

desplazarse la representación del amor físico, estos lenguajes cifrados y estos lugares de desplazamiento y condensación son a la vez estéticamente sugestivos y moralmente aceptables.⁸

8. Puede compararse este cuerpo femenino fragmentado con las imágenes de la gráfica y los textos de los anuncios incluidos en las revistas de narraciones semanales. Los de "Polvo Grasoso Leichner" mantienen una particular coherencia estética y estilística. Se publican de manera continuada en la retirada de la tapa de LNS e incluyen casi siempre una ilustración: la caja de polvos, encerrada en una guarda geometrizable, imagen acompañada de un largo texto sobre las bellezas del cutis terso, y por un dibujo de una mujer también encerrada en una guarda geométrica. Esta mujer, representada por lo general de tres cuartos perfil (aunque hay varias versiones de frente) ostenta los ojos como rasgo no sólo fundamental sino el más sugestivo de su cara: los ojos son, en ella, el lugar de la sensualidad. Si los descomponemos en sus grafemas, el hegemónico es el del contorno, siempre almendrado o alargado. Son ojos de mirada sesgada u oculta bajo los párpados. Los grafemas correspondientes a las pestañas cumplen la función de aumentar la seducción; están también los de la sombra de los párpados que, con trazos suaves, subraya la sugestión. Estas ilustraciones representan caras que "son todo ojos", acentuando su importancia por la inanidad del resto de los rasgos: boca muy pequeña, que no aparece como portadora de sensualidad, y nariz respingada o recta, muy corta. Los ojos remiten a algunos de los modelos de belleza de la época: a lo Pola Negri o, para poner un modelo más al alcance de las lectoras, a lo Olinda Bozán.

VII. EL SISTEMA DE LOS TEXTOS O LA TRIVIALIDAD DE LA BELLEZA



¿Es posible hablar de estas narraciones a la manera en que se habla de la literatura 'alta'? Se trata, en verdad, de literatura seriada, producida muy velozmente (porque así lo requiere el mercado), cuyo éxito parecía asegurar que se había encontrado un registro de público. Cuando se dice 'literatura seriada', altamente estereotipada, los críticos sentimos al mismo tiempo la tentación de describir su modelo generador, y quedar en paz con nuestra conciencia formal, o de descartar, mediante ese adjetivo, toda perspectiva de reflexión formal sobre los textos así calificados. Sin embargo, son textos eficaces que lograron ganar un espacio amplio y relativamente estable, durante casi una década. Algo en la construcción de estas narraciones merece ser responsabilizado de este efecto y acá se trataría de reflexionar al respecto.

Moles define al *kitsch* como "el modo estético de la vida cotidiana".¹ Se podría retomar esta idea diciendo

1. Abraham Moles, *O Kitsch*, San Pablo, Editora Perspectiva, 1975, p. 223. Véase también: Umberto Eco, *Il Superuomo di massa*, Milán, Bompiani, 1978, y *Letteratura di massa, letteratura di consumo*, compilación de G. Petronio, Bari, Laterza, 1979.

que las narraciones semanales son un modo estético de literatura cotidiana. Esto es: una de las formas posibles de la presencia de la ficción narrativa en el horizonte de expectativas del público medio y popular. Que estas narraciones hayan descubierto la forma de combinarse sin sobresaltos en ese horizonte, es sin duda una de las razones de su éxito. Pero, ¿qué quiere decir sin sobresaltos?

Responder a las expectativas, trabar un pacto de mimesis con los deseos del público, trabajar con la atención puesta sobre la función recreativa, emplear materiales lingüísticos, ideológicos y literarios que no rebasen el hábitus de sus lectores: todo esto puede afirmarse en general de la literatura de consumo popular. Veamos cuál es su modalidad particular en el espacio narrativo de las ficciones semanales.

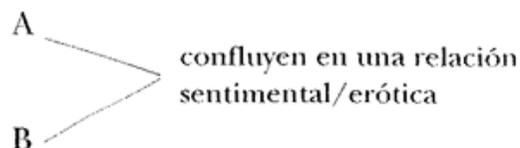
En primer lugar, el orden de la exposición.² En estos relatos, el orden de la frase y del párrafo reproduce casi siempre el orden temporal de los acontecimientos. El orden sintáctico copia el orden temporal. Esta opción narrativa ofrece seguridades permanentes respecto del sentido de los episodios y peripecias. Asegura, además, la comprensión a partir de una lectura lineal y requiere muy pocas veces la práctica de la retrolectura, del ir y venir dentro del texto, de la vuelta hacia atrás para indagar las claves de oscurida-

2. Un excelente análisis textual de narraciones publicadas en revistas de gran circulación actual puede leerse en: Robert Hodge, "La lingüística y la cultura popular", incluido en C. W. E. Bigsby (comp.), *Examen de la cultura popular*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

des o ambigüedades. Cuando las necesidades del relato imponen un racconto o algún otro desquiciamiento de la secuencia temporal lineal, éstos son acompañados de abundantes señales que alertan al lector sobre el desorden introducido en el tipo de exposición que le resulta más habitual. Son frecuentes las transiciones y marcas que explicitan el paso del tiempo, de manera que la lectura no se vea asaltada por ninguna de las incertidumbres que disminuyen tanto la fluidez como el placer por la peripecia.

