

SISTEMA LITERARIO Y FORMAS MENORES

Gabriel Baltodano

COLECCIÓN CILAMPA



SISTEMA LITERARIO Y FORMAS MENORES

COLECCIÓN CILAMPA

SISTEMA LITERARIO Y FORMAS MENORES

Gabriel Baltodano



EDICIONES

ESCUELA DE LITERATURA
Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

Sistema literario y formas menores / Gabriel
Baltodano. –
1ª. ed. – Heredia: Ediciones de la Escuela de Literatura
y Ciencias del Lenguaje, 2015
64 p.: 21 x 14 cm.

ISBN 978-9968-9863-6-6

1. Teoría literaria 2. Paraliteratura



COLECCIÓN CILAMPA

Sistema literario y formas menores

© Gabriel Baltodano

Primera edición, 2015

ISBN: 978-9968-9863-6-6

© Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional de Costa Rica

Teléfono: (506) 2562-4067

Portal electrónico: <http://www.literatura.una.ac.cr/>

Heredia, Costa Rica

Corrección filológica: *Gabriel Baltodano*

Diseño preliminar: *Comisión Editorial de la ELCL*, con la colaboración de *Marta Lucía Gómez*

Diseño definitivo: *Daniela Hernández*

Diagramación: *Gabriel Baltodano*

Control de calidad: *Gabriel Baltodano*

Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados.

Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje,
Universidad Nacional de Costa Rica (Heredia, Costa Rica).

ÍNDICE

LA TEORÍA LITERARIA A FINALES DEL SIGLO XX.....	11
LAS PREMISAS CENTRALES ACERCA DE LOS POLISISTEMAS.....	13
EL CONCEPTO DE POLISISTEMA.....	15
EL SISTEMA LITERARIO.....	21
EL REPERTORIO Y EL SISTEMA LITERARIO.....	27
LA FABRICACIÓN DE REPERTORIOS.....	31
LA CANONICIDAD.....	37
LAS FORMAS DOMINANTES Y MENORES.....	43
LA LITERATURA PRODUCIDA EN SERIE.....	47
LA FICCIÓN CRIMINAL Y SUS EXPRESIONES LITERARIAS.....	53
MITO, POSMODERNIDAD Y FICCIÓN CRIMINAL.....	57
Bibliografía citada.....	63

LA TEORÍA LITERARIA A FINALES DEL SIGLO XX

En la segunda mitad del siglo XX, el avance de la deconstrucción y otras formas de pensamiento postestructuralista provocó que las nociones tradicionales cayeran en desuso; incluso, en el seno de los estudios literarios, se debilitaron los conceptos acerca del significado de los textos, la valía de las interpretaciones y la función de la crítica. Ante tal circunstancia, se requerían nuevas concepciones y propuestas capaces de explicar, con solvencia y rigurosidad, las distintas manifestaciones discursivas. La búsqueda de nuevos modelos teóricos se apartó, primero, de la deconstrucción y sus elucubraciones filosóficas; segundo, del estudio sociológico de los procesos creativos; y tercero, del análisis textual inmanentista. Emergieron entonces, dos modernas líneas de acercamiento al fenómeno literario: el nuevo historicismo y las teorías sistémicas.

El nuevo historicismo es un modelo de interpretación que concibe a la literatura como una práctica cultural asociada con una época determinada. Es decir, como un discurso modelado por los códigos sociales en vigor, las instituciones, las prácticas, los hábitos, las creencias y la mentalidad de un entorno socio-cultural. No se concibe a la producción simbólica como simple reflejo de la ideología, sino como un elemento implicado en el entramado social y como una reelaboración de las vivencias de la comunidad.

Las teorías sistémicas, por su parte, se fundan en la comprensión de la literatura como una expresión semiótica, es decir, como un sistema de comunicación constituido por signos y códigos determinados por contextos sociales específicos. Entre las teorías sistémicas se incluyen, por ejemplo, la Semiótica de la Cultura (planteada por Iuri M. Lotman y la Escuela de Tartú), el modelo sociológico de los campos (propuesto por Pierre Bourdieu) y la Teoría de los Polisistemas (ideada por Itamar Even-Zohar y la Escuela de Tel Aviv).

La Teoría de los Polisistemas (en adelante, se la designará «TP») se caracteriza, entre otras cosas, por la capacidad de integración con otros modelos sistémicos. Mucho debe al formalismo ruso y va más allá de la comprensión teórica de las letras; pretende que el crítico analice, de manera empírica, las pautas concernientes a la producción y el consumo de las obras literarias. Si bien este modelo conceptual aboga por la valía de las operaciones hermenéuticas, insiste en la necesidad de superar la prevalencia del texto. Una categoría como extraliterario no tiene cabida en este esquema de pensamiento,

que aspira a descifrar las maneras en que los elementos se interrelacionan en el interior del sistema literario.

En suma, la TP sitúa a los fenómenos literarios en un marco más amplio; no en tanto hechos indiferenciados ante otras manifestaciones estéticas o sociales, sino como factores integrados en la sociedad. El pensamiento sistémico se funda en las relaciones, en la descripción de los vínculos entre los componentes de un conjunto y de las conexiones entre series distintas y complementarias. La literatura no opera mediante un grupo de normas privativas; estas disposiciones sirven a un fin superior: el ordenamiento y planificación de la vida social mediante la cultura.

La búsqueda de leyes, entiéndase, grandes tendencias presentes en la literatura, ha conducido a los teóricos de la TP a un campo más vasto: el análisis de la cultura. Las operaciones descritas a propósito del funcionamiento de las letras bien sirven para conceptualizar las demás expresiones semióticas. La adscripción de la literatura al ámbito de las grandes prácticas comunicativas revoluciona la disciplina, toda vez que demanda una perspectiva ampliada, menos filológica y desprovista de los artificios de las humanidades.

LAS PREMISAS CENTRALES ACERCA DE LOS POLISISTEMAS

Itamar Even-Zohar (Israel, 1939) ha planteado los fundamentos de la TP. Durante la década de 1990, el interés por los fenómenos asociados con la traducción, el canon y el consumo de las obras literarias lo condujo a una nueva manera de entender los procesos comunicativos. Even-Zohar ha dado otro nombre al modelo: *ciencia de la comunicación*. Este segundo título describe con claridad el enfoque dominante.

Esta forma de comprensión ofrece una alternativa ante el exceso especulativo de los deconstruccionistas y las limitaciones de los estudios literarios tradicionales y filológicos. La TP parte de una premisa elemental: la literatura es un fenómeno de carácter comunicativo; esto es, un sistema socio-cultural conformado por varios factores y con funciones específicas asignadas. Se puede situar a la TP en el paradigma de la pragmática, pues esta disciplina estudia el lenguaje en su relación con los usuarios y las circunstancias de comunicación.

Las grandes pretensiones de la TP consisten en explicar cómo funcionan los textos en la sociedad y cuál es el beneficio que de ellos obtiene la comunidad; no a partir de la especulación filosófica, sino mediante el estudio de la producción de los textos, el contexto que propició la creación de estos, y la distribución y el consumo de los bienes simbólicos. La literatura se desarrolla, de acuerdo con este enfoque, de manera semejante a otras manifestaciones simbólicas; no supone un ámbito privilegiado.

La TP niega la existencia de las poéticas (gramáticas literarias) buscadas por los estructuralistas. No existe, para los miembros de la Escuela del Tel Aviv, una definición permanente de literatura, por cuanto esta depende de múltiples factores; por ejemplo, el mercado. Las concepciones esencialistas no forman parte de las explicaciones plausibles; impera el funcionalismo. El mayor legado procede de los formalistas, quienes quisieron describir los constituyentes del lenguaje poético.

En este modelo teórico, la literatura es concebida como un conjunto de elementos interdependientes; solo la plenitud del conjunto es capaz de producir semiosis. Es decir, la literatura se entiende como un acto comunicativo complejo y determinado por la interacción de un conjunto de factores y dependencias. La literatura se define por las funciones que desempeña en la cultura y por sus vínculos con las redes de producción, difusión y consumo de

las especies del pensamiento simbólico. Más que rasgos privativos, se buscan comportamientos análogos entre distintos sistemas lingüísticos.

El estudio de la literatura incluye, desde este punto de vista, el análisis minucioso de las obras literarias y de las relaciones con los aspectos que han propiciado su desarrollo; en específico, la escritura, la divulgación y la lectura. La ciencia de la comunicación examina la estructura de los componentes, de cuya conexión surge la literatura. Analiza, además, los ligámenes entre el sistema literario y las otras esferas interdependientes de la cultura.

La comprensión del fenómeno literario se construye mediante el análisis de la simultaneidad de los factores del sistema; es decir, mediante la explicación de las interacciones entre la totalidad de los factores. El examen de elementos múltiples y complejos, relacionados con el mercado, la historia del pensamiento, la historia social, los géneros expresivos, el estilo, el gusto y el consumo, hace indispensable la colaboración interdisciplinaria. Even-Zohar ha creado, en la Universidad de Tel-Aviv, un grupo de especialistas diversos que investigan los procesos comunicativos; se lo denomina *Culture Research Group* (Grupo de Investigación de la Cultura).

La TP aspira a estudiar cada fenómeno literario en los marcos culturales concretos que lo han propiciado y que pueden, por ello, explicarlo. No se asumen, como consecuencia, normas universales, sino hipótesis conceptuales de carácter temporal, susceptibles de ser modificadas en virtud de los casos particulares y los hallazgos concretos. A este enfoque se lo designa «funcionalismo dinámico» y se inspira en el formalismo y en el estructuralismo de la Escuela de Praga.

La TP alienta la reescritura de la historia literaria, pues propone que esta, en la faceta ordinaria, responde al recuento oficial de los modelos acreditados por los grupos de poder, a sus apreciaciones. La historia literaria tradicional desconoce la *interferencia* de los sistemas, el mutuo enriquecimiento y el dinamismo, modificadores profundos de los esquemas. Adicionalmente, sufre la ceguera del texto-centrismo.

EL CONCEPTO DE POLISISTEMA

El concepto *polisistema* se refiere a una red de sistemas interdependientes; una estructura plural y abierta, rica en relaciones entre los muchísimos elementos que la conforman. Esta estructura no tiene un centro y una periferia, sino diversos centros y diversas periferias, asociados con los sistemas particulares que conforman el polisistema. En el seno del polisistema, se pueden jerarquizar, temporalmente, los centros; de tal manera, que algunos se tornen dominantes de forma específica y pasajera, y en virtud de un orden de poder y los designios de un proyecto político, nacional o identitario.

El polisistema está conformado por múltiples sistemas; cada uno de ellos, a su vez, por un número limitado de elementos. La utilidad metodológica de este concepto radica en que la reducción de parámetros permite explicar, con eficiencia, una compleja serie de hechos mediante un pequeño conjunto de relaciones e instancias. Desde este punto de vista, la literatura no puede comprenderse mediante el texto-centrismo; las obras literarias son solo uno de los tantos elementos involucrados en el sistema.

La cultura es entendida como un sistema global, como un sistema de sistemas, como un polisistema heterogéneo, que brinda parámetros con cuya ayuda las personas y las sociedades dan sentido y estructura a la vida humana. La cultura se define entonces, como un conjunto de bienes y herramientas. En la primera acepción del término, explica Even-Zohar (1999: 27):

«[...] la cultura se considera como un conjunto de bienes valiosos, cuya posesión significa riqueza y prestigio. El poseedor de tal conjunto puede usarlo por lo tanto para mostrar sus riquezas. Este es un procedimiento (una práctica) que puede ser adoptado tanto por un individuo como por un colectivo organizado de individuos, específicamente una entidad social».

Tales bienes culturales pueden ser de naturaleza material o semiótica, «palpables» o «no palpables», sin que esto afecte su función dentro del conjunto. Lo importante no es la condición del bien, sino la posibilidad de que este sea agrupado en una faceta del sistema y se lo pueda evaluar, es decir, que el mercado pueda asignarle un valor. El mercado funge como una fuerza relevante; en consecuencia, aclara Even-Zohar (1999: 28), ha de merecer crédito ante la opinión de los miembros de la sociedad; solo de esta manera, sus estimaciones resultarán significativas y convincentes.

Los bienes, entre estos, un conjunto de textos literarios, un género narrativo, una tendencia estética o un grupo de escritores/productores, merecerán la identificación de objeto de la cultura —léase *cultura oficial* o *cultura dominante*— toda vez que hayan sido percibidos como núcleos diferenciados, notables y acreditados por los mercados del arte, los programas educativos y las instituciones críticas.

Caso contrario, las entidades y los individuos que producen, difunden o acumulan bienes no evaluados y por tanto, no reconocidos, obtendrán calificaciones como *carente de cultura*. A modo de ilustración, se podría considerar el caso de la literatura de consumo; muchos de sus productos y agentes han sido etiquetados como ajenos a la cultura, como carentes de sensibilidad y conocimiento artísticos; se los reduce a simples mercancías y desvergonzados mercaderes, respectivamente; se les niega toda influencia en la alta literatura y se los encasilla en tanto sub-productos culturales, destinados a entretener a las masas desinformadas.

Solo con el paso de los años, la adscripción de productores reconocidos a estas variantes, la acumulación de textos experimentales en la serie, la modelización artística de los géneros, el interés editorial, el clamor de grandes colectividades de lectores y el recuento crítico, la paraliteratura accedió a las esferas de la cultura asentada, renovó el canon y puso bajo examen a la tradición. Mediante esta ruptura, se la reconoce como un conjunto de bienes significativos, influyentes y con alto valor en el mercado.

Para legitimar este aprecio, la institución crítica mira hacia atrás, construye redes de influencia, imagina o propone referentes antiguos, clásicos y prestigiosos para un género que necesita, desde una perspectiva burguesa, apocalíptica y reticente, un lavado urgente de cara. Para sanear el pasado «pop» de la ficción criminal, por ejemplo, los estudiosos le confieren nuevas funciones, cargadas de alto contenido político; se las sitúa en el ámbito de las letras combativas, denunciadoras y ferozmente realistas.

En la segunda acepción del término, se considera a la cultura como un conglomerado de herramientas, que facilitan el ordenamiento de la vida individual y colectiva. Even Zohar (1999: 28) ha clasificado dichos implementos en dos grandes categorías: herramientas pasivas y herramientas activas.

