



La máquina Sarlo:

Léxico tentativo para
una genealogía crítica
de la comunicación

Sandra Valdettaro



UNR
EDITORIA

La máquina Sarlo:

Léxico tentativo para
una genealogía crítica
de la comunicación

Sandra Valdettaro



UNR
EDITORIA

Valdettaro, Sandra

**La máquina Sarlo: léxico tentativo para una
genealogía crítica de la comunicación /**

Sandra Valdettaro - 1a ed - Rosario: UNR
Editora, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-702-793-8

1. Crítica Literaria. 2. Análisis Cultural.

3. Comunicación. I. Título.

CDD A860



Diseño y maquetación

Joaquina Parma

Declaración:

Para la redacción de este texto
no se hizo uso de IA.

La máquina Sarlo:

Léxico tentativo para
una genealogía crítica
de la comunicación

Sandra Valdettaro



- 07** **Introducción**
- 09** **Corpus**
- 11** **Léxico Sarlo**
El “sentido” como sospecha y provocación
- 15** **La cultura mediática como cultura industrial:**
plataforma de formación y experiencia
- 18** **La textura polivalente de la cultura industrial,**
los roces de la comunicación directa, la sonoridad
de la lengua y la formación del gusto como geología
de fractales
- 22** **La máquina cultural:**
la “diferencia” argentina
- 24** **Lo maravilloso-moderno**
- 28** **La literatura sentimental**
- 32** **El periodismo moderno:**
profesionalización y vínculos con la literatura
- 42** **Operación Eva:**
la cultura mediática entre lo estético, lo sagrado
y lo político
- 50** **La multidimensionalidad de la temporalidad**
mediática

<u>56</u>	La video-política y el show como estilo-marco
<u>58</u>	Barrios audiovisuales, shopping-spree y efecto-tugurio
<u>60</u>	Redes sociales: club de barrio virtual, intimidad pública y gigantografías pasionales
<u>64</u>	La construcción de un objeto de estudio: “... la cultura de masas, ese fantasma plebeyo”
<u>68</u>	El debate Sarlo/Landi: la teoría como chatarra y la crítica al populismo cultural
<u>73</u>	Crítica al testimonio, pos-memoria y mediatización
<u>75</u>	Referencias

Introducción

De la prolífica obra de Beatriz Sarlo (Bs As, 1942/2024), exploramos, en este texto, un corpus compuesto por su ensayística como analista cultural, más algunos tópicos provenientes de la crítica literaria.

Nos ubicamos, de tal modo, tomando sus propias palabras, en una perspectiva focalizada en “la historia cultural de la dimensión simbólica” (Sarlo, 2017: 196, nota 37), en su potente capacidad para la “traducción de discursos”, y en su sugestiva oscilación entre distintas disciplinas, siempre renuente a las reducciones de la especialización, tal como lo plantea en *No entender*, del 2025:

“En verdad, me ejercitaba en la traducción de discursos, algo sobre lo que iba a fatigarme muchas décadas después. Me gustaba oscilar entre disciplinas diferentes, tentación que nunca me abandonó desde entonces. A los 14 años ya era evidente que no tenía pasta de especialista” (2025: 173).

Este posicionamiento contra el aplanamiento profesionalístico académico —uno de los problemas centrales en la actualidad de la investigación socio-cultural— se constata en buena parte de su obra. Como ejemplo de su carácter decididamente polémico, remitimos al capítulo “Intelectuales” de *Escenas de la vida posmoderna* (Sarlo, 1994: 173 y stes).

Bajo estos presupuestos generales, intentaremos reconstruir, de manera exploratoria, una genealogía crítica de las condiciones que, en Argentina, llevaron a la consolidación de una cultura comunicacional mediática y popular peculiar, específica, distintiva, que se encuentra actualmente bajo amenaza de desaparición, dada la creciente degradación institucional de la dimensión simbólica y social.

A los fines, entonces, de avanzar en este léxico tentativo, recorreremos el siguiente corpus, intentando desplegar una serie de constelaciones conceptuales que nos resultan centrales a la hora de comprender las circunstancias de dicha peculiaridad comunicacional-cultural, tal vez, como dijimos, ya fatídicamente residual.

Corpus

Las obras de Beatríz Sarlo que recorrimos a los fines de esta exploración son las siguientes:

- Sarlo, Beatríz ([1985] 2011) *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Bs As: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatríz ([1988] 2020) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Bs As: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatríz (1991) "El audiovisual político", en Revista *Punto de Vista*, núm. 41, Bs As, diciembre 1991.
- Sarlo, Beatríz (1992) "La teoría como chatarra. Tesis de Oscar Landi sobre la televisión", en Revista *Punto de Vista*, núm. 44, noviembre 1992.
- Sarlo, Beatríz ([1992] 1997) *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Bs As: Nueva Visión.
- Sarlo, Beatríz (1994) *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Bs As: Ariel.
- Sarlo, Beatríz (1997) *Instantáneas: Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*, Bs As: Ariel.
- Sarlo, Beatríz ([1998] 2017) *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Bs As: Siglo XXI.

- Sarlo, Beatriz ([2001] 2007) *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Bs As: Emecé.
- Sarlo, Beatriz ([2003] 2008) *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*, Bs As: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Bs As: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (2010) *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Bs As: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (2018) *La intimidad pública*, Bs As: Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (2022) *Clases de Literatura Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1984-1988*, Bs As: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (2025) *No entender. Memorias de una intelectual*, Bs As: Siglo XXI.

Léxico Sarlo

El “sentido” como sospecha y provocación

La noción de “sentido”, en la ensayística de Sarlo, se encuentra siempre considerado bajo las figuras del malentendido, de las ambivalencias, de las duplicidades, de las mezclas arbitrarias e incomprensibles (Sarlo, 2025: 15). Sostiene, de tal modo, una posición cognitiva que se apoya en la “resistencia del sentido”, no en su apertura (Sarlo, 2025: 28); en el “no entender como experiencia primera” de conocimiento (Sarlo, 2025: 107); en el arte y la literatura como negatividad; en “lo incomprensible como punto de resistencia” (Sarlo, 2025: 108).

Ese no entender para intentar entender, devela el carácter eminentemente “plagiario” del sentido. Esta posición se advierte, por ejemplo, en un comentario sobre su propio texto sobre Eva: “... tuve la idea —escribe Sarlo— de copiar esa figura retórica (la anáfora) y armar un escrito sobre Eva con ese esquema. Fue mi primer plagio. O, más bien, fue mi primer uso de una figura retórica” (Sarlo, 2025: 52). Destaca, así, el carácter eminentemente rapaz, en su propia productividad, no solo de su obra, sino de la retórica en su conjunto.

El “no entender” funciona, también, como recurso interpretativo de la historia, de una genealogía de la experiencia con los lenguajes, con los soportes, con los dispositivos, como clave para una “historia de la lectura” de los dos últimos siglos (Sarlo, 2025: 113): desde la lectura de panfletos, que derivó en la de “larguísimas novelas en el transcurso de

un siglo de importancia definitiva en este aspecto, el XIX”, hasta el primer tercio del siglo XX, que se embarca en la insurrección del dada y la experimentación del surrealismo, en la impugnación de la forma (Sarlo, 2025: 113). Justamente, el último gran capítulo de ese “no entender” fue, para Sarlo, el que habilitaron las vanguardias del siglo XX, es decir, “... no el de los productores de novedades estéticas sintonizadas con instituciones y mercados (a esos se les pide el arte de producir entendimiento)” (Sarlo, 2025: 115). Ya con *La Menesunda*, de Marta Minujín¹, en el marco de la experiencia del Di Tella², Sarlo percibe que “el no entiendo se había museificado” (Sarlo, 2025: 121).

Se advierte claramente que una de las principales claves interpretativas que recorre la obra de Sarlo es el **anacronismo**. Siempre atenta a la importancia de la dimensión genealógica para la reconstrucción de la historia del sentido, incluye esta entrada, por ejemplo, en la sección Hipotextos de *La pasión y la excepción* (Sarlo, 2008: 247/249), recuperando planteos de Georges Didi-Huberman³, que diferencia el anacronismo trivial del anacronismo legítimo, e, incluso, necesario.

Los objetos considerados en su larga duración son —cita Sarlo a Didi-Huberman— “un ensamblaje de anacronismos sutiles, fibras de tiempo entremezcladas, campo arqueológico a descifrar” (Didi-Huberman, 2000: 36). A su vez, siguiendo a Rancière (1996)⁴, Didi-Huberman sugiere que estos objetos nos colocan frente a un tiempo que desborda los marcos de una cronología:

1 *La Menesunda* (1965) Instalación artística/performativa pop, realizada por Marta Minujín (artista plástica, Bs As, 1943) y Rubén Santantonín, Instituto Di Tella, Buenos Aires.

2 Instituto Torcuato Di Tella. Fundado en 1958 en Argentina. Centro de investigación y vanguardia artística. Actualmente, Universidad Torcuato Di Tella.

3 Didi-Huberman, G. (2000) “Devant le temps; histoire de l’art et anachronisme des images”, París: Minuit.

4 Rancière, J. (1996) “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien”, *L’Inactuel*, Nro. 6.

“Ese tiempo, que no es *exactamente el pasado*, tiene un nombre: es la memoria ... que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura las transmisiones, y se condena a una esencial impureza ... La memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de decantación del tiempo. No puede aceptarse la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, junto a ella, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica” (Didi-Huberman, 2000: 37 en Sarlo, 2008).

Mediante estas referencias y señalamientos, Sarlo enfatiza hasta qué punto de complejidad la interpretación se construye a partir de la activación de innumerables capas de sentido que remiten a la experiencia previa con los hechos y los objetos (Cfr. Sarlo, 2008: 247/248). Tal nuestra propia voluntad acá: la de intentar comprender el presente bajo los ecos de nuestra experiencia acumulada con la cultura comunicacional.

Sin embargo, Sarlo renuncia, en ese mismo texto (2008), a las “recopilaciones memorialísticas producidas con técnicas etnográficas” (Sarlo, 2008: 248). Sus razones son que el tiempo transcurrido entre los hechos —en este caso puntual, el asesinato de Aramburu— y “esos relatos, es *demasiado corto* como para producir los efectos interpretativos de un anacronismo productivo” (Sarlo, 2008: 248. *Cursivas en el original*). El anacronismo entonces, para que sea productivo, depende de nuestra *paciencia* con la historia.

La sospecha sobre la legitimidad del testimonio ya la había planteado Sarlo en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, del 2005. Con un tono fuertemente polémico, su argumento instala un recelo epistemológico acerca de la legitimidad, para la comprensión y el entendimiento, de los relatos de reparación subjetiva. Citamos:

“Las modalidades no académicas de escritura encaran el asalto del pasado de modo menos regulado por el oficio y el método, en función de necesidades presentes, intelectuales, afectivas, morales o

políticas. Mucho de lo escrito sobre las décadas de 1960 y 1970 en la Argentina (y también en otros países de América Latina), en especial las reconstrucciones basadas en fuentes testimoniales, pertenece a ese estilo. Son versiones que se sostienen en la esfera pública porque parecen responder plenamente las preguntas sobre el pasado. Aseguran un sentido, y por eso pueden ofrecer consuelo o sostener la acción. Sus principios simples reduplican modos de percepción de lo social y no plantean contradicciones con el sentido común de sus lectores, sino que lo sostienen y se sostienen en él. A diferencia de la buena historia académica, no ofrecen un sistema de hipótesis sino certezas" (Sarlo, 2005: 16).

La incomodidad que genera este tipo de argumentos, no ya en el sentido común general, sino, principalmente, en el sentido común académico, no impide considerar el señalamiento del gesto deconstructivo que implica todo posicionamiento que se considere fundado.

La diferencia entre "recordar" y "entender", y la "crítica del testimonio" (Sarlo, 2005: 23 y stes / 27 y stes), resultan cruciales para las ciencias de la comunicación y el sentido, cuya principal tarea es, se nos ocurre, el desocultamiento de los mecanismos de la ideología. El sentido, entonces, en Sarlo, siempre sospechado, e incitando su naturaleza enigmática, plagaria, resistencial y formativa.

La cultura mediática como cultura industrial: plataforma de formación y experiencia

Declara Sarlo en una entrevista con Mónica Reynoso, publicada en 1988⁵:

“Me parece peligroso que un universitario no pueda, dicho sea entre comillas, ‘perder su tiempo’ dedicándose a pensar la política, la cultura, los medios de comunicación, los sectores populares. Que la crítica literaria sea un discurso autosuficiente me parece sumamente peligroso. Los grandes críticos de este siglo no han ejercido este discurso, si es que los grandes críticos son para nosotros Auerbach, Sartre, Roland Barthes, Bajtín” (Saítta en Sarlo, 2022: 10).

De tal modo propugna Sarlo un espacio de exploración de las mixturas entre lo popular y lo letrado, la presencia de lo literario no solo en los libros, sino también en las revistas, los diarios, los folletines sentimentales, las publicaciones periódicas, y a partir de un marco teórico que constituía, también, una exploración disruptiva: Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Raymond Williams, Edward Said, los estudios culturales ingleses, entre otras fuentes (Cfr. Saítta en Sarlo, 2022: 10/11).

En esa zona de contacto entre la literatura, la teoría literaria, la sociología de la cultura, la política, la historia cultural contemporánea, Sarlo

5 Reynoso, Mónica (1988) “Beatriz Sarlo. Entrevista”, *Revista de Lengua y Literatura*, Nro. 3, mayo, p. 55/60. Referido en Saítta, Sylvia (2022) “Notas a la Edición”, en Sarlo, 2022: 10.

invierte la conocida fórmula frankfurtiana postulando a la cultura mediática como **cultura industrial**, no como industria cultural. Su interés se encuentra menos en los supuestos efectos alienantes de una pretendida cultura administrada, que en la cultura mediática como plataforma de formación experiencial, y como puerta de entrada a la literatura y el arte: Marlon Brando, en el papel de Marco Antonio, en la película *Julio César* de Mankiewicz, de 1953, estaba *antes* que Shakespeare; todo el cine y sus estrellas estaban *antes* que Shakespeare (Sarlo, 2025: 39). El David de Miguel Ángel lo encuentra en una postal (Sarlo, 2025: 179/180): “El David fue una postal antes de ser una estatua. Y el Moisés fue una fotografía en blanco y negro”, relata Sarlo (2025: 180). “Se educaba el gusto sin alimentar el impulso de salir corriendo rumbo a Florencia...”, provoca Sarlo. La cultura industrial y mediática opera, entonces, entramada con la constitución de la experiencia, del conocimiento y de la formación del gusto, esto es, de un cierto temperamento (Sarlo, 2025: 180).

Asimismo, en muchas de sus manifestaciones, sostiene Sarlo que la legitimación de la literatura y el arte proviene de la masividad, del mercado, de los medios (Cfr. Sarlo, 2025). Las potencialidades de la cultura industrial se encuentran con el campo de la crítica, por ejemplo, en los fascículos de divulgación para el Centro Editor de América Latina, que formaron parte de *Capítulo*; la historia de la literatura argentina (1967/1968), supervisada por Adolfo Prieto y editada por Luis Gregorich, se convirtió en un clásico y se vendió y agotó en kioscos, emplazada en un potente circuito de publicidad y afiches en las calles (Sarlo, 2025: 149/150). Del mismo modo, refiere Sarlo la “espectacular” productividad de “la política de extensión social de los bienes y servicios” de la Universidad de Buenos Aires y su editorial, EUDEBA, creada en 1958 y dirigida por Boris Spivacow. Hasta la intervención de 1966 —el golpe de Estado en Argentina liderado por Juan Carlos Onganía—, se habían publicado 802 títulos y casi 12 millones de ejemplares. Se conformaba así un público que desbordaba, por supuesto, a la comunidad académica. Entre sus líneas editoriales más exitosas, se encuentra la colección de Siglo y Medio de autores argentinos, y el *Martín Fierro* ilustrado por

Castagnino. Asimismo, la modalidad de comercialización de EUDEBA se instalaba centralmente en los circuitos de la cultura mediática, con su distribución en kioscos de Buenos Aires y otras ciudades. Según Sarlo, “EUDEBA modificó el mercado del libro, produciendo una ampliación de público en cuyo marco se instalaron las empresas editoriales más pequeñas de la década del sesenta y comienzos de los setenta” del siglo XX (2007: 93/94).

