

**Marciano, Julio**

---

**Once upon a time in Ohio:  
Presencia, tratamiento y  
efectos de la cultura de  
masas en la narrativa de  
Donald Ray Pollock**

**Tesis para la obtención del título de  
grado de Licenciado/a en Letras**

Director: Mercado, Javier

Documento disponible para su consulta y descarga en Biblioteca Digital - Producción Académica, repositorio institucional de la Universidad Católica de Córdoba, gestionado por el Sistema de Bibliotecas de la UCC.



[Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

**Universidad Católica de Córdoba**  
**Facultad de Filosofía y Humanidades**  
**Licenciatura en Letras**

***Once upon a time in Ohio:***

**Presencia, tratamiento y efectos de la cultura de  
masas en la narrativa de Donald Ray Pollock**

**Tesista: Prof. Julio Marciano**  
**Director: Dr. Javier Mercado**

*You know why America loves a crime story?*

*Because America is a crime story.*

Fargo (temporada 4)

.....	4
-------	---

**Capítulo I: La cultura de masas: discusiones, condenas y reivindicaciones**

1. Sobre las tendencias en el estudio de la cultura de masas.....	21
2. El nacimiento de la cultura de masas.....	22
2.1 La escuela de Frankfurt y la mirada apocalíptica.....	24
2.2 La mirada piadosa de Walter Benjamin.....	28
3. Eco y la refutación de la mirada apocalíptica.....	29
4. La alta y la baja cultura en Pollock.....	30
5. La posibilidad anárquica de la cultura de masas.....	38

**Capítulo II: El género pulp: historia, estética y presencia**

1. Gol desde el margen.....	41
2. Pulp Fiction y Fiction before pulp.....	45
2.1 Sangre de a centavo.....	48
2.2 Mutantes, vampiresas y detectives.....	50
3. Tensión desde el margen.....	53
4. Rojos: un exponente del pulp.....	56

**Interludio: un comentario, un resumen, un juicio y un breve catálogo**

1. El comentario.....	65
2. El resumen.....	66
3. El juicio.....	68
4. El breve catálogo.....	69

**Capítulo III: Personajes y arquetipos: diferencias, roles y efectos**

1. The old west (revisited).....	72
2. La importancia del personaje.....	73
3. El elenco estable del pulp.....	75
4. El personaje según Hamon.....	77
5. El periplo de los Jewett.....	82
6. El arquetipo del bandolero.....	89
7. Sobre formas de lecturas y lecturas que (de) forman.....	93

<b>Conclusiones</b> (epílogo en cinco partes).....	98
--	----

<b>Bibliografía</b> .....	105
---------------------------	-----

## **Introducción**

## *1. Sobre el alcance las ficciones masivas*

Durante una escena del film *Érase una vez en Hollywood*, el actor en decadencia Rick Dalton (Leonardo Di Caprio) se aviene, a falta de mejores ofertas, a hacer el papel de un villano estereotipado en un serial western de televisión. Poco antes de comenzar la grabación, toma asiento junto a una niña que, le revela, es también actriz; la encargada de interpretar a la jovencita a la que él mantendrá cautiva en la grabación. El contraste entre ambos personajes es evidente: Dalton, veterano inseguro, alcohólico e inestable, se sorprende ante el profesionalismo y compromiso que exhibe la pequeña a su lado. La disparidad de ambos se acentúa, además, por los libros que tienen entre sus manos. Mientras la niña lee, en un volumen de gran tamaño y tapas duras, una biografía de Walt Disney (“es fascinante”, dice), Dalton trae consigo con una novelita de a centavos (“solo es una del Oeste”) que va sobre un rancharo diestro en la doma, prototípico personaje del género, como los que Dalton ha vivido interpretando durante toda su vida.

Esta escena en particular (y de hecho, mencionaremos muchas películas en las siguientes páginas), resulta notable, no sólo por constituir uno de los mejores retratos de personaje de su director, sino que además, en la polaridad aparente que Dalton y la niña exhiben durante su primer contacto, se halla un buen punto de partida desde el cual comenzar a desandar los temas que abordaremos durante este trabajo: la cultura de masas. Aquella que, en el decir de Umberto Eco, “nace del acceso de las clases subalternas al disfrute de los bienes culturales, con la posibilidad de producir estos últimos mediante procedimientos industriales” (2006, p. 14). Y de entre los muchos productos que es posible concebir bajo esta práctica, es el caso de la ficción masiva en el que nos centraremos con especial atención, ya presente bajo la forma de una novela, un programa de televisión o una película.

Retomemos, ahora sí, el film de Tarantino. Dalton, decíamos, se halla en un momento de crisis. Alcanzó la fama interpretando al héroe duro en un serial del Oeste (típico producto de la cultura de masas), pero, una vez cancelado, su carrera, al igual que su persona, están a la deriva. Al explicar a la pequeña actriz la novelita que está leyendo, Dalton no puede evitar compungirse, porque los avatares del rancharo de su libro son análogos a los que él mismo sufre en su atribulado presente: ambos son dos profesionales que obtuvieron celebridad en su oficio (domador y actor, respectivamente), a los que ahora, el paso del tiempo enfrenta a la pérdida de la gloria.

Más tarde, concluida la grabación en la que compartía escena con Dalton, la misma pequeña que lo ha observado bordar el papel de villano, le dice al oído: “esa fue la mejor actuación que vi en toda mi vida”. Dalton, le agradece, conteniendo las lágrimas. Y en efecto, lo dicho. Una de las mejores escenas de su director.

Allí podemos apreciar cómo los productos de masas a los que hemos hecho mención hasta el momento, o sea, la novelita *pulp* y el serial western, pueden propiciar hondas conexiones con aquellas personas que los consumen. Dalton y la niña, cada uno a su manera, se conmueven por las emociones que les deparan dichas ficciones, sin importarles que estas, como es usual en este tipo de productos, posean una factura poco inspirada. Entiéndase por esto, convocar a personajes maniqueos, y servirse de situaciones ya manidas de tanto explorados. Todas decisiones que, pese a todo, no consiguen invalidar la fuerza de su propuesta.

La narrativa del escritor norteamericano Donald Ray Pollock (compuesta, a la fecha de redacción de este trabajo, por la colección de cuentos *Knockemstiff* y las novelas *El diablo a todas horas* y *El banquete celestial*), reincide en esa misma circunstancia: los protagonistas de su obra, consumidores de productos de la cultura masiva, asisten con emoción a los avatares de sus héroes de ficción, al punto de desarrollar en algunos casos, una estrecha relación con ellos, e imitarlos en un claro intento por huir de la sórdida realidad que los rodea.

Listemos ahora, rápidamente, los casos de los que habremos de encargarnos.

Nuestro corpus se compone de:

1) el cuento “Gigantomaquia”, donde se detalla la poco menos que extraña relación entre una madre soltera y su hijo: ella, ferviente lectora de revistas detectivescas, que se entrega fantasías sadomasoquistas en donde emula el papel de las víctimas; él, un niño sumiso y observador, que se pasa los días en el jardín de su casa, fantaseando con ser marine, soldado en Vietnam o monstruo de película clase B (todas imágenes que ha visto en televisión).

2) Sigue, luego, “Barritas de pescado”, cuento donde un par de adolescentes libidinosos, con el fin de entregarse al vicio y al placer, huyen hacia Florida. Lugar al que conciben como la tierra prometida, debido a que así lo pintan una novelita *exploitation*, que los jóvenes leen más como si se tratase de una prometedora guía, en lugar de lo que el texto en verdad es: un trabajo de ficción;

3) Por último, incluiremos la novela *El banquete celestial* (una de las dos únicas narraciones extensas de su autor), en donde se narra cómo Bucket, tres hermanos

criados en la miseria, se lanzan a la aventura como improvisados bandoleros, decididos a seguir los pasos del pistolero de su novela *pulp* predilecta.

Nota importante sobre este corpus, en todos los casos, vale señalar, Pollock reitera el mismo espacio para situar sus ficciones. Pues sus personajes, sin excepción, residen en las pequeñas comunidades situadas a lo largo de las carreteras que recorren el estado de Ohio (para mayor precisión: región Medio Oeste del país). Sitios que, ayunos de mayores estímulos por su reducida población, y aislados debido su lejanía con otros centros urbanos, tornan las experiencias de vida de sus habitantes sombrías y violentas; circunstancia que, si cabe, hace aún más férreo el influjo entre los personajes y las ficciones que consumen.

Efectuadas estas observaciones, podemos entonces definir uno de nuestros objetivos: identificar los efectos que las producciones de la cultura de masas -desde el decir de distintos teóricos, en especial, Umberto Eco- poseen para el accionar de los personajes de la narrativa de Pollock.