Los instrumentos pasivos son aquellos procedimientos que permiten a los seres humanos el análisis, la explicación y la intelección de la realidad. En términos semióticos, el mundo impone un sinfín de señales; el hombre las interpreta en aras de otorgar algún sentido al universo y la vida. La cultura equivale a un *sistema modelizador*, un generador de estructuras que hace posible la convivencia social, la construcción de la subjetividad y el discurso identitario.

Los instrumentos activos asisten al individuo enfrentado a problemas específicos y le permiten crear nuevos bienes o nuevas circunstancias

sociales. La cultura se convierte, a la luz de esta concepción, en una «caja de herramientas», en un *repertorio* de hábitos, destrezas y patrones disponibles (Even-Zohar, 1999: 28). Si los instrumentos pasivos se relacionan con la comprensión; los activos posibilitan la intervención del hombre en el mundo.

Los bienes contribuyen al ordenamiento de manera indirecta; únicamente, cuando sus propietarios los transforman en modelos para comprender o actuar. Un *archi-productor*, por ejemplo, puede crear un bien, que a la larga, deviene herramienta. Edgar Allan Poe (Estados Unidos, 1809-1849) escribió el primer relato policial, a mediados del siglo XIX; con este, ha dado origen a un bien específico —una colección de cuentos— y a una herramienta, una modalidad narrativa que otros autores pueden emplear como paradigma para sus propias creaciones, los consumidores siguen como guía de lectura y los críticos, como referente hermenéutico e hito.

Imaginar a la literatura como parte de este entramado puede permitir que el estudioso vaya más allá de la mera textualidad. Como observa Even-Zohar (1999: 29):

«Si se acepta la idea de que podría servirnos mejor el tratamiento de la “literatura” como una red, un complejo de actividades, la distinción entre “bienes” y “herramientas” en esta red sería un paso adelante para liberar el análisis de la “literatura” del aislamiento que ha resultado de tratarla como un fenómeno *sui generis*».

La tesis acerca de la legitimación de los bienes guarda correspondencias con el problema de la canonicidad de los textos. La institución preserva las obras literarias en tanto productos acreditados, garantes de la valía de una tradición cultural; tanto más, como esencia y constituyente de esa cultura particular. La colección de textos y de productores de textos se cotiza al modo del capital; las inversiones fluctúan: algunas se deprecian con el tiempo y otras reciben un mejor juicio.

La literatura, el arte en general, se funda en la novedad, la creación y el atractivo para el público. En consecuencia, la literatura, en tanto sistema simbólico, se actualiza constantemente. Este fenómeno se realiza mediante dos procesos: primero, el *desplazamiento* de los recursos del sistema: lo marginal se vuelve central; lo canonizado u oficial, periférico; segundo, la *transferencia*: la cultura oficial desecha textos particulares (Gómez Redondo, 1996: 330).

Esta manera de operar convierte a la cultura en un ente en perpetua renovación. Aquellas manifestaciones consideradas otrora menores adquieren preeminencia en el sistema y desplazan a las formas asentadas. La literatura popular, en general, y la ficción criminal, en específico, han transitado, a lo largo del siglo XX, desde los márgenes hasta el centro del sistema literario. La acumulación de prestigio se relaciona con la metamorfosis que esta variedad ha desarrollado; ante todo, merced a las renovaciones experimentales que los escritores introdujeron en el sistema.

Un subgénero narrativo nacido a la luz del auge de la prensa, el consumo burgués de la literatura y el deseo de los autores por vivir de las letras se ha convertido en una manifestación apreciada ya no solo por el lector ordinario, sino por los lectores especializados; aquellos que comprenden la nueva valía de la modalidad y dedican esfuerzos sistemáticos a su estudio. De forma complementaria, el mercado editorial puja por la valoración de estos productos y previene a los consumidores acerca de su carácter marcadamente contemporáneo, la criticidad y el fiero realismo.

La *canonización de los textos* deviene de su condición de «centralidad» estable, asegurada por la polivalente red de relaciones del sistema. Se trataría de una literatura «no objetada»; es decir, que no ha sido cuestionada durante un extenso periodo. La literatura canónica revela el asentamiento de unos criterios específicos, que han sido naturales para una sociedad y parecen no necesitar revisiones. De igual manera, la crisis de la literatura canónica expresa la quiebra de esos criterios, su entrada en el mundo dinámico de las modificaciones del pensamiento. En suma, lo canónico no es modelo de lo literario, sino expresión de un concepto privilegiado y coyuntural.

La canonicidad de un texto literario se desarrolla en dos niveles: el *nivel estático* (un texto es catalogado como «clave» para el entendimiento de una mentalidad) y el *nivel dinámico* (un texto origina un nuevo género literario o se convierte en modelo de otros textos literarios, los inspira). El canon ennoblecía a una elite cultural dominante, pues brinda pruebas fehacientes de la inteligencia, arte y gusto de ese grupo social. A la par, este colectivo extiende su identidad y traslada la posesión del canon a la colectividad (Even-Zohar, 1999: 30).

Las manifestaciones periféricas, en contrapartida, muestran cómo determinadas funciones han perdido vigencia o no resultan dominantes (relevantes) en el sistema general. Lo rechazado resume el grupo de opciones y medios no incorporados plenamente al polisistema. La literatura no responde a un modelo esencialista, sino que se la define y valora como una parte más del sistema; se la define y valora en atención de las funciones que cumple en la vida social y los procesos de comunicación, a partir de su papel en el polisistema.

La ficción criminal cuestiona y renueva el canon, hasta hace algún tiempo, sustentado en la racionalidad, el proyecto ilustrado y el esencialismo romántico. Con el declive de las grandes narrativas, el capitalismo tardío, la enajenación, la posmodernidad y la simpatía por toda expresión descentrada, las expresiones periféricas han invadido el centro de la atención social y el consumo.

Alterados en sus raíces y adaptados a las exigencias de los nuevos mercados y consumidores, estos productos literarios han sufrido profundas transformaciones, a la vez, que han modificado el sistema literario. El relato policial, para seguir con nuestro ejemplo, ha dado lugar a textos indispensables

para el entendimiento de la mentalidad moderna y posmoderna; en consecuencia, algunas obras se inscriben en el nivel estático del canon. El peso histórico del relato policial, en tanto género influyente, demuestra su presencia en el nivel dinámico. A pesar de las dudas, resulta evidente la irrupción de estas formas literarias.

El esfuerzo institucional y el difícil catálogo de estas manifestaciones —se las acusa por comerciales, se las alaba por combativas— son señas de la renovación de los esquemas. Durante la segunda mitad del siglo XX, los editores ibéricos e hispanoamericanos han querido reproducir el fenómeno comercial y cultural del llamado *boom* de la novela; a pesar de los esfuerzos, pocas expresiones literarias latinoamericanas han causado furor entre los lectores: quizá, la nueva crónica y el relato policial.

EL SISTEMA LITERARIO

El campo de la literatura supone un sistema o un conjunto de sistemas particulares. Este sistema general está conformado por «la red de relaciones hipotetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas “literarias”, y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esta red» (Even-Zohar, 2011: 29). Se lo puede definir como «El complejo de actividades —o cualquier parte de él— para el que pueden proponerse teóricamente relaciones sistémicas que apoyen la opción de considerarlas “literarias”» (Even-Zohar, 2011: 29).

Tanto los textos como los *pretextos*, modelos generales de escritura, forman parte de la concepción tradicional de sistema. Los formalistas rusos propusieron, durante la década de 1920, que otros agentes remotos podían participar de la esfera de la literatura. Las tesis de Bajtín, Jakobson, Tynyanov y Eichenbaum se alejaron del inmanentismo puro y dieron origen a una comprensión sistémica de lo literario (Selden y otros, 2008: 61).

Como resultado lógico de la evolución de este pensamiento, la TP plantea que no existen elementos inherentes al sistema literario. Cualquier factor exógeno es susceptible de ser considerado endógeno si el modelo de explicación así lo requiere y se cuenta con pruebas empíricas para demostrar sus vínculos con los fenómenos considerados como literarios. Equivale entonces, a una cuestión de conveniencia y observación.

El sistema literario goza de autonomía, pues se regula a sí mismo; a la vez, goza de heteronomía, ya que está condicionado por otros campos. Conviene recordar, por ejemplo, que las consideraciones acerca de las letras pueden estar mediadas por la prensa y los medios de comunicación masiva; en la actualidad, resulta casi imposible concebir al escritor sin agente literario, un ser parasitario y simbiótico —si se abusa de las analogías biológicas—, que recuerda la injerencia del mercado editorial en el desarrollo de las expresiones artísticas.

La comunicación literaria implica, según Even-Zohar (2011: 33), las siguientes dependencias: *productor* (emisor), *producto* (mensaje), *consumidor* (receptor), *repertorio* (código), *institución* (contexto) y *mercado* (canal). Cada uno de estos factores apunta hacia un aspecto de la comunicación verbal, aunque no se los pueda considerar equivalentes, puesto que se trata de macroelementos involucrados no en el diálogo particular sino en el quehacer cultural.

Las aseveraciones del postestructuralismo francés, en torno a la muerte del autor, propiciaron que los productores, hiper-valorados en épocas anteriores, desaparecieran como figuras significativas en el estudio de la literatura. Convertidos en escribanos de la ideología o autómatas del discurso, los escritores han dejado de ser entendidos como pieza fundamental del sistema.

La TP rescata del olvido a este colectivo, pero no se concentra en sus biografías ni en la intencionalidad detrás de sus escritos; propone que los literatos proveen al resto de sus semejantes de bienes y herramientas, entre estos, posturas políticas, imágenes y estados de ánimo (Even-Zohar, 2011: 37). Estos objetos simbólicos guían al ser humano y le facilitan la convivencia en la comunidad.

La ficción criminal sería, bajo tal precepto, un valioso mecanismo no para comprender la cruda realidad social latinoamericana, sino para representar ciertas facetas de la vida moderna, asociadas con la maldad, la violencia, el crimen, la vida urbana y la corrupción generalizada. El estudio de los tópicos, mitos y arquetipos frecuentes emparenta a la novela hispanoamericana contemporánea con la cosmogonía, pues arroja interesante datos acerca de los mundos representados bajo la clave del caos, el Apocalipsis y la descomposición social.

Se trataría de esquemas creados en las sociedades industrializadas de Occidente y adecuados, a lo largo de los últimos decenios, al contexto latinoamericano; esquemas rígidos y dúctiles, repetidos y renovados, racionales y míticos, ajenos y propios, siempre capaces, gracias a la ambigüedad original del discurso estético, de favorecer la intelección del caos y su puesta en escena mediante las páginas de una novela. A la par, supondrían una manera de acceder a la posmodernidad, aunque este encuentro con la urbe tenga algo de ficticio, seña de enajenación o prueba a medias de la contemporaneidad del sub-continente.

Como se desprende de las ilustraciones ofrecidas, la TP da lugar a discusiones acerca de problemas culturales, ideológicos y comunicativos, relacionados con la totalidad de elementos considerados en el sistema literario. Los escritores, por lo demás, «no están confinados a un solo papel en la red literaria, sino que pueden, y de hecho son empujados, a participar en un conjunto de actividades que, en ciertos aspectos, pueden volverse parcial o totalmente incompatibles entre sí» (Even-Zohar, 2011: 38). El papel del autor va más allá de crear textos: da sentido a su obra, discute acerca del desarrollo de las letras, crea su propio lugar en la tradición mediante influencias imaginadas, promueve su éxito editorial y acumula capital simbólico a partir de un estilo «personal» o una firma, con la cual también reditúa.

Los productores se asocian y dan vida a instituciones, revistas, capillas y corrientes. Las actividades de estos colectivos y la individualidad del escritor están integrados en la red del sistema literario. La historia de la literatura

recoge interesantes ejemplos de productores agrupados a propósito de un ideario; así como de intensas polémicas entre camarillas. Por estos motivos, parece inapropiado separar al autor de sus productos.

Un *productor* es, en suma, un agente, «un individuo que produce, operando activamente en el repertorio, productos bien repetitivos o bien “nuevos”» (Even-Zohar, 1999b: 46). Los productos de fácil imitación, como la literatura policial, pueden favorecer el éxito del productor, toda vez que facilitan la comunicación con los lectores; caso distinto, los productos innovadores resultan pocos eficientes, pues dificultan la inclusión en el mercado editorial y librero.

El escritor provee a la sociedad de productos *acabados*, textos específicos, y productos *potenciales*, un conjunto de instrucciones que se suma al repertorio. La condición de archi-productor está vinculada con la capacidad de influir en el repertorio, esto es, de ejercer la labor de un constructor destacado. Con todo, no se trata casi nunca de individuos sino de asociaciones de productores similares que, como explica Even-Zohar (1999b: 48), actúan como parte de un movimiento renovador.

Los consumidores son algo más que lectores, pues la literatura, además de ser leída, cumple otros cometidos. En buena parte de la historia, los receptores conocían los textos mediante la audición; incluso en la época de los libros y la escritura, el contacto con los productos se realiza mediante diversos soportes. Una persona puede tener noticia de los textos literarios de manera indirecta, es decir, sin leer tales textos; puede, por lo demás, familiarizarse con «una cierta cantidad de fragmentos literarios, digeridos y transmitidos por variados agentes culturales e integrados en el discurso diario» (Even-Zohar, 2011: 38).

El *consumidor* es el receptor del texto literario o el depositario de algunos de los contenidos del texto literario; es decir, puede leer la obra literaria, pero también puede saber de ella sin haberla leído nunca. Este término recoge a las personas que utilizan «un producto ya realizado operando pasivamente en el repertorio» (Even-Zohar, 1999b: 48).

Los consumidores *directos*, interesados por la lectura de los textos literarios, conforman una minoría. Muchos de los receptores pueden, por lo demás, acumular saber acerca de los productores sin que esto implique conocimiento de las obras compuestas por estos. Parece bastante probable que muchas personas reconozcan al escritor por su trabajo, aunque no hayan leído ninguno de los textos producidos por él.

Es cierto también, que no todos los consumidores han leído, previamente, a Poe ni a Conan Doyle, que la mayoría de ellos desconoce la actitud paródica dominante en los relatos de Jorge Luis Borges y poco sabe acerca de los aportes de Manuel Puig; sin embargo, reconoce el género de la ficción criminal e identifica una tradición latinoamericana contemporánea. En buena medida,

este saber ha sido transmitido por canales no letrados; entre ellos, la periodismo cultural ocupa un lugar privilegiado.