Ese carácter formativo de la cultura mediática interviene, también, en el reforzamiento de la identificación ideológica. Sarlo relata, por ejemplo, que su padre era lector del diario *La Nación*⁶; en cambio, su madre, de *El Mundo*⁷, porque tenía un hermano peronista. *El Mundo* era peronista. El padre decía, despectivamente: “... es un catálogo”. En efecto, *El Mundo* traía decenas de fotos de Perón y Eva: era “un mosaico en la contratapa y las dos páginas centrales”, la impresión era borrosa y oscura. Ironiza Sarlo que, en los años 50 del siglo XX, “no teníamos tantas pretensiones de nitidez” (Sarlo, 2025: 54).

La **forma mosaico** y los tipos de modalizaciones enunciativas que implicaron los distintos experimentos con las texturas —entre ellos, **la miscelánea**, por ejemplo— se ubican, así, no solo en una genealogía en relación con la conformación de la experiencia lectora, sino de la experiencia en el conjunto de sus distintas dimensiones.

6 Diario *La Nación*, fundado por Bartolomé Mitre (1821/1906) en Buenos Aires. Primer número: 4 de enero de 1870, durante la Presidencia de Domingo F. Sarmiento.

7 Diario *El Mundo*, Buenos Aires, Editorial Haynes, desde 1928 hasta mediados de 1967. Editorial Haynes fundó también la emisora *Radio El Mundo* en 1935. Editaba, además, las revistas *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Mundo Infantil*, *Mundo Agrario*, *Mundo Deportivo*.

La textura polivalente de la cultura industrial, los roces de la comunicación directa, la sonoridad de la lengua y la formación del gusto como geología de fractales

Un singular acoplamiento entre la sonoridad peculiar de la lengua y ciertos consumos de la cultura mediática se incrusta en la rememoración de la experiencia. De tal modo se van señalizando, en la escritura de Sarlo, los ecos de algunas palabras —“bataclana”, “finojosa”, “escuchimizada”, “ensillar”, “Tatita” (Sarlo, 2025: 57, 82 y 85)— cuyos ecos retumban desde una mezcla de criollismo oral con lecturas de serranillas (como la de la palabra “finojosa” del Marqués de Santillana⁸), y con el cine de Hollywood, que vuelven al sentido casi perceptible, casi abarcable, casi familiar (Sarlo, 2025: 29).

La ampliación de los espacios acústicos y los lugares de habla vía la mediatización, la cultura radial —“Yo lo llamaba Tatita desde que había escuchado ese vocativo en un teleteatro campero de *Radio del Pueblo*⁹...”,

8 Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398/1458). Poeta español del pre-renacimiento. Conocido por sus “serranillas”: poemas que narran encuentros amorosos entre un caballero y una pastora en entornos serranos, caracterizados por su frescura y lírica popular, la picardía, el uso de estribillos. La serranilla VII, *La vaquera de la Finojosa*, es la más famosa. Cfr. <https://cvc.cervantes.es/literatura/>

9 *Radio del Pueblo* (LS6, AM 1350). Emisora pionera de la radio argentina. Surgió en la primera ola de las radios argentinas en la década del 30 del siglo XX. Cfr. <https://www.argentina.gob.ar/cultura>

dice Sarlo sobre su abuelo (2025: 82)—; el gusto por la calle, por la comunicación directa, por el roce con desconocidos, las habladurías con los extraños, toda esa murmuración de bares, almacenes, correos, filas, movilizaciones (Sarlo, 2025: 83), y la pervivencia de esas **texturas polivalentes de los lugares táctiles y del habla**, conforman la genética de una subjetividad. El deambular por la ciudad es constitutivo del gusto de Sarlo por el contacto y la observación directos (2025: 133).

La formación del gusto se enmarca, de tal modo, en una **genealogía de fractales culturales** en la cual se advierte el vigor de las múltiples capas de sentido que se activan en la rememoración: “Un gusto se forma por estos ataques impredecibles de palabras plenas, que uno no termina de entender, pero que puede recordar sin buscarlas” (Sarlo, 2025: 95). La cultura industrial se encuentra en el origen, en la primera infancia, con la familia, la clase, y otras dimensiones, como territorio formativo primitivo de la sensibilidad. Es por ello que plantea que “el gusto se forma como una geología de fractales”, en la cual se depositan “napas de distintas proveniencias”: la escuela de elite, la radio, las radionovelas, el cine, el melodrama, junto con los poemas de Amado Nervo¹⁰ o de Manuel Acuña¹¹ (2025: 55/56).

Es este carácter genético de las constelaciones de la cultura comunicacional industrial que hace a un determinado temperamento —al que Sarlo adjudica una dimensión aurática—, lo que constituye a la ensoñación como un patrón perceptivo que proviene más de dicha cultura industrial que de los monumentos y las obras de artes. Las postales, las fotografías, las colecciones sobre los grandes museos, las enciclopedias sobre arte —“tradicional regalo que recibían las directoras de escuela al jubilarse”, dice Sarlo (2025: 179), conformaban la puerta de entrada a la alta cultura.

10 Amado Nervo (México 1870/Montevidео 1919). Escritor mexicano modernista. Autor de novelas, poesía, cuentos, ensayos y teatro.

11 Manuel Acuña (México 1849/1873). Poeta mexicano modernista. Muy famoso su poema *Nocturno a Rosario*, publicado en 1873 poco después de su suicidio.

En una especie de flexión de la tradicional teoría sobre el aura, Sarlo relata que, en su primer viaje a Europa, en 1979,

“... las postales, las fotografías, las reproducciones, no el aura de las obras originales, le dieron forma a mi percepción. Incluso desarrollaron impensadamente mi esnobismo vanguardista” (Sarlo, 2025: 182).

En el relato de su experiencia se advierte el peculiar entramado entre las narrativas mediáticas como patrones perceptivos y sus hibridaciones con el arte, la vanguardia, la literatura, la teoría, la crítica. La cultura industrial se reauratiza como escenario de los sueños culturales.

Esos sueños culturales, para las capas medias argentinas, en la mirada de Sarlo, se entramaban con una construcción de mundo social bajo mandato del kitsch como inconsciente cultural. El vínculo con los objetos concretos provenientes de este imaginario construía las escenas de una cotidianeidad ya amnióticamente instalada en la cultura comunicacional de masas. Los **mediadores kitsch** de esta configuración eran la carpetita o el tapete al crochet en las mesas y sillones, la bandeja con la jarra de plata, los floreros, y, entre otros enseres, los objetos técnicos (Sarlo, 2025: 21 y 23). Lo sobredecorado, lo lleno y lo abundante, la puntillita, el volado y el adorno, el “mandato del kitsch”, que sin dudas fue una de las batallas culturales de su infancia (Sarlo, 2025: 77), constituían, también, “el inconsciente cultural de las capas medias” y “gobernaba” sus deseos” (Sarlo, 2025: 175).

Se establece, de tal modo, una especie de **fórmula: Kitsch + cultura de masas + cultura industrial**, como pivotes de un dispositivo pedagógico informal de depuraciones sucesivas que decantan en un arte de masas, un “arte medio” según la definición de Moles (Moles, 1990: 74/75) a la que recurre Sarlo¹²:

12 Moles, Abraham (1990) *El kitsch: el arte de la felicidad*, Barcelona: Paidós.

“Una de las funciones fundamentales del kitsch es su función pedagógica o educadora. Para llegar al ‘buen gusto’, el camino más simple es pasar por el ‘mal gusto’, mediante un proceso de depuraciones sucesivas, o sea, por el ascenso de una pirámide de calidad, paralela a la pirámide meritocrática” (Moles, 1990: 77. Cfr. Sarlo, 2011, nota 104: 172).

A pesar del tono valorativo de este argumento —contaminado, como se advierte, de un notable elitismo—, lo que rescatamos, según nuestros propósitos de comprensión, es esta sofisticación de las modalidades vinculares con la vida social de los objetos de la cultura industrial que deriva en una particular imbricación estructural y cognitiva.

Ello se advierte todavía, por ejemplo, en el relato de la experiencia de Sarlo con Spotify¹³. Bajo un tono de leve resignación irónica en relación con cualquier ilusión de autonomía subjetiva, escribe Sarlo:

“... por todas esas músicas que al principio solo comprendía con un trabajo de esclava, Spotify se activa de inmediato cuando prendo mi computadora... a esta altura sabe qué música sigo... no le otorgué ese privilegio, pero las máquinas nos conocen” (Sarlo, 2025: 202).

13 Spotify. Plataforma sueca de servicios multimedia fundada en 2006. En el 2008 se lanzó al mercado europeo. Implantación en otros países a partir de 2009. Reproducción de música vía streaming, entre otros servicios.

La máquina cultural: la “diferencia” argentina

Las tres primeras décadas del siglo XX ofrecen claves para entender la peculiaridad de una cultura específica, la argentina. A los fines de abordar esta “diferencia” (Sarlo, 2011: 13), Sarlo se propone revisitar ese período para descubrir allí, por lo menos —en sus palabras— “las oportunidades perdidas” (Sarlo, 2011: 14).

Con la noción de “máquina cultural”, Sarlo se refiere a una conjunción de ideas, prácticas, configuraciones de la experiencia, instituciones, argumentos y personajes. El análisis que presenta en el libro a partir del cual introduce este concepto —*La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas* ([1998] 2017)— se detiene en la interpretación de la historia de una maestra, de una traductora, y de un grupo de jóvenes vanguardistas (Sarlo, 2017: 171).

Resulta central, en su noción de “máquina cultural”, la implantación de un imaginario educativo modelado por el normalismo (Sarlo, 2017: 47)¹⁴. La reconstrucción de la historia de su tía, Rosa del Río, nacida en 1883, quien había cursado la Escuela Normal con dos planes de estudio diferentes —el de 1888 y el de 1900, que cambiará nuevamente en 1902—, resulta elocuente en tal sentido (Cfr. nota 5 en Sarlo, 2017: 186).

14 *Normalismo* refiere, en Argentina, al proyecto educativo impulsado por Domingo F. Sarmiento para organizar el sistema educativo nacional, iniciado en 1870 con la fundación de la Primera Escuela Normal en Paraná, provincia de Entre Ríos.

La potencia que percibe Sarlo en tal dispositivo se advierte en su noción de **robot estatal**. Se refiere, con esta expresión, a la realización exitosa de esa ideología escolar: un Estado activo y audaz en la configuración de una cultura común, unificada, poco respetuosa de los pluralismos pero eficaz en la incorporación de las personas a la ciudadanía y al mundo del trabajo, en una época en la cual los medios de comunicación, hegemonizados por el estilo de la prensa escrita, no habían planteado aún al Estado el desafío que le plantearían décadas después como agente de identidad y cultura.

En tal imaginario se imponía un ideal de decoro medio en la vida, principios firmes de adscripción a la nacionalidad a través de rituales hiperactuados, alfabetización, y una relativa apertura al mundo de la cultura.

Una ideología escolar con matices, plantea Sarlo, pero potente en sus contradicciones: laica, científicista, espiritualista, patriótica, democristiana, igualitaria y autoritaria a su vez, que circuló como tendencia hegemónica durante la década de 1920 (Sarlo, 2017: 51, 56, 57), y que, como sistema, duró hasta 1970 —aunque, podríamos conjeturar, pervive, si bien de manera cada vez más residual, en el imaginario de la cultura argentina—.

Lo maravilloso-moderno

Lo maravilloso-moderno es una noción que, en la obra de Sarlo, indica una matriz experiencial peculiar, sostenida en la **articulación entre cultura mediática, cultura de masas, cultura industrial, cultura técnica, interactividad y experimentación**, cuya genética la encontramos en las décadas del 20 y del 30 del siglo XX, en el marco de los procesos de modernización en Argentina.

Dicha matriz supone un imaginario onírico y fantasioso asentado en la emergencia de una mixtura de discursos técnicos, saberes, sensibilidades, experiencias y destrezas epocales, ya, desde el punto de vista de Sarlo, eminentemente modernos (Sarlo, 1997: 10).

Se trata, en tanto laboratorio epocal, de la **experimentación técnica** como un **nuevo sensorium** guiado por las constelaciones semánticas y prácticas de la **emulsión**; un nuevo sensorium entramado con la ciencia, la ficción, las prácticas y habladurías populares, y la cultura industrial, en un contexto urbano, cosmopolita y profano (Sarlo, 1997: 10 y stes.). La profusa circulación de "... publicidades, catálogos de libros baratos, cursos por correspondencia, folletos, conferencias, registros de patentes, sociedades de inventores, círculos de radioaficionados" (Sarlo, 1997: 14), indica la creciente instalación de este nuevo sensorium (Sarlo, 1997).

Los años 20 y 30 del siglo pasado son la época de instalación, en Argentina —casi en simultaneidad con los países occidentales

“avanzados” (Sarlo, 1997: 16)—, de nuevos géneros discursivos **mediados por la electricidad y a distancia**, iniciando un creciente y progresivo proceso de desmaterialización y pasaje de “una cultura basada en la visión *no mediada* a una cultura sostenida sobre la *mediación*” (Sarlo, 1997: 17. *Cursivas nuestras*).

La electricidad, lo inalámbrico y lo a-distancia se constituyen en vectores vinculares de la gramática del lazo social. La invisibilidad, lo paranormal, lo telepático, la comunicación con los espíritus del más allá, lo milagroso, conforman un **continuum fantástico** con la doxa técnico-científica ligada a lo inalámbrico, lo eléctrico, la galvanoplastia: “milagros” que, en la década del 30 del siglo XX, la radio hacía plenamente posibles (Cfr. Sarlo, 1997: 17 y stes.)

En el despliegue de dicha doxa no está exenta la televisión: hay noticias sobre ella desde la última mitad de los años 20 del siglo pasado: “La televisión es una maravillosa realidad”, titulaba el diario *Crítica* el 5 de marzo de 1928¹⁵, y en 1926 ya se había informado acerca de la invención de un aparato de televisión por un ingeniero de la Radio Corporation of America. En 1929, la revista *Ciencia Popular* publicaba la fotografía de un televisor construido por un tal Duclout (Cfr. Sarlo, 1997: 128/131).

Se trata de un complejo que hizo posible, también, **la interactividad**, ya desde la década del 20 del siglo XX: **diarios + correo de lectores + instituciones como el Radio Club Argentino + revistas como *Radio Cultura* + programas de radio en vivo + fruición de la recepción + bajo costo de los dispositivos** para la construcción casera de aparatos (Sarlo, 1997: 109/122). El saber-hacer se liga al disfrute de las **utopías tecnológicas** que habilita la radio en las prácticas cotidianas (Sarlo, 1997: 115). Nada de efectos de manipulación, pasividad o alienación se constata en las reflexiones de Sarlo sobre dichas mediaciones tecnológicas; al contrario, el efecto de democratización que implican dichas prácticas suponía

15 Diario *Crítica*. Fundado en Buenos Aires, en 1913, por Natalio Botana. Circuló hasta 1962. Ver Saïta, Sylvia (1998) *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, Bs As: Sudamericana.

una fuerte implicación y consecuencias práctico-estéticas concretas en las actividades de los radioescuchas (Sarlo, 1997).

De tal modo, la noción de lo maravilloso-moderno se va encarnando como efecto mítico dado por el **aura tecnológica**, ya que "... la desaparición de los 'hilos', que eran indispensables al telégrafo y al teléfono, convierte a las transmisiones en una verdadera **comunicación inmaterial**" (Sarlo, 1997: 132. Resaltados nuestros).

Dicho afán por la desmaterialización de la década de 1920 resulta de larga duración; encontramos su pervivencia, por ejemplo, en los experimentos de los artistas conceptuales de fines de la década del 60 del siglo XX¹⁶, después del pop. Un ejemplo es el antihappening de Escari, Jacoby y Costa conocido como el "Happening para un jabalí difunto", que vinculaba la "desmaterialización del objeto artístico" con los medios masivos; un supuesto happening que ocurrió sólo en los medios: en el diario *El Mundo*, en las revistas *Para Ti*, *Gente* y *Confirmado*¹⁷, a través de entrevistas a los artistas, comentarios de los lectores y reseñas; materialidades desmaterializadas como las transmisiones radiales y televisivas constituían el llamado **arte de los medios de comunicación** (Garbatzky, 2010: 69), inspirado en Oscar Masotta¹⁸.

