La trivialidad de la belleza
La novela semanal argentina (1917-1925)*

Tanto el público español como el argentino de las primeras décadas del siglo XX hicieron transitoriamente célebres a las colecciones de revistas especializadas en la publicación de un relato por número. En España, el índice más completo que conozco incluye 71 publicaciones diferentes, aparecidas entre 1904 y 1936 [1]. Idéntica proliferación tuvo lugar en Buenos Aires, durante un período algo más corto [2]. Su importancia en la formación de un público lector queda más allá de toda duda, pero merecen ser consideradas no sólo por esta razón sociológica. Plantean, en primer lugar, el interrogante acerca de las expectativas culturales y estéticas de sus lectores; en segundo lugar, obligan, a partir del reconocimiento de su éxito, a considerar su eficacia narrativa, su ininterrumpido impulso hacia la felicidad y el placer originados en la multiplicación de un núcleo restringido de peripecias.

Los lectores, ese enigma

¿Quién leía estas narraciones que, con sus cubiertas de dos colores, dominadas por la fotografía de sus autores debajo de títulos como *La novela semanal, El cuento ilustrado, La novela del día,* ocupaban espacios en los kioscos de calles, estaciones de trenes y subterráneos de Buenos Aires? ¿Cómo imaginar un público, que posiblemente no fuera habitual de librerías, y sin embargo, consumía semanalmente su cuota de ficción? ¿Cuáles eran los motivos por los que este consumo periódico llegó a elevar las tiradas hasta los 200.000 ejemplares y las sucesivas reediciones?

---

* El presente artículo es parte de los resultados de una investigación sobre literatura de consumo medio y popular, realizada con un subsidio del Social Science Research Council, de Nueva York.

[1] Véase al respecto: Louis Urrutia, «Les collections populaires de romans et nouvelles (1907-1936)», en: AAVV, *L'infra-littérature en Espagne aux XIX et XX siécles; du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne* Presses Universitaires de Grenoble, 1977. Urrutia proporciona una lista de publicaciones, de las que considera más importantes a: *El cuento semanal* (1907-12; 263 números); *La novela corta* (1916-25; 499 números); *La novela de hoy* (1922-32; 525 números); *La novela semanal* (1921-25; 233 números).

[2] Entre las más exitosas de las publicaciones argentinas debe mencionarse: *La novela de hoy* (1918-19; 11 números, que recogen algunas de las mejores muestras del género); *La novela de la juventud* (1920-22; 73 números); *La novela nacional* (1920-22; 85 números); *La novela para todos* (1918-19; 50 números); *La novela semanal* (1917-22; 262 números), quizá la más célebre, que a partir de 1922 publica *El suplemento,* antecedente importante de los magazines de la década siguiente; *La novela universitaria* (1921-22; 55 números). La fechas de aparición y cierre son las registradas por H. R. Lafleur, S. D. Provenzano y F. Alonso en: *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968. Pero es necesario aclarar que he encontrado, en especial de *La novela semanal,* ejemplares sueltos posteriores a las fechas consignadas. Horacio Quiroga dirigió la que quizá hay sido, desde el punto de vista gráfico, la más refinada de estas publicaciones: *El cuento ilustrado* (1918).

Estos «novelines», como se los denomina en alguna literatura de la época, responden a un fenómeno socio-ideológico: la necesidad de ficción con la que trabaja un imaginario colectivo. Esta necesidad tiene la reiteración de una constante a lo largo de la historia cultural moderna y, en las primeras décadas del siglo XX, se responde a ella con las narraciones periódicas que voy a describir.

El lector de estas narraciones formaba parte de un público nuevo, emergente de un acelerado proceso de urbanización y alfabetización. Público de sectores medios y populares, es difícil imaginarlo frecuentando las librerías tradicionales de Buenos Aires, espacios de complicidad casi privada, cuyos dueños aspiraban a la camaradería con los intelectuales. Por otra parte, el mundo de la librería presenta un desorden que sólo puede ser entendido por la mirada entrenada, capaz de orientarse y elegir en la acumulación, guiándose por el nombre del autor, el sello editorial, los índices o los prólogos. Por su organización inaccesible al no entendido, por su escenario que simula el de la biblioteca (otro ámbito sagrado), a la librería se va para adquirir fragmentos de una cultura, a condición de que otros fragmentos ya se hayan adquirido antes. Entrar desde el afuera más lejano en ella debía parecer una aventura que superaba las disposiciones del nuevo público. El placer letrado de *encontrar un libro* se convierte muy fácilmente en su opuesto: el temor ante la legalidad oculta en el desorden de los estantes.