Se trata, en todos los casos, de una temporalidad puesta al servicio del conflicto narrativo y su desarrollo; por lo tanto, de una temporalidad disparada hacia adelante, cuya meta final es el desenlace. Temporalidad al servicio de la trama, donde el crecimiento del relato se opera siempre sobre la base de una sola línea. Este modelo temporal subraya una causalidad que las narraciones procesan como *causalidad simple*: esto quiere decir que los sucesos narrados son impulsados, en general, por un solo motor ideológico, moral o social.

La causalidad simple es, prácticamente, un requisito. A la hegemonía del tema sentimental sobre la narración (aunque pueda haber costumbrismo y, raramente, cuestiones políticas o sociales), corresponde ese modelo de causalidad que asegura un bajo nivel de indeterminación sobre el origen de los conflictos y sus modalidades de resolución. Al decir 'causalidad simple', estoy pensando en un modelo del tipo siguiente:



Aparece <i>I</i> adoptando una de las posibles formas	prestigio social desigualdad económica imposibilidad radicada en el sistema de parentesco
<i>I</i> se interpone produciendo el obstáculo <i>O</i> bajo la forma de	intervención de padres o mayores intervención de cónyuges o personas que poseen mayor derecho sentimientos objetivados a partir de cualquiera de los <i>I</i>
<i>O</i> bloquea el desenlace que (a) si es feliz se produce por la liquidación del nexo causal	aquiescencia de padres o mayores muerte o desaparición de quienes tienen mayor derecho disolución de los sentimientos objetivados en <i>I</i>
y (b) si no es feliz	<i>I</i> queda confirmado como causa suficiente

Este esquema asegura una trama narrativa relativamente simple y, sobre todo, unívoca respecto de la fuente de los conflictos. La simplicidad es reforzada por opciones narrativas claras: por ejemplo, cuando el obstáculo pertenece al sistema de parentesco, la desigualdad económica —aunque exista y se explicita— no funciona como obstáculo.

La causalidad y la temporalidad simples refuerzan el *tema único* de cada relato y provocan una forma narrativa que organiza sólo una línea de peripecias por cuento. Las ventajas de esta forma son evidentes frente a lectores poco entrenados: se les propone un solo objeto y una sola pasión como centro de interés, que mueven la peripecia rápida y linealmente. Hay algo que no podía hacer un lector convencido por la estética de estos relatos: saltar páginas, porque, precisamente, no hay nada para saltar. Cada uno de los movimientos de la narración es funcional a su avance y no se distrae en desvíos. Son relatos sin 'laterales', sin excursus, que ignoran la extrapolación y la intriga secundaria; relatos despojados, en consecuencia, también de personajes que no sean directamente funcionales a la intriga.

La felicidad (o el hastío) que producen estas narraciones, es la de su fluidez permanente. Garantizan que, en tantas páginas, habrá resolución del conflicto, que de la situación de tensión extrema de un amor contrariado se pasará a la bonanza de su realización o a la ya tranquila calma de su demostrada y final imposibilidad. La linealidad temporal y causal ocupa al lector con un conflicto claramente expuesto, donde se sabe, desde un comienzo, qué está en juego y de qué

se trata. Los marcadores léxicos de esta linealidad abundan y si, por algún motivo, se produce entrecruzamiento de causas o simultaneidad de acción, éstas son claramente indicadas. Relatos unidireccionales que ignoran el desorden, asentados en un mundo ideológico-neto y claramente representado en la narración. ¿Acaso existe mayor felicidad que saber de dónde se sale y hacia dónde se encamina el texto? Por eso son textos felices aunque cuenten desdichas, eficaces precisamente por su seguridad en la convención, no menos arbitraria que otras, del tema único, donde las relaciones encuentran siempre términos concretos y familiares de representación.

Con un principio constructivo tan fuerte como el que se ha descrito, vale la pena preguntarse qué convierte a estas ficciones en interesantes para sus lectores. Está el interés del corazón, el interés de los afectos contrariados, la identificación con los personajes y sus dificultades, la transparencia moral de las acciones, malas o buenas. El interés depende de qué se busca en la literatura y de que se lo encuentre inserto en un sistema de certidumbres, a las que contribuye el tipo de discurso narrativo.

Este principio constructivo simple asegura la disminución (más bien la liquidación) de la ambigüedad que desordena; y, sobre todo, asegura el género: narración sentimental con o sin inflexiones costumbristas. La seguridad del género crea condiciones de lectura para un público poseedor de limitadas destrezas técnicas. Desde el comienzo se sabe de qué se trata y qué se puede esperar razonablemente del texto. Esta seguridad temática y formal, esta disminución del

imprevisto verbal o tópico, es uno de los rasgos fundadores de la retórica de las narraciones populares.

Ello se refuerza por la fijeza o la escasa variación del punto de vista. En primera o en tercera persona, las narraciones adoptan siempre una perspectiva unificada. Quiero decir: la información que proporciona el relato no aparece bajo la forma de fragmento, de las versiones múltiples, de la alusión, la elusión o la ambigüedad.³

La explicitación es una regla básica del punto de vista. Ella exige que los movimientos de los personajes sean minuciosamente explicados. La duda entre un afecto y otro no genera ambigüedad, porque el lector siempre es informado acerca de los objetos (personales o simbólicos) entre los que se duda y de las razones (afectivas o sociales) que sustentan la actividad o los sentimientos de los personajes.