## *2. Sobre Donald Ray Pollock: un escritor tardío*

Marcado, al igual que sus personajes, por la atmósfera del entorno, la trayectoria como autor de Donald Ray Pollock merece un desarrollo particular. Esto a fin de apreciar cómo los avatares de su propia vida impregnaron, y cuando no, motivaron, su obra posterior, en una forma tal que para dar cuenta de la biografía de una persona, se debe también contar la historia del espacio que habitó. En nuestro caso, ese espacio es Knockemstiff, y de él puede decirse que se trata de una reducida localidad situada en el suroeste del condado de Ross, Ohio. Apartado de los principales centros actividad, y conocido popularmente como “la hondonada”, Knockmestiff, se caracterizó por su escaso número de habitantes y por sus pobres condiciones de vida<sup>1</sup>.

En la actualidad, el pueblo está casi (remárquese, “casi”) deshabitado. Muchas fotos en red así lo atestiguan.

Pollock nació allí en 1954, y no abandonó Knockmestiff hasta entrado en su juventud, cuando se trasladó a la ciudad de Chillicothe (cabecera del estado de Ross).

---

<sup>1</sup> Detalle no menor: al intentar indagar en internet sobre dicha ubicación, varias páginas incluían la leyenda “unincorporated area”. Lo que significa que, literalmente, la localidad carece de municipio, y se encuentra al límite de las jurisdicciones del estado. Como muestra de esta condición podría citarse un cuento no incluido en el corpus, donde se narra en forma anecdótica cómo un funcionario del estado llega a Knockmestiff para intentar promover algún tipo de asistencia a la comunidad. Lejos de cumplir con su deber, el representante simplemente seduce a un adolescente marginado por su personalidad amanerada y luego lo abandona, temeroso de alguna acusación de corrupción.

En las tres décadas siguientes, se empleó, en forma sucesiva, como camionero, peón de un matadero y empleado de una fábrica de papel, tiempo al cabo del cual, y para hacer frente a una crisis personal, se inscribió en un programa de escritura creativa en su universidad local. Tenía en ese entonces cincuenta y dos años, y pese a que jamás había declinado en su constante condición de lector<sup>2</sup>, era la primera vez que se decidía por el ejercicio de la escritura.

A su formación en dicho curso es que pertenecen los diferentes cuentos que luego serían recopilados en su primera publicación: *Knockmestiff* (2009); conjunto de historias que retrata, en tono descarnado y tragicómico, las experiencias límites de diferentes personajes que habitan en la localidad homónima. Antes de dicha publicación, muchos de los cuentos aparecieron por separado en diferentes periódicos y revistas de literatura, tales como el New York Times, Granta, The Journal, PEN America, Sou'wester, Third Coast y Boulevard. El logro resulta aún más significativo de considerar que al principio, Pollock intentó imitar, sin resultados satisfactorios, las ficciones de autores como Richard Yates y John Cheever, emulando, incluso, los mismos espacios y personajes. O sea, hombres de la clase media suburbana, enfrentados a la imposibilidad de hacer realidad la quimera del bienestar prometido sueño americano.

En palabras del propio Pollock, solo una vez que comenzó a escribir sobre aquellos ambientes que le eran familiares, fue que consiguió dar con un estilo propio:

una noche que estaba dando vueltas, me senté a escribir una historia de dos fracasados, sentados en un local de donas en mi ciudad natal. Una semana después, cuando ya la había terminado, me di cuenta de que algo había pasado. *Bactine* no era una gran historia, para nada, pero era mejor que cualquier otra cosa que había hecho antes, y me di cuenta de que necesitaba empezar a escribir sobre las personas y el lugar que conocía (Nanón Demián, En pandemia con Donald Ray Pollock, en Revista Cara de Perro -número 2-, 19/12/2020).

La buena acogida por parte de su producción cuentística permitió a Pollock obtener la beca PEN para escritores noveles, así como el *Devil's Kitchen Award*, entregado por la Universidad de Illinois y en 2012, la Beca Guggenheim (una de las más destacadas a nivel internacional). Para esa fecha, y gracias a los reconocimientos obtenidos, ya estaba dedicado por entero a su labor como escritor.

---

<sup>2</sup> Un lector desordenado, cabría decir, qué como él mismo reconoció en una entrevista, consumía tabloides sobre crímenes y literatura *hardboiled*, aunque sí recuerda cuál fue el primer libro como tal al que accedió: *Hojas de hierba*.

En el año anterior, o sea, en 2011, ya había publicado su primera novela, *El diablo a todas horas*: historia coral que entrelazaba, desde finales de la década del cuarenta hasta los años sesenta, las vidas de un heterogéneo elenco de personajes, tales como veteranos de guerra, predicadores de dudosa moral o aspirantes a asesinos seriales, entregados, todos ellos, con desesperación, al ejercicio del sadismo o a la búsqueda de una redención personal. Diríase, una continuación de las sagas de Faulkner y los sórdidos relatos de Flannery O'Connor, escritos, no obstante, con una furia y una crueldad propias de McCarthy.. De hecho, por su reiteración en escenarios rurales agobiantes y violentos, algunos críticos han inscripto esta obra particular de Pollock dentro de la tradición del gótico sureño. Se trata, en todo caso, del texto que confirmó el interés obtenido por su primera colección de relatos y es, además, su obra más galardonada: obtuvo el Grand Prix de Littérature Policière y el Prix Mystère de la critique (prestigiosos premios europeos dedicados a la literatura negra y policial).

El libro fue, además, objeto de una adaptación cinematográfica producida por Netflix y estrenada en 2020 bajo la dirección de Antonio Campos. El film, que fue una de las producciones más vistas de la plataforma, recibió buenas críticas, tanto por el trabajo de su elenco como por su ambientación, aunque dividió la opinión con respecto al tono oscuro y cruento de la historia (fiel, no obstante, a la obra original). La película, además, sirvió para acercar la obra de Pollock a un público masivo y el autor mismo, de hecho, integró parte del reconocido elenco y ofició como la voz en off narradora del filme.<sup>3</sup>

En 2016 apareció la que hasta este momento fue su última obra, *El banquete celestial*; novela que replica el tono, la estructura y hasta ciertas temáticas ya presentes en su anterior trabajo, en esta ocasión, al servicio de un *western* con grandes dosis de humor negro, situado en los albores de la Primera Guerra Mundial, y que tiene como protagonista a un trío de hermanos que deciden convertirse en bandoleros tras inspirarse en las andanzas de novela *pulp*.

Toda su breve pero intensa obra narrativa ha sido traducida a varios idiomas: francés, italiano, español, portugués, alemán, catalán y húngaro.

---

<sup>3</sup> La totalidad de la obra narrativa de Pollock se encuentra traducida al castellano. Circula editada por Random House, aunque los dos primeros títulos mencionados de su producción ya estaban disponibles por una editorial independiente con sede en España: Libros del Silencio. He querido comprobar por cuánto difieren las fechas de publicación de uno y otro ejemplar, pero los datos obtenidos de internet son inexactos. En ambos casos, se trata, eso sí figura, de la misma traducción de Javier Calvo Perales.

### 3. Marco teórico-metodológico y propuesta de trabajo

La hipótesis hacia la cual orientamos nuestro trabajo propone que en el mundo ficcional de Pollock hay casos en donde los productos de la cultura de masas se configuran como auténticos catalizadores de las frustraciones, las pulsiones y los anhelos de sus consumidores. Estos establecen un vínculo con respecto a los personajes que las ficciones de masas proponen, al asumirlos como modelos e intentar replicar sus comportamientos. Todo a fin de escapar de la sórdida realidad cotidiana que los rodea.

Ante lo dicho, optamos por segmentar nuestra investigación en tres ejes: 1) la cultura de masas y las concepciones teóricas que suscita; 2) el género *pulp*, su historia y características estilísticas; 3) personajes y arquetipos de la literatura de género.

Pasemos a detallarlos:

#### 3.1 Sobre la Cultura de masas

Para el primer apartado, realizaremos una tarea de indagación heurística, a fin profundizar en los diferentes juicios que ha suscitado el fenómeno de la cultura de masas. Pertinente es aclarar que el término no debe considerarse un sinónimo de cultura popular. Una expresión diferente ya abordada por el formalista ruso Mijaíl Bajtín, quien posó su mirada en las manifestaciones culturales orales y la manera en las que estas proponían una visión opuesta a los cánones de la cultura oficial y letrada.

