

Sobre la literatura de entretenimiento*

Michele Rak

1. Tipología de la paraliteratura

El término *paraliteratura* se usa, desde hace algunos años, para indicar un conjunto de géneros literarios que comprende la novela «popular» o de entretenimiento, la novela policial y la de ciencia-ficción, a veces la fotonovela y el *comics*, y tiende a ser utilizado para denotar en general el complejo de los mensajes verbales transmitidos por los medios de comunicación de masa. El uso de este término está motivado por el hecho de que todavía no se ha determinado con toda claridad el puesto de ese conjunto en el sistema literario. El hecho mismo de considerar estos géneros como pertenecientes a este sistema —y no, por ejemplo, a un sistema, diferente pero aún más indeterminado teóricamente, del juego o del *loisir* estético— se deriva de una hipótesis que prevé el análisis de la función estética de la lengua en el marco del proceso de transformación del universo semiótico de la cultura que se examina.¹ Del conjunto de los géneros de la paraliteratura, podemos

* «Sulla letteratura d'intrattenimento», en: Michele Rak, *Sette conversazioni di sociologia della letteratura. Per una teoria della letteratura della società industriale avanzata*, Milán, Feltrinelli, 1980, pp. 50-69.

¹ Se tiene en cuenta, pues, el cambio general que ha ocurrido en el sistema de producción, así como en el sistema de las expectativas, con la difusión de los medios de comunicación de masa; para algunas premisas para un estudio histórico del fenómeno,

2 Michele Rak

tratar de enumerar, en esta ocasión, por lo menos algunas de las invariantes que lo definen: en primer lugar, *a*) la paraliteratura es identificada —tanto por sus destinadores como por sus destinatarios— como un campo de contradicciones de *otro* campo identificado como *literatura*. Las formalidades de sus géneros son, pues, preparadas y escogidas también sobre la base de esta diferencia. En particular, esta diferencia —la apreciación de que se está optando por una experiencia esencialmente portadora de «valores» y percepciones distintos— es acogida enérgicamente, como prueban muchas indagaciones sobre la lectura, en el momento de la elección y, por ende, en el momento del consumo, cuya importancia económica no puede sino provocar una fuerte retroacción sobre todo el proceso constitutivo de esos géneros, reorientando en cada ocasión las elecciones de los escritores y de los editores/distribuidores. *b*) La paraliteratura tiende a regularizar sus ritmos de emisión en el mercado —aunque ésta es una tendencia generalizada de toda la producción literaria ligada a las necesidades organizativas de la industria cultural— y genera, pues, expectativas y hábitos en su público. Esta regularidad evidencia un encargo, un grupo de producción y un circuito de distribución organizados según las normas de la producción industrial. Los textos de la paraliteratura tienden a circular, no con el carácter casual de la novela, sino con la regularidad del periódico. Entre otras cosas, también las diversas secuencias en que está organizado un periódico, uno de los lugares privilegiados del ejercicio de la lengua en la cultura de la sociedad industrial avanzada, podrían, con derecho, entrar a formar parte del conjunto de lo paraliterario.

Las características del modo de producción de estos géneros y textos facilitan: *c*) la emisión de los mismos en el mercado en serie —por ejemplo, la serie *amarilla* en Italia, y la serie *negra* en Francia. Una normativa, en parte institucionalizada y en parte no, regula todos los momentos de esta producción, esto es: los distintos textos son escritos, distribuidos y consumidos sobre la base de las reglas que identifican la serie. Por esto, *d*) los textos pueden ser publicados, y a menudo lo son, con pseudónimos, lo que quita la posibilidad, por lo menos a la mayor parte de los lectores, de utilizar en el desciframiento del texto eventuales datos recabables del conocimiento del itinerario individual de un autor y de su procedencia de un determinado grupo social o área cultural.

cf. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Turín, 1975, Quaderno 21, (XVII) [1934-1935], III, pp. 2107 y ss.

En muchos casos, esos textos *e)* son intercambiados entre áreas con regímenes culturales diferentes² y tienden a penetrar indiscriminadamente en todos los niveles de una cultura;³ por tanto, son, a la vez, portadores, en sus series, de un mensaje globalmente homogéneo, pero, en realidad, diversificado ora desde el punto de vista del campo cultural del que emergen, ora desde el punto de vista de los campos culturales dentro de los cuales se distribuyen. Las continuas señales aquí necesarias para los modos de producción que generan estas particulares secuencias textuales, se deben también al hecho de que *f)* ellas son un típico producto de la industria cultural. Sus textos llevan, en todos los niveles de su formalización, las contraseñas más o menos marcadas de esos modos.

Pero, además de su posición infracultural e infrasocial, estos géneros *g)* tienden, también en este caso según diversas modalidades, a utilizar al mismo tiempo módulos formales pertenecientes a diversos campos semióticos; es el caso, por ejemplo, de la fotonovela y del *comics*. Esta disposición de los mismos en el proceso cultural tiende a volver «elementales» sus textos en todas sus virtualidades y favorece, por ende, un comportamiento «mítico» de su discurso⁴ y, en todo caso, exige una lectura de los mismos como segmentos de un conjunto, desde el momento en que sus invariantes globales resultan más significativas teórica e históricamente —también para los distintos textos y no sólo para los distintos géneros— que sus variaciones ocasionales.

Semejante tipo de lectura facilita la determinación de las relaciones entre esta producción literaria y ciertos segmentos del universo semiótico utilizado por los grupos sociales para definir su posición ideológica. Es una lectura facilitada por el hecho de que *h)* textos y géneros practican un intenso intercambio de módulos —ejemplar en este respecto es el éxito del *collage* en nuestro siglo—⁵ y tienden a ser realizados en ciclos.

Otras consideraciones se han de dedicar a los datos que son recabables de la circulación de esos géneros. *i)* La dinámica transfrástica y el universo sígnico al que remiten estos géneros los señalan como importantes factores de un proceso de transformación de los modos de percepción

² Cf., de varios autores, *Entretiens sur la paralittérature*, Plon, París, 1970 (tr. al ital., *La paraletteratura*, Liguori, Nápoles, 1977); en la trad. cf. Raabe, pp. 196-197.

