

trategia que va cercando su objeto con bordes sucesivos -inmigración, educación primaria, alfabetización, periodismo, censos, informes- hasta sitiar lo literario en una interrelación de series que confiere un carácter reversible al pasaje literatura/sociedad, a la vez que construye una trama con suficiente espesor como para verificar que los tiempos de la autonomía literaria eran aún lejanos, y que el espacio del discurso criollista es significativo de hondos conflictos sociales que atravezaban la modernización del país.

Si este fuera el movimiento del libro de Prieto, también podría hablarse de una estética del mismo. Extensas transcripciones con valor probatorio, acumulación de datos insospechados, recurrencia a la mensura, cruce de informaciones que se alumbran entre sí, son procedimientos que verosimilizan la reconstrucción, la tornan confiable y delinear un efecto de densidad, mediante el cual se tiene la ilusión de aproximarse a cómo fue la vida de vastos sectores sociales en el período ya indicado -entre ellos el de un embrionario campo intelectual-, en la medida en que el desentierro discursivo permite, al menos hipotéticamente, la recuperación de prácticas extradiscursivas de esos mismos sectores (fiestas, reuniones sociales, agrupamientos, exclusiones).

Aún así, el proyecto de Prieto vuelve a plantear la complejidad de la aproximación crítica para el estudio de la literatura popular. Al momento de construir la "red textual" del criollismo, la sorprendente cantidad de volúmenes que permanecen en los anaqueles berlineses se adelgaza hasta la concentración en algunas de las novelas de Gutiérrez y otros pocos textos de esta "primera literatura popular" argentina. Si, por un lado, esta es una determinación de la propia mirada que se aplica a los momentos de cruce entre culturas letrada y popular, es decir, ahí donde efectivamente se percibe el conflicto de la modernización, por otro hace reingresar las dificultades específicas para la valoración estética de un objeto -la literatura popular- que tanto fascina como desconcierta al condensar una tensión que parece infranqueable. Si esta literatura provee textos heterogéneos, sucios, encantadores, su conjunto en cambio revela una contracara donde las variantes formales son escasas y el valor de lo nuevo es desestimado en beneficio de la seguridad en la recepción, tal como Mukarovsky lo señalara en sus ensayos de los años '30. De ahí que, hostilizada por la

alianza de artistas e intelectuales asociados a los privilegios de la modernización, esta literatura popular se haya agotado sin encontrar el modelo alternativo que reemplazara al *Moreira* de Gutiérrez, cuando su propio público, diversificado y provisto de mejores destrezas, reclamaba también los beneficios del cambio.

Aníbal Jarkowski

Universidad de Buenos Aires

**Josefina Ludmer: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires. Sudamericana 1988.**

En un gesto especular con la literatura la crítica lee y reescribe los textos fundando su espacio, trabajando su materia. Si a Borges que lee y reescribe a Carriego o a Hernández "el cuerpo del otro le sirve para buscarse", al crítico, el cuerpo escrito de la literatura le sirve para delimitar su espacio y definir su práctica. "Definir qué lee un crítico, cuáles son sus objetos es definir el sentido de su crítica. *El género gauchesco*, el último trabajo de Josefina Ludmer, exhibe claramente la elección en la misma economía denotativa del título. Pero ¿cómo leer hoy un objeto que se sitúa casi por debajo o por detrás de una larga tradición de sucesivas reescrituras? El mismo Borges ya había suscitado el diálogo con los dos tonos del género, el lamento y el desafío: "Llegó ahora a la obra máxima: el *Martín Fierro*. Sospecho que no hay otro libro argentino que haya sabido provocar de la crítica un dispendio igual de inutilidades". Desde el subtítulo, *Un tratado sobre la patria* responde al desafío. Frente a la inutilidad dispendiosa de ciertas prácticas críticas, reivindica la categoría de *uso*, no sólo para definir al género, sino también para definir el trabajo crítico: un uso de la literatura que signifique el presente y la patria.

La elección del género supone un arribo de Ludmer, después de un itinerario que recorrió el texto, los textos, como marco de investigación de los procesos de construcción narrativa. Una nueva concepción del objeto permite pensar ahora las prácticas literarias argentinas en su especificidad. Trabajar el género como conjunción de literatura y política, voz escrita y voz oral, "uso letrado de la cultura popular", significa trabajar

sobre la emergencia y los usos futuros de una matriz fundante en la cultura nacional.

