

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 exposición¹⁰. 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.

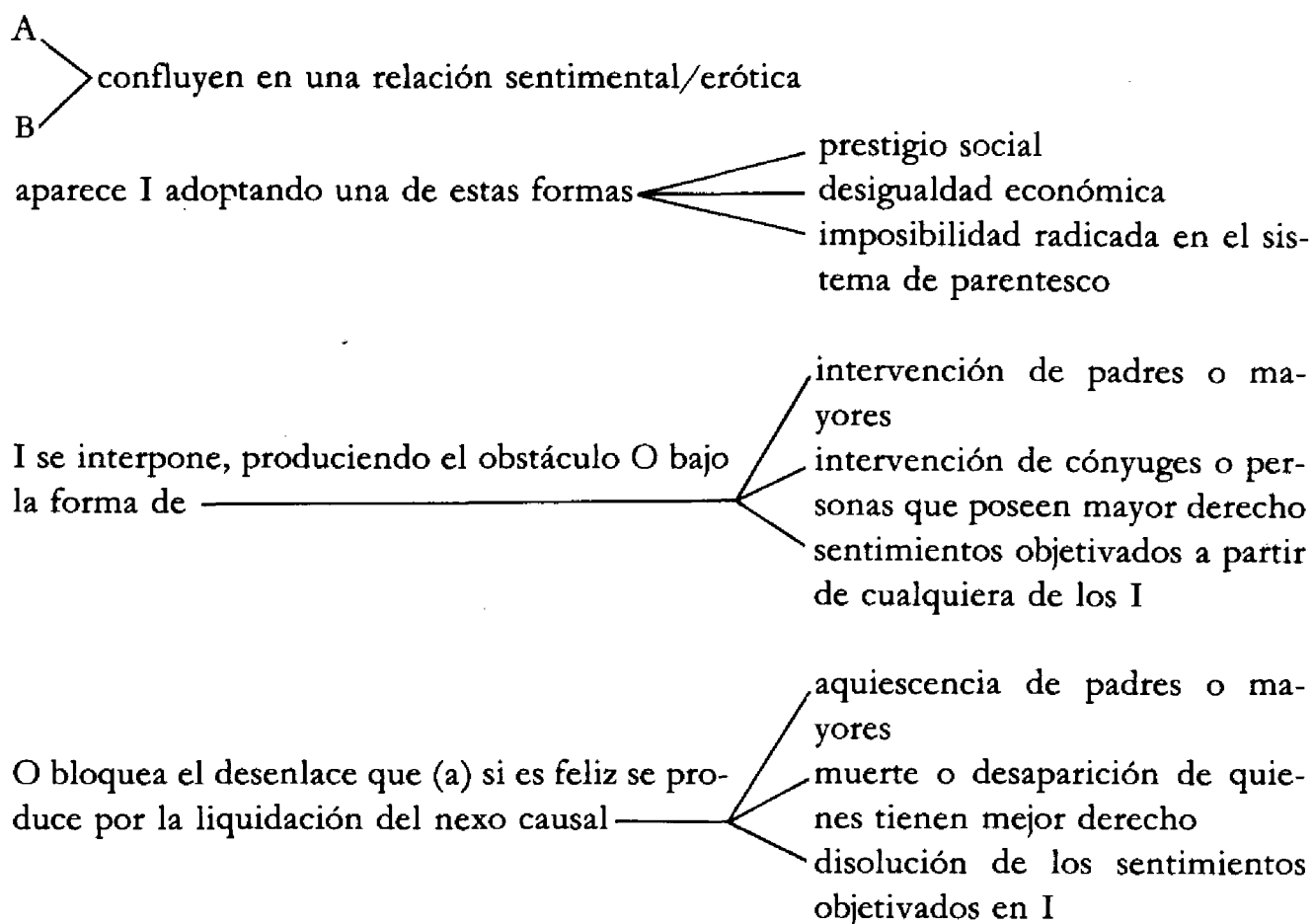
Se trata, en todos los casos, de una temporalidad puesta al servicio del conflicto narrativo y su desarrollo; por lo tanto, de una temporalidad disparada hacia adelante, cuya meta final es el desenlace. Temporalidad al servicio de la trama, donde el crecimiento del relato se opera siempre sobre la base 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:



y (b) si no es feliz, 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 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 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 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 obiedad. 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.