El nuevo público de Buenos Aires carecía, precisamente por ser nuevo, de las disposiciones [3] que parecen naturales al público de librería. Su cultura letrada se estaba construyendo a partir de la adquisición de ciertas destrezas básicas, proporcionadas por la escolarización primaria y el ejercicio de la lectura sobre materiales que podían estar más a la mano, por ejemplo allí, en el kiosco, o comprados al vendedor que tocaba a las puertas de las casas de barrio.

Tanto el kiosco como el vendedor ambulante trazaba canales más adecuados a los hábitos culturales del nuevo público, con la ventaja suplementaria de no estar tan brutalmente escindidos de sus circuitos habituales del trabajo y del barrio. Esta ventaja potencia en el caso de las mujeres, cuyo acceso a materiales de lectura enfrentaba dificultades ideológicas y culturales específicas.

Se podría intentar una reconstrucción del horizonte de expectativas del nuevo público: ese espacio hoy evanescente, donde se cruzaron ilusiones, deseos, imágenes, experiencias ancladas en lo cotidiano y lo concreto y, por ese mismo, borrosas y huidizas cincuenta años después. Es posible imaginar a jóvenes de capas medias no demasiado prósperas, alentados en sus esperanzas de cambio por una sociedad cuyas pautas y fisonomía también estaban cambiando rápidamente. La ensoñación romántica, el ansia de una vida más plena no son sólo un efecto del romanticismo tardío, aunque sea el romanticismo tardío el que da el tono juvenil de la época. Bernardo González Arrili, un buen observador de estos años, cuyo costumbrismo se centra casi exclusivamente en la vida de los barrios porteños, hace el retrato de «La pianista», un tipo psicológico y social que seguramente incluía a las lectoras de las narraciones periódicas: «La niña pianista no llegaba a profesional; quedábase en aficionada que ponía "su alma" en la pun-

[3] Utilizo la noción de «disposiciones», conformadoras del «habitus», a partir de las indicaciones teóricas de Pierre Bourdieu, *Campo del poder, campo intelectual,* Buenos Aires, Folios, 1983.

ta de los dedos y transmitía a las teclas una vibración que en cada caso era distinta... Si alguna noche grande la pianista de la casa tenía el alma preparada para las interpretaciones famosas, corría la cuadra el aire lleno de notas arrancadas —bien dicho está: arrancadas—, al pentagrama de Chopin. Las muchachas se desmayaban a lo clásico sobre aquella música inmortal, como otras se desmayaban en ocasiones distintas y a la que te criaste, sobre los violinistas rubios de las orquestas que alargaban melodiosas los novedosos valses vieneses en las veladas de fiesta onomástica, los casamientos platudos, los bailes de sociedades carnavalescas... Los valses cantados hacían su furor y les ganaban por largas distancias a las vidalitas o estilos que pudiera machacar cualquier muchacha enamorada por tercera o cuarta vez. Los valses cantados tenían todo lo que hay que tener para merecer la predilección de las porteñas: ligereza, fuerza emotiva, versos hamacados, con ondas prolongadas, robustas de ecos soñadores.» [4]

El largo párrafo citado proporciona una información no sólo sobre el personaje, sino sobre un clima sentimental que teñía la vida y las aspiraciones de vida de los más jóvenes. Sentimentalismo romántico y monotonía son los dos polos entre los que transcurren los años de soltería de estas chicas de barrio, cuyo día estaba puntuado con el barrido de la vereda, la costura, alguna visita de cumplido, unas compras en compañía de la hermanita, largos crepúsculos que se convertían en escenario de los «noviazgos de ojito». No es improbable que una buena parte de los lectores de *La novela semanal* y sus similares se reclutaran en este medio barrial, no demasiado hostigado por la pobreza, pero excepcionalmente próspero.

Aunque esta literatura sentimental solía ser considerada «literatura para mujeres», el sentimentalismo de la canción popular y del cine, que era aprobado por ambos sexos, hace difícil escindir a los hombres (sobre todo a los muy jóvenes) como posibles miembros del público. Por otra parte, las publicaciones semanales de ficción estudiadas, cuando se dirigen a su público, utilizan casi sin excepciones las palabras «lector» y «lectores», a diferencia del habitual vocativo utilizado en las revistas que se piensan a sí mismas como «femeninas» y limitan su universo de público a las mujeres. Se encuentran, por lo demás, en las librerías de viejo de la ciudad de Buenos Aires ejemplares de estas publicaciones con la firma manuscrita de sus antiguos poseedores, en todos los casos hombres.