Según la diferencia establecida en *Cultura popular y cultura de masas, conceptos, recorridos y polémicas* (compilación de artículos sobre el tema a cargo de Ana María Zubieta y Oscar Blanco que ha sido de gran orientación), la cultura popular es aquel acervo de expresiones forjadas en la tradición oral de los pueblos, gracias a las cuales, se definen aspectos tan relevantes como sus costumbres e identidad. La cultura de masas, a diferencia de las expresiones populares, se halla en una posición más compleja, por cuanto no surge del propio pueblo, pero sí es consumida por el pueblo. Además, la cultura de masas, evidente es advertirlo, tampoco es aceptada por la cultura oficial, en tanto los bienes que la componen, (literatura, cómics, cine, televisión, etc), son originados bajo un paradigma industrial de producción y consumo; antecedentes que los hace lo suficientemente sospechosos como para atribuirles una calidad dudosa.

Para Eco: “Tenemos, así, una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia”. (2006, p. 29).

La realidad descrita ha motivado una amplia gama de opiniones por parte de diversos autores, para quienes los productos masivos merecieron estudiarse ya con recelo, ya con curiosidad, pese a que, según la visión de Umberto Eco, el concepto en cuestión acusaba el hecho de clasificarse como un término fetiche y maniqueo. En última instancia, la popularidad de la expresión dentro del debate se explicaba menos por funcionar como una categoría contundente, que por su efectividad para convocar a la polémica.

Por ello, y acaso con una intención conciliadora, Eco, en su libro *Apocalípticos e integrados*, se sirvió de esa terminología para poder proponer un nuevo abordaje crítico con respecto a los productos culturales masivos. En primera instancia, catalogó y condensó las principales vertientes que durante años habían antagonizado. A su parecer, para un grupo, “la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso” (2006, p. 11); en tanto que para otro, la posibilidad de que los productos culturales alcanzaran una difusión mucho mayor no representaba un atentado, sino la consecuencia natural de que el arte ingrese en la experimentación de nuevas formas y lenguajes.

Ambas posturas fueron llamadas por Eco “apocalípticas” e “integradas”, respectivamente. Y a ellas habremos de abocarnos.

Para los pensadores apocalípticos, entonces, la obra de arte, entendida en términos masivos, acusaba una caída irrecuperable, abría la posibilidad de cualquier expresión cultural pudiera ser instrumentalizada como un medio para el control de la población. Representado a esta posición, Eco señalaba a los pensadores pertenecientes a la escuela de Frankfurt (tales como Max Horkheimer y Theodore Adorno), quienes, en consonancia con la posición política desde la cual articularon sus postulados, consideraban la cultura de masas como un mecanismo manipulador, y por ende, incapaz de propiciar el pensamiento crítico. Asociados por Eco a la figura del superhombre, los apocalípticos, nostálgicos ellos, creíanse, de alguna manera, el último bastión que amparaba y protegía a la cultura (mejor es decir, a lo que ellos consideraban cultura) de la corrupción que podía conllevar el fenómeno de la masificación. Su mirada “opone el rechazo y el silencio a la banalidad imperante, nutrido por la desconfianza total en cualquier acción que pueda modificar el orden de las cosas.” (Eco, 2006, p. 14).

Entre los integrados, por su parte, quien acaso presentaba una visión más afín, era Walter Benjamín. Recordemos que su texto *La obra de arte en la era de la*

*reproductividad técnica*, el filósofo abordó el doble juego que operaba a través de la difusión masiva de una obra de arte. Obra que, destinada, antaño, a la exclusividad de unos pocos espectadores, merced de su permanencia en un solo lugar, recibe, en la actualidad, la gracia de poder replicarse por medios diversos, y así ampliar su llegada; o en palabras de Benjamin:

Le posibilita sobre todo salir al encuentro de su destinatario (...) La catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación. (1989, p. 21-22)

Esta práctica, posible solo gracias a los avances técnicos forjados y perfeccionados en el siglo XX, permite identificar a Benjamin un efecto que cambia para siempre el concepto mismo de obra de arte: la masificación, en la misma proporción en que aumenta la llegada del objeto, provoca la pérdida de su aura, entendido aquí como una aquiescencia que definía al hecho artístico, la que le confería su original valor, y que estaba asociado a la función ritual que la obra cumplía durante tiempos primigenios de la humanidad.

A partir de allí, la reproducción permite la apropiación de la obra por parte de las multitudes, y en consecuencia, el surgimiento nuevas funciones ajenas a la ritual. Dando primacía a lo pragmático, en ocasiones, muchas obras pasarían a explicarse, así, por su valor exhibitivo. Piénsese en la fotografía y el cine; ejemplos paradigmáticos de la cultura de masas, por lo que Benjamin se declara fascinado al examinar las posibilidades que estos ofrecen:

la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible (...) Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. (1989, p. 22-23)

Retomemos ahora a Eco: una vez que el autor ha concluido con la descripción de ambas posiciones, las de los apocalípticos e integrados, reconoce que dichas posiciones, aunque con aciertos parciales en su visión, pecan de una misma limitación, que consiste en proponer un juicio de valor, surgido ya desde la suspicacia hacia la cultura de masas, o a partir de la admiración que se le profesa. Principios a partir de los cuales, al fin y al cabo, solo resulta una crítica, en el fondo, impedida de apreciar las características estructurales que hacen a una expresión cultural masiva.

Por ello, lo que Eco propone, como alternativa para abordar dicho fenómeno, es concebirlo a la manera de un sistema capaz de tratarse en la conjunción de dos planos: una descripción analítica, y una posterior interpretación histórica:

Precisamente porque no es posible adscribir estos fenómenos bajo una fórmula teórica unitaria, es preciso hacerlos objeto de una investigación que no tema exponerlos a toda clase de comprobaciones (...) no existe instrumento inadecuado. (2006; p. 34).

### 3.2 Sobre el género *pulp*

En atención a las antedichas consideraciones, es que adoptaremos, en la segunda parte del presente trabajo, una modalidad de hermenéutica, en donde nos centraremos en un producto específico: la literatura de género *pulp*, que es la que más interesa a los fines de este trabajo, por ser las que comúnmente consumen los personajes protagonistas del corpus seleccionado. En orden, procederemos a detallar cómo es posible inscribir dichas publicaciones en el paradigma de los productos procedentes de la cultura de masas, y a descubrir las características estructurales y estilísticas que hacen a ficciones de este tipo, tales como su circulación popular, su prosa desenfadada y escueta y su contenido pródigo en dosis de violencia y sexo.

Conveniente sería, desde ya, definir entonces qué se entiende por *pulp*: la palabra hace referencia al tipo material en el que estaban impresas dichas publicaciones: pulpa de papel. Se trataba de libros de gran tiraje que extendieron su popularidad durante buena parte del siglo XX, no sólo en Norteamérica, sino también en Europa y Latinoamérica. En su mayoría, la calidad de las historias que estas publicaciones contenían, como ya se aclaró, merecerían poca consideración por parte del literato más exquisito, por cuanto su prosa estaba puesta al servicio de una acción constante, y por ende, importaba más bien poco desarrollar cualquier otro aspecto que agregue complejidad al desarrollo de la narración, o aún peor, resulte redundante para el entretenimiento del lector.

No obstante esta observación, el *pulp* puede, como ya se mencionó, caracterizarse estilísticamente, y es por ello que, dada su concepción, función y masividad, no son pocos los aficionados que lo han propuesto como una evolución de lo

que antaño se conoció como folletín. Formato con el que incluso el *pulp* comparte la sospecha de considerarse mera literatura de evasión.<sup>4</sup>

Los personajes de Pollock se caracterizan por ser ávidos consumidores de distintas clases de novelas *pulp*: sobre bandoleros del Oeste, sobre desventurados autoestopistas o sobre maníacos homicidas. En todos los casos, las vidas de los protagonistas que estas ficciones contienen se convierten en el anhelo de los residentes de Ohio, quienes también desean gozar los placeres que le son imposibles en su cotidianidad. Se trata, como la identificó Eco, de una circunstancia propia de la cultura de masas:

Desde los modelos estelares del cine a los protagonistas de novelas de amor, incluidas las emisiones de televisión para la mujer, la cultura de masas representa y propone casi siempre situaciones humanas que no tienen ninguna conexión con situaciones de los consumidores, pero que continúan siendo para ellos situaciones modelo. (2006, p. 30).

### 3.3 Personajes, arquetipos; héroes y superhombres.

En este tercer eje, intentaremos entender cómo opera la ficción *pulp* en las vidas de los protagonistas de Pollock, particularmente la manera en que los personajes tradicionales del *pulp*, además de resultar un elemento central para la definición del género, ejercen especial influencia en sus lectores.