Los textos ocupan el papel de objetos de consumo, pero la literatura también contempla otras variedades de consumo, independientes de los libros. La reputación de un productor o un producto, por ejemplo, despierta el interés del público que asiste a la sala de cine para disfrutar de la adaptación cinematográfica de la obra literaria. Al igual que ocurre con los escritores, los lectores se reúnen en sectores, cuyo comportamiento determina pautas de consumo y estimula cierto tipo de creación estética. El conglomerado de consumidores va más allá de la suma de personas, supone una red relacional de poder, autorizada para determinar la suerte de un producto.

La *institución* rige el funcionamiento del sistema; en virtud de una cultura oficial, gratifica o penaliza a los escritores y agentes, de acuerdo con parámetros no expresos. Se encarga, recuerda Even-Zohar (2011: 40), de establecer cuáles textos prevalecerán en la estima de la sociedad. En suma, reúne los factores implicados en el control de la cultura (Even-Zohar, 1999b: 49).

Esta entidad incluye a una parte de los productores, los críticos, las publicaciones especializadas, las casas editoriales, los medios de comunicación y el sistema educativo. Tan compleja variedad produce un cuerpo heterogéneo y una dependencia sin unificación; a su interior, prevalecen las luchas por el poder y las paradojas de criterio. Mientras algunos sectores fungen como rectores de la opinión, otros se ven reducidos; en tanto unos grupos exponen nuevas convicciones, otros abrazan viejos credos.

La institución remunera y reprime a los productores y agentes; a diferencia del mercado, toma decisiones más duraderas en la estima de la comunidad. Afecta, por tanto, la construcción de la memoria colectiva e instaura hitos. El afán perpetuador de la cultura le brinda sustento. El canon proviene, en alta medida, del quehacer de esta dependencia.

El *mercado* trasciende la compra y venta de bienes simbólicos, también promueve distintas clases de consumo. Como advierte Even-Zohar (2011: 41) «los factores de la institución literaria y los del mercado literario pueden naturalmente entrecruzarse en el mismo espacio: los salones literarios, por ejemplo, son tanto instituciones como mercados».

Un crítico literario o un profesor confieren valía a un texto, a la vez, intervienen como agentes de comercio, pues brindan recomendaciones autorizadas, cuando no instrucciones acerca de la obligatoriedad de la lectura de ciertos productos. La transmisión de la cultura oficial modifica la academia: «Los estudiantes se transforman en consumidores de algún tipo; los servicios que ofrece la escuela, incluidas las pautas de interacción construidas, constituyen en realidad el mercado *strictu sensu*» (Even-Zohar, 2011: 42).

El mercado corresponde con la producción y venta del repertorio cultural, con la promoción de ciertos tipos de consumo (Even-Zohar, 1999b: 51). Si el

mercado es restrictivo, limita el desarrollo de la cultura. El enriquecimiento de la oferta, el repertorio y los medios de consumo estimulan el asentamiento de un orden de vida, a la par que favorecen su longevidad.

El canal de comunicación es el mercado, concepto que engloba todos los aspectos involucrados en la venta y compra de los productos literarios, y que pueden actuar decididamente en ellos. Así, el mercado no es posterior al producto, sino sincrónico; es decir, puede afectar la producción y el repertorio; a la vez, que dirigir el consumo.

El texto literario se denomina, en la TP, como *producto*. Ahora bien, el producto no es solo la obra literaria concreta (el libro, el texto, la novela, el poemario, por ofrecer casos); es algo más importante: las imágenes que norman el pensamiento social, el concepto de realidad implícito y el esquema ideológico (Even-Zohar, 1999b: 43). Todo esto está en el texto, pero va más allá de la materialidad de la obra literaria; se relaciona con su capacidad de mostrar unos mundos modelados de manera precisa. La ficción criminal, por volver sobre el ejemplo utilizado para explicar estas nociones, trasciende el límite de un cuerpo de filmes, caricaturas y novelas, implica una visión rotunda de la realidad social y antropológica, que descansa en la representación de la violencia y la represión.

EL REPERTORIO Y EL SISTEMA LITERARIO

Los grupos dominantes aceptan determinadas normas estéticas y ciertos modelos artísticos; los señalan como centrales. La aprobación de unos tipos de literatura guarda conexiones con la ideología (aparatos e instituciones) y las prácticas de poder de esos círculos sociales. El conjunto de normas que gozan de prestigio en una época y sociedad específicas se denomina *repertorio*. El repertorio nutre y encausa la creación de textos literarios; a la par, promueve el consumo y regula la recepción de estos. El repertorio es análogo al código, a la lengua.

El repertorio favorece la comunicación entre productores y consumidores, toda vez que vuelve inteligible el diálogo cultural. Una noción como la de *subgénero narrativo* —es el caso de las novelas policial y negra—, por citar una ilustración posible, facilita no solo la producción, que cuenta ahora con un esquema para la actividad de la escritura, sino la recepción, que se ampara en los guiones, motivos y figuras ya conocidos, para descifrar lo novedoso. El repertorio promueve y regula la creación; al mismo tiempo, condiciona el consumo. Recursos como la parodia y el pastiche se vuelven perceptibles gracias a esta realidad.

«Desde el siglo XVIII, el establecimiento de unas lenguas nacionales y unas literaturas nacionales es entonces equivalente al hecho de adquirir bienes para la propia identificación y la propia construcción, que en otros periodos caracterizaban sólo a los grupos dirigentes», aclara Even Zohar (1999, 31). De esta manera, el repertorio, los bienes y las herramientas contribuyen a la cohesión identitaria de una comunidad; forman parte de los medios de unidad social.

No sorprende entonces, que el hispanoamericano, quien suele imaginarse a sí mismo como «occidental», quiera apropiarse de los códigos relevantes de las culturas europea y norteamericana —quizá tras la globalización, del espíritu cosmopolita y descentrado—. La aldea global y el crecimiento de la burguesía urbana han propiciado inéditas expresiones de consumo; el lector promedio tiene, ahora, acceso al *bestseller* y clama por una literatura criolla, pero mundana. Contagiados por las otras tradiciones letradas, los latinoamericanos leen para entretenerse, que no para imaginar la identidad, la nación o el orden social. A pesar de tal transformación del gusto, el candor persiste: la novela no puede abandonar el referencialismo inmediato y los tópicos políticos —al menos, así lo exigen muchos—.

El ciudadano, por influencia de las instituciones culturales, se siente propietario y depositario de una tradición que debe conservar, aun cuando ella lo enajene y aleje de su realidad inmediata. Este hecho se puede constatar, con relativa sencillez, en las sociedades multilingües con un sistema literario-lingüístico dominante. Quizá más difícil resulte constatar este hecho en el campo del gusto estético; de manera preliminar, bastará con señalar cómo la literatura popular ha sido relegada y su gusto, censurado, en virtud de un concepto asentado de alta literatura, que parece transformarse en el periodo reciente. Tan dramático es el cambio, que ahora la intelectualidad ha devenido omnívora.

El escritor ha ganado autonomía en lo referente a su ejercicio; el repertorio ha ampliado sus fuentes, incluso ha adoptado los aportes de otros campos, como el cine, la cultura de masas y las necesidades de las casas editoriales. El estatus del productor y los bienes no está atado al prestigio del poder político o nacional; la indolencia ante la literatura se ha convertido en seña de muchas democracias modernas, en las que los gobernantes conceden poca importancia a los intelectuales.

Los repertorios son de dos clases: *oficiales* y *reales*. Los primeros parten de las normas impuestas por los grupos con poder; los segundos, de lo empleado, efectivamente, por las personas (Even-Zohar, 1999: 33). La literatura como práctica libre no está sujeta a los repertorios oficiales, aunque sí constreñida; el productor que se vale de lo no aceptado o periférico puede ser sancionado por los lectores, los críticos y las editoriales.

Según Even-Zohar (1999: 33):

«Las llamadas luchas por el canon en la historia de la fabricación de textos son sin duda —en particular cuando la literatura mantiene una posición fuerte— conflictos de intereses acerca de quién tendrá la legitimación y la capacidad para producir y proponer repertorios que funcionen como almacenes de herramientas para manejar la vida (colectiva y individual). Es por eso que el canon literario —tanto si es entendido como un repertorio de modelos más o menos obligatorios de producción, o como un almacén de valores inmortales— ha llegado a ser una institución tan fundamental».

La literatura es múltiple a pesar de esto. Los textos ora ayudan a mantener un orden social y político, ora lo cuestionan y critican, ora proponen sistemas alternos. Existe, en el ámbito de las letras y las ideas contemporáneas, una tendencia de confrontación con respecto a los repertorios oficiales y el canon. Algunos escritores componen textos que no solo carecerán de aprobación, sino que serán censurados o rechazados. En este sentido, no deja de causar admiración el auge de la editorial independiente y los medios alternos de publicación. Esta inclinación también está prevista por el sistema: con ella, las editoriales reorganizan mercados olvidados y la mala conciencia académica

expía sus pretensiones burguesas; los poderosos la deforman mediante presiones blandas.

La investigación, bajo el modelo de la TP, se orienta a distinguir entre el repertorio y los textos que han sido creados bajo su influencia. Este método crítico puede conducir al hallazgo de textos, cuya única valía se relaciona con la afirmación del modelo, es decir, textos que tienen por único cometido reforzar la validez del conjunto de normas que los inspiró.

La literatura de consumo masivo tiende a valerse de guiones preestablecidos; la ausencia de estilo y singularidad facilita el movimiento en el mercado y la aceptación de un público contemporáneo, cuya sensibilidad ha sido deformada por la inquietante regularidad de los productos industriales. Algunas obras solo repiten el esquema y con esto fortalecen el repertorio, aunque como consecuencia, pierdan toda notabilidad en el sistema. Otras obras ensanchan el conjunto de posibilidades y permiten vislumbrar las opciones no empleadas o no desarrolladas; al hacerlo, conquistan la prominencia y un lugar en la historia de la manifestación estética.

La literatura es creada a partir de repertorios; de manera complementaria, los textos lo enriquecen y diversifican. El repertorio solo se convierte en objeto (mercancía simbólica) mediante el trabajo de un autor. Este emisor del mensaje literario recibe el nombre de *productor*; es él quien elabora un bien diferenciado y concreto a partir de modelos abstractos. Para la TP, importa recalcar su existencia, pues es el productor quien ata a la literatura a una circunstancia socio-cultural singular, de enunciación particular.

La estructura del repertorio contempla tres niveles: primero, los *elementos* simples y dispares; segundo, las *combinaciones*; y tercero, los *modelos*. En el último y más problemático de estos, se encuentran los elementos, las reglas aplicables y las eventuales relaciones discernibles. Los modelos organizan la producción y el consumo, por cuanto incluyen materiales concretos, instrucciones para su ordenamiento y posibles esquemas de empleo.

Los modelos corresponden con aspectos particulares de un texto, no con su totalidad; existen, por ilustrar, paradigmas para el género de una novela, el tipo de diálogo y la iconografía del personaje. Como resultado, los textos se construyen como combinaciones de variados modelos; esto propicia la experimentación y la novedad, incluso cuando se la erige en medio de guiones constantes.

«La creciente conciencia de hasta qué punto son dados los tipos cotidianos de discurso (como la conversación y la narración cotidianas) ha contribuido también en gran medida a liberarnos de los conceptos románticos de “creación libre”» (Even-Zohar, 2011: 44). El retorno a lo conocido no es ya un demérito *per se*; esta nueva comprensión explica por qué no se mira con reticencia a la ficción criminal y a otras variantes de literatura popular, afinadas en el empleo reiterado de esquemas.

El repertorio no asume nunca la forma de la totalidad de la literatura; tan solo representa una sección pequeña y cambiante del sistema literario. Como ocurre con los consumidores de los productos industriales, los lectores, rara vez, se interesan por las condiciones que hicieron posibles esos bienes; se preocupan, esto sí, por el objeto específico y sus cualidades. En la perspectiva del investigador, el texto interesa como representante de los modelos existentes y de sus mutaciones particulares.

La defensa de lo canónico no rinde homenaje a los textos antiguos; antes bien, los considera parcialmente marginales, toda vez que solo les rinde culto como hitos de una tradición cultural, un sistema dominante o como bienes sagrados, dignos de reverencias mediante la memorización de unos versos, estrofas o secciones, que se declaman o recitan en eventos de importancia.

LA FABRICACIÓN DE REPERTORIOS

La cultura resiste el paso del tiempo, es capaz de preservar ciertos repertorios durante siglos, a lo largo de la vida de varias generaciones. Se podría deducir que la continuidad se funda en un lazo indisoluble entre un sistema de vida y una comunidad específica; sin embargo, tales vínculos existen, en exclusiva, como resultado de procesos históricos particulares.

La eventual longevidad de un conjunto de prácticas y creencias no se sustenta en la existencia de una sociedad diferenciada, que preserve su identidad a ultranza, sino en el dinamismo del polisistema. Para seguir ofreciendo bienes relevantes y herramientas útiles, la cultura debe transformar las relaciones obsoletas y renovar el repertorio. Las comunidades solo conservan lo funcional (Even-Zohar, 2011: 150).

La estabilidad y la persistencia de un sistema son productos de la heterogeneidad. La acumulación de recursos diferenciados promueve la rivalidad y favorece a las personas, pues les suministra un amplio espectro de soluciones para los problemas cotidianos. Según Even-Zohar (2011: 151), «es justamente la multiplicidad de repertorios que existen juntos como competidores permanentes lo que hace posible los cambios en un sistema».

Cada repertorio está enfrentado a otros, pues los miembros de una sociedad lo conciben como una opción entre muchas; si demuestra utilidad inmediata y adecuación a las circunstancias históricas, puede perdurar; en el caso contrario, perderá atractivo, se tornará obsoleto y desaparecerá. Una forma narrativa, por ejemplo, goza del beneplácito de los lectores, porque responde de manera efectiva a sus preocupaciones.

El caso de la ficción criminal puede ilustrar esta idea: tras las guerras mundiales, la irrupción del inconsciente como realidad cultural, el fortalecimiento de las instituciones policial y judicial, el abandono de las certezas morales, el auge de la corrupción política y el endurecimiento de la sensibilidad, los repertorios consagrados a la representación de la violencia han ganado actualidad. Otro tipo de explicaciones morales han dejado de ser satisfactorias para los ciudadanos contemporáneos.

