

El arte verbal dominante-no prestigiado y la distinción entre los diversos tipos de arte verbal

Blanca de Lizaur

Uno de los problemas que enfrentan los estudios “literarios” de hoy, es el análisis, comprensión y clasificación de las manifestaciones artísticas que no participen de los parámetros de la llamada “literatura culta”, y que emplean “medios” de transmisión no siempre impresos. Esto es así por cuanto el correcto análisis de cada obra implica su contextualización bajo los parámetros particulares que le dan sentido, y no bajo los de otro “hecho literario”. Una visión global de los “hechos literarios” existentes, es imprescindible para el estudio adecuado de las diversas obras. Ahora bien: ¿cuáles son los varios “hechos literarios” de los que hemos hablado?, ¿qué es lo que tienen en común?, ¿qué es lo que los distingue?, y finalmente qué es lo que nos permite afirmar que no todos pueden ser juzgados bajo los mismos parámetros de la “literatura culta”?

El presente artículo pretende dar respuesta a estas preguntas, enfocando primeramente la demarcación del “hecho literario” más discutido: la “literatura” llamada “popular”, “de masas”, “comercial” y hasta “sediciosa”.¹

a) Arte verbal; lector y “receptor”; escritor, “creador” y autor.

Por haber sido aprovechado para nombrar distintos “hechos literarios”, el término “literatura” cuenta con múltiples acepciones: Polisemia tal nos ha llevado a emplearla hasta con cinco sentidos diferentes —el de “cultura” (o lo que usualmente es considerado como literatura propiamente dicha), el de “popular”, el de “tradicional”, el de “marginal” y el lato (por el que estudia todas las manifestaciones artísticas de las cuales la palabra y la ficción constituyen la materia prima)²—.

Atento a esta polisemia que es prudente reducir para evitar confusiones innecesarias, Walter Ong propone en *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*,³ que substituyamos el término lato por el de “arte verbal”. Sus razones tanto etimológicas como pragmáticas, son valiosas; y si bien es difícil substituir en algu-

¹ Elías Trabulse Atala; “Pan y toros, o De la versatilidad de la literatura sediciosa”; *Diálogos* 20-1 [115] (enero-febrero de 1984); págs. 56-64.

² Austin Warren y René Wellek; *Teoría literaria*; 4a. ed.; Madrid, Gredos, 1985 [Biblioteca Románica e hispánica 2]; pág. 29.

³ México, Fondo de Cultura Económica, 1987; *passim*.

nas áreas un término de tanta tradición, se puede decir que la sustitución no lo daña, sino que lo afirma.

El uso del término “arte verbal” evitaría contradicciones como la del término “literatura oral”; esto es: la de afirmar que una obra pertenezca a la “literatura” pese a no emplear como vía de transmisión la letra escrita —ya que por su etimología, el término “literatura” resulta más apropiado para designar obras de transmisión caligráfica o impresa—.

En el caso de quienes estudiamos fenómenos “literarios” diversos al “culto”, esta contradicción entre el término “literatura” y el “medio” empleado para transmitir la obra, presenta un obstáculo nuevo a cada paso de la investigación. Ong llama “tecnologías de la palabra”,⁴ a los “medios” empleados para la difusión y conservación de las obras creadas, y lo mismo haremos nosotros para señalar que la médula de nuestro campo de estudio no la constituye la letra impresa sino el aprovechamiento artístico de la palabra.

Como decíamos, para los estudiosos de un tipo de “literatura” no prestigiado, el uso del término “arte verbal” conlleva la indudable ventaja de delimitar el área de trabajo de manera más clara y aséptica, y con menor peligro de afectar susceptibilidades. Tratar de demostrar la pertenencia de Paco Ignacio Taibo II o de Agatha Christie a la “literatura culta” puede ser discutible, pero no imposible; probar la pertenencia del autor de una fotonovela cualquiera a la “literatura culta” es gritar en el desierto. Conviene, por lo mismo, delimitar mejor nuestros campos: No puede fructificar un estudio serio que juzgue las obras bajo parámetros diversos a los empleados en su concepción.

Adscribir el significado lato de la palabra “literatura” al término “arte verbal”, nos permite circunscribir el estudio de las obras más prestigiadas —las llamadas “consagradas”—, a la “literatura culta” (de manera exclusiva si queremos); impidiendo así la promiscua convivencia de Shakespeare y Cervantes bajo el mismo techo que Barbara Cartland o Yolanda Vargas Dulché —igualmente sobresalientes en los géneros que eligieron cultivar—.

Por todo esto, a lo largo del presente trabajo, emplearemos el término de “arte verbal” en lugar del de “literatura en un sentido lato”, y emplearemos el de “literatura” para designar exclusivamente obras impresas.

No es prudente, sin embargo, plantear las ventajas que traerá el uso del nuevo término, sin mencionar un obstáculo que aún debe ser salvado: Cuando hablamos de literatura (en el sentido de material impreso), hablamos de “lectores”; cuando hablamos de una representación teatral, hablamos de “espectadores”; cuando hablamos de material transmitido por radio, hablamos de “radioescuchas”; cuando hablamos de material transmitido por la televisión, hablamos de “televidentes”; pero cuando hablamos del público del arte verbal —sin especificar la tecnología de transmisión—, ¿cómo hemos de llamarlo? Siendo que, en general, todo arte verbal pretende comunicarse con un público, y que el público —en este circuito comunicativo— no es quien emite el “comunicado” sino quien lo recibe, lo llamaremos “receptor”.

