

# REVISTA MARACANAN

## Seção Especial

### Biografiar a Beatriz Sarlo

*To Write Beatriz Sarlo's biography*

**Judith Podlubne\***

Universidad Nacional de Rosario;  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y  
Técnicas, Argentina

**Recebido em:** 18 mar. 2019.

**Aprovado em:** 3 abr. 2019.



---

\* Profesora Titular de Análisis del Texto, Directora del Maestría en Literatura Argentina, Directora del Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Investigadora Independiente de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Argentina. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. (judithpodlubne@gmail.com)

## Resumen

El artículo presenta una serie de problemas e interrogantes en torno a la escritura biográfica, suscitados a partir del deseo de biografiar a Beatriz Sarlo. El apartado inicial ofrece un relato reflexivo de los motivos y circunstancias que impulsaron este deseo y anticipa algunas consideraciones sobre el modo en que se concibe el vínculo entre biógrafo y biografiado y la relación del biógrafo con los hechos. El apartado siguiente se centra en el análisis del relato que Sarlo compone de la voz de Rosa del Río, su tía materna, en *La máquina cultural*, con el propósito de examinar la importancia que este relato alcanza en la elaboración de los recuerdos de infancia de la autora. El apartado final especifica la incidencia que lo escrito tiene en la configuración de lo "vivido" que propone Sarlo e indaga a partir de esta especificación sobre el lugar que la escritura biográfica le reserva a las autoimágenes del biografiado.

**Palabras clave:** Biografía. Beatriz Sarlo. Biógrafo y Biografiado. "Lo vivido".

## Abstract

This article presents a series of problems and questions about the biographical writing, which issued from the desire to write Beatriz Sarlo's biography. The initial section offers a thoughtful account of the motives and circumstances that drove this desire and anticipates some considerations about the way in which the bond between biographer and biographee is conceived and the biographer relationship with the facts. The following section focuses on the analysis of the narration that Sarlo composed of the voice of Rosa del Río, her maternal aunt, in *La máquina Cultural*, with the purpose of examining the importance that this story reaches in the author's elaboration of childhood memories. The final section specifies the incidence that writing has on the configuration of that which has been experienced that Sarlo proposes and, based on this specification, inquiries into the place that the biographical writing reserves to the self-images of the subject.

**Keywords:** Biography. Beatriz Sarlo. Biographer and Biographed. "The lived".

## I.

Virginia Woolf identificó los libros principales de Lytton Strachey con la suma de posibilidades e imposibilidades de la biografía. Mientras en *Victorianos eminentes* Strachey había logrado revivir a sus protagonistas con estudios breves y algo del exceso de las caricaturas, en *La reina Victoria e Isabel y Essex* había encarado una tarea más extensa y ambiciosa, con resultados contrapuestos. “¿Quién puede dudar después de haber leído ambos libros, uno detrás de otro, de que *Victoria* es un éxito triunfal e *Isabel* es, por comparación, un fracaso?”.<sup>1</sup> El juicio se sustentaba en las decisiones técnicas del biógrafo. En *Victoria*, Strachey había tratado a la biografía como un oficio: se había sometido a sus limitaciones. En *Isabel*, en cambio, la había considerado un arte y había desafiado sus requisitos. Las dos reinas lo habían enfrentado a problemas muy distintos. De Victoria, se sabía todo. El biógrafo no podía inventarla porque a cada paso encontraba un documento que ponía a prueba sus invenciones. De Isabel, se sabía muy poco. La sociedad en la que había vivido era tan remota que sus acciones y circunstancias estaban plagadas de extrañeza y oscuridad. Su caso parecía prestarse a la escritura de un libro que combinara lo mejor de ambos mundos, pero los hechos y la ficción se habían rehusado a mezclarse.

El contraste con que Woolf introducía este cuadro general retumbaba en el fondo de inquietud que había acompañado la emergencia de mi ¿fantasía? ¿arrogancia? de biografiar a Beatriz Sarlo. Reconozco con claridad que en nadie —sin una cuota pronunciada de ambición y temeridad— se engendraría una fantasía semejante. No hace falta ser un estudioso del género para intuir que cualquier imaginación de esta naturaleza pide ser interrogada por el sujeto que la experimenta. Se trata, diría, del tipo de preguntas que activa en simultáneo el proceso biográfico y la novela subjetiva. La simultaneidad revierte en favor de la biografía preservándola del sopor burocrático de los biógrafos profesionales. “Todas las buenas biografías, escribe Michael Holroyd, son intensamente personales, ya que en verdad retratan la relación entre el escritor y su sujeto”.<sup>2</sup> La fantasía dio lugar a una serie de preguntas que fueron desplegando, una a una, todas las dificultades e inconveniencias, la flagrante falta de oportunidad, que significaba encarar un proyecto semejante. ¿A quién se le ocurriría biografiar a un sujeto en plena actividad? Alguien que acaba de publicar su último libro hace unos pocos meses.<sup>3</sup> La opinión de los biógrafos es unánime en este aspecto. “Cada vez lo creo más, afirma Benoit Peeters, no hay biografía sino de los muertos. Entonces falta siempre el lector supremo:

<sup>1</sup> WOOLF, Virginia. El arte de la biografía. *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Buenos Aires: La bestia equilátera, 2012, p. 204.

<sup>2</sup> SERRA BRADFORD, Matías. La perfección de la vida. Una visita a Michael Holroyd. En: HOLROYD, Michel. *Cómo se escribe una vida*. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias. Buenos Aires: La bestia equilátera, 2011, p. 16.

<sup>3</sup> *La intimidación pública* apareció en Seix Barral (Buenos Aires) en agosto de 2018.

el desaparecido. Si existe una ética del biógrafo, tal vez resida ahí: ¿se atrevería éste a presentarse, con su libro, frente a su *sujeto*?”.<sup>4</sup> La mala fama de los biógrafos encuentra una razón primordial en este cortejo con la muerte.