El desplazamiento de las novelas sentimentales, psicológicas o experimentales puede obedecer a una profunda alteración de las inquietudes del público y los patrones de consumo. Estos repertorios pierden vigencia, pues no satisfacen las exigencias de las grandes masas de consumidores ni dan respuesta a las preguntas que estos se hacen acerca de la realidad. En contraposición,

puede ser atractivo valorar las necesidades ocultas tras la renovación de viejos modelos en desuso, revitalizados por la industria del entretenimiento: relatos góticos y de horror, entre los preponderantes.

El interés por lo inmediato favorece, en esta competición, a los autores de ficciones criminales. El apego a las estéticas del realismo y el realismo sucio refuerza la impresión de mimesis; las referencias a ciudades específicas, episodios de la vida nacional reciente y señas de la época contemporánea contribuyen con esto. En la novela *A la sombra del dinero* (2005), Ramón Díaz Eterovic (Chile, 1956), incluye a Doris Fabra, una hermosa y eficiente detective de la Policía de Investigaciones; en *Mariposas negras para un asesino* (2005), Jorge Méndez Limbrick (Costa Rica, 1954) refiere la historia de unos crímenes concebidos mediante el uso de Internet. Ambos autores incorporan las nuevas realidades sociales en sus escritos; con esto, colman de actualidad al género.

Esta energía creativa revitaliza el funcionamiento de la cultura; los productores fabrican nuevos repertorios, el mercado se esfuerza por divulgarlos y la institución los autoriza e inculca. Se trata de una serie de operaciones orientadas a evitar que las formas y los bienes pierdan interés entre los miembros de la comunidad. No supone, como creen determinados sectores, decadencia cultural o macdonalización del arte. El entusiasmo de la crítica ante la ficción criminal puede deberse, entre otros factores, a la impresión de que la literatura ha perdido hegemonía como manifestación estética. El cine y otras expresiones artísticas atraen a los consumidores; la televisión y las tecnologías de la informática se han convertido en los foros de discusión acerca de la realidad nacional.

El fortalecimiento de los nuevos modelos de vida requiere la divulgación de los nuevos repertorios. Los productores, el mercado y la institución se convierten en promotores de estas iniciativas, pues están convencidos acerca de sus beneficios. Según Even-Zohar (2011: 152), no es relevante si las condiciones históricas dan sustento a tales empresas; solo interesa que los comprometidos en su creación se sientan persuadidos del impulso arrollador de la ruptura.

La grandeza del sistema literario y su menoscabo forman parte del juego; por lo general, si ha sufrido quebrantos o perdido la atención de los consumidores, la promoción del cambio pretende actualizar la valía del campo y atraer, de vuelta, al público apático. La novedad de un género puede servir como instrumento para despertar el interés de un sector; en la época contemporánea, existen casos documentados acerca de la manera en que la literatura ha debido remozarse de acuerdo con los usos de la época y de cara a otras manifestaciones de gran atractivo, por ejemplo, el cine.

Los detractores de la ruptura conciben al nuevo repertorio y a sus defensores como irreverentes; los catalogan en el rubro de las amenazas y se sienten perturbados por la manera en que desprecian la tradición. «Desde su punto

de vista, la desaparición del repertorio actual —el repertorio a través del cual conducen su vida— significaría simplemente la desaparición del grupo como tal» (Even-Zohar, 2011: 155). Este fenómeno permite que la TP se introduzca en un sugestivo campo de estudio de las manifestaciones estéticas: la historia del gusto y de la iconoclasia (o disgusto).

La muerte de la literatura, su moderna liviandad y el infausto comercio del libro, en tanto valoraciones proferidas por el núcleo conservador de la crítica, reflejan la resistencia pura al cambio y la inercia cultural de todo aquello que adquiere prestigio. La muralla repele el asecho contra la ciudad del canon; la guerra cede ante los pactos: «Cuando se pone en acción la dinámica de la fabricación de un nuevo repertorio, la misma naturaleza de la situación y el diferente conjunto de experiencias de las personas involucradas crean a menudo conjuntos alternativos de nuevas opciones» (Even-Zohar, 2011: 156).

El nacimiento de la ficción criminal se relaciona con el auge de la prensa y el consumo masivo de los productos literarios destinados a sorprender y entretener al lector. El paso de una centuria ha transformado la naturaleza de esta especie narrativa; en la actualidad, parece poco probable encontrarla en su variedad elemental, ha experimentado amplias metamorfosis, que acabaron por convertirla en una manera aceptable de hacer literatura; esto es, en un repertorio alternativo derivado de la mezcla entre lo popular y la tradición.

Estas manifestaciones híbridas recogen elementos procedentes de repertorios en competencia; por tanto, no logran la plena compatibilidad. El entendimiento de los modelos alternativos está mediado por programas divergentes; rara vez, existe acuerdo acerca de la valía, la naturaleza y el papel de este tipo de expresiones. Se las observa con desconfianza, pues no satisfacen a ninguno de los grupos en pugna. El rechazo corresponde con la actitud dominante y si de algo ofrece un claro indicador, se trata de la polémica entre los opuestos.

La ficción criminal cautiva o provoca desdén, tanto entre los lectores ordinarios como entre los lectores autorizados; recuerda, a cada instante, la oposición entre alta literatura y baja literatura, entre literatura a secas y paraliteratura, literatura *light* o *bestseller*. Esta pugna da movilidad a la cultura; según Even-Zohar (2011: 157):

«Esto puede garantizar el dinamismo continuo que permita la creación de nuevas opciones, y sobre todo la legitimidad de crear nuevas opciones. En este sentido, puede asegurarse que la «energía» que ha sido liberada, o creada, durante las actividades involucradas en la fabricación de nuevos repertorios, continúe por lo menos durante algún tiempo si no es detenido por aún otra fase de cultura inmóvil».

En presencia de severas discordancias, la heterogeneidad puede provocar el fracaso o la desintegración del sistema, que no el dinamismo. La existencia de repertorios múltiples puede causar que la entidad se torne inestable; el límite

de la diversidad, en el seno de un sistema, no es material de fácil definición; con todo, está claro que la pluralidad alienta el cambio.

Conviene recordar que los repertorios, a pesar de las tesis conservadoras, no son naturales ni heredados de manera simple; se los construye, cuestiona, revitaliza y abandona, todo en virtud de la capacidad que tengan para mantener un vínculo estrecho con los nuevos dilemas, las expectativas y las necesidades de la sociedad. «Independientemente del origen del repertorio, el factor crucial reside en la aceptación del mismo como herramienta organizadora de la vida por parte del grupo de destino» (Even-Zohar, 2008: 220).

El origen de un repertorio determinado no implica que tendrá aprobación inmediata; incluso, si los detentadores de alguna clase de poder influyen en su bien, esto no es garantía de que los posibles usuarios lo acojan con igual entusiasmo. De la amplia oferta de potenciales repertorios, solo unos cuantos elementos alcanzan preeminencia; muchos más desaparecen o se mantienen en la marginalidad del sistema. Entre las formas de la literatura popular, la ficción criminal ha logrado un realce incomparable con el éxito relativo de las otras expresiones.

La fabricación de repertorios es, en suma, una tarea osada. Por lo general, se la puede emprender mediante dos procesos distintos: la invención y la importación. El primero de estos se relaciona con la originalidad, la analogía y la oposición; mediante el análisis de materiales preexistentes, el productor puede crear algo novedoso, puede derivar modelos afines o disímiles. En el segundo procedimiento, prevalecen la mercadotecnia y el talento para ordenar y adecuar entes ajenos.

Como explica Even-Zohar (2008: 221):

«Si las mercancías —materiales o semióticas— reciben una acogida favorable en el mercado doméstico cuando son importadas, pueden convertirse gradualmente en parte integrante del repertorio de destino. Esto sucede cuando tales mercancías se hacen obvias y evidentes, incluso indispensables para la vida del grupo de destino».

Cierta clase de literatura, aunque surgida en una cultura distante, puede ser trasladada a otros ámbitos y modernizada en el seno del sistema receptor de la importación. La llegada de la ficción criminal al ámbito hispanoamericano fue pronta; basta con recordar que los cuentos de Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle fueron traducidos a finales del siglo XIX. Con la colección «Séptimo Círculo» se difundió, a mediados del siglo XX, la novela negra; un poco antes, mediante los ejercicios paródicos de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, la narrativa regional empezó a apropiarse del modelo.

La TP ofrece un interesante concepto a propósito de este tipo de casos, se trata de la *transferecia*. Según Even-Zohar (2008: 222), esta remite a la «integración de los bienes importados al repertorio y las consecuencias derivadas

de esta integración». El repertorio procedente de otra cultura es introducido en el sistema propio, a la par que reformado con el propósito de atemperarlo a las necesidades específicas de la comunidad. La intensa politización de la ficción criminal puede ser, por ejemplo, resultado de su paso a una esfera marcada por la idea de que la literatura participa de las polémicas sobre el porvenir y la realidad nacionales.

Si la transferencia tiene éxito y pasa a conformar parte del repertorio doméstico, las mercancías se tornan familiares y se las estima como necesarias. La voluntad de consumir nuevos productos o, en su defecto, la negativa a recibir bienes importados están asociadas, respectivamente, con la apertura o la resistencia del sistema (Even-Zohar, 2008: 223). La resistencia disminuye, por lo general, cuando las circunstancias históricas varían y no se cuenta con medios para afrontar el cambio.

El aumento de la delincuencia y de los actos violentos en América Latina, así como de la corrupción política generaron interés, entre los escritores, por la ficción criminal. En Norteamérica, la novela negra, por mencionar una posible ilustración, había experimentado un notable desarrollo durante las décadas de 1930 y 1940, como consecuencia del auge del crimen organizado, la ley seca, el retorno de los combatientes y el fracaso del *New Deal*. Ese periodo de la vida estadounidense proveyó a los narradores locales de nuevos repertorios para la representación de esa realidad social. Los novelistas latinoamericanos importaron este repertorio pues les brindaba útiles medios y respuestas ante una coyuntura inédita en el medio socio-cultural propio, pero vivida por otras comunidades en el pasado cercano.

La transferencia alcanza el éxito a causa de otros factores; así, si el sistema doméstico desecha un repertorio, puede aparecer un faltante, que se colma con una importación. En otros contextos, si una cultura parece contar con un conjunto de repertorios más ricos, la cultura subordinada (que se concibe a sí misma como «insuficiente») puede anhelar el préstamo de los materiales ple-tóricos de prestigio, cosmopolitismo o modernidad (Even-Zohar, 2008: 224).

La transferencia se desarrolla en diferentes niveles; en el *pasivo*, instituye imágenes que terminan por ser adoptadas en el repertorio doméstico. La aceptación de la iconografía del héroe policial puede servir como ejemplo; se escriben novelas que lo incluyen, pero no aparece como figura apropiada por la cultura regional. En el nivel de repertorio *activo*, las mercancías transferidas conforman un nuevo conjunto de instrucciones ocultas sobre cómo actuar en el mundo.

Si se sigue con el ejemplo dado, en esta segunda etapa, la ficción criminal es apropiada por los escritores latinoamericanos, y existe con un guión autónomo y reconocido: las nuevas novelas policial y negra hispanoamericanas, el neopolicial o el relato policial iberoamericano, como han dado en llamarle.

Esta forma narrativa no es concebida como parodia, sino como modalidad o variante autóctona.

LA CANONICIDAD

La condición de *canonicidad* guarda correlación con los niveles descritos en apartados anteriores. Existe canonicidad de los textos, pero también de los modelos o repertorios. El primer caso se refiere a la *canonicidad estática*, «un texto es aceptado como producto concluido y se lo inserta en un conjunto de textos santificados que la literatura (cultura) desea conservar» (Even-Zohar, 2011: 11). En la segunda posibilidad, *canonicidad dinámica*, «un cierto modelo literario logra establecerse como principio productivo en el sistema» (Even-Zohar, 2011: 11).

Esta última clase de proceso desemboca, en sentido preciso, en la conformación del canon, pues impone un conjunto de exitosos paradigmas. La utilidad del canon se relaciona, según Even-Zohar (2011: 12), con la construcción de la autonomía para un campo específico. Puesto que existe una serie de obras significativas, luego tal expresión estética enriquece la cultura. Incluso, los escritores añoran con alterar la producción futura y determinar los esquemas de la literatura por hacerse.

La adhesión de los productores a modelos determinados es uno de los grandes temas de interés para la TP. La mayoría de los autores sigue un modelo a lo largo de su carrera literaria; en ocasiones, algunos logran renovar el paradigma; las más, lo repiten y agotan. Al insistir sobre el repertorio, se pueden tornar marginales, sin que esto suponga el abandono del público, gustoso por lo demás de los guiones. Incluso entre los autores experimentales, prevalece alguna suerte de esquema conductor; la literatura nace entre moldes.

La crítica a la literatura de género oculta, en sus adentros, una inquietud acerca de la naturaleza profunda de las producciones simbólicas. Todo texto está atado a un paradigma; todo escritor, a unos preceptos y materiales previos. La tensión entre lo previsible y lo novedoso alimenta tal polémica; la reincidencia de un repertorio, aunque cause tedio, permite conservar algunos materiales; por otra parte, la novedad despierta la sensibilidad y el escándalo.

La canonización, según plantea Sheffy (1999: 129), implica mucho más que la pugna por formar parte del listado de los célebres. Lejos de ser un *corpus* duradero, el canon es un ámbito en disputa permanente. No sorprende entonces, que teóricos con enfoques distintos a la TP subrayen la existencia de diversas esferas de canonicidad. Harold Bloom, por ejemplo, se ha referido al canon en tanto un bien de indudable utilidad social; para este importante crítico, la canonicidad es un fenómeno pragmático, asociado con la necesidad

de transmitir bienes relevantes y las restricciones materiales del sistema educativo (1995: 25).

Resulta de interés la coincidencia de criterios entre Bloom y Even-Zohar; para ambos teóricos, el canon se nutre de las contiendas y las escogencias sociales. Para el primero, el canon supone «una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o [...] por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas» (1995: 30). Para el segundo, supone un modo de depurar los instrumentos dados por la cultura y una suerte de conciliación comunal.