Los avisos, insertados en las páginas de las ficciones semanales, hablan también de este público. En casi todos los casos, los folletos contienen una cantidad apreciable de anuncios, especialmente en *La novela semanal* y *La novela del día.* ¿Qué tipo de consumo proponen? ¿Qué mitologías difunden, encuentran constituidas o imponen?

La belleza y la salud son dos de los grandes temas de la publicidad. Polvos, jabones, cera mercolizada, removedores de verrugas y otras afecciones de la piel, perfume, tinturas para el cabello hablan de una lectora cuyo ideal de belleza pasa fundamentalmente por la tersura del cutis y su color «sano» y «limpio». No se ha entrado todavía en la era de los rouges y las sombras: el polvo, el cisne que se pasa casi a escondidas sobre la nariz, el mentón y la frente son los reyes del maquillaje. La belleza a lograr

[4] BERNARDO GONZÁLEZ ARRILI, *Buenos Aires 1900,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pág. 16-17.

proviene, en lo esencial, de productos que deben ser usados *antes:* de noche, a la mañana, con regularidad, semanalmente, durante el descanso.

Brissac, Le Sancy, fabricado por Blas L. Dubarry, compiten en los avisos ofreciendo lo mismo por caminos diferentes: «Es de la belleza emblema esta deliciosa crema. Para que la juventud del rostro no se marchite como una agostada flor, es indispensable cuidar y refrescar la tez con la excelente Crema Higiénica Brissac. Complemento insustituible del Polvo Grasoso Brissac. Adhiere el polvo de una manera perfecta, dejando el cutis terso y suave, y dándole la tonalidad blanco perlina que es considerada por las damas elegantes como la belleza perfecta» (LNS, 75). Por su parte, Le Sancy asegura: «¡Basta de cremas, aguas blancas y afeites para el rostro de las damas...! Téngase bien presente que todas esas grasas son superfluas y casi siempre perjudiciales para el cutis. El rico Polvo de Nieve Le Sancy de perfecta adherencia y exquisito perfume, da por sí solo a la tez el encanto de la belleza natural y la más admirable tersura» (LNS, 73). La piel se llama, como es frecuente en las mismas narraciones periódicas, «tez» y sus cualidades más deseables se vinculan al blanco, a los reflejos nacarados y a la «naturalidad»: los anuncios prolongan el sistema de representación y los ideales estéticos de las narraciones, complementan su mundo, ofreciendo a las lectoras la posibilidad de transformarse según el modelo propuesto para las heroínas.

Esta zona de los anuncios piensa en un lector mujer y joven: son productos más destinados a transformar y embellecer que a conservar o devolver la juventud perdida. Pero se encuentran, en todas las publicaciones estudiadas, un tipo de anuncio vinculado a la recuperación o la preservación de la salud. Es todavía un período en que el ideal de belleza femenina no se caracteriza por la delgadez evanescente. Abundan en consecuencia los tónicos que prometen un aprovechamiento integral de los alimentos, contribuyendo a producir, en poco tiempo, carnes abundantes y duraderas. Los anuncios promocionan tónicos y pastillas de poderes muy amplios y poco diferenciados: disminución de la tensión nerviosa, abundantes evacuaciones, limpieza de la sangre, solución de molestias digestivas o respiratorias. Es común una pauta publicitaria en la cual las bondades del producto son probadas por agradecidas declaraciones de quienes se han curado por su empleo. Los nombres y fotografías de estos hipotéticos usuarios parecen extraídos de un álbum de capas medias: credibilidad media para lectores medios, según la perspectiva del redactor publicitario de la época.

¿Y quién tiñe sus vestidos para que los del año anterior parezcan nuevos? Reiteradamente, toda una página se ocupa con el anuncio de tinturas que, por pocos centavos, crean la ilusión de un guardarropa a la moda, con los colores de la estación. Tiñen sus vestidos quizá aquellas que ya practican las compras a crédito, repetidamente ofrecidos por la casa A. Cabezas, y cuyos montos varían según las profesiones representadas en serviciales dibujos que recorren un arco desde el obrero manual al «gerente».

En los anuncios se despliega la oferta de ropa de confección, adornos y muebles, a un público medio que no se pensaba a sí mismo como clientela posible de grandes tiendas como Harrods o Gath y Chaves, ausentes de las páginas de las narraciones semanales. La durabilidad de los objetos y ropas ofrecidas, su elegancia y adaptación a la moda son las principales cualidades invocadas. También una descripción minuciosa de

los materiales, géneros y disposición de detalles: un mundo de cosas que puede ser gustado desde las páginas de la revista (¿cómo está hecho este abrigo?, ¿cómo está terminado el ruedo de un vestido?, ¿de qué color es la pasamanería de una capa o el adorno del sombrero?) y adquirido por correspondencia a partir del pedido de catálogos.