El punto de vista, aunque esté limitado a una primera persona narrativa, es, por lo común y dentro del verosímil, completo. La regla de la exhaustividad complementa así la de la explicitación. Véase este ejemplo: "(1) Cuatro meses más tarde me hallaba aislado de casi todos los pensionistas y de mis amigos. Yo iba en camino de hacerme un misántropo o por lo menos un excéntrico. De todos buscaba apartarme, para quedar solo con ella. Esta era la verdad. (2) Aquella tarde me encontraba solo en la semioscuridad de mi pieza, sumido en mis pensamientos desalentadores. Por mo-

3. Sin duda, hay relatos cuya trama exige que se le reserven informaciones al lector, porque justamente el efecto narrativo reside en el suspenso producido por esta oportuna reserva.

mentos llegaban a mí los últimos consejos de mi padre; él temía el naufragio de mi voluntad; él me conocía a fondo y sabía cuáles eran mis virtudes y mis defectos. Si yo fracasaba, no podía volver ante la presencia de mis padres. Esta sola idea hacía hervir mi sangre y luego me decía para mí: —No, no caeré; he de triunfar, a pesar de mi voluntad flaca y a pesar de mi pobreza. (3) Pero luego volvía a mi estado normal, que era el abatimiento, y en el cuadro sombrío en que se movía mi alma, la figura graciosa y buena de Clarita se me aparecía como una ventana de luz abierta al cielo” (LNS, 118).

El narrador se propone la comprensibilidad del párrafo más allá de toda duda. A ese fin, el ‘estado de ánimo’ representado por una narración en primera persona, es sometido al cerco de una adjetivación que se reitera, en un mismo sentido, hasta la obviedad. El personaje nos informa, primero, que está ‘aislado’. Esta situación, resultado de otras que ya se han explicado antes, se define otra vez cuando surge el temor de ser un ‘misántropo’, aludiendo a su peligrosa artificiosidad, que la palabra ‘excéntrico’ subraya. Inmediatamente después, se refuerza la calificación por medio de su explicitación verbal: ‘apartarme’. Este estado de espíritu es un círculo, a cuyo centro la escritura del párrafo vuelve una y otra vez. Se repite el tema y se explicitan los motivos. El lector, además, no debe esperar hasta la escena siguiente para enterarse de cuál es la causa por la que el personaje narrador ha montado la escena, ‘artificiosa’ (él mismo lo confiesa), de su aislamiento: desea ‘quedarse solo con ella’. Esta transparencia de móviles y fines es subrayada por un refuerzo desde el

lugar de la enunciación: ‘esta era la verdad’. Se trata, entonces, de creer porque la credibilidad ha sido construida por la acumulación nominal y verbal del párrafo.

El primero (1) plantea francamente la situación global. El segundo (2) es un desarrollo particular de ésta, idéntico al anterior. En este desarrollo, que es en realidad una repetición, la particularización es solamente temporal: del período abierto después de cuatro meses, pasamos a ‘aquella tarde’ (que va a ser especialmente significativa). De nuevo, los pensamientos son ‘desalentadores’ y el lector no queda desinformado de los contenidos de tal desaliento: se trata de la pobreza y de la falta de voluntad. Previamente, esta explicitación es reforzada por la inclusión de los pensamientos del padre, traídos bajo la forma del recuerdo de sus consejos. Dos veces se nos informa, en el curso breve de diez líneas, que el talón de Aquiles del personaje narrador es la voluntad. Sin escapatoria a este universo ordenado de sentimientos, se repite en el párrafo (3) que el estado de ánimo es el ‘abatimiento’, al que se evalúa como una enfermedad del espíritu, una normal anormalidad. En el final de este párrafo (3), por lo demás, ‘ella’, el único pronombre que no había recibido explícitamente su referencia narrativa, se llena de contenido hasta colmarse: se trata no sólo de Clarita, sino que ‘ella’ es también una ‘ventana de luz’, como su propio nombre lo indica.

Permítaseme un ejemplo más que, en apariencia, se inscribe en otro registro estilístico. En este caso, se cuenta desde una perspectiva narrativa exterior al personaje: “Margarita Duzan, la heroína histérica de

los cuentos abrumantes, el alma de una novela real vivida intensamente. Aquel eterno enamorado de lo anormal y de lo extraño —extraño y anormal él mismo— aventuró por vez primera la defensa de la mujer que, al hacerlo actor de una comedia indescifrable, le había entregado el secreto del éxito, impulsándolo al triunfo con una aureola de misterio" (LNH, 6). La narración se propone representar un personaje típico (y trivializado) de la literatura decadente, recurriendo a todos los dispositivos de este registro. La frase parece gobernada por la duda de que el lector se percate del esteticismo satánico del personaje y, para asegurarse, subraya el demonismo de la representación.