⁴ *Op. cit.*, pág. 83.

Por su parte, a quienes participen en la “producción” de una obra de arte verbal, los llamaremos “creadores”, pues —ante tantas tecnologías como hay hoy— no es posible dar a todos el nombre de escritores. “Autores” llamaremos solamente a quienes hayan participado en la elaboración del argumento.

b) Arte verbal ‘dominante-no prestigiado’; definición y circunscripción; problemas que presentan los distintos nombres que se le dan —y luz que arrojan sobre sus distintas características relativas—.

Como diversa de la “literatura culta”, suele mencionarse a la “literatura popular”. Pero, ¿qué es la “literatura popular” y qué tan apropiado es su nombre? ¿Se opone realmente a la “literatura culta”? ¿Cuál es su relación con otros “hechos literarios” como la “literatura tradicional”?

Para contestar a estas preguntas, analizaremos rápidamente algunos de los nombres que se han empleado para designar la “literatura popular”. No analizaremos todos los nombres que se le adjudican a este tipo de obras: hay muchos más. Mencionaremos sólo aquéllos que pueden ayudarnos a delimitar algunas de las características del fenómeno que estudiamos, así como los accidentes que ha sufrido su estudio.

b.1) El término “popular”; agrado general y gran volumen y variedad de público receptor.

Si citamos a Menéndez Pidal, el término “popular” se dice de aquellas obras que:

“[tienen] méritos especiales para agradar a todos en general, para ser [repetidas] mucho, y para perdurar en el gusto del público”.⁵

Si acudimos por el contrario a Francisco Mota,⁶ la literatura popular es aquella creada por el “pueblo” —término de definición variable—, y que se relaciona con los distintos tipos de *lores* —*folklore, gypsy lore, Celtic lore, etc.*—.

Finalmente, si leemos a Vittorio Brunori,⁷ encontramos que, lo que otros autores llaman popular (como las novelas de *Fantomas*),⁸ para él forma parte de la “literatura de masas” —entendiendo “literatura de masas” como el arte verbal con gran volumen y variedad de público receptor—.

Así pues nos encontramos con que el término “popular”, por su polisemia, tampoco delimita claramente su área de estudio; si bien arroja luz, y esto es importante subrayarlo, sobre el agrado y amplio público receptor que ciertamente procura alcanzar el fenómeno que estudiamos.

⁵ *Poesía popular y poesía tradicional*; Oxford, Imprenta Clarendoniana, 1922; pág. 22.

⁶ “La Literatura popular: un intento de clasificación”; *Revolución y cultura* 9 (5 de julio de 1980); págs. 48-52.

⁷ *Sueños y mitos de la literatura de masas*; Barcelona, Gustavo Gili, 1980 [Gustavo Gili Mass Media]; *passim*.

⁸ Francis Lacassin; “Histoire de la littérature populaire”; *Magazine Littéraire* 9 (1967); págs. 11-15.

b.2) El término “subliteratura”; calidad técnica y diversidad de parámetros de juicio.

Son varios los autores que emplean el término “subliteratura”⁹ para referirse al fenómeno que estudiamos. Las causas: el menor énfasis que este tipo de arte verbal hace en la depuración técnica –considerada desde el punto de vista de la “literatura culta”–. De ahí que Díaz Infante Méndez –generalizando– le niegue todo valor estético,¹⁰ y que Serrano Poncela la defina como inferior con respecto a la “literatura culta”:

*En el mundo cultural, se da “..la presencia de dos corrientes literarias: una literatura minoritaria y selecta –representativa de los altos valores espirituales y culturales–; y una subliteratura o literatura mayoritaria –al ras del suelo, subterránea si se quiere, pero no menos verdadera– que nutre amplias capas de la sensibilidad colectiva y expresa, asimismo, los ideales y valores del hombre común”.*¹¹

Ahora bien, ciertamente los ejemplos de factura pobre o mediana abundan en este tipo de arte verbal –si los juzgamos desde el punto de vista de la “literatura culta”–; pero la pretensión de crear una historia que resulte bella para el “receptor”, sigue ahí –y esa pretensión estética es indudable, pese a la opinión de Díaz Infante Méndez–. Aún más: juzgar estas obras a la luz de la teoría literaria, implica juzgarlas a la luz de criterios estéticos –y conlleva, por lo mismo, una tácita aceptación de su adscripción artística–.

Por el otro lado, abundan también los ejemplos de factura de calidad: “*Last night I dreamt I went to Manderley again*” es una de las frases iniciales más conocidas de la literatura contemporánea en lengua inglesa –por su eufonía, lirismo y por cuán eficazmente despierta la atención del receptor–; y, sin embargo, no fue escrita por James Joyce ni por Somerset Maugham. La frase corresponde a la novela *Rebecca* de Daphne Du Maurier.¹²

Otro ejemplo de obras ágiles, bien estructuradas y bien logradas, con un adecuado dominio del lenguaje que logra momentos de gran impacto, e incluso de fino humor por su profundo conocimiento del ser humano, son los cuentos de Luis Coloma –rara vez mencionados positivamente en las historias de la literatura española, pese a la calidad de *La Gorriona*, o de *Por un Piojo...*, por nombrar algunos–.