Tanto en *El cuento ilustrado* como en *La novela del día* es habitual la inserción de anuncios de libros: *Mi beligerancia* de Leopoldo Lugones, «obra de innegable actualidad que señala nuestro deber y nuestra posición en la guerra»; *El nuevo régimen* de Alberto Gerchunoff, «obra de palpitante actualidad en la cual estudia su autor la acción política del gobierno y analiza los diversos asuntos con alto sentimiento de argentino y elevado criterio de patriota». Estos dos títulos apuntan a un público más alto que el habitual del resto de las publicaciones que, cuando avisan libros, recurren al mismo discurso con el que publicitan sus propios relatos: «Un drama intenso y pujante y una mordiente descripción de la alta sociedad porteña» o «Una novela que ha sido traducida al alemán, italiano, húngaro.»

En algunos casos, los anuncios de libros tienden a asegurar al posible comprador que su elección es la correcta en términos de prestigio literario y standard moral. Se da por descontado que por lo menos una parte de los posibles compradores no puede realizar la elección librada solamente a sus propios medios intelectuales y el aviso se encarga de avalar esa elección. También se suele amenazar con los deletéreos efectos de la falta de lectura, efectos de fuerte marca social, en una ciudad como Buenos Aires donde, en las primeras décadas del siglo, hablar bien equivalía a limpiar el quizá cercano pasado inmigratorio: «Quien lee poco, tiene un criterio estrecho, el más rico idioma se envilece si no se aprende bien.»

Belleza, salud, fortaleza, un bienestar módico, objetos y ropas al alcance de empleados, maestras, amas de casa ahorrativas, obreros o artesanos que hayan superado el nivel de subsistencia: todo ello anunciado según pautas estéticas y sociales que no exceden a las capas medias urbanas, que apelan a su deseo de bienestar y relativo progreso sin plantearles modelos de vida o belleza inalcanzables. Imaginario modelado por el «buen sentido» y regido, en el caso de los libros, por el prestigio y la moral.

Ficción y expectativas

Las narraciones de publicación periódica trabajan sobre el horizonte cultural de sus lectores, reforzando ciertos hábitos a partir del tipo de material proporcionado. Pero, en primer lugar, vale la pena subrayar la importancia cultural de la implantación del hábito de lectura, que no está desvinculado de los materiales que lo alimentan. Los doscientos mil ejemplares de una sola de las publicaciones estudiadas, que circulaban semanalmente, remiten a un público ampliado que desborda los circuitos tradicionales, abastecidos con ediciones de quinientos o mil ejemplares. Hay razones para suponer, entonces, que franjas importantes de este nuevo público, que no se había presentado antes en el mercado, adquieren en estas narraciones su primera condición de lectores.

En segundo lugar, no cualquier material literario podía producir un fenómeno tan extenso y persistente. Los rasgos que definen el material, si por un lado explican su

éxito, por el otro marcan los límites del horizonte de expectativas con el que se encuentran y que han contribuido a definir. El siguiente es un intento de ordenar esas expectativas:

1. La predilección por la ficción breve o, en términos generales, por textos que no exijan varias sesiones de lectura. El *magazine,* el folletín publicado en los diarios, las narraciones periódicas abrían la posibilidad de que, en una sesión de lectura, en un viaje en tren o en tranvía que, desde los barrios de Buenos Aires, consumía no menos de media hora y en general bastante más, el lector, aunque no diera fin al texto, quedaría suficientemente comprometido en su lectura. La ficción breve permitía también que esos lectores no tuvieran que manejar, a lo largo de un lapso más o menos extendido, un mundo complicado y lleno de personajes como el de la novela. Correlativamente, la ficción breve parecía más accesible como estructura narrativa para un conjunto de escritores, cuyo entrenamiento se realizaba en paralelo a la producción de los textos. Quiroga en su introducción «Al lector» con que encabeza el primer número de *El cuento ilustrado* (abril de 1981) subraya: «Hemos elegido el cuento y la novela corta para la difusión de nuestro arte, por estas dos razones fundamentales: porque el cuento es el género literario más interesante, y porque es el que se ha cultivado entre nosotros con más intensidad. Por interesante entendemos lo que es capaz de gustar a todos, grandes y chicos.» El cuento, por su condensación argumental y temática, presentaba ventajas obvias para un público ampliado, en principio relacionadas también con la disponibilidad de ocio. Y, sin embargo, excepto en la colección dirigida por Quiroga, el resto de estas publicaciones optan por la palabra «novela» para definir a los textos que publican. Es evidente que esta palabra conservaba resonancias prestigiosas, más prestigiosas que las del cuento, forma «nueva», frente al público: la novela, el género que había presidido los destinos del sistema literario del siglo XIX , espacio donde parecía posible trabajar, al mismo tiempo, sobre el destino de los personajes en situaciones complejas y sobre las grandes ideas. Denominar «novela» a los cuentos publicados semanalmente, ennoblecía también y de rebote a la práctica literaria de quienes los escribían. Por otra parte, es probable que las décadas del diez y el veinte sean escenario en la Argentina de una revolución en las modalidades de lectura: se pasaba de una *lectura intensiva,* practicada por un público más refinado y próximo al campo intelectual, a una *lectura extensiva* [5], que no acostumbraba volver a las páginas favoritas de un libro ya leído antes, sino que transitaba velozmente de un folleto a otro. Lectura veloz, más de placer que de aprendizaje.

2. La necesidad de un ficción vinculada a referentes que no sean los sucesos de la vida cotidiana: trabajo, penurias económicas, nacimientos, crianza de los hijos, proble-

[5] ROBERT DARNTON, en «The origins of Moderns Reading», *The New Republic,* febrero 27 de 1984, expone las diferencias entre lectura intensiva y extensiva: «Desde el Renacimiento hasta aproximadamente 1750, los europeos leyeron 'intensivamente'. Tenían acceso a muy pocos libros —la Biblia, libros de devoción, de iglesia o almanaques— y los leían una y otra vez, meditándolos interiormente o compartiéndolos en voz alta con miembros de la familia o en reuniones sociales. En la segunda mitad del siglo XVIII, la gente letrada comenzó a leer 'extensivamente'. Recorrían una gran cantidad de materiales impresos, especialmente novelas y diarios, géneros favoritos de los clubes de lectura... Y leían cada una de estas piezas sólo una vez —como diversión— para apresurarse luego hacia un nuevo texto».

mas de acceso a la educación, a la salud, a la vivienda. El público enfrenta cotidianamente estas cuestiones que, por otra parte, forman la trama de su vida familiar y laboral. Las ficciones semanales pueden «ambientar» sus tramas con referencias a este universo temático, pero no suelen constituirlo en centro narrativo. Temáticamente, estas ficciones también responden a las expectativas de su público incurriendo en la representación predominante del mundo urbano. Este rasgo se vincula no sólo al creciente proceso de urbanización de la Argentina, sino a la evaluación generalizada del horizonte urbano como horizonte deseable. El público medio no parece haber sido un consumidor sensible a las utopías rurales.

3. También desde el punto de vista temático, un gusto por la peripecia sentimental, más que por la aventura o la recreación histórica. Esto informa de un público cuyas marcas están presentes en los textos: la peripecia sentimental se vincula con ideales y ensoñaciones acerca de la conformación de la pareja, del trato dispensado a la mujer, de erotismo legítimo e ilegítimo, de tipo de matrimonio permitido dentro y fuera de la pauta, etc. ¿Qué hace falta *saber* para entender esta peripecia? La narrativa sentimental, tanto respecto a las destrezas requeridas como de los marcos referenciales, ofrece una menor cantidad de obstáculos a la lectura. Tiende a resolverse en situaciones sumamente tipificadas y apela a sentimientos y experiencias «comunes». Por otra parte, para un público limitado social y económicamente en sus aspiraciones de ascenso, la peripecia sentimental y su desenlace matrimonial podían ser fantaseados como una *vía regia* de movilidad social, aunque las tramas tiendan a poner en escena que ésta es sumamente difícil y condicionada. La peripecia sentimental reina en un ámbito que, muy frecuentemente, responde a las leyes de una «economía mágica»: ascensos fulgurantes en el mundo de los negocios o quiebras que precipitan el fátum de la pareja de amantes; novios objetados por su pobreza que, después de breves estancias en el campo, vuelven como pretendientes impecables, con recursos comunes en las tramas estudiadas. La «economía mágica» refuerza también ideas ampliamente difundidas sobre la generosidad y el desinterés de los pobres y el engreimiento, soberbia y desaprensión de los ricos, agrupando de este modo a los personajes en función de polos ético-psicológicos.