Como primera medida, remite tres veces a la literatura: 'cuentos', 'novela', 'comedia', adjetivando espectacularmente las tres remisiones: 'abrumante', 'real', 'indescifrable'. El uso de 'real' es decisivo: se nos indica que, si bien estamos ante una historia excepcional, digna de la literatura, esa excepcionalidad no está afectada de falsedad: es tan 'real' como la novela que estamos leyendo. Y sin embargo, al mismo tiempo, se nos proyecta como lectores a un mundo triplemente imaginario (y dos veces triplemente: por el nombre y por la cualidad). El narrador asegura los rasgos de ese mundo a través del efecto de acumulación, por una parte. Por la otra, a través del recurso a un solo eje valorativo para la selección de las notas de cualidad. Es el eje del Misterio, donde se asiste al despliegue de 'anormal' y 'extraño', repetidos en quiasmo, hasta llegar al 'indescifrable misterio' que cierra el párrafo.

Un punto de vista invariable, unido a la acumulación, crean, en el nivel de la enunciación, la certidumbre de ser bien leído. En el mismo relato, una narración en primera persona repite este procedimiento que responde a lo que podría llamarse, con Moles,⁴ principio de acumulación; "Sentí sus brazos finos, con yermas crispaciones, aferrarse a mi cuello, y sus labios, empalidecidos por la sensualidad de un goce macabro, arrancaron de los míos un beso largo, que no tuvo la envolvente caridad de los deseos, pero sí el santificante temblor de los íntimos temores". La serie fónica, marcada por la aliteración (que recuerda a un Lugones modernista leído al pie del sonido), proporciona la textura verbal al decadentismo fúnebre que se propone el texto. La acumulación: yermas crispaciones, empaldecimiento sensual, goce macabro, que apela al procedimiento de la yuxtaposición, produce un efecto de cadena causal que asegura la comprensibilidad del texto: donde los brazos se ven afectados por yermas crispaciones, los labios no pueden sino ser pálidos; la sensualidad de la palidez se vincula con un goce cuyo clímax se parece al de la muerte; el contacto sucedido en el marco de esta sensualidad no es el del deseo, sino el de lo desconocido, de aquello que genera el miedo: un contacto abisal. Aunque la acumulación de notas revela una casi inverosímil pobreza descriptiva, el estilo, al repetir sus recursos léxicos y fónicos, asegura por una parte la inalterable claridad del punto de vista y, por la otra, la comprensión en el proceso de lectura.

4. Moles, *op. cit.*, pp. 72-3.

El sistema de personajes también está afectado por esta preocupación de 'claridad'. Se trata, por supuesto, no de transparencia respecto de un referente externo al texto, sino de univocidad expositiva. Unidimensionales, los personajes son su función narrativa. El alto grado de estereotipo permite la comprensión rápida de las tramas y anuda los puntos de vista a 'lugares' psicológico-morales conocidos bien, y de antemano, por el lector, que ha ido pasando por una serie de experiencias de lecturas similares que contribuyeron a completar la enciclopedia necesaria para el manejo exitoso de estos textos.

En general, los personajes son presentados por la exasperación de sus cualidades: las mujeres bellas son bellísimas; los generosos, un puro desinterés; los ambiciosos, seres capaces de todo, y los mediocres, incluso, son total y absolutamente anodinos. La contradicción o la ambigüedad atraviesan muy raramente las superficies lisas de psiques, almas y cuerpos que pueblan estas narraciones. Pero, cuando la contradicción los persigue,⁵ los límites dentro de los que se plantea son nítidos y cuando los personajes sucumben al destino, el fatum que los agobia no deja de tener un perfil razonable. El sistema de personajes reconoce también el principio de acumulación y cada uno de ellos es, invariablemente, una superficie repleta de cualidades que se opone a otras superficies igualmente cubiertas de cualidades de signo opuesto o

5. Estas contradicciones responden a la oposición: orden moral/pasión y orden social/pasión, incluido el caso particular de: sistema de parentesco/pasión.

complementario. Se puede confiar en que el conocimiento de sus actos, pensamientos y deseos es, por regla estética y compositiva, siempre posible y no exige mayores operaciones a partir de lo representado en el texto.

Las metáforas y comparaciones recurren a un inventario relativamente manejable por un lector habituado a estas narraciones. No se caracteriza por su extensión ni por su imprevisibilidad, proporciona el placer del lenguaje figurado y no exige el trabajo de una interpretación que requiera operaciones complejas. Las figuras, más que liberar, fijan la semiosis textual, contribuyendo a disminuir la indeterminación de situaciones o personajes: acerca lo 'desconocido', que el texto va a relatar, a lo 'conocido' al que recurre para compararse.

El siguiente ejemplo pertenece a un relato de César Carrizo (LNS 75). Es el otoño y también el otoño prematuro y trágico de un matrimonio joven, unido por amor, pero asaltado por una enfermedad que él lleva en su sangre, como la sombra de su herencia. El hombre, atacado por un extraño mal (que evoca desenfrenos de sus antepasados), ya está paralizado, no puede engendrar y morirá, se sabe, pronto. Ambos cónyuges son perfectos y lo hubiera sido su dicha, pero están afectados por este desorden heredado. El principio de desorden es único, inevitable y ninguno puede ser responsabilizado al respecto. Esto, precisamente, los convierte en personajes de extrema transparencia, acentuada por la claridad de la figuración con que son representados:

En el estanque un cisne negro seguía a una cisneza alba y joven. No lejos del agua un ciprés verdinegro y alto, aguzaba su copa en una moharra afilada con la intención de dispararla al cielo azul.

