

Maximiliano Crespi *

Universidad de La Plata -
CONICET, Argentina

El giro etnográfico. Apuntes sobre una categoría emergente en la literatura argentina contemporánea

The ethnographic turn. Notes on an emerging category in contemporary Argentine literature

El hilo de la fábula

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,
julio-diciembre, 2021
vol. 19, núm. 22, e0011,
revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Recepción: 25 07 2021
Aprobación: 13 10 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/247/2472702008/index.html>
DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.19.22.e0011>



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0
Internacional.

Resumen

Este artículo desarrolla un análisis crítico de la puesta en práctica de la categoría narrativa de etnoficción por el antropólogo cultural Marc Augé en confrontación con el giro etnográfico identificado por Beatriz Sarlo en los temas, conflictos y escenarios escogidos por la narrativa argentina contemporánea. El análisis pone en evidencia los diferentes tipos de funciones de lo etnográfico en el registro de los relatos contemporáneos, al tiempo que permite visibilizar un determinado modelo o matriz de percepción crítica (modernista) conflictuado ante esa emergencia formal.

Palabras clave

etnoficción, etnografía, literatura, narrativa, cultura.

Abstract

This article develops a critical analysis of the implementation of the narrative category of ethnofiction by the cultural anthropologist Marc Augé in confrontation with the ethnographic turn identified by Beatriz Sarlo in the themes, conflicts and scenarios chosen by contemporary Argentine narrative. The analysis highlights the different types of functions of the ethnographic in the register of contemporary narratives, while at the same time it makes visible a certain model or matrix of critical (modernist) perception in conflict with this formal emergence.

Keywords

ethnofiction, ethnography, literature, narrative, culture.

* Maximiliano Crespi es escritor, crítico literario y ensayista argentino. Se doctoró en Letras (Universidad Nacional de La Plata). Es docente universitario e Investigador Adjunto del IdIHCS / UNLP – CONICET y de la ANPCyT con especialización en Historia Intelectual Argentina y Latinoamericana. Editó, prologó y antologó obras de Jaime Rest, David Viñas y Raúl Antelo. Ha sido profesor visitante y ha dictado cursos y conferencias en diversas universidades de México, Ecuador, Colombia, Brasil y España. Ha publicado los libros: *Viñas crítico* (2009; 2017), *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario* (2011), Jaime Rest. *Función crítica y políticas culturales* (2013), *Los infames. La literatura de derecha explicada a los niños* (2015), *Pasiones terrenas. Amor y literatura en tiempos de lucha revolucionaria* (2018), *La revuelta del sentido* (2019) y *Tres realismos. Literatura argentina del siglo 21* (2020)

*Algo primitivo y desnudo ha empezado a agitarse dentro de ellos.
Nos dan la impresión de asistir a una suerte de rito de exclusión
celebrado en una comunidad arcaica contra un tema peligroso.*

Fuente: Barthes (1966)

En una corrosiva nota crítica sobre *Modern Times*, *Modern Places: Life and Art in the Twentieth Century* de Peter Conrad, Terry Eagleton plantea los términos crudos de una fatalidad axiomática: toda época sufre la imposibilidad de ser contemporánea de sí misma y se ve por ello inexorablemente obligada a vagar en la incertidumbre de lo que es e hipotecada a una imagen vagamente idealizada de su destino. La pasión de lo moderno es tan solo un impulso —a la vez desesperado y utópico— de autodesignación que presume incluso de su propio fracaso. Menos neurótica pero ciertamente más encanallada en su paranoia, la actitud «clásica» se aferra a la miseria de vivir la experiencia de lo actual como repetición de lo pasado, al punto que solo los aspectos de ella que confiesan su obediencia a la tradición se le presentan con la dignidad suficiente como para ser investidos con el valor de lo «auténtico». Según este último modelo de percepción, lo más valioso de lo contemporáneo es lo más residual en él y lo más descartable es lo que en él asoma como emergencia. La lectura crítica que Beatriz Sarlo plantea en *Ficciones argentinas. 33 ensayos* (2012) de la reciente narrativa nacional acierta en la lectura del síntoma (un cambio cualitativo en la percepción de lo literario); pero se manca en la adopción de una perspectiva conservadora que hace de lo nuevo que emerge un signo de la decadencia o la degradación de lo previo.

