

legalidad asentada en la moral pública: esta legalidad subvierte la relación de los lectores con los textos; la moralidad adoptada es la moral ideológica de los sectores dominantes vehiculizada por todos los estratos de una sociedad: ¿el texto de literatura «alta» —en este caso modernista y vanguardista— no es el texto que el lector lee de otra manera —desde otro lugar—? ¿Y no es el mismo lector el que lee los productos de la literatura baja? Entre lo mismo del texto y la otredad de los lectores se produce eso que la crítica ha llamado sintomáticamente «relectura». Los planteos de Sarlo sobre los efectos de lectura que produce esta substancia literaria son inquietantes, pues exigirían, según entendemos, la reconsideración del papel del discurso literario dentro de la sociedad en vías de modernización y su fracaso: ¿el hábito de la lectura de este tipo de material en sectores medios provoca, como lo afirma Sarlo, una reafirmación y extensión del hábito? Es probable, pero en otro nivel siempre quedará la duda de que la acentuación de esta forma de lectura y su programación paralela a las formas de alfabetización puedan simultáneamente corroer la formación estética de los lectores¹⁰. De hecho, el intento de Sarlo presupone que la literatura sea considerada como un acto compensatorio de la perspectiva de la lectura. Esto es bastante incierto. La saturación de los códigos del sentimiento —como en este caso del «amor»— no implica que los códigos sean distintos: el amor como el deseo, permiten una sobreliteraturización pero nunca podrán ser alcanzados por ningún tipo de «descripción». Lo importante es que Sarlo pone en primer plano ciertos «suburbios» de la literatura nacional, la explicitación de sus códigos, los sistemas de decodificación narrativa de materias tan lábiles como el «sentimiento», el «amor», el «deseo» y el intento de reconstruir un imaginario encabalgado entre la escritura y la lectura, alcanzando un nivel de cohesión y de inteligibilidad que crea un «sistema de crítica» al mismo tiempo que dibuja un territorio de las letras argentinas. En su último libro, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Sarlo retoma una serie de «tramas narremáticas», todas referidas a la «modernidad» argentina («periférica») y de categorías elaboradas ex-profeso para circunscribir, describir y criticar los fenómenos de la cultura. Si es evidente la presencia de autores claves en el sistema expositivo de Sarlo y de nombres que operan como verdaderos motores del análisis crítico de lo social, Sarlo refina estos sistemas en trabajos tan impecables como «Horacio Quiroga y las hipótesis técnico-científicas» y «Arlt: la técnica de la ciudad». Este «maravilloso técnico ciudadano» es por primera vez «fotografiado» en una escritura crítica. La técnica, sus artes y también sus artimañas, en los «saberes de pobre» es elaboración de un saber precientífico que, en el plano de la ficción literaria, se anticipa en la literatura llamada precisamente de anticipación, pero también en los procesos

¹⁰ «La verdadera alfabetización, la literacy en sentido amplio, no sólo consiste en saber descifrar la lengua oficial, sino en producir una lectura «correcta» del discurso social y de sus estilos sectoriales y producir una referencia normal y óptima», Marc Angenot, *Un état du discours social*, Longueuil, *Le Préambule*, 1989, pág. 974. Esta afirmación de Marc Angenot nos permite presuponer que el régimen alfabético de lectura y escritura no consagra necesariamente una real operación de interpretación: entre el cifrado y el desciframiento de la letra se despliega el mundo de la propiedad de los medios de simbolización.

de su propia fabricación. La categoría retórica que los reúne es la *inventio* fabril, saberes de la mano en oposición a los saberes de la mente. Podríamos completar el esquema de Sarlo y, siguiendo la oposición no disyuntiva entre «saberes de pobre»/«pobres de saber», con una diferencia notable: uno es alfabético e ilustrado por las pequeñas enciclopedias de artesanos, como lo demuestra Sarlo, mientras que el otro es preindustrial e iletrado. Beatriz Sarlo ha alcanzado la «maestría», entendida en este caso como una mostración clara del campo del análisis —la fantasía urbana—, un diseño exacto de su mapa —Buenos Aires— y una definición de la caleidoscopia del tiempo que la fascina: eso que se llama con Charlot —Carlitos para los argentinos— «tiempos modernos».