Ello nos permitirá, ya que conforma uno de nuestros objetivos, describir qué define y caracteriza a las figuras reconocibles que emergen de las ficciones de carácter masivo y que se proponen al público consumidor

Las categorías de personaje y arquetipo serán entonces fundamentales para que podamos dar cuenta de cómo ficticios bandoleros y delincuentes juveniles son sometidos a un proceso de mitificación que los encumbra y los hace dignos de imitación, a causa de que, como ya se adelantó, condensan los anhelos y las pulsiones de los lectores, deseosos de vivir los destinos de esos mismos personajes. Convocaremos, para evidenciar nuestro punto, las consideraciones de Carl G. Jung acerca de la categoría de arquetipo, descrito, a diferencia del personaje, como una figura identificable, sensible de rastrearse históricamente y dada a la acción y al movimiento.

---

<sup>4</sup> Aun así, escritores de la talla de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Philip Dick, Ray Bradbury, H.P Lovecraft o Kurt Vonnegut, entre otras figuras hoy reconocidas como fundamentales dentro del canon norteamericano, realizaron sus primeras publicaciones en revistas pulp o libritos de kiosco.

Características, todas ellas, que reúnen los antihéroes que inspiran a los parias de Pollock, y que representan modelos reconocibles dentro imaginario popular de la cultura estadounidense.

También, y para complementar dicha propuesta, habremos de recurrir a la propuesta de análisis de la categoría de personaje por parte de Philippe Hamon, quien evalúa, en clave semiótica, la función, alcance y constitución de la categoría del personaje. De su propuesta, surge una clasificación que, como si se tratase de compartimentos de un sistema (dicho afán es notable), es posible listar las diversas funciones y dinámicas puestas en acción en el desarrollo de un personaje.

Para Hamon, es el hecho de que la figura del personaje integre una obra literaria lo que determina el tipo de análisis; uno que debería reconocer dicha condición y que por ende, atienda a las interacciones y efectos que dicha figura provoca en el relato (ya que es sobre el personaje es donde recae el peso y flujo de la narración). Son esas interacciones las que lo definen y las que debe detectar el investigador.

En tanto signo, el personaje siempre tenderá a establecer una red de semejanzas y diferencias no solo con otros con otros participantes del relato, sino también con otros elementos que hacen al mundo ficcional. Muestra de ello es cómo Hamon se lanza de lleno a analizar la figura del héroe como representante de la categoría de personaje por excelencia (pasaje que, vale decir, rezuma especial interés al momento en que este trabajo se propone abordar la figura del bandido).

De esta manera, estamos en condiciones de poder cubrir dos dimensiones fundamentales ante la intención de abordar al elemento del personaje. Pues mientras que Hamon nos provee de una propuesta de intención acaso más logística, por su parte, Jung nos proporcionará una visión que, lejos de limitarse a una mera aplicación a la disciplina de la psicología, le permite elucubrar acerca de la naturaleza de la constitución humana y su percepción del mundo.

Para el pensador, si el arquetipo, como tal lo propone, se trata de una expresión proveniente del inconsciente colectivo (bajo una expresión, dado lo arcano de su naturaleza, en el límite entre lo elusivo y lo inteligible), entonces, abordar su significancia implicaría intentar comprender las dimensiones mediante las cuales se configura las estructuras psíquicas del género humano.

Aplicados dichos principios a las obras de nuestro corpus, ello nos permitiría indagar en un posible vínculo existente entre estas representaciones y la conformación y constitución de los personajes del *pulp*. Es decir, en la manera en que los arquetipos

pregnan en las obras artísticas de una sociedad, y a la inversa, como las obras artísticas se sirven de los arquetipos arraigados en el inconsciente colectivo para así utilizarlos al momento de erigir una ficción.<sup>5</sup>

Por último, pertinente nos resulta aclarar que este tercer capítulo no posee pretensiones de abordar en forma pormenorizada o extensa lo que muy a grandes rasgos podríamos denominar el campo de las teorías jungianas. No obstante ello, creímos acertado dedicarles un capítulo, en vistas de la persistencia con que dicho concepto parecía imponerse durante el periodo en el que se sopesaron los marcos teóricos para el presente trabajo, y gracias al cual, nos es posible enriquecer la problematización de la figura del bandolero (como se verá, a la postre, fundamental) reconociendo que, además de integrar él la categoría de personaje, su alcance proyectivo y sus antecedentes históricos pueden permitirle también ser abordado como si se tratase de un arquetipo.

#### *4. Antecedentes*

A diferencia de lo que ocurre con literaturas provenientes de Europa o parte de Latinoamérica, la producida en U.S.A. es estudiada en un porcentaje más bien menor dentro de la academia argentina, con la excepción de algunos autores nacionales de renombre, que han dedicado análisis, en muchos casos pioneros, a la ficción estadounidense. Tal el caso de los perfiles realizados por Ricardo Piglia, o su labor de selección y traducción de exponentes de la novela negra; un género que, por cierto, en Argentina ha tenido fervientes devotos.

Ocurre que, pese a su figuración en suplementos culturales, ya a guisa de reseñas o comentarios, autores contemporáneos de ficción estadounidense, como el mismo Pollock, no son objeto frecuente de estudios críticos, como sí ocurre con exponentes latinoamericanos y europeos. En tal caso, nuestro trabajo reviste especial interés, por cuanto aborda una literatura que no ha sido tratada con la frecuencia que demandaría su amplia producción.

En lo que respecta a antecedentes críticos previos, una búsqueda exhaustiva y sistemática nos mostró que la obra narrativa de Pollock no posee escritos académicos de grado o posgrado en español, sino tan solo reseñas o recorridos de sus obras en distintos

---

<sup>5</sup> Una práctica que es comprobable al intentar interpretar qué clase de sentidos pueden evocar figuras de la cultura pop, especialmente los protagonistas de sagas como las de Marvel y DC, Star Wars, Indiana Jones, entre otros.

suplementos culturales. Por el contrario, en Norteamérica, artículos y tesis de licenciatura han abordado los trabajos desde variables diversas.

La brevedad del corpus nos permite hacer una lista:

El libro de ensayos *The American Short Story Cycle* de Jennifer J. Smith, publicado por la Edinburgh University Press en 2017, toma como corpus de estudio a un género particular: las colecciones de cuentos que se desarrollan en un único espacio geográfico (las más de las veces, pequeñas comunidades), y que cuenta con un elenco de personajes recurrentes; condición, esta, que si bien no impide la lectura individual de los cuentos, impide apreciar la evolución en términos de espacio y arcos de personajes que se genera a partir del acercamiento a la totalidad del conjunto de las historias. El libro de Smith menciona a una notable cantidad de autores, en su mayoría norteamericanos, ya canónicos o de reciente aparición, que han incursionado en colecciones como la precitada: la lista incluye a William Faulkner, Sherwood Anderson, John Cheever, Joyce Carol Oates, John Updike, Flannery O'Connor, Ray Bradbury, entre otros. Pollock es mencionado al final del capítulo dos, con motivo de su colección *Knockmestiff*, y se lo califica como un autor que ha proseguido con la tradición del género, y en cuyo trabajo puede apreciarse una exposición de las relaciones entre habitantes de pequeñas localidades, impedidos, no obstante, de superar su soledad.

En la misma línea de trabajo se cuenta el ensayo *Community and social disintegration in Anderson's Winesburg, Ohio and Pollock's Knockmestiff* de Jochen Achilles, publicado en 2020 bajo el amparo de la Pennsylvania State University. Dicho trabajo, como su título lo indica, realiza un análisis conjunto de ambos libros, que comparten, no solo el mismo escenario (el estado de Ohio), sino una misma estructura (un ciclo de historias acerca de una localidad) y la misma preocupación por retratar los problemas sociales que caracterizan a los habitantes de las pequeñas poblaciones homónimas.

En tanto, el estudio "*We are the bad poor*": *genre and white trash identity in grit lit* de Mitchell Ploskonka (Universidad de Michigan, 2021), toma como eje al estereotipo del norteamericano de posición marginal, que se ha asociado a expresiones tales como el conservadurismo recalcitrante, el amor por las armas y la endogamia. Ploskonka observa cómo dicha figura es abordada por la literatura y diferencia dos posibilidades: escribir sobre los white trash (basura blanca), o escribir perteneciendo a los territorios donde se halla dicha población. Pollock se inscribe en esta última

corriente, y como tal, su trabajo recibe algunas menciones, aunque sin ser el foco principal del estudio.

*Traipsing Up to Ohio: Contemporary Southern Gothic Along the Borders of the Cultural South* de Benjamin Douglas Caldwell, presentado en 2017 en la Austin Peay State University, examina las expresiones contemporáneas del género del gótico sureño, originadas fuera de la región canónica. Bajo este paradigma, realiza, al finalizar su trabajo, una lectura de *El diablo a todas horas*.