Los trabajos anteriores de Ludmer habían diseñado un modo de leer: un sincretismo crítico que trabaja a partir de sus propias categorías de análisis para investigar la ideología de los textos a partir de los modos de producción textual e intertextual. En *El género gauchesco* la intertextualidad organiza una trama aún más compleja que intenta descentrar el sistema y sus entradas posibles. Los textos son leídos en un diálogo constante con otros del género, con otros géneros, desde una "perspectiva cambiante" que permite ir y vueltas sobre los objetos que adquieren así posiciones relativas y, en consecuencia, nuevas posibilidades de sentido: "Hidalgo desde Castañeda, desde Hernández; *La vuelta* desde *La ida*, desde Borges, desde Hidalgo; *La ida* desde la "Biografía de Rosas" de Luis Pérez y ésta desde la de Angelis, todo el género desde el *Fausto* y éste desde la literatura argentina presente." Esta "movilidad y diversidad" intenta inhibir la lectura crítica como ordenamiento represivo oponiendo una microscopía siempre cambiante en la que se descubre la utopía de la crítica: un aleph de visibilidad total, el objeto sin límites. Toda "antología", sin embargo, supone un sujeto que recorta y recoge sintonías y diferencias. La lectura intertextual exige una selección que, en este caso, entre toda la literatura futura elige a Borges y a *El fiord* de Lamborghini para leer la reaparición de los tonos y gestos del género.

Esta búsqueda de especificidad y de categorías explicativas propias no significa el rechazo de las teorías de la literatura, sino más bien una nueva relación que elude la aplicación de modelos y el eclecticismo desideologizado. Si se pueden escuchar ecos de Bajtin, Derrida, Kristeva, y aún de alguna *rara avis* en el cuerpo de la teoría literaria (Hofstadter, Cantor), la escritura crítica desdibuja vínculos estrechos y compone una enciclopedia que se borra en el cuerpo final del texto. Queda apenas el recuerdo de un diálogo y un espejismo: el objeto mismo parece proveer esas categorías teóricas. Las citas y notas bibliográficas componen, por otra parte, una segunda enciclopedia donde distintas disciplinas confirman, verifican, desde la auxiliariadad de las notas, aquello que el texto traduce en su propia escritura. Se trata en todo caso de un uso estereográfico que

eluda la contaminación con el discurso de otros saberes (sociología, semiótica, lingüística, historia, antropología, lógica) preservando su propia especificidad.

Esta concepción del objeto y los modos de leerlo deviene en un producto *sui generis* que produce su teoría de la crítica y de la literatura en su propia construcción. *El género gauchesco* puede leerse entonces como un "libro objeto" que experimenta nuevas prácticas críticas: ejercicios con el diccionario, ejercicios de montaje, notas personales, fichas técnicas, antologías. La experimentación responde, sin embargo, a una lógica interna: un juego de espejos en el que la crítica hace lo que dice que hacen sus objetos. Si el género define los usos de la voz (del) gauchó, el crítico lee el diccionario y confronta los resultados. Si los escritores del género son escritores de biografías de gauchos, el crítico escribe -monta- las biografías de los escritores que en otro juego de espejos, permiten leer sus biografías del género. Si la gauchesca es una yuxtaposición de voces, legalidades, tonos, el crítico compone un montaje de biografías, textos de Chomsky, Mauss, Eisenstein, Pierce, que permiten enlazar categorías propuestas para leer el género: el anarquismo, el racismo, el don, La Ley. Como todo montaje, queda abierto a nuevos lazos que multiplican las posibilidades de sentido. El crítico aparece *EN OFF* y sugiere una nueva definición del trabajo crítico: un montaje de textos leídos (en un mapa disciplinario y geográfico heterogéneo) que organizan tramas que no se cierran nunca.

La audacia teórica y el rigor microscópico del trabajo crítico de Josefina Ludmer, la cuidadosa defensa de su especificidad discursiva, se transforman en consecuencia, en índices paradójicos de sus alcances y sus límites. La eficacia de los usos políticos de la literatura parece debatirse hoy no sólo en la capacidad del discurso crítico de cumplir sus objetivos epistemológicos y sus presupuestos ideológicos, sino también en la posibilidad de ampliar el marco de su receptividad social. *El género gauchesco* recupera, sin embargo, un tono desacostumbrado en el discurso académico. Desde el proyecto engañosamente anacrónico de escribir un *tratado*, hasta la recurrencia en una trama semántica, simbólica y social de intraducibles -gestos, resonancias, ritmos que condensan la nacionalidad- puede advertirse una nueva inflexión del discurso crítico que reconoce la necesidad de

perder distancia con el objeto cuando se trata de registrar "los tonos de la patria". Un gesto que podría resumirse en una última -o primera- definición de la crítica que se anota con el tono de una nota personal: "una mezcla de panfleto, es decir de estética con análisis y teoría, donde llevamos a la práctica el poema y lo usamos de un modo brutalmente directo en nuestra escritura".

