

Politización de los ‘géneros menores’ en la obra de Angélica Gorodischer

Adrián Ferrero

Universidad Nacional de La Plata
Argentina
amferrero@uolsinectis.com.ar

Resumen

Los debates en torno de la definición de conceptos tales como “lo popular” y “lo masivo”, así como los juicios de valor sobre ellos vertidos, han atravesado el siglo XX y han ocupado, sobre todo, a los intelectuales. Quizás porque percibieron a estas nuevas manifestaciones como una “amenaza” al universo letrado tradicional, quizás porque las modalidades que adoptó este fenómeno no satisficieron sus expectativas de excelencia o de crítica al *status quo* cultural.

A partir de un relevamiento somero de los hitos de la historia de las conceptualizaciones sobre este grupo de productos culturales (Benjamin, Adorno, Rest, Eco) y en procura de definir algunas categorías delimitadoras para fijar constelaciones de sentidos, nos centramos en la tesis de Ana María Amar Sánchez (2000) según la cual un *corpus* de textos de la literatura latinoamericana habría procedido a la apropiación de elementos de la cultura de masas, al tiempo que en esa misma operación se habría separado de ella. Ello, según Amar Sánchez, habría politizado los elementos “masivos” y habría dado por resultado un tipo de literatura atípica.

Nuestro artículo se propone ampliar el *corpus* de autores estudiados por Amar Sánchez así como los géneros comprendidos en ese estudio, incorporando exponentes de la ciencia ficción y, en especial, a una autora como Angélica Gorodischer. Asimismo, estudiaremos cómo la narradora rosarina politiza en segundo grado esos aportes de “lo masivo” al atravesarlos por problemas de género (*gender*).

Palabras claves: géneros-género-Angélica Gorodischer-“cultura de masas”-politización

Keywords: *genres – gender - Angélica Gorodischer - ‘mass’ cultura - politicization*

Fecha de recepción: 27/12/2004

Fecha de aprobación: 23/08/2005

Las polémicas en torno de la definición de conceptos tales como “lo popular” y “lo masivo”, así como los juicios de valor sobre ellos vertidos, han atravesado el siglo XX y han ocupado, sobre todo, a los intelectuales. Quizás porque percibieron a estas nuevas manifestaciones como una “amenaza” al universo letrado tradicional, quizás porque las modalidades estéticas que adoptaron estos fenómenos no satisficieron sus expectativas de excelencia respecto de modelos canónicos ni sus apetencias de que encarnaran una

ideología crítica (en tanto las increpaciones que sobre estos productos culturales llovieron provinieron, sobre todo, del marxismo no ortodoxo). Lo cierto es que, salvo los declaradamente populistas, los intelectuales se han manifestado al menos reacios ante la “cultura de masas” y los “géneros populares”, observándolos con recelo, como a objetos excéntricos, o bien recluyéndolos en categorías de orden jerárquicamente despectivo al considerarlos “géneros marginales” o “menores” dentro del sistema literario. Fue, sin lugar a dudas, Raymond Queneau quien, en su carácter de editor de la *Histoire des littératures* (vol. III), de 1958, en la *Encyclopédie de la Pléiade*, sentara precedente al confinar bajo la denominación de “géneros menores” a productos culturales tan disímiles como la ciencia ficción, el folletín, la novela policial y la literatura radial y cinematográfica.

La definición de las categorías antes citadas, en términos de “lo alto” y “lo bajo”, implica juicios de valor que se enfrentan según las escuelas o los grupos. Es bien cierto, paralelamente, que el peculiar fraseo de estos términos encubría batallas ideológicas o bien prejuicios que coadyuvaron a enturbiar o enrarecer más aún un significado de difícil establecimiento. Aclarada la inestabilidad de este cuerpo de precisiones, nos centraremos para nuestro análisis en las que establece Ana María Amar Sánchez (2000).

La autora se refiere a lo popular como “el conjunto de lo que está excluido de lo legítimo y oficial” (2000: 12). En este sentido, “lo popular” aparece ligado a instancias alternativas por lo general no institucionalizadas pero, sobre todo, no impuestas por una autoridad. Precisamente, la autoridad institucionaliza para fijar constelaciones de sentido e imponerlas para, de ese modo, subordinar o disciplinar a los sujetos.

La cultura de masas o, más precisamente, los “géneros masivos”, constituyen “un conjunto de prácticas en estrecha relación de dependencia del desarrollo que desde el siglo XIX han tenido las formas de reproducción técnica” (13).