Cuando algo que surge como nuevo es rechazado o despreciado por la crítica, lo que hay que preguntarse es qué es lo que ha herido en su sustrato ideológico. La elegante astucia con que Sarlo se apoya en un canon estético modernista y en la categoría elástica pero de carga netamente peyorativa de «etnografía» para despreciar o menospreciar la «novedosa emergencia» no consigue borrar lo profundo que cala esa herida en sus propios principios de lectura. Que ya en el prólogo del libro celebre «la sensación de descubrir las líneas casi invisibles de algunas continuidades literarias, de algún nexo entre el pasado y la actualidad» (Sarlo, 2012: 17) es ya un síntoma del esfuerzo que la crítica realizará en nombre de un pasado mentado con más nostalgia que melancolía.

Sarlo toma rápidamente distancia de dos frustrados modelos de la crítica académica interesada por la literatura del presente y opta deliberadamente por un registro de posición oblicua a la inscripción académica.¹ Que en las páginas iniciales del libro la autora insista en subrayar la presencia —unas veces silenciosa y otras veces indiscreta— de Roland Barthes al interior de su dispositivo de lectura no es ni un gesto de coquetería teórica ni un auto de militancia. Es tiempo de recapitulación y un cotejo del Barthes citado por Sarlo en los diferentes momentos de su trayectoria intelectual (desde los artículos publicados en la revista *Los libros* a las reseñas escritas para el diario *Perfil*) bien podría echar luz sobre la distancia ideológica entre sus primeras referencias y las de su «paso a la madurez». La diferencia es notable en aspectos sensibles, aunque cierta apariencia de continuidad se empeñe en atenuarla.

Para la autora de *Una modernidad periférica*, la teoría es y ha sido siempre una herramienta de trabajo más que un horizonte de legitimación. Su relación con ella no es por eso de pleitesía ni de compulsión esnob; es, por el contrario, tan respetuosa como estratégica y tan intencionada como funcional. Acaso por eso mismo ese cálculo frío y preciso da cuenta de su lucidez táctica y de su nítida convicción en la primacía de lo político como motor de la crítica entendida como praxis de intervención intelectual.

Citados pues por su utilidad en el contexto de una interrogación del presente, los nombres propios de la teoría (Barthes, Benjamin, Williams) exceden en este trabajo de Sarlo el sumiso marco de los créditos explícitos. Incluso los deliberados borramientos de otros vienen a ratificar, no la audacia de escribir «libre de las convenciones teóricas» (2012:14), sino el cálculo de quien descansa en la suficiencia del nombre propio y el capital adquirido. Sarlo refiere a Barthes tanto para definir la inscripción política de las escrituras (a partir de sus elecciones formales) como cuando un tema determinado convoca su personal interés. Pero la pulsión ética sobre la que se yergue su dispositivo crítico remite menos al espectro de una lectura de pulsión «patética»² que al efectismo de una intervención intelectual de evidente entusiasmo habbermasiano: una prosa abierta, liberal, transparente que promete —desde el periodismo cultural— exponer, describir e interpelar críticamente al conjunto de las cristalizaciones ideológicas subrogadas de la esfera pública. Que en esta serie de notas reunidas dicha determinación (indiscutible en otros trabajos suyos) se encuentre prácticamente ausente o esquilpada de los comentarios deja ya entrever el rango políticamente pueril que a su juicio muestran estos textos que —confiesa la profesora Sarlo omitiendo con elegancia el por qué— le «interesaron», la «provocaron» y le «gustaron». El gusto —habría que decir completando su frase— también dice lo suyo cuando decanta con la inocencia de lo arbitrario.