⁹ Andrés Amorós (*Subliteraturas*; Barcelona, Ariel, 1974), Segundo Serrano Poncela (*Literatura y subliteratura*; Caracas, Universidad Central de Venezuela, circa 1966 [Temas]), y Patricia Mirna Díaz Infante Méndez (*Literatura y subliteratura*; tesis de licenciatura sustentada en la Universidad Nacional Autónoma de México; 1980).

Otro término semejante –el de infraliteratura– aparece en “*Reflessioni sull’infraletteratura*” de Suzanne Allen; *La Paraletteratura*; Jean Tortel, Francis Lacassin y Noël Arnaud, comps.; Nápoles, Ligouri, 1977 [Le Forme del significato]; págs. 129-142.

¹⁰ *Op. cit.*, pág. 10.

¹¹ Serrano Poncela, *op. cit.*, p. 36.

¹² “*Rebecca, published by Gollancz, has never been out of print*”, y ha sido constantemente leída por todas las clases sociales desde su primera publicación (Joseph Mac Aleer, *Popular reading and publishing in Britain, 1914-1950*; Oxford, Clarendon Press, 1992 [Oxford Historical Monographs]; pág. 9).

Desde luego, y dado que la frontera entre ambas "literaturas" es gradual, los mejores ejemplos aparecen siempre en obras precisamente fronterizas, y —en general— impresas. Esto no significa, sin embargo, que todos los ejemplos positivos se encuentren en las obras impresas: *El Halcón maltés* suele ser estudiada como ejemplo de realización cinematográfica de calidad, pese a ser una obra de tipo policiaco "duro".

Pocos ejemplos para los muchos que se han creado, pero espero que sirvan para mostrar que no es posible descartar toda pretensión estética en quienes han creado estas obras y en quienes las "reciben". Ahora bien, la abundancia de textos de ambos tipos, indica que si bien hay obras más afortunadas desde el punto de vista técnico de la "literatura culta", éste no es el afán último del fenómeno que estudiarnos.

b.3) El término "paraliteratura"; obras de doble influencia y prestigio variable; influencia recíproca entre artes verbales.

Este término, principalmente empleado en países de lengua italiana y francesa,¹³ resulta más respetuoso que otros (como el de "antiliteratura" y el de "contraliteratura"); pero no explica la posibilidad de que una obra pueda ser creada bajo la influencia de ambos "núcleos" —el que estudiamos, y el de la "literatura culta"— como pueden serlo los trabajos históricos de Pérez y Pérez¹⁴ o los cuentos de Luis Coloma.¹⁵ Después de todo, lo paralelo, dejaría de serlo si se reuniera en algún punto.

Es importante tener presente, además, que ambos tipos de arte verbal se alimentan uno al otro: Welleky Warren mencionan varios casos en los que la "literatura culta" se ha alimentado de la "popular" —Puschkin se inspiró en versos "de álbum",¹⁶ por citar uno—; de la misma manera como la "literatura popular" se ha alimentado de la "culta" en repetidas ocasiones —en sus obras, Corín Tellado cita entre otros a Campoamor; Concha Linares Becerra a Lord Byron, a Cervantes, a Goethe, a Carducci, a Jovellanos, a Dante, y a un sinfín de autores más;¹⁷ y múltiples Mills & Boon —publicados en México dentro de las colecciones Jazmín, Bianca y Julia, entre otras— citan a Shakespeare y a Yeats, principalmente¹⁸. Esto nos muestra un

¹³ Por poner algunos ejemplos, tenemos: Marc Angenot; "Qu'est-ce que le paralittérature?"; *Études Littéraires-Quebec* 7 (abril, 1974); págs. 9-22; León Métayer; "De la paralittérature à la paratélévision"; *Études Littéraires-Quebec* 7 (abril, 1974); págs. 127-141; La Paraletteratura", op. cit.; y Alain Michel Boyer; "Monsieur Poirot, qu'attendez-vous pour abattre vos cartes? Les fondements ludiques de la paralittérature"; *Littérature* 68 (1987); págs. 3-25.

¹⁴ "Quizá [sería] ya hora de plantear una revisión de [la] obra [de Pérez y Pérez] en la que de vez en cuando aparecieron novelas históricas con un cierto valor de documentación y de construcción literaria —Cabeza de estopa, por ejemplo—" (María de la Cruz García de Enterría; *Literaturas marginadas*; Madrid, Pláyor, 1983 [Lectura Crítica de la Literatura Española]; pág. 90).

¹⁵ "La no igualada celebridad [de Pequeñeces] ha hecho que aparezcan solamente como marco de ella otras de tanto valer [...] como las narraciones y novelitas" (*Enciclopedia Espasa Calpe*; 1912; pág. 14: 114).

¹⁶ Op. cit., pág. 238.

¹⁷ Cfr. *Muchachas sin besos*; Buenos Aires, Juventud Argentina, 1944 [Biblioteca Primor 111]; passim.

¹⁸ Los famosos versos de Yeats: "...pero yo, siendo pobre, sólo tengo mis sueños, y he desparramado mis sueños a tus pies./Pisa suavemente porque pisas sobre ellos". Aparecen, entre otras, en *La vida no es un sueño*; Rowan Kirby; México, Hármex, 1989 [Julia 30-89/17-07-89].