³ *Ibidem*, Allen, pp. 130-131.

⁴ *Ibidem*, Tortel, p. 59; Lacassin, pp. 178-179; Mendel, pp. 193-194.

⁵ *Ibidem*, Trout, p. 214.

4 Michele Rak

artística,⁶ y en ciertas ocasiones parecen señalar las primeras huellas de transformaciones que afectan también a las estructuras lógicas. La misma fragmentación del universo de los géneros y la interpolación, en los distintos textos y géneros, de los rasgos ya distintivos de otros textos y géneros, así como la proliferación de las experimentaciones intercódicas, confirman las advertencias hechas ya desde hace tiempo⁷ sobre el proceso de proposición de nuevas modalidades de la estructuración del sentido. La operación estética cambia así su propio modo habitual de comportamiento y se «reduce» —éste es el caso de las tentativas de Duchamp— a un «simple» uso —en realidad, nada simple y fuertemente provocador— del grado cero de la expresión: la ostentación del objeto extraído de la corriente de la cotidianidad. Se trata de un notable cambio en la modalidad de la operación estética. La esteticidad no está únicamente en el objeto presentado como artístico, sino que está en el principio de la posibilidad de un redescubrimiento estético de lo real. Aunque no a menudo, el arte moderno se plantea en primer lugar el problema de la determinación del aparato conceptual necesario para la producción de sí mismo.

La importancia de estos textos y géneros en el proceso cultural está dada por el hecho de que sus ejemplares llegan a áreas culturales, niveles sociales y masas de lectores inconcebibles para otros textos y géneros e imprevisibles al inicio del mercado del libro.⁸ Este tipo de difusión retroactúa sobre el producto, condicionando fuertemente al aparato que lo produce. Los destinatarios (o lectores, o público, pero serían necesarias algunas precisiones sobre estos aparentes sinónimos) pueden activar esta retroacción principalmente —pero no solamente— con las oscilaciones impresas al consumo. Por ende, son sobre todo datos cuantitativos los que tienden a modificar el aparato productivo en todos sus niveles, incluido el de los destinadores (los asalariados-escritores de la organización industrial de la producción del mensaje verbal para uso estético).

La particular intensidad de esta retroacción en algunos casos⁹ indica *j*) cómo la organización productiva de estos géneros está cada vez más vinculada a nuevas formas de relación con su mercado. Se trata, naturalmen-

⁶ En Allen, *ibídem*, p. 131, se recuerda, por ejemplo, el fenómeno del traslado de las técnicas del lenguaje fílmico al lenguaje novelístico.

⁷ Por ejemplo, por Benveniste, *cf.*, *ibídem*, Allen, p. 139.

⁸ *Cf.*, *ibídem*, Lacassin, p. 164.

⁹ *Cf.*, *ibídem*, Lacassin, p. 164 y *ss.*

te, de relaciones ya existentes desde el principio del mercado del libro, pero que sólo ahora, como se ha notado ya, implican al mismo tiempo intereses económicos e ideológicos muy importantes.

Uno de los efectos más notables de esta retroacción es *k*) la eliminación paulatina de la noción de *autor*. Una vez que el producto ha alcanzado una estabilidad semiótica y de mercado, los autores son sustituibles fácilmente, en algunos casos necesariamente. Es el caso, por ejemplo, de muchas tiras de *comics* y de algunas series de novelas «históricas». A esta cancelación del autor contribuyen también las necesidades productivas de que hemos hablado. Se vuelve cada vez más frecuente el trabajo de grupo en la preparación de los textos y —en una medida más notable— en su normalización respecto al estándar fijado por la serie y el género.

Este tipo de organización y esta presión del público sobre el producto tienden *l*) a desestructurar —con respecto a estos géneros y a los tipos de ellos destinados a particulares sectores del público, por ejemplo: la novela de ciencia-ficción «de masa», o sea, a bajo precio, y, por ende, vehículo de módulos formales relativamente articulados y «pobres»— los organismos textuales propuestos por los autores según las normas de la serie y del género y a condicionar —definiendo claramente el producto— los límites del ejercicio formal posible y «lícito». Esto, naturalmente, dentro de una estructura del mercado disponible para una vasta gama de experimentaciones y dispuesta a aceptarlas solamente en el marco de un canal de venta muy remunerativo, también sólo desde el punto de vista ideológico.

Este tipo de condicionamientos facilita *m*) también en los géneros más complejos y más ricos en tradiciones, como, por ejemplo, la novela, una tendencia a la simplificación que no es sólo la resultante de la preparación del texto para un determinado sector de mercado. La apelación a estructuras elementales en todos los niveles de la textualidad —nótese el éxito, hábilmente inducido y coloreado con los tonos del carácter democrático, de la idea de la «claridad» del lenguaje de los periódicos— es, probablemente, otra de las señales del paso del antiguo organigrama de las culturas separadas al nuevo organigrama de la cultura unificada de la sociedad industrial avanzada. O sea, marca el paso a una tipología cultural diferente, usuaria en modo privilegiado de un lenguaje —preponderantemente icónico— tendencialmente «universal», es decir, infracultural e infrasocial, del mismo «universalismo» pragmático del código visual de la circulación vial.

La identificación de un sector de mercado, la activación de una organización de productores y de vendedores y la definición de las características

del producto hacen posible *n*) la reutilización del mismo texto —con eventuales modificaciones secundarias— una vez transcurrido un razonable lapso. Este dato, junto con el deducible de la constancia en el modo de comportamiento de las ventas, cualquiera que sea la calidad «literaria» del texto que entra a formar parte de una serie,¹⁰ confirma cómo la serie ha de ser percibida como un conjunto de características constantes. *o*) Estos géneros y textos se caracterizan, pues, por la frecuente ausencia de una segunda lectura o de un recuerdo historizado de la primera. El texto paraliterario generalmente no es leído por segunda vez —pero no faltan excepciones a esta norma— y, en todo caso, raras veces es conservado para ser releído. Esto facilita el surgimiento de un mercado de lo usado mucho más importante que el practicable en el caso de otros géneros literarios. Esta preponderancia del conjunto y del género sobre el texto evidencia *p*) el proceso de estratificación de un sistema de expectativas —de un «gusto», si se quiere— cuyos rasgos hasta ahora sólo han sido muy parcialmente descritos por la psicología social y por la sociología de los consumos.