Por motivos que todavía desconozco, y que no descarto que haya que atribuir solo a la necedad o la ambición, las dificultades que iba apuntando no afectaban mi interés en el propósito sino que lo estimulaban. Crecía mi curiosidad por las alternativas que la forma biográfica le ofrecía a la escritura crítica. Advertí tarde, mientras preparaba este trabajo, que Sarlo había experimentado con algunas variantes.<sup>5</sup> Comencé a trabajar con pulsión documental. En rigor, retomé e insistí sobre algunas preocupaciones de juventud. A fines de los años 90, había escrito un artículo sobre Beatriz Sarlo y Horacio González, que con el paso del tiempo se convirtió en un mito de iniciación privado.<sup>6</sup> Como la mayoría de quienes nos formamos en Argentina durante esa década, fui lectora lápiz en mano tanto de los libros de Sarlo y de González como de los números de *Punto de vista* y *El ojo mocho*. Volvía ahora con ínfulas biográficas a un momento que recordaba poco —el olvido de lo vivido es la condición del mito— pero del que conservaba algunas reliquias personales. Recuperé mis carpetas y cuadernos Sarlo, las colecciones de ambas revistas con mis subrayados y comentarios en *post-it* todavía adheridos, los diarios y recortes de la época; releí su obra completa, las reseñas a sus libros, algunos estudios críticos (me sorprendió que no hubiese tantos como parecía augurarse a mediados de los noventa); activé la búsqueda de sus notas, crónicas y artículos periodísticos en la hemeroteca, leí, escuché y miré decenas de entrevistas, muchas entrevistas, sobre distintos temas. Conversé durante horas con Sylvia Saitta.<sup>7</sup> Empecé a armar mi archivo Sarlo. Me puse a trabajar en un *dossier* sobre su obra. Mis primeros pasos. Si nos atenemos a las consideraciones de Richard Holmes, se diría que el proceso biográfico estaba en marcha. En *Huellas. Tras los pasos de los románticos*, un libro ineludible para mis preocupaciones, Holmes sostiene que el proceso biográfico consta de dos elementos principales o hilos entrelazados.<sup>8</sup> El primero es la reunión de materiales, la recopilación en orden cronológico del “viaje” de un hombre por el mundo; los hechos, los dichos, los pensamientos de los que se tiene constancia, los lugares por los que se movió y las caras que

<sup>4</sup> PEETERS, Benoit. *Trois ans avec Derrida. Le carnets d'un biographe*. Paris: Flammarion, 2010, p. 17. Traducción del francés es mía.

<sup>5</sup> Pienso en las “biografías en miniatura” de sus amigos Juan José Saer, Sergio Chejfec, Eduardo Stupía y Daniel Samoilovich que incluyó en *Escenas de la vida posmoderna* (Buenos Aires: Ariel, 1994), en los ensayos biográficos que dedicó a Rosa del Río y Victoria Ocampo, en *La máquina cultural* (Buenos Aires: Ariel, 1998), y a Eva Perón, en *La pasión y la excepción* (Buenos Aires: Ariel, 2003) y en el perfil de Mirtha Legrand que apareció en la revista *Orsai*, n. 1, 2017.

<sup>6</sup> El pensamiento de la crítica (Beatriz Sarlo y Horacio González). *Boletín*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, n. 6, p. 99-117, oct. 1998.

<sup>7</sup> Saitta se formó con Sarlo, quien la dirigió en sus estudios doctorales y posdoctorales. Ingresó a la cátedra de Literatura Argentina del Siglo XX, como Ayudante de segunda, en 1987, y desde el retiro de Sarlo, es la profesora a cargo de la asignatura. Aprovecho esta oportunidad para agradecerle esa charla y la disponibilidad generosa con que me recibió.

<sup>8</sup> HOLMES, Richard. *Huellas. Tras los pasos de los románticos*. Madrid: Turner Publicaciones, 2016, p. 81-82.

veía a menudo: la vida y obra. El segundo es la creación de una relación ficticia o imaginaria entre el biógrafo y el biografiado; no sólo un “punto de vista” o una “interpretación”, sino un diálogo constante y vivo entre los dos al moverse por el mismo terreno histórico y los mismos vestigios de acontecimientos. Entre ellos se entabla un debate incesante; una revisión y cuestionamiento de motivos, acciones y consecuencias; y un continuo aunque subliminal intercambio de actitudes y juicios. Además de estos dos elementos, Holmes registra un tercero, que reservo para más adelante. Se trata de un elemento decisivo sin cuyo cumplimiento los resultados de los primeros mueren en las preliminares.

Avanzado el camino inicial, llegué a una conclusión evidente. De Sarlo, como de la reina Victoria, se sabía todo. Olvidé que esta premisa introducía para Woolf una condición ventajosa. La evidencia me resultó desasosegante: una señal más de que debía abandonar una fantasía que para entonces amenazaba con convertirse en plan de trabajo. Así como Samuel Johnson se sentía capaz de escribir la “vida de un palo de escoba”, una deformación profesional, adquirida en los últimos años, me inducía a transformar en plan de trabajo ideas acaso inviables. Tenía que curarme de una fantasía pródiga en dificultades. La ambición me conduciría a una empresa incómoda, por no decir arriesgada (¿me atrevería a mostrarle los avances a Sarlo?), ardua (la abundancia de materiales y testimonios era abrumadora), exigente (requería competencia en distintas materias específicas: literatura, cine, teatro, música, historia, política. ¡Política!, un pulso sincronizado con el último suceso de actualidad nacional) y, quizás, solitaria, todavía sin lectores. ¿A quién le interesaría lo que yo pudiera agregar sobre Sarlo, en caso de que pudiera, si nos habíamos formado leyéndola, escuchándola, discutiéndola? La mayoría de los colegas con los que conversaba la conocían mejor que yo. Habían trabajado con ella en distintos ámbitos, habían sido sus estudiantes en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, eran sus discípulos y amigos. Como si las dificultades fueran pocas, se revelaba también que yo no era la persona indicada. El sentimiento de insolvencia es un fantasma del biógrafo, la contracara inmediata de las pretensiones totalizadoras del género. Es probable que entregarse a cierto *amateurismo* relativo y soberano sea la única alternativa para desatender esas pretensiones con responsabilidad. Thomas Macaulay había escrito que de no haber sido Boswell un “zoquete” nunca hubiera podido escribir la vida de Johnson.<sup>9</sup>

De Sarlo se sabía todo. De un tiempo a esta parte, en un lapso que Saitta sitúa en el lustro agitado que se extiende entre la renuncia a la cátedra de Literatura Argentina, en el año 2003, y el cierre de *Punto de vista*, en 2008, había incrementado el relato de distintos momentos significativos de su vida profesional en notas periodísticas y entrevistas.<sup>10</sup> La pulsión autobiográfica, hasta ese momento reservada a los paratextos de sus libros,

<sup>9</sup> La reseña de Macaulay apareció en septiembre de 1831, tras la publicación ese mismo año de la edición de *Vida de Samuel Johnson, doctor en Leyes*, de James Boswell, anotada por John Wilson Croker. Miguel Martínez Lage, traductor del libro al español, la señala como una de las reseñas más abrasivas que nunca se hayan escrito.