Ese arrebató de la experiencia de la modernidad posicionaba, asimismo, de otro modo al simulacro de la personalidad, porque la modernidad era, también, **fuerza de distinción y diseño-de-sí**. Cuenta Sarlo que, en su familia, le decían: "... no te hagas la moderna" (Sarlo, 2025: 36).

16 *Arte Conceptual* refiere, en Argentina, a un movimiento de fines de la década del 60 del siglo XX, surgido en el Instituto Di Tella, caracterizado por el compromiso político y la desmaterialización de la obra. Marta Minujín, Margarita Paksa, Edgardo Vigo, Roberto Jacoby, Oscar Bony, el grupo Tucumán Arde, se encuentran entre sus integrantes.

17 Revistas: *Para Ti*, fundada en 1922 por Constancio C. Vigil, Editorial Atlántida; *Gente*, Editorial Atlántida, fundada en 1965; *Confirmado*, creada por Jacobo Timerman, 1965/1972 aprox.

18 *Arte de los Medios de Comunicación*, en Argentina, surge en 1966 como vanguardia conceptual (ver nota 16), inspirado en Oscar Masotta (Bs As 1930/Barcelona 1979), intelectual argentino de los ámbitos del psicoanálisis, la semiología, la crítica literaria, el arte.

La simplicidad del enunciado señala la constitución de una *cultura-de-sí* no sólo como dispositivo identificadorio, sino también como un conjunto de incompatibilidades coexistentes. He ahí toda una teoría de la Modernidad. Es, justamente, la Modernidad, lo que permite un diseño-de-sí forjado en la manera azarosa en que se constituye un gusto por el encuentro casual con la diferencia (Cfr. Sarlo, 2025: 37/39).

La literatura sentimental

El imperio de los sentimientos ([1985] 2011) “forma sistema” —dice Sarlo— con *Una modernidad periférica* ([1988] 2020) y *La imaginación técnica* ([1992] 1997). Esta serie “se propone pensar la literatura desde la cultura y, también, la cultura desde la literatura, en un momento de modernización relativamente exitosa” (Sarlo, 2011: 13).

Las publicaciones semanales que analiza Sarlo, en *El Imperio de los sentimientos* ([1985] 2011), corresponden al periodo entre 1917 y 1925, y son las siguientes:

- *El Cuento Ilustrado*, Director Horacio Quiroga hasta el número 18, luego Santiago Maciel. Buenos Aires, números 1-30, abril-octubre de 1918.
- *La Mejor Novela*, Director José Armanini, Bs As, números 1-55, enero 1928/enero 1929.
- *La Novela Argentina*, Director Salvador Pagano Gutiérrez, Bs As, números 1-49, noviembre 1921-octubre 1922.
- *La Novela del Día*, Director Luis Luchía Puig, Bs As, números 1-331, noviembre 1918/abril 1924.
- *La Novela de Hoy*, Director Julio Gómez, Bs As, números 1-11, julio-septiembre 1918.
- *La Novela de la Juventud*, Directores Gregorio J. Chaves y Carlos Benítez, Bs As, números 1-85, 1920-1922.

- *La Novela Nacional*, Director H. Hernández Cid, Bs As, números 1-85, noviembre 1920/junio 1922.
- *La Novela para Todos*, Directores Enrique Richard Lavalle y Bartolomé Mitre y Vedia, Bs As, números 1-50, enero 1918/enero de 1919.
- *La Novela Porteña*, Director Oscar Beltrán, Bs As, números 1-55, 1922-1923.
- *La Novela Semanal*, Director Miguel Sans, Bs As, apareció en 1917, revisada hasta el número 404, agosto 1925. A partir de marzo de 1920 publica *El Suplemento*.
- *La Novela Universitaria*, Directores César Joaquín Guillot y Antonio Ghibaudi. Bs As, números 1-55, 1921-1922¹⁹.

En dicho periodo —primeras décadas del siglo XX, entre 1917 y 1925, como ya dijimos—, en Argentina, se constata una profusión de literatura de consumo medio y popular, que contribuyó a consolidar los hábitos de lectura y a conformar un nuevo público (Sarlo, 2011: 19).

Con una circulación tanto en quioscos como a domicilio, esta “literatura de barrio, de pizzerías y de milonguitas”, circunscribía, según Sarlo, un conjunto de textos de la “felicidad”, aunque narraran la desdicha de amores contrariados, formulando un sistema de valores en el cual la dicha podía alcanzarse de la mano del matrimonio y la familia (Sarlo, 2011: 21).

Dicho sistema de valores, asentado en el *sentimentalismo*, señala, desde un punto de vista imaginario, la necesidad de desenlaces que prometan algo de felicidad. Se trata de revistas que, en general, publicaban relatos breves, presentados por sus editores como “novelas sentimentales”, que circulaban profusamente en la Argentina desde 1915 hasta fines de la década del 20 del siglo XX (Sarlo, 2011: 50 y stes.).

Analiza Sarlo, entonces, ese “mundo huidizo y esquivo” de los lectores, autores y editores, sus estrategias de escritura, los años de apogeo

19 Para consulta, Sarlo refiere: Lafleur, H., Provenzano S. y Alonso F. (1968) *Las revistas literarias argentinas: 1893-1967*, Bs As: CEAL; y la biblioteca personal del Dr. Sergio Provenzano.

en que circularon varios cientos de miles de ejemplares, y el público que contribuyeron a formar (Sarlo, 2011: 19). Se trata de una textualidad constelada, que desbordaba los límites de la vanguardia, la cual no pocas veces amonestaba la devaluación de lo que se consideraba como “escritor promesa”, una de las figuras características del campo intelectual de las dos primeras décadas del siglo XX (Sarlo, 2011, nota 23: 163). Como ejemplo, va este fragmento de *Martín Fierro*: “Sabemos, sí, de la existencia de una subliteratura, que alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto (...) que se alimenta con las glorias de la novela semanal” (en *Martín Fierro* Nro. 8, Sarlo 2011, nota 25: 163)²⁰.

A los fines de su tipificación, Sarlo recurre a la noción de “**narraciones regionales**” de Raymond Williams (Sarlo, 2011: 21)²¹. El concepto de Williams no alude a lo regional desde un punto de vista lingüístico o geográfico, sino que lo regional estaría dado por “su perspectiva única, su problemática obsesiva y a la vez simple, su (feliz) incapacidad de aferrar la conflictividad estética e ideológica”. Para el caso que nos ocupa, se trataría de un tipo de felicidad con falta de imprevistos, de una trama sentimental, clara y económica, que demandaba “muy poco de su lector” y habilitaba “el placer de la repetición, del reconocimiento, del trabajo sobre matrices conocidas”, con tópicos compartidos con la literatura de folletín, el cine, los consejeros sentimentales, los horóscopos, las historias sencillas, no refinadas, del amor, el deseo y la pasión, esto es, centrados en el “**democrático mundo de la emoción**”, y actuando en consonancia con el proceso de alfabetización que resultaba, al mismo tiempo, una de las condiciones del éxito amplio de las narraciones semanales (Sarlo, 2011: 21/26).

20 Revista *Martín Fierro*, Bs As, 1924/1927. Considerada una publicación fundamental de la vanguardia argentina. Renovación literaria conocida como “martínfierrismo”. Director Evar Méndez. Consejo de Dirección: Oliverio Girondo, Sergio Piñero, Alberto Prebisch, Eduardo Bullrich. Fundaron dos editoriales: *Proa* y *Martín Fierro*. Más información en <https://ahira.com.ar/revistas/martin-fierro/>

21 Williams, R. (1983) “Region and class in the novel” en *Writing in Society*, Londres: Verso.

La textualidad de la literatura sentimental —y, podríamos agregar, de otros componentes de la cultura mediática del momento— se caracterizaba, entonces, como una experiencia de *felicidad* también en relación con la lectura: una experiencia lectora ágil, lineal, con el amor romántico en el centro de la peripecia: las pasiones, el deseo, la aventura, alentando la ensoñación de los lectores (Sarlo, 2011: 21). Dicha felicidad se encontraba asentada en tramas narrativas sin digresiones ni ambigüedades, con personajes estereotipados —como el de la “bella pobre”—, discurriendo en una sociedad sin contradicciones, con esquematismos codificados del cuerpo y la mirada en la representación del erotismo y la moral, todas figuras semánticas que hacen a un esquematizado “modelo de la felicidad” (Sarlo, 2011).

Desde un punto de vista genealógico, encontramos que la lectura en Internet —en capas y con sintaxis trunca— recupera y acrecienta algunos de los recursos de esta potente tradición de los lectores populares de las primeras décadas del siglo XX. Encuentra, también, Sarlo —para nuestro actual modo de leer materialidades digitales—, una clave en la media docena de reglas de la *lectura veloz*: “dar un vistazo a la página en diagonal; ubicar los nombres propios; saltar por sobre las oraciones incidentales; mirar siempre los comienzos y finales de párrafo; detectar, por su forma ortográfica, las palabras que se repitan; leer, antes que nada y a fondo, el índice y los títulos” (Sarlo, 2018: 29/30).

Se trata de un largo entrenamiento cultural de lectores rápidos, agudos y distraídos a la vez. La lectura en Internet linkea, de tal modo, a innumerables textualidades que definen a la **lectura en capas**: “capas de sentido, capas de información, capas históricas, capas gráficas, capas críticas, capas filológicas, y así hasta el infinito posible de la web” (Sarlo, 2018: 31). Tal vez haya que incluir a los lectores actuales en esta dilatada historia de **lectores populares** como categoría socio-cultural: lectores de sectores medios y populares que consumen, mayormente, los productos de la cultura industrial (Sarlo, 2011: 24).

El periodismo moderno: profesionalización y vínculos con la literatura

A los fines de abordar el periodismo moderno, profesional, resulta importante señalar la creciente consolidación —hacia fines del siglo XIX y primeras décadas del XX— de lo que Sarlo nombra como “**sistema misceláneo del magazine**”. Ya se advierte, dicha consolidación con *Caras y Caretas*, que surgió en 1898²² (Sarlo, 2011: 161. Cfr. Nota 7).

El sistema misceláneo designa una amalgama de textos con diversidad retórica y estilística, desde informaciones sobre la guerra europea, casamientos y funerales de la realeza, curiosidades y extravagancias, poemas sentimentales, relatos costumbristas o fantásticos. Este sistema se caracteriza por la brevedad de los textos y su combinación mediante el intercalado de material gráfico, tales como viñetas, anuncios, fotografías, dibujos. Por ejemplo, los relatos/folletines de Horacio Quiroga²³ fueron publicados entre 1908 y 1913 en *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*²⁴, bajo el seudónimo S. Fragoso Lima. Refiere Sarlo que le pagaron 400 pesos por su publicación²⁵ (Sarlo, 2011, nota 7: 162).

22 *Caras y Caretas*. Bs As, 1898/1941. Revista semanal, caracterizada por el fotoperiodismo y la sátira política. Fundada por Eustaquio Pellicer. Dirigida inicialmente por Fray Mocho (José Sixto Álvarez).

23 Horacio Quiroga (Salto, Uruguay, 1878/Bs As 1937) Escritor, dramaturgo, poeta.

24 *Fray Mocho*. Bs As, 1912/1929. Revista semanal. Director Carlos Correa Luna.

25 Cfr. Jitrik N. (1973) *Editorial Arte y Literatura*, La Habana.

Destaca Sarlo que la figura de Horacio Quiroga constituye un caso particular en esta serie. No sólo su relación con la escritura ya se considera “profesional” —proviniente buena parte de sus medios de vida de ella—, sino que, bajo su dirección, *El Cuento Ilustrado* se posiciona como una publicación atípica y de muy elevada calidad literaria.

Dirigida hasta el número 18 por Quiroga, *El Cuento Ilustrado* se caracterizó por una superioridad gráfica notable gracias a las ilustraciones de Sirio y Málaga Grenet, ilustradores de renombre también en las ediciones de la literatura “alta” (Sarlo, 2011, nota 52: 166). Los anuncios de publicidades en *La Novela Semanal* y *El Cuento Ilustrado* informan, asimismo, acerca de su distribución en Montevideo, Santiago de Chile, Rosario, Tucumán, Córdoba, Santa Fe, Bahía Blanca, Paraná, La Plata, Mendoza y Salta (Sarlo, 2011, nota 18: 163).

Es evidente que el ambiente hacia la consolidación de la construcción de un mercado del periodismo moderno se enlaza con un proceso de modernización en el cual el transporte público en Buenos Aires se expande con la red tranviaria hasta 1910. Los vecinos de barrios como Villa Mazzini tenían que caminar entre 8 y 12 cuadras para llegar al transporte que los llevara a Chacarita o al Centro de Buenos Aires²⁶ (Sarlo, 2011, nota 16: 162/163), propiciando uno de los escenarios privilegiados para la constitución de un lectorado moderno: la lectura en el tren o en el colectivo. Como ejemplo de la creciente consolidación de dicho proceso, referimos que, para 1935, la revista *Señales*²⁷, en su segundo número (marzo de 1935), en un artículo firmado por Juan Piedrablanca —“Sobre el grito del canillita se alzó la prensa argentina”— se informa que el tiraje diario de periódicos y revistas se aproximaba a los 2 millones de ejemplares, habiendo 30.000 personas ocupadas en la distribución, y 15.000 periodistas, editores y corresponsables (Cfr. Nota 14 en Sarlo, 2003: 21).

26 Cfr. Scobie, J. (1977) *Buenos Aires del centro a los barrios, 1870-1910*, Bs As: Solar.

27 Revista *Señales*. No se encuentran datos sobre esta publicación en Ahira y otros sitios. Se supone que fue una de las tantas publicaciones circulantes durante la década del 30 del siglo XX.

En *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930* ([1988] 2003), Sarlo se ocupa detalladamente de varias publicaciones, entre ellas, *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *El Mundo*, y de otra figura central para la consolidación del periodismo moderno, la de Roberto Arlt (Bs As, 1900/1942)²⁸.

En el contexto que desarrolla Sarlo sobre el progresivo asiento de *Caras y Caretas* —desde 1910 hasta alrededor de 1930—, y de *El Hogar* —desde la década del 20 hasta 1935— (Cfr. Nota 16 en Sarlo, 2003: 22), destaca, también, la importancia de la publicación, en Buenos Aires, por Gleizer, en 1931, de *El hombre que está solo y espera*, de Raúl Scalabrini Ortiz (Corrientes 1898/B As 1959) (Cfr. Nota 17 en Sarlo, 2003: 23). Cabe recuperar el marco que refiere Sarlo, citando a Adolfo Prieto (1969), quien apunta que *El hombre que está solo y espera* (1931) pertenece a la década clausurada por el año 30 del siglo XX, y que coincide con los intereses del Evaristo Carriego de Borges (publicado en 1930), y con una de las preocupaciones centrales del martinfierrismo, el criollismo²⁹. Es una época, según Prieto, con una todavía indiscriminada confianza en el futuro, históricamente anterior a la crisis de 1929, previa a la quiebra del régimen yrigoyenista y al golpe militar de Uriburu. *Los siete locos*, de Roberto Arlt, de 1929, será interpretado, también, como correlato novelístico de una sociedad ya desquiciada, mientras que *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada (1895/1964), publicado en 1933, actuará como “azorado razonamiento de esa situación” (Prieto, 1969: 59)³⁰. Sarlo toma en consideración el diagnóstico de Prieto, pero encuentra a este conjunto textual más ligado al proceso global de cambios urbanos y sociales que comienza en las décadas anteriores y se consolida hacia 1930 —es decir, el proceso de modernización en Argentina—, que, de manera puntual, al golpe de Estado de 1930 (Cfr. Nota 65 en Sarlo, 2003: 244).

²⁸ Sarlo (2003) refiere la *Obra Completa* de Roberto Arlt, publicada en Bs As por Lohlé en 1981.

²⁹ *Criollismo* martinfierrista refiere a una perspectiva que se considera renovadora para definir la identidad nacional en un contexto de modernización, en el marco del grupo alrededor de la revista *Martín Fierro*.

³⁰ Prieto, A. (1969) *Estudios de Literatura Argentina*, Bs As: Galerna.