Por último, *q*) la investigación sobre los fenómenos del conjunto paraliterario es difícilmente practicable por el tipo de instituciones hasta ahora encargadas de ocuparse de literatura —los grupos de los «críticos» en las universidades, en las academias y en los *media*— y es objeto de estudio por parte de los centros de investigación motivacional de la industria cultural con un cambio total de los lenguajes y de las modalidades específicas del análisis.

Naturalmente, esto no es más que una lista parcial y provisional de las invariantes de la paraliteratura. La primera consideración posible al recorrerla de nuevo, es que, de diversas maneras y en diversas medidas, ellas han caracterizado muchas otras literaturas del pasado, aunque nunca han definido de un modo tan individualizado un segmento del sistema literario, y que, fuera de los textos de éste, nunca han tenido tanta importancia en la formación de las ideas guía de una comunidad. La segunda consideración es que sólo los instrumentos de algunos campos de investigación como la estadística, la psicología social, la sociología, la semiótica y la teoría de la información, están en condiciones de organizar el trabajo de indagación sobre los productos de la paraliteratura.

Las transformaciones que han ocurrido en el universo de la comunicación con la producción industrial del objeto de arte (la industria cultural) y

¹⁰ Cf., *ibídem*, Raabe, p. 196 y ss.

la difusión de sus vehículos contenidos, o sea, los medios de comunicación de masa, tienden a reorganizar todos los actos comunicativos con arreglo a modalidades diferentes de las hallables en la cultura histórica. La más visible de estas modalidades está en la deshistorización —en la paraliteratura todos los hechos históricos son contemporáneos y «modernos»— que evidencia también el progresivo deterioro de la ideología protoburguesa basada, al contrario, en una rehistorización adecuada a las necesidades de las nuevas clases poseedoras de los capitales y de los poderes de las administraciones. La mayor parte de los ciudadanos de la sociedad de masa tiende a mostrar cada vez más incompreensión hacia las diferencias de la historia y está cada vez más bien dispuesta para las igualdades de la crónica. Un código cultural tiende a articular también sus neoelementos solamente dentro de un limitado número de posibilidades. La pragmática de la ideología de la producción industrial condicionada por sus normas de incremento y de renta del capital y de las instalaciones, tiende a producir también una tipología fija de los productos «artísticos».

El fenómeno de los rasgos comunes descubribles en todos los mensajes estéticos de la cultura de masa ya ha sido encontrado en otras «eras solares» (como, por ejemplo, el barroco europeo), en las cuales la intensidad de los intercambios dentro del campo cultural tiende a hacer homogéneos todos los productos y, en todo caso, a favorecer la circulación de estereotipos. No obstante, en el caso de la cultura de masa no se trata sólo de que afecte a una cultura o a un grupo de culturas. La sociedad industrial tiende a extender su modelo de desarrollo sobre todo el planeta. Los estudios sobre la tipología de su cultura han comenzado por la observación de las nuevas organizaciones puestas a la cabeza de la producción cultural¹¹ y de las características de asistematicidad de ésta.¹²

Los géneros de la paraliteratura señalan la redundancia como uno de los componentes de este tipo de cultura: los mensajes tienden a circular según itinerarios difícilmente prestablecibles, con un margen tal que ponga el sistema aparentemente a cubierto de un proceso de transformaciones abierto hacia soluciones comunicativas imprevisibles. Pero la frecuencia de los intercambios entre los códigos y la polifuncionalidad de los mensajes hacen así que cada mensaje sea, en parte, también otro mensaje. Un fenómeno habitual en la semiosis cultural, pero por muchos siglos limitado a

¹¹ E. Morin, *L'industria culturale*, Il Mulino, Boloña, 1963, *passim*.

¹² A. Moles, *Sociodinamica della cultura*, Guaraldi, Boloña, 1971, p. 41.

transiciones graduales de los módulos formales —de cualquier tipo— entre los géneros y las clases y a través de los estadios de la vida privada del individuo y de la vida comunitaria de los grupos. El cambio del régimen de información que se ha realizado con los medios de comunicación de masa y también a través de los géneros de la paraliteratura, ha alterado todos los desenvolvimientos graduales y ha hecho posibles todos los intercambios. No sin causa alguna los gráficos utilizados para describir los itinerarios de los mensajes y las estructuras del sistema de información tienden a asemejarse cada vez más a las placas de los circuitos impresos, terminales artificiosas de una explosión sígnica.

Finalmente, una última consideración: el propio término «sistema literario» no abarca por entero las características de estos géneros, ni define en una medida suficiente las modalidades del intercambio entre los códigos utilizados en ellos; y, además, estas invariantes han sido extraídas entre géneros a menudo formalmente muy diferentes. A algunos de estos géneros se los puede hacer reingresar más fácilmente en el ámbito de la escritura y de la escritura literaria —la novela policial y la de ciencia-ficción, la novela popular y otros— y, por ende, en cierto modelo de sistema literario; otros están decididamente fuera de él, sobre todo por la importancia que en ellos han venido adquiriendo los componentes visuales —es el caso de la fotonovela, del *comics*, del lenguaje publicitario, etc. Pero el problema del cambio de modelo de sistema literario, es un problema ya planteado, como hemos señalado, por las vanguardias literarias y por sus teorías del arte. La afirmación de las nuevas formas y normas de producción y de intercambio que regulan el mercado de este tipo de información, exige que no sólo se redescriba desde el principio el sistema de la información estética, sino que también se planteen otras preguntas sobre sus fines y sobre su control. Que son, entre otras cosas, los dos temas seculares que interesan al poder político y a los grupos de los intelectuales: el uso y los fines de la producción del arte.