—Laura, ¿ves cómo caen las hojas?

—Sí, hijo mío.

—Es tan irónica la muerte, que las amortaja de oro al llevarlas; lo mismo que a nosotros, nos atavía de blanco, el color de la infancia.

—Antes que una ironía yo veo un consuelo que Dios envía a los que mueren —respondió ella por decir algo.

—Vé, baja al jardín y tráeme unas hojas muertas.

Laura fue y volvió con las hojas muertas. Benjamín prosiguió:

—Si supiéramos al comenzar la vida que terminaremos como estas hojas, seríamos menos orgullosos y menos soñadores.

—Pero tú, Benjamín, ¿acaso no fuiste el más digno de los hombres?

—Dices bien: "fui"; pero ahora soy apenas un guiñapo inútil.

—Para mí eres el mismo del primer día.

—¡Laura!

—¡Sí, alma mía, mi santo, mi hombre!

Callaron un instante. Se miraron de hito en hito como en la noche ya lejana al conocerse por primera vez. El enfermo continuó:

—¿Ves esos cisnes?

—Hermosos, juguetones.

—Ella es blanca, hermosa; y él, negro y triste: parece una sombra, un mal signo, ¿verdad?

—No sé, porque...

—Observa, Laura, y dime a qué se parecen esas aves.

—No acierto.

—¿No hallas similitud con nuestras dos vidas? Tú eras la cisneza blanca y sin mancilla. Así te vi en los clásicos salones de los Pedernera. Bogabas como esa cisneza en un lago tranquilo y diáfano; y cuando nadie se animaba a turbar tu blancura y tu serenidad con una palabra, yo me atreví, te seguí; nos casamos. Y aquí me tienes: soy tu cisne negro, tu mala sombra. ¿Verdad?

El sistema de figuración tiene dos dimensiones: una es el plano general (la vida humana) y otra, el particular (estos amantes). Las hojas muertas, ataviadas de oro en el otoño, son como los hombres, vestidos de blanco para ser arrastrados hacia la muerte. Está aquí el gran tema romántico de la muerte bella, apoyado en el contraste entre apariencia y destino, que multiplica el patetismo de la pareja. En el plano particular, los cisnes son el centro del sistema de figuración. El blanco y el negro se agregan como colores tópicos a un ave de extensa trayectoria literaria (desde el cisne de Leda a los varios cisnes del modernismo). Personajes-cisnes, efímeros como las aves, frágiles y bellos como ellas, su desgracia despierta la identificación y la simpatía: la nobleza de su figuración los define. Cisnes-signo: apuntan por copresencia todos los valores que definen a la pareja protagonista, sin que el lector, para entenderlo, deba realizar transformaciones complicadas. El texto se ilumina con la comparación, sin que esa luz (estética) implique recargar su sistema de referencias. Y por si alguien hubiera quedado dudoso, cuando el marido muere, vuelven los cisnes: "¿Y los cisnes? [se pregunta ahora el narrador, recordando, páginas después, la comparación] Un

día aparecieron muertos sobre el agua, a la par, abrazados, cual si el destino los hubiera herido al mismo tiempo, en instante de suprema comunión”.

Muerte/amor/destino/suprema comunión: no hace falta decir más. El autor puede estar seguro de que todo el mundo ha entendido, porque, con un gesto típico de esta literatura, narración y figuración son absolutamente coherentes y, sobre todo, se manejan en el horizonte de lo conocido: ¿quién no sabe cómo se aman y mueren pájaros tan prestigiosos como los cisnes? ¿Quién no ha escuchado alguna vez que nuestras vidas son como las hojas muertas? Anclado en este mundo conocido, el sistema de personajes dibuja oposiciones claras y funcionales. Hombres y mujeres en la edad del amor son el centro del sistema, un centro inmóvil ya que los avatares de la pasión o el deseo no modifican psicológicamente a los personajes, que entran y salen de sus pasiones intactos, como aves. A su alrededor, padres y madres serviciales no a sus deseos sino a las necesidades de la trama, integran una comparsa sin espesor, funcional a los lugares que el verosímil social les adjudica. Tampoco existe una particularización lingüística de los personajes y, a esta altura, parece innecesario demostrar las razones. Excepto en algunos relatos costumbristas, los enamorados hablan como en la poesía posromántica o en los vales. La tipificación lingüística alteraría el ideal medio de lengua culta que estos relatos profesan. Desde este punto de vista, como de otros, las narraciones ocultan las señales del trabajo y la conciencia estilística.

Lo que existe, más bien, es un patrimonio estilístico colectivo, un fondo común que proviene, transfor-

mado y simplificado, de la literatura ‘culta’, tal como era leída, escrita y traducida, en la Argentina, entre 1890 y 1910. A este fondo aportan el modernismo (en especial según la versión Amado Nervo), el decadentismo, la novela sentimental francesa y un repertorio de clisés tomados de las traducciones de lo que hoy consideramos literatura epigonal.

