

La imaginación técnica o Arlt como Menocchio

Claudio E. Benzecry

● Por qué la comparación entre Roberto Arlt y Menocchio, el molinero friulano cuyo universo de sentido Carlo Ginzburg reconstruye en *El queso y los gusanos*? Primero que todo por el espíritu que alienta ambas investigaciones,

en las que se sostiene un tipo de interpenetración entre la cultura de las clases dominantes y la cultura de las clases dominadas, su circularidad, su influencia recíproca, aun entre los elementos hegemónicos y aquellos que se piensan como resistentes. Segundo, por el tipo de operaciones cognoscitivas que Arlt –como «representante» de los investigadores-*bricoleurs*– y el Menocchio –como lector– realizan. Tercero, por la propia posición intermedia entre un mundo cultural dominante y uno subalterno –en ambos casos posibilitados por su carácter de recién llegados al mundo de las letras. Es precisamente este último punto –el arribo al mundo de la lecto-escritura– el que permite señalar el tipo de dificultades que acecha a ambas obras –como bien dice el propio Ginzburg–: el ser testimonios doblemente indirectos de un cierto universo cultural subordinado, en tanto fuentes escritas de una cultura oral –como suele ser la cultura popular– y en tanto registradas por dispositivos más o menos vinculados a la cultura dominante¹, como pueden ser tanto las actas de Inquisición como los periódicos de circulación masiva.

Beatriz Sarlo: ***La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina***, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992, 152 páginas.

¿Cuáles son esas operaciones cognoscitivas que define Beatriz Sarlo como practicadas por los sectores populares de entreguerras? Si-

CLAUDIO E. BENZECRY: integrante del Centro para el Estudio de la Cultura y la Política-Cecyp, Buenos Aires; actualmente en el Graduate School and University Center de la City University of New York, gracias a una Beca Fulbright.

guiendo un pequeño hilo tejido en un modo menor al calor de las hipótesis definidas en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (Nueva Visión, Buenos Aires, 1988), la autora encuentra en las ficciones de Roberto Arlt –aunque también en su figura– un tipo de saber específico: los «saberes del pobre». Saberes con minúscula, operaciones tecnológicas realizadas con base en el *collage* y la copia degradada, confiados en el saber propio de los pobres y marginales, en la carencia del saber definido por los aparatos competentes, como la universidad. La hipótesis, acuñada sobre la creencia en la representación de las figuras sociales en la literatura, encuentra en diversas páginas del derrotero arltiano los testimonios de una cultura-otra, interseca con la dominante-oficial, como la cultura rural-religiosa del Menocchio se encontraba en la lectura de los textos bíblicos oficiales y apócrifos. Del mismo modo que para Ginzburg en el desplazamiento entre texto y lectura era posible leer otro mundo de significaciones, es en la diferencia entre las operaciones de repetición y copia y la invención –verdadero fenómeno popular a lo largo del periodo señalado por Sarlo– donde encontramos el espacio de producción propio del *bricoleur*. Ciertamente es interesante señalar que esta constitución de un saber no se da separado de la cultura oficial, por el contrario, es en la intersección, en la guerra de saberes, donde la autora encuentra la explicación para la existencia de esos «saberes del pobre».

Sarlo explica estos saberes desde su hipótesis central sobre la modernidad argentina: una modernidad constituida desde la falta, desde la ausencia, desde la incompletitud, desde lo trunco. En tanto característica sociológica de los inventores y en tanto característica psicológica propia de los personajes arltianos, esa falta remite a una desposesión simbólica; desposesión organizada desde la acumulación simbólica originaria que constituye la nación Argentina moderna con su proyecto pedagógico, ordenadora de las jerarquías culturales en un único continuo ante el que se tiene o no se tiene «cultura», se es o no se es «culto». Frente a esta definición única –parece decir Sarlo– aparecen los otros saberes, saberes de «extranjero», de reciénvenido al mundo de las letras desde un mundo plebeyo, presencia pública de unos conocimientos sin prestigio oficial pero estimulados por los sueños modernos de la naciente industria cultural de masas, que se acercan más al delirio afiebrado del artista que a la rutina del profesional técnico.