2. La noción de paraliteratura

En el párrafo precedente hemos puesto de relieve algunas de las motivaciones que, en modo más o menos articulado, definen la noción de paraliteratura. Algunas de las aporías de esta definición se deben al hecho de que se considera una tautología la afirmación de que la literatura es lo que es considerado literatura. La producción de cada literatura —territorial y cro-

nológicamente determinada y, por ende, históricamente determinada— siempre es preparada también por una literatura —y, por ende, por una noción de literatura— preexistente. Y si el sistema de los géneros es lento en sus transformaciones, el sistema hermenéutico que preside su constitución y uso como conjunto de «valores» es aún más lento por su más inmediato enlace con las series de los hechos sociales e ideológicos, en esta fase del proceso político-cultural —no obstante muchas apariencias— poco dispuestas a transformaciones que no sean graduales.

El mencionado conjunto de los géneros es definido como paraliteratura porque el aparato de la hermenéutica oficial —los lenguajes de los centros de investigación institucionales, de la escuela, de las enciclopedias y, en general, de los libros de gran difusión— no *puede* definirlo como literatura, cualquiera que sea el valor estético de sus textos. Esta negación se deriva directamente de las características antes enumeradas que habitualmente no forman parte de los «cánones» con que se reconoce una obra de arte y, sobre todo, una obra de arte literaria. Naturalmente, estas consideraciones son válidas para los países, como Italia, en que coexisten tradiciones literarias ricas y fuertemente controladas por los grupos hegemónicos con un elemento aún no suficientemente articulado de transformación del sistema de la información.

Las técnicas de descripción de este proceso que reestructura el sistema literario sólo permiten por ahora una serie de estudios sectoriales y alguna que otra estratigrafía, habitualmente parcial y estática, de las modificaciones que se están operando. El mayor obstáculo está, entre otras cosas, en la imperfecta reconstrucción del conflicto histórico en la ideología de los literatos entre jerarquías estéticas y funcionalidades culturales, entre normas y tradiciones. Pero también la más simple de las «imágenes» históricas indica, entre otras cosas, que también más allá del límite de la Edad Moderna hubo una amplia difusión de una producción literaria dotada, desde varios puntos de vista, de algunas de las características ahora hallables de nuevo en la paraliteratura. Es el caso de la tradición de los devocionarios, de las canciones populares, de los libros de medicina no culta, etc., difundidos en Europa también antes de la invención de la imprenta. Sin embargo, el orden de los hechos que han sido recogidos bajo la rúbrica de lo paraliterario no es el mismo orden de los hechos que podrían ser recogidos bajo una rúbrica de lo «popular».¹³ La paraliteratura evidencia el surgi-

13 Cf. *Entretiens*, cit. Arnaud, pp. 248 y ss.

miento de otra dimensión de la escritura estrechamente ligada al entretenimiento y al tiempo libre, y, por ende, a los modos de producción y a la ideología de la sociedad industrial avanzada. Muchos de sus géneros son leídos mayormente por intelectuales y difundidos en los grupos sociales más fuertes desde el punto de vista económico. Naturalmente, también para la paraliteratura vale la regla de la diferenciación del producto característica de la producción industrial y encaminada a conseguir un mercado lo más amplio posible y, de ser posible, total. O sea, el texto individual es preparado en más versiones dotadas de diferentes características formales —y, por ende, también de diverso precio— y destinado a los diversos grupos sociales según su poder adquisitivo, aunque se trata, naturalmente, en este tipo de mercado, de una destinación hipotética desde el momento en que la difusión del producto no es enteramente previsible y las incitaciones a su adquisición y a su lectura pueden ser muy diversas y no pasar por las divisiones —entre otras cosas, ya no rígidas— entre los grupos sociales. Además, estos textos nunca son una fuente de información privilegiada para el ciudadano de la sociedad industrial, sino sólo uno de los componentes, cierto es que importante, de la información de masa y, por ende, de su adiestramiento ideológico y estético. Por el contrario, los géneros de la literatura llamada «popular» —pero aquí es imposible dar inicio a una disertación sobre ella—¹⁴ han sido a menudo la única fuente de información para los grupos sociales que han hecho uso de ellos.

Finalmente, la literatura es *también* lo que queda de la escritura después de algunos siglos de funcionalización de las tareas de ésta y de su apropiación —en diferentes ocasiones y con arreglo a diversas modalidades— por parte de los grupos sociales. Las divisiones y las distinciones en la escritura han funcionado por largo tiempo también por el costo altísimo del sistema de la información. Con la sociedad industrial avanzada y con la disminución, relativa, de este costo, con la necesidad de llegar —por razones económicas e ideológicas— a la comunidad entera y con el potencial interclasismo e interculturalismo de los medios de comunicación de masa, esta situación tiende a modificarse radicalmente.

En breve plazo la investigación de la dinámica del proceso cultural, también con relación a los hechos literarios, deberá proponer una redistribución, en términos más explicativos, del sistema —y de la jerar-

¹⁴ Y se remite por ahora a la sistemática introductoria de la cuestión en: A. M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo, Palermo, 1971, *passim*.

quía— de los géneros, sea que se tenga la intención de examinar los procesos constitutivos de las literaturas del pasado, sea que se quieran examinar las líneas tendenciales de la producción artística contemporánea. Esta adecuación será necesaria para explicar las «catástrofes» en el sistema de la información y, en general, en los mecanismos del intercambio cultural que pueden preverse hipotéticamente para el próximo veintenio, visto el porcentaje de alfabetización de la población mundial y su capacidad de devenir usuaria de medios de información no alfabéticos. No obstante el crecimiento vertical de la producción y del consumo de los géneros de la paraliteratura y la previsible explosión en la producción de las artes ligadas a la imagen y a la transmisión con instrumentos electrónicos, la historia del libro será, probablemente, muy larga todavía. No obstante las transformaciones al encuentro de las cuales irá en todos los segmentos de su estructura para adecuarse a los otros vehículos cada vez más competitivos, también, probablemente, por el costo creciente de su producción.