Si se retoma la tesis de Bloom (el canon como elección postrera en manos de los grandes escritores que crean, para sí, un pasado prestigioso), se descubre cuán importante puede ser el papel de los productores en la conformación de las tradiciones literarias. En *La ansiedad de la influencia* (1973), Bloom había descrito el quehacer de la crítica como una indagación en el «lenguaje en el que la poesía ya está escrita» (2009: 73). Mientras los escritores sienten vergüenza al descubrir que los autores del pasado habitan en sus propios poemas, los críticos sienten entusiasmo e insisten en la importancia de una historia cultural «demasiado rica para necesitar otra cosa» (2009: 69).

Aunque Bloom subraye y sobredimensione el papel de los grandes escritores en la conformación del canon, lo cierto es que plantea una nueva área de los estudios literarios acerca de la canonicidad: el papel de los propios productores en la aceptación social e institucional de los bienes culturales. Porque unos legitiman a sus antecesores y los traen a cuentas, porque otros los malinterpretan y consumen, y porque algunos los censuran y destierran, la ínsula dorada del canon experimenta constantes migraciones.

En *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992), Pierre Bourdieu refiere un fenómeno análogo, a la vez que peculiar: el papel del escritor en la inclusión de su propia obra en la esfera de la literatura prestigiosa y no cuestionada. Gustave Flaubert (Francia, 1821-1880) promovía, en los salones y entre allegados e influyentes, sus escritos; poco habría pasado con ellos, si solo se los hubiera juzgado en virtud de los logros estéticos o como parte de un proyecto artístico personal.

A partir de tal caso, Bourdieu explica cómo el canon implica una dimensión más amplia, compuesta por una diversidad de factores. La literatura actúa como un *campo*, esto es, como un juego, como un conjunto complejo de «fuerzas posibles, que se ejercen sobre todos los cuerpos que pueden entrar en él» (1995: 29). Tal noción está emparentada con el concepto de sistema literario.

En el campo literario priva, además de la autonomía, la heteronomía. Según el primero de los principios mencionados, los participantes de la gestión de la literatura (escritores, editores, libreros, críticos y lectores, por ejemplo)

ejercen una influencia precisa en la conformación del sistema; lo hacen con autoridad y conocimiento del caso, aunque bajo una dinámica cerrada o «circular».

De acuerdo con el segundo principio, algunos agentes «externos» al campo intervienen en su desarrollo y reciben atención por parte de la comunidad. Bourdieu ha reparado, por ilustrar la idea, en el crédito y prestigio otorgados a los periodistas. Como voz destacada de la civilización mediática, el periodista ejerce poder sobre los diferentes campos de producción cultural, incluida en ellos, la literatura. A pesar del auge reciente, el fenómeno no es del todo nuevo:

«La influencia que el campo periodístico y, a través de él, la lógica del mercado ejercen sobre los campos de producción cultural, incluso los más autónomos, no constituye en modo alguno una novedad radical: se podría establecer sin dificultad, con escritores del siglo pasado, un cuadro absolutamente realista de los efectos más generales que produce dentro de estos universos protegidos» (Bourdieu, 2001: 102).

Para el sociólogo francés, el campo literario de la época de Flaubert se caracterizó, primero, por el débil grado de institucionalización, el poder no cuenta con garantías para imponer un orden, y segundo, por la intensa competitividad de sus miembros, la lucha transforma las fuerzas y las posturas —obras, manifiestos y capillas— suelen denotar un antagonismo recalcitrante (Bourdieu, 1995: 344-345). En estos términos, la literatura tuvo a la reyerta por principio generador y unificador.

El proceso de canonización persigue, de acuerdo con este enfoque, instaurar una jerarquía para tan poco estable estructura de poder. En consecuencia, trata de las diferentes formas que el panteón literario adquiere en cada época; y se erige, por lo demás, a partir de una paradoja: los escritores añoran el prestigio, la acumulación de capital simbólico, que a la larga, equivale a beneficios económicos, y constituye uno de los pilares del modo de producción artístico; en contrapartida, la industria librera da prioridad al éxito inmediato, las altas ventas, la demanda y el dinero (Bourdieu, 1995: 214).

Bourdieu propone que los fríos cálculos del mercado y las cultas pretensiones de los artistas también participan de la conformación del canon. La escuela es otro de los elementos centrales de este proceso. Mediante la escogencia de lo que merece ser transmitido y la preparación de profesionales autorizados, las instituciones educativas ofrecen un índice acerca de las obras consagradas y las obras ilegítimas; a la par, un criterio contundente acerca de las maneras aceptadas de estudiar los textos acreditados.

Según Bourdieu (1995: 223):

«La institución escolar, que aspira al monopolio de la consagración de las obras del pasado y de la producción y la consagración (a través de la titulación académica) de los consumidores conformes, sólo concede *post mortem*, y tras un largo proceso, ese distintivo infalible de consagración que constituye la

canonización de las obras como clásicas a través de la inclusión en los programas».

La diferencia entre los clásicos, textos de consumo de larga duración, y los *bestsellers*, éxitos de venta sin futuro, resulta evidente. Tal fortuna para los libros puede ser también entendida, en la comunidad, como rasgo definitorio de los productores, bien catalogados como descubridores, bien percibidos como meros comerciantes. Entre los diversos grupos de consumo, el éxito puede significar, en ocasiones, señal de talento; en otras, de servilismo.

La literatura, en tanto bien, goza de prestigio si apuesta por fines «puros», esto es, no económicos. La producción del arte invierte los términos de las otras formas económicas de producción, que obedecen a la demanda y generan beneficios inmediatos. El campo literario, aunque regido por la modalidad del capital simbólico, también incluye la interacción con el mercado ordinario. El empresario librero, por ejemplo, debe conjugar las «concesiones mínimas a las necesidades “económicas” negadas (que no rechazadas)» con «la convicción desinteresada, que las excluye» (Bourdieu, 1995: 225).

Desde la perspectiva social, la literatura y el canon suponen entidades determinadas por la búsqueda plena de la belleza, el ascenso de la cultura y la educación, el devenir histórico, el poder y los cálculos económicos. Los aportes conceptuales de Iuri M. Lotman también pueden servir para comprender, desde una perspectiva sistémica, el problema del canon.

En *La estructura del texto artístico* (1970), Lotman (1978: 405) sostiene que la modelización mecánica y las oposiciones definen el arte contemporáneo. De tal postulado se infiere que, en la literatura, la sucesión y la polémica entre tendencias suponen dos principios de constitución de la *semiosfera*. El campo de la literatura se establece como un ámbito en el que las formas aceptadas ceden ante la presión de las formas marginadas en el sistema. Este constante fluir concede vitalidad y renovación al sistema literario.

La literatura no canónica revitaliza el sistema, pues desplaza a los modelos canonizados. Al hacerlo, evita que la cultura pierda vigor. La actitud beligerante puede ser ora subversiva, ora conservadora, en los planos moral, ideológico y estético, pero siempre supone una reforma avasalladora. No se trata de establecer jerarquías entre los dos sectores ni de imaginar que uno de ellos representa el polo revolucionario; el sistema impone el ciclo permanente del cambio, los cambios no traen consigo mejoría ni pérdida, solo novedad.

La cultura combina, de manera conflictiva, la orientación lineal y la repetición cíclica; con regularidad, se abandona un modelo o esquema en pos de otros novedosos; en ocasiones, tales elementos no son, en sentido preciso, inéditos o desconocidos. Lo nuevo puede serlo solo parcialmente o a causa del olvido de la comunidad; bien puede tratarse de un aspecto de la vida

pasada, recuperado por el sistema semiótico. Con todo, lo definitorio, para la actualización del sistema, es el reemplazo:

«La cultura puede ser considerada en su dinámica lineal como un constante relevo de las viejas estructuras por las nuevas, como se hace en la ciencia histórica tradicional. Tal modo de ver alumbrará la ininterrumpida formación de nuevas formas que relevan y echan a un lado a las viejas. Sin embargo, en la historia de la cultura muchas veces se han formulado también concepciones cíclicas que veían la dominante en el relevo de estructuras que se repite» (Lotman, 2000: 212-213).

Roland Barthes (2003: 14) ha descrito cómo, en la esfera de la moda, la conciencia productiva de la sociedad industrial aliena a la conciencia del consumidor para que compre vestidos más allá de los tiempos del desgaste de la prenda. Lejos de la lógica del consumo «natural», emerge un esquema soberano, basado en el simulacro semiótico y el valor de creación.

La literatura, en mucho semejante al campo de la moda, puede sufrir alteraciones sistémicas en virtud de las necesidades comerciales. Las letras se renuevan bajo paradigmas similares a los prevalecientes en la moda: el sistema ofrece bienes de consumo, herramientas que pierden atractivo si dejan de adaptarse a las condiciones comunitarias de vida; la utilidad de determinado instrumento no necesariamente proviene de su novedad inmediata, sino de los valores de cambio asignados por el mercado, los productores y la lengua.

Literatura y paraliteratura, por ejemplo, forman una pareja indisociable, capaz de estimular el interés de los lectores, la experimentación de los escritores y el índice de ventas de las editoriales y librerías. Las relaciones de tal binomio han inducido, en las últimas décadas, la revitalización de las letras hispanoamericanas. Al incorporar esquemas, materiales y procedimientos de los géneros populares, la literatura artística planteó rupturas con respecto a la tradición; a la vez, atrajo lectores poco interesados por los experimentos formales de las generaciones anteriores.

LAS FORMAS DOMINANTES Y MENORES

El temor a la novedad, entendido como angustia ante la confluencia de las expresiones marginadas, es distintivo de las posiciones más tradicionales y conservadoras, aquellas que imaginan a las formas de la literatura popular como productos industriales sin originalidad, hallazgos estéticos, identidad ni valor intelectual. Esta actitud ha sido tildada de «apocalíptica» por Umberto Eco.

Los defensores de la superioridad de determinado conjunto de bienes culturales suelen acusar a las variantes destinadas al consumo masivo de alienantes, insulsas, torpes, mecánicas y comerciales. Estos grupos suponen que la producción simbólica puede sustraerse de la esfera de la producción general. Bajo tan engañosa premisa, concluyen que la cultura ha muerto en manos de los negociantes y necios compradores.

Según las citadas tesis de Bourdieu, la negatividad ante el medio económico no pasa de ser una pose indispensable en el círculo de los creadores e intelectuales; lo cierto es que imperan, en el mundo del arte, el lucro y la acumulación. El estilo aceptado es unpreciado bien económico, que puede llevar al productor y a sus contemporáneos por la senda de la repetición. Ya se han recogido las conclusiones de Even-Zohar al respecto: muchos de los textos no son otra cosa que una afirmación de determinado paradigma acreditado.

Como explica Eco (1999: 66), «El error de los apocalíptico-aristocráticos consiste en pensar que la cultura de masas es radicalmente mala precisamente porque es un hecho industrial, y que hoy es posible proporcionar cultura que se sustraiga al condicionamiento industrial». Mediante el ensayo titulado «El arte en la era de la reproductibilidad técnica» (1936), Walter Benjamin (1973: 28) advirtió acerca de un rasgo esencial de la cultura del siglo XX: la producción industrial había proporcionado un patrón capaz de eliminar toda «norma de autenticidad» en el arte.

Parece difícil concebir a la literatura como una esfera separada de los ámbitos económico, comercial, educativo, histórico y social. El sistema literario experimenta transformaciones en virtud de las nuevas necesidades de la comunidad, a causa de la lucha por el reconocimiento entre productores, de las estrategias de las editoriales, los designios de la crítica —también obligada al hallazgo—, las exigencias pedagógicas del aparato educativo, el influjo político e institucional y el concepto particular de nación, entre otros.

El problema de los productos de la cultura de masas no apunta, entonces, a la alta o baja calidad atribuida; ni siquiera se relaciona con la cuota de influencia en el sistema, que es, por lo demás, innegable; tampoco trata acerca de cuál expresión artística, la apetecida o la despreciada, es más revolucionaria o menos rígida. Existen otras dimensiones por discutir con mayor provecho: una apenas esbozada en este estudio se relaciona con la democratización de los bienes simbólicos, emprendida desde el Romanticismo y en auge durante el último periodo histórico.

Otra consideración remite al campo de las condiciones semióticas de los cruces, cada vez más intensos, entre las esferas de lo alto y bajo, lo canónico y lo popular, la literatura a secas y la paraliteratura. La ficción criminal hispanoamericana puede ser un interesante campo de estudio para el investigador deseoso de descifrar algunas de las coordenadas ideológicas, históricas y estéticas en que tales cruces y contactos tienen lugar. Se podría aseverar incluso, que la novela hispanoamericana contemporánea se ha nutrido, durante los últimos cincuenta años, de esta clase de encuentros.

Una obra literaria, escrita a partir de un guión o ideada como experimento formal, constituye un acto comunicativo. El consumo y el placer de la lectura no pueden ser separados tajantemente, pues existen numerosos puntos de contacto entre ambos. La supuesta calidad artística tampoco establece un criterio constante para el discernimiento de estos dos fenómenos. Conviene, antes que diferenciarlos, esclarecer aquellos aspectos que los tornan semejantes; Umberto Eco (1988: 112-113) ha reparado en cuatro de ellos:

1. «Todo artista aspira a ser leído». Los escritores, incluso los más atrevidos, pretenden formar lectores suyos futuros. Aun cuando contravienen las expectativas del lector común actual, que desdeñan, buscan un consumidor ideal, todavía no empírico, capaz de comprender y valorar la obra.
2. «Todo texto aspira a proporcionar el placer de su lectura apropiada». Cada obra particular se dirige a un público específico, deseoso de entrar en contacto con ese producto.
3. «Parece que algunos autores de narratividad pura se desinteresan del estilo, pues aspiran a un lector que aprecie sólo las *historias* que cuentan». Los escritores pueden sobreponer el placer de enunciado o el placer de la enunciación, es decir, la amenidad del mundo ficticio o el deleite generado por el uso de ciertas estrategias del relato.
4. «Toda obra se propone al menos dos tipos de lectores». El gozo del lector puede provenir de dos niveles: el primero incluye lo relativo a las estrategias enunciativas; el segundo, lo referente a la criticidad y conciencia de lectura.

La ficción criminal, por regresar a la ilustración empleada a lo largo de estas explicaciones, puede seguir las convenciones e interactuar con los lectores inmediatos o puede aspirar a lo puramente experimental y formar

lectores futuros; está destinada a públicos diferentes (los ejercicios literarios de Osvaldo Soriano, próximos al descubrimiento de una fórmula para el *bestseller* porteño, no se dirigen a los mismos consumidores que las novelas experimentales e híbridas de Ricardo Piglia o Roberto Bolaño, por ejemplo); puede enfatizar en la trama o en el estilo; y siempre prevé, cuando menos, dos horizontes de comprensión: se entiende la resolución del caso y se estima el retículo de recursos estéticos.