4. La necesidad de que las historias narradas tengan una fuerte y repetida estructura funcional. Son, en efecto, tramas altamente redundantes, donde un número restringido de núcleos definen el conflicto central, no abandonando, por otra parte, ninguna zona a la ambigüedad. Las destrezas necesarias para abordar este tipo de textos son reducidos, tanto en el sentido del bagaje cultural necesario para manejar su enciclopedia [6], como de las disposiciones intelectuales puestas en juego por un texto lineal que nunca plantea la exigencia de la retrolectura. Las narraciones semanales hablan de lo conocido con el lenguaje de lo conocido, y de lo desconocido también con el lenguaje de lo conocido. Los mundos de referencia (que, de todos modos, no son demasiado extensos ni exóticos) son traducidos a la lengua estandarizada de las novelas. El esfuerzo de extrañamiento lingüístico es mínimo y la repetición de los clisés asegura que,

[6] El concepto de «enciclopedia del lector» fue elaborado por UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Milán, Bompiani, 1980.

incluso los lectores no avezados puedan llegar a manejar la lengua standard que, por otra parte, admite pocas diferenciaciones estilísticas. Por su homogeneidad y su ajuste a expectativas, esta lengua presenta incrustaciones tomadas en préstamo de la retórica modernista o decadentista, cuya comprensibilidad queda asegurada porque la redundancia (interna y de un relato a otro) las vuelve marcas fácilmente reconocibles. Son marcas de esteticidad que, desde el punto de vista de la acción narrativa, ocupan un lugar adjetivo. Comparada con la lengua de los libros de lectura de los últimos años de la escuela primaria, las narraciones semanales no introducen modificaciones violentas. El lector que había pasado por esta experiencia escolar podía, sin duda, navegar el universo lingüístico de las ficciones semanales. La desregionalización lingüística remite, por otro lado, a un nivel de lengua que, si bien no es el de la literatura alta, coincide con el inculcado en la escuela. No sólo se facilita así la lectura, sino que ese ideal puede considerarse también prestigioso en el horizonte de un público ampliado [7].

5. La desregionalización temática se vincula con expectativas que, a modo de hipótesis, trataré de enunciar. Estas narraciones, donde la peripecia sentimental es hegemónica, construyeron un *imperio de los sentimientos* a partir de un número restringido de modelos exitosos, que aseguran la rapidez de escritura y de lectura. La localización regional de estos modelos hubiera complicado sus productos, tanto desde el punto de vista lingüístico como temático, obstaculizando las operaciones sencillas de lectura, introduciendo capítulos enteros de una enciclopedia no necesariamente accesible a lo que las publicaciones y sus detractores consideraban «lectores tipo»: «El género se está explotando de manera escandalosa para indigesto alimento de modistillas, escolares, adolescentes ávidos de escenas filmadas en papel de imprenta por 0,10. Pequeña literatura con un poder análogo al de las diastasas, que produce morbosas fermentaciones en los espíritus desprevenidos, vírgenes de cultura, intoxicando en sus fuentes al alma colectiva.» [8] La regionalización temática hubiera producido un movimiento de extrañeza en este universo de lectores probables, cuyas experiencias y mundo conocido estaba vinculado a la ciudad. Sin embargo, esta explicación no alcanza a los lectores provincianos de que dan testimonio los avisos insertos en casi todas las publicaciones reclamando pagos del interior, ofreciendo espacios de distribución, etc. La incorporación de lo rural a las representaciones de ficción es una de las problemáticas literarias de la literatura «alta» contemporánea a estas ficciones: se buscan inflexiones lingüísticas, tipos sociales y psicológicos, paisajes. Algunas de estas preocupaciones han pasado a las narraciones semanales (*Raquela* de Lynch, cuentos de Quiroga), pero, en términos generales, cuando el campo es postulado como escenario es un campo mirado desde la ciudad, brutalizado en algunos casos, abstracto desde el punto de vista geográfico, nombrado con pocas marcas léxicas.

---

[7] Películas habladas que, pocos años después, apelaban a un público amplio, como las de Carlos Gardel, se sujetan, sobre todo en los episodios sentimentales, a un ideal de lengua desregionalizado, también cuando el medio de referencia no es 'internacional'. No hay que olvidar, tampoco, que un registro del tango-canción, el de Alfredo le Pera, por ejemplo, insiste en trabajar sobre una lengua considerada 'culta', libre de voseo y lunfardo.

[8] LAFLEUR, PROVENZANO y ALONSO *(op. cit.)* proporcionan la cita, aclarando que pertenece a la revista *El Círculo*, de la ciudad de Rosario.