El énfasis de Sarlo vuelve una y otra vez sobre una hipótesis: la de la centralidad de los procesos de modernización, de la transformación urbana, de la inmigración, de la ciudad como escenario mixturado, de las nuevas formas de transporte, de las tecnologías que van modificando los códigos de percepción, para abordar una sociedad que, apenas 20 años después, ya se encontraba absolutamente atravesada por los grandes medios masivos de comunicación con su plena incorporación a la vida cotidiana. Es en tal contexto de transformaciones de duración extendida que Sarlo ubica a los cambios políticos de 1930 (Sarlo, 2003: 245).

De este conjunto textual, es la figura de Roberto Arlt —como decíamos— la que se posiciona de manera ejemplar. Destaca Sarlo, entre otros indicadores, la “lucha” de Arlt por lo que Foucault nombra como “autorización de la voz autoral” (Foucault, 1970: 84)³¹. Para ello, Arlt recurre a instancias para-institucionales, en la cuales encuentra “un orden legítimo” (Cfr. Nota 45 en Sarlo, 2003: 56). En dichas instancias para-institucionales, que se articulan con las posibilidades de lo maravilloso-moderno, circulan gran cantidad de avisos publicitarios, por ejemplo, sobre cursos de agronomía, radiotelegrafía, química, farmacia, construcción, ingeniero de ferrocarriles, dibujante, tal como lo atestigua su profusión en *Caras y Caretas* en todo el periodo, y también en diarios y magazines de la década de 1930 (Cfr. Nota 48 en Sarlo, 2003: 57).

En 1929, en las vísperas del primer golpe de Estado de la Argentina del siglo XX, Sarlo encuentra, retomando lo dicho, en la figura de Roberto Arlt, un “intelectual modernísimo”, centralmente porque “su relación con la escritura constituye su forma de ganarse la vida” (Sarlo, 2022: 19). La profesionalización de los oficios escriturarios señala, como decíamos, este momento eminentemente moderno que, en el caso de Arlt, representa, también, un ingreso, como dice Saítta, de “los saberes del pobre (como enciclopedia para leer a Roberto Arlt)” (Saítta en Sarlo, 2022: 11). La noción de “industrialismo cultural” se asocia, también, con la ubicación de Arlt en importantes diarios y revistas, como *El Mundo*, *Crítica* y

31 Foucault, M. (1970) *Arqueología del saber*, México: Siglo XXI.

El Hogar, espacios profesionales que van autorizando voces inusuales, como las de los inmigrantes (Cfr. Sarlo, 2022: 19/20). Y no solo voces, sino también modalizaciones novedosas de tópicos infrecuentes, tales como los concernientes a los saberes populares. Como ejemplo, Sarlo refiere el relato “El gallinero matemático”, que Arlt³² publica en la revista *Don Goyo*, en 1926, en el cual despliega “una distancia irónica respecto del saber tecnológico” (Sarlo, 2022: 25), posición que marca la relación espinoza que un inmigrante “despojado de saber letrado tiene con el saber técnico” y su simultáneo deseo de vincularse a “un repositorio del saber”. Este movimiento indica, asimismo, una nueva ubicación de los sectores de origen inmigrante con respecto a los venidos de zonas campesinas, en el marco de un “proceso de adaptación a un nuevo país; un tránsito entre lo rural y lo urbano” (Cfr. Sarlo, 2022: 25).

Al progresivo arraigo del sensorium moderno también contribuyen, por supuesto, el cine y los demás medios. En tales condiciones, el efecto de popularización masiva del campo literario se constata, asimismo, en algunas anécdotas muy reveladoras, como el caso de Alfonsina Storni, quien, asediada por el público en la Fiesta de la Poesía en Mar del Plata en 1925, tuvo que firmar como 200 ejemplares de sus obras³³ (Cfr. Nota 20 en Sarlo, 2003: 79).

La revista *Contra*³⁴ se instala, también, en este marco perceptivo. En una “dinámica omnicomprendensiva” que incluye al surrealismo francés, los constructivistas rusos, los expresionistas alemanes, el cine europeo y ruso, *Contra* se ocupa, también, de la “estética de la vida cotidiana”. Por ejemplo, los artículos de Amparo Mom sobre moda señalan los cambios estéticos propiciados por las actrices de cine, como es el caso de Greta

32 Arlt, Roberto (1926) “El gallinero matemático”, *Don Goyo*. En Sarlo, 2022: 25.

33 Cfr. Nalé Roxlo C. y Mármol M. (1964) *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Bs As: EUDEBA, p. 109.

34 *Contra*. La Revista de los Franco-tiradores, Bs As, abril/septiembre de 1933. Director Raúl González Tuñón. Cfr. <https://ahira.com.ar/revistas/contra-la-revista-de-los-francotiradores/>

Garbo³⁵, a quien “fácilmente se la podría confundir con una muchacha obrera”, enlazando, plantea Mom, revolución y capitalismo en una cara y un cuerpo que no son perfectos y representando, así, “el símbolo perfecto de lo femenino”. También la tendencia del overall ruso a convertirse en traje universal es leída como “emblema de la modernidad revolucionaria” (Cfr. Nota 48 en Sarlo, 2003: 148/149). Del tal modo, el encuentro entre **las vanguardias, la revolución y la cultura industrial**, va modelando la época.

Las nuevas especialidades del periodismo profesional forman parte de estas operaciones de modernización cultural y urbana. Tanto en *Crítica* como en *El Mundo*, por ejemplo (Cfr. Nota 2 en Sarlo, 2003: 155/156), se constata una constelación de nuevas especialidades: “el cronista deportivo, el de policiales, el especialista en notas de color, el enviado especial a los escenarios de grandes sucesos internacionales, el reportero que debe manejar las modalidades del interview y conectar las noticias nacionales con las que provienen de los cables”. Las redacciones se constituyen, de manera tanto formal como funcional, en espacios modernos en los cuales circulan informaciones e imágenes de manera acelerada y en una dimensión mundial (Sarlo, 2003: 155/156). Sarlo lo expresa de esta manera:

“En ese marco desprolijo, improvisado y cambiante, se consolidan las nuevas modalidades de la escritura periodística, desde la titulación hasta la longitud de las notas, pensadas para un lector diferente del de los grandes diarios tradicionales como *La Prensa* y *La Nación*. Se requieren textos relativamente breves, de gran impacto, con sintaxis poco complicada y un montaje interno basado en cortes rápidos. Este oficio, inventado y aprendido casi al mismo tiempo, supone en quien lo ejerce una disponibilidad temática amplia, capacidad de variación, percepción rápida de acontecimientos y

35 Greta Garbo (Estocolmo 1905/NY 1990). Actriz del cine clásico —mudo y sonoro— de Hollywood, ícono de la cultura popular y símbolo sexual durante las décadas de 1920 y 1930.

personajes, sensibilidad para los detalles y lo pintoresco, versatilidad intelectual en el manejo de dimensiones políticas, culturales y sociales, observación de alto perfil, aunque no necesariamente profunda” (Sarlo, 2003: 156).

Con los diarios *Crítica* y *El Mundo* se consolidan estas innovaciones en la escritura periodística. La revista *Claridad*³⁶, en una nota de febrero de 1927, se expide al respecto del periodismo de *Crítica*:

“Estos muchachos (Olivari, los hermanos Tuñón, Arlt, Fijman) que imitan pésimamente el estilo de Castelnuovo y lo plagian pésimamente, se han largado a exaltar la mugre y la roña de los mugrientos (...) El diario del pueblo se ha convertido, en poco tiempo, en el diario del hampa” (Cfr. Nota 5 en Sarlo, 2003: 157)³⁷.

Se advierte el malestar, en el interior del campo intelectual, de este viraje de las temáticas populares hacia publicaciones que no se incluían necesariamente en la tradición de la izquierda.

Asimismo, las “orillas” van invadiendo la literatura. El primer libro de Enrique González Tuñón, *Tangos*, publicado en Buenos Aires por Gleizer en 1926, ensaya breves relatos escritos *con* el tango y su mundo. Se inaugura, así, un género que no proviene de la cultura intelectual: **la**

36 La *Editorial Claridad* fue fundada en Bs As en 1922 por Antonio Zamora (socialista, había trabajado en *Crítica*). Se situaba en la calle Boedo 837. El grupo literario fue conocido como *Grupo de Boedo* durante 1920. Revista *Claridad*, desde 1926 hasta 1941. Se caracterizó por su temática social y perspectiva de izquierda. Entre sus miembros: Elías Castelnuovo y Leónidas Barletta. Suele oponérselo al *Grupo de Florida*, también llamado *Grupo Martín Fierro*. Reciben el nombre porque la revista *Martín Fierro* estaba en la esquina de Florida y Tucumán en Bs As. Vanguardistas, buscaban una estética renovadora; vínculos con el surrealismo, el dadaísmo y el ultraísmo. Integrantes: J. L. Borges, Oliverio Girondo, Victoria Ocampo, etc. Por su parte, la revista *Proa*, fundada por Borges en 1922, intentó superar esa división. Tuvo dos épocas principales: 1922/1923 y 1924/1926. En 2025 la Fundación Borges relanzó la revista. Cfr. ahira.com.ar y Wikipedia.

37 Revista *Claridad* (febrero 1927) “Dios los cría y ellos se juntan”, Nro. 130. Citado en Bastos, María Luisa (1974) *Borges ante la crítica*, Bs As: Hispamérica, p. 62

glosa. El punto de vista genealógico se impone para una reconstrucción de los lenguajes mediáticos. Dice Sarlo: “La escritura de Tuñón trabaja el tono que, poco después, la radiofonía iba a difundir como glosa, antes de la música” (Sarlo, 2003: 182).

Correspondiente a otro periodo, pero en sintonía con esta genealogía, se recorta la figura de Rodolfo Walsh³⁸, cuyas obras refuncionalizan la escritura periodístico-política (Sarlo, 2022: 121)³⁹. *Operación Masacre*, producto de una investigación realizada por Walsh en 1957, se publicó, inicialmente, por entregas: en los semanarios *Propósitos*, *Revolución Nacional* y *Mayoría*⁴⁰. Sarlo, a partir de la obra de Walsh, se ocupa de dilucidar el “problema” de “narrar los hechos reales” que, como tales, “tienen una relación disimétrica con el discurso narrativo” (Sarlo, 2022: 117). Para ello, parte de las hipótesis de Hayden White desarrolladas en *Metahistory* (White, 1973 en Sarlo, 2022: 118)⁴¹ acerca de la peculiar relación de los valores y juicios morales en narraciones de hechos empíricamente reales, característica que Sarlo constata en un “relato periodístico de valor político” como es el caso del libro de Walsh (Sarlo, 2022: 118). Ante todo, un valor de unidad: “... solo un discurso situado en otro lugar, en este caso el discurso del periodismo, puede dar valor de unidad a esos fragmentos dispersos de experiencia” (Sarlo, 2022: 118). El segundo rasgo valorativo tiene que ver con que “los hechos solo pueden recuperar su naturaleza de efectivamente acaecidos si se construye un discurso que sea memoria de ellos” (Sarlo, 2022: 119), con lo cual Sarlo está señalando

38 Rodolfo Walsh (Río Negro 1927/Bs As 1977 desaparición). Periodista y escritor. Novelas testimoniales y de no-ficción. Ver https://es.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Walsh

39 El capítulo “Rodolfo Walsh. *Operación Masacre* (1957)” publicado en Sarlo, 2022, corresponde a las clases dictadas el 27 y 30 de mayo de 1985 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

40 *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh, se publica como libro en 1957, en Bs As, por Ediciones Sigla, nueve años antes que *A Sangra Fría*, de Truman Capote, considerado el inicio de la non-fiction.

41 White, Hayden (1973) *Metahistory. The Historial Imagination in Nineteenth-Century*, Maryland: Johns Hopkins University. Referido en Sarlo, 2022: 118 y stes.

—como tantas veces a lo largo de su obra— el carácter eminentemente político de la construcción de memoria. En tercer lugar, la ubicación en una secuencia cronológica, no necesariamente causal (Sarlo, 2022: 119).

Sarlo ubica sus consideraciones sobre la obra de Rodolfo Walsh —no sólo *Operación Masacre*, aunque preeminentemente— en el marco de los debates historiográficos sobre las distinciones y posibles articulaciones entre el saber disperso de la experiencia y la historia como formación discursiva. Cuando los hechos se ponen en discurso se activan tanto condiciones de producción como de restricción: se establecen ciertos tipos de sujetos, de predicados, de adjetivación (Sarlo, 2022: 121). Toda una serie de negociaciones de valor se ponen en acto ante la pregunta, por ejemplo, de cómo adjetivar a los sujetos de una historia. En el caso de Walsh, de su escritura periodístico-política, se refuncionalizan diferentes principios constructivos, tales como: “el enigma, el suspense, la relación del código proairético y el hermenéutico del relato policial, por ejemplo”⁴² (Sarlo, 2022: 121). Es más, el doble código hermenéutico de *Operación Masacre* —“requisitoria general contra la Revolución Libertadora” y “explicación de los motivos de la insurrección del General Valle” (Sarlo, 2022: 127)— produce dos consecuencias importantes: la construcción de la figura del “periodista justiciero” y la “politización de las estrategias literarias” (Sarlo, 2022: 127). *Operación Masacre* es un “éxito político, periodístico y literario”. Este éxito debe entenderse, asimismo, en el contexto de los cruces con el “campo pragmático del periodismo”, que hacen a sus condiciones específicas de producción: la forma folletín, la publicación por entregas (Sarlo, 2022: 128). La fijación de la figura de Walsh tiene que ver con dichas condiciones, que producen efectos en relación con la cuestión de la función de la escritura en la esfera pública (Sarlo, 2022: 129): textos que recurren a procedimientos de la ficción, pero que no son de ficción, y se constituyen en estrategias narrativas de la denuncia política e ideológica (Cfr. Sarlo, 2022: 133/139). Si bien otros

42 Sarlo recupera acá categorías de análisis descritas en Barthes, Roland (1970), *S/Z*, México: Siglo XXI.

autores ya habían cruzado el periodismo con estrategias narrativas —por ejemplo, Roberto Arlt, como ya vimos—, en el caso de Walsh se trata de una operación de “condensación de una serie de procedimientos que tendrá un enorme éxito periodístico y literario en los años siguientes” (Sarlo, 2022: 139/140). Esto es: “... una propuesta de escritura literaria para procesar hechos históricos que se constituirá en modelo, más deseado que realizado, para el periodismo de investigación y de denuncia política” (Sarlo, 2022: 140).

Operación Masacre, además, según Sarlo, goza de otro componente a destacar: es un texto que “puede hablar de los de abajo ... puede realizar representaciones del mundo de los sectores populares, sin convertirse en uno de los textos sufrientes del realismo más tradicional” (Sarlo, 2022: 140). Su persistente crítica al realismo se articula, por supuesto, con su posición hacia lo que nombra como populismo cultural, que se presentará más adelante.

Operación Eva: la cultura mediática entre lo estético, lo sagrado y lo político

La cultura mediática opera como contexto de producción de fenómenos político-culturales centrales y allí, en su lógica articuladora, se instala la “operación” Eva. En dicha juntura se encuentran diversas trazas del show-bussiness, habilitando un espacio de construcción de subjetividades que amalgama la moda, la publicidad, los medios y la política (Sarlo, 2025: 65).

Tal montura entre lo popular, lo mediático y la política, circula, en el caso de las figuraciones de Eva⁴³, por el lado de lo sacrificial-religioso. En este sentido, Sarlo encuentra, por ejemplo, una relación intrínseca entre *La razón de mi vida*⁴⁴ y los libros católicos piadosos de la época, con su sentido misional y devocional, y su escritura *cursi* (Sarlo, 2025).

Los mecanismos de la liturgia actúan a la manera de un régimen escópico, como plataforma para la construcción de un auditorio popular entramado con el cine y el radioteatro. Un “bricolaje de acción y discurso” con la voz de Eva en la radio y sus fotografías en el diario *El Mundo* (Sarlo, 2025: 51), figuraciones que oscilan entre la modelo y la actriz (Sarlo, 2025: 55). Tal bricolaje va fraguando un tipo de identificación

43 María Eva Duarte de Perón, apodada Evita o Eva (Los Toldos 1919/Bs As 1952).

44 Perón, Eva (1951) *La razón de mi vida*, Bs As: Peuser (se considera también su autobiografía).

basado en la “lealtad” como “consigna de carácter político-religioso-mítico” (Sarlo, 2025: 62), esto es, un tipo de identificación sagrada que pugna por el cuerpo de Eva “para la veneración o el odio”; un cuerpo sacrificial, de *star* vestida por Balenciaga (Sarlo, 2025: 65).