Asimismo, *As you like it*, de Shakespeare, sazona la totalidad de *The Trodden paths*; Jacque line Gilbert; Londres, Mills & Boon, 1982 [Romance 0382/1882].

continuo contacto entre los distintos tipos de arte verbal, que nos impide hablar de líneas paralelas. Sin ir más allá, se ha afirmado en repetidas ocasiones, que las obras atribuidas a Homero —y hoy consideradas por excelencia objeto de estudio de la “literatura culta”— fueron construidas con recursos de tipo “tradicional”.¹⁹

b.4) El término “literatura comercial”; creación en función del receptor; sensibilidad social; éxito comercial por razones circunstanciales de difícil pronóstico; obras “cultas” de éxito comercial; alcance mayoritario de los distintos estratos sociales. El término “comercial” más que a las características estéticas de la obra, se refiere a su resultado como producto de consumo en una sociedad de mercado. No olvidemos que toda obra de arte verbal —como obra que espera comunicar— es creada para su “recepción” final por parte de un público; razón por la cual se presta a ser comercializada. Mientras mayor se estime que sea el público receptor de una obra, menores serán las pérdidas que su producción pueda traer a sus creadores. Y como la “literatura” que estudiamos de manera característica alcanza a un público numeroso, su comercialización presenta riesgos menores que el de otros “hechos literarios”.

Para un estudioso literario —sin embargo—, el término “comercial” resulta particularmente confuso: No es fácil adivinar cuál será el desenvolvimiento de una obra en el mercado antes de haberla lanzado, pues éste está sujeto a circunstancias económicas y sociales no siempre pronosticables o justificables desde un punto de vista estrictamente literario.

Precisamente en esto estriba el primer acierto del término: En señalar la estrecha relación existente entre las circunstancias sociales de un momento dado, y el impacto y alcance de la obra de arte “popular”. El historiador Joseph Mac Aleer, por ejemplo, adjudica el éxito de la editorial Mills & Boon —que publica solamente novelas de amor—, no a sus estándares literarios (pese a su adecuada calidad), sino a su altísima sensibilidad a los cambiantes gustos, modas, circunstancias y opiniones de los lectores. E igualmente relaciona el fracaso de otras editoriales, a su inmovilidad ante los cambios sufridos por la sociedad a lo largo de este siglo.²⁰

Adicionalmente, este término sienta un precedente para hablar de una creación enfocada hacia el receptor final de la obra más que al creador; y a un éxito definido por el impacto externo (social) de la obra, más que por sus méritos internos (literarios).

El segundo acierto del presente término, consiste en señalar la característica “recepción” mayoritaria del tipo de obras que estudiamos —y por “mayoritaria” no entendemos solamente las clases bajas de la sociedad²¹—. Presenta el problema,

¹⁹ Ong, *op. cit.*, pág. 31.

²⁰ *Op. cit.*, *passim*.

²¹ Por un lado, el análisis de lo que se ha leído en Inglaterra en la primera mitad de este siglo —obra de Mac Aleer— demuestra que la narrativa policiaca atrae a todas las clases sociales (*op. cit.*, pág. 8).

• Por otro lado, el análisis realizado por la editorial Harlequin (que imprime en EE.UU. las novelas de amor que Mill & Boon publica originalmente en Inglaterra), demuestra que el 40% de los lectores de sus obras, tienen instrucción universitaria (Nattie Golubov Figueroa; *The Romance of real life, or Virtue still rewarded*; tesis de licenciatura sustentada en la Universidad Nacional Autónoma de México; 1990; pág. 130);

• igualmente, las estimaciones del sociólogo Édgar Morin en *L'Esprit du temps*, indican que en Francia “la página di fumetti di *France Soir* è letta nel mètro da persone di tutte le età e di tutte

sin embargo, de que la "literatura culta" puede lograr también "éxitos de librería"; como en el caso de *El Nombre de la rosa* de Eco, y muchas de las obras de los premios Nobel —libros que, al decir de Wayne Otto²² y de Peter Nagourney,²³ la gente muchas veces compra "no para leer, sino para adornar las baldas de su biblioteca"; pero que, en cuanto a su venta, constituyen verdaderos éxitos comerciales—.

Su principal problema reside en que no todo lo que se produce para agradar al público consigue ganarse realmente su beneplácito, dando como resultado final grandes fracasos comerciales incluso entre obras creadas para un consumo mayoritario.²⁴

b.5) El término "fiction"; carencia de una denominación adecuada para nuestro fenómeno de estudio; ficción y arte verbal.

Este término ha dado la vuelta al mundo merced a su frecuente uso entre bibliotecólogos y editores.²⁵ Dado que puede aplicarse con igual acierto a la "literatura culta", a nuestro fenómeno de estudio, y a los demás "hechos literarios" mencionados, no es apto para distinguir a uno de ellos —sea el que sea— de los demás. Resulta inadecuado pues la ficción, incluso en sus variedades más realistas, constituye una recreación relativa de la realidad influida por la visión del autor; y representa, por ende, la materia prima de toda obra de arte verbal —es decir: tanto de nuestro fenómeno de estudio como de los demás tipos de "literatura"—. El hecho de que sea empleado —pese a su inadecuación— por quienes deben clasificar la totalidad de las obras creadas, pone de manifiesto la carencia de un término verdaderamente descriptivo.