Por último, es pertinente mencionar la tesis *Night's End* presentada por Michael Whiteside para acceder al grado de licenciado en literatura en mayo de 2014 en la Universidad Clemsom y que desarrolla un análisis conjunto de un relato del propio autor del trabajo académico y el cuento *El hoyo de dinamita* de Pollock bajo las nociones de de la abyección y el mal de Julia Kristeva y Fred Alford.

Nuestra propuesta de análisis, si bien considerará la presencia de actos de violencia en la obra del autor, lo hará desde una variable inédita hasta el momento: la presencia y efectos que la cultura de masas propicia en el arco de acción de los personajes. Decisión que nos permitirá analizar, según nuestros objetivos, las modalidades de consumo de ficción que proponen los protagonistas de la narrativa de Pollock, a través de la manera en que estos frecuentan, a veces en forma simultánea, obras de la considerada Alta y la Baja Cultura.

Como último punto, será necesario aclarar que el interés que nos llevó a optar por analizar las categorías ya expuestas (cultura de masas, personajes, influencia de la ficción en la cotidianeidad), no se debe a que nuestra intención sea la de efectuar un simple panegírico de la cultura de masas, particularmente la originada en Norteamérica. Con mirada fascinada (lo admitimos), pero rigurosa, a la vez, en las teorías que convocamos, nuestra pretensión y principal objetivo es el de intentar abordar críticamente, en obras de ficción contemporánea, la presencia de expresiones culturales masivas.

Pues aunque productos tales como las novelas kiosco, las películas de clase B o los comics se hallen, las más de las veces, relegadas por la crítica oficial, a razón de insertarse en un paradigma industrial, poseen, como así también los personajes icónicos que originan, una presencia ineludible en la historia de la cultura y el entretenimiento en la modernidad.

Dice Eco: “la suma de estos mensajes mínimos que acompañan nuestra vida cotidiana, constituye el fenómeno cultural más notable de la civilización en la que hemos sido llamados a operar.” (2006, p. 34).

Noble resulta el comentario del autor, pues lejos, como otros contemporáneos de su época, de desdeñar las expresiones masivas, reconoce que su figuración amerita un tratamiento de rigor. Más aún, incluso puede percibirse en su tono (y para ello baste examinar el carácter de su trabajo), un cierto entusiasmo por abordar los sentidos que esta clase de ficciones habilitan, crean y ponen en circulación.

Se trata, como bien queda dicho en la cita, de un fenómeno de la civilización. Un verdadero prodigio de la técnica, y un acontecimiento definitorio para el siglo XX, el de la industria del entretenimiento. Pues a partir de ella, como en toda expresión artística, puede leerse la cara y contracara del devenir de la historia, mediante la iniciativa de incursionar en las narrativas que las sociedades crean y consumen; en los personajes que erigen, y en los intereses o sentimientos que dichas figuras movilizan en su público.

Se requiere interés académico. Y como Eco, entusiasmo.

## **Capítulo I**

*La cultura de masas: discusiones, condenas y reivindicaciones.*

### *1. Sobre las tendencias en el estudio de la cultura de masas*

La cultura de masas ha sido asociada tradicionalmente (y a examinar dichas derivaciones dedicaremos este capítulo) a un lugar subalterno. La gran difusión de la que gozan sus expresiones, la alejan del sitio de lo canónico, reservado a obras que ratifican su carácter de elevadas en el hecho de convocar a un público más bien minoritario. Por ello, hablar de cultura de masas implica referirse, necesariamente, a un binomio que adquiere distintas denominaciones, pero que siempre condensa una misma oposición: entre lo alto y lo bajo, entre lo culto y lo comercial, entre lo canónico y lo marginal...

Esta dicotomía, según la posición del pensador que la aborde, puede sugerir distintas consideraciones. Así, llegado el caso, la cultura de masas podría suponer, con respecto a su contraparte, la alta cultura, desde una degradación, un fenómeno curioso, o una muestra admirable de los escenarios que propone la modernidad. Otros pensadores, por el contrario, han desacreditado la existencia de una supuesta alta cultura que se confronte con otra baja, argumentando para ello que todas las expresiones artísticas no conforman sino una única entidad, inserta, por lo demás, en una vasta dimensión de producción cultural.

De ese modo, la visión dicotómica que enfrenta a producciones de supuesto mayor prestigio frente a otras menos considerables, sería, pues, tan solo el resultado de una construcción social; ello merced del accionar de cierto aparato que la crítica elitista habría naturalizado.

Como fuere, desde nuestra posición, y necesario es aclararlo cuanto antes, adscribimos a esta última postura, pues consideramos que toda producción artística, cualquiera sea su origen, no debería ver reducida las posibilidades de su análisis por causa de criterios caprichosos, como lo son el formato de publicación o la pertenencia a algún género literario.

De esa manera nos permitimos, además de obviar las cargas jerárquicas de ciertos términos (alta y baja; culta o popular), reconocer cómo un género literario, aún siendo considerado por la crítica como marginal, puede proponer narraciones notables, reelaborado, en muchos casos, discursos "poco canónicos". Piénsese en Joyce y su predilección por leer el correo sentimental; en Manuel Puig y las cintas de la edad de oro de Hollywood; en Cormac McCarthy y su lectura metafísica de las convenciones del western. Pronto habremos de retomar estas distinciones.

Clarificada ya nuestra posición inicial, procederemos a indagar en aquellos autores cuyas teorías han sido fundamentales para poder cimentar este primer apartado, pues definen, ya con carácter condenatorio o indulgente, a las dimensiones de la producción artísticas sensibles de integrar en términos tales como cultura popular, de masas o baja cultura.

Vamos a ello.

Pero antes, una aclaración de tipo semántica. Habíamos indicado ya que no es infrecuente englobar la existencia de producciones culturales de consumo mayoritario bajo conceptos tales como cultura de masas/masiva, industrial o popular. Es esta última palabra, justamente, sobre la que cabría una definición más detallada, ya que según desarrollaremos, no creemos conveniente utilizarla como sinónimo. Veamos.

### *1.2 La Cultura Popular según Bajtín*

En ocasiones, el término cultura de masas, cuya validez habremos de analizar más adelante, tiende a ser reemplazado por otra construcción que se cree erróneamente idéntica: cultura popular. Si bien ambos comparten, en algún punto, sutiles similitudes, no se trata, como desarrollaremos a continuación, de sinónimos.

La cultura popular es diferente, por naturaleza, de la cultura de masas, pues la primera, mucho más antigua, de raigambre oral, es la que conforma el acervo que surge de y para los pueblos, en tanto que la cultura de masas se origina en procedimientos industriales que buscan llegar a la mayor cantidad de consumidores posibles. Por ende, los resultados de esta práctica no son obra del propio público. Los jingles publicitarios, pongamos por caso, son de consumo masivo y pueden alcanzar una difusión tal que los transforme en frases de uso cotidiano. Pero su origen dista de las expresiones de la cultura popular, que atiende a otro tipo de manifestaciones, a la sazón, primigenias y fundantes de la idiosincrasia de sus pueblos.

El precursor en dirigir su mirada hacia dicho fenómeno fue el estructuralista ruso Mijaíl Bajtín. En su estudio *La cultura popular en la edad media y renacimiento*, advirtió cómo la obra de Rabeleis hacia un uso particular del espíritu carnavalesco, gracias al recurso de rescatar y reelaborar dicha tradición por medio de la parodia. La intersección entre ambos espíritus, es decir, entre lo alto y lo bajo, era lo que permitía al autor socavar y subvertir los cánones de la literatura culta. Así, la cultura popular difiere, entonces, no solo en su formas con respecto a la cultura dominante, sino

también en la cosmovisión que propone, consistente en invertir en los valores y normas establecidos: “La cultura popular como una cultura milenaria, la cultura de la plaza pública, del humor popular, del cuerpo; y, en oposición a esta, la cultura oficial, de tono serio, religioso y feudal.” (Zubieta, 2000, p.27)

La visión de Bajtín, no obstante, fue foco de una crítica fundamental. Proponía que el supuesto carácter subversivo, en efecto, no era tal, pues la festividad del carnaval se hallaba regulada, aunque en forma vedada, por la alta cultura. Por lo tanto, la inversión de valores no resultaba total ni liberadora, sino supervisada y momentánea.

Lo notable es que ya en las denominaciones elegidas por Bajtín para bautizar al binomio de expresiones culturales, se haya ya implícita una relación jerárquica: a la cultura oficial se le oponen términos tales como cultura primitiva, natural, sensitiva; es decir: con una clara fijación hacia lo fisiológico. Pese a la tendencia maniquea, Bajtín también atiende a las zonas de intersección, de circulación, en donde ambas culturas se imbrican. La más importante: la parodia, el resultado de la influencia recíproca entre lo oficial y lo oral (con el mismo Rabeleis y su Gargantúa como un claro ejemplo).