No hay problematización lingüística porque, como afirmaría Bachtin,⁶ ésta se produce a partir de la problematización ideológica, del reconocimiento del otro, social, moral o psicológico. Existe, sí, en este fondo común un repertorio de figuras que estetizan las peripecias narrativas (naves, aves, muertos, flores, cielos, en la serie del texto citado). Repertorio limitado desde el punto de vista cuantitativo, su limitación lo torna fácilmente reconocible y poco ambiguo.

Este fondo común asegura también la rapidez y proliferación de la escritura, punto importante si se piensa en las decenas de narraciones de este tipo que consumían las prensas porteñas en los años veinte. La fuerte estetización del afecto y del deseo, producida a partir del clisé, hace surgir el fantasma de la literatura, la ilusión de que no se están contando simplemente historias, sino que, en esta actividad de escritura, queda comprometido también el Arte. Sin duda, el estilo de clisé tiene su estética, y la insatisfacción que los intelectuales experimentamos frente a ella

6. Véase: Mijail Bachtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, especialmente “Du discours romanesque”, pp. 83-152.

no necesariamente se corresponde con un vacío de placer para sus lectores medios y populares.

Sería necesario formular todavía algunas preguntas a estas narraciones. Sus diálogos evocan los del cine argentino de los treinta y no los del teatro costumbrista urbano. Desregionalizados, trabajan con un español 'culto' e internacional cercano al de películas como *Tango Baro* comedias de teléfono blanco en las que el cine argentino invertirá sus mejores afanes durante muchos años. Aspiran al 'buen tono' que es, al mismo tiempo, una legítima aspiración de su público.

La ausencia de ironía (una ausencia muy evidente que da su marca a estos textos) y la limitada enciclopedia cultural puesta en juego, ponen los límites, límites también sociales, a ese buen tono que jamás alcanza ni la frivolidad ni el ingenio. El juego de palabras, la respuesta sagaz, el doble sentido brillan por su ausencia: no reposa sobre ellos la producción del valor. Como registro narrativo, la comicidad es excepcional. Antes he tratado de exponer algunas de las razones que explican este perfil, pero es curioso comprobar que estas razones no afectaban siempre a otra de las formas de textualidad popular: las letras de tango.

Si en ellas se admite el lenguaje desregionalizado de Le Pera,⁸ también exhiben una productividad for-

7. A pesar de que muchos de los autores, como Josué Quezada, cuya "Vendedora de Harrods" fue un éxito, compartían con la escritura teatral (o el periodismo) su actividad de redactores de estas ficciones.

8. Alfredo Le Pera, como afirma Horacio Ferrer, escribía en condiciones impuestas "por empresas que le pagaban por argumentos, por diálogos y por canciones de definido objetivo

mal y semántica que hace suponer el trabajo con zonas menos previsibles que las visitadas por las narraciones semanales. Por su proximidad narrativa con muchas de las novelitas estudiadas, me permito transcribir "Sólo se quiere una vez":⁹

I

*La lluvia de aquella tarde
nos acercó unos momentos...
pasabas... me saludaste,
y no te reconocí...
En el hall de un gran Cinema
te cobijaste del agua,
y entonces vi con sorpresa
tu envejecido perfil.*

II

*Al verte los zapatos tan aburridos
y aquel precioso traje que fue marrón,
las flores del sombrero envejecidas*

internacionalista" (*El libro del tango*, Buenos Aires, Antonio Tersol Editor, 1980, tomo III, p. 604).

9. "Sólo se quiere una vez" tiene letra de Claudio Frollo (seudónimo de Atwell Ocantos, autor de *La cautiva*, que, en 1923, fue un éxito grabado por Gardel) y música de Carlos V. G. Flores. Este tango fue grabado, primero, por Gardel y luego, ya en la década del cuarenta, por Floreal Ruiz con la orquesta de Aníbal Troilo. La partitura ha sido editada por Editorial Musical de Alfredo Perrotti, de Buenos Aires.

*y el zorro avergonzado de su color...
no quise creer que fueras la misma de antes
la rubia de la tienda "La Parisienne"
mi novia más querida cuando estudiante,
que incrédula decía los versos de Rubén.*

Recitado:

*"... Juventud, divino tesoro
te fuiste para no volver,
cuando quiero llorar no lloro,
y a veces lloro sin querer..."*

I (bis)

*Resuelto corrí a tu lado
dándome cuenta de todo,
quería besar tus manos...
reconquistar tu querer...
Comprendiste mi tortura
y te alejaste sonriendo...
¡fue tu lección tan profunda!...
sólo se quiere una vez.*

¿Qué diferencia a este tango de "La vendedora de Harrods", una de las narraciones más exitosas, su modelo, podría decirse, clásico? La historia que cuenta el tango tiene un final que no ratifica ilusiones: la chica ha envejecido sin estridencias y su amor no tuvo un desenlace feliz. El autor trabaja sobre los medios tonos: la mirada que se arroja sobre la muchacha es a la vez realista y nostálgica, el amor se ha convertido en

recuerdo y, en tanto tal, comparte el sabor de la melancolía: ni la felicidad eterna, ni tragedia. En todo el corpus leído de narraciones periódicas, difícilmente se encontrarán figuras como las de este tango: la decadencia de la mujer mencionada en el pasado color del vestido, el desplazamiento de su vergüenza por la decadencia presente al zorro y a las flores del sombrero, la monotonía de una vida sin pasiones condensada en la imagen de los 'zapatos tan aburridos'. Con eficacia, el tango hace escritura no a partir del clisé sino de la producción de figuras, trabajo sobre lo impensado, uniendo un sentimiento conocido con una imagen nueva. Otra diferencia notable reside en el uso del intertexto: el modernismo citado explícitamente, al pie de la letra de su poeta máximo, propuesto por lo tanto como clave literaria de la historia banal, confiando en su poder evocador de literatura. En este sentido, la escritura del tango dialoga con la de Darío, pone dos superficies textuales en contacto, ilumina una con la otra, se reconoce y se diferencia.