Si lo que define a este conjunto de prácticas asociadas a un repertorio de géneros limitado (el policial, la ciencia ficción, el radioteatro, la telenovela, la fotonovela, el cine, etc.) es su fuerte vinculación con la reproducción serial, es esa misma cualidad la que define sus condiciones de producción y recepción. Se trata de manifestaciones en las que la variable cuantitativa incide de un modo determinante en su definición cualitativa, como ya lo advirtiera Walter Benjamin en su estudio pionero sobre la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, que data de 1936. En efecto, Benjamin vislumbraba hacia época tan temprana la estrecha dependencia entre multitud, mercado, saberes y prácticas tecnológicas y productos culturales. Lo que equivale a señalar que ya percibía en sus textos con la antelación de un sismógrafo los alcances y la incidencia de la base material sobre la superestructura.

Tomemos, por caso, la literatura policial. Este género nace en 1842 en los Estados Unidos y sus primeros exponentes lo constituyen una trilogía: *Los crímenes de la calle Morgue*, “La carta robada” y “El misterio de Marie Rogêt”, de Edgar Allan Poe. Esta serie de textos fundacionales establecerán y estabilizarán los que, más tarde, serán los rasgos y la preceptiva propios del género. Configurado como una fórmula, el policial básicamente es un tipo de texto que tiende a confirmar las expectativas del lector, a ratificar los rasgos de un código. Si ello no ocurriera, ese rasgo ahuyentaría al lector que lo desconocería en su impureza. Así, el rasgo masivo de estas formas, las vuelve fuertemente codificadas, en el sentido de que mantienen una relación abarcativa hacia el mercado, intentando preservarlo y contenerlo, no desafiarlo. Los experimentos son impensables en esas condiciones de pureza. El género pervive gracias a su permanente ratificación pero, paradójicamente, su creación fue el efecto de un gesto rupturista, fundante. Habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XX para que un grupo de productores culturales elabore una serie de operaciones estéticas que renovará la fuerte fijación del género.

Tanto el policial como la ciencia ficción, si bien cuentan —como hemos visto— con antecedentes ilustres anteriores y posteriores a su fecha de “popularización”, se consagran como tales en los famosos *pulps* o publicaciones “de pulpa” (así llamadas porque se elaboraban con los residuos de la pasta de papel). Se trataba de publicaciones de escaso costo que se vendían por cientos de miles y que diseñaban el gusto de un público de base muy amplia. Se accedía a ellas no en librerías sino en quioscos y la misma demanda de los consumidores obligaba a una producción febril.

Hay toda una línea de críticos y estudiosos que condena abiertamente este tipo de manifestaciones culturales. Quien sentara precedente en esta materia fue, sin duda, uno de los miembros más relevantes de la Escuela de Frankfurt: Theodor Adorno. En su conocida polémica con Walter Benjamin, el filósofo denosta a la así llamada “industria cultural” por considerar que invita a la credulidad, que no alimenta el juicio sino que lo adormece y, básicamente, por suponerla portadora de una lógica repetitiva, adjudicándole una ideología conservadora que perpetúa las relaciones de dominación tardocapitalistas. Benjamin, en el extremo opuesto, ve la otra cara de la cultura de masas: la posibilidad virtual de una democratización de los bienes simbólicos, en el acceso colectivo a productos estéticos y culturales, en las posibilidades de visibilidad que estos medios ofrecen y también, en la posibilidad de un hipotético “uso diferente” del que los maneja en esa actualidad. Esta dicotomía fue más tarde resumida por Umberto Eco hacia los años sesenta en términos de “apocalípticos e integrados”, una opción binaria que se repetirá todo a lo largo de los debates que atraviesan nuestro siglo. Amar Sánchez alerta sobre el hecho de que la mayoría de los análisis de los

“géneros masivos” suele quedar reducida a los efectos ideológicos de las fórmulas narrativas, más que a indagar en otras aristas del problema, esto es, a indagar en otros de sus usos o apropiaciones.

Jaime Rest, en su trabajo sobre literatura y cultura de masas, enumera los cuatro grupos en que el estudioso Daniel Bell resume las objeciones contra la “cultura de masas”. Ellas son:

-corrupción de la “cultura elevada” a causa de que el artista legítimo se siente desalentado por las preferencias que el público demuestra hacia composiciones insustanciales o “bastardas”

-desnaturalización de las obras de arte clásicas al utilizarlas en contextos impropios y al adaptarlas a modalidades subalternas (cine, periodismo, fotonovela, etc.)

-inflación de valores, al atribuir cualidades relevantes a elaboraciones mediocres revestidas de una dignidad sólo aparente

-estímulo de las pasiones más groseras, al halagarlas con grave perjuicio para la moral y la conducta. (1967: 19).