Como se comprende, ninguna búsqueda particular del autor trasciende la esfera de las elecciones poéticas, ofrecidas por el sistema literario general; esto es, no existen en las elecciones de los escritores ni en las rutas de los textos indicios contundentes de la adscripción a un ámbito esencialmente artístico o comercial. Se trata, en definitiva, de escogencias relativas al modelo e instrumento comunicativos.

Si el sistema incluye tales posibilidades, es porque, eventualmente, podrían constituirse como canales ordinarios de comunicación literaria. Nada hace creer que los unos sean centrales y los otros, marginales. En la base, se trata de alternativas y elecciones históricas, suscritas por los productores, los consumidores, el mercado y las instituciones. Si un tipo de literatura privilegia la trama, esto no equivale a seña de banalidad; como tampoco son el tono experimental y la difícil legibilidad garantías de novedad estética.

El modelo de una novela destinada a las grandes audiencias no puede ser descalificado en virtud del afán comunicativo particular; bajo el mismo principio, no hay motivo para asumir que una novela leída por minorías supone una cumbre de las letras. Se podría creer que los lectores autorizados se embelesan con las perfecciones del estilo, mientras que los lectores ordinarios se entusiasman con el contenido de la fábula; en verdad, resulta sumamente difícil sostener la distinción entre estos dos planos de expresión. Como consecuencia, cabe sospechar que la lectura de unos no sea profunda *per se* ni la de los otros, superficial *per se*.

La dialéctica estética tradicional, explica Eco (1988: 114), «se desarrolla entre el placer de *qué* y el placer del *cómo*». Los textos son valorados si media un notable equilibrio entre las ideas y la forma expresiva; incluso en el ámbito de la teoría literaria formalista, se llegó a pregonar la relación justificada entre significado y significante. ¿Qué ocurre si el *qué* es conocido y formulario; a la vez que el *cómo* es modesto y repetitivo?

Las novelas policiales no ofrecen nada nuevo. El conjunto de estrategias discursivas es más que recordado: doble relato, información dosificada, narrador restringido; el contenido prevalece desde la época de Edgar Allan Poe: crimen, pesquisa, castigo. ¿Qué inquieta al lector, ya no al apocalíptico defensor de la cultura?, ¿serán el misterio de la violencia y la fuerza del mito que vuelven en medio de tantos razonamientos, tecnicismos y artefactos?

La experiencia de lo sublime va más allá de los caprichos históricos del canon; trasgrede incluso la conciencia contemporánea de la experiencia estética, que bien puede gestarse en páramos de estilo y contenido. Lo agradable, aclara Eco (1988: 115), no equivale a no artístico. El goce estético se gesta, en los textos literarios, por principios textuales, pero también por impulsos antropológicos.

En suma, el éxito de los textos y su consumo también están determinados por las circunstancias culturales en que las obras aparecen. La formación del canon se funda en procesos históricos, posibilidades del sistema literario, interacciones entre ámbitos colindantes y necesidades sociales. La obra literaria establece vínculos intensos con la enciclopedia de su tiempo y con las enciclopedias de los lectores sucesivos.

Un texto escrito para el consumo puede convertirse en estímulo de experiencias de lectura más refinadas (Eco, 1988: 119). Desde esta perspectiva, la distancia entre literatura y paraliteratura se concibe como un asunto de relecturas. Una de las cuestiones medulares se asocia con los acercamientos y valoraciones que los escritores hispanoamericanos contemporáneos hacen de la ficción criminal, como un todo, y de las novelas policial y negra, en lo particular.

Concluye Eco (1988: 120):

«Una obra es paraliteratura en el momento en que se produce para satisfacer unas expectativas bien definidas y carentes de sorpresas; pero se vuelve literatura en el momento en que determinada relectura saca a la luz características del texto que no se pueden reducir a la mera confección gastronómica y esas características están ahí, aunque el autor no fuera consciente de ellas (al fin y al cabo, se puede ser un gran escritor sin saberlo e intentar una nueva forma de placer textual, como también se puede ser, y con frecuencia se es, escritor pésimo creyendo lo contrario)».

Las virtudes de la relectura son múltiples: una obra mínima crece ante la perspectiva del asombrado lector; otro texto pierde hinchazón y deja en la boca el mal sabor de la ingenuidad. Las letras posmodernistas se caracterizan por los múltiples juegos intertextuales, por el ir y venir de homenajes, parodias e ironías. Según explica Eco (1988: 121), tantas citas abruman al lector incauto y ocurre, con frecuencia, que este deja de percibir las comillas y entiende la obra al dedo.

El caso reviste atractivo: innovar en el serial, crear algo de cara a la repetición infinita y fastidiosa. El dialogismo intertextual ha propiciado el desarrollo de una literatura ambigua, cargada de comillas diminutas, harto embrollada entre dos cuerdas: invención y reproducción. Estos encuentros admiten dos categorizaciones: sorpresa y tedio, candidez y duda, calidad y trivialidad, disfrute y repudio. En las variantes posibles, impera una verdad: las escalas conceptuales parecen insuficientes ante las nuevas especies.

LA LITERATURA PRODUCIDA EN SERIE

El estudio de la variabilidad literaria implica, por una parte, la ruptura con los criterios rígidos; por otra, el examen de las fluctuaciones de la percepción estética. En 1927, Iuri Tinianov (2004: 90) observó que los críticos empleaban los parámetros propios de un sistema para juzgar los fenómenos correspondientes a otra serie. El célebre formalista se refirió, además, al concepto de *literatura de masas* como un juicio de valor.

Según Tinianov (2004: 91), la clave de la evolución literaria, o del desarrollo histórico de las letras, se halla en la sustitución de sistemas. Cada sistema supone, en sentido preciso, una serie literaria. La serie está conformada por componentes y funciones, cuenta con materiales de naturaleza específica y se transforma a partir de reglas autónomas; aunque asociada con otras series correlativas, goza de autonomía y se ve librada de evolucionar al ritmo de las expresiones semejantes (Tinianov, 2004: 96-97).

Estas tesis de cuño formalista son fundamentales para la TP, puesto que explican algunos de los procesos medulares de la novedad artística. Tinianov (2004: 97) afirmó: «Cuanto más neta es la diferencia con una serie literaria, el sistema que se separa se pone más en evidencia». La distancia entre la ficción criminal hispanoamericana y la ficción criminal escrita en lengua inglesa, serie de origen, supone un auténtico espacio de renovación.

En tanto el calco da cuentas de la escasa originalidad, la lejanía entre ambas manifestaciones sanciona el componente creativo de la producción regional. Esto mismo puede ser dicho respecto del vínculo entre literatura y paraliteratura, puesto que al incorporar formas populares, la narrativa contemporánea enfatiza su severa crítica a propósito de las altas letras y los juicios asentados respecto de la creatividad literaria.

En la valoración del arte prevalece, hasta la actualidad, una creencia heredada de los románticos: el arte como producto de la originalidad. En la estética moderna, se estimaba a un bien simbólico como artístico, toda vez que reunía dos cualidades: unicidad y novedad. El carácter repetitivo de las diversas modalidades de la literatura popular, dominadas por el género cultural más que por el literario, estimula una serie de prejuicios críticos fundados en tales premisas.

Bien lo explica Eco (1988: 134), la originalidad es entendida como «un procedimiento que pone en crisis nuestras expectativas, que nos ofrece una imagen diferente del mundo, que renueva nuestras experiencias». Estas

nociones cuentan con más de un fundamento autorizado: inician con la teoría acerca de la genialidad propuesta por Goethe, cobran vigor con el manierismo, se exaltan mediante los experimentos personales de los creadores vanguardistas y resumen en las academias tradicionales.

Uno de los más difundidos referentes conceptuales proviene del formalismo; Victor Shklovski (2004: 60) sostuvo, en el ensayo «El arte como artificio» (1917), que las auténticas expresiones estéticas se caracterizaban, primero, por ofrecer «una sensación del objeto como visión, no como reconocimiento»; segundo, por «oscurecer la forma» para intensificar la experiencia de la percepción. Esta definición había sido planteada de cara a la Gran Guerra, la polémica acerca de la decadencia de Occidente y el influjo del programa político dirigido contra la alienación.

En la actualidad, el problema de la repetición frente a la originalidad ha adquirido otra clase de complejidad. No basta con afirmar que el arte se opone a las fuerzas enajenantes del capitalismo ni que detrás de los productos concebidos en serie se halla la pura mecánica comercial. Como recuerda Eco (1988: 135), también las antiguas civilizaciones se enfrentaron a formas de arte basadas en la reiteración de modelos; las llamaban *techne* o *ars*, artesanías dirían algunos, y cumplían su propósito si emulaban con perfección el tipo o matriz.

Estaba claro, además, que los bienes «seriales» podían incluir pequeñas variantes, que despertaban el interés de los consumidores. Durante buena parte de la historia de la literatura occidental, el Renacimiento por ejemplo, los poetas se atenían a modelos procedentes de griegos y romanos; los esquemas métricos, las musicalidades, imágenes y tópicos constituían un repertorio habitual, que ninguno de ellos desdeñaba por repetitivo.

Hasta el neoclasicismo, privó entre los autores un sentido distinto de la tradición; los aedas y juglares replicaban fábulas y técnicas, que nunca podrían haber sido imaginadas como ajenas; ya en las puertas de la modernidad ilustrada, se volvía sobre los géneros antiguos y poca originalidad se concedía a sí mismo el escritor: Tomás de Iriarte llegó a advertir, lo plasmó mediante la fábula «Los huevos», cuán poco había de nuevo entre los literatos de su tiempo. En alta medida, el ideal estético del clasicismo concede muy poca importancia a la singularidad (Peyre, 1996: 136).

La repetición no supone una práctica reciente entre los artistas; durante siglos, las sociedades han conocido formas para crear a partir de esquemas fijos y han valorado positivamente los productos iguales entre sí o con pequeños cambios. Lo inédito es la presencia insoslayable que tales métodos tienen en la vida contemporánea. Mediante la acción de los medios de comunicación de masas y la industria cultural, la repetición adquiere un papel central en la existencia individual y colectiva; algunos temen incluso que la «serialidad degenerada» suplante la vida, cree ilusiones o simulacros y acabe por liquidar

la conciencia, el sistema democrático o el sentido de creatividad (Sartori, 2004: 75).

Este tipo de posiciones remite a una actitud apocalíptica, si se quiere llevar el catálogo a una cumbre; inquieta, cuando menos. Con todo, explica la transformación social y política introducida por los nuevos usos de los instrumentos tecnológicos, pero no dilucida el cambio estético. Eco (1988: 137) explica que la repetición en el arte no corresponde, en esencia, con la producción masiva de bienes industriales. El producto fabril es una réplica, no una reiteración; guarda identidad con el *type* y el consumidor, a falta de imperfecciones, está dispuesto a escoger una réplica u otra.

La serialidad estética opera de otra manera; una novela policial no funciona como un *token*, tiene cierto grado de autonomía con respecto al modelo del relato policial. La repetitividad se desarrolla, en la cultura letrada y en la esfera del arte, mediante diferentes procedimientos. La tipología de la repetición incluye a la *continuación*, el *calco*, la *serie*, la *saga* y el *dialogismo intertextual*.

La *continuación*, indica Eco (1988: 137), es la persistencia de un tema de éxito, nace de un acuerdo comercial y se construye mediante episodios. El *calco* es la reformulación, sin aviso al consumidor, de una historia de éxito; los *remake* participan de esta modalidad, que puede fluctuar entre el auténtico plagio y la reescritura.

La *serie* se basa en un conjunto de personajes y situaciones fijos; aunque la historia parezca nueva al público, el esquema narrativo es constante. El disfrute de los consumidores se relaciona con una necesidad infantil, apunta Eco (1988: 138): el regreso de lo idéntico, el gusto de la reafirmación de lo conocido. La novela policial, en particular, y la ficción criminal, en general, constituyen series. Mediante las regresiones (también llamadas *loops*) o las espirales narrativas, el temperamento del personaje fijo (detective y criminal) resulta enriquecido.

La *saga* supone una sucesión de acontecimientos, aparentemente desconocidos, que afectan al decurso histórico de un personaje o de una genealogía de personajes; en esta, a diferencia de la serie, los personajes cambian. Bien podría afirmarse que una saga equivale a una serie disfrazada. Si se piensa, por ejemplo, en la tetralogía escrita por Leonardo Padura, se percibe cómo Mario Conde, el detective protagonista, modifica su conducta: igual en cada texto, distinto al término de la colección de relatos.

El *dialogismo intertextual* se funda en la cita estilística, esto es, «un texto cita, de forma más o menos explícita, un ritmo, un episodio, un modo de narrar que imita» (Eco, 1988: 140). Si la cita es incomprensible para el público e inconsciente para el autor, se está en presencia de la dinámica normal del arte: la resonancia de los maestros en la obra reciente.

La cita consciente puede ser de mayor atractivo, pues esta práctica implica un procedimiento típico de la narrativa posmoderna. En la literatura

contemporánea, el juego de la intertextualidad ha dado una dimensión inédita al tema de la repetitividad. Según Eco (1988: 141), la *cita irónica del topos* transforma el objeto serial de la cultura industrial de masas en bien estético, capaz de ser leído, al menos, en dos niveles diferenciados: el superficial y el crítico.

Para disfrutar de la alusión, incluso en los subproductos culturales o paraliterarios, hace falta que el consumidor cuente con una *enciclopedia* mayor, rica en conocimientos acerca no solo del mundo representado, sino de los medios de representación empleados. La enciclopedia registra más que hábitos, contempla reglas jerárquicas, guiones y reglas de género; estas últimas pueden ser concebidas como instrumentos para descifrar las relaciones entre modelos intertextuales (Eco, 2000: 91).

Más allá del imaginario colectivo, el lector contemporáneo advierte citas mínimas, casi «sin entrecomillado»; citas difíciles sobre el carácter tópico de determinadas maneras de contar. El saber acerca de los textos precedente se convierte en un instrumento indispensable para apreciar la riqueza y complejidad discursiva del entramado cultural.