No obstante ello, ni la inconsistencia de un corpus errático (según Sarlo, sugerido por el «discreto pero activo y sensible» periodista cultural Maximiliano Tomas) ni la genuina modestia con que la autora inscribela serie (a la manera de una «exploración» sin intención de «demostrar ninguna hipótesis general») consiguen borrar por completo la signatura política de un fantasma que ciertamente asedia el texto aun en sus zonas más opacas y en sus argumentos más convencionales. Lo que se deja leer en estos comentarios —que exhiben tanta ironía como la que adscriben al propio espíritu de la época analizada— no es casual ni mucho menos caprichoso. En las «columnas periodísticas» que «se definieron como ensayos críticos de ficción» (2012: 14) para luego convertirse en libro, todo aparece templado al detalle. De la topografía orillera registrada en *El peletero* de Luis Gusmán al hiperrealismo documental identificado en *Pinamar* de Hernán Vano-li, 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.

Sarlo no lo franquea, pero en el horizonte de identificación de esa sintomatología está Marc Augé. El hecho de que el nombre del antropólogo francés no sea pronunciado quizá se deba no solo a que sus referencias etnográficas sean otras (Michael Taussig o Philippe Descola), sino al tipo de apropiación que en efecto se realiza. Lo etnográfico es para Sarlo aquello que en la ficción contemporánea es menos importante y menos atractivo a su «gusto», aquello que la habita de forma parasitaria y que insiste en poner en escena imágenes más o menos distorsionadas de lo social. La irónica micro-etnografía cultural que produce Paola Caracciolo (*Las teorías salvajes*) y la idílica etnografía del conurbano que Juan Diego Incardona justifica desde la «cultura del aguante» (*Villa Celina*) son en esta perspectiva dos caras de una misma moneda: los momentos en que una literatura reaccionaria o progresista es menos literatura. La ficción etnográfica, por ello, una casi literatura. O mejor aún: una literatura impura, una literatura que viene adulterada, que trafica algo más, algo ajeno y extraño a la literatura misma y que la vuelve menos interesante y menos genuina. En el marco de un paradigma de ideología modernista como el que Sarlo exhibe al leer a Daniel Guebel o a Diego Meret por encima de cualquier referencia autobiográfica, la presencia de lo etnográfico marca el síntoma concreto de una deficiencia cualitativa en una literatura que todavía no ha alcanzado la consistencia y la autonomía para despegarse de la referencia a lo cultural.

En Augé, la noción de «etnoficción» tiene otra dimensión. No funciona como una herramienta de distinción; sino, al contrario, como un espacio de encuentro crítica y políticamente productivo de lo artístico y lo cultural. No sólo porque adquiere dimensión práctica al presentar un tipo de relato que «evoca un hecho social a través de la subjetividad de un individuo particular» —enten-

diendo que esa subjetividad se articula sobre una sensibilidad activa que interviene tanto estética como políticamente en la construcción del relato. También porque lo deslinda de retóricas de moda, como las de la confesión y la autobiografía (insufladas de «fidelidad referencial»), por su radical exigencia imaginaria: supone «crear a un individuo ficticio» desde los detalles y matices provistos por una observación rigurosa y sensible a las formas y relaciones que matizan la experiencia cotidiana de lo social.

La etnoficción —afirma Augé en las páginas de *La guerre des rêves* (1997)— se puede definir partiendo de estos dos puntos de vista: por un lado, como el «intento de analizar el modo de ser de la ficción o las condiciones de su aparición en una sociedad o en un momento histórico particular»; pero también como el de «analizar los diferentes géneros ficcionales, su relación con las formas de lo imaginario individual o colectivo, las representaciones de la muerte, etc., en diferentes sociedades y en diferentes coyunturas» (Augé, 1997:154). En cierto sentido, 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. Su valor radica en su potencial efectivo para introducir una diferencia específica capaz de poner en evidencia los efectos neutralizadores del proceso de homogeneización cultural con que la globalización se instituye como mercado de imágenes y relatos en disponibilidad simbólica.