Lo que es evidente es que el problema de la cultura de masas o cultura popular (ya desde su misma enunciación) no es inocente desde ningún punto de vista y se propone como un campo de fuerzas y contiendas en la medida en que faculta para incurrir en paternalismos o en elitismos. En un mundo moderno, no hay que olvidar que la obligación de todo Estado es la instrucción universal y ella forma parte de la democratización que se supone una de sus funciones primordiales e indelegables. Las sociedades latinoamericanas contemporáneas, por el contrario, huérfanas de políticas de Estado que instrumenten prácticas culturales de inclusión, quedan a merced de los caprichos del mercado y de los eventuales consumidores, aquellos satisfechos que no necesariamente optan por productos culturales densos sino que, por el contrario, se entregan a la experiencia amable y jolgoriosa del pasatismo o el entretenimiento.

El propósito de este trabajo, más que entrar en la polémica que desveló a tantos pensadores, es considerar las posibilidades comunicantes que hay entre la así llamada alta cultura y la cultura de masas, por lo menos en la consideración de algunos de sus géneros. Tomamos ambos términos en este caso más a título descriptivo que valorativo, aunque, como viéramos, la misma definición de ‘alto’ y ‘bajo’ plantea *a priori* una evaluación por parte del sujeto de la enunciación, dado que ambos son términos relacionales.

En efecto, es interesante pensar la cultura como un campo conflictivo por excelencia en el que investigadores como Néstor García Canclini definen categorías como “lo culto” y “lo popular” en términos de “construcciones culturales que no tienen consistencia como estructuras naturales” (Amar Sánchez 2000: 16) y que son tributarias de coyunturas históricas que las han

esencializado. García Canclini relativiza e historiza así un binomio de nociones que parecían cerradas o clausuradas. Asimismo, hay otros enfoques que ven distintos puntos de intersección, fusión y transformación entre las culturas que no se constituyen como pacíficos sino, antes bien, como conflictivos. Es visible —y estudiosos como Mijaíl Bajtín se han ocupado de demostrarlo— cómo los distintos estratos de la cultura reciben “préstamos” y apropiaciones los unos de los otros. Y, como lo señalara Michel Foucault en *Arqueología del saber*, hay saberes que circulan por los distintos campos de la cultura, emigrando así y provocando mutaciones simbólicas y materiales. Tal sería el ejemplo de la utilización que de los saberes disciplinarios hace la ciencia, diverso del que hace un género literario como la ciencia ficción. En uno y otro estrato se modifica el estatuto de su colocación en un sistema y, por lo tanto, su función social.

Son estas zonas a “cruce” a las que Amar Sánchez interpela en su libro, que se propone indagar en el vínculo entre la “alta literatura” y las formas de la cultura de masas. Así, se observan operaciones de trasvasamiento que ciertos escritores pondrían en práctica en sus respectivos proyectos creadores (Bourdieu 1967) y que se verificarían como una verdadera toma de partido con respecto a los antiguos dominios escindidos. Tal como señala Amar Sánchez, este problema se puede pensar en el seno de otro que lo abarca: los modos en que las imágenes y convenciones pertenecientes a la cultura de masas han puesto en crisis y desestabilizado las categorías tradicionales en las que se piensa al arte durante la última mitad del siglo XX.

La tesis central del libro de Amar Sánchez postula que habría un *corpus* de textos hispanoamericanos que plantearían, respecto de su uso ordinario o canónico, un:

[...] uso de fórmulas masivas y sus modos de representación que implica una táctica de apropiación que permite su disfrute, el goce y el reconocimiento de su encanto, pero también supone estrategias que dejan establecidas las distancias [...]. (2000: 23).

La estrategia de recurrir a la magia de estos géneros menores implica un juego con un doble placer: por un lado, el placer del reconocimiento de las fórmulas remanidas, que tienden a confirmarse a sí mismas; por el otro, estos géneros menores brindan por lo general emociones fuertes y una carga de suspenso que la alta literatura no siempre admite por restricciones de decoro.

Es por ello que Amar Sánchez habla de “juegos de seducción y de traición”, con un sintagma propio del melodrama: en la apropiación “taimada” de esos códigos desgastados se apela a las “emociones fuertes” para halagar el interés de los lectores; pero se trata de un uso espurio, desviado, en la medida en que se los refuncionaliza en otro contexto. Según Amar Sánchez, estas estrategias tenderían a politizar todo un conjunto de

manifestaciones culturales que literalmente se asociaban a la domesticación ideológica, o bien invitaban a la credulidad, según los críticos de la así llamada industria cultural.