<sup>10</sup> SAITTA, Sylvia. Algunos intentos de escribir sobre Beatriz Sarlo. [S.l.]: [s.n.], 2018. (Mimeo).

presentaciones y epílogos, avanzaba en la escritura de una suerte de autorretrato intelectual por escenas. La suma armaría un *Beatriz Sarlo por Beatriz Sarlo*. En 1981, en su Introducción a *El mundo de Roland Barthes*, había escrito: "Barthes ha fragmentado ese modelo de relato lineal marcado por el antes y el después, causas, consecuencias, pero no por ello ha construido menos la biografía del escritor, la novela de una literatura: la suya".<sup>11</sup> ¿Cuántas veces Sarlo había contado fragmentariamente, aquí y allá, alguna de las situaciones que enumero a continuación? ¿O mencionado algunas de las frases que cito? *El vínculo con los maestros*. *Jaime Rest*: ¿Quién no conoce la anécdota iniciática del "ruido en la cabeza" que le produjo el análisis del poema "El tigre", de William Blake, cuando le pidió que se lo explicara?; *Boris Spivacow*: "el Centro Editor fue nuestro posgrado". De un reportaje a otro, Sarlo instaló la ocurrencia de Graciela Cabal; *David Viñas*: la fuerza del apelativo "hermanita" cada vez que recuerda algún dicho suyo. ("Hermanita, allá vamos, como Cristo", dice Sarlo que gritaba Viñas en 1984, recién llegado del exilio, mientras subía las escaleras del edificio en que funcionaba la oficina de *Punto de vista*, cargando el colchón en el que dormiría hasta que lograra reinstalarse en la ciudad); *el paso por la universidad*: "Fui una muy mala estudiante"; *la participación en el Instituto Di Tella*: "Estuve ahí, nadie se fijaba en mí, era invisible por lo berreta, eso me permitió entrar y salir de todos lados"; *los inicios de la militancia política*: "ser peronista me separaba del hogar y de la clase de origen"; *el adoctrinamiento del Partido Comunista Revolucionario*: "El PCR fue un delirio"; *la revista Los libros*: "Echamos a Toto [Schmucler] de su revista. Le dijimos 'como no sos un verdadero revolucionario, te vas de acá'"; *la dictadura militar*: la escena claustrofóbica de ella y Carlos Altamirano leyendo los diarios "como si estuviéramos desentrañando el mapa del tesoro"; *Punto de vista*: la imagen de "la plata de los muertos" en la fundación de la revista; *el Mundial de fútbol del 78 y la guerra de Malvinas*: "Nunca me sentí más lejos del país donde vivía"; *el retorno a la democracia*: "No quise conocerlo a Alfonsín, porque a un político importante lo tenés que conocer sólo si vas a trabajar con él"; *el ingreso a la cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires*: "En un tumultuoso mes de febrero de 1984, Enrique Pezzoni me llama y me pregunta '¿vos qué querés dar: literatura argentina contemporánea o del siglo XIX?' Como la otra persona pensada para estas materias, era David Viñas, que había sido mi maestro, consideré que él debía elegir primero. Rogué que eligiera literatura argentina del siglo XIX". Podría continuar la enumeración hasta nuestros días, la mayoría de los colegas de mi generación podría continuarla más o menos de memoria. De Sarlo, se sabía todo. Leyendo a Sarmiento, ella había aprendido que "la biografía se convierte en espacio privilegiado de condensación simbólica, si se conoce el arte de elegir no sólo momentos sino niveles narrativos que se organicen en la construcción de un sentido".<sup>12</sup>

<sup>11</sup> SARLO, Beatriz. *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981, p. 8.

<sup>12</sup> SARLO, Beatriz. *El voluntarismo biográfico. Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017, p. 15-17.

Sabía de todas estas anécdotas, identificaba muchos de sus “biografemas”, cuando le escribí a Beatriz Sarlo para preguntarle si aceptaría que la entrevistara. Quería conversar con ella, saber si sería capaz de hacerlo, quería visitar el estudio de la calle Talcahuano que había visto en tantas fotos de revistas y suplementos culturales, quería encontrarme con Sarlo en su lugar, el lugar de los hechos. Nora Avaro me acompañó en las primeras ocasiones. Le propusimos una modalidad de entrevista exigente, que aceptó, pienso ahora, con la resignación de haberse comprometido sin que se la anticipáramos del todo: queríamos ir a Talcahuano varias veces, una por mes, para escucharle contar su historia por tramos, en visitas de un par de horas. Teníamos nuestras teorías sobre cómo debía ser una entrevista y, a la vez, la sabíamos muy celosa de sus rutinas y su tiempo. Las charlas fueron cuatro y duraron siempre bastante más de tres horas. Nora Catelli me lo había anticipado: “Si te dijo que accedería, accederá. Beatriz es una persona de palabra”.<sup>13</sup> Importan las opiniones de esa categoría particular de amigos que, a partir de un momento, son los de toda la vida, los sobrevivientes de las tempestades coyunturales. Tuve la sospecha de que alguna hebra del segundo hilo de Holmes (la relación imaginaria entre el biógrafo y el biografiado) se había activado cuando escuché en el comentario al pasar de Catelli el piélago de resonancias que caracteriza a un testimonio. La certeza llegó algunas semanas más tarde, al día siguiente de la primera visita a Talcahuano, cuando arrastré a unos amigos en excursión hasta la calle Sucre 4187, la casa familiar de Sarlo. No su casa materna, sino la casa de las tías. La aclaración es relevante. De Talcahuano a Sucre, del centro de la Capital a barrio Belgrano, nos encaminamos hacia el lugar de los hechos en dirección inversa a la del itinerario de su vida — esto, en caso de que aceptáramos que una vida se deja narrar bajo la figura convencional y orientada de un itinerario. La tarde anterior Nora Avaro y yo la habíamos escuchado contar algunos recuerdos de infancia. Hasta ese momento, tal como le sucedía a A.J.A Symons, el biógrafo de *En busca del barón Corvo*, mi interés por los primeros años de las figuras eminentes era muy inferior al que la tradición biográfica le imponía a sus devotos.<sup>14</sup> De Sigmund Freud a Walter Benjamin, una bibliografía variada y oportuna, que no demoré en releer, finiquitó mis prejuicios con los mejores argumentos.

El interés que me despertó la infancia de Sarlo me devolvió al corazón del problema biográfico por una vía que retomaba los argumentos de Virginia Woolf sobre la importancia restrictiva de los hechos. “La biografía impone condiciones y esas condiciones son que debe estar basada en los hechos”.<sup>15</sup> El sentido de esta cláusula tantas veces citada se malinterpreta si se la aparta de la advertencia que Woolf introduce algunas líneas más adelante. “Pero los hechos, no son como los hechos de la ciencia que, una vez descubiertos, son siempre los mismos. Están sujetos a cambios de opinión; las opiniones cambian, como cambian las

<sup>13</sup> En comunicación personal con la autora.