De esta visión se desprendía una condición: la cultura popular podría, así, solo dejar registro en la medida en que fuera retomada por la alta cultura.

Por el momento, es interesante pensar que, aun antes de que el arte entrara a una fase industrial, la cultura oficial ofrecía ya resistencia a modelos no canónicos, provenientes de expresiones ajenas a lo letrado, como tal era el caso de la cultura popular. Una tensión que constituirá un foco de permanente debate, y continuará, ya entrado el siglo XX, con los productos de la cultura de masas.

## *2. El nacimiento de la cultura de masas*

El nacimiento del libro de imprenta supone un avance en la difusión de la palabra escrita, a la vez que, según teóricos más pesimistas, un retroceso para la aquiescencia de la obra de arte.

Lo cierto es que para Eco, el libro, al ser un objeto de serie, permite que el lenguaje se esparza, a la vez que, merced del mismo proceso, a uniformarse. Todo ello condicionado por las posibilidades receptoras del público y su alfabetización. La propuesta, en suma, reza: el libro origina a los lectores, y estos, con su gusto y parecer, definen al libro.

En simultáneo, otros objetos también comienzan a dar cuenta de nuevas formas de concebir la relación entre el arte, su producción y su público. Por ejemplo, ciertas

postales cuya comercialización data del siglo XVI, de la mano de ciertos librereros. Sobre ellas, dice Eco:

Están mal impresas, a menudo no mencionan la fecha y el lugar, porque ostentan ya la primera característica de la cultura de masas, ser efímeros. También del producto de masas poseen la connotación primaria: ofrecen sentimientos y pasiones, amores y muerte presentados ya en función del efecto que deben producir. Los títulos de estas historias contienen ya asimismo su dosis de publicidad y el enjuiciamiento explícito sobre el hecho preanunciado, el consejo casi de cómo disfrutar de ellos. (2006, p. 17).

Pese a las naturales diferencias que presentaban aquellas primigenias reproducciones con respecto a los productos industriales de la actualidad, algunas de las características que definirán a las ficciones masivas, y en particular, a la de los libros *pulp*, ya estaban anticipadas. A saber: el carácter perecedero, la apelación al efecto y a las pasiones primarias, la necesidad de indicar, en la propia naturaleza de la producción, la manera en que esta debe consumirse. El tiempo y la técnica permitirían perfeccionar y aumentar el alcance y las posibilidades de dicho fenómeno. Y al operar en el arte los principios de la reproducción y difusión a gran escala, la aquiescencia (tal es el término de Benjamin) que antes definía a las obras de arte habrá de perderse.

El panorama resultante obtuvo su crítica más severa de parte de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, así llamados por nuclearse en torno a dicha institución académica. De entre sus miembros, vale dedicar un apartado a Horkheimer y Adorno; intelectuales que, ante el avance del régimen fascista, emigraron de Alemania a Norteamérica, en donde sus miradas europeas, nada complacientes, suscitaron uno de los ensayos más relevantes sobre el tema.<sup>6</sup>

Rescatemos algunos puntos de su trabajo *La dialéctica del iluminismo*.

### *2.1 La escuela de Frankfurt y la mirada apocalíptica.*

Adorno y Horkheimer son terminantes: para ellos, la industria cultural del siglo XX tiende a la masificación (ya en términos de contenido, de estructura o de producción). De entre todas las expresiones, aquella que convoca con más frecuencia su fascinación es el cine (al igual que a su congénere, Benjamin), en tanto lo ven como el resultado de una integración de todas las demás artes: la palabra, la imagen y el sonido.

---

<sup>6</sup> Y es que, ¡ay!, uno no puede evitar pensar al leer en el tono de sus juicios como si no estuviera oyendo al Humbert Humbert de Nabokov, y sus sardónicos comentarios ante la artificialidad y vacuidad de Norteamérica.

Empero, ni el cine ni otras expresiones industriales, así lo denuncia, conciben ofrecer a sus espectadores producciones que apelen a multiplicidad de sentidos o al empleo de recursos complejos. Por el contrario, los relatos que provienen de la producción cinematográfica se estructuran de una manera tal que todo se prevé y se define con antelación, incluso lo que puede figurarse como sorpresivo. De ahí que, en sus palabras, a lo que se asista, sea a “la necesidad permanente de nuevos efectos, que permanecen sin embargo ligados al viejo esquema” (Adorno y Horkheimer; 1998, p. 173) La causalidad, por lo tanto, no existe: cualquier golpe de impresión concebible ha sido, con premeditación, evaluado; toda escena ha sido incluida solo a partir de obtener fin determinado; y cualquier producción ha sido cuidadosamente examinada para no exhibir frente al consumidor ningún elementos novedosos.

Así, el estilo, al responder a dictámenes de homogeneización, sacrifica su identidad, de modo que toda expresión artística parecería virtualmente indistinguible de otras. Para Adorno y Horkheimer, las ficciones masivas, antes que responder a la inspiración o a la innovación, obedece solo a una cuidada administración, pues de existir dosis de absurdo, dramatismo o transgresión, estas operan con un carácter domesticado. Las ficciones industriales dan así la impresión de mostrarse atrevidas, pero nunca lo son plenamente.

Amparadas en dicha repetición, se explica, además, por qué a muchas producciones masivas le supone redituable el fingirse diversas. Gracias a esta práctica, atraen a diferentes clases de consumidores, a los que estratifican según sus necesidades o gustos personales, no obstante conformarlos, luego, con idénticos productos.

no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción (...) No sólo se mantienen cíclicamente los tipos de canciones de moda, de estrellas y operetas como entidades invariables; el mismo contenido específico del espectáculo, lo aparentemente variable, es deducido de ellos. Los detalles se hacen fungibles. (1998, p. 169 - 170)

Ahora bien, podría aquí pensarse: antes que por la acción del mercado, ¿no son las exigencias del público las que dominan la suerte de las producciones que pueblan el cine, la televisión o la literatura? La sospecha es fundada, en tanto a que es el favor obtenido por parte de quienes consumen dichos productos lo que privilegia a ciertos títulos en desmedro de otros.

Bien: en efecto, los consumidores poseen su cuota de injerencia dentro del devenir del mercado, pero su pensamiento siempre obra dentro de los campos que el mismo mercado fija. Se trata, por lo tanto, de una relación de mutua influencia, que permite a la industria cultural modelar el gusto de sus consumidores de tal forma que estos, aunque posean una opinión definitoria, nunca desobedezcan las preceptivas tácitas que el mercado fijó de antemano.

Para la industria, entonces, el hombre importa, no como un sujeto cuya interioridad lo distingue de sus semejantes, sino como masa, como entidad genérica, predecible y moldeable. La ironía de esta concepción, ayuna de toda sensibilidad, radica en una práctica apreciable del mercado. Pues él, si algo tiende a diferenciar, son las necesidades que los consumidores pueden poseer, e incluso estimularlas (a mayor diversidad, mayor cantidad de productos se ofrecen).

Desde este punto, para Adorno y Horkheimer, dichas necesidades, que acaso solo se pinten diferentes, son nada más que una mera estrategia comercial. A fin de cuentas, todos los gustos, por más diferentes que puedan presentarse, son satisfechos con un producto calculado, y cuándo no, complaciente. Dicen los autores:

El esquematismo del procedimiento se manifiesta en que, finalmente, los productos mecánicamente diferenciados se revelan como lo mismo. El que las diferencias entre la serie Chrysler y la General Motors son en el fondo ilusorias, es algo que saben incluso los niños que se entusiasman por ellas. Lo que los conocedores discuten como méritos o desventajas sirve sólo para mantener la apariencia de competencia y de posibilidad de elección. Lo mismo sucede con las presentaciones de la Warner Brothers y de la Metro Goldwin Mayer. (1998, p. 168)

Sin embargo, no sólo los procedimientos mediante los cuales las ficciones se ofrecen al público acusan afectación. También el propio acto de consumir una ficción masiva instaaura, para beneficio del mercado, una particular relación entre lo que el espectador desea y lo que finalmente termina obteniendo. Las historias que ganan el favor del público prometen, como si se tratase de una instancia nada ardua, la posibilidad de acceder al placer, al esparcimiento, y al sueño de un futuro venturoso.

Y la figuración de estas virtudes, aunque contundente, no interesan en su tentativo cumplimiento, sino en la única función que cumplen: la de ofrecer a las masas, promesas. Promesas que no habrán jamás de alcanzar su forma definida, en tanto el interés del mercado radica solo en estimular la necesidad de poseer, pero no en facilitar el acceso a los ofrecimientos que se difunden.