Producto de la política de masas de la posguerra del siglo XX, la construcción del personaje de Eva expresa, también, la transición hacia un nuevo escenario (Sarlo, 2008: 23). Ese nuevo escenario, rápidamente consolidado, tiene que ver con una articulación nuclear entre política, expresión pasional y culto a la personalidad, constatable, también, como decíamos, tanto en los “escritos” de Eva como en la “lengua formulaica” del discurso peronista, el cual se estructura a partir de hipérboles, redundancias, clisés, imágenes de stock, tópicos románticos como el de la juventud unida a la muerte, derivando en una “materialidad simbólica contradictoria”: “... la dama de hierro se quemaba” (Sarlo, 2008: 27/30).

Esta lengua organiza, asimismo, desde el punto de vista de Sarlo, el tono institucional del Estado. La Fundación Eva Perón⁴⁵ despliega “el estilo de caridad estatal plebeyo, paternal, desordenado, sensible a la empiria del sufrimiento...”, amoldado a “un principio de abundancia estética” del pobrismo, lo cual, a diferencia de las tradicionales sociedades de beneficencia, ofrecía un sistema de identificaciones basado en Eva como un don, tanto en relación con su cuerpo físico como iconográfico (Sarlo, 2008: 31)

Un cuerpo-medium, un “cuerpo-puente”, pleno de resonancias: cuerpo del régimen; cuerpo “del estado de bienestar a la criolla”; cuerpo de primera dama. Un cuerpo-traductor de necesidades y deseos, de afectos y lealtades. Como dice Eva en el discurso del 5 de junio en 1950: “Yo he de tender con mi cuerpo un puente para que el pueblo pase sobre él con

45 Fundación Eva Perón. Creada el 19 de junio de 1948, enfocada en la justicia social, la salud, la educación, con el propósito de reemplazar a la beneficencia tradicional. Construyó hospitales, escuelas, viviendas, etc., hasta 1955, tras el derrocamiento de Juan Domingo Perón.

<https://es.wikipedia.org/wiki/FundacionEvaPeron>

la frente alta y el paso firme hacia el supremo destino de la felicidad común”(Sarlo, 2008: 32)⁴⁶.

La modulación de este cuerpo-medium, y su colosal complicación, se deben, plantea Sarlo, a la inmensa tarea implicada en una postura de devolución total que, bajo la forma de la pasión fanática, responde, de ese modo, a una pretendida inmensidad de lo recibido (Cfr. Sarlo, 2008: 34). En dicha modulación hiperbólica de dicho furor peculiar, se mezclaban, desde épocas previas a 1942, como decíamos, el radioteatro, los chismes de la revista *Antena*⁴⁷, las figuras secundarias de radio Argentina⁴⁸ (Sarlo, 2008: 35/37), todos signos de un diseño de mujer fatal que, para 1943, ya se encuentran desdibujados por los de otra hipérbole, la de la santidad de Eva (Sarlo, 2008: 38/40).

El breve destello de la figura de Eva en el show bussiness, siempre secundario, coincide, entonces, con los grandes proyectos de la cultura pop argentina por 1942: Radio Belgrano⁴⁹; elencos estelares; ampliación de la red de broadcasting; producción de decenas de películas; presencia de *stars* como Libertad Lamarque⁵⁰ y Niní Marshall⁵¹; “embajadas” de las radios que recorrían el país con sus astros; radio Splendid⁵² inaugurando la temporada en Mar del Plata, y radio Belgrano las de Córdoba y San

46 Perón, Eva (1999) *Mensajes y Discursos*, Bs As: Fundación pro Universidad de la Producción y del Trabajo, p. 258.

47 Revista *Antena*. Creada en 1931, hasta mediados de los 80 del siglo XX. Dedicada al espectáculo, radio, cine y TV. Fue referencia en el mundo de la farándula. Editorial Abril.

48 Sociedad Radio Argentina. Primera transmisión 27 de agosto de 1920.

49 Radio *Belgrano*. Inicia en 1924 como LOY Sociedad Radio Nacional-Estación Flores. Adopta el nombre Belgrano en 1933. Cfr. https://es.wikipedia.org/wiki/Radio_Belgrano.

50 Libertad Lamarque (Rosario 1908/México 2000). Actriz y cantante argentina.

51 Niní Marshall (Marina Esther Traveso) (Bs As 1903/Bs As 1996). Actriz y comediente argentina.

52 Radio *Splendid*. Fundada en 1923. Comenzó a transmitir desde el Cine Teatro Gran Splendid en Recoleta, Bs As.

Luis; los concursos de estrellitas en *Radiolandia*⁵³, todos hitos del “momento culminante de la cultura popular de masas” en Argentina (Sarlo, 2008: 47/48).

Es como en una arenisca que se va perfilando el escorzo de Eva; un bosquejo que intenta tributar, nunca consiguiéndolo del todo, a las figuraciones femeninas de las décadas de 1930 y 1940. Uno de los recursos de la industria mediática para ello, era, justamente, la búsqueda de “estrellitas”, de “ingenuas”, de “damitas”.

El sistema actoral se caracterizaba por su pacatería de “damita joven”. En el cine, había exceso de niñas y carencia de mujeres: “... a la consagración se llegaba por el camino de la ingenua”, dice Sarlo. En tal puesta en escena de la ingenuidad, la belleza se irradiaba a partir de determinadas entonaciones de los ojos: “... los ojos claros de Libertad Lamarque, Paulina Singerman, Amalia Bence, Zully Moreno; los ojos tormentosos de Mecha Ortíz; los ojos pícaros de Delia Garcés; los ojos inocentes de las Legrand” (Sarlo, 2008: 53)⁵⁴.

La fotogenia, totalmente comprometida, en esa época, con esas particulares modulaciones de los ojos, implica el “saber mirar” como técnica fundamental: entornar los ojos, sesgarlos, transmitiendo emoción o alegría; el eje ojos-lunar como leve insinuación erótica —dice Sarlo: “... el lunar como condensación desafiante y erótica aparece también en la canción popular: ‘Porque tienes un lunar, juntito a tu boca / porque me provoca / lo voy a besar...’” (Sarlo, 2011, nota 90: 171)—; toda una expresividad que era también decisiva para las actrices de radioteatro, que trabajaban en escenarios frente al público, ya que la transmisión radiofónica era, también, un espectáculo (Sarlo, 2008: 52/53).

53 Revista *Radiolandia*. Fundada en 1930 por Julio Korn. Se publicó hasta 1992. Espectáculo, radio, teatro, cine, TV. <http://www.rehime.com.ar/bases/paginasdecine/index.php/Radiolandia>

54 Actrices argentinas: Paulina Singerman (Bs As, 1911/1984); Amalia Bence (Bs As 1914/2016); Zully Moreno (Bs As, 1920/1999); Mecha Ortíz (Bs As, 1900/1987); Delia Garcés (Bs As 1919/2001); Silvia Legrand (Villa Cañas 1927/Bs As 2020); Mirtha Legrand (Villa Cañas 1927).

Como decíamos —como plantea Sarlo—, Eva no encajaba del todo en esas tipologías: llega al cine con un papel estelar en *La pródiga*, filmada durante 1945⁵⁵. Es decir, no fue “descubierta” por el mundo del espectáculo, sino “llevada allí” por la Revolución de Junio⁵⁶, cuyas consecuencias la sacaron poco después de la escena de la pop culture para instalarla definitivamente en la escena de la política de masas (Sarlo, 2008: 48/49):

“... su futura fotogenia (la de Eva) —aclara Sarlo— todavía no había sido descubierta, a excepción de lo que en ella ve la cámara de Annemarie Heinrich...”.

Se refiere a la serie de *Evita con un gato*, realizada en 1937 o 1940, antes de que Eva tuviera su gran oportunidad de consolidación en radio y teatro durante el segundo semestre de 1943 (Sarlo, 2008: 54)⁵⁷.

Heinrich construyó esa fotogenia: el deshabillé, la chaise-longue de raso, el estudio, las luces, la iluminación del pelo, el gato, la sonrisa y la mirada, instalando la sugestión de una Eva previa a su consagración; todo un estilo en el cual ya Eva no permanecerá en el futuro.

Dice Sarlo: “La serie del gato muestra la *diferencia* de Eva. Prueba que allí había una materia no convencional, *insubordinable* a los tipos de la época” (Sarlo, 2008: 55. *Cursivas nuestras*).

Es importante retener este **plus de lo no-convencional y lo insubordinable** que, dice Sarlo, captan las fotografías de Heinrich en esta serie, ya que, según nuestro punto de vista, allí reside, justamente, el núcleo de condensación de múltiples sentidos que constituye el corazón de la potente operación identificatoria montada sobre las representaciones de Eva.

⁵⁵ *La Pródiga*, película argentina en blanco y negro. Director Mario Soffici, 1945.

⁵⁶ Se refiere a la revolución del 4 de junio de 1943 en Argentina, golpe de estado militar que derrocó al Presidente Ramón Castillo. Permitió el ascenso de Juan Domingo Perón.

⁵⁷ Annemarie Heinrich (Alemania 1912/Bs As 2005). Fotógrafa.

Series con Evita:

<https://www.cultura.gob.ar/annemarie-heinrich-la-fotografa-de-evita-8997/>

Las fotos de Heinrich que, en cambio, aparecen luego, en el almanaque de la Fundación Eva Perón en 1953 (Sarlo, 2008: 56), ya figuraban otra Eva. El diseño de su cuerpo político se había encontrado con los estilos de la moda, con Paco Jamandreu⁵⁸, con el traje sastre príncipe de Gales con cuello de terciopelo oscuro, con el vestido de noche de Dior (Cfr. Sarlo, 2008: 83/84). La cultura industrial y la política se encargaron, rápidamente, del **disciplinamiento de ese desquicio, del aplanamiento de su singularidad**.

Lo sagrado y lo político, de larga duración histórica, van renovando, de múltiples maneras, sus votos. El giro teológico del imaginario político no pierde su eficacia mística en sus derivaciones profanas. La operación Eva se incluye en esta tradición, en una dilatada continuidad de lo sagrado-político que, mediante múltiples reactivaciones históricas, remoja diversas figuraciones de voluntarismo y heroísmo, de muerte sacrificial, de la victoria de los débiles y de los pobres, de carisma juvenilista, de la cual la multiforme representación del Che Guevara sea, tal vez, uno de los ejemplos más famosos (Cfr. Sarlo, 2008: 173).

La mediatización de este vínculo sacro apela a todos los recursos de la cultura industrial. Se puede advertir, por ejemplo, en la profusión de almanaques y libros de homenaje. Los almanaques de gran formato de la Fundación Eva Perón con fotos de Eva, en colores, y los libros de homenaje que compilan material gráfico después de su muerte, la muestran como pivote cultural y afectivo del peronismo. La profusión iconográfica de imágenes de Eva abrazando, tocando, acariciando, estrechando manos, certifican "... su cualidad de puente, de médium, entre el régimen y su pueblo" (Sarlo, 2008: 94/95). Finalmente, su último cuerpo, embalsamado, opera como atributo, asimismo, de este exceso pasional y desbordado que Sarlo encuentra ligado a la infinitud de lo sublime.

58 Paco Jamandreu (Bs As 1925/1995). Diseñador de moda, amigo personal de Eva y su modisto.

Tanto la muerte de Eva, como su cadáver, responden al “carácter ilimitado y terrible de lo sublime pasional”⁵⁹ (Sarlo, 2008: 110/111).

Tanto las figuraciones de Eva, como las del Che Guevara, entre otros casos, revelan, asimismo, las relaciones peculiares entre medios, experimentación estética y política. Al respecto, resulta elocuente un episodio que refiere Sarlo, proveniente de otra zona de la cultura, ocurrido el sábado 21 de noviembre de 1970, en el Primer Encuentro Nacional de Cine realizado en Santa Fe, en la sede de la Unión Ferroviaria, en un acto contra la censura y el cierre del Instituto de Cine de Santa Fe.

En tal contexto coincidieron la “vanguardia porteña” con la “política radicalizada” de la época, poniendo en evidencia una diferencia constitutiva entre dos bandos estéticos: la vanguardia, por un lado; el realismo, el cine comprometido y el latinoamericanismo, por otro. Se trata del evento conocido como “la noche de las cámaras despiertas”, en el cual esos posicionamientos en relación con el cine manifestaron contradicciones más amplias acerca de las concepciones entre experimentación estética y política (Sarlo, 2017: 129, 145, 146, 163).

Lo cinematográfico y sus expansiones en distintas textualidades constituyen indicadores de la creciente instalación de ciertos tipos de imaginarios que permean las vinculaciones, siempre tensas, entre arte y política. De tal modo, a las representaciones sobre el Che Guevara, por ejemplo, plantea Sarlo, se entraba por la foto de Omar Sharif en la tapa del primer número de la revista *Cine y Medios*⁶⁰, de julio de 1969, cuyo director, Pedro Sirera, era programador en el cine Lorraine, y su comité

59 Lo sublime pasional: Categoría estético-filosófica de larga tradición. Define una experiencia ambivalente, una especie de displacer gozoso. También la experiencia con lo irrepresentable. Autores de referencia: Pseudo-Longino (Siglo I d.C.), Edmund Burke (1729/1797), Immanuel Kant (1724/1804), Hegel (1770/1831), Nietzsche (1884/1900), Lyotard (1924/1998), entre otros. Fuentes:

<https://www.britannica.com/art/sublime>, <https://es.wikipedia.org/wiki/Sublime>

60 Revista *Cine y Medios*. Se editaron 5 números entre 1969 y 1971, bajo la dirección de Pedro Sirera, dueño de la librería y editorial El Lorreins, en Av. Corrientes 1551 de Bs As, que funcionaba junto con el cine Lorraine, dedicado al cine-arte.

Ver <https://ahira.com.ar/revistas/cine-medios/>

de redacción estaba integrado por Miguel Grinberg, Juan Carlos Kreimer, Homero Alsina Thevenet, Edgardo Cozarinsky y Agustín Mahieu.

La nota correspondiente, en página 16 de la revista, se titulaba “El Che Sharif; la subversión según Hollywood” (Cfr. Nota 18 en Sarlo, 2017: 204/205). De tal modo, la imagen de Sharif, postula Sarlo, logra una condensación de los cientos de rostros fotografiados del Che. La alianza entre fotografía, industria del cine y revistas produce un contacto ya del todo mediatizado con lo político. Se trata de un “ilusionismo gráfico” pendular, que, al citar una “iconografía revolucionaria” de la cultura industrial cinematográfica realiza, al mismo tiempo, una crítica a su propia constitución como cine cultural hollywoodense. En el contexto del Cordobazo⁶¹, “un film del mercado... se proponía morder en la carne sagrada del mito revolucionario”, y esto junto a Antonioni⁶² y Godard⁶³, que, al mismo tiempo que se los censuraba, se instalaban en la industria cultural (Cfr. Sarlo, 2017: 151/152).

Fenómenos de este tipo son los que se constituyen en momentos indicadores de una genealogía singular de la circulación político-cultural, demostrativos de la centralidad que los mecanismos de la cultura industrial mediática ocupaba en los derroteros de un espíritu de época en el cual se había montado ya, desde, por lo menos, la portentosa operación de construcción de las figuraciones de Eva, cuyas derivaciones polémicas recorren, como vimos, las tribulaciones sobre lo estético, lo vanguardista, lo político, lo mediático y lo sagrado durante las décadas subsiguientes.

61 El Cordobazo. Levantamiento popular obrero-estudiantil, huelga masiva y movilización callejera, ocurrido el 29 de mayo de 1969 en Córdoba (Arg.), contra los ajustes económicos y la represión, marcando el inicio del fin de la dictadura de Juan Carlos Onganía.

62 Michelangelo Antonioni (Ferrara 1912/Roma 2007). Cineasta italiano. Director, entre otros films, de *Blow Up*, de 1966, basado en el cuento *Las babas del diablo* de Julio Cortázar.

63 Jean-Luc Godard (París 1930/Suiza 2022). Cineasta franco-suizo, el miembro más influyente de la *Nouvelle Vague*, grupo de cineastas franceses desde finales de la década de 1950, nombrado así por la revista *Cahiers du Cinema* (fundada en 1951). Entre sus miembros: Bazin, Truffaut, Agnès Varda, Rivette, Rohmer, Resnais, Chabrol. Cine vanguardista y experimental con respecto al montaje.