Dentro de la lista de autores que la investigadora menciona, figuran nombres tan célebres como los de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Rodolfo Walsh. Pero también los de Manuel Puig, Juan Sasturain y Eduardo Goligorsky, sobre todo asociados al policial, pero también al folletín y la historieta.

Amar Sánchez no menciona a una autora argentina ni a un género que se asocian tempranamente con la cultura de masas, como la ciencia ficción, al menos tal como la historia su máximo teorizador argentino, el investigador Pablo Capanna (Capanna 1992). Es en ese vacío en el que este trabajo intenta insertarse y, si fuera posible, producir algún aporte al problema.

Angélica Gorodischer es una escritora nacida en Buenos Aires en 1928 que ha transcurrido casi toda su vida en la ciudad de Rosario. Empieza su carrera literaria tardíamente, en la década del sesenta. Lleva publicados más de veinte libros, entre cuentos, novelas y antologías de narradoras argentinas y latinoamericanas cuya recopilación y prólogos le pertenecen. Podríamos sintetizar la trayectoria de su proyecto creador diciendo que sus comienzos se vinculan al género policial, luego su producción se vuelca hacia un género con escasa o nula tradición en el país, como la ciencia ficción y, finalmente, hacia fines de la década del setenta y principios de los ochenta, sus preocupaciones se orientan hacia una indagación sistemática y de militancia en el feminismo y la ficción de ese año.

Lo que nos proponemos es mostrar la apelación de Gorodischer a recursos de la cultura de masas y los géneros menores (básicamente en relación con el policial y la ciencia ficción) y estudiar la manera en que la autora rosarina procede a politizar doblemente esos recursos: primero, sirviéndose de ellos en el sentido arriba señalado por Amar Sánchez; segundo, proponiendo una revisión de dichos géneros a la luz de una lectura feminista y cuestionando principios patriarcales que los definieron en su configuración y consolidación. Es por ello que pone en cuestión el estatuto mismo de su adjetivación de “menores” al realizar una serie de operaciones tanto estéticas cuanto ideológicas, tendientes a desestabilizar viejas certezas de la institución literaria.

Con un cuento policial (“En verano, a la siesta y con Martina”) Gorodischer se hace acreedora del II Premio del Semanario *Vea y Lea*, otorgado por un jurado integrado, entre otros, por Rodolfo Walsh. De este modo, la primera “consagración” de Gorodischer vendrá de la mano de un género que difícilmente el sistema literario entronizará. Jorge B. Rivera y Jorge Lafforgue (Lafforgue y Rivera 1995) refieren en su libro sobre la evolución de la literatura policial en la Argentina que durante muchos años

los escritores consagrados escribían secretamente policiales que procedían a firmar con seudónimo, debido al descrédito que provocaba este hecho entre sus pares y en el lectorado. Esta tendencia empieza a revertirse hacia 1940, fecha en que se producen una serie de operaciones culturales merced a las cuales el policial comienza a circular entre los intelectuales más cultivados y se comienzan a revisar los prejuicios sobre los que se asentaba su valoración de lo que denominaban “géneros de evasión”. Entre esas operaciones vale mencionar la iniciativa de la colección *El séptimo círculo*, que dirigieran hacia 1944 Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, que difundió la mejor literatura de ese género escrita por autores de la alta literatura (Nicholas Blake y Dashiell Hammett, entre otros). A ello hay que sumar los propios ejercicios literarios de los escritores mencionados, dado que poco a poco comienza a conformarse una promoción de productores culturales que dan a conocer textos policiales vernáculos.

Más adelante, en la posdictadura (1984 y 1988, respectivamente), Gorodischer publicará dos *thrillers* o novelas de suspenso (*Floreros de alabastro*, *alfombras de Bokhara* y *Jugo de mango*). Ambos libros, en palabras de su autora, “son la misma novela”. Esta semejanza referida por la escritora estriba en una diégesis y un sistema de personajes muy similar (una mujer madura, que a partir de una serie de equívocos se ve envuelta en un caso de intriga policial que resuelve más que nada merced al azar). Las protagonistas de ambas novelas son mujeres mayores que, abocadas históricamente a la maternidad, a trabajos domésticos o a oficios tradicionalmente femeninos (como la docencia secundaria) “descubren” nuevas facetas y posibilidades de la feminidad. Este camino hacia el autoconocimiento y la afirmación se halla asociado a un motivo literario que acompaña la búsqueda de identidad desde larga data, como lo es el viaje, en un caso a México, en el otro a una isla de incierta cartografía del Caribe.