Sin embargo, pensamos que es válido cuestionar esta hipótesis de intersección de dos culturas. No tanto desde un punto de vista que tome en cuenta otras fuentes, sino desde la puesta en suspenso de las fuentes elegidas por la investigadora para reconstruir la vida cultural de entreguerras. Antes que la iluminación de una cultura diferenciada, autóno-

ma, que se manifiesta con distancia y resistencia ante los saberes oficiales –si no a qué viene el concepto de «guerra de saberes»– los documentos en los que se basa la investigación nos hablan del modo en que los periódicos y revistas de gran circulación interpelan a sus lectores, del modo como los adivinan, en fin, los «representan», los «refleja», «reproducen su espacio mental» (p. 70). No estamos aquí para buscar una «auténtica» cultura popular; podemos, sin embargo, preguntarnos por las características heurísticas de unos testimonios que son alumbrados por elementos de la cultura dominante, y que son solo populares en el segundo sentido que Gramsci les da, esto es: no como productos culturales compuestos por el pueblo para el pueblo, sino como aquellos compuestos para el pueblo, pero no por el pueblo (el tercer sentido es el que Gramsci piensa que le cabe a todos los productos culturales populares –aquellos no compuestos por ni para el pueblo, pero que éste adopta porque se adaptan a su manera de pensar y sentir). Por la innumerable cantidad de ejemplares de los diarios de gran circulación, por la gran cantidad de revistas que surgen a los márgenes de la práctica científica podemos dudar poco de la presencia/existencia de esta cultura. Sin embargo, autorizados por la propia figura enunciada por Sarlo, el *bricoleur*, y por la libertad concedida para la reconfiguración de elementos simbólicos, nos otorgamos el beneficio de la duda frente a la hipótesis del reflejo, la representación y la reproducción del mundo mental de los lectores.

Siguiendo en esta misma línea ¿no podemos acaso preguntarnos por las dificultades epistemológicas que la figura del propio Arlt presenta? Como dijéramos más arriba, la posición de Arlt se asemeja a la del Menocchio. Más allá de que la autora otorgue a la alfabetización y la escolarización masivas una importancia mayúscula dentro de esta cultura popular, no podemos menos que preguntarnos por la excepcionalidad de Arlt, su sistema de lecturas –más allá de su pertenencia a una cultura común plebeya– del mismo modo que Ginzburg se pregunta por la excepcionalidad del Menocchio –más allá de la existencia de la imprenta y de la Reforma. La posición de sujeto de Arlt no agota la posición «pobre» o «marginal» en la estructura social argentina y su inclusión en un menaje significativo llamado «cultura plebeya», escenificado en la cultura barrial de clase media, no ayuda tampoco a visualizar la heterogeneidad de las culturas populares.

Si hasta ahora las objeciones que habíamos realizado eran más bien del tipo de aquellas que hacemos cuando nos ponemos en jueces meta-teóricos que cuando investigamos, la objeción recién anunciada, pensamos, es de gran importancia ya que va a acompañarnos durante el resto de la obra de Sarlo. Esto significa que si bien nos parece importante se-

ñalar las dificultades que supone la igualación medio-popular para el periodo de entreguerra, más iluminador será este elemento cuando nos acerquemos a la mirada que sobre la actualidad de las culturas populares posa la autora en *Escenas de la vida posmoderna* (Ariel, Buenos Aires, 1994). Si la trama reformista, conformista y ascendente de sectores populares –a veces identificados como «clases medias»– que se dio en Buenos Aires entre 1920 y 1930 y tuvo una vida asociativa rica en torno de clubes, entidades barriales, asociaciones de fomentos, parroquias y comités partidarios², es una trama a la que es difícil descomponer en elementos realmente «medios», «dominantes» y «populares», pensamos que la actualidad de la cultura popular urbana yace lejos de la modernidad en permanente falta que Sarlo verifica como forjada en derredor de la escuela y la lectura.