Un claro ejemplo de eso es *Journal d'un SDF: Ethnofiction*, donde Augé imagina el recorrido de una de las nuevas formas de vagabundaje que el despliegue del capitalismo contemporáneo produce incluso en las grandes urbes de los países centrales y a los que la administración estatal de esas naciones designa eufemísticamente con las siglas SDE (Sin Domicilio Estable), fórmula con que se los distingue de los SDF (Sin Domicilio Fijo). Esa narración, dice el autor, no es ni un estudio ni una novela; es una etnoficción: es «un relato que evoca un hecho social a través de la subjetividad de un individuo particular». Este tipo híbrido de construcción narrativa no es en sí ni una autobiografía ni una confesión, pero toma de una y de otra elementos y recursos en su trabajo de «crear a ese individuo ficticio “con todas las piezas”, es decir, a partir de [y dotándolo de] un conjunto de aspectos observados en la vida social» (2011:9-10).

Este «recurso a la ficción» por parte de la antropología social hace pie en Claude Lévi-Strauss, que en su *Introducción a la obra de Marcel Mauss* sugería ya que para la comprensión cabal del «hecho social total» era preciso elaborar un discurso capaz de integrar la visión subjetiva de todos los agentes que participan en él. La opción de Augé no es exactamente esa; en *Journal d'un SDF*, busca más bien describir una situación individual y una subjetividad particular dejando en manos del lector la tarea de imaginar la totalidad social implicada en esa descripción. El desafío de Augé es el de imaginar los efectos físicos y psicológicos (esto es: «el sentido de la relación, la identidad y el ser») de un proceso de descomposición social en la vida de un sujeto individual. A diferencia de la sociología cuantitativa, que traduce esas experiencias en datos y estadísticas objetivos, para Augé, concierne a la etnoficción imaginar los relatos que dan cuenta cualitativa de esa experiencia de descomposición de la vida, incorporando el recurso del relato autobiográfico que es un esquema de análisis y reconstrucción. La argumentación se apoya en una posición política y estética con relación a la verdad: «La verdad —escribe Augé— no es transcripción literal (suponiendo que sea posible) de los elementos de la realidad». Por ello, mientras los novelistas que están convencidos

de ello, parten eventualmente de un tema, una palabra o un concepto de la antropología, el antropólogo formaliza aquí una operación contraria: emplear el modo de exposición del novelista para

sugerir la suma de carne, de emoción, de incertidumbre o de angustia que esconden los temas que ha privilegiado, las palabras que ha empleado y los conceptos que ha intentado elaborar —por ejemplo, en este caso [el del *Journal d'un SDF*], los de lugar y no lugar. (Augé, 2011:11)

Pero aun cuando trabajen con los mismos materiales y poniendo a funcionar los mismos recursos narrativos, el novelista y el autor de etnoficción difieren en los objetivos últimos de la praxis. El antropólogo que opta por esta modalidad de intervención no busca que el lector genere un sentimiento de identificación con su «héroe», que crea en él, sino más bien que «descubra en él algo de su época y, en ese sentido, pero sólo en ese sentido, que se reconozca y reencontre en él» (Augé, 2011: 11). En resumen: busca que el personaje alrededor del cual se produce la etnoficción sea siempre un testigo pero que no resigne la posibilidad de convertirse en símbolo. El caso de *Journal d'un SDF* es en este sentido ejemplo cabal de una apuesta narrativa que, sin ahogarse en una mera militancia instrumental y utilitarista, se niega a soltar el sentido de lo literario por la claraboya de un esteticismo etéreo. Y lo hace, en efecto, produciendo en el régimen del relato en primera persona, no lo que se conoce como un «tipo sociológico», sino más precisamente un *personaje en situación* (a partir del cual es posible inferir el tipo de modelo de totalidad social en que él está inmerso aun en la exclusión y a cuyas leyes y consecuencias está indefectiblemente supeditado): un jubilado sexagenario gradualmente desplazado de su clase, despojado de su casa y de las referencias que definen su estatuto social. La ficción etnográfica que se proyecta en ese diario de decadencia de un desclasado no es pues la de un sujeto cristalizado sino la de una subjetividad arrancada a sus zonas de referencia e identificación. Lo narrado en sus entradas es el proceso por el cual ese pequeñoburgués es llevado de la simple privación material a un proceso de desposesión y referencia cultural que se vive como existencial.