El folletín electrónico

Lo «maravilloso técnico» y la «fantasía tecnológica» propia de los años 30 corresponden, sin lugar a dudas, a las formas de la vanguardia: son el reflejo contradictorio, y en otro nivel, de las «mañas» y de los ardides generadores de los saberes simulados que constituyen el registro imaginario de la creatividad artística. Los niveles de industrialización, en particular las formas de actualización de los medios de información y de reproducción (*art-video*, *video-game*, *video-clip* y las formas telemáticas de la comunicación) produjeron un verdadero sismo en la actividad artística argentina —sismo no catastrófico sino eruptivo; dos formas de entender el mundo que separa a las generaciones, nada más que dos formas de leer los signos de ese mundo—, mostrando abiertamente la rotunda separación entre «las tecnologías de *garage*» (aquellas que interesan a Sarlo) y las «tecnologías de *software*» que escinden más profundamente los niveles artesanales y los niveles computacionales en la gestación de nuevas «figuras de arte». Los problemas que esto genera en una sociedad como la argentina, dividida, fronterizada y escindida entre la «riqueza visual ciudadana» y la «pobreza de la mirada rural sin selectividad lineal» sólo significa la reaparición de una larga tradición argentina: el «mal» argentino señalado, en diversas formulaciones, por Sarmiento, Martínez Estrada y Mallea: la oposición entre campo y ciudad que subtiende la célebre fórmula «civilización-barbarie», en la construcción de una imaginaria y real lucha entre interior-exterior, entre centro y fronteras, entre provincianos y capitalinos, entre unitarios y federales, entre «mentalidades urbanas» (urbanizadas) y «mentalidades primitivas» vinculadas a lo «intuitivo», lo «inculto» y por momentos redimidas por la «viveza», ya sea tanto de espíritu como de carácter. Las formas de la comunicación contemporáneas son el material con el que traba-

jan a niveles interpretativos críticos como Aníbal Ford o Héctor Schmucler. La relación de estos «objetos transicionales» entre la cultura alta y la cultura baja es la preocupación constante de Jorge B. Rivera (1935); *Eduardo Gutiérrez* (1967), *El folletín y la novela popular* (1968), *La primitiva literatura gauchesca* (1968), quizás uno de sus textos más importantes, *Asesinos de papel* (1977) en colaboración con Jorge Lafforgue, *El cuento popular* (1977), *Medios de comunicación y cultura popular* (1985), en colaboración con Aníbal Ford y Eduardo Romano, numerosos trabajos sobre la historieta y la novela popular (Sue, Dumas, Ponson du Terrail o la novela científica, Verne). La nueva tecnología informativa genera una modificación en el plano de lo real de la cultura y engendra una novelería imaginaria del saber: el saber de la computación, inmarcesible, exento de error, o que calcula y previene el error, aferrado a la constancia de los códigos y permitiendo la emergencia de una forma divina del conocimiento, el Saber Absoluto Cibernético y nuevas formas de la ecología computarizada. La regla exige la creación de una enfermedad equivalente: los virus informáticos son el revés de las ráfagas sidáticas de fin de siglo. Rivera, lector atento y lúcido de Umberto Eco, intenta vincular la codificación del saber almacenado en los bancos de datos y sus relaciones ideológicas con el bazar de las máquinas, con la *odisea* espacial de Stanley Kubrik. El mundo de las comunicaciones elabora una novela policial telemática donde el misterio es la reproducción infinita y catódica de los saberes del mundo y su enigmática respuesta sería la continuidad y la extensión de ese mismo saber. El mismo problema que le preocupaba a Hegel. La máquina de Turing, anterior a las memorias cibernéticas (Ciborg), máquina algorítmica, repone en el imaginario actual la fantasía de la memoria colectiva y absoluta que presidió la invención de la «máquina de pensar» de Raimón Llull o incluso quizá la «memoria artificial» de la que nos da ambiguos datos Cicerón en su *De oratore*. Rivera es atemporal y ubicuo en su documentalismo, documenta la literatura argentina desde los bordes, como todos los críticos de esta generación, desde la esquina del cerrado corazón del barrio borgiano. Sobresale en la comprensión exacta de la interacción de los fenómenos culturales (es un crítico de culturas como lo es Beatriz Sarlo, así como Josefina Ludmer y Nicolás Rosa son críticos de formas) dentro del mundo de la significación social, aplicando un preciso parámetro político que le permite poner al descubierto la falacia mayor con que ha sido encarada invariablemente esta sustancia literaria tan particular: su pretendido «primitivismo» o su «sencillez elemental», mostrando la real complejidad de sus registros formales, literarios e ideológicos y la función que cumplen dentro de la semiosis social.