La multidimensionalidad de la temporalidad mediática

Se encuentra en el núcleo de la mediatización el despliegue de una diversa multiplicidad de temporalidades. Sarlo se detiene, por ejemplo, en la experiencia del viaje y su vínculo con una “verdad” no efímera, sino enclavada en las prácticas y códigos de cortesía de la época: a saber, el caso de las **tarjetas postales**. Una constelación de prácticas, modos de hacer y comportamientos se produce en la articulación de tarjetas postales, viaje a Europa y normalismo. Es una época donde aún se experimenta el viaje como “único”, previo a la explosión del turismo de masas. Dice Sarlo: “... los viajes son únicos, se puede volver a Córdoba o a Mar del Plata, pero no a Hamburgo” (Sarlo, 2025: 175). En 1929, al momento de su jubilación, sus tías atesoraban ahorros para el viaje a Italia, Francia y España, y “apoyaban ese recuerdo en una colección de postales, clasificadas por país y ciudad (Sarlo, 2025: 176), y “guardaban su colección de postales europeas en cajitas negras de cartón confeccionadas ad-hoc” (Sarlo, 2025: 178), declara Sarlo sin escatimar fascinación.

Es de suponer que, más allá de la anécdota, lo que Sarlo está indicando es el horizonte de expectativas de un comportamiento corriente que la época permitía fantasear, en el marco del imaginario normalista, que aún contaba con una específica adscripción de clase y capital simbólico, articulando la historia personal con la historia de los medios.

El apogeo de las tarjetas postales durante las décadas del 20 y 30 del siglo XX se mantuvo hasta la Segunda Guerra Mundial —“... nadie mandaba postales del horror”, dice Sarlo: “... ese hiato trágico anunció una lenta e inexorable declinación, compensada por el aumento de viajeros en la era del turismo de masas, que floreció, en Occidente, a partir de la década del 60”. Luego, el derrotero de las postales impresas en cartón sufre una fatal conmoción con el correo electrónico y la captura de imágenes digitales enviadas en archivo adjunto, en el marco de esa “efímera universalidad de las redes sociales” (Sarlo, 2025: 176).

Las postales quedan, actualmente, del lado de los rituales de una añoranza estética vintage y de culto. Hay algo, en las prácticas actuales con las postales, que intenta recuperar esa específica experiencia demorada de la temporalidad, ya que...

“... una postal de cartón habla del tiempo, alguien la compró 10 días atrás, la escribió sobre la mesa de un bar, caminó hasta el correo con una pila de postales similares dirigidas a amigos que, días después, observan que algo insólito se desliza por debajo de la puerta (ni el resumen del banco ni una cuenta ni un folleto de propaganda, sino ese rectángulo escrito que atravesó un tiempo y un espacio reales)” (Sarlo, 2025: 177).

Se trata de una correspondencia “de verdad”, “... como la que traían los carteros dentro de sobres que ofrecen unos segundos de suspenso” y que, además, tenían, en el reverso de cada postal, lo escrito por quien la envió (Sarlo, 2025: 177). La tarjeta postal es una superficie atravesada verticalmente por una línea que divide el rectángulo de cartón en dos mitades: de un lado la dirección y el nombre del destinatario; del otro, el mensaje y la firma del remitente. Tanto la resistencia de su propia materialidad —el cartón en el que se incrustan los trazos—, como los límites de su tamaño —“que justifica la pobreza o la significación liviana y casual de lo escrito” (Sarlo, 2025: 177)—, coloca a las postales más del lado de las cartas que de los papeles efímeros: son como “cartas en pedacitos,

desgarradas antes de su envío, cortadas y vueltas a cortar”, un formato que resulta apropiado para “un mensaje de amor que se tartamudea en lugar de declamarse” (Sarlo, 2025: 177). Sin embargo, cartas y postales son dos géneros totalmente distintos. La postal era como mandar saludos: una lección de sintaxis breve y búsqueda de sinónimos (Sarlo, 2025: 178). Durante la década de 1950, en Argentina, el envío de tarjetas postales cuando se salía de vacaciones se experimentaba como una obligación. La sentencia: “no mandó ni una postal”, indicaba mala educación, una incorrección grave en relación con los códigos de cortesía (Sarlo, 2025: 178).

Sin embargo, el núcleo duro de esos protocolos asociados a dichas materialidades de temporalidades dilatadas y cuerpos en suspensión ya se encontraba bajo el asedio de una instantaneidad que provocaba una neurastenia social de nuevo tipo y preparaba el camino hacia esa “efímera universalidad” actual de las redes sociales.

El grado de percepción de la actualidad se encuentra definido por la tecnología de cada momento: el “directo” —en épocas de la juventud de Sarlo— era el de las transmisiones radiales. Los diarios recogían ese directo pocas horas después, y ese lapso se experimentaba como “inmediato” (Sarlo, 2025: 57). A finales de 1940 y principios de 1950, en la radio y los diarios se encontraba “la actualidad más absoluta”; eran “la velocidad máxima alcanzada hasta ese momento”, sin competencia con la televisión ni con Internet (Sarlo, 2025: 56/57)

La ecología del directo, ya presente en la fruición radiofónica, se torna ambiente con la televisión. La “verdad” de la televisión está, para Sarlo, en “el registro directo en directo”; esa es su verdadera novedad y el fundamento del argumento de la “confiabilidad” del cual goza la televisión, frente a la creciente opacidad de otras instituciones (Cfr. Sarlo, 1994 en Jait y Díaz, 2011). El costo de dicha capacidad es, para Sarlo, la cooptación de lo verdadero por lo verosímil:

“... lo que se ve es literalmente tiempo ‘real’ y, por lo tanto, lo que sucede para la cámara sucede para los espectadores. Si esto no es exactamente así, porque se realizan intervenciones técnicas y estilísticas

(...), sin embargo, todo sucede como si fuera así: el público pasó por alto las posibles intervenciones y la institución televisiva refuerza la credibilidad en el borramiento de cualquier deformación de lo sucedido cuando recurre al registro directo transmitido en directo” (Sarlo, 1994 en Jait y Díaz, 2011).

El registro directo produce un valor de verdad asentado en la ilusión de haber estado allí. **Realismo icónico-indicial, representación, construcción y fantasía**; he ahí la trama que hace a la particular fuerza de la **televisión**:

“El registro directo pone al espectador en los ojos de la cámara [y] posiblemente éste sea uno de los milagros de la retórica televisiva de los últimos años: un ‘realismo’ que asegura la presencia de la ‘vida’ en pantalla; una alusión constante a cómo la ‘vida’ llegó allí: y procedimientos discursivos para que la ‘vida’ sea atractiva y no simplemente sórdida o banal” (Sarlo, 1994 en Jait y Díaz, 2011).

A este particular entramado se adosa el **zapping** en tanto expresión práxica de las mutaciones en la percepción de la velocidad. Escribe Sarlo:

“La velocidad del medio es superior a la posibilidad de retención de sus contenidos: el medio es más veloz que lo que transmite. Por eso, no se dice algo en televisión, sino que se está ahí, en la pantalla. (...) La pausa es la enfermedad de la estética massmediática porque daña lo que se considera su mayor virtud: la variada repetición de lo mismo” (Sarlo, 1991 en Jait y Díaz, 2011).

La experiencia de novedad es, en realidad, un simulacro, ya que lo que en verdad ocurre es la repetición de lo siempre-igual: en la repetición-de-lo-mismo se asienta una aparente decisión de elección, y es allí donde el zapping encuentra su ocasión. El zapping, para Sarlo, viabiliza una

sintaxis igualadora de retazos discursivos a partir de la cual los textos son generados por los televidentes:

“En realidad, podría decirse que esta sintaxis es una ausencia de sintaxis, porque no establece un sistema de subordinación ni un orden entre sus grandes bloques. Es, básicamente, una asociación interminable y periódica, en la que se incluyen los publicitarios y los programas. De allí la posibilidad permanente del zapping: nada se pierde al saltar de un lugar a otro, porque en todos los lugares está lo efectivamente igual. El zapping es la ilusión de la elección en la ilusión del mercado audiovisual. En realidad (salvo en el menú del videocable) no hay mercancías diferenciadas, ni, en consecuencia, elección. En la tómbola del zapping más que un ejercicio de la libertad hay una respuesta del tedio: desplazarse para seguir en el mismo lugar; en el límite, convertir a la programación en un videoclip hogareño realizado desde el control remoto” (Sarlo, 1991 en Jait y Díaz, 2011).

Nótese el tono fuertemente admonitorio de los análisis de Sarlo de la década del 90 del siglo XX sobre el complejo televisivo; un tono presente, por cierto, tanto en sus textos como en los debates sobre cultura mediática desde 1970 por lo menos. Un quantum de elitismo letrado se filtra, siempre, en el desarrollo de sus elaboraciones, asentándose con más fuerza en ciertas zonas de los argumentos; una de esas zonas es lo atinente al campo de la televisión. Con ese tono, postula al control remoto como el artefacto que digita la sintaxis del zapping y a la pulsación como producción del sentido. Las habilidades del tele-espectador, según Sarlo, intentan acoplarse a la velocidad y al flujo del medio, siempre superior en sus capacidades (Cfr. Sarlo, 1994 en Jait y Díaz, 2011). Estos intentos de acoplamiento producen, en el espectador, una “fantasía participativa”. Siendo el zapping una pulsión que mueve la mano con el control remoto, representa, también, el ejercicio de un montaje hogareño, autogestionado, que parece la plena consumación de la democracia (Sarlo, 1994: 64 en Jait y Díaz, 2011). La lógica del parecer habilita el carácter fantasioso

de un ejercicio que se quiere democrático pero que, en realidad, no es más que repetición de lo mismo. En estos textos, la constante oscilación del pensamiento de Sarlo parece tomar partido por el lado de una teoría de la enajenación.

Sin embargo, el punto de vista genealógico, atento a la identificación de los peculiares pliegues del medio, siempre impera. El zapping —consolidado como práctica, como ya apuntamos, a partir de las décadas del 80 y del 90 del siglo XX— no es nuevo, pues ya formaba parte de la lógica previa de la televisión:

“... el zapping hace con mayor intensidad lo que la televisión comercial hizo desde un principio: en el núcleo del discurso televisivo siempre hubo zapping, como modo de producción de imágenes encadenadas sacando partido de más de una cámara en el estudio. La idea de zappar, *por casualidad semántica*, evoca la improvisación sobre pautas melódicas o rítmicas previas; la idea de zapada televisiva conserva algo de la improvisación dentro de pautas bien rígidas. Entre ellas, la velocidad pensada como medio y fin del así llamado ritmo visual, que se corresponde con los lapsos cortos (cada vez más cortos) de atención concentrada. Atención y duración son dos variables complementarias y opuestas: se cree que sólo la corta duración logra generar atención” (Sarlo, 1994: 65 en Jait y Díaz, 2011. *Cursivas nuestras*)

Sarlo destaca la potencialidad creativa del zappar, pero que sólo parece actuar por *casualidad semántica*. Sin embargo, si bien Sarlo nunca deja de adjetivar los efectos de lo televisivo bajo el modo de la crítica y la sospecha, queda claro, en su desarrollo, el argumento de una lógica particular de un fenómeno político-cultural que crecientemente se instalará a partir de la **interfaz TV-control remoto-zapping**, y que transformará definitivamente los espacios de percepción y representación, esto es, el **montaje autogestionado** por el usuario, y, consecuentemente, la creciente desaparición del montaje como especialización técnico-narrativa experta.

La video-política y el show como estilo-marco

También a la política la televisividad otorga su estilo-marco. El “carisma electrónico” tiene su antecedente en la “fotogenia” de los tiempos clásicos de Hollywood, tal como lo desarrollamos anteriormente. El discurso serializado de las comedias, los dramas, el costumbrismo, los entretenimientos, responden más a un estilo-marco que a una tipología de géneros. Ese estilo-marco es el show, cuya gramática se remonta a las variedades cómicas musicales o circenses. El show planea, entonces, sobre las demás matrices estilísticas: “... show de noticias, show de reportajes, show de goles, show nocturno, show teleteatral, show infantil” (Sarlo, 1994: 71); incluso la intimidad, devenida en show íntimo. Todos con el denominador común de la miscelánea (Sarlo, 1994: 71/72).

En tal marco, la **videopolítica** se entiende, entonces, como una nueva etapa en la relación entre política y comunicación en su dimensión massmediática (Cfr. Jait y Díaz, 2011). Sarlo delineó, en el marco de la profusión de este debate en los 90s del siglo XX, siete hipótesis sobre la videopolítica, que a continuación parafraseo: 1) La videopolítica como la forma predominante del aspecto público de la política, en el marco de una reconfiguración tecnológica y cultural en las sociedades occidentales; 2) La videopolítica como promoción de formas aparentemente no mediadas bajo la idea de que todo puede ser mostrado de manera inmediata y en directo, imponiendo sus reglas al discurso político: cambios

en el estilo de argumentación, en la lógica, la retórica, los niveles de la lengua, el sistema de imágenes, el tiempo de interpelación; 3) El establecimiento aparente de una menor distancia entre ciudadanos y políticos; 4) Formas discursivas más sencillas y accesibles de la videopolítica en relación con las de las instituciones deliberativas del sistema político, intentando cumplir la función de relevo de instituciones más lentas e ineficientes; 5) La temporalidad de la videopolítica como puro presente; 6) La política monta sus acontecimientos en relación con el registro de la televisión, incluso muchos acontecimientos políticos son producidos sólo para ocupar un lugar en la videosfera; 7) La videopolítica transforma la democracia representativa en democracia de opinión (Cfr. Sarlo, 1997 en Jait y Díaz, 2011).

Barrios audiovisuales, shopping-spree y efecto-tugurio

El contexto en que se instalan estos regímenes perceptivos tiene que ver con las transformaciones urbanas de la década del 90 del siglo XX, correlativas a la decadencia de los centros urbanos y a la emergencia de otros tipos de topologías: los shopping-centers, que Sarlo nombra como “barrios audiovisuales” (Sarlo, 1994: 14/15).

Al contrario del sensorium arqueológico de un capitalismo aun romantizado que motivaban las galerías y los pasajes del siglo XIX, los shoppings, según Sarlo, son la realización más plena del capitalismo. Ello implica un nuevo tipo de nomadismo, que Sarlo nombra como “contemporáneo”, articulado por los flujos del turismo de masas y la emergencia de una extraterritorialidad y una “libertad plebeya” que entiende en términos de “crisis del espacio público” (Sarlo, 1994: 18/23). Este nuevo sensorium contemporáneo se modula en nuevas prácticas, como la del **shopping spree**: una “bacanal de compras en la cual una cosa lleva a la otra hasta el agotamiento...” (Sarlo, 1994: 28/29) —parecido al scrolling actual, podríamos decir—; o como el **efecto tugurio**, que detecta en las prácticas de esa subcultura que fue instalándose al calor del gaming en los locales de video-game y su vínculo con las adicciones durante fines de los 80 y los 90 del siglo XX.

Ese “efecto tugurio” implica un cambio en el sistema de valoraciones: hay que “ganarle a la máquina”, vencer a “algo realmente diferente”, recuperando, genealógicamente, la lógica del casino. Tanto este “paisaje de los video juegos” como el “zapping televisivo” se despliegan en una “combinación de velocidad y borramiento que podría ser el signo de una época” (Sarlo, 1994: 48/55). Velocidad y borramiento que hacen a las condiciones de producción del montaje autogestionado por el usuario, reciclados del potente entrenamiento perceptivo a escala global que constituyó la industria cultural desde sus inicios, y que podríamos postular como plataforma de formación de nuestros modos actuales de deriva por el espacio digital.