El objetivo de Augé no es en efecto brindar una explicación digerida, sino instalar una interrogación por contraste. Todo el tiempo pone al lector en la posición de exigir crea en él la necesidad de salir a completar el contexto del relato consignado en la etnoficción. La exigencia se pliega pues en dos direcciones complementarias: a) a ese jubilado que ha perdido todo, un espíritu de revuelta del que también ha sido despojado; y b) a la situación narrada, cierta luz de esperanza para que el desgraciado personaje pueda sobrellevar ese trance de angustia e incertidumbre en el que se sabe hundido. Pero, por supuesto, el narrador de Augé no toma la posición de los de un Camus ni los de un Mauriac: no suscribe el voluntarismo utópico de la revancha ni la demagogia consoladora de la conmiseración. No prodiga una solución moral. Ofrece al lector un relato del marginamiento y la caída sin recalar en estereotipos de sensiblería o corrección moral. Su intención no es moralizar con la fábula o justificar con la ficción; es hacer existir la voz de un personaje que, incluso más que como testigo o símbolo de otra cosa, termina por afirmarse como un síntoma. La morada configura al ser casi tanto como las relaciones con los otros moldean el propio sentido de la identidad y la referencia. Augé hace pie en Beckett para complementar a Brecht: cuando el uno plantea que no es posible saber lo que puede un cuerpo, el otro agrega que tampoco es posible saber de cuánto puede ser despojado.

La propia Sarlo ha subrayado este signo específico en ficciones contemporáneas al afirmar, por ejemplo, en una entrevista aparecida en la revista *La Biblioteca* durante la primavera del 2008 que, desde Arlt en adelante, la narrativa argentina está en principio «muy atenta a la ciudad de Buenos Aires», al punto que, «cuando uno va buscando imágenes de la ciudad, la literatura es un lugar particularmente denso donde se las encuentra». Dice Sarlo: «Cuando uno empieza a buscarlas [...], comprueba que allí están». Y el hecho de que no se trate de «imágenes totalizantes como las de Roberto Arlt en la década del 20 o 30, ni teorías de la ciudad como en Borges», parece acreditar en su perspectiva un matiz sensible de la contemporaneidad. Sarlo identifica con previsible precisión

el síntoma inicial de una suerte de «giro etnográfico» en una lectura diagonal de los textos reunidos por Juan Terranova en la antología *Buenos Aires / Escala 1:1: los barrios por sus escritores* (2007). Pero luego lo reconoce también presente en textos literarios de autores generacionalmente mayores como César Aira, Daniel García Helder, Martín Gambarotta y Carlos Gamerro, entre otros.

Y en un punto de ese recorrido concluye que

Hay una insistencia en la ciudad porque, si bien desde un punto de vista social, económico, administrativo, no podemos encerrar Buenos Aires dentro de sus límites históricos, desde un punto de vista de identidad cultural sí podemos seguir hablando de Buenos Aires dentro de esos límites. Administrativa y políticamente es absurdo que Buenos Aires y los cordones que la rodean no sean una única región metropolitana, con transportes combinados, hospitales en red, etcétera. Pero desde el punto de vista del perfil cultural, la ciudad de Buenos Aires sigue siendo una unidad. Tiene una identidad cultural interna muy fuerte, lo cual no quiere decir que en nombre de la identidad cultural no trascienda sus límites históricos, pero la identidad cultural está ahí, en el interior de ese pentágono que es la ciudad. Esa identidad es la que interpela a los escritores, y atrae a los turistas. Es interesante: las guías de turismo de Buenos Aires eventualmente pueden recomendar un viajecito al Tigre, pero la mayoría son paseos sostenidos por lo que se piensa que es la cultura porteña, la nueva y la vieja, que incluye lo que me interesa y lo que no me interesa, como los lugares de tango que no me interesan y otros lugares que pueden interesarme. Los escritores son conscientes de esa identidad cultural y no se puede pensar a la ciudad en la literatura en términos administrativos, que son obligatorios cuando se encara el transporte o la red de hospitales. (Sarlo, 2008: 13)