Consecuentemente, a lo largo del presente trabajo emplearemos el término español "ficción" para referirnos a la invención, la fantasía, la recreación de la realidad que caracteriza a todo tipo de arte verbal, junto con la explotación deliberada de los recursos del idioma, y las intenciones de crear una obra atractiva para un determinado público receptor.²⁶

le condizioni" (*apud* Francis Lacassin; "Studio comparativo degli archetipi della letteratura popolare e del fumetto", *La Paraletteratura*, *op. cit.*, pág. 163);

• y qué decir que en México y en Brasil las telenovelas son observadas lo mismo por las clases más favorecidas que por las que lo han sido menos.

²² "The Popular passion for pap"; *Journal of Reading* 35-3 (noviembre de 1991); págs. 246-250.

²³ "Élite, popular and mass literature; what people really read"; *Journal of Popular Culture* 16-1 (1982); págs. 99-107.

²⁴ Tenemos los ejemplos de las películas *Dune* (dirigida por Dino de Laurentis), y *Batman regresa*, que —pese a contar con presupuestos millonarios y óptimos recursos técnicos y humanos— fracasaron comercialmente.

En lengua española, tenemos el ejemplo de la colección Nuevas Novelas de Cortín Tellado, que pese al despliegue publicitario y de distribución, ha obtenido ventas mínimas en México.

²⁵ Tomemos como ejemplo la clasificación del estudio teórico de John G. Cawelti titulado *Adventure, mystery and romance; formula stories as art and popular culture* (Chicago, University of Chicago Press, 1976 [Literary/Criticism]); el cual es adscrito a las áreas de "ficción: técnica (1)" y "ficción: historia y crítica (2)" por el servicio de catalogación previa a la publicación de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América.

La ficha publicada en la última página de dicho libro, no nos muestra ninguna otra área de pertinencia... Esto nos lleva a preguntarnos qué tan eficaces son las clasificaciones actualmente empleadas para el ordenamiento y recuperación de acervos bibliográficos de este tipo.

²⁶ Wellek y Warren, *op. cit.*, pág. 31.

b.6) Otros términos: literatura “de kiosko”; “de evasión” y “trivial” –disponibilidad general y fácil acceso, final feliz y alivio psicológico, trascendencia del tema vs. calidad del desarrollo, y predecibilidad–.

El término “literatura de kiosko”²⁷ viene a recordarnos de nuevo la mayoritaria “recepción” de las obras que estudiamos –mayoritario, entre otras causas, por el fácil acceso que tenemos a este tipo de obras y por su general disponibilidad–. Su principal problema, coincidentemente, es esta misma definición de arte en función de su área de venta (el puesto de periódicos); dado que –por una parte– hay obras de la “literatura culta” a la venta en puestos de periódicos (como pueden serlo las obras de los premios Nobel); y –por otra– en que excluye una gran variedad de obras (aquéllas que no emplean la letra impresa como “medio” de transmisión, y que hoy en día son un sinnúmero) que no siempre es posible adquirir en este tipo de locales, y que pertenecen indudablemente al fenómeno que estudiamos.

No podemos pasar por alto el calificativo “de evasión”²⁸ que, –en ocasiones entendido como dicitario– ha sido igualmente empleado en relación con las obras que ahora estudiamos, y con las de tipo “culto”.²⁹ Dado que todo viaje a la fantasía puede ser considerado una fuga de la realidad –incluyendo aquéllos de mayor prestigio literario–, no es posible concebir que distinga claramente el fenómeno que estudiamos. Ésa es su principal objeción.

Su principal acierto estriba en señalar que este tipo de obras procura distraer al receptor de sus problemas ordinarios y extraordinarios. La función psicológica de desahogo que estas obras realizan tanto a nivel individual como social, ha llevado a psicólogos, sociólogos y antropólogos³⁰ a interesarse notoriamente por comprenderlas, y a los comunicólogos a contextualizarlas siempre en el marco de la sociedad que las produce.

Este interés de psicólogos, sociólogos y antropólogos se relaciona con la sensibilidad que los creadores de este tipo de obras deben tener hacia las necesidades, opiniones y gustos de los receptores de sus obras. De hecho, el término explica el usual final feliz, pues un final desgraciado (que no resuelva los problemas de los protagonistas satisfactoriamente dentro del contexto cultural del receptor), ¿qué alivio puede dar a quien pretende olvidar la angustia de sus propios problemas?

El término “trivial”, de origen alemán,³¹ olvida que la “literatura culta” abarca la totalidad de la experiencia humana conforme pueda ser relatada verbalmente –incluyendo los hechos menos significativos–. En “literatura culta” contemporánea encontramos multitud de ejemplos en los que el autor llama la atención del lector sobre detalles triviales como pueden serlo un bizcocho y el aroma de una taza de infusión (conocido episodio del *Au Recherche du temps perdu*, de Proust). De la misma manera las obras cuyo estudio por el momento nos ocupa, no relatan solamente la cotidianidad en sus detalles más fútiles –como parece indicar el

²⁷ Francisco Alemán Sáinz; *Las Literaturas de kiosko*; Barcelona, Planeta, 1975.