Lo que diferencia a estas novelas de Gorodischer de la antigua novela-problema es, precisamente, la falta de causalidad en el engranaje de la pesquisa. En ellas todo parece sucederse más merced a la casualidad que a una motivación y a un ejercicio riguroso del intelecto o la inferencia.

Entendemos que Gorodischer, como adelantáramos, politiza el género desde dos instancias. Primero, proponiendo el abordaje de un género menor, asociado por lo general al escapismo y a la evasión. Por el otro, lo politiza en segundo grado proponiendo un uso no canónico del género: la protagonista es una mujer y no un hombre. El lenguaje que utiliza la protagonista es una jerga masculina que no elude la obscenidad ni los saberes propios de ese sexo. Recordemos que en el policial las mujeres estaban destinadas más a perturbar un orden que a restituirlo. Víctimas, amantes secundarias o simples testigos, asistían o padecían los hechos policiales administrados por la masculinidad. Gorodischer aquí se planta frente a la tradición literaria y

descubre matrices patriarcales en la constitución de los géneros literarios, matrices que tiende a subvertir y a disolver con su práctica escrituraria.

Observemos cómo Gorodischer “seduce” con el suspenso y los recursos encantatorios clásicos del género, al mismo tiempo que sorprende y desbarata esas expectativas porque a lo que verdaderamente el lector asiste es a una revisión de la práctica literaria en su estatuto genérico (*genre*) a partir del concepto deconstructor de género (*gender*).

En su último libro de cuentos policiales (*Cómo triunfar en la vida*, 1998) Gorodischer retoma el género después de años de haberlo abandonado. Todas las historias que conforman el volumen proponen un itinerario similar al esbozado en las obras precedentes. En este caso, Gorodischer retoma la tradición “dura” del género pero tratada con humor, como “en sordina”. De esta manera, un motivo tan recurrente y definitivo del policial negro como lo es la violencia es parodiado y, por ello, atenuado. Nota común a casi todos los textos, la violencia tanto física como simbólica es ejercida por las mujeres, quienes toman las armas y delinquen homologándose así al sexo dominante. Invirtiendo la lógica de la dominación, Gorodischer da consistencia narrativa a una teoría crítica y emancipatoria como el feminismo y construye representaciones de la femineidad que hacen estallar las restricciones genéricas (*gender*).

Respecto de sus textos de ciencia ficción, podría postularse algo equivalente, salvo que señalando los rasgos privativos de ese género. En ellos (*Opus dos* 1967, *Bajo las jubeas en flor* 1973, *Casta luna electrónica* 1977, *Trafalgar* 1979 y *Kalpa Imperial I y II* 1983 y 1984) Gorodischer politiza un género menor (que, tal vez, tendía en el mejor de los casos a ser moral o políticamente aleccionador) cuestionando principios autoritarios como el racismo, el imperialismo, el patriarcado y el totalitarismo de Estado. Se amplía aquí el repertorio de ideologías y prácticas sociales sobre las cuales la autora formula una crítica, quizás porque los tópicos de la ciencia ficción y la amplitud temática que la caracterizan permiten el abordaje de universos utópicos y distópicos muy diversos y una mayor libertad creativa.

Desde una perspectiva muy distinta a la de Amar Sánchez, Marcelo Cohen propone en su artículo “La ciencia ficción y las ruinas de un porvenir” (Cohen 1999) que a comienzos de los años setenta, “la estética transvanguardista avisó que la disgregación del lenguaje y el relato no podía extremarse más sin que el lector pidiera el divorcio (...)” (Cohen 1999: 20). Nuevamente se vuelve a levantar “la bandera de la narratividad y volvieron a abundar las historias con finales y comienzos rotundos” (20). Según Cohen, este retorno a “la vieja escuela” permitió un replanteo de nuevas estrategias de acceso a la complejidad, no irreductibles a preocupaciones abrumadoras. Es así como surge un grupo de escritores (Auster, Piglia, como antes lo hicieron Dostoievski y Borges) que:

[...] recurrieron al género policial, la novela de espías o el melodrama para situar el argumento en un dispositivo que, desplazando lo accesorio y violando sólo alguna de las convenciones, permitiera situar la exploración, el conocimiento metafísico, la erudición, la reflexión histórica y la escritura en general en un plano de mayor definición. (20).

En efecto, Cohen y Amar Sánchez llegan a la misma conclusión desde presupuestos teóricos y epistemológicos distintos: Cohen, situando esta apelación desviada al relato “de fórmulas” por la crisis que llevó al divorcio entre público lector y experimentación estética propios de la experimentación; Amar Sánchez, porque piensa el problema desde la perspectiva de la “invasión” o los “préstamos” de un sector de la cultura por otro. Y esa intrusión es percibida como inevitable, dado el caudal de la influencia que revistió el desarrollo de lo masivo durante la segunda mitad del siglo XX en Occidente.