Como puede percibirse en el párrafo citado, la autora de *La ciudad vista* consigna con suma agudeza un síntoma y un interés específico alrededor del tema de la ciudad, pero se cuida muy bien de no adjetivar ni opinar al respecto de uno o de otro. Su posición ante la tendencia etnográfica es más bien adversa. Afirma que «la etnografía construye un modelo circular autocomplaciente, biempensante: si se hace algo es por la identidad y si se tiene identidad, siempre se hace algo...». Y concluye: como «la etnografía argentina es verdaderamente irritante en ese sentido, yo encuentro más percepción de verdad en la literatura que en la etnografía» (Sarlo, 2008:17).

Lo que incomoda a Sarlo de la etnografía argentina es no sólo la «insistencia monótona en la circularidad a la que se ve impulsada no por el relativismo sino por la conciencia de lo correcto, de lo decible», sino sobre todo «la lengua completamente tipificada» en que está escrita. La ficción etnográfica le ofrece en principio una salida de esa monotonía asfixiante:

Hace poco leí *Villa Celina*, una serie de cuentos de Juan Diego Incardona, donde el tema ficcional y teórico es el aguante.

No digo que sea un escritor genial, pero habla del aguante de una manera mucho más compleja que todo lo que he leído en la etnografía cultural argentina. (Sarlo, 2008:18)

En ese texto a juicio de Sarlo, Incardona se acota a describir «cómo el aguante es la constitución de la comunidad misma ahí en la inmediatez de la experiencia» (Sarlo, 2008:18).

Más allá del acierto o desacierto de Sarlo en la descripción de la narrativa de Incardona, importa aquí subrayar —junto al reconocimiento de su alto percentil de carga etnográfica—³ el señalamiento que hace en torno a sus cualidades literarias («No digo que sea un escritor genial...»), sobre todo porque en su perspectiva «los escritores verdaderamente geniales son aquellos que pueden dar un salto sobre su tiempo». Acaso por eso, puesta a reseñar *literariamente* la nueva narrativa argentina, toma una posición mucho menos tolerante con la carga etnográfica incorporada en las ficciones. Interrogados tanto en la moral de sus formas como en la de sus temas, la narrativa abordada por Sarlo soporta (como puede) el apronte insistente de esa lectura crítica que, aun en su táctica alusiva, no deja de menospreciarla por su proximidad al (o su dependencia del) imaginario progre y humanista que grava extorsivamente el espacio cultural en que se

inscriben esas etnografías. Sin necesidad de juzgarlas (o juzgándolas con sutileza en la aparente asepsia de la descripción), Sarlo muestra a esas ficciones en sus propias elecciones técnicas y en sus limitaciones formales refiriéndolas a un determinado estado de la imaginación cultural. Las expone en su insumisión o en su canallada, en su vocación crítica o en su voluntad de acomodo (oportuno u oportunista) al colchón ideológico sobre el que descansan las estructuras del presente. En este sentido, la treintena de ensayos que componen *Ficciones argentinas* son un insistente trabajo de descripción de las líneas —a veces invisibles— que unen al propio presente con aquello que simula representar la actualidad.

En tanto una y otra vez descubre esa dependencia y nunca una plena negatividad, la posición de lectura adoptada por Sarlo se articula sobre un sesgo irónico que por momentos casi roza la condescendencia. Finge no trabajar sobre un capital acumulado que, no obstante, enrostra todo el tiempo en sus lecturas y declara un interés por «la emergencia de lo (en todo sentido de la palabra) inesperado» a la vez que lo minimiza y menosprecia todo el tiempo. Es por eso que la lectura transversal de la serie de ensayos que componen el libro termina justamente poniendo en evidencia que a Sarlo no le interesa la vibración del presente porque lo que del presente la hace vibrar es el amor al pasado. En el conjunto de estos ensayos escritos en torno a la literatura argentina contemporánea, va a lo seguro sin tomar el riesgo de interrogar ni cuestionar la función de aquello que pone en crisis su propio dispositivo de lectura. Si es sutil en sus conclusiones sobre el carácter y el valor atribuible a la literatura actual es por no perder la elegancia. Pero no por sutil deja de poner en blanco sobre negro la condición y la materialidad de lo que a su juicio constituye el síntoma etnográfico: el efecto de lo verdadero imponiéndose encima del efecto de lo verosímil, el plegamiento de la literatura sobre el giro subjetivo de la cultura, la falsa oscilación de los espacios y los tiempos (que va indiscriminadamente del «costumbrismo globalizado» al «regionalismo de lo nuevo»).