²⁸ Este término es implicado por diversos autores (entre ellos Mac Aleer, quien señala que las novelas de amor de la editorial Mills & Boon “take the place of valium” (*op. cit.*, pág. 100).

²⁹ Como los reseñados por Georges Duhamel en *Refuges de la lecture*; París, Mercure de France, 1954.

³⁰ Cawelti, *op. cit.*, págs. 1 y 2 de la introducción, y a lo largo del capítulo I.

³¹ *Trivialliteratur?: Letteratura di massa e di consumo*; Gian Paolo Gri y otros autores; Trieste, Lint, 1979.

término “trivial” –; sino que, en múltiples ocasiones, se ocupan de asuntos de trascendencia (como pueden serlo las luchas casi épicas por salvar a la humanidad entera que encontramos en algunas novelas de Irvin Wallace, en la serie *Lucky Starr, Space Ranger* de Isaac Asimov, y en un sinnúmero de otras obras). Finalmente, además, no es el tema (la muerte, la guerra, y otros) el que determina la calidad de una obra, sino el tratamiento que el autor hace de él y el acierto con el que explota sus posibilidades.

El acierto de este término –acierto nada fútil, por cierto– es dirigir nuestra atención hacia el alto grado de predecibilidad de estas obras; grado de predecibilidad que nos orienta hacia una de sus características fundamentales: el empleo de “fórmulas” narrativas recurrentes.

b.7) Los términos “antiliteratura” y “contraliteratura”;³² diversidad de “hechos literarios”; subjetividad del prestigio cultural.

Los prefijos “anti-” y “contra-” presentan una abierta oposición entre el tipo de arte verbal que estudiamos, y la “literatura culta” –oposición que algunos autores ven acentuada por el permanente éxito de nuestro fenómeno, éxito que contrasta con la crisis que contemporáneamente cuestiona a la “literatura culta”.³³

Lo positivo de ambos términos es que evidencian la existencia de una diversidad de fenómenos literarios (de arte verbal), y de una cierta separación entre nuestro fenómeno de estudio, y la “literatura culta”. Su verdadera contribución radica en la afirmación de que la frontera entre ambos depende en mucho del estatus cultural –del prestigio– de que goza cada obra y autor en cada momento de la historia³⁴ –prestigio que, como ha ocurrido con obras como el *Decamerón*, está sujeto a variaciones debido a la delicada interrelación entre arte verbal y sociedad, por lo que resulta finalmente subjetivo–.

b.8) El término de “marginada”; el concepto de prestigio cultural; arte verbal ‘dominante-no prestigiado’ y su relación con otros tipos de arte verbal.

Por último estudiaremos el término acuñado por María Cruz García de Enterría –y que en trabajos anteriores hemos empleado–, citándola:

“No hace mucho tiempo ha empezado a reconocerse en el campo de los estudios de literatura la importancia de esas parcelas literarias que desde [hace] siglos habían ido dejándose a un lado y a las que, a pesar del interés creciente hacia ellas, se les sigue dando el nombre de infraliteratura, subliteratura, paraliteratura, etc. Dentro de todas estas denominaciones se nota un matiz peyorativo, consciente o no en los que así las llaman, y quizá también en los que aceptamos esos nombres incluso cuando nos preocupamos de estudiarlas”.³⁵

³² F. Spera; *Il Principio dell'antiletteratura*; Nápoles, Liguori, circa 1977 [Le Forme del Significato 17]) y Bernard Mouralis; *Las Contraliteraturas*; Buenos Aires, El Ateneo, 1978 [Sociología y Ciencias Políticas].

³³ Mouralis, *op. cit.*, pág. IX.

³⁴ Mouralis, *idem*, pág. X.

³⁵ García de Enterría, *op. cit.*, pág. 7.

“ ‘Literaturas marginadas’ designa, en cambio, esas obras literarias que han sido colocadas al margen de la “literatura culta”, pero [que] siguen ahí a pesar de haber sido olvidadas, cuando no despreciadas, por aquéllos que deciden quiénes (qué autores) y cuáles (qué obras) pueden y deben atraer la atención de críticos, estudiantes y lectores”.³⁶

El término de “marginada”, viene pues “de la efectiva marginación de que han sido objeto por parte de los estudiosos de las manifestaciones de la ‘literatura culta’”.³⁷

Nos parece claro, porque lo que todas estas “parcelas literarias” (tipos de arte verbal) tienen en común es el rechazo de muchos —su carencia (en distinto grado) de prestigio cultural—. Nos parece útil el término porque lo que es “marginado” no es ajeno (como lo “paralelo” si lo es)³⁸ al fenómeno con respecto al cual lo estamos comparando —en este caso, la “literatura culta”—. Esto significa que al emplear este término, no estamos implicando una separación tajante entre ambos núcleos (el de la “literatura culta” y el nuestro), sino una separación gradual que depende de la distancia real de la obra con respecto a ambos —distancia que marcará el grado de influencia que reciba de cada uno, y distancia que influirá en el grado de marginación de que será objeto por parte de los especialistas de la “literatura culta” (pues no todas son igualmente rechazadas; pensemos por ejemplo en las obras de Alessandro Manzoni, Luis Coloma, Joseph Spillman, José Luis Martín Vigil, Agatha Christie y otros que, como ellos, se han visto ora aceptados, ora rechazados, por los estudiosos de manifestaciones de tipo “culto”)—.