<sup>14</sup> SYMONS, A. J. A. *En busca del barón Corvo*. Un experimento biográfico. Barcelona: Libros del asteroide, 2005, p. 65.

<sup>15</sup> WOOLF, Virginia. *El arte de la biografía*. *Op. cit.*, p. 206.

épocas".<sup>16</sup> El biógrafo no debe inventar. Los hechos y documentos lo atan de pies y manos. Esta atadura lo diferencia del novelista. También, cierta carencia de dotes. Porque lo cierto es que a menudo el biógrafo tampoco sabe inventar. Hasta el propio Strachey, estima Woolf, debió haber encontrado en la biografía una alternativa promisorio a sus flaquezas creativas.<sup>17</sup> El biógrafo no debe inventar, pero la mutabilidad de los hechos lo induce a interpretar, le impide dejar de hacerlo. Esta condición, la ausencia de un grado cero del sentido en el que poder alojar una versión definitiva del pasado, mantiene al biógrafo atado al mazo de versiones que configuran el sentido de lo sucedido. La investigación biográfica es eminentemente interpretativa; sus resultados dependen de los modos en los que se ejerce esta actividad. La historia del género puede leerse como el encadenamiento y la convivencia, sobre todo la convivencia, de distintos modos de interpretar: el heroico, el modal o ejemplarizante, el hermenéutico. ¿En qué fase estaríamos? ¿Seguiríamos en la hermenéutica, como quería Francois Dosse?<sup>18</sup> En 2004, Geoffrey Bennington, estudioso de la obra de Derrida, pronosticaba que la biografía sería uno de los últimos géneros de escritura erudita o cuasi erudita en verse afectado por la deconstrucción.<sup>19</sup> Pocos años antes, en diálogo con historiadores, interlocutores prioritarios de esta conversación, Jacques Rancière argumentaba que la única posibilidad de desnaturalizar el sentido de la biografía radicaba en "integrar al género biográfico la crítica de la razón biográfica, en especial la crítica a esta categoría de 'lo vivido' que es solidaria de los procedimientos de invención de los sujetos, de composición de las historias y de escritura de las escenas".<sup>20</sup> El cumplimiento de este propósito requería de la participación de nuevos interlocutores. La crítica a la categoría de lo "vivido" acreditaba credenciales insoslayables entre psicoanalistas y filósofos contemporáneos.

## II.

Los recuerdos que Sarlo nos contó la primera tarde en Talcahuano recuperaron momentos de su relación con Rosa del Río, la maestra de *La máquina cultural*: una de las cuatro tías maternas, la hija mayor de Ángel Manuel del Río y Ernestina Boiocchi. Los del Río-Boiocchi tuvieron ocho hijos, cinco mujeres y tres varones, entre el nacimiento de Rosa y el de

<sup>16</sup> WOOLF, Virginia. El arte de la biografía. *Op. cit.*, p. 208.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 334.

<sup>18</sup> DOSSE, Francois. *La apuesta biográfica*: Escribir una vida. València: Publicacions de la Universitat de València, 2007.

<sup>19</sup> En: PEETERS, Benoit. *Derrida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 19.

<sup>20</sup> RANCIÈRE, Jacques. El historiador, la literatura y el género biográfico. *Políticas de la literatura*. Buenos Aires: Zorzal, 2011, p. 263-264. Analicé el ensayo de Rancière en la Presentación al dossier "Un arte vulnerable. La biografía como forma" publicado en la revista *Orbis Tertius*, n. 27, jun. 2018. Sus tesis inspiraron algunos aspectos teóricos de este trabajo.



Beatriz, la menor, pasaron diecinueve años.<sup>21</sup> Sarlo recibió el nombre de pila de la madre y experimentó con la voz de la tía. “Cabezas rapadas y cintas argentinas”, el ensayo inicial del libro, cuenta la historia de Rosa del Río en primera persona, poniendo en escena la voz de la protagonista. La narración de esa voz introduce una cualidad específica en el estilo ensayístico de la autora: señala en retroactivo el “pasaje al relato” que Jorge Panesi identificó como signo común de los críticos argentinos contemporáneos.<sup>22</sup> (Entre paréntesis, un comentario deportivo: Panesi se equivoca al afirmar que Josefina Ludmer inaugura ese desplazamiento. *El cuerpo del delito* es de 1999, *La máquina cultural*, del año anterior). Cuando el libro se reeditó en 2017, Sarlo recordó como al pasar, en una entrevista radial, el elogio que le había hecho un lector de la primera edición: “lo que contás parece un manual Puig, una novela de Puig”.<sup>23</sup> Más allá de los fines publicitarios, la mención del parecido advertía sobre sus expectativas de lectura, sobre el modo en el que *finalmente* también le gustaría que se leyera el ensayo. Subrayo el *finalmente* no sólo porque los propósitos del texto sobrepasaban los anhelos de la experimentación narrativa sino también porque, próximo al momento de escribirlo, el juicio de Sarlo sobre la novelística de Manuel Puig disentía notoriamente del comprometido en sus expectativas del 2017. “No se puede escribir como Puig —afirmaba entonces. A diferencia de la de Cortázar, su narrativa es difícilmente imitable. No se propone como modelo de producción de nuevos textos, ni propagandiza su sistema de valores: simplemente se presenta con la soltura con que se exhibe un gusto y no una posición moral en el campo estético.”<sup>24</sup> Para la Sarlo de los 90, la soltura sancionaba la falta de distancia crítica con que el novelista operaba sobre sus materiales y circunscribía un déficit de esta literatura. “La idea misma de *distancia*, concluía, no sirve para pensar a Puig”.<sup>25</sup> No se trataba de una idea cualquiera sino de una de las que gobierna todavía su credo crítico. Apunto estas observaciones solo para señalar que reconozco el error que implicaría dejarme tentar por la analogía, aún cuando sus valoraciones sobre la narrativa de Puig hayan variado de manera significativa. Me interesa sin embargo extenderla un momento porque restablece a la conversación crítica un dato que “Cabezas rapadas y cintas argentinas” mantuvo implícito. En “El accidente de las treinta páginas de banalidades” (1985), Puig había figurado su ingreso imprevisto a la literatura a partir del registro escrito del recuerdo de la voz de una tía. Desde entonces, para cualquier lector argentino, el tópico reconoce una procedencia y un aura literarias con nombre y apellido. Cuando se propuso trabajar sobre Rosa del Río, Sarlo había decidido explorar opciones

<sup>21</sup> En el ensayo, el nombre de la menor se sustituye por el de Amalia, posiblemente para evitar el solapamiento con el nombre de la autora.