Su diagnóstico —sugerido siempre entre líneas— no puede ocultar del todo su visceral incomodidad ante las apuestas que subordinan la forma literaria en función de temas, conflictos y escenarios propicios a la demagogia biempensante y al sentimentalismo populista. Y, en lo que respecta a la lectura consignada en los ensayos, solo parece exhibir manifiesto entusiasmo al paladear las tenues resonancias de la tradición: de Juan José Saer en *La descomposición* de Hernán Ronsino, de Elvio Gandolfo en *Frío en Alaska* de Matías Capelli, de Sergio Chejfec en *Ida* de Oliverio Coelho, de Julio Cortázar en *Sol artificial* de J. P. Zooney, por solo citar algunos ejemplos del libro. Su percepción del presente literario es, en efecto, borrosa y hasta por momentos maternalmente indulgente: bajo su óptica, exceptuando algún caso particular, la literatura argentina contemporánea no pasa de ser una conjetura todavía precoz, inestable, frágilmente colgada de una convención retórica que, en última instancia, prácticamente la determina.

Benjamin, Williams y Viñas —los tres nombres propios convocados por Sarlo en los últimos párrafos del prólogo— bien podrían avalar el argumento: la materialidad del mundo y sus relaciones marca siempre de manera indeleble la forma —y, por ende, el destino— de la literatura. La referencia a Borges, el paredón después del cual la nueva literatura se desarrollaría como una breña sin brillo y sin ambición de negatividad, permitiría agregar quizá que lo hace más fundamentalmente pautando los términos en que se produce su recepción. Si una literatura se define menos por su propia condición que por la manera en la que es leída, el manifiesto interés de Sarlo por los estilos muertos, por las máscaras que pasan de generación en generación, por la corrección de argumentos y por las voces perdidas en su propio museo imaginario, es tan sintomático como sus evidentes recelos y sus premeditadas omisiones. De ahí que, irónica y paradójicamente, *Ficciones argentinas* diga menos del estado actual de la literatura vernácula que de la lenta agonía de un modelo de percepción crítica.

Referencias

- Augé, Marc (2011). *Journal d'un SDF: Ethnofiction*. Éditions du Seuil.
- Augé, Marc (1997). *La guerre des rêves: exercices d'ethno-fiction*. Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. (2004). *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France (1977-1978)*. Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2003), *La Préparation du roman. I et II, cours au Collège de France 1978-1980*, Paris, Éditions du Seuil/Imec.
- Barthes, Roland (1966), *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil.
- Campanella, Mara (2012). El pathos barthesiano. Una lectura de Fragmentos. *Exlibris*, (1).
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.
- Sarlo, Beatriz (2012). *Ficciones argentinas*. 33 ensayos. Mardulce.
- Sarlo, Beatriz (2009). *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (2008). «Encuentro más percepción de verdad en la literatura que en la etnografía» (Entrevista realizada por María Pía López y Sebastián Scolnik). *La Biblioteca*, (7), 10-25.
- Terranova, Juan (comp.) (2007). *Buenos Aires / Escala 1:1: los barrios por sus escritores*. Entropía.