Marcelo Cohen, en el mencionado artículo, asevera algo más que nos interesa discutir. Según Cohen, lo que es privativo de un género como la ciencia ficción es “que nunca ha tenido estrategias narrativas de su competencia, ni dispositivos que haya desarrollado por su cuenta” (20). Según el autor, lo que caracterizaría a la ciencia ficción sería su “amoralidad textual” debido a su inescrupuloso abuso de otras poéticas. Por ello, la considera:

[...] pionera de la posmodernidad literaria, que crea historias nuevas por combinación de historias viejas, de nuevos sentidos por combinación de signos agotados, o de representaciones nuevas por combinación azarosa de textos ya escritos. (20).

Nos permitimos discrepar con esta afirmación de Cohen, dado que entendemos que sí habría un conjunto de procedimientos y tradiciones propios del género (como la anticipación, la retrospección —variantes ambas del mismo fenómeno—, la deformación a través de la hipérbole de ciertos rasgos que se exageran, además de un repertorio de temas que son propios de la tradición de este género). No obstante, lo que nos interesa, más que polemizar con Cohen, es pensar la obra de Gorodischer que se adscribe a la ciencia ficción en relación con la tradición nacional e internacional, para percibir así los desplazamientos que ella operaría en el género.

Gorodischer en sus textos de ciencia ficción retoma tópicos propios de la tradición del género (las naves espaciales, los viajes intergalácticos, los navegantes interplanetarios, los mundos paralelos, etc.) pero los pone al servicio de la así llamada alta literatura. Al mismo tiempo, en libros como por ejemplo *Trafalgar* (1979) plantea una crítica rotunda al imperialismo y al androcentrismo (en cuentos como “Casta luna electrónica” o “De

navegantes”), politizando un género que si bien se origina históricamente en un deseo de denuncia (recordar que una línea de la ciencia ficción se entronca con una zona de lo que llamamos “la utopía”), en su momento de consagración masiva a través de los *pulps* se trivializa y queda neutralizado este componente. De este modo, Gorodischer se sirve de ideologemas que elaboran modos de réplica literaria (Avellaneda 1983) a ideologías y prácticas que circulaban al momento de escribir sus ficciones. Así, en *Trafalgar* aparece un ideologema de género (*gender*) a través del cual se pone en evidencia el autoritarismo propio del patriarcado (Gorodischer plantea un universo utópico gobernado por un aristomatriarcado).

Un caso excepcional lo constituye “La pera irremediable”, cuento que Angélica Gorodischer escribiera en coautoría con el físico y escritor argentino Guillermo Boido. Se trata de un texto límite porque confluyen en él rasgos propios del género de ciencia ficción y del policial, aunadamente. Ejemplo de texto tensionado por ambos códigos, el argumento es policial, pero los móviles del crimen descansan en la amenaza que reviste la revelación de una hipótesis científica cuya difusión perjudicaría al asesino. En este sentido, “La pera irremediable” plantearía un caso de híbrido genérico tributario de una retórica compartida por dos dominios, “tironeada” por ambos géneros.

El cuento es, en último caso, una reflexión profunda sobre las corporaciones científicas con sus matices institucionales y la posibilidad de una amenaza a la estabilidad de las jerarquías y los lauros que las rigen. Politizado esta vez no desde planteos feministas sino desde un señalamiento en torno de figuras oscurantistas que habitan en el seno de las instituciones del saber, el cuento propone la resolución de un enigma que se vuelve simultáneamente la confesión del asesino (la figura de Galileo, de Giordano Bruno, tanto como del resto de los “mártires” de la comunidad científica planea por estas páginas).

Por último, sería oportuno pensar la obra de Gorodischer en relación con un sector de los géneros menores como el melodrama. En primer lugar, es interesante remitir a un artículo de Gorodischer sobre la telenovela (Gorodischer 1996) titulado “El infinito plural”, porque es allí donde sienta sus puntos de vista en torno de la industria cultural. Si bien la telenovela consiste en el “cruce” entre melodrama, discurso audiovisual y medios masivos o técnicas reproductivas, es interesante la posición que toma la autora frente a estas estructuras narrativas o “modos”.

En el mencionado trabajo, Gorodischer adopta una mirada “a lo Adorno”, en el sentido de que sin concesiones toma partido en contra del esquema simplista y maniqueo que propone ética y estéticamente un género de esta índole.