<sup>22</sup> PANESI, Jorge. La seducción de los relatos: diez años de crítica argentina (2004-2014). *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)*, Universidad Nacional de Mar del Plata, n. 29, p. 143-158, 2015.

<sup>23</sup> En la entrevista radial con Matías Martín del 7 de agosto de 2017. Disponible en: <https://basta.metro951.com/2017/08/07/charlamos-con-beatriz-sarlo/>.

<sup>24</sup> SARLO, Beatriz. El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, p. 323. Publicada originalmente en: *Página/12*, 29 de julio de 1990.

<sup>25</sup> *Idem*.

formales que la salvaguardaran del tedio de la retórica académica. El tenor autobiográfico de la circunstancia debe haber contribuido a estimular su deseo narrativo. La voz de Rosa del Río no era para ella una voz entre otras, la de una “maestra del montón” con quien tuvo contacto asiduo durante un lapso determinado, “alguien a quien [sólo trató] muchísimo cuando ya era anciana”, sino una voz próxima, la de una tía con la que convivió en la infancia y quien cumplió para ella funciones maternas. ¿Cómo no considerar entonces que resolverse a contar su historia fuese también internarse en un pasado familiar? Hacer memoria de los días en la casa de la calle Sucre, trabajar sobre una lengua que había escuchado desde niña, revivir las conversaciones con una tía que la había criado.

Ni “Cabezas rapadas y cintas argentinas” ni “La máquina cultural”, el capítulo final que da nombre al volumen y en el que Sarlo explicita las razones que la alentaron a escribirlo, mencionan el vínculo personal con Rosa del Río. El dato resulta irrelevante para las características de la investigación que se había propuesto e incómodo para las expectativas disciplinares que instituyen la distancia crítica como condición del saber y garantía de objetividad. El propósito principal del ensayo fue identificar y analizar las condiciones políticas y culturales que habían favorecido los dos actos más relevantes de la vida laboral de Rosa del Río: el día de las cabezas rapadas y el día de los moños argentinos.<sup>26</sup> Daba igual que la protagonista fuese de su familia o no. Una primera versión del ensayo se discutió en las Jornadas “Ideas, intelectuales y cultura. Problemas argentinos y perspectiva sudamericana”, organizadas por el Programa de Historia Cultural de la Universidad Nacional de Quilmes, en noviembre de 1995. La ponencia de Sarlo, el comentario de Dora Barrancos y el debate en torno a ambos se publicaron en el *dossier* del primer número de la revista *Prismas* en 1997. En ningún caso los participantes pusieron en juego el expediente autobiográfico. Barrancos agradeció incluso la reserva de la autora:

Fue bueno para mí ignorar cómo se originó este registro que restituye la voz a una normalista integral u orgánica, como prefiere Adriana Puiggrós [...]. La metarrepresentación que nos ofrece Beatriz probablemente se conforma de testimonios orales, de episodios memorialísticos escritos por la protagonista, y de una fuerte dosis de intervenciones de Beatriz. En todo caso la narrativa que encontramos tiene el color de un fresco que nos repone la figura y su tiempo, hábilmente enmarcadas por discursos del período [...] que dan cuenta del

<sup>26</sup> El primero alude la “operación compulsiva de peluquería escolar” que Rosa del Río organizó como directora de una escuela recién fundada, en 1921, en el barrio de Villa Crespo de la ciudad de Buenos Aires, un barrio con predominio de población inmigratoria, mayoritariamente judía. Ese día la directora vio entrar a los chicos a la escuela, salidos de los conventillos, separó una parte, mandó a llamar a un peluquero del barrio y le encargó que rape las cabezas de todos los que permanecían en el patio, para evitar el contagio de piojos. Las clases comenzaron con el resto de los estudiantes.

“El día de los moños argentinos” describe otra operación compulsiva, la de decorado patriótico, que Rosa del Río organizó para celebrar el 25 de mayo o el 9 de julio (no pudo precisar la fecha) de ese mismo año. En ese momento, las fiestas patrióticas se celebraban en las plazas públicas, las escuelas enviaban delegaciones de estudiantes. Rosa del Río propuso algo especial que diferencie a su escuela, una de las más pobres de ese distrito, y compró tafetas blancas y celestes, que cortó y cosió en tiras formando la bandera argentina. Se las entregó a los estudiantes para que, las chicas, los usaran como moños en la cabeza y los varones, como corbatas durante el festejo.

desarrollo objetivo, institucional y educativo en el país, escenario privilegiado de la subjetividad revelada por la narrativa.<sup>27</sup>

El silencio en torno al proceso de construcción de la voz, cuyos detalles me interesaría muchísimo conocer, le permitía a Barrancos pasar por alto la novedad formal del escrito y reestablecer en su lugar la imagen clásica, totalizadora y complementaria, del fresco con la figura y su tiempo. Con un tono que disimulaba apenas la requisitoria, la intervención de Adrián Gorelik condujo los términos del debate hacia la eficacia del procedimiento: “¿Por qué hacer eso? ¿qué es lo que genera la restitución de esta voz en primera persona como desafío para el historiador de las ideas y como aporte al conocimiento, como aporte para la aproximación a ese período histórico?”.<sup>28</sup>

Sarlo anticipó la objeción en la pregunta y afirmó la ausencia de un marco metodológico que avalara su proceder. “No tengo ninguna teoría general en la que encuadrar esa decisión, dado que no encuadro mi trabajo dentro de las ‘historias de vida’, ni las voy a justificar por ese lado”.<sup>29</sup> Ante la demanda de un recurso de alcances generales, capaz de contribuir al progreso de la disciplina histórica, su respuesta renunció al amparo de un método. La renuncia atendía al malestar que le suscitaba el predominio de una retórica académica reproductora y generalizante. Ese malestar, que no comprometía en absoluto un abandono de los imperativos metodológicos sino que cuestionaba algunos presupuestos disciplinares y los usos abusivos de ciertas teorías, venía incrementándose desde fines de los años 80.<sup>30</sup> “*En un cierto momento* — enseñaba Barthes— hay que resolverse contra el Método o, al menos, tratarlo sin privilegio fundador”.<sup>31</sup> Ese momento había llegado para Sarlo. La insistencia con que diferenciaba su trabajo de las “historias de vida” ratificaba las críticas de Pierre Bourdieu a la “ilusión biográfica” y protegía su escritura de un retorno cándido de la primera persona.