Notas

1. En este libro, Sarlo se separa en efecto, ideológica y epistemológicamente, de propuestas como la de Elsa Drucaroff, quien en *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011) intenta leer la «nueva narrativa argentina» desde un tematismo simplificador, que jibariza la potencia de lo nuevo en pos de la cristalización del semblante satisfecho de un progresismo humanista y biempensante. Pero también se distingue de Josefina Ludmer quien, en *Aquí América Latina. Una especulación* (2010), presenta una percepción ciertamente naif de lo latinoamericano —claramente colada por una suerte de imaginación turística de la periferia—. Ludmer reincide aquí en un esnobismo *avant-la-lettre* y lee, desde una perspectiva negriana, lo nuevo a través de un regionalismo insulso y superficial, plegando groseramente la técnica a la tecnología y encubriendo una idea de «posautonomía» que no consigue conjurar el sapo estructuralista de la «autonomía radical» que su propia crítica había militado en los setenta, antes de militar el deleuzianismo en los ochenta y el foucaultismo en los noventa. En nombre de un tibio «activismo cultural» que convenientemente cuaja en el slogan de «Lo-que-viene-después», dispone una serie de enunciados que bordean el relativismo al que empujan las hipótesis de «fin de la historia», de «muerte de los grandes relatos» y la «desaparición de las lenguas nacionales». Se trata de una serie de tópicos que —subrepticamente— no abandonan el terreno de los mustios diagnósticos de globalización posmodernos que chocan con sus propios límites, no por sus criterios de análisis sino por su impotencia para imaginar formas de vida nueva. Es por eso que en su argumentación lo que prima siempre es la analogía con lo comercial. En su perspectiva de trabajo, la literatura no es una experiencia de la lengua sino más bien del «mercado de la lengua». Y no asume nunca la forma de un cuestionamiento o de una transgresión respecto de la «imaginación pública» porque se la concibe tan solo como «otro de sus hilos constitutivos». Que la banalidad de la hipótesis «hoy todo es realidad y todo es ficción» haya encontrado pregnancia en ciertas zonas del espacio universitario de filiación progresista es menos lamentable que su propuesta a la celebración pueril de una periodización no dialéctica, ahistórica, en la que la razón triunfante es la del relativismo cínico y la transversalidad del mercado embanderada en la ideología de la posverdad. Lo que allí se naturaliza es la redundancia en un dispositivo de lectura fácilmente identificable con la belleza y la felicidad de algunas expresiones literarias

de fines de la década del noventa, que se revela impotente para enfrentar las formas emergentes de la narrativa argentina del siglo 21.

2. En su última etapa de trabajo, Roland Barthes había fantaseado con formalizar un abordaje crítico del discurso literario desde una pulsión patética, como sensibilidad de la fuerza (Barthes, 2003:337). Para el crítico francés, lo patético moviliza la lectura y, porque es enunciable, su instancia es la verdad de los afectos, no de las ideas. El pathos entendido es en efecto la disposición a ser afectado, no desde el rechazo que marca la moral moderna que ejerce sobre el pathos una crítica admonitoria a su carácter extorsivo en favor de lo racional político o de lo pulsional-sexual. La crítica patética se resuelve en efecto atribuyendo valor a los textos según la fuerza de lo contingente vivido (el acontecimiento sensible) y no de lo programáticamente compulsivo. El pathos de la crítica es el de la pasión: no se define como una acción (represión, querer-asir, dominio, arrogancia), sino como una afectación, una impresión: la de sentirse tocado. Un análisis literario realizado en coherencia con esta perspectiva debería en efecto dejar «a un lado las unidades lógicas (análisis estructural) y partiría de la localización de elementos afectivos, aquellos que hacen vivir la Novela: las cimas, los *plus* de la anécdota» (Campanella, 2012:168).
3. Cito textualmente a Sarlo: «Si ahora llega un marciano a esta mesa y me dice: “¿Qué puedo leer sobre el aguante?”, le recomiendo Incardona. Si me dice: “¿Qué teoría puedo leer sobre la mezcla cultural en Brasil?”, le voy a recomendar Roberto Schwarz o Roberto Da Matta. [...] Pero si el marciano me pregunta sobre el aguante, le recomiendo Incardona y le digo: “Mirá, con eso te volvé a Marte y das seminarios sobre el aguante”» (2008:18).