Redes sociales: club de barrio virtual, intimidad pública y gigantografías pasionales

Las redes sociales mediadas por tecnologías constituyen, para Sarlo, una ampliación virtual de un club de barrio. Con un lenguaje fuertemente anclado en el espacio-tiempo de su emisión, plagadas de formas coloquiales simples y palabras de moda, y un despliegue en el manejo de tonos, las redes sociales transitan por la agresión y la ironía, la sinceridad o el fingimiento (Sarlo, 2018: 26): “La página de Facebook transmite rápidamente las novedades: es un diario, un correo de amigos, un club de barrio virtual”, dice Sarlo (2018: 28). En dicho club de barrio ampliado que son las redes sociales, las representaciones del mundo resultan simplistas, las oposiciones son tajantes, los matices no cuentan. “En realidad —dice Sarlo—, vivimos en la siguiente paradoja: cuanto más complicadas son las situaciones, más sencillas aparecen en las redes” (2018: 38). Desde un punto de vista pasional, su retórica se mueve entre el elogio y la agresión. El elogio, para Sarlo, “entraña una retórica difícil”, ya que enceguece de entusiasmo a quien lo enuncia colocando al sujeto elogiado, vía dicha exageración, bajo la amenaza del ridículo. Todo elogio es, en definitiva, un simulacro. En cambio, las agresiones parecen sinceras, más confiables: “Las redes sociales son, en este sentido, el más nítido y fidedigno registro de una tabla de posiciones. A mayor cantidad de agresiones, mayor impacto” (Sarlo, 2025: 153/154). Así como cada

género periodístico—noticia policial, deportiva, política, económica, etc.—se distingue por los suplementos figurados, del mismo modo las redes sociales tienen su propio sistema de suplementos: “emoticones, faltas de ortografía, sintaxis truncas, formas del insulto y del halago” (Sarlo, 2018: 37/38).

Si bien resulta habitual caracterizar a las redes sociales digitales como eminentemente “interactivas”, lo cierto es que en la experiencia de lo mediático estuvo siempre la interactividad, aun como horizonte de búsqueda, y efectivamente presente, de manera temprana, en los procesos de mediatización. Es por ello que los componentes de interactividad se pueden considerar fundantes de las experiencias mediáticas en el marco de fenómenos de cultura de masas. La interactividad se alojó en el circuito de los radioaficionados —un circuito principalmente popular—, quienes eran lectores, asimismo, de las revistas de divulgación y además constructores de aparatos caseros—, con lo cual contaban con “la posibilidad técnica de simetría en producción y recepción” (Sarlo, 1997: 121); y “la audiencia de la radio”, es decir, “el público de las *broadcastings*”, para 1928 contaba con más de 14 empresas en Buenos Aires (Sarlo, 1997: 121). Se trata —como ya lo desarrollamos— de un fenómeno de los años 30 y 40 del siglo XX, que produjo la consolidación de un nuevo vínculo con la radio, no sólo como “laboratorio experimental casero”, sino, también, “mediado”, y habilitando, en consecuencia, “un espacio de ensoñación, separado del momento técnico” (Sarlo, 1997: 122). El cine, a diferencia de la radio, desde el punto de vista técnico, no resultó tan accesible a su manipulación, siendo, además, mucho más costoso (Sarlo, 1997: 122/128). La “producción casera” del cine se muda, principalmente, a las clases altas. Los aficionados al cine podrían caracterizarse, tal vez, al contrario de la radio, como un *amateurismo de elite* ya en vías de profesionalización y conformación de una industria (Sarlo, 1997: 127 y stes.)

La interactividad, y, por asociación, los diversos efectos práxicos en los usuarios y las audiencias, presentados habitualmente como una de las novedades de la mediación digital, encuentra, al contrario, una larga historia en el despliegue de los distintos momentos de la mediatización.

Lo mismo sucede con la exposición de la intimidad: la intimidad pública no es un fenómeno de las redes sociales digitales. Tiene, también, una larga historia. En épocas de redes sociales, las “vidas privadas” convertidas en “vidas públicas” —dice Sarlo— tienen “la previsible regularidad de una tabla periódica” (Sarlo, 2018: 39), con lo cual está marcando —también en este caso— el carácter artefactual y de simulacro que conlleva toda exposición de lo íntimo en redes sociales digitales.

Este deseo de conversión de lo privado en algo público se encuentra, por ejemplo, en la genealogía del periodismo y en el público de cine de la década del 50 del siglo XX. Aunque Zully Moreno ocupaba el centro de las miradas en la revista *Antena*, sin embargo, la información distinguía lo que podía ser dicho de lo que no podía ser dicho. Los columnistas eran discretos con el chisme —dice Sarlo—, y no desafiaban los límites morales atribuidos a sus lectores (Sarlo, 2018: 39), aunque el deseo por escudriñar en lo privado estaba, aunque no se animara aun a desplegar-se del todo, asociado con la sexualidad (Sarlo, 2018: 40).

Estas modificaciones se encuentran ya plenamente instaladas en la década del 70 del siglo XX. El romance entre Carlos Monzón⁶⁴ y Susana Giménez⁶⁵ marca un punto de inflexión: en abril de 1975, la revista *Gente*⁶⁶ reproduce una declaración de Monzón que indica el carácter siempre sintomático de cualquier intimidad públicamente expuesta y, en este caso, además, con un efecto fatalmente premonitorio aunque

64 Carlos Monzón (San Javier, Sta. Fe 1942/Santa Rosa de Calchines, Sta. Fe 1995). Boxeador argentino. Fue campeón mundial en categoría “mediano” a fines de 1970, se retiró en 1977. El 14 de febrero de 1988 asesinó a su pareja, Alicia Muñiz. Fue condenado a 11 años de prisión por homicidio simple. Se desempeñó también como actor en varias películas. Durante la filmación de *La Mary*, en 1974, inició una relación con Susana Giménez, que se extendió casi por 4 años. https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Monzón#

65 Susana Giménez (Bs As, 1944). Actriz, conductora de televisión y empresaria argentina. https://es.wikipedia.org/wiki/Susana_Giménez

66 Revista *Gente*. Fundada por Editorial Atlántida el 29 de julio de 1965. Revista ícono de la prensa argentina. Temas de farándula, política y sociedad. Pasó de semanario a mensual en 2021. [https://es.wikipedia.org/wiki/Gente_\(revista_argentina\)#](https://es.wikipedia.org/wiki/Gente_(revista_argentina)#)

desplazado: “... yo la voy a matar” (Sarlo, 2018: 40). La química sexual entre los personajes había traspasado la pantalla. Si bien siempre los límites entre realidad y ficción son inestables, dice Sarlo, lo cierto es que la película *La Mary*, de Daniel Tinayre, de 1974, cambia al cine argentino y su sistema de personajes (Sarlo, 2018: 41)⁶⁷.

De todos modos, los chismes y los rumores se encontraban estrictamente separados (Sarlo, 2018: 41), eran dos géneros distintos. Lo que mutó, en la actualidad —a la actualidad de la digitalización se refiere Sarlo—, es esa diferencia:

“Donde se dice todo, el chisme tiene solo cinco minutos de vida. Y el rumor que lo alimenta es igualmente fugaz. Los protagonistas fabrican y emiten sus propios rumores por la televisión; los escriben en las redes. Ha nacido un nuevo régimen de circulación de lo falso, semifalso, semiverdadero, inventado, sabido, comprobado, improbable” (Sarlo, 2018: 42).

En épocas de redes sociales, “... los protagonistas gestionan su propia esfera de chismes y rumores” (2018: 42). La retórica de las redes y los medios se conjugan en figuraciones del chisme y el rumor que, desde un punto de vista psicológico y moral, se pueden considerar a la manera de “gigantografías pasionales”, produciendo un espacio emocional en el cual conviven celos, deseos de venganza, etc., esto es, afectos, en general, “bajos” (Sarlo, 2018: 43). La lógica que se va instalando es la de lo incontestable y lo inverificable.

67 Película *La Mary*. 1974. Dirección Daniel Tinayre. Protagonizada por Susana Giménez y Carlos Monzón. Con un erotismo explícito, la intensa química entre los protagonistas trascendió la pantalla. Con el tiempo, se convirtió en una película de culto.

https://es.wikipedia.org/wiki/La_Mary#

La construcción de un objeto de estudio: “... la cultura de masas, ese fantasma plebeyo”

De las múltiples referencias autorales que incluye Sarlo en relación con la emergencia de lo que nosotros nombramos como campo de estudios de la Comunicación, se destacan las obras de dos autores: Oscar Masotta⁶⁸ y Eliseo Verón⁶⁹.

Encuentra Sarlo, en Masotta, la “sensibilidad prototípica de la década del sesenta” del siglo XX, una “personalidad” que articula literatura, filosofía, análisis del pop art y las culturas mediáticas, estética y psicoanálisis, que circula entre la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y el Instituto Di Tella, que se mueve del sartrismo al estructuralismo, de Merleau-Ponty a Lacan. Esta “movilidad de Masotta” en el campo cultural, dice Sarlo, no tiene equivalentes (Sarlo, 2007: 129). Una figura análoga, en el campo de las ciencias sociales, es, para Sarlo, Eliseo Verón.

Reconstruir los recorridos de Masotta y Verón implica, para Sarlo, “hacer revista de las ideas que fueron verdaderamente influyentes en los años sesenta” del siglo XX (Sarlo, 2007: 129). En ambos se constata el pasaje al estructuralismo. Verón tradujo y prologó, en 1961, la *Antropología Estructural* de Claude Lévi-Strauss para EUDEBA, y publicó,

68 Oscar Masotta (Bs As 1930/Barcelona 1979).
Ver <https://www.descartes.org.ar/masotta-biografia.htm>

69 Eliseo Verón (Bs As 1935/2014). Ver <https://archivoveron.una.edu.ar/eliseo-veron-bio/>

en 1962, el primer reportaje argentino al antropólogo francés. Por su parte, Masotta fue el primer teórico del arte pop en clave estructural-semiológica, y el primer comentarista de Lacan en Argentina (Sarlo, 2007: 130/131). Refiere Sarlo que mientras Verón se dedicaba al estudio de la semantización de la violencia política en los medios y la narración de la fotonovela, Masotta se ocupaba de la historieta: "...objetos construidos por y para el análisis estructuralista" que son, al mismo tiempo, **"objetos de la cultura de masas, ese fantasma plebeyo"** —dice Sarlo—, "que había obsesionado a los intelectuales" y que se constituyó como dimensión analítica con instrumentos teóricos traducibles "políticamente", esto es, como "manifestaciones ideológicas" (Sarlo, 2007: 131. Cursivas nuestras).

La producción estructural del sentido convocaba una serie de perspectivas provenientes de la lingüística de Saussure y Jakobson, de la semiología de Umberto Eco, de la antropología de Lévi-Strauss, de la crítica de Barthes, y postulaba al marxismo como síntesis de dichas perspectivas dispares. Con el marxismo estructuralista nacía, entonces, una nueva modalidad de la práctica teórica, en perfecta sintonía con "las condiciones de un campo intelectual moderno y radicalizado" (Sarlo, 2007:132/133).

Esos "nuevos objetos de análisis" que se encuentran en la cultura de masas, desde finales de los 60 del siglo XX, y en la primera mitad de los 70, van definiendo, con un tono althusseriano-marxista, el contorno de un campo crítico-cultural en el cual ya se advertían quebradas las distinciones tradicionales de la crítica y la estética (Sarlo 2007: 133/134). La revista *Los Libros*⁷⁰, por ejemplo, declaraba, en 1970, la ruptura con una definición literaria de la escritura (Sarlo, 2007: 134/135). Al contrario, la

70 Revista *Los Libros*. 1969/1976. 44 números. Fundada y dirigida, en sus primeros años, por Héctor Schmucler. Revista de estudios críticos. A partir del Nro. 21 y la salida de editorial Galerna, se conformó un consejo de dirección constituido por Schmucler, Ricardo Piglia y Carlos Altamirano, al que se sumaron Germán García y Beatriz Sarlo. Profundos desacuerdos en relación con su línea editorial. Salen Schmucler y García en el Nro. 29. El nuevo consejo de dirección, de adscripción maoísta, se integra con Piglia, Sarlo y Altamirano. Nuevos desacuerdos, salida de Piglia. Se clausura después del golpe militar de 1976. Ver <https://ahira.com.ar/revistas/los-libros/>

escritura se encontraba en las noticias, en los flashes televisivos, en los volantes de fábrica, en las crónicas periodísticas. Se trataba de una “escritura vinculada a la propaganda política”, como en los años 20 brechtianos del siglo XX (Sarlo, 2007: 134/135). Durante los tiempos de la dictadura de Onganía, la revista de la CGT de los Argentinos —otro ejemplo—, dirigida por Rodolfo Walsh, publicaba una historieta de temática política, en la cual aparecía el ministro Adalbert Krieger Vasena⁷¹ como un personaje malvado con el disfraz de Superman, como “clave de la dominación simbólica que los EEUU ejercían sobre América Latina con sus productos de masas” (Sarlo, 2007: 135).

La figura de Rodolfo Walsh, retomando lo ya dicho sobre su obra, sintetiza —para Sarlo— una modalidad de intervención político-cultural en la que la cultura de masas es no solo instrumento, sino también campo de acción ideológico-discursivo, un campo de intervención en el cual se conjugaban el periodismo con los géneros menores, como el policial (Sarlo, 2007: 135). En 1969, Aníbal Ford⁷² escribe el primer texto comprensivo sobre Walsh, formando parte de un conjunto de intelectuales que Sarlo nombra como “populistas”, en el cual la cultura popular y mediática se analiza desde posiciones no-semiológicas, considerándolas “como portadoras de una cultura popular-nacional que las élites, tanto como la izquierda, habrían pasado por alto” (Sarlo, 2007: 135).

Desviado del análisis semiológico y la estética pop, este abordaje que Sarlo postula como “populista” —en el cual encontramos principalmente las obras de Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano, entre otros—, se ocupa del folletín y la gauchesca, del periodismo, de las letras de tango, del cine nacional, del melodrama, la radio, la televisión, entre otros objetos, interpretándolos como manifestaciones y prácticas de

71 Adalbert Krieger Vasena (Bs As 1920/2000). Ministro de Economía y del Trabajo entre 1967 y 1969 durante el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía.

Ver https://es.wikipedia.org/wiki/Adalbert_Krieger_Vasena

72 Aníbal Ford (Bs As 1934/2009). Escritor, periodista y teórico de la comunicación argentino. Ver <https://anibalford.blogspot.com/2010/10/biografia-anibal-ford.html>

una voz popular, presente incluso bajo las férreas leyes de la industria cultural: "... hablarían en verdad del pueblo; y ese pueblo, a su vez, hablaría de la Nación, de la relación entre sectores populares y elites, en fin, del peronismo", remata Sarlo (2007: 136), señalando la peculiaridad de una interpretación peronista de la cultura popular en clave gramsciana.

En esta serie se incluye a Héctor Schmucler, que había dirigido *Los Libros*, y edita, en Buenos Aires, *Comunicación y Cultura*, fundada en Chile, a partir de 1973, con temáticas comunicacionales en relación con las prácticas de los sectores populares. También la revista *Crisis*⁷³, hasta su cierre a raíz del golpe de Estado de 1976, es tribuna de estas perspectivas que se sostienen durante la dictadura militar con un carácter nítidamente impugnador (Sarlo, 2007. Cfr. nota 61).

73 Revista *Crisis*. Revista de literatura, cultura, política. Nos referimos a su primera época: 1973/1976. <https://ahira.com.ar/revistas/crisis/>

El debate Sarlo/Landi: la teoría como chatarra y la crítica al populismo cultural

Como decíamos, Sarlo mantiene una relación incisiva, fuertemente polémica, con lo que nombra como “el círculo epistemológico del populismo cultural” (Sarlo, 2011: 20).

Se trata de una posición que se puede identificar con mayor o menor presencia, pero de manera constante, en toda la obra de Sarlo. Es su aversión tanto a las posiciones neoliberales como a lo que nombra como “neopopulistas de mercado”, que “piensan que los pobres tienen tantos recursos culturales espontáneos que pueden hacer literalmente cualquier cosa con el fast-food televisivo” (Sarlo, 1994: 8). En el marco de esta actitud de sospecha, Sarlo se interroga sobre las lógicas en que el sentido común espontáneo circula como “un compuesto de lo que imparten los medios y de las huellas de viejas imposiciones, experiencias y privaciones simbólicas” (Sarlo, 1994: 11)

El famoso debate entre Beatriz Sarlo y Oscar Landi⁷⁴ se desarrolla en el contexto de la transición entre el alfonsinismo y el neoliberalismo menemista, con el fondo de las privatizaciones y el ingreso de multimédios y capitales extranjeros al espectro comunicacional argentino, y

74 Oscar Landi (Bs As 1939/2003). Investigador y ensayista en cultura, política, comunicación. En 1987 publica *Medios transformación cultural y política* (Bs As: Legasa). En 1992, su famoso *Devórame otra vez: qué hizo la televisión con la gente, qué hace la gente con la televisión* (Bs As: Planeta).

una lógica comercial en términos de la planificación de la programación mediática (Cfr. Jait y Díaz 2011: 1).