La decisión de narrar la voz de Rosa del Río respondía al deseo de encontrar una forma que diera lugar a las “razones de escritura personales” que la habían impulsado. “La búsqueda de la voz fue la búsqueda de un tipo de escritura histórica, que me permitiera a mí pasarla bien mientras hacía la investigación. Eso es todo”.<sup>32</sup> Las “razones personales” introdujeron al sesgo, como quien no quiere la cosa, el problema de la subjetividad en la escritura. Lo que podría identificarse como un habitual gesto ensayístico de modestia irónica (“buscaba un tipo de escritura que *solo* me permitiera pasarla bien”) planteaba también sus retos en la charla

<sup>27</sup> AA. VV. *Dossier* “Imaginarios de la modernidad”. *Prismas. Revista de historia intelectual*, Buenos Aires, n. 1, p. 187-200, 1997, p. 192. (Incluye: Ponencia “Cabezas rapadas y cintas argentinas”, de Beatriz Sarlo; “Comentario a la ponencia”, de Dora Barrancos y “Debate sobre la ponencia”, del que participan Bernardo Subercaseaux, Adrián Gorelik, Agistina Prieto, Gabriela Silvestri, José Emilio Burucúa y Beatriz Sarlo).

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>30</sup> Consultar en este sentido su “Introducción” a: SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

<sup>31</sup> BARTHES, Roland. *Escritores, intelectuales, profesores. Roland Barthes*. Barcelona: Tusquets, 1974, p. 94.

<sup>32</sup> AA. VV. *Dossier* “Imaginarios de la modernidad”. *Op. cit.*, p. 199.

con historiadores. Sarlo aspiraba a un modo historiográfico que diera lugar al placer de la experimentación en la escritura. Un modo ensayístico que transmitiera el interés vivo que el asunto le suscitaba. Y, sobre todo, que reconociera en el trato y la manipulación de la materia con la que estaba trabajando, en las formas de asirla y exponerla, pero también en las resistencias que ofrecía a ser aprehendida, una fuerza heurística rigurosa. “Ensayar es probar y comprobar —afirmaba Starobinski— pero también experimentar”.<sup>33</sup> El recurso al relato de la voz en primera persona dotaba al examen historiográfico de una forma persuasiva y eficaz para la presentación de argumentos y pruebas documentales, pero no solo eso, también introducía en la escritura del ensayo los desafíos propios del arte narrativo. Los peligros eran evidentes, proporcionales al calibre borgeano de la empresa. La ambición de narrar una voz la había comprometido en tentativas exigentes, que describía con la exactitud técnica de sus competencias literarias.

Busqué una voz que no sonara costumbrista aunque fuera una voz porteña: que no fuera una voz arcaica, aunque se tratara de una voz de alguien nacido en 1883; que no fuera una voz aventurera, es decir, que nadie podía contar eso como si estuviera contando una aventura, sino, más bien que conservara cierto rasgo de la monotonía del cotidiano; una voz que transmitiera la repetición porque la escuela era, muy fuertemente, repetición.<sup>34</sup>

Los recaudos transmitían los saberes aprendidos en la crítica literaria. Lejos de los pintoresquismos y los énfasis, Borges parecía haberle señalado el camino: “En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino”.<sup>35</sup> Se trataba de *hacer hablar* a Rosa del Río, de eso se había tratado para Sarlo: de *crear* su voz antes que de “restituir” o “restablecerla”, por mencionar los verbos elegidos por los historiadores, de *crearla* para *saber* quién había sido esa subjetividad capaz de compendiar la de muchas mujeres argentinas. El conocimiento requería de una invención inicial. Dadas las reservas hacia el uso de la primera persona, el ámbito historiográfico se mostraba reacio a la prueba. No sorprende entonces que, en respuesta a la requisitoria de Gorelik, Sarlo replegara la apuesta y admitiera que hubiese podido articular las ideas de la investigación de un modo correcto sin apelar a la voz de la maestra. El signo defensivo del enunciado me exime de la necesidad de argumentar en favor de su trabajo. Sólo me interesa destacar que en momentos como éste, en el que las declaraciones de la autora desconocen los efectos de su escritura, se torna evidente hasta qué punto su proceder es “obra simultánea de hermenéutica y audacia aventurera”.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> STAROBINSKI, Jean. ¿Es posible definir el ensayo? *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 577, p. 31-40, 1998, p. 31.

<sup>34</sup> AA. VV. *Dossier* “Imaginario de la modernidad”. *Op. cit.*, p. 191.

<sup>35</sup> BORGES, Jorge Luis. La poesía gauchesca. *Discusión*. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 181.

<sup>36</sup> STAROBINSKI, Jean. ¿Es posible definir el ensayo? *Op. cit.*, p. 40.

En "Cabezas rapadas y cintas argentinas", Sarlo compuso una *explicación* atenta a la complejidad política, cultural e institucional de los actos protagonizados por Rosa del Río. Para dar cuenta de esa complejidad, articuló una "máquina" enunciativa múltiple, centrada en la narración de la voz de la maestra. Cuatro planos discursivos bien delimitados convivieron con diferentes grados de integración y funciones específicas. A la voz en primera persona (plano inicial), entrelazó una selección escrupulosa de fragmentos textuales procedentes de distintos materiales de archivos (segundo plano): libros de lectura, informes de política educativa oficial y artículos de *El Monitor de la Educación Común*, la revista fundada en 1881 por Domingo Faustino Sarmiento, desde su cargo de Superintendente General de Escuelas. Con tipografía diferenciada y títulos específicos, que marcaron el pasaje de un discurso a otro, estos fragmentos documentaron la voz de la protagonista, reestableciendo en parte el repertorio de lecturas que la había instruido en la docencia. A estos documentos se sumaron otros (tercer plano) que, junto a distintas especificaciones, complementaron los dichos de Rosa del Río con datos, fechas y nombres propios, desde las notas finales del ensayo. Precisiones de distinta índole, que otorgaron a las circunstancias narradas la referencialidad histórica necesaria para trascender el tenor personal y anecdótico. En el "Epílogo" (último plano), Sarlo dio forma definitiva a la explicación que se había propuesto desde el comienzo: la historia de Rosa del Río simbolizaba el triunfo de una ideología escolar capaz de torcer las determinaciones sociales que la hubieran conducido, a ella, como a otras tantas mujeres argentinas, a engrosar las filas de futuras operarias en nuestro país. El triunfo de esa ideología quedaba probado en el paralelo que su lectura trazaba entre el discurso oficial de *El Monitor de la Educación Común*, publicado mensualmente por el Consejo Nacional de Educación, y la versión cotidiana de este discurso que ofrecían los enunciados de la maestra. Las conclusiones principales de la investigación derivaban de esta correspondencia.<sup>37</sup> También la imagen controvertida de la maestra con que cerraba el ensayo. Me refiero al momento en el que la figuración de Rosa del Río quedaba asimilada a "un producto del normalismo y de la escuela pública: un *robot estatal*".<sup>38</sup>