*Graciela Speranza*  
Universidad de Buenos Aires

**Beatriz Sarlo: *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires. Nueva Visión 1988.**

"Es posible que la historia de la cultura y, en particular de la literatura y el arte no se liberen jamás de la tarea de redefinir permanentemente su discurso y su objeto, ¿de qué historia se trata? ¿de qué trata esta historia?" *Una modernidad periférica* propone un nuevo modo de urdir las tramas que cuentan la historia convocando una constelación de discursos y prácticas con un deseo próximo a la utopía: reconstruir la experiencia vertiginosa del cambio en ese escenario versátil y permeable en que "el futuro era hoy". *Clío revisitada*.

Una ciudad -Buenos Aires- se constituye en una noción organizadora del pensamiento sobre la cultura cuya silueta puede delinearse rastreando huellas de las transformaciones sociales, buscando puntos de condensación que sintonicen un diálogo en los restos fragmentarios y contradictorios de una cultura que se debate entre lo nuevo y la pérdida irreparable. Modernas quimeras sobrevolando paisajes fracturados en los cuadros de Xul Solar; luces fantasmagóricas -"reflejos de azul de metileno, amarillos de ácido pícrico"- en la Calle Corrientes de las aguafuertes porteñas de Arlt; anuncios de gramófonos portátiles en *Caras y Caretas*; orillas suburbanas, cuerpos despedazados, rosas blindadas, deshechos humanos, en la literatura de Borges, Gironde, Tuñon o Castelnovo; voces femeninas ante miradas masculinas en los poemas o en la biografías de Norah Lange o Victoria Ocampo; un simulacro fatal o un romance esperanzado en los ensayos de Martínez Estrada o Scalabrini Ortiz: la heterogeneidad no sólo conforma el

objeto sino que también provee la hipótesis básica: "un libro de mezcla sobre una cultura también de mezcla". Así, fragmentos diversos de la cultura, datos históricos y sociales, historias de vida, van diseñando líneas de convergencia y divergencia que organizan un mapa emblemático de la experiencia contradictoria del cambio: de las invenciones futuristas a las anacrónicas fantasías reparadoras, del erotismo a la represión, de la utopía al fatalismo. Ya sea que se vincule con el régimen de la historia intelectual, la historia cultural o que recurra a pautas metodológicas variables, la elección de esta modalidad discursiva -irrespetuosa de las fronteras de la crítica literaria- se presenta explícitamente como resistencia a cánones epistemológicos rígidos y como marcada insatisfacción frente a la docilidad del discurso crítico ante modelos teóricos vinculados a modas intelectuales.

Si *Una modernidad periférica* reconoce una deuda para con *Viena, fin de siglo* de Carl Schorske, en tanto apuesta a la posibilidad de pensar la cultura urbana descubriendo la relación entre universos heterogéneos (y con Walter Benjamin que ya había leído a Baudelaire para leer el París del Segundo Imperio), los nombres que se mezclan al momento de reconocer diálogos intelectuales, las estrategias de lectura, sugieren una nueva concepción del discurso crítico que -desconfiando de los límites canónicos de la sociología de la literatura- multiplica las posibilidades de captar la densidad semántica y simbólica del mundo social. Un deseo de transparencia que interroga obsesivamente las configuraciones estético-ideológicas que condensan los procesos sociales.

Los trabajos más recientes de Beatriz Sarlo habían agregado a su campo de investigación -concentrado esencialmente en los procesos culturales y la literatura de las primeras décadas del siglo- la producción literaria argentina contemporánea, señalando una concepción ética y política en la elección de los objetos y los modos de abordarlos. Si durante la dictadura militar la literatura había encontrado formas de figurar la historia y la política obturadas en otros discursos sociales, la lectura crítica reconocía y reproducía ese gesto. Ahora, esta vuelta al Buenos Aires de principios de siglo sugiere una renovada concepción de la historia de la literatura que decide arrojar una mirada al pasado como prehistoria de nuestro tiempo. El surgimiento de un repertorio amplio de respuestas acerca de