Muy importante a los fines de contextualizar dicho debate es tener en cuenta el seminario “Política y comunicación: ¿Hay un lugar para la política en la cultura mediática?”, realizado en Córdoba a fines de 1991, el cual se dedicó al tema del nuevo escenario massmediático, convocando a diversos especialistas, entre los cuales estaban Nicolás Casullo, Francisco Delich, Christian Ferrer, Ricardo Forster, Oscar Landi, María Cristina Mata, Beatriz Sarlo, Héctor Schmucler, Luis Quevedo y Silvia Tabachnik (Cfr. Jait y Díaz 2011: 1).

Teniendo como referencia la reconstrucción realizada por Jait y Díaz (2011), se constatan, en el marco de dicho seminario, tres grupos en relación con el debate comunicación/política. El primer grupo, en el cual se ubican Oscar Landi y Luis Quevedo, se posiciona desde un discurso crítico, pero caracterizando a la transformación del discurso político como inevitable, no constituyendo esto, en sí mismo, un retroceso. En el segundo grupo, Ricardo Forster, Nicolás Casullo y Christian Ferrer, señalan el empobrecimiento que la televisión produce en la retórica política y la complicidad de los intelectuales “cooptados por el mercado”. La tercera posición es la de Beatriz Sarlo, indicando que la estética de los massmedia coincide con el estilo político de la época, y que entre ellos hay una “relación armoniosa”, refieren Jait y Díaz (2011: 1) citando, a su vez, a Mangone (2007-2008). Landi, por el contrario, postula que se exagera el rol atribuido a los medios masivos. Los términos antagónicos del debate ya están echados: ahí donde Sarlo apunta a cuestiones de lenguaje —formales y estructurales—, Landi parece situarse en una concepción inmanentista. Simultáneamente, el libro de Oscar Landi, *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente. Qué hizo la gente con la televisión* (1992), es objeto de una crítica radical por parte de Sarlo.

En el argumento de Landi se encuentra, de manera central, la metáfora del videoclip como estructurante de la época de la posmodernidad (Landi, 1992 en Jait y Díaz, 2011). La imbricación genérica que habilita supone la articulación de pastiche, micro-relato, disimetría, fragmento

(Cfr. Jait y Díaz, 2011). También, en la perspectiva de Landi, el videoclip representa lo mejor y lo peor del pop (Landi, 1992 en Jait y Díaz, 2011). Se encuentra en sintonía con la noción de “neobarroco” de Calabrese. Con ello designa un tipo de matriz cultural y subjetividad polidimensional, inestable, mutable, cuya poética nutre el gusto de la época (Cfr. Calabrese, 1999 en Jait y Díaz, 2011). Dicha estesis se establece, constitutivamente, a partir de la cultura mediática, y, principalmente, de la pantalla televisiva con su lógica del exceso, del detalle, de la metamorfosis (Cfr. Landi, 1992 en Jait y Díaz, 2011).

Landi plantea, consecuentemente, al videoclip, como un género-síntoma: consumo juvenil, collage electrónico, narración fragmentada, temporalidades irregulares, manipulación de la materialidad digital, simulaciones y montajes quebrados, entre otras características (Cfr. Landi, 1992 en Jait y Díaz, 2011). Derivado de las experimentaciones con los recursos televisivos, el videoclip es una especie de desecho cultural que mezcla vanguardia con publicidad (Cfr. Jait y Díaz, 2011). Toda la cultura, entonces, se convierte progresivamente en chatarra, escombros, desperdicios de la historia cultural (Landi, 1992 en Jait y Díaz, 2011), constituyéndose, simultáneamente, como núcleo de propulsión de lo político.

Sarlo retoma el tópico de la chatarra y, en “La teoría como chatarra” (1992), emprende la polémica con Landi, señalando que a Landi le parece “positiva”, y hasta “emancipatoria”, esa reorganización simbólica en torno al reciclaje y la mezcla genérica. Como ejemplo van, vía Sarlo, los análisis de Landi sobre la política, la televisión, Olmedo⁷⁵ y el videoclip (Cfr. Sarlo, 1992 en Jait y Díaz, 2011). Los argumentos de los comunicólogos latinoamericanos y su deglución de la teoría del simulacro de Baudrillard (1978, en Jait y Díaz, 2011) se encuentran, para Sarlo, en el mismo sintagma. Lo medular de la crítica de Sarlo es que Landi plantea a la televisión “desde su propia materia”, aboliendo la distancia crítica, y evitando —retomando aquí, a su vez, los argumentos de una reseña de

75 Alberto Olmedo (Rosario 1933/Mar del Plata 1988). Famoso capocómico de la televisión, el cine y el teatro en Argentina.

Alberto Ure publicada en *Clarín* en 1992 con motivo del libro de Landi—, el lugar donde realmente hay que ir, un lugar diferente de la televisión para pensar la televisión (Cfr. Sarlo, 1992 en Jait y Díaz, 2011). En definitiva, el reproche de Sarlo a Landi es que adolece de distancia crítica en relación con su objeto, y resulta devorado por éste (Cfr. Jait y Díaz, 2011).

De tal modo, Sarlo deconstruye los argumentos de Landi y se enfrenta de otra manera al videoclip y la televisión de las décadas de 1980 y 1990:

“Como el clip, las obras de vanguardia se basan ‘en discontinuidades y combinaciones de los lenguajes y narrativas’. El hecho de que la ruptura fue producida hace más de sesenta años y que se fue incorporando a los posibles narrativos en el curso de esas décadas, a Landi lo tiene sin cuidado. Cuando Joyce modifica radicalmente la gramática del relato está haciendo saltar en pedazos la novela tal como había llegado hasta él; su práctica fue radicalmente inaceptable porque se descubrió, con acierto, que era radicalmente revolucionaria en lo estético y en lo moral. Joyce fue ilegible (el *Finnegans Wake* sigue siendo uno de los puntos más altos de negatividad). No es necesario considerar esta negatividad como un valor para descubrir que el clip presenta un problema distinto: forma legible, fuertemente atada a íconos que potencian el reconocimiento, pautada por la repetición y la tenaz coherencia de la música. Quizás por eso mismo, Landi cree que el video musical ‘puede ser considerado como una pieza central de un proceso positivo de transformación del mismo concepto de realidad, de emancipación de las visiones duras de la historia vigente en la modernidad’. Inspirada en Gianni Vattimo a quien se cita, la positividad emancipatoria del clip sería claramente posmoderna: el clip liberaría de los grandes relatos, de las prisiones de la razón, de la fundamentación de la práctica según valores, de la centralidad del sujeto, de las teleologías, etcétera. Y, al mismo tiempo, el clip se pone al servicio de viejas historias (como antes nos explicó Landi que hace el teleteatro). Esta limpieza emancipatoria que hace el clip de las prisiones tendidas por los grandes

relatos, no es ajena a otra de sus virtudes: poner en evidencia ‘el éxtasis por la superficialidad, el desecho como estética’” (Sarlo, 1992 en Jait y Díaz, 2011).

Esa distancia de la experiencia concreta que Sarlo le reprocha, le hace decir a Landi —sin demostrar, según Sarlo— que la televisión produce lo único real y las propias leyes de su verosímil: lo que nos quita como centralidad subjetiva, nos lo devuelve transformado y centuplicado en mundo simbólico. De ahí que, para Landi, los espectadores, para participar de *ese* efecto de realidad, le piden a la televisión que los devore de nuevo.

Escribe Sarlo:

“Como Verón ya ha teorizado sobre la cuestión, Landi se siente eximido de mayor argumentación discursiva. Ha llegado donde quería llegar: la admiración por los éxitos de los massmedia se cierra en esta concepción celebratoria sobre su capacidad para fundar lo único real posible, la de las imágenes” (Sarlo, 1992 en Jait y Díaz, 2011. *Cursivas nuestras*).

Ir en contra de Landi parece llevar a Sarlo, en el fragor de la polémica, a proferir, tal vez, la única mención directa, levemente aprobatoria, de la necesidad del enfoque sociosemiótico veroniano.

Crítica al testimonio, pos-memoria y mediatización

Toda reconstrucción del pasado es, según Sarlo, “vicaria e hipermediada” (Sarlo, 2005: 129). Imposibilitado estructuralmente de la posibilidad de recuperación de la experiencia directa, el conocimiento del pasado depende de mediaciones y sustitutos. Incluso en las narrativas testimoniales, en primera persona, el recuerdo de la experiencia vivida se trama con prácticas y narrativas mediadoras: la de los diarios, la radio, la televisión, la fotografía, el cine, la conversación social, etc.

Sin embargo, en nuestra época de primacía de lo subjetivo y de la experiencia, la verdad-del-sujeto se erige como fidelidad a lo sucedido, instaurándose un “nuevo realismo” (Sarlo, 2005: 27). El problema —como ya planteamos anteriormente— reside en sí, efectivamente, la primera persona es garantía de verdad (Sarlo, 2005: 28). Se produce, dice Sarlo, la inversión del postulado de Benjamin: “... la guerra de 1914-1918 marca el comienzo del testimonio de masas”⁷⁶. Esta ruptura de la “continuidad de la experiencia” entre distintas generaciones, se constata —plantea Sarlo refiriendo a Le Goff (1998)—, en los años 60 del siglo XX⁷⁷. Resulta central, en dicho proceso, la articulación entre innovación tecnológica, cultural y moral, ya que dicha discontinuidad entre generaciones proviene de

76 Referencia a Wieviorka, Annette (1998) *L'ère du témoin*, París: Plon, p. 12, en Sarlo 2005: 29.

77 Referencia a Le Goff, J. P. ([1998] 2002) *Mai 68, l'héritage impossible*, París: La Découverte, en Sarlo 2005: 35.

“la aceleración del tiempo” (Sarlo, 2005: 36), que torna intransferibles los saberes y las creencias. A la consiguiente “muerte del sujeto” le sucedió, entonces, una “restauración de la primacía de esos sujetos expulsados”; lo que Sarlo nombra como “el sujeto resucitado” (Sarlo, 2005: 37).

Su crítica al género autobiográfico instala, justamente, una sospecha acerca de “la ilusión de que existe algo así como un sujeto unificado en el tiempo” (Sarlo, 2005: 38), ilusión que se desvanece al constatar que, en realidad, “no hay sujeto exterior al texto...”, y, concomitantemente, que todo “pacto referencial” resulta “ilusorio” (Sarlo, 2005: 38); no existe, en definitiva, una garantía que remita “a una relación verificable entre un yo textual y un yo de la experiencia vivida” (Sarlo, 2005: 38). El yo-textual es solo una máscara de un constitutivo yo-ausente. La “confianza ingenua en la primera persona y en el recuerdo de lo vivido” (Sarlo, 2005: 63) se sostiene sobre el equívoco de la inmediatez de la experiencia (Sarlo, 2005: 55). De ello resulta “una fetichización de la verdad testimonial” (Sarlo, 2005: 63) la cual, desde la zona del trauma histórico, se expandió progresivamente a todos los espacios de la mediatización contemporánea, y es, actualmente, mecanismo central en la construcción de subjetividades. La pulsión testimonial, justamente, en nuestra actualidad de mediatización digital, parece tener los rasgos de una epidemia.

La pos-memoria indica, entonces, esta creciente banalización de la discursivización de lo personal y lo íntimo que va instaurando un imaginario de una subjetividad atiborrada de “nuevos derechos” (Sarlo, 2005: 134).

Para terminar, de manera provisoria, este breve repaso por la obra de Sarlo, dejamos sentado un dilema que en sus textos no deja de insistir. Parte del malestar de la época tal vez tenga que ver, como se infiere de la lectura de Sarlo, con la percepción de una irremediable inconmensurabilidad entre, por un lado, el acceso formal a todo un conjunto de derechos —con sus correspondientes prerrogativas, libertades y garantías—, y su contraste con las derivas subjetivas de los modos de vida efectivamente concretos de la actualidad, librados a las inclemencias de una colosal y creciente intemperie subjetiva, social, económica, cultural y política. Lidiar con dicha inconmensurabilidad parece ser el desafío del presente.—

Referencias

- Aa. Vv. (1992) *Política y comunicación: ¿Hay un lugar para la política en la cultura mediática?* Coordinadores: Héctor Schmucler, María Cristina Mata, Bs As: Catálogos. En Jait y Díaz, 2011.
- Barthes, Roland (1970), *S/Z*, México: Siglo XXI. En Sarlo, 2022.
- Baudrillard, Jean (1978) *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós. En Jait y Díaz, 2011.
- Calabrese, Omar (1999) *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra. En Jait y Díaz, 2011.
- Didi-Huberman, Georges (2000) "Devant le temps; histoire de l'art et anachronisme des images", París: Minuit. En Sarlo, 2008.
- Foucault, Michel (1970) *Arqueología del saber*, México: Siglo XXI. En Sarlo, 2003.
- Garbatzky, Irina (2010) "Raúl Escari, escritor, happenista" en Giordano A. editor, *Los límites de la Literatura, Cuadernos del Seminario 1*, Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina-UNR.
- Jait, Alel y Díaz, Sergio (2011) "El debate Sarlo/Landi: entre la elección y el zapping", *Question*, Vol. 1, Nro. 31.
En <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1194>
- Jitrik, Noé (1973) *Editorial Arte y Literatura*, La Habana. En Sarlo, 2011.
- Landi, Oscar (1992) *Devórame otra vez*. Bs As: Planeta. En Jait y Díaz, 2011.
- Le Goff, Jean-Pierre ([1998] 2002) *Mai 68, l'héritage impossible*, París: La Découverte. En Sarlo, 2005.

- Mangone, Carlos (2007/2008) "A 15 años. Las polémicas sobre TV en los 90, una excusa para discutir intervenciones intelectuales y políticas culturales", en *Cuadernos críticos de la comunicación y la cultura*, Nro. 3, Bs As. En Jait y Díaz, 2011.
- Moles, Abraham (1990) *El kitsch: el arte de la felicidad*, Barcelona: Paidós. En Sarlo, 2011.
- Prieto, Adolfo (1969) *Estudios de Literatura Argentina*, Bs As: Galerna. En Sarlo, 2003.
- Ranciére, Jacques (1996) "Le concept d'anachronisme et la verité de l'historien", *LI-nactuel*, Nro. 6. En Sarlo, 2008.
- Saïtta, Sylvia (1998) *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, Bs As: Sudamericana.
- Sarlo, Beatriz ([1985] 2011) *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Bs As: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz ([1988] 2020) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Bs As: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz ([1992] 1997) *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Bs As: Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz ([1998] 2017) *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Bs As: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz ([2001] 2007) *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Bs As: Emecé.
- Sarlo, Beatriz ([2003] 2008) *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*, Bs As: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (1991) "El audiovisual político", en *Revista Punto de Vista*, Nro. 41. En Jait y Díaz, 2011.
- Sarlo, Beatriz (1992) "La teoría como chatarra. Tesis de Oscar Landi sobre la televisión", en *Revista Punto de Vista*, Nro. 44. En Jait y Díaz, 2011.
- Sarlo, Beatriz (1994) *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Bs As: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (1997) *Instantáneas: Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*, Bs As: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Bs As: Siglo XXI.

- Sarlo, Beatriz (2010) *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Bs As: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (2018) *La intimidad pública*, Bs As: Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (2022) *Clases de Literatura Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1984-1988*, Bs As: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (2025) *No entender. Memorias de una intelectual*, Bs As: Siglo XXI.
- Virilio, Paul (1988) "Velocidad y fragmentación de las imágenes" en Revista Fahrenheit 450, Nro. 4. En Jait y Díaz, 2011.
- White, Hayden (1973) *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century*, Maryland: Johns Hopkins University. En Sarlo, 2022.
- Wieviorka, Annette (1998) *L'ère du témoin*, París: Plon. En Sarlo, 2005.
- Williams, Raymond (1983) "Region and class in the novel" en *Writing in Society*, Londres: Verso. En Sarlo, 2011.