Perspicaz y generosa, la intervención de José Emilio Burucúa supo valorar los hallazgos del ensayo sin ceder al esquematismo final. Según su punto de vista, Sarlo habría cumplido el sueño de todos los historiadores desde la publicación de *El queso y los gusanos*, al encontrar su anti-Menocchio: porque si el molinero era el rebelde, Rosa del Río era la normalista orgánica. Su lectura identificaba el hallazgo del personaje con los logros de la Microhistoria y el uso del relato en primera persona, con un recurso de la historiografía tradicional. Se trataba, según puntualizó, de una forma de hacer historia que había tenido más de mil quinientos años

<sup>37</sup> Así como las páginas de *El Monitor* testimoniaban, establecía Sarlo, la eficacia con que el Estado Argentino de las tres primeras décadas del siglo XX había construido un saber sobre sus prácticas, la reelaboración que el voz de Rosa del Río ofrecía del discurso de la revista probaba que esa eficacia se había extendido a la transmisión de los contenidos desde la estructura burocrática al ejercicio de los servidores públicos.

<sup>38</sup> SARLO, Beatriz. *La máquina cultural*. Maestras, traductores y vanguardistas. Buenos Aires: Ariel, 1998, p. 75.

de vigencia, desde Polibio hasta Voltaire, y que consistía en otorgar al sujeto histórico una voz construida a partir de los documentos. Aunque el dato parecía orientado a interceptar las objeciones tácitas de Gorelik, también contribuiría a destacar los desafíos experimentales de Sarlo, en tanto su escritura habría reanimado un procedimiento clásico de la historiografía europea en un estudio de crítica cultural argentina de fines del siglo XX. Lo que a Burucúa no lo convencía para nada era la analogía de Rosa del Río con un "robot estatal". Con la misma información que ofrecía el relato de la voz de la maestra, el historiador conjeturaba una alternativa distinta para sus acciones. Su interpretación apuntaba la posibilidad de que la insistencia con que ella recordaba la "gran escena" del corte pelo obedeciese a que en su memoria hubiese quedado asociada a un *apartamento notable* de la norma más que a una *sobreactuación irreflexiva*. La alternativa introducía un punto de fuga en la firmeza que las conclusiones de Sarlo le imponían a la imagen de la protagonista. En lo fundamental, esa firmeza era un efecto narrativo: el resultado de algunas decisiones retóricas que habían encaminado el relato de su voz. Los "cortes y zurcidos" que había operado sobre el discurso de la maestra se habían visto guiados por la voluntad explicativa que alentaba la investigación en su conjunto. La pulsión de conocimiento, una pulsión dominante en toda la obra de Sarlo, controlaba en este caso el deseo de exploración narrativa. Aun cuando la construcción de la voz protagonista había sorteado con una destreza técnica notable los riesgos de la empresa, el ejercicio de esa voluntad, irrenunciable para sus compromisos heurísticos, había sobredeterminado la selección y el sentido de los enunciados de Rosa del Río. Todo episodio era de proyección ulterior en su relato. La alternativa imaginada por Burucúa de que la maestra hubiese actuado distanciándose de la norma y la rutina escolar atenuaba, sin contradecir, el carácter emblemático de sus actos, haciendo lugar a la consideración de las inclinaciones e impulsos particulares que habrían movilizado sus decisiones. Rosa del Río no se habría extralimitado por *observancia acrítica* de la norma, no solo ni simplemente por una *adhesión pasiva* a sus mandatos, sino también por *intervención activa* de las inclinaciones que la habrían animado a separarse de ella. De allí que el historiador prefiriese la imagen vigorosa de la "sacerdotisa laica", propuesta por Barrancos, a la de la autómatas oficial pergeñada por Sarlo. Su sensibilidad percibía que, más allá de las intenciones retóricas de la autora, esto es, del interés de Sarlo en identificar el discurso de la maestra con la lengua de los documentos oficiales, para subrayar así el éxito de las políticas educativas oficiales en las primeras décadas del siglo XX, la narración de la voz de Rosa del Río transmitía el recuerdo de cierto atrevimiento difuso y gozoso en el registro de la insistencia (y, agregaría, la nitidez y meticulosidad) con que volvía sobre esos episodios. Por obra de ese plus de sentido desprendido de los aciertos narrativos, la imagen de Rosa del Río resistía los intentos de quedar reducida a portavoz de una ideología oficial.

### III.

Volví a “Cabezas rapadas y cintas argentinas” por curiosidad biográfica: por el gusto de conjeturar en torno a las relaciones que vida y obra traman en Beatriz Sarlo, pero también por el de conocer cómo se había ido componiendo su mito personal. Se sabe que todo escritor tiene el suyo. Durante la primera tarde en Talcahuano, había percibido que el relato que Sarlo hacía de su infancia recuperaba, con un convencimiento pleno, la imagen de Rosa del Río que más de veinte años antes había delineado su escritura. Sus recuerdos se desplegaban tamizados por los motivos del normalismo argentino. Transcribo sólo dos, pero hay varios más, en ésta y en otras entrevistas.

Cuando yo tengo 4 o 5 años, Rosa da el examen final de los seis años de italiano y se recibe con medalla de honor en la Dante Alighieri. Por supuesto, tenía el diploma colgado en su living-dormitorio, tenía como una especie de salita-dormitorio. Me recuerdo sentada ahí, yo con 4 años y mi tía diciendo "vení, ahora te voy a leer en italiano porque vos vas a aprender italiano también". Y me acuerdo el principio del cuento que me leía: Il naso schiacciato contro il vetro del finestrino, Paolo guardava la campagna sfuggire. Me acuerdo perfectamente de ese cuento. O sea, era una docente full time. El 20 de junio me llevaban con un ramito de flores del jardín a la estatua de Belgrano que hay en las barrancas y yo le dejaba mis flores a Belgrano, una niña patriótica, con el patriotismo, que enseñaban las maestras normales.