La principal objeción que le ponemos al término— y la razón por la cual optamos por substituirlo— es su fácil confusión con el de “marginal”— mismo que es empleado para designar un tipo de arte verbal producido por grupos socialmente no hegemónicos, y que como señala García de Enterría conlleva un grado de transgresión que no conlleva el fenómeno que estudiamos³⁹—.

No obstante que el uso del término “marginado” (en el sentido que García de Enterría le da) se ha extendido⁴⁰ en años recientes, quienes catalogan acervos bibliográficos, y quienes traducen estudios literarios, continúan agrupándolo junto al de “marginal”,⁴¹ tan diverso en su sentido.

³⁶ *Idem*, pág. 11.

³⁷ Blanca de Lizaur, “La literatura marginada: Visión de una forma cultural”; *Oralidad y escritura*; Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992 [Memorias]; pág. 209.

³⁸ García de Enterría, *op. cit.*, págs. 10-11.

³⁹ *Idem*, págs. 8-9.

⁴⁰ Tenemos ya obras en español y en portugués que lo emplean incluso antes que García de Enterría (como es el caso de *Literatura marginalizada* de Arnaldo Saraiva (Porto, Arvore, 1980) que ella misma cita como referencia.

⁴¹ Por ejemplo, la reseña realizada por Monique Joly sobre la obra de García de Enterría (publicada por el *Bulletin Hispanique* 86-3-4 (1984); págs. 565-568) fue recogida por un importante banco de datos, bajo el rubro de “Marginal literatures” (el *Arts and Humanities Search* —al que se obtiene acceso por medio de la red DIALOG—).

Su mayor transparencia nos ha hecho preferirlo hasta ahora por encima de los demás pese a sus deficiencias. Pero ¿transparencia en cuanto a qué?: en cuanto a la claridad con que marca el grado real de separación entre las “parcelas literarias marginadas” y la “literatura culta” —es decir: entre los distintos tipos de arte verbal—. Más el haberlo empleado para referirnos a una de las parcelas solamente (aquella cuyo estudio nos ocupa), le ha prestado una polisemia tal como aquella de la que precisamente huimos (la del término “popular”). Veamos:

“PARCELAS” MARGINADAS (NO PRESTIGIADAS):

“LITERATURA” “POPULAR” (nuestro fenómeno de estudio)	
“LITERATURA” “TRADICIONAL ”	“LITERATURA” “MARGINAL ”

“PARCELA” PRESTIGIADA:

	“LITERATURA CULTA”

Pese a que las fronteras entre los distintos artes verbales se caracterizan por su difusión, es posible marcar parámetros generales que ayuden a distinguirlos entre sí. Ahora bien, ¿qué es lo que ubica a cada una de estas “parcelas” —o “hechos”— literarios en su respectivo cajón?

En el eje horizontal, el tipo de estética empleada en su creación:

ESTÉTICA:	COLECTIVA:	INDIVIDUAL:
	“LITERATURA” “POPULAR” (nuestro fenómeno de estudio)	“LITERATURA” “CULTA”
	“LITERATURA” “TRADICIONAL”	“LITERATURA” “MARGINAL”

138

Usualmente, ningún estudioso de la literatura pone en duda el empleo que la “literatura tradicional” hace de una estética colectiva; a lo largo de trabajos posteriores intentaremos mostrar cómo también nuestro objeto de estudio la emplea, aunque de manera diversa debida a las distintas tecnologías de transmisión empleadas. Baste por ahora citar que:

“[Characterization and plot] are taken at face value because the readers rely on standard cultural codes that they accept as definitive”.⁴²

En cuanto a la estética individual, se puede considerar que caracteriza a las literaturas “cultas” y “marginales” —a la “cultas” por su prurito de innovación y originalidad, y por su exaltación del autor como ser único; y a la “marginales” por su característico rechazo al *statu-quo*.

En el eje vertical, el peso social constituye el elemento distintivo:

ESTÉTICA:	COLECTIVA:	INDIVIDUAL:
HEGEMONÍA:		
DOMINANTE:	“LITERATURA” “POPULAR” (nuestro fenómeno de estudio)	“LITERATURA” “CULTA”
NO DOMINANTE:	“LITERATURA” “TRADICIONAL”	“LITERATURA” “MARGINAL”

⁴² Golubov, *op. cit.*, pág. 7.

Por su peso social, todo arte verbal que ocupa la parte superior del cuadro —esto es: la “literatura culta” y la “popular”—, puede ser considerado hegemónico; mientras que todo arte verbal que ocupa la parte inferior —esto es: el “tradicional” y el “marginal”— se caracteriza por su menor peso social, pese a que aún hoy en día, el “tradicional” goce de una amplia difusión en ambientes no urbanos.