La productividad estética de "Sólo se quiere una vez", cuyo carácter popular es innecesario probar, reside en su capacidad de invención, en una operación sutil entre lo conocido (una historia sentimental) y lo desconocido (el sistema de figuración, y la 'filosofía' del poema). Las narraciones populares sienten como suyo otro camino.

Un arte feliz. A manera de conclusión

Leídas por un público medio y popular, estas narraciones competían con otras ofertas culturales: el

teatro, la canción, el cine. Son sólo un vasto capítulo de una cultura literaria que funcionaba articulada en el marco de la cultura en sentido amplio: ingresaban en la vida cotidiana como el momento indispensable de la ensoñación, pero se mezclaban también con otros mensajes y prácticas. Proponen un arte medio, un arte a la medida de su público,¹⁰ pero también un arte que produce el efecto de 'valor'.¹¹ Puede no poner de manifiesto una conciencia estilística 'alta', pero demuestra en cambio una decidida voluntad ornamental. ¿Dónde están sus secretos? En el rechazo a la desnudez, a la 'simplicidad', al 'despojamiento' de la escritura, al ascetismo. Para contar sus simples y repetidas historias, estas narraciones no eligen un estilo simple. Eligen un estilo de clisé que garantiza la existencia de un plus. En ese plus está su estética, basada tanto en una pronunciada tipificación de personajes y situaciones como en una serie de moldes estilísticos.

10. La idea de un arte medio está presente en la definición de Moles del *kitsch*, *op. cit.*, pp. 74-5: "Oponiéndose a la vanguardia y permaneciendo, esencialmente, arte de masas, vale decir, aceptable para la masa y propuesto a ella como sistema" y "Toda ruptura con el término medio, en el sentido de cualquier absolutismo, destruye el fenómeno para sustituirlo por un fenómeno de belleza o fealdad".

11. La idea de que el valor estético no reside de manera absoluta en el texto, sino en su funcionamiento social, la trabajo a partir de las consideraciones de Pierre Bourdieu: "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques"; *Actes de la Recherche*, N^o 13, febrero de 1977.

Se trata, quién lo duda, de una estética sin problematicidad, antirrupturista, que combina elementos seguros, de ese fondo común de inversión que, sin sobresaltos, crea la ilusión del valor. La seguridad es una de sus cualidades más importantes: se sabe, de antemano, que se va a encontrar; se sabe, desde un principio, qué y cómo se va a escribir. Si una estética antirrupturista, una estética de lo conocido, no produce, para nosotros, lectores de fines del siglo XX, valor, eso no quiere decir que no haya producido valor en el horizonte de las lecturas realizadas en las primeras décadas de este siglo.

Tanto escritores como público sabían que ésta no era 'gran' literatura; pero parece difícil pensar que la juzgaran despreciable. Posiblemente creyeran que existía para ellos un espacio al costado de la literatura 'alta', que debía ser ocupado. Respondiendo al nivel cualitativo de la demanda social, los escritores inventaban historias sentimentales, con algún toque costumbrista, y las cubrían con los ornamentos del tardorromanticismo y lo más trivial del modernismo o el decadentismo. Extraían recursos del gran fondo común de la literatura aceptable, esparciendo marcas estéticas que calificaban, al mismo tiempo, al texto y a la actividad de escribirlo o leerlo. Estas marcas avisaban al público: soy literatura, lo que usted haga conmigo es una actividad digna y, quizás, instructiva.

No habría que descartar esto último rápidamente. En efecto, estas narraciones mediocres no sólo inducían el hábito de lectura y proporcionaban un módico nivel de placer, sino que integraban un corpus

literario con el cual se podía practicar destrezas y adquirir hábitos culturales. Pedagógicas¹² desde este punto de vista, las narraciones semanales no sólo enseñan su mal gusto. En un momento de conformación del público medio y popular, ellas son instrumentos culturales en sentido amplio.