Modernidad incompleta: es en las palabras, con el mismo componente de razón que de iluminación mítica, de Jürgen Habermas –como bien indica Marcos Mayer³– donde podemos encontrar una explicación a la continuidad entre las visiones de lo popular en las distintas obras de la escritora. Como un eco futuro de lo «maravilloso moderno»⁴, un paisaje cultural donde todo podía todavía realizarse, la definición de modernidad incompleta inaugura, en el gesto retrospectivo, el deseo por completar aquellos espacios a los que la historia argentina en su devenir dejó trancos. Es desde el lamento del presente donde nos remontamos hasta las décadas del 20 y del 30, y encontramos un mundo pasado democráticamente iluminador, basado en instituciones estatales como la escuela, en empresas culturales como las traducciones baratas, en formatos nuevos e iluminadores como la radionovela, que –sin embargo– en su moderno despegue no había producido una separación entre los especialistas y el «mundo de la vida», que a pesar de la modernización vanguardística de las prácticas sociales no soportaba tamaña escisión. Como refiere explícitamente la misma autora en *Escenas...* al referirse a la proximidad del cine de la década del 40 con los códigos culturales del público masivo: «¿qué permitía que Ford y Ozu y Hitchcock y Wyler fueran comprendidos por un público de masas?»⁵.

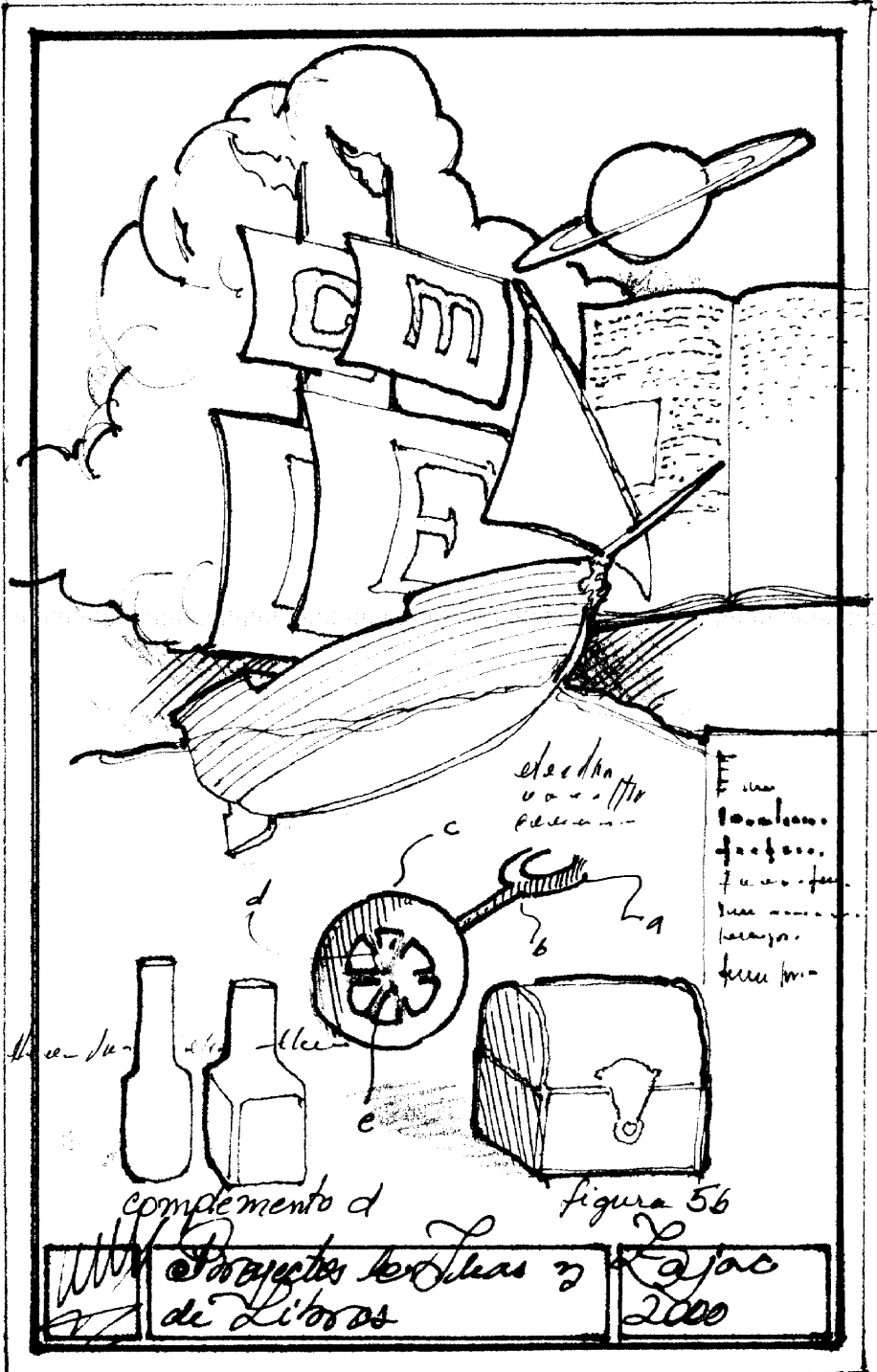
Permítasenos reformular esta pregunta –y adaptarla a la Argentina–: ¿Qué sucedió para que esta democrática «cultura común» desapareciera? Por un lado, como está señalado en el libro, la Argentina no escapa a los avatares de Occidente en la segunda mitad del siglo xx. Esto es: la industria cultural por un lado, implantando su hegemonía sobre todas las formas artístico-culturales anteriores; por el otro, la escisión que las vanguardias realizan en el campo del arte. Este camino doble aleja en su estratificación al público de la experimentación artística. Encontramos