El público de masas no es tan ingenuo como se ha pensado; puede disfrutar los relatos en serie de una manera pasiva y superficial, pero también puede perseguir las mínimas variaciones que, en medio de copias, insertan los creadores. La comprensión de los textos se sobrepone, en la última época, al saber acerca del mundo: «La partida se juega sobre una intertextualidad ampliada respecto a la cual el conocimiento del mundo (entendido de modo ingenuo como conocimiento derivado de una experiencia extratextual) resulta prácticamente inútil» (Eco, 1988: 143).

La capacidad de los textos para ironizar sobre sí y ampliar los niveles de lectura, en particular de los escritos bajo el modelo serial, disuelve las distinciones estéticas entre artes altas y bajas. A claras, se puede concluir que, uno, la paraliteratura, aunque repetitiva, puede promover la lectura crítica y contener novedades; dos, los criterios estéticos modernos han perdido credibilidad y emergen otros parámetros para juzgar a las creaciones posmodernas.

La literatura de género ha sufrido una transformación; no se la concibe como un medio menor sino como un ejercicio de estilo. El regreso a lo mismo depara la oportunidad de crear en lo mínimo, de introducir modificaciones pequeñas pero apreciadas por los lectores. Estos consumidores asumen que todo ha sido dicho y todo ya se ha escrito; no esperan algo radicalmente distinto, sienten un enorme placer estético frente a diferenciaciones minúsculas.

Como en algunas de las antiguas civilizaciones, el detalle y la miniatura se convierten en motores del goce artístico. El mito se asoma por doquier y da unidad al mundo, no de la misma manera que antes. La repetición trasciende el ámbito de la forma, se desplaza al contenido: también las historias son las mismas. Sin sucumbir al tedio de una era que reitera lo aprendido, hace suyo

lo ajeno y falsea la historia, el lector se constituye, por decisión propia, en consumidor crítico. No importa si los críticos del arte lo imaginan como un torpe, manipulado por la industria.

LA FICCIÓN CRIMINAL Y SUS EXPRESIONES LITERARIAS

Las perspectivas contemporáneas acerca de la heterogeneidad del hecho literario han instituido códigos estéticos que permiten superar los prejuicios contra la literatura de kiosco. Adicionalmente, el afán político de ciertos sectores de la crítica ha estimulado los estudios desligados de la cultura oficial. Un tercer proceso se liga con los dos anteriores: la novela policial ha experimentado cambios profundos durante el último periodo del siglo XX. Tales fenómenos reordenan el panorama.

Resulta evidente que la dicotomía *literatura culta / literatura popular* se fundamenta en un criterio sociológico. Para superar esta clase de oposiciones, los estudiosos han propuesto categorías intermedias; Colmeiro (1994: 23) recuerda nociones tales como *Midcult* (cultura media, entre lo elevado y lo masivo) y *Midbrow* (literatura «contaminada» por la producción en serie). En ambos casos, se admite la existencia de un tercer conjunto, capaz de dotar de solución de continuidad a los opuestos tradicionales.

El estudio del desarrollo histórico del género inspira una conclusión: la ficción criminal se sitúa, mayormente, en la intersección; esto es, forma parte de ese tercer conjunto hipotético y distendido. Las novelas policiales y el cine negro, por mencionar dos casos, contienen, a la vez, elementos habituales en las producciones seriales y recursos típicos del arte. El *film noir* se basaba en un esquema moral rígido; a la par, se lo construyó mediante técnicas vanguardistas introducidas en Hollywood por los realizadores expresionistas que habían huido de la Alemania nazi.

La estandarización de la cultura y de los usos de la clase media ha provocado, en buena medida, que la literatura absorba otros materiales, procedentes de la prensa, las historietas, las fotonovelas, el cine y la televisión. Como sugiere Amar Sánchez (2000: 23), el acercamiento a tales expresiones artísticas presupone una negociación cultural, toda vez que estos productos se asocian con prácticas, comunidades e interpretaciones dispares.

En las letras contemporáneas, la intertextualidad es esencial, por cuanto el escritor interpreta a la tradición literaria como «un campo abierto», un proveedor de materiales, formas y géneros que puede apropiarse, reelaborar, contextualizar y renovar (Martínez Fernández, 2001: 96). En la actualidad, preocupa poco a los autores fijar una relación expresa entre los bienes preexistentes y sus obras particulares: el encuentro no se niega ni se afirma, es tácito.

El tipo de intertexto dominante es el no marcado o implícito, pues su discernimiento y apreciación se construyen mediante la competencia del lector docto, quien percibe aquello que permanece oculto. Esta estrategia se combina con otras de menor constancia, como el empleo de intertextos que han pasado a ser lugar común entre los receptores de una comunidad específica: lectores consuetudinarios de la ficción criminal, por ejemplo (Martínez Fernández, 2001: 97).

Si el consumidor nota la cita, el guiño sin paréntesis, el texto logra consumir una de sus funciones estéticas: fomentar el diálogo entre las obras y los géneros anteriores y el nuevo producto. Caso contrario, el lector indolente no penetra en el nivel artístico y consume otra clase de elementos: la fábula, el contenido moral, la imagen de mundo (Martínez Fernández, 2001: 98). Es evidente que el escritor compone su relato en aras de conquistar un determinado lector modelo, incluso cuando en la práctica concreta no lo encuentre: destinada al lector competente, la novela criminal hispanoamericana puede también convertirse en un éxito de librerías.

El estudio de estos textos límite se completa a partir de un acervo inestable; Amar Sánchez recomienda cautela al investigador; este debe disfrutar los productos en serie, pero no ha de sucumbir al encanto ni adoptar una postura acrítica. Para esta estudiosa, el concepto *pastiche* supone una noción significativa y útil, pues no carga el sentido peyorativo de *parodia* (antagonismo y destrucción de lenguajes diferenciados).

En el arte posmoderno, el pastiche eclipsa a la parodia. Con la desaparición del sujeto individual y el desvanecimiento del estilo personal, ha emergido una práctica universal, la copia sin burla. Jameson (1991: 43-44) define el pastiche como:

«[...] la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística».

El pastiche es una parodia vacía, una práctica «neutra»; expresa la ausencia de norma y la imposibilidad de crear algo auténticamente nuevo. El artista acude a la memoria, que deforma cada vez; echa mano de los estilos caducos, almacenados por la cultura y disponibles, *ad libitum*, en los anaqueles de la sociedad global. Amar Sánchez (2000: 24) estima a la parodia como emblema de la modernidad; y al pastiche, marca del discurso posmoderno. Esto por cuanto el pastiche no conlleva burla, adopta la pluralidad sin referencia ni dominancia y estimula la igualdad de los textos.

En opinión de esta investigadora (Amar Sánchez, 2000: 121):

«A lo largo de los últimos treinta años se ha ido consolidando un canon conformado en este complejo juego de tensiones con la cultura de masas; el *camp* y el *pop* han sido particularmente ejemplares en este proceso puesto que desde un espacio muy resistido por la “alta” cultura (como lo es toda manifestación ligada con el *mal gusto*) fueron constituyéndose en formas dominantes de la literatura latinoamericana del presente».

En efecto, las novelas policial y negra se han convertido en formas con prestigio. En las letras hispanoamericanas, la consolidación es notoria. Completa la discusión acerca de las calidades estéticas de estas modalidades literarias, conviene referirse a otros elementos conceptuales de carácter descriptivo.

Tzvetan Todorov analizó una de las convenciones centrales del género policial; se centró en lo referente a la estructura narrativa, una de las fascinaciones de los estructuralistas. En el ensayo «Tipología de la novela policial» (1971), describe al relato policial como la superposición de dos planos temporales correspondientes a dos historias narradas: la historia del crimen, ausente y que termina donde comienza la historia de la investigación, ejecutada por el detective y que, progresivamente, deja al descubierto la primera.

Todorov (1992: 47) califica al género como «novela de enigma», pues lo central consiste en indagar acerca de lo sucedido. En este modelo, los personajes de la segunda historia no actúan, sino que aprenden; las acciones de la primera trama, aunque en apariencia misteriosas, están consumadas y resueltas. La primera cuenta lo sucedido efectivamente; la segunda, cómo el detective tomó conciencia de ello. El sentido libresco del relato de la investigación se relaciona con el lector, que descifra el secreto al mismo tiempo que el sabueso o con poco retardo.

Esta estructura se nutre de la curiosidad y el suspenso. En el primer caso, el interés va del efecto a la causa; a partir de un cierto resultado (un asesinato, un robo) se halla al responsable. En el segundo caso, el interés va de la causa al efecto; se sabe que un mafioso se prepara para cometer un delito y se esperan sus consecuencias (Todorov, 1992: 49). Esta alteración del fondo del paradigma explica, de acuerdo con el teórico estructuralista, la distancia entre novela policial y novela negra.

La ficción de detectives (sea cuento o novela) aviva la curiosidad y concede primacía al investigador, sea profesional, aficionado u ocasional. Esta narrativa inquiere el fenómeno del crimen y proclama el restablecimiento del orden, sobre todo, durante el periodo clásico. El relato negro apuesta por el suspenso, reconstruye los ambientes de bajos fondos, postula una ética romántica, dura y desencantada, y ahonda en la moral y los ideales de la sociedad capitalista.

Valles Calatrava (2008: 75-76) propone varios criterios para el catálogo de los subgéneros narrativos: es importante considerar la índole temática, el modelo de edición y distribución, el componente estilístico, el grado de

ficcionalidad y la tendencia estética. Entre el relato policial y el negro median diferencias a propósito de todos estos rubros. En el primero, dominan los misterios complejos, el esquema de la literatura de kiosco, el realismo velado y el gusto por los ejercicios intelectuales; en el segundo, la ciudad y la marginación, el *pulp*, el realismo desenfadado y la morbosidad.

Las fórmulas también merecen comentario. En la literatura de género, estas operan como conjuntos de estereotipos culturales referidos a una realidad específica. Colmeiro (1994: 49) recuerda que tales convencionalismos suelen ser de distinto nivel; en el elemental, actúan como motivos simples (una cicatriz puede expresar maldad, un sombrero blanco, bondad); en el complejo, como arquetipos de la trama. En el segundo plano, los crímenes se convierten en alegoría de la relación entre el ser humano y la muerte.

La crisis moral ante la violencia y el homicidio se transforma en metáfora acerca de la incertidumbre con respecto a lo insondable. No extraña entonces, que el secreto sea, al final de la experiencia de lectura, algo más grande que el enigma. Las fórmulas de la ficción literaria sirven como medios para educarse en la supervivencia. El restablecimiento del orden o el anuncio de la inminencia del caos preparan moralmente, de la misma manera que la religión, al hombre enfrentado con el horror y la extinción.

Al explicar la muerte y castigar al infractor, la racionalidad conmina, por la vía secular, al temor. Al desatar la destrucción, la literatura afirma que la muerte controla a la comunidad. El mito es una fórmula y brinda ricos materiales para las conjeturas estéticas acerca de la condición del mundo social. En las novelas hispanoamericanas contemporáneas, este sistema de pensamiento conforma el repertorio de las nuevas formas de la ficción criminal.

Aunque parezca difícil discernir entre las tendencias, algo puede decirse acerca de la ficción criminal: oscila entre dos polos, que no son, necesariamente, las formas históricas del relato policial y el relato negro, sino la tendencia a representar la vida y la muerte como realidades ajenas al control humano, y la tendencia a considerar que las incógnitas pueden ser resueltas mediante el intelecto. Estas modalidades, aunque pueden dominar en determinados periodos, coexisten en el seno de la literatura reciente.

MITO, POSMODERNIDAD Y FICCIÓN CRIMINAL

Concebir tendencias de la ficción criminal a partir de problemas éticos y culturales permite, por una parte, revalorar el papel de este repertorio en tanto instrumento para el ordenamiento de la vida social; por otra parte, explicar las relaciones entre mito, arquetipo y literatura. En *Anatomía de la crítica* (1957), Northrop Frye (1991: 453 y ss.) había descrito cuatro estructuras narrativas-míticas de carácter literario; se trata de las formas irónica, romántica, trágica y cómica.

En el modo romántico, el héroe aparece como un ser excepcional, separado del resto de los humanos; en el modo irónico, se lo representa como inferior a la media de los hombres. En la variante trágica, el protagonista se dirige, ineludiblemente, al fracaso, a causa de las flaquezas o carencias de su carácter; en la vertiente cómica, infringe la norma, experimenta aventuras y restablece el equilibrio.

Las diferentes expresiones literarias combinan elementos propios de estas cuatro variedades. La ficción criminal suele situarse a medio camino entre dos de estos arquetipos: la novela policial tradicional se vale del romanticismo y la comedia; la novela negra, del sentido trágico y la ironía. En los relatos policiales, el detective cuenta con atributos sobrenaturales (un ejemplo sería su exacerbada capacidad analítica) y restablece la moralidad del mundo. En la serie negra, el personaje principal es un marginado y no puede sino sucumbir ante los infaustos sistemas jurídico y económico.

La búsqueda de la verdad o, en su defecto, el asentimiento de la sordidez del mundo son más que actitudes generales de los protagonistas de las ficciones criminales, remiten a arquetipos acerca del vínculo entre el ser humano y el ordenamiento social que lo rodea. Para conminar el caos, castigar al violento y propiciar la justicia, el héroe moderno desarrolla una pesquisa; por instrumento elemental emplea la razón y confía en que esta pueda devolver el sentido a la realidad más desconcertante. En el otro extremo, los hombres duros posmodernos acaban por entender que la vida no tiene cabida en un universo envejecido y agraviado por la sangre de tantos, que el Apocalipsis es impostergable y los sacrificios, un medio para demorar la venida del nuevo orden.

En las novelas hispanoamericanas contemporáneas, estas dos grandes coordenadas coexisten. El mito acerca del fin del mundo y las historias sobre personajes capaces de someter el caos ocupan un lugar fundamental en las

representaciones simbólicas de América Latina. Ante la convulsa realidad de los periodos de la dictadura, el conflicto armado entre el Estado y los movimientos subversivos, el terrorismo de guerrillas, el narcotráfico y el marasmo neoliberal, los escritores acuden a un género popular y un repertorio específico.

Gilbert Durand (2003: 17) sostiene que Occidente experimenta, en las últimas décadas, un retorno del mito, una preeminencia de las visiones de mundo que gravitan en torno del símbolo. Este investigador cree que la cultura se ha rendido ante las imágenes, de tal suerte, que en el periodo contemporáneo solo parece posible comunicarse mediante la pura imaginación.