El problema, nos parece, hay que pensarlo desde el feminismo militante de Gorodischer. Una persona que, precisamente, intenta abolir los tradicionales estereotipos patriarcales mediante los cuales la mujer era heterodesignada por la dominación masculina, no puede adherir, por principio, a una estética (y, por tanto, a una política y a una moral) que se construye a partir de patrones sexistas, como por excelencia lo hace la industria de masas. Termina Gorodischer su trabajo señalando que:

los aficionados a las telenovelas tienen una versión doméstica y envilecida de la realidad en la que nada nunca cambia, en la que se repiten caras, palabras, teléfonos, gestos, muebles, intenciones, alfombras, destinos, flores de plástico, linajes, silencios, vajilla, delitos, tonos, ropas, lágrimas, hasta conformar una especie de eternidad degradada, pálido cadáver de algo que nunca terminó de nacer. (Gorodischer 1996: 50).

Es precisamente este carácter reiterativo, altamente codificado, el que fundamentaba los comentarios lapidarios de los críticos de la industria de masas.

En otro sentido, puede pensarse la relación de la obra de Gorodischer con el melodrama en un uso recurrente de la hipérbole y de una “retórica del exceso” aplicadas a varios planos del texto literario. Por ejemplo, el maniqueísmo asociado por lo general a cuentos donde se cuestionan las relaciones en un mundo patriarcal (“Los propósitos del cazador”, 1996 o “El beguén”, 1997). Una polaridad moral entre las mujeres, que son muy buenas o “víctimas” y los hombres que son muy malos y son los victimarios que son vencidos en su prepotencia y reciben un castigo aleccionador. En este sentido, los sexos están “moralmente marcados” en tanto encarnan por su misma esencia las reglas y los términos de un conflicto.

Más aún, en una novela como *La noche del inocente* (1996), el pobre, pequeño, ínfimo novicio Pisou, descalificado y utilizado por sus superiores corruptos termina recibiendo la recompensa del contacto físico con una figura como la Virgen María, quien lo conduce de la mano a lo que se supone es el Paraíso Celestial. Nuevamente aquí advertimos la presencia de un maniqueísmo moral, no asociado a lo sexual en este caso, sino a las jerarquías (inversamente proporcional a ellas, cabe agregar). Y en este texto, los pobres son premiados y los superiores y ricos debidamente castigados ejemplarmente. Se cumple aquí lo que Peter Brooks denomina “*the recognition of virtue*” que se da, además, con el agregado de una presencia “providencial”, de una suerte de milagro. Paralelamente, todo el texto está diseñado según el contraste moral entre las cúpulas y los inferiores y esa misma brecha es la que configura la identidad.

Para concluir, podemos decir que la cultura en su acepción más amplia se configura como un espacio dinámico, no estable y en el que las

definiciones que permiten dar cuenta de sus variaciones no son fijas y, menos aún, esenciales. Toda categorización cultural es historizable y tributaria de un debate fechado. Esto es lo que dejan como saldo las intervenciones de Néstor García Canclini.

Es por ello que hablar de “alta” o “baja” cultura, o de géneros “menores” o “marginales” remite inevitablemente a un enunciador histórico y a una serie de valores fundantes de esas categorías, esto es, a una axiología. No obstante, tampoco caeremos en un relativismo absoluto, y pensaremos estas categorías, sobre todo, como descriptivas y no evaluativas.

En vista de ello, es posible percibir un sector de la cultura altamente permeado por los medios de comunicación de masas y las técnicas reproductivas, lo que incide de un modo determinante en su definición cualitativa.

En este sentido, es interesante pensar a la cultura como un campo de circulación de saberes y prácticas que se entremezclan, litigan, combaten por la legitimidad y los mismos bordes de su delimitación. Así, es posible advertir que una zona supuestamente incontaminada de la cultura como los textos literarios de sus letrados, entran en contacto con manifestaciones culturales ubicadas en “la otra orilla” del espectro cultural.

Vemos así cómo un grupo de escritores se sirve de estrategias y recursos propios de esa zona “no legitimada” o “no oficial” y los pone al servicio de otros fines. En este gesto se observa una apuesta ideológica y, quizás, se percibe un agotamiento proporcional de las fórmulas que antes se constituían como definitivas y centrales, propias de esa legalidad.

Lo que surge de esos préstamos es una obra “tensionada” por los dos dominios, cada uno de los cuales se lo disputa pero que, al mismo tiempo, lo desconoce en su falta de pureza, aunque no por completo. Vista por los puristas massmediáticos o populistas como un producto deseable y por la alta literatura como una “aberración”, estos textos literarios no encajan en ninguna hipótesis tranquilizadora.