una segunda respuesta, propia –esta vez– de la historia nacional. Como dice Mayer, esta experiencia tiene más de una causa, por un lado la produce la violencia autoritaria que sirve como bisagra de las décadas mencionadas, por el otro, la irrupción peronista, desestabilizadora de esquemas previos, reordenadora de legitimidades culturales y –sobre todo, aun dejándonos llevar por ensoñaciones germanianas– escenificadora de la presencia de nuevos actores en el campo político-cultural. Es, especialmente, en la desestabilización fruto del peronismo, de la esfera pública democratizadora, donde deseamos detenernos para encontrar un punto intermedio en el recorrido por la historia cultural argentina que traza Sarlo. Más allá de que la elección de los temas es un proceso afectado por la elección personal, en el que se ponen en juego valores, identidades, creencias, pensamos que es interesante dejar de discutir técnicamente, contrastando fuentes y la homogeneidad argumental a lo largo de una obra, y preguntar en qué valores estamos pensando cuando dejamos de lado el acontecimiento que más transformó el paisaje de los sectores populares en Argentina, estratificando esa esfera pública, heterogeneizando el carácter de lo «público», haciendo imposible la construcción de un consenso que incluya estos sectores populares y haciendo imposible un consenso sobre qué y quiénes son los mismos.

Para encontrar una continuidad como la mencionada en distintos puntos –que haga del peronismo un capítulo menor del Estado benefactor en el mundo– Sarlo se centra inicialmente en un único proceso que, a lo largo de los últimos 50 años de historia, fue forjando la matriz en la que se constituyó la subjetividad de las clases subalternas: un imaginario de movilidad social ascendente, centrado en la garantía escolar y en el progreso laboral, un proceso creciente de extensión de la ciudadanía civil, política y social, con el firme compromiso de un Estado protector que promovía la integración de la población asociada al desarrollo y la inclusión plena de los distintos sectores. De estas postales estatistas nacen las imágenes que de lo popular realmente existente tiene Sarlo en la actualidad, y la imagen que se hace del Estado.

Notas

1. La propia Sarlo se empeña en una reflexión similar en *La imaginación técnica...*, p. 12.
2. V. Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero: *Sectores populares. Cultura y política*, Sudamericana, Buenos Aires, 1995.
3. Marcos Mayer: «La representación de las figuras sociales en la literatura. Sobre *La imaginación técnica* de Beatriz Sarlo» en *Espacios* N° 12, 6-7/1993, Buenos Aires, pp. 75-76.
4. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, p. 135.
5. *Escenas de la vida posmoderna*, Ariel, Buenos Aires, 1994, p. 135.



© 2000 Gustavo Zajac/Nueva Sociedad

<p>Proyectos por Ideas y de Libros</p>	<p>Lajac 2000</p>
--	-----------------------