3. La paraliteratura y el sistema literario

La investigación en este sector exige por lo menos una serie de interrogaciones preliminares: *a)* ¿en qué medida es extensible a los conjuntos textuales de la paraliteratura la noción de género literario y qué variaciones sufre la misma noción hasta ahora deducida y aplicada a materiales artísticos muy heterogéneos? *b)* Una vez establecida la extensibilidad de la noción de género a estos conjuntos, ¿en qué lugar del sistema literario —de sus jerarquías y de sus directrices, así como de sus tradiciones— se colocan ellos? *c)* ¿Hasta qué punto este sistema ha sido modificado por la aparición de esos conjuntos y qué neoideología y neopragmática del ejercicio literario ha activado esta interacción? *d)* ¿Cómo se disponen estos géneros en la economía del sistema de la información —que es una estructura que difiere del sistema literario— y en el sistema semiótico, más general, de una cultura? *e)* ¿Qué grupos de destinatarios/destinatarios están interesados en ellos y cuáles son las modalidades de su producción y de su consumo? *f)* ¿Cuál es el cuadro al menos aproximativo de las motivaciones —sociales y económicas, ideológicas y psicológicas, políticas y estéticas— que les han facilitado un éxito social tan amplio? *g)* ¿De qué secuencias de incitaciones formales son vehículos ellos y qué cambios éstas tienden a provocar en el ejercicio de la actividad estética y en el mercado de la información? *h)* ¿Según qué jerarquía existente dentro de su subsistema se

disponen ellos y cómo se realiza su diferenciación formal con respecto a los diversos grupos de destinatarios?

A algunas de estas interrogantes la investigación ya ha empezado a responder. La paraliteratura constituye un flujo de formalidades cuantitativamente imponente que va modificando de manera radical el sistema general de la información. Sus formalidades *otras* ponen en marcha la generación de sentidos *otros*. Y puesto que estas formalidades van produciéndose y circulando según modalidades y, sobre todo, según cantidades y ritmos de incremento imprevistos, lo único que todavía sigue siendo relativamente determinable es el tipo de relación comunicativa que ellas van estableciendo.

4. La paraliteratura y la dinámica del proceso cultural

El sistema en que se organizan los géneros «artísticos» constituye uno de los códigos fundamentales con arreglo a los cuales se estructura —y, por ende, puede ser leída— una cultura. El subsistema de la paraliteratura incide fuertemente —aunque conjuntamente con otros subsistemas; recuérdese la importancia de la comunicación radiotelevisiva en el circuito de la información— en este código. O sea, la paraliteratura ocupa una parte del mismo universo de discurso que ocupan otros lenguajes artísticos. Pero dentro del código general de una cultura y en lo que respecta a los códigos específicos de los lenguajes artísticos, la paraliteratura tiene relaciones privilegiadas —como indica el término que la designa— con ese particular lenguaje artístico que es la literatura. En el plano histórico, éste es un planteamiento discutible desde el momento en que el sistema literario —el conjunto de las modalidades y tradiciones literarias— se ha estructurado en las culturas europeas en modos muy diversos y poco fácilmente reducibles a una línea unitaria de desarrollo. Por otra parte, precisamente con respecto a lo que llamamos el sistema literario la paraliteratura ha deslindado su sector de ejercicio formal. Y precisamente respecto a este sistema ella ha ejercido desde el principio fuerzas tales que pusieran en marcha un reordenamiento global de su específica semiosis.

Por consiguiente, la paraliteratura tiene en común con la literatura el uso de la verbalidad como factor comunicativo y estético. Algunos de sus géneros descienden directamente de este hipotético sistema literario. La paraliteratura ha trabajado primeramente sobre la literatura derivando de

ella algunos de sus géneros más afortunados —de la novela popular a la novela de ciencia-ficción—, ha trabajado después sobre el cine —la fotonovela— y sobre las artes visuales —el *comics*. Sin embargo, estos géneros no son observados como variantes secundarias de un corpus homogéneo —precisamente el del sistema literario— que haya permanecido sustancialmente intacto. Justamente estas «filiaciones» o, mejor dicho, tradiciones paralelas muestran el tipo de fuerzas a que está sometida la literatura una vez que —también implícitamente— se define su naturaleza de arte elitario y se revelan sus mecanismos productivos en toda su gravedad ideológica. La difusión de la paraliteratura y el tipo de elecciones formales por ella adoptadas revelan espacios sociales y demandas culturales difícilmente advertibles observando sólo los modos de difusión y las formalidades de la literatura. Por eso, tal difusión ha hecho que se reinicien las discusiones sobre la literatura «popular», entendiendo por este término una experiencia estética ligada, no a un grupo social determinado, sino a aquella permeabilidad de todo el cuerpo social que sólo les es posible, entre las artes, a las dotadas de las mismas características que en parte hemos interpretado como características de la paraliteratura. Algunos de los géneros paraliterarios —por ejemplo, la fotonovela y el *comics*— evidencian la radicalidad de la transformación posible en la noción de lenguaje literario y el nuevo tipo de semiosis preparable a partir de estas experiencias estéticas.