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 generados, 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 aquí se trataría de reflexionar al respecto.

Moles define el Kitsch como «el modo estético de la vida cotidiana» [9]. Se podría retomar esta idea diciendo 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 rebalsen el habitus 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 [10]. 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, del ir y venir dentro del texto, de la vuelta hacia atrás para indagar las claves de oscuridades 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 ve 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 tem-

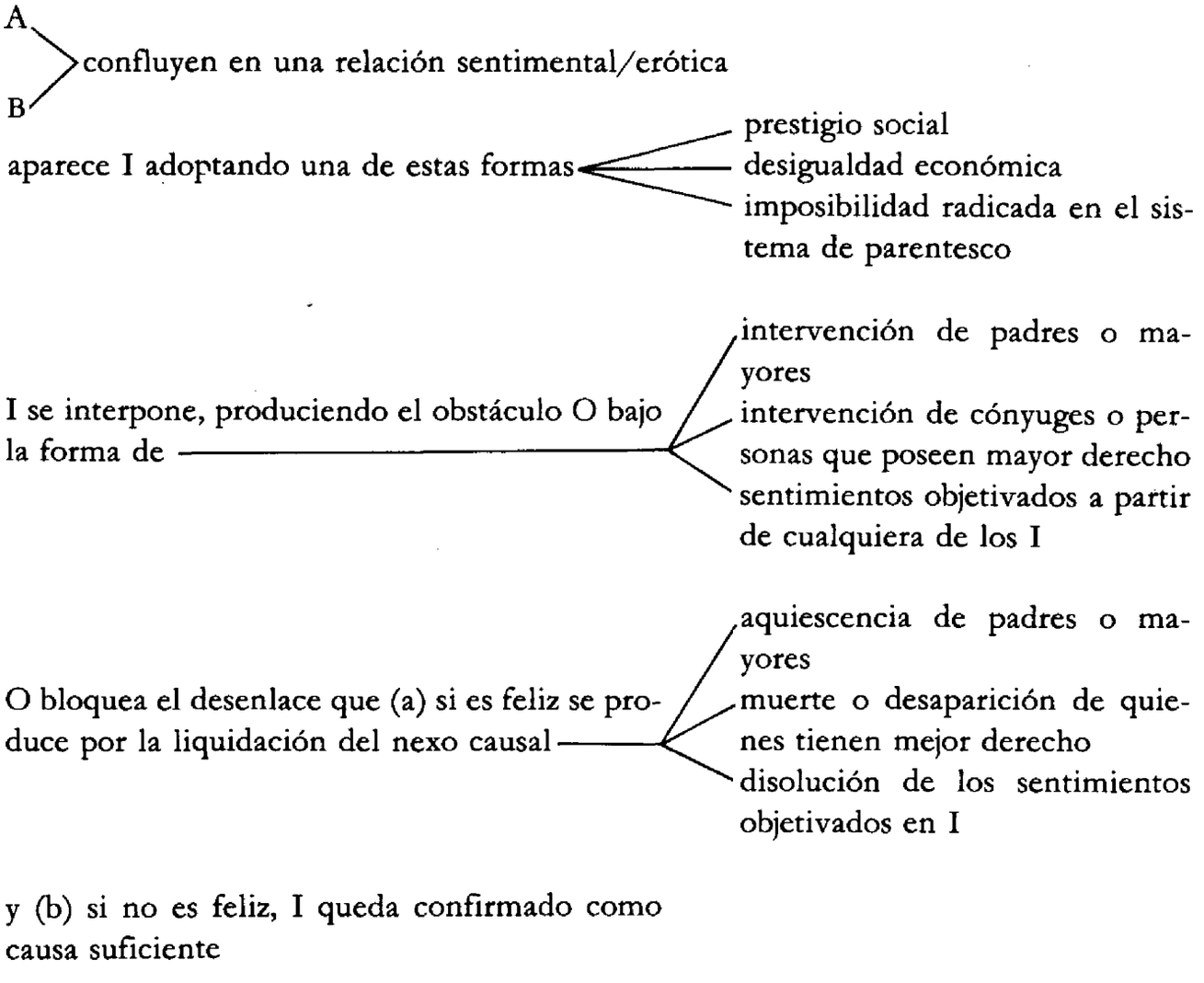
---

[9] ABRAHAM MOLES, *O Kitsch,* San Pablo, Editora Perspectiva, pág. 223. Véase también: UMBERTO ECO, *Il Superuomo di massa,* Milán, Bompiani, 1978.