¿Por qué pueden serlo? Porque, de algún modo, están cerca del mundo de su público, sin confundirse con él: practican un ideal estético reconocible pero no inalcanzable; nombran a la literatura alta, la evocan citando y utilizando sus clisés más comunes, pero no ofrecen las dificultades de esta literatura.¹³ Embellecen las trivialidades de los afectos cotidianos, descubren mundos de pasiones excepcionales, presentan un erotismo legítimo y, casi podría decirse, honesto. Sus personajes gozan, aunque fugazmente, y este placer multiplica el placer de la lectura, al proponerse como *Ersatz* menos peligroso del amor físico. Moralmente, confirman el horizonte de lectura, una forma de la moral social. Al mismo tiempo, introducen en ese horizonte el temblor de la pasión: algo que no sucede todos los días ni a todo el mundo y que, por su

12. Moles, *op. cit.*, p. 77: "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".

13. No sólo las dificultades del modernismo 'culto', por ejemplo los de ningún modo antológicos cuentos de Atilio Chiáppori, sino también las dificultades extremas de la vanguardia contemporánea a estos textos.

dimensión e intensidad puede ser dramático. Horadan la cotidianidad, para instalar allí la aventura, aunque se trate de una moderada aventura sentimental que apunta al moderado desenlace de la institución matrimonial.

Las narraciones semanales presentan a sus lectores un mundo deseable, diseñando un horizonte ideal alejado de las dificultades, los obstáculos, el tedio o los problemas cotidianos de la sociedad plebeya. Por eso, ni el campo puede ser evocado como égloga, ni el trabajo convertirse en tema narrativo. Se trata de un mundo ordenado donde la pasión introduce un desorden que el desenlace recompone; un mundo donde las instituciones funcionan e imponen su normatividad. Persuasivas, estas narraciones difunden valores de clase media, apuestan a un ideal no siempre realizado de felicidad serena, en una sociedad que, al ser escenario de la tumultuosa incorporación inmigratoria, estaba afectada por procesos de transformación contemplados por las clases dominantes con inquietud. A este mundo todavía en gestación, lábil y fluido, estas ficciones proporcionan valores explícitos y estables. Los conflictos que puntuaban la vida de los sectores populares, originados en el ascenso y los desplazamientos de clase, aparecen condensados en los obstáculos que la sociedad de las narraciones erige ante los matrimonios exogámicos: los amores imposibles o peligrosos de las 'bellas pobres' figuran los límites efectivos a la movilidad social en la Argentina de las primeras décadas de este siglo.

Literatura de consumo es la fórmula que aparece en primer lugar. Y efectivamente lo son. En la facili-

dad estilística y la reiteración tópica, sin embargo, miles de lectores experimentaron un placer que, si no los enfrentaba con la dificultad ardua de la belleza, para decirlo con palabras de Baudelaire, los entrenaba en la lectura de discursos. Si no los sumergía en un universo problemático y denso de contradicciones, les proporcionaba sus primeras, quizás, experiencias literarias de la adolescencia o la juventud. Sin duda, es un mundo irreal el de estas narraciones, pero la literatura misma es el espacio de los mundos irreales y la aceptación de esta irrealidad 'sencilla' abría el acceso a otras 'irrealidades'. La aceptación de lo ficcional, el placer en la estetización del relato son condiciones para que otros posibles narrativos y estéticos sean aceptados. Sin duda, estas ficciones repetidas y deficientes pueden bloquear el mismo camino que han abierto. Puede suceder que un consumismo facilista se constituya en obstáculo de otras ideologías literarias y que un modelo tan aceptable de literatura se imponga como regla de gusto y configure de manera excluyente el horizonte de sus lectores. De hecho, podría decirse que sucedió lo contrario: el público nuevo no quedó indefinidamente fijado en el Imperio de los Sentimientos, sino que logró compartir este imperio con otros.

Construir un público, la historia de la literatura lo enseña, es una de las operaciones más complicadas de la cultura moderna. En esta perspectiva, las novelitas sentimentales pueden haber sido, más que un obstáculo, un agradable desvío o una sencilla estación para las iniciaciones.

Publicaciones semanales mencionadas

- 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. Buenos Aires, números 1-55, enero de 1928-enero de 1929.
- La Novela Argentina*; director: Salvador Pagano Gutiérrez. Buenos Aires, números 1-49, noviembre de 1921-octubre de 1922.
- La Novela del Día*; director: Luis Luchía Puig. Buenos Aires, números 1-331, noviembre de 1918-abril de 1924.
- La Novela de Hoy*; director: Julio Gómez. Buenos Aires, números 1-11, julio-septiembre de 1918.
- La Novela de la Juventud*; directores: Gregorio J. Chaves y Carlos A. Benítez. Buenos Aires, números 1-73, 1920-1922.
- La Novela Nacional*; director: H. Hernández Cid. Buenos Aires, números 1-85, noviembre de 1920-junio de 1922.
- La Novela para Todos*; directores: Enrique Richard Lavalle y Bartolomé Mitre y Vedia. Buenos Aires, números 1-50, enero de 1918-enero de 1919.
- La Novela Porteña*; director: Oscar Beltrán. Buenos Aires, números 1-55, 1922-1923.

La Novela Semanal; director: Miguel Sans. Buenos Aires, revisada hasta el número 404, agosto de 1925; apareció en 1917. A partir de marzo de 1920, publica *El Suplemento*.

La Novela Universitaria; directores: César Joaquín Guillot y Antonio Ghibaudi. Buenos Aires, números 1-55, 1921-1922.

Puede consultarse también el repertorio incluido en: Héctor Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, *Las revistas literarias argentinas: 1893-1967*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968. El fichero de la biblioteca del doctor Sergio Provenzano ha servido de base a este trabajo. Se encuentran, por otra parte, ejemplares sueltos posteriores a las fechas consignadas.