Así pues, la paraliteratura evidencia también un momento de transformación del sistema literario, pero no es una noción idónea para definir el neosistema que se va configurando precisamente por obra de los factores que ya han favorecido su surgimiento y afirmación. En todo caso, la dinámica del sistema entero resulta particularmente acentuada por el incremento de los géneros paraliterarios. La producción y difusión de éstos provoca por lo menos los siguientes efectos inmediatos:

a) Se incrementa considerablemente el número de las experimentaciones dentro de los otros géneros, dando lugar a líneas de investigación y subgéneros de status precario. Es el caso, por ejemplo, de la novela visiva, de las poesías visiva, visual y concreta.

b) Esta experimentación modifica el sistema de invariantes de los géneros y tiende a limitar su número hasta revelar a ratos la posibilidad de un intercambio progresivamente menos normativizado entre ellos y, por ende, si se quiere, de un futuro «desastre» del sistema literario en un diferente y más amplio sistema de la comunicación estética.

c) Esta modificación, naturalmente, ha de ser interpretada sobre todo como un incremento de las posibilidades formales y temáticas de los distintos géneros puestos en contacto —naturalmente, en el nivel estructural— con las heterónomas potencialidades formales de otros géneros. Esta modificación, desde luego, puede ser vista lo mismo como negativa o como positiva por los diversos grupos sociales según los intereses también ideológicos que ellos defienden también a través del campo de la experiencia literaria.

d) Las modificaciones afectan sobre todo a los registros lógicos y, en parte, a los retóricos. La paraliteratura hace un uso regulado y selectivo de la retórica clásica —véase, por ejemplo, el uso de la metonimia en el *comics*—, pero acentúa las transiciones entre las tradiciones y los códigos —véase, por ejemplo, en el mismo *comics* la compleja coexistencia de mensaje verbal y mensaje icónico— presentando toda una nueva serie de figuras.

e) Estas modificaciones afectan también el sistema de valores —si se quiere, la ideología de la actividad artística— conectado con el sistema literario. La crisis concierne sobre todo a la jerarquía de los géneros —y tal vez a la necesidad misma de una jerarquía o, mejor dicho, de los valores necesarios para la formación de la misma— sustancial y contradictoriamente equiparados. Las contradicciones aparecen cuando los grupos de los operadores culturales en sentido lato deben tomar posición sobre los nuevos valores de la producción paraliteraria: el lenguaje elemental y mítico, el bajo costo, la alta tirada, el maniqueísmo contenidista, etc. De costumbre, en las democracias europeas estos valores —que son los valores de la renta del capital y de las instalaciones sobre una base puramente cuantitativa y que son, por ende, los valores de la sociedad industrial avanzada— son sugeridos subrepticamente, como se ha dicho, a través del carácter pseudodemocrático de la idea de «claridad», que no es más que una técnica para un incremento de las ventas y no una relación comunicativa diferente con un interlocutor que, por otra parte, los productos de la industria cultural conocen sólo para modificarlo en la tentativa de ampliar —reduciendo toda fricción formal— su mercado. En este sentido, la paraliteratura, donde no sea vista como elemento perturbador de un proceso cultural demasiado estático, representa verdaderamente la hipótesis con la que los grupos de los operadores culturales deberán medirse en los próximos años. Esta es, en esencia, la diferencia respecto de las análogas conmociones que ya tantas veces han ocurrido en las culturas europeas. La misma discusión

sobre la paraliteratura puede ser interpretada ante todo como una discusión sobre la redistribución de los trazos de una jerarquía de valores estéticos e ideológicos.

f) Estas modificaciones afectan también al aparato conceptual preparado para la producción y el uso de la literatura y del arte. También a ellas se debe el incremento de la investigación sociológica, semiológica, lingüística y psicológica de los hechos artísticos.

g) Estas modificaciones han constituido también un sistema de expectativas del cual han comenzado a ocuparse —sólo en parte y habitualmente no en el plano del análisis de los hechos como hechos estéticos— la psicología, la investigación del mercado y la sociología interesada en la persuasión de masa. Este sector de investigación ha desarrollado también un lenguaje específico propio, el de la publicidad, que aquí no podemos adscribir a la paraliteratura por el solo hecho de que constituye el módulo estéticamente más simplificado de ésta y su función de vehículo de un mensaje ideológico o mercantil resulta demasiado visible para ser «aceptada» en el ámbito de lo literario o de lo paraliterario. Este tipo de producto constituye, sin embargo, uno de los módulos de base para la reestructuración del sistema literario, y, en cierto modo, representa el resultado final de ésta en el proyecto de sociedad de consumo característico de la organización industrial.

h) Estas modificaciones favorecen una comunicación cultural que podemos definir metafóricamente como «de cámara cerrada» —porque, como en un ambiente aislado, los mensajes rebotan dentro hasta el límite del rumor y, por ende, de la inteligibilidad— y «plana» —porque, eliminando la verticalidad de la historia, permite la reciclabilidad de cualquier rasgo cultural en una sincronía funcionalista. La destrucción de la historicidad, aunque sea gradual, es uno de los otros factores determinantes de un cambio radical del régimen cultural de los países europeos.

i) Esta comunicación provoca al mismo tiempo:

1) Un mayor dinamismo absoluto del sistema relativamente estático de los géneros, cuyos signos es fácil captar, sea al principio del siglo XIX, sea, en una medida mucho mayor, al principio del siglo XX, con la fundación de la industria cultural y la propagación de los medios de comunicación de masa.

2) Y un menor dinamismo relativo del mismo sistema, debido a la frecuencia de los intercambios entre áreas culturales y códigos, que favorece la constitución de estructuras para las cuales falta un proceso de apro-

piación por parte de los grupos y de los usuarios de universos de discurso que esté suficientemente graduado y sea inductor, por ende, de orientaciones estables.

j) Todos estos neogéneros y los conjuntos de formalidades que tienden a institucionalizarse como géneros, pueden ser interpretados desde el punto de vista histórico como variantes de los géneros «clásicos». Sin embargo, resulta muy difícil documentar líneas generativas de este tipo para la cada vez más frecuente oscilación de sus hipotéticas líneas de desarrollo en la paraliteratura. Sólo el cambio que ha ocurrido en la economía del sistema global de la información explica su surgimiento más bien como una génesis paralela que como una derivación. Sin embargo, es muy probable que precisamente los géneros que componen el género «novela» sean los que constituyan un terreno óptimo para la observación de los mecanismos históricos de constitución y tradición de los géneros.

Oportunamente se ha recordado¹⁵ al respecto la utilidad de la posición histórico-inductiva de planteo estructuralista, que permite estudiar la dinámica de los sistemas de géneros y conectar sus fases con las de las transformaciones que ocurren en el universo de los emisores y de los destinatarios.