[10] 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. BIGSBY (compág.), *Examen de la cultura popular,* México, FCE, 1982.

poral 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:



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 explicite, 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: saltear páginas, porque, precisamente, no hay nada para saltear. 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 relaten desdichas, eficaces precisamente por su seguridad en la conversación, no menos arbitraria que otras, de 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 certidumbre, a las que constribuye 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 o la ambigüedad [11].

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.

[11] 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 esa oportuna reserva.

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 completitud 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 momentos 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 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 recurso 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.

Permítase un ejemplo más que, en apariencia, se inscribe en otro registro estilístico. En este caso, se habla 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[12] 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, empalidecimiento 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 de deseo, sino el de lo desconocido, de aquello que genera el miedo: un contacto abisal. Aunque la acumulación de notas revele 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.

El sistema de personajes también está afectado por esta preocupación de «claridad».

---

[12] MOLES, *op. cit.*, pág. 72-3.

Se trata, claro está, 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 [13], los límites dentro de los que se plantea son nítidos y cuando los personajes sucumben al destino, el fátum 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 de signo opuesto o 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 sin exigir 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: acercan lo «desconocido», que el texto va a relatar, con 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 paralítico, 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 personas 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.

[13] Estas contradicciones responden a la oposición: orden moral / pasión y orden social / pasión, incluido el caso particular de las prohibiciones emanadas del sistema de parentesco.

—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.

—Ve, 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. Vogabas 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 otro 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 toda aquí la ironía romántica de la muerte bella, apoyada 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 de agregan como colores tópicos a una 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 trasformaciones 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 comunicación: 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 valses. La tipificación lingüística alteraría el ideal de lengua culta que estos relatos profesan. Desde este punto de vista, como de otros, las narraciones ocultan la señales del trabajo y la conciencia estilística.

Lo que existe, más bien, es un patrimonio estilístico colectivo, un fondo común que proviene, transformado 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 su 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 problamaticidad lingüística porque, como afirmaría Bachtin [14], ésta se produce a partir de la problematicidad 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 experimentados frente a ella 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 [15]. Desregionalizados, trabajan con un español «culto» e internacional cercano al de

[14] Véase: MIJAIL BACHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978, especialmente «Du discours romanesque», pág. 83-152.

[15] A pesar de que muchos autores, como el exitoso JOSÉ QUESADA, cuya *Vendedora de Harrods* fue un éxito, compartían con la escritura teatral o el periodismo su actividad de redactores de estas ficciones.

películas como *Tango Bar* o 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 [16], también exhiben una productividad formal 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 novelistas semanales. Por su proximidad narrativa con muchas de las novelistas estudiadas, me permito transcribir *Sólo se quiere una vez* [17]:

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
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)

---

[16] 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 internacionalista» *(El libro del tango,* Buenos Aires, Antonio Tersol Editor, 1980, tomo III, pág. 604).

[17] *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 por Floreal Ruiz, con la orquesta de Aníbal Troilo.

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 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

Un arte medio, un arte a la medida de su público [18], pero también un arte que produce el efecto de «valor» [19]. 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

[18] La idea de un arte medio está presente en la definición de MOLES del Kitsch, *op. cit.*, págs. 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 Kitsch para sustituirlo por un fenómeno de belleza o fealdad».

[19] 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 a une économie des biens symboliques, Actes de la Recherche,* núm. 13, febrero de 1977.

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.

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, qué 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, escribían 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, quizá, instructiva.

No habría que descartar esto último rápidamente. En efecto, estas narraciones mediocres no sólo inducían al hábito de lectura y proporcionaban un módico nivel de placer, sino que integraban un corpus literario con el cual podían practicarse destrezas y adquirir hábitos culturales. Pedagógicas [20] 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 esa literatura. Embellecen las trivialidades de los afectos cotidianos, descubren mundos de pasiones excepcionales, presentan un erotismo legítimo y, casi podría decirse, honesto. 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 dimensión e intensidad puede ser dramática. 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.

Literatura de consumo es la fórmula que aparece en primer lugar. Y efectivamente lo son. En la facilidad estilística y la reiteración tópica, sin embargo, miles de lectores experimentaron un placer que, si no los enfrentaba con la dificultad ardua de la be-

---

[20] MOLES, *op. cit.,* pág. 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».

lleza, 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 adolescencia o 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 ficticio, 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. Algunos de estos miles de lectores pudieron haber pasado del sentimentalismo al humanismo de Boedo, al demonismo de Arlt, al sencillismo «culto» de Fernández Moreno.

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

BEATRIZ SARLO