un pliegue más de este movimiento de la crítica de Sarlo de las ficciones del presente. Así como la ficción puede expandirse y tocar el mundo de la propia crítica (y que eso entre en el ensayo), así también la literatura puede adueñarse de una autonomía social y hacer de ella ficción. O sea, ficcionalizar lo autónomo. Algo evidente en la noción de "tribu" que aparece no sólo con Incardona, sino también en *Las teorías salvajes* (2008) de Pola Oloixarac. Sarlo contrapesa la erudición monomaniaca y dudosa de la protagonista con la aparición de una herramienta del presente, el uso de Google como usina de donde sacar el material para la cita. Se anula entonces la intertextualidad usual, propia de otro momento de la ficción: todo está a mano, no hay que realmente saber nada, puede citarse sin leer. O leer de otro modo, también. ¿Cuál es ese mundo evocado en la novela? El mundo de "Puán", de los intelectuales con los que la protagonista se cruza o entrevera en vínculos amorosos, terruño que puede también convertirse en objeto de estudio en una "microetnografía" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. La práctica de un grupo autónomo, de la "academia", puede ser tema de una obra literaria, pero en lugar de leerse como práctica de un ejercicio etnográfico, también puede ser entendido como despliegue *en el vacío* de la práctica autónoma en sí misma. En última instancia, no habría en ningún momento disolución de la trama, sino tramas que se alimentan de elementos autónomos y que, por momentos, llevan al paroxismo lo autónomo mismo: nadie que no sea de Puán podría entender o apreciar lo que está en *Las teorías salvajes*, parece deslizarse en el ensayo de Sarlo. Porque, claro, la única manera de entender a ese tipo de ficción es participando del chisme, sintiendo los ecos que nombran sin nombrar a personas que caminan por esos pasillos. El mismo efecto chismográfico que se encontraba en Massuh vuelve a presentarse aquí como parte de la primacía de lo verdadero por sobre lo verosímil, pero funcionando en un código de expansión de lo autónomo, de contagio hasta en los mínimos elementos, y no por deflación o anulación. Lo verdadero comparte con lo verosímil el mismo origen: lo autónomo-ficcional, no lo real-social que ingresa en la obra. De ahí la importancia del chisme: en términos de género, sigue funcionando como desvío de la referencia, como ocultamiento. El chisme de Massuh o de Oloixarac es el lugar por donde entra el desvío, el doblez, la sombra o la pregunta por si realmente me está hablando a mí (como Sarlo sintiendo una "turbulencia")

con la llegada de un mail de un personaje de ficción) o está hablando del otro (la chismografía pseudo-erótica de *Las teorías salvajes*). Pero siempre el estado de duda, de reverberación de lo otro de la literatura en la literatura, antes que la certeza de la referencia directa.

Quizás, desde la “microetnografía” del chisme, podría llegar a plantearse el modo en que se lee (o escucha) a la producción de ficción contemporánea por parte de Sarlo. Por más que afirma una característica determinante como la pérdida de la trama, el tratamiento de cada obra en particular parece dejar el resquicio de demasiados contraejemplos, al mismo tiempo que evidencia ese tembladeral interno de una operación crítica que avanza y retrocede con respecto al fin de un momento de la ficción o de un modo de producirla. En lugar de quedarnos con la idea de un nuevo régimen que se impone en la escritura contemporánea, parecería posible leer la crítica del mismo período para poder entender las contradicciones internas que permiten atisbar más, en el caso de Sarlo, al menos, la sombra de una crítica antes que la de una antropóloga: Sarlo no menosprecia la producción contemporánea ni mucho menos se yergue como guardiana de lo que la crítica puede o no canonizar, sino que, en libros como *Ficciones argentinas*, lleva adelante operaciones de lectura que pueden entenderse desde el pensamiento crítico, esto es, que todavía muestran rasgos de una época que rápidamente se da por clausurada. En el panorama crítico contemporáneo, quizás se vuelve necesario ver hasta qué punto las condiciones de deflación simbólica o formal y relación inmediata con la vida pueden convertirse menos en características de una literatura y más en modos de leer que, analizados desde una perspectiva todavía autónoma o atravesada por una mirada inmanentista, no hacen sino evidenciar el tembladeral que necesariamente constituye a la obra literaria y a los sistemas de valoración en donde esa obra circula. “Escribir al toque” se vuelve como paso hacia adelante para encontrar lo nuevo, pero termina revelando el límite mismo de la operación crítica: todavía nos encontramos, a la hora de hablar de literatura, en el más acá de la letra, en sus elementos mínimos, en sus resquicios chismográficos, y menos con lo que no necesita estar escrito para “ser”.

Bibliografía

- CRESPI, MAXIMILIANO. “El giro etnográfico. Apuntes sobre una categoría emergente en la literatura argentina contemporánea”, *El Hilo De La Fabula*, vol. 22, núm. 19, 2021.
- LUDMER, JOSEFINA. *Aquí América Latina. Una interpretación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- RODRÍGUEZ, FERMÍN. *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Buenos Aires: Eduvim, 2022.

SARLO, BEATRIZ. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

---. *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.