5. La “tercera palabra” del lector

Se ha de rebatir, por lo menos parcialmente, la posición¹⁶ que considera que el género no puede ser un «objeto de percepción artística». El lector de la paraliteratura escoge precisamente ese «único texto» que es el género. Entre las motivaciones de esta elección figuran también, evidentemente, razones estéticas. Estas motivaciones por ahora son estudiadas sobre todo en los sectores del sistema de la información directamente interesados en la producción y distribución de bienes. Pero los cuadros motivacionales elaborados son utilizables también para la producción y distribución de «ideas», como demuestran, por ejemplo, las campañas electorales en los Estados Unidos de América. Una nueva tipología de la percepción estética ha venido estabilizándose apenas en los últimos años en la sociedad industrial avanzada con el proceso de habituación a la distribución «en lluvia» de los mensajes de los medios de comunicación de masa. La investigación

¹⁵ M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milán, 1976, p. 153.

¹⁶ I. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milán, 1972, p. 71.

sobre los módulos visuales, sobre las tramas, sobre los colores, sobre los tempos, sobre las categorías que caracterizan esta percepción, hasta ahora ha examinado en una medida poco relevante los productos estéticos.¹⁷ Pero, como en esta nueva situación comunicativa se presentan huidizos los límites entre los géneros, asimismo se presentan difíciles las distinciones sobre la esteticidad de los productos. El *design* que cuida las líneas de éstos y la publicidad que comunica las características de los mismos, tienden a mostrar sus automóviles como objetos «bellos» y, al presentarlos, no sólo suministran indicaciones sobre la relación entre esa «belleza» y la naturaleza de *status symbol* del objeto y una valoración muy «positiva» de la forma propuesta, sino que también sugieren modos perceptivos sólo en parte secundarios sobre el resplandor de los cromados, sobre la combinación metal-vidrio, sobre ciertas gamas de colores y no otras, etc. No hay duda de que gran parte de estos reclamos entran —o son oportunamente guiados para hacer que entren— en el campo de la percepción estética. Cuando se piensa en el excepcional volumen de este flujo de inducción estética, se entiende también lo que se puede llamar el inevitable compromiso —o, también, el nuevo campo de investigación— que todas las formas de ejercicio artístico deben mantener con estas que tienden a devenir las categorías guía de un *modus percipiendi* comunitario.

La relación producción—consumo constituye la regla fundamental de la sociedad industrial avanzada y, también, la de la cultura que ella produce. Su semiosis tiende a reciclar todas las características de las culturas con las que ella entra en contacto, pero no a privilegiar ninguna. Por ende, sus objetos-mensajes entran siempre, en parte, en el área de lo absolutamente conocido para sus consumidores/destinatarios —lo que es especialmente gratificador y tranquilizante desde el punto de vista emotivo y permite poner en marcha la toma de posición emocional con respecto a ellos, siempre a partir de un dato habitual. La innovación es frecuente y aceptada en este tipo de proceso, pero difícilmente tiende a estabilizarse en un complejo formal normativo. La potente corriente semiótica que mueve el universo de la información genera la innovación al mismo tiempo en más sectores, la hace circular con rapidez entre los sectores mismos, inevitablemente hace que parezca ya conocido lo que acaba de ser ideado, y, sobre todo, transforma rápidamente aquella disponibilidad formal de algunos estratos

¹⁷ A partir de los fundamentales G. Kepes, *Il linguaggio della visione*, Dedalo, Bari, 1971, y R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milán, 1962.

de una comunidad que señalamos con el genérico término de «gusto». La presión más fuerte sobre este «gusto» es ejercida, naturalmente, más bien por las formalidades vinculadas con los bienes de consumo —como el automóvil del que hemos hablado antes— que por las experiencias señaladas como «estéticas» por sus productores.

En muchas de las sociedades históricas, la elección de la obra y del objeto de arte tenía lugar o dentro de la sociedad literaria o dentro de circuitos determinados y difícilmente violables. Siempre era más o menos posible hallar sus motivaciones. En la sociedad industrial, cualquier persona —relativamente— puede entrar en posesión de un original o de una copia o de una falsificación degradada del mismo.¹⁸ Las motivaciones de las elecciones no son ya individuales, sino colectivas. También el proceso de formación cultural que las biografías de otro tiempo transcribían de manera puntillosa es muy difícilmente reconstruible en la nueva situación comunicativa. Al igual que para el escritor y para el editor, también para el lector la elección de un género es la elección de un modelo de lectura de lo real. Pero en el caso de este nuevo lector se trata comúnmente de una opción —y, por ende, de un modelo— ya probada y, por ende, previsible. La experiencia individual es tendencialmente «cerrada», está «liberada» únicamente de la circulación caótica de los mensajes que inducen secuencias de elecciones imposibilitadas de estratificarse, coherentemente con la disponibilidad que debe ser la virtud primaria para el receptor de la sociedad de consumo.

Esta participación en la pasividad, esta apertura en la conservación favorece una elección del lector fuertemente marcada desde el punto de vista emotivo. De ahí, por ejemplo, lo que también ha sido identificado como el componente sadomasoquista en la elección de la paraliteratura. El lector de estos géneros —sobre todo, de las novelas— conoce con anticipación el tipo de modelo de percepción de lo real proyectable y utilizable mediante el género escogido. No se esperan, por así decir, sorpresas, a no ser en tal medida que no modifiquen la operatividad del modelo disfrutada de antemano. Los lectores de la paraliteratura son, en gran parte, lectores habituales. Están, pues, en posesión de una competencia sobre los géneros muy motivada estéticamente e ideológicamente. El análisis de la distribución de los géneros de gran consumo permite, pues, recoger datos muy indicativos

¹⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Turín, 1966, pp. 19 y ss.

sobre las estratificaciones socioculturales en que se articula la experiencia artística y «literaria». Es en este sector de investigación donde la sociología de la literatura, así como las otras disciplinas interesadas en el mismo orden de hechos, puede realizar sus más interesantes elaboraciones.