Así, ofrecer y negar se vuelven una misma actividad.

¿Y cómo se logra este aparente imposible? Repetimos: mediante una cuidada manipulación.

El resultado consiste, así, en un espectador embelesado. Desde la ficción, recibe estímulos de bienes y circunstancias que nunca serán suyos; no ya porque su acceso sea arduo, sino porque la misma manera en que son presentados dista de la forma que sus intenciones sugieren. ¿La razón? Toda vez que el mercado presenta algo como motivo de deseo, lo hace en forma aparatosa y deformada. Lo bello es siempre mecánico; lo transgresor, medido. Y todo lo que se sublima o se exhibe, tan solo se reprime al mostrárselo bajo una forma aséptica y carente de sensibilidad.

Así, la promesa de obtener placer reemplaza, al placer mismo. Así se perpetúa en las masas su condición de consumidores,

El principio del sistema impone presentarle todas las necesidades como susceptibles de ser satisfechas por la industria cultural, pero, de otra parte, organizar con antelación esas mismas necesidades de tal forma que en ellas se experimente a sí mismo sólo como eterno consumidor, como objeto de la industria cultural. (...) La industria cultural ofrece como paraíso la misma vida cotidiana de la que se quería escapar. Huida y evasión están destinadas por principio a reconducir al punto de partida. La diversión promueve la resignación que se quisiera olvidar precisamente en ella (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 186)

Las tendencias antes formuladas son las que permiten a los autores identificar una constante en la ficción industrial: la de preocuparse por que el espacio alcance una absoluta fidelidad con la realidad diaria de los espectadores, de manera que su ambiente sea un reflejo perfecto del que ven en pantalla. Se trata, diríase, de un naturalismo domesticado, pues permite al consumidor una identificación directa. El razonamiento rezaría: si el protagonista de la historia es beneficiado, a mí me espera algo idéntico.

La pequeña estrella debe simbolizar a la empleada, pero de tal forma que para ella, a diferencia de la verdadera empleada, el abrigo de noche parezca hecho a medida. De ese modo, la estrella no sólo encarna para la espectadora la posibilidad de que también ella pudiera aparecer un día en la pantalla, sino también, y con mayor nitidez, la distancia que las separa. Sólo a una le puede tocar la suerte, sólo uno es famoso, y, pese a que todos tienen matemáticamente la misma probabilidad, ésta es para cada uno tan mínima que hará bien en cancelarla enseguida y alegrarse por la suerte del otro (...) Nadie puede ya perderse. (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 186)

En consecuencia, el juego de semejanzas, deviene en resignación.

El espectador aguardará a que sobre él obren circunstancias idénticas a la de la ficción que consume, aunque ello jamás ocurrirá, como tal lo ha previsto la misma industria que alimenta sus fantasías. Piénsese, para cerrar este apartado, en los sugestivos destinos Madame Bovary, de Anna Karenina y de las atribuladas damas que pueblan las ficciones de Puig.

Hasta aquí, la mirada apocalíptica. Prosigamos con otro pensador.

## *2.2 La mirada piadosa de Walter Benjamin*

También perteneciente a la escuela de Frankfurt, pero alejado de la negativa precedente, Walter Benjamin teorizó acerca del proceso de reproducción al que la obra de arte era sensible de ser sometida. La agudeza y el valor que estila su propuesta, la cual confrontaba, en cierta manera, las de sus congéneres, admiten el que le dediquemos un apartado especial.

Como ya lo puntualizamos en la introducción, para Benjamin, el proceso de reproducción técnica aplicado a una obra de arte, provoca que ésta, a costa de perder su aura, ampliara su acceso.

Vale decir, se conseguía acceder a una mayor cantidad de público.

La lejanía que antes mediaba a las obras era, así, zanjada a través de la difusión que permitían los medios técnicos de reproducción (con la fotografía y el cine como las expresiones más destacadas). No se trataba de un efecto negativo, pues si para Adorno y Horkheimer, dichas circunstancias representaban una fatalidad, para Benjamín suponían, en cambio, una consecuencia lógica de las formas que el nuevo siglo ofrecía para entender las instancias de producción, circulación y recepción del arte:

acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción (Benjamin, 1989, p. 24-25).

“Aura” fue como Benjamin denominó a cierta sacralidad que antes rezumaba la obra de arte, y que estaba asociada a su condición de irrepetible. Todo objeto se concebía como único, resultado de una laboriosa elaboración, y auténtico en la función ritual que cumplía en el seno de las comunidades.

Ahora bien, la actualidad invierte esta dinámica, pues una vez que las obras acceden a su reproducción, propenden, ante nada, a ponderar el carácter exhibitivo y

olvidar la función ritual. Así, toda producción, desde su concepción misma, ya es pensada de acuerdo a los procesos de reproducción: “La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida” (Benjamin, 1989, p. 27).

Otro motivo de fascinación para el autor además es el hecho de que los productos resultantes de esta práctica, puedan adquirir, con ciertos procedimientos, una notable independencia. Para apreciar dicha posición, considérense las posibles diferencias existentes en una reproducción manual frente a otra industrial: mientras que la primera resulta más demorada y compleja en su elaboración, una fotografía, por ejemplo, permite dotar de mayor importancia a distintos elementos de lo que sea que se esté retratando. Todo gracias a recursos tales como la ampliación o el encuadre.

Por lo tanto, a los cambios descritos en la forma de concebir la producción/reproducción de la obra de arte, sobrevienen, de igual manera, cambios en la manera en que se entabla la relación con el público. La desaparición de la distancia, a la vez que facilita el acceso, predispone a las personas a ejercer en forma permanente su juicio crítico frente a la obra de arte, sea cual sea esta, al punto de hacer de esta actitud, la única posición posible del consumidor. Sea ya frente a un cuadro, una melodía o un texto. Y pese a que Benjamin reconoce cierta tendencia del público a mostrarse renuente al disfrute de lo complejo, esta última apreciación no parece corresponderse con la visión fatalista que había caracterizado a Adorno:

De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito. Esta vinculación es un indicio social importante. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva. (Benjamin, 1989, p. 46)

De hecho, uno de los artículos que Ana Zubieta compila para su libro *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*, se dedica a analizar la confrontación de ambas visiones, y destaca cómo en una carta enviada a Benjamin por Adorno, este último acusaba a su compañero de romántico, por el empeño con que su artículo sobre los métodos de reproducción de una obra intentaba demostrar una unión entre el desarrollo de la técnica y la expresión artística (una esfera, esta última, que

Adorno concebía de forma independiente a los cambios que pudieran exigir las condiciones materiales).

Quizás la diferencia fundamental, parafraseando a Zubieta, para comprender cómo las visiones de hombres contemporáneos sobre un mismo fenómeno podían resultar tan disímiles estriba en que, mientras Adorno y Horkheimer manifestaban, desde su posición de hombres académicos y de vanguardia, su rechazo a toda forma de expresión cultural masiva, Benjamin elegía situarse a la par de las multitudes para efectuar sus observaciones. Antes que horrorizarse, asistía con genuina curiosidad (no exenta de crítica, como ya pudimos comprobar) a los fenómenos que traían aparejados el desarrollo de la industria y la ingente inclusión de las masas en la vida cultural:

La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación. Que el observador no se llame a engaño porque dicha participación aparezca por de pronto bajo una forma desacreditada. No han faltado los que, guiados por su pasión, se han atenido precisamente a este lado superficial del asunto. Ya vemos que en el fondo se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento (Benjamin, 1989, p. 52-53)

Ahora, marcadas ya ambas posiciones, la apocalíptica y la integrada, procedamos a convocar nuevamente al texto de Eco, a fin de abordar la propuesta de análisis que en él hay presente.

### *3. Eco y la refutación de la mirada apocalíptica.*

Así como Benjamin se permitió en su análisis ensayar una postura contraria a la de sus congéneres, aunque sin la intención de iniciar una polémica, Eco sí sometió a revisión los postulados de la mirada que él mismo denominó apocalíptica. Vale aclarar, eso sí, que su refutación no se extiende, ni a Adorno en particular, ni a la generalidad de quienes presentaron reparos para con las expresiones culturales masivas.

Lejos de ello, pues para Eco también la cultura industrializada del siglo XX merece observarse con cautela, su crítica apuntó hacia aquellos cuyo posicionamiento pecaba en extremo elitista, y más bien parecía expresar nostalgia por una época en que los valores culturales eran un privilegio de clases.