En definitiva, estas elecciones formales importan una opción ideológica, que cuestiona las zonas definitivas y centrales y tiende a reposicionar o a otorgar nuevos valores a objetos viejos y desgastados. En esto encuentra Marcelo Cohen un común denominador con la posmodernidad literaria.

Por último, retomar desde otro lugar géneros cuya misma denominación se entiende como peyorativa, implica revisar las categorías y los juicios sobre los que se asienta el “sentido común” de la crítica, su propia doxa, en particular y del funcionamiento del sistema literario, en general, así como la construcción de un canon.

La práctica escrituraria, en una operación inversa (esta vez es ella la que interpela y dirige la palabra a la crítica procurando, premeditadamente o no, impugnar sus prejuicios) se reviste de un valor fundante para cuestionar tanto

certidumbres de la crítica literaria o cultural cuanto formas de concebir su propio funcionamiento endógeno y la construcción de una tradición. Autoras como Gorodischer producen textos inquietantes que pulverizan formas de categorización e intelección institucionales y reordenan las emanaciones simbólicas de una sociedad a la que restituyen su carácter conflictivo, carácter que la crítica literaria tendía a normalizar y a borrar de litigios. Ello nos puede hacer pensar sobre el carácter comunicante que debe tener la crítica literaria con la práctica literaria, y sobre la función de alerta que ésta última debe ejercer sobre la primera si aquella no vela por sus propias limitaciones.

Obras citadas

- Ana María Zubieta, Dir. *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Colección Estudios de Comunicación. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Absatz, Cecilia. *Mujeres peligrosas. La pasión según el teleteatro*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- _____. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1993.
- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Colección Estudios Culturales. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora., 2000.
- Amícola, José. “ ‘Gender’ y ‘Genre’ en Manuel Puig”. *Lateinamerika. Studien 36. Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Ed. Roland Spiller. Frakfurt am Main: Vervuert Verlag, 1995.
- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología. Modos de réplica literarios en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983.
- Balboa Echeverría, Miriam y Ester Gimbernat González, Comps. *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1995.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. En Walter Benjamín. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1987.
- Boileau-Narcejac. *La novela policial*. Colección Letras Mayúsculas. Traducción de Basilia Papastamatin. Buenos Aires: Paidós, 1968.

- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". En Pouillon *et al.* Problemas del estructuralismo. México: Siglo XXI, 1967. 135-82.
- Brooks, Peter. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess.* Yale University Press New Haven and London: 1995 (1976).
- Capanna, Pablo. *El mundo de la ciencia ficción. Sentido e historia.* Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.
- Cawelti, John. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.
- Cohen, Marcelo. "La ciencia ficción y las ruinas del porvenir". Revista *Punto de Vista*. Revista de Cultura. 65. (Diciembre de 1999): 17-23.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados.* Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 1968.
- Gorodischer, Angélica. *Opus dos.* Buenos Aires: Editorial Minotauro, 1967.
- _____. *Bajo las jubeas en flor.* Buenos Aires: Ediciones De La Flor, 1973.
- _____. *Casta luna electrónica.* Buenos Aires: Ediciones Andrómeda, 1977.
- _____. *Trafálgar.* Rosario: El Cid Editor, 1979.
- _____. *Kalpa Imperial.* Buenos Aires: Emecé Editores, 2001. 1ª ed. 1983 y 1984 en dos volúmenes en Editorial Minotauro.
- _____. *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara.* Buenos Aires: Emecé, 1998. 1ª ed. 1985.
- _____. *Jugo de mango.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1988.
- _____. "El infinito plural". AAVV. *La telenovela. Personajes, anécdotas, relatos y opiniones.* Selección, reportajes y prólogo de Carmen Sanpedro. Buenos Aires: Ediciones Desde la Gente, 1996. 43-50.
- Lafforgue, Jorge, Comp.y Prólogo. *Cuentos policiales argentinos.* Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
- Lafforgue, Jorge y Jopge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial.* Colección S y C (Signos y Cultura). Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista.* 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1999.
- Rest, Jaime. *Literatura y cultura de masas.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Rivera, Jorge B. *El folletín y la novela popular.* Buenos Aires: CEAL, 1968.
- Santa Cruz, Isabel *et. al.* *Mujeres y filosofía. Volumen I y II.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura.* Trad. Pablo di Masso. Madrid: Ediciones Península, 1980.
- _____. *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad.* Edición revisada y ampliada. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión. 2000.