Mardones (2000: 169-170) comparte tal punto de vista; en su opinión, el momento cultural resulta propicio para el mito. En el periodo de la postmodernidad, de cara al predominio de lo analítico, emerge la «intuición totalizante» del mito; se trataría de una cosmogonía sin dioses, capaz de otorgar alguna clase de sentido al mundo contemporáneo.

Si bien es cierto que la sociedad del consumo cuenta con semidioses televisivos y cinematográficos, nada contiene el nihilismo. La banalidad aniquila al mito, hace indispensable la recreación y actualización de la mitología. La «ingente mitologización», descrita por Mardones (2000: 174), debe su ser a la crisis de la racionalidad fuerte. El pensamiento descentrado admite otro epíteto: infundado.

La fundamentación de una cadena de razones se mira con desdén, puesto que se asume, como premisa, que la razón es falible. Lyotard (1999: 75) sostiene que la posmodernidad parte de una definición empírica y pragmática del conocimiento; no emplea el criticismo como criterio de verdad, sino la influencia inmediata de un enunciado particular. Una idea es valorada como cierta, porque produce consecuencias.

Mardones (2000: 176) completa la descripción: las sociedades contemporáneas comprenden, a cabalidad, que están rodeadas de riesgos. Peligros como el apocalipsis atómico, la decadencia del medio ambiente y el militarismo han estimulado el miedo; en respuesta a tal fenómeno, las corrientes holísticas e integradoras han renacido. El ecologismo, por ejemplo, está revestido de los viejos mitos acerca de la unidad entre el ser humano y la naturaleza. El mito es un nuevo estilo de vida, expresa valores perdidos, necesarios para el restablecimiento del orden.

Lejos de las explicaciones empíricas, lógicas y matemáticas, bases del pensamiento pragmático, emergió un sistema inspirado en el poder visionario y la fortaleza comunicativa del símbolo. El mito se transmite, de ordinario, mediante la palabra; sin embargo, se trata de una palabra que nombra la realidad sin pasar por la conceptualización. En estos términos, apunta a las imágenes, los símbolos y los arquetipos (Bauzá, 2005: 241).

Durand plantea que los mitos funcionan como grandes «cuencas semánticas», tradiciones que proveen materiales interpretativos a las comunidades en virtud de las circunstancias socioculturales. Este mitólogo denomina *torrentes* — utiliza como clave la imagen del río— a todas «las resurgencias lejanas de la misma cuenca semántica pasada» (2003: 74). Dicho de otro modo, los mitos son utilizados de diferentes maneras por las distintas sociedades; sin embargo, los mitos pertenecen a un determinado ámbito general que no sufre modificaciones profundas. En las novelas hispanoamericanas, los mitos son, mayoritariamente, de naturaleza cosmogónica y cíclica, pues explican la decadencia, el caos y el renacimiento de los mundos.

El mito tiene un alto valor explicativo, indisociable de las coyunturas económicas, políticas, históricas y sociales. En la literatura, el mito opera como una fuente inagotable, mediante los torrentes provee de instrumentos al escritor que pretenda lanzar conjeturas simbólicas acerca de los eventos y realidades de su comunidad y tiempo; a la par, al apropiarse del mito, el autor lo renueva y deforma, pues es dúctil.

El retorno del mito se relaciona, por lo demás, con la percepción posmoderna de la realidad. La modernidad fue construida como un sistema totalitario, fundado en la razón y el progreso. Como consecuencia del fracaso de estas premisas y de las grandes narrativas, la filosofía y el arte critican la racionalidad, el pragmatismo y los modelos jerárquicos. El irracionalismo místico ha cobrado fuerza; muchas son las facetas de la vida actual en que esta corriente interviene.

Como enseña Bauzá (2005: 235), «Lo subjetivo, de manera críptica e invisible, se filtra por doquier, a través de estados emocionales, imágenes, recuerdos, pulsiones incontrolables». La mentalidad posmoderna, abierta a la distopía, no acepta las imposiciones de la norma unificadora; por el contrario, celebra la diversidad y acoge las múltiples maneras de interpretar el mundo. Si la ciencia ofrece presunciones temporales, el mito despierta impresiones duraderas.

«Lo interesante acerca de la lectura del mito luego de dos guerras mundiales y de genocidios atroces, es recurrir a ese tipo de relatos para ver si, a través de ellos, es posible recuperar el sentido de la totalidad», concluye Bauzá (2005: 238). La literatura popular emplea, con frecuencia, conceptos procesados e imágenes de fácil descodificación; asimismo, confiere ritualidad a la lectura. El mito también interviene en esta esfera; no afecta solo el contenido de los textos literarios, también puede resultar útil en virtud de una forma expresiva particular.

La ficción criminal es «formularia». De manera análoga, las explicaciones simbólicas descansan en el regreso a lo conocido. No hay en esto un sentido marcadamente religioso; se asemeja al éxtasis de la comunicación descrito por Jean Baudrillard (2010: 162). El *orden de la metástasis*, un nuevo régimen

simbólico, se caracteriza por dar rienda suelta a las copias ilimitadas de un original extraviado. El mito vuelve, pero pierde intensidad.

La propagación por continuidad, explica el filósofo francés (1988: 191), acaba por convertir lo real en un «gran cuerpo inútil». Quedan, para las personas, los efectos concentrados y distantes de la realidad. El mito se ofrece como experiencia superior, pero sin sentido trascendente ni experiencia mística; supera los límites de la razón pero no brinda referentes seguros. A modo de imágenes sueltas, la literatura devuelve impresiones inconexas acerca de los problemas sociales.

Andreas Huyssen (1992: 236) afirma que el arte posmodernista contemporáneo:

«[...] actúa en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la conservación y la renovación, entre la cultura de masas y el arte de élite, en el que los segundos términos ya no quedan automáticamente por encima de los primeros; un campo de tensión que ya no puede ser comprendido a través de categorías como el progreso contra la reacción, la izquierda contra la derecha, el presente contra el pasado, el modernismo contra el realismo, la abstracción contra la figuración, la vanguardia contra el *kitsch*».

Las expresiones estéticas combativas eran frecuentes en la modernidad. En el último periodo histórico, la literatura no siempre es concebida como una fuerza de cambio social. La resistencia ante los procesos sociales no deseados o deshumanizantes caracterizó al arte romántico, realista y vanguardista; a partir de la década de 1970, el panorama se ha visto modificado, en atención del agotamiento del ideario utópico. Huyssen (1992: 237) sostiene que los artistas recientes no se sienten obligados a recurrir a la abstracción ni a la solemnidad; para ellos, los esfuerzos creativos pueden valerse de una multiplicidad de medios.

El arte fluctúa entre el desenfado total, el neoconservadurismo, el afán crítico y la irrupción de las agendas políticas de los grupos marginados. Aunque más libre ante las demandas éticas, el escritor puede experimentar rebotes de la conciencia, que lo impulsan a cuestionarse la realidad social y problematizarla mediante el propio quehacer. «La forma en que esta resistencia puede articularse en obras de arte de manera que satisfaga las necesidades de lo político y las de lo estético, de los productores y de los destinatarios, no puede ser prescrita, y quedará abierta al juicio, al error y el debate» (Huyssen, 1992: 241).

Las distancias entre modernidad, neo-modernidad y posmodernidad, en el contexto latinoamericano, resultan paradójicas. Conviene reparar en un hecho simple y muy discutido: tales valoraciones históricas y estéticas pueden ser más o menos pertinentes según se las utilice para comprender la realidad de uno u otro ámbito de la compleja realidad regional. A propósito de este tema, el lector podría preguntarse, como lo ha hecho María Cristina Reigadas

(1988: 114), si la posmodernidad latinoamericana existe de la misma manera que la europea u occidental, si el continente ha desarrollado una sensibilidad pre-posmoderna o si se trata de una postmodernidad diferenciada.

Con todas la dudas del caso, no resueltas en este escrito que persigue otros fines, se puede afirmar, sin temor, algo: las novelas policial y negra hispanoamericanas contemporáneas se desarrollan entre conceptos dispares, habituales en el arte posmoderno, a saber, crítica e indiferencia, tradición letrada y expresiones seriales, interpretación histórica y mito, imitación y novedad, liviandad y juegos estilísticos, superficialidad y profundidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Amar Sánchez, Ana María. (2000). *Juegos de seducción y traición*. Literatura y cultura de masas. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Barthes, Roland. (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós. Trad. Carles Roche.
- Baudrillard, Jean. (1988). “El éxtasis de la comunicación”. En Foster, Hal, comp. *La Posmodernidad*. México: Kairós / Colofón. Pp. 187-197.
- _____. (2010). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI. Trad. Francisco González Aramburu.
- Bauzá, José Francisco. (2005). *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamín, Walter. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus. Trad. Jesús Aguirre.
- Bloom, Harold. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama. Trad. Damián Alou.
- _____. (2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta. Trad. Javier Alcoriza y Antonio Lastra.
- Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Trad. Thomas Kauf.
- Colmeiro, José F. (1994). *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Madrid: Anthropos.
- Durand, Gilbert. (2003). *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos. Trad. Sylvie Nante.
- Eco, Umberto. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen. Trad. Cárdenas Moyano.
- _____. (1999). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen-Tusquets. Trad. Andrés Boglar.
- _____. (2000). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen. Trad. Antonio Vilanova.
- Even-Zohar, Itamar. (1999). “La literatura como bienes y como herramientas”. En Darío Villanueva, Antonio Monegal y Enric Bou, coords. y trad. *Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia. Pp. 27-36.

- _____. (1999b). “Factores y dependencias en la Cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas”. En Iglesias Santos, Monserrat, ed. y trad. *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros. Pp. 23-52.
- _____. (2008). “La fabricación del repertorio cultural y el papel la transferencia”. En Sanz Cabrerizo, Amelia, ed. *Interculturales, Transliteraturas*. Madrid: Arco/Libros. Pp. 217-226. Trad. Monserrat Martínez.
- _____. (2011). *Polisistemas de cultura*. [libro electrónico] Tel-Aviv: Universidad de Tel-Aviv/Laboratorio de Investigación de la Cultura. Trad. Ricardo Bermúdez Otero. Revisión: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura.htm, 13 de julio de 2012.
- Frye, Northrop. (1991). *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*. Monte Ávila: Caracas. Trad. Edison Simons.
- Gómez Redondo, Fernando. (1996). *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: EDAF.
- Huysen, Andreas. (1992). “Cartografía del posmodernismo”. En Picó, Josep, comp. *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid: Alianza. Pp. 189-248.
- Jameson, Frederic. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural de capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós. Trad. José Luis Pardo Torío.
- Lotman, Iuri M. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo. Trad. Victoriano Imbert.
- Peyre, Henry. (1996). *¿Qué es el Clasicismo?*. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. Julián Calvo.
- Reigadas, María Cristina. (1988). “Neomodernidad y posmodernidad: preguntando desde América Latina”. En Marí, Enrique, ed. *¿Posmodernidad?* Buenos Aires: Biblos. Pp. 113-145.
- Sartori, Giovanni. (2004). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus. Trad. Ana Díaz Soler.
- Selden, Raman y otros. (2008). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel. Trad. Blanca Rivera de Madariaga.
- Sheffy, Rakefet. (1999). “Estrategias de canonización: la idea de la novela en la cultura alemana del siglo XVIII”. En Iglesias Santos, Monserrat, ed. *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros. Pp. 125-146. Trad. Amelia Sanz Cabrerizo.
- Shklovski, Victor. (2004). “El arte como artificio”. En Todorov, Tzvetan, comp. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI. Pp. 55-70. Trad. Ana María Nethol.
- Todorov, Tzvetan. (1992) “Tipología de la novela policial”. En Link, Daniel, comp. *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al Caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca. Pp. 46-51. Trad. Silvia Hopenhayn.
- Valles Calatrava, José R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistémica*. Frankfurt am Main: Vervuert / Madrid: Iberoamericana.

Cilampa (segunda serie) es la colección de cuadernillos temáticos y de divulgación científica de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje; tiene como propósitos mayores, primero, la edición, digital e impresa, de obras de referencia y demostrada solvencia académica; segundo, la creación de una interesante oferta de materiales didácticos. Se trata de publicaciones breves, no superiores a ochenta páginas, destinadas a dar cuenta del desarrollo de las distintas áreas de conocimiento inscritas en el seno de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje; publicaciones cuidadosas en el desarrollo del contenido técnico, concebidas mediante líneas editoriales específicas, escritas en un estilo llano y explicativo, de naturaleza monográfica o miscelánea, diseñadas con esmero y editadas en arreglo con los modernos preceptos editoriales.

COMISIÓN EDITORIAL DE LA ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

UNIVERSIDAD NACIONAL (COSTA RICA)

D. Jimmy Ramírez, director

D. Gabriel Baltodano

D.^a Sherry E. Gapper

D. Carlos Francisco Monge

D. Andrew Smith

D.^a Judit Tomcsányi

Impreso en Heredia

En la cultura, en general, y en la literatura, en particular, las formas otrora menores adquieren preeminencia y desplazan a las formas reconocidas y prestigiosas. Las teorías sistémicas como la teoría de los polisistemas y la semiótica de la cultura brindan nociones elementales que permiten comprender esta clase de procesos. Enriquecidas con los aportes de la sociología contemporánea y la filosofía, estas perspectivas teóricas pueden perfeccionar nuestra comprensión de la literatura de consumo. Este número de la serie *Cilampa* ofrece, con propósito didáctico, un acercamiento introductorio a los principios asociados con el sistema literario, el canon, la paraliteratura y el giro estético experimentado en las últimas décadas; la unidad de estas notas está dada no solo por los temas tratados, sino por la recurrencia de una ilustración puntual: un conjunto de reflexiones preliminares acerca de la ficción criminal.

GABRIEL BALTODANO

Ha cursado estudios en literatura y lingüística. En la actualidad, funge como director del programa de Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana y es docente de especialidad e investigador en la Universidad Nacional (Costa Rica), así como miembro del cuerpo académico de la Universidad Estatal a Distancia. Ha sido directivo de la Editorial Costa Rica y de la Editorial Universidad Nacional. Entre sus publicaciones recientes figura la edición del volumen *Poesía de humor e ingenio: Costa Rica, 1860-1910* (Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2013).