Una vez aclarado el punto, y dado que entre los distintos tipos de arte verbal dominante el nuestro es el único no prestigiado, el cuadro queda como sigue:

ESTÉTICA:	COLECTIVA:	INDIVIDUAL:
HEGEMONÍA:		
DOMINANTE:	ARTE VERBAL DOMINANTE- NO PRESTIGIADO (nuestro fenómeno de estudio)	ARTE VERBAL CULTO
NO DOMINANTE:	ARTE VERBAL TRADICIONAL	ARTE VERBAL MARGINAL

Y precisamente ‘dominante-no prestigiado’ es el apelativo que emplearemos para designarlo de aquí en adelante; así como llamaremos “tipos de arte verbal” principalmente al “tradicional” y al “marginal”. Por apego a los términos consagrados, sin embargo, continuaremos empleando el de “literatura culta”, dado que ésta principalmente se difunde por vía impresa.

OBRAS CITADAS

- Alemán Sáinz, Francisco; *Las literaturas de kiosko*; Barcelona, Planeta, 1975.
- Allen, Suzanne; “Reflessioni sull’infraletteratura”; *La Paraletteratura*; Noël Arnaud, Francis Lacassin y Jean Tortel, comps.; Nápoles. Liguori, 1977 [Le Forme del significato]; págs. 129-142.
- Amorós, Andrés; *Subliteraturas*; Barcelona, Ariel, 1974.
- Angenot, Marc; “Qu’est-ce que la paralittérature?”; *Études littéraires-Quebec* 7 (abril, 1974); págs. 127-141.
- Boyer, Alain Michel; “ ‘Monsieur Poirot, qu’attendez-vous pour abattre vos cartes?’ Les fondements ludiques de la paralittérature”; *Littérature* 68 (1987); págs. 3-25.
- Brunori, Vittorio; *Sueños y mitos de la literatura de masas*; Barcelona, Gustavo Gili, 1980 [Gustavo Gili Mass Media].
- Cawelti, John G.; *Adventure, mystery and romance; formula stories as art and popular culture*; Chicago, University of Chicago Press, 1976 [Literary Criticism].

Díaz Infante Méndez, Patricia Mirna; *Literatura y subliteratura*; tesis de grado, U.N.A.M., 1980.

Duhamel, Georges; *Refuges de la lecture*; París, Mercure de France, 1954.

García de Enterría, María de la Cruz; *Literaturas marginadas*; Madrid, Playor, 1983 [Lectura Crítica de la Literatura Española].

Gilbert, Jacqueline; *The Trodden paths*; Londres, Mills & Boon, 1982 [Romance 0382/1882].

Golubov Figueroa, Nattie; *The romance of real life or Virtue still rewarded*; tesis de grado, U.N.A.M.; 1990.

Gri, Gian Paolo y otros autores; *Trivialliteratur?; Letteratura di massa e di consumo*; Trieste, Lint, 1979.

Joly, Monique; reseña sobre *Literaturas marginadas* de García de Enterría; *Bulletin Hispanique* 86-3-4 (1984); págs. 565-568.

Kirby, Rowan; *La vida no es un sueño*; México, Hármex, 1989 [Julia 3089/17-07-89].

Lacassin, Francis; "Histoire de la littérature populaire"; *Magazine Littéraire* 9 (1967); págs. 11-15.

Lacassin, Francis; "Studio comparativo degli archetipi della letteratura popolare e del fumetto"; *La Paraletteratura*; Noel Arnaud, Francis Lacassin y Jean Tortel, comps.; Nápoles, Liguori, 1977 [Le Forme del significato]; págs. 160-179.

Linares Becerra, Concha; *Muchachas sin besos*; Buenos Aires, Juventud Argentina, 1944 [Biblioteca Primor 111].

Lizaur, Blanca de; "La Literatura marginada: visión de una forma cultural"; *Oralidad y escritura*; Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992 [Memorias]; págs. 207-212.

Mac Aleer, Joseph; *Popular reading and publishing in Britain. 1914-1950*; Oxford, Clarendon Press, 1992 [Oxford Historical Monographs].

Menéndez Pidal, Ramón; *Poesía popular y poesía tradicional*; Oxford, Imprenta Clarendoniana, 1922.

Mota, Francisco; "La Literatura popular: Un intento de clasificación"; *Revolución y cultura*; 9 (5 de julio de 1980).

Mouralis, Bernard; *Las Contraliteraturas*; Buenos Aires: El Ateneo, 1978 [Sociología y Ciencias Políticas].

Nagourney, Peter; "The Popular passion for pap"; *Journal of Reading* 35-3 (noviembre de 1991); págs. 246-250.

Saraiva, Arnaldo; *Literatura marginalizada*; Porto, Arvore, 1980.

Serrano Poncela, Segundo; *Literatura y subliteratura*; Caracas, Universidad Central de Venezuela, circa 1966 [Temas].

Ong, Walter J.; *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*; México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Otto, Wayne; "Élite, popular, and mass literature: What people really read"; *Journal of Popular Culture* 16-1 (1982); págs. 99-107.

Spera, F.; *Il Principio dell'antiletteratura*; Nápoles, Liguori, circa 1977 [Le Forme del Significato 17].

Trabulse Atala, Elías; "Pan y toros, o de la versatilidad de la literatura sediciosa"; *Diálogos* 20-1 [115] (enero-febrero de 1984); págs. 56-64.

Warren, Austin y Rene Wellek; *Teoría literaria*; 4a ed.; Madrid, Gredos, 1985 [Biblioteca Románica e Hispánica 2].

Fragmentos introductorios de *Estrategias narrativas en un arte verbal no prestigiado: Un viejo fenómeno bajo una nueva luz*.