Piénsese, si acaso se nos permite otra comparación, y dado que nuestro tópico es la literatura norteamericana, en el grotesco Ignatius Reilly, protagonista de *La conjura de los necios*, con quien los críticos apocalípticos parecerían corresponder su visión,

pues así como estos hallaban en la cultura de masas un signo de decadencia, el personaje pergeñado por Kennedy Toole, fascinado con el mundo medieval, pregonaba un rechazo vehemente al mundo contemporáneo, carente, en sus palabras, de teología y geometría y buen gusto.

Fue esa clase de críticos los que Eco rebatió. Y en la misma estela que Benjamin, mostró que la persistencia en una visión fatalista sobre las expresiones masivas redundaban en un análisis incompleto. Esta posición, por lo tanto, equivale a reconocer que también la cultura de masas presenta su complejidad; y sus productos, aunque de calidad variable, lejos están de conducir a la sociedad a la abulia pretendida.

La premisa de Eco pareciera rezar: la cultura de masas, antes que un emblema pernicioso del capitalismo, es el resultado de una sociedad que ha ingresado en un proceso de industrialización tal que le permite a la mayor cantidad de ciudadanos una participación activa en el mundo de las comunicaciones. Un fenómeno que no provoca el ocaso de la alta cultura, sino que difumina las barreras que antes impedían el acceso de las masas a dichas expresiones. Y aunque en dicho campo pueden haber productos de una factura de mayor o menor consideración, necesario es reconocer que han introducido una renovación estilística en el mundo de la cultura, a partir de nuevos esquemas perceptivos.

Con esto en mente, las consideraciones que hasta el momento se han planteado permiten ya formular puntuales observaciones con respecto a las obras de nuestro corpus. En primera instancia, si hemos dicho que los conceptos de alta y baja cultura, aunque relativos, poseen una notable prominencia en el campo de la discusión intelectual, pertinente es preguntarse acaso si se detecta la presencia de estas antinomias en Pollock; lo que equivale a decir: ¿es posible identificar la estratificación antes mencionada de las expresiones artísticas, según se las considere o no elevadas? Bien: ensayar una tentativa respuesta significaría vislumbrar cómo los personajes de los cuentos y novelas perciben y consumen productos culturales.

Para desandar estos puntos, primero debemos establecer una diferencia fundamental entre los títulos que integran nuestro corpus. Recordemos que estamos abordando dos cuentos (“Barritas de pescado”; “Gigantomaquia”) y una novela (*El banquete celestial*), situados, los dos primeros, en algún punto de la década del 90 y la narración de más largo aliento a principios del siglo XX.

Los protagonistas de todas las historias, ya adultos o jóvenes, comparten una misma afición por productos paradigmáticos de la cultura de masas, con la salvedad de

que los derroteros que dichas preferencias propician, así como el contexto en donde surgen y los efectos que provocan son diferentes en cada caso.

También los materiales que consumen son distintos: en “Gigantomaquia”, se trata de revistas sobre crímenes, en “Barritas de pescado”, una novelita que podríamos categorizar de *exploitation*, y en *El banquete celestial*, una novela *pulp* sobre el viejo Oeste. Si bien vamos a ocuparnos, naturalmente, de todos los casos, en este capítulo deseáramos detenernos en forma específica en el “Gigantomaquia”, ya que el desarrollo de su historia permite efectuar consideraciones interesantes con respecto al marco teórico expuesto en los puntos anteriores, sobre la mirada apocalíptica e integrada.

#### 4. La alta y la baja cultura en Pollock

El núcleo de la anécdota en “Gigantomaquia” es en apariencia sencillo: en el patio de una casa, dos niños, William y Teddy pasan la tarde jugando. Quieren destruir un hormiguero (uno que convenientemente imaginan alterado por culpa de la radiación, tal como en *Godzilla*), y si debaten un buen rato antes de hacerlo, es porque no se deciden cuál papel fantástico deben asignarse: si marines, soldados en Vietnam o simples gigantes.

La voz que relata la historia es de la Teddy, y lo verdaderamente revelador son las sucesivas acotaciones en las que se enmarca el suceso en apariencia trivial de su juego; algo que, como es usual en Pollock, revela el carácter sórdido de los vínculos presentes ya entre los personajes, ya con su entorno.

Así nos enteramos, primero, de que entre los muchachos no hay un verdadero vínculo, que William posee un padre violento y que Teddy (cuyo padre, por el contrario, está ausente) solo finge ser su amigo por insistencia de su madre; una figura, como se verá, central en el relato. Dice la mujer: “—Teddy, no tienes ni idea de lo que pasa en esa casa. Ya te lo he dicho, tú límitate a fingir que William es amigo tuyo, y antes de que te des cuenta, lo será” (Pollock, 2017, p. 81).

Ocurre que la práctica de fingir es usual para Teddy y su madre. No solo en la escala ya mencionada de simular amistad con William, sino que también se realiza en un escenario mucho más perverso. Según Teddy lo detalla, su madre es una asidua lectora de revistas baratas de detectives y crónicas policiales, al punto tal que fantasea con los asesinos que allí figuran, y solicita a su hijo que, noche tras noche, simule ser un criminal diferente, y la sorprenda con pactados juegos de martirio:

Tal vez la razón de que le gustara tanto fingir era que había tenido una vida muy dura. Con el paso de los años, fue volviéndose una soñadora devota, y se enganchó a un tipo especial de ficción de la que me hizo prometer que no hablaría con nadie. (...) Siempre estaba buscando al próximo personaje que me haría representar, sobre todo en las revistas de detectives baratas que cogía prestadas de Maude Speakman y que leía religiosamente todas las noches antes de acostarse. (Pollock, 2017, p. 81)

El material en cuestión, o sea, las revistas de detectives, es un típico producto de la cultura de masas, sólo que para el caso, se trata de uno de naturaleza muy especial, al cual vale la pena dedicarle algunas consideraciones. Pensemos que no deja de ser cuanto menos curioso que las revistas a las que Teddy hace referencia conformen una completa oposición a lo que, se supondría, deberán ser las predigeridas narraciones de tono cándido, a las que por usual las que se asocian las ficciones masivas.

Por el contrario, lo que frecuenta la madre de Teddy se trata de publicaciones marcadamente violentas y de tono tremendista, que repasan casos verídicos de asesinos en serie<sup>7</sup>.

Lo que de este hecho puede extraerse es que el mercado no hace uso exclusivo de solo aquellos tópicos más amables para poder brindar a los consumidores historias de factoría previsible, sino que aún los aspectos más repulsivos o cruentos pueden ser capitalizados por la industria cultural para generar narrativas igualmente sensibles de comercializarse a las masas.

Y es que historias de esta naturaleza, ya en cine o en literatura (los espacios culturales privilegiados para la factura narrativa) son también una parte esencial de la industria cultural, pero también, de la historia de la narrativa universal, pródiga en ejemplos donde lo tremebundo, lo espantoso, lo escatológico y lo cruento fueron tonalidades preponderantes. Una posibilidad que puede ya hallarse considerada en la que acaso sea la más antiguas de las preceptivas artísticas, como lo es la *Poética* de Aristóteles; texto que puntualiza, como función primera de la tragedia, el escenificar una imitación orientada hacia el pathos, a fin de que a su llegada al pathos, el público pudiera purgar sus bajas pasiones.

Sucedo que esa experiencia de propiciar en la persona cierta enajenación a partir de un contenido brutal es también una práctica frecuente dentro de las ficciones

---

<sup>7</sup> Símil, como se verá en otro capítulo, a unas primigenias publicaciones pulp yanquis de la misma índole, que datan de las primeras décadas del siglo XX, y que ofrecían una crónica de los legendarios bandidos del salvaje Oeste

masivas. Para dar cuenta de ello, basta considerar que no toda historia destinada para el gran público requiere solo de ofrecer narrativas amables. ¿Y qué entendemos por narrativas amables? Pues aquellas en donde toda transgresión sea obviada, los malos reciban su merecido, los buenos triunfen, y en general, solo se escenifiquen sentimientos de probidad y bondad. Todas decisiones, las que acabamos de mencionar, que de seguir las quejas de la escuela de Frankfurt, deberíamos concluir que responden a la práctica de un adoctrinamiento vedado.

Claro que, para nosotros, no es tal el caso con el que estamos tratando. Pues ni la ficción masiva resulta tan perniciosa, ni tampoco se compone enteramente por situaciones de marcada dulzura. Por ende, así como narrativas más convencionales en su contenido permiten suscitar sentimientos de esa misma laya, historias que, por el contrario, se estructuran en torno a situaciones menos complacientes operan por el mismo principio, aunque parafraseando a Aristóteles, lo que provoque tenga relación con aquella nebulosa zona de las bajas pasiones, tal como ocurre en “Gigantomaquia”, donde ante un material sádico, por paradójico que resulte