En ambas ocasiones, la ideología escolar no solo inspiraba el contenido y la orientación de las anécdotas sino que además les proveía el remate. El recuerdo declinaba invariablemente hacia la conclusión explicativa. La cronología de los hechos sumaba una nota providencial a la escena marco: Rosa del Río se había jubilado unos pocos años antes del nacimiento de su sobrina y habría encontrado en la llegada de ésta la oportunidad de tener una “microescuela para dirigir día y noche”. Parecía que hubiese dicho, conjeturaba Sarlo, “voy a demostrar cómo es el producto del normalismo argentino. Y pá, pá, pá”. Canalizada sobre la niña, la energía de la maestra (en rigor, no sólo de Rosa del Río sino también de las otras hermanas que habían seguido su camino, Manuela del Río, en particular) consigue lo que se propone. Buenos Aires le ofrece un escenario pedagógico: la estatua de Belgrano, el Cabildo. Sarlo conserva una memoria física de la ciudad de su infancia. Su recuerdo transmite el placer del aprendizaje sin costos, con un entusiasmo que se le escucha intacto. La niña políglota, la patriótica, la curiosa, la dispuesta a aprender prefigura en línea recta los rasgos de la intelectual que conocemos. Su imaginación retoma desde la perspectiva autobiográfica los resultados de la investigación en la que evitó que interviniese el dato personal. No deja de ser una paradoja: lo escrito da sentido a lo vivido.

Tuve esta impresión en varias oportunidades mientras la escuchaba y no sólo en relación con situaciones que refirieran a su infancia. Mi impresión no anunciaba conclusiones novedosas. En “Un recuerdo para Leonardo Da Vinci”, el ensayo en el que discute el trabajo de idealización que caracteriza a la biografía tradicional, Freud señala que el origen de los recuerdos infantiles no está determinado por las vivencias ni son repetidos desde ellas sino que se encuentran al servicio de tendencias más tardías. De suerte que no es posible diferenciarlos de unas fantasías. Se trata de elaboraciones que cuentan menos los sucesos que un sujeto protagonizó en un pasado, al fin y al cabo inaccesible, que el modo en el que éste se

concibe en el presente —a menudo, agrego yo, para ser reconocido en el futuro. ¿Por qué Sarlo se figuraría como un producto del normalismo argentino? ¿Por qué no capitalizaría para la definición de su imagen los matices que Burucúa había señalado en la Rosa del Río? Demoré poco en conjeturar algunas hipótesis que guardo para otro momento. Aunque débiles e incontrastadas, esas hipótesis multiplicaron mis preguntas. ¿Qué hace un biógrafo con las autofiguras de su sujeto? ¿Qué lugar le reserva la escritura biográfica a estas imágenes? ¿Tiene el testimonio del biografiado una potestad diferenciada de la del resto de los testigos? ¿Conoce el sujeto biográfico más de sí mismo que los otros? ¿Quién podría tener un conocimiento desinteresado sobre su pasado? El tercer elemento que Holmes establecía como constitutivo del proceso biográfico parecía neutralizar la eficacia de mis interrogantes. Holmes sostenía que aun cuando el vínculo de identificación entre biógrafo y biografiado era un elemento primordial, el auténtico proceso biográfico no se inicia sino hasta que esa forma ingenua de amor se desvanece. Recién entonces se pondría en marcha “la reconstrucción impersonal y objetiva”, objetiva por impersonal, del biografiado. La autenticidad del proceso biográfico derivaría entonces de la metamorfosis que la escritura opera no sólo en las subjetividades del biógrafo y el biografiado sino también, y centralmente, en el vínculo entre ambos. “La autonomía del objeto de la biografía era una quimera”.<sup>39</sup> Establecida esta cuestión, observé que Rosa del Río era lo que la escritura *de* Sarlo había hecho de la maestra en el mismo proceso en el que, sin advertirlo, la autora se deshacía y rehacía a sí misma, como un efecto de la invención de la voz de la tía. Los recuerdos infantiles exhibían el impacto que sus investigaciones tenían en la composición de sus autofiguras. La materia de la biografía, dice Rancière, no es la vida del biografiado sino la configuración discursiva de “lo vivido”. Dado que “lo vivido no cesaba de plagiarse a sí mismo” la escritura biográfica avanzaría interrogando los modos en que se había constituido el *cómo* establecido de una vida.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> HOLMES, Richard. *Huellas*. Tras los pasos de los románticos. Madrid: Turner, 2016, p. 84

<sup>40</sup> RANCIÈRE, Jacques. El historiador, la literatura... *Op. cit.*, p. 262.



## Referencias Bibliográficas

- AA. VV. *Dossier "Imaginario de la modernidad"*. *Prismas. Revista de historia intelectual*, Buenos Aires, n. 1, p. 187-200, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *La poesía gauchesca. Discusión. Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- DOSSE, Francois. *La apuesta biográfica: Escribir una vida*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2007. (Traducción Josep Aguado; Concha Miñana).
- FREUD, Sigmund. *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. Buenos Aires; Madrid: Amorrurtu, 2014.
- HOLMES, Richard. *Huellas. Tras los pasos de los románticos*. Madrid: Turner, 2016. (Traducción Guillem Usandizaga).
- PANESI, Jorge. La seducción de los relatos: diez años de crítica argentina (2004-2014). *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)*, Universidad Nacional de Mar del Plata, n. 29, p. 143-158, 2015.
- PEETERS, Benoit. *Derrida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- PEETERS, Benoit. *Trois ans avec Derrida. Le carnets d'un biographe*. Paris: Flammarion: 2010.
- PUIIG, Manuel. El accidente de las veinte páginas de banalidades. *La cara del villano. Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- RANCIÈRE, Jacques. El historiador, la literatura y el género biográfico. *Políticas de la literatura*. Buenos Aires: Zorzal: 2011. (Traducción Marcello G. Burello; Lucía Vogelfang; J. L. Caputo).
- SAITTA, Sylvia. Algunos intentos de escribir sobre Beatriz Sarlo. [S.l.]: [s.n.], 2018. (Mimeo).
- SARLO, Beatriz. El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. (Ed. Sylvia Saitta).
- SARLO, Beatriz. El voluntarismo biográfico. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. (Ed. Sylvia Saitta).
- SARLO, Beatriz. Introducción. *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- SARLO, Beatriz. *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- SERRA BRADFORD, Matías. La perfección de la vida. Una visita a Michael Holroyd. En: HOLROYD, Michel. *Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*. Buenos Aires: La bestia equilátera, 2011. (Traducción Laura Wittner).
- STAROBINSKI, Jean. ¿Es posible definir el ensayo?. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 577, p. 31-40, 1998. (Traducción Blas Matamoro).
- STRACHEY, Lytton. *Victorianos eminentes*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. (Traducción Claudia Lucotti; Ángel Miquel).
- SYMONS, A. J. A. *En busca del barón Corvo. Un experimento biográfico*. Barcelona: Libros del asteroide, 2005.
- WOOLF, Virginia. El arte de la biografía. *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Buenos Aires: La bestia equilátera, 2012. (Traducción Teresa Arijón).