Hasta el siglo XVIII la presión de las transformaciones culturales y sociales modificó los sistemas artísticos con arreglo a modalidades bastante constantes. Los géneros sobrevivían a la declinación de su funcionalidad dentro de los grupos que los habían ideado y usado, y a menudo eran refuncionalizados para otros usos con una serie de adaptaciones a la situación que había cambiado. La organización industrial en la producción de la cultura ha estimulado bruscamente algunos subgéneros, recortándolos de los planos temático-simbólicos de los géneros en uso adaptados estructuralmente al nuevo modo de producción. La sociedad industrial avanzada requiere también un modelo específico de estructuración de la información artística y, en general, una reorientación global de la semiosis cultural. De este modelo de desarrollo forma parte también un nuevo cuadro de las categorías del sistema de valores y, por ende, nuevas disposiciones del aparato de los usos perceptivos.

Este sistema y este aparato son activados por experiencias paralelas a las específicamente artísticas. Por ejemplo, la semiosis de los bienes de consumo sólo aparentemente es extraña a ellos. En primer lugar, porque son transmitidos por el lenguaje publicitario —presente en más medios formalmente diferentes—, que, por sí mismo, como se ha observado, constituye otra fuente de percepción estética; y, en segundo lugar, porque son preparados por disciplinas, como el diseño industrial, sobre cuyo carácter estético desde hace tiempo se han abierto amplios debates.

Sobre todo en el segundo período de la era industrial, o sea, a partir de la difusión de los medios de comunicación de masa, esta heterosemiosis tiende a reestructurar las tradiciones culturales también en el nivel de la percepción estética. A ella hay que atribuir las rápidas opciones de tan vastos públicos en favor de los géneros de la paraliteratura, desde tantos puntos de vista vehículos ellos mismos de las nuevas formas de la producción objetual.

En esta misma interferencia habría que ver la causa de la ya observada multiplicación de subgéneros cuyo programa o modelo de articulación —habitualmente elemental— es modificado continuamente por el surgimiento de relaciones no distintivas y no opositivas con respecto a otros géneros. El tradicional proceso de diferenciación y funcionalización circunscrita de

los géneros parece ahora alterado en favor de una práctica de la intersección abierta de sus formalidades. Este fenómeno es fácilmente observable sobre todo en el conjunto de los neogéneros que utilizan la imagen (*comics*, fotonovela, cine de animación, foto con acotaciones, publicidad, etc.). El ámbito de ejercicio de esta producción es ahora el de estratos cada vez más amplios de las distintas comunidades y afecta a los códigos fundamentales de su proceso de aculturación. El más afectado de estos códigos es, naturalmente, el de la lengua, sea por la circulación, en el plano de la forma de la expresión, de las lenguas extranjeras y del nuevo módulo palabra+imagen, sea por la génesis de una nueva lengua de comunicación, al menos en Italia, diferente de la literaria y de los dialectos.

Los géneros de la paraliteratura deben su difusión también al hecho de ser, con arreglo a diversas modalidades, vehículos de módulos elementales de información. Esta elementalidad está ligada a la tipología de las tramas, de las imágenes, de los lenguajes fuertemente connotativos, y al vínculo con la información básica del ciudadano medianamente aculturado. Es decir, estos géneros tienen un bajo nivel de información, su formalidad más frecuente es la combinación y el *collage*, como demuestran, por ejemplo, las series de *comics* en que los protagonistas y los acontecimientos son los de la crónica negra y roja, ya conocidos por el usuario a través de otros canales de información. También en este sentido, estos géneros son partícipes por entero de la semiosis colectiva sobre los hechos comunicados y tienden, probablemente, a saturar el espacio que la información culta nunca ha logrado ocupar. Son, pues, el medio de una aculturación que, aunque continúa creando los bolsones elitarios y acentúa así el proceso de concentración del conocimiento en la cúspide, favorece y demanda diversos modos y áreas de alfabetización, no entendida ya únicamente como aprendizaje de los rudimentos de la lengua. El modo tradicionalista como ha sido instalada la costosa máquina de la instrucción escolar es, evidentemente, inadecuado a las demandas de la sociedad industrial avanzada.

Estos factores modifican profundamente la dinámica de la semiosis comunitaria y alteran también los registros separados y específicos de los lenguajes artísticos. El incremento también cualitativo de la paraliteratura y su amplia difusión tienden, pues, a modificar el mercado del sistema literario «tradicional». Todas las líneas de la investigación literaria llegan, en realidad, a esta neosemiosis también por el hecho de que la industria cultural tiende a favorecer los géneros más competitivos en el consumo y, por consiguiente, en particular la paraliteratura y los «otros» géneros que en-

tran, también, en la lógica general de la producción para el mercado. Esto no excluye que también en el caso de la paraliteratura tienda a reproducirse el mismo fenómeno de diferenciación del producto que ya ocurrió en el sistema literario en la era preindustrial. O sea, también la paraliteratura es producida «mirando» a diversos grupos sociales o niveles de información. Fenómenos análogos han ocurrido ya con frecuencia en la historia de las culturas europeas (véase, por ejemplo, la reestructuración del sistema de la información después de la invención de la imprenta), pero nunca han afectado directamente a sectores tan amplios de las distintas comunidades, ni de manera tan total a las tradiciones culturales de éstos.

Conjuntamente con estas modificaciones, no sólo se ha precisado un nuevo aparato conceptual idóneo para describir la génesis de las nuevas formas de comunicación, sino que también se ha definido un nuevo tipo de operadores culturales. La transformación de la idea de sistema literario acontece, en primer lugar, en las convenciones de los grupos de los destinadores, los intelectuales asignados a los diferentes momentos de la producción cultural, imposibilitados de captar el sentido del desarrollo global de ésta por el aumento de su especialización y de controlar las directrices del mismo por la falta de una participación efectiva en las decisiones del poder político y económico.

Traducción del italiano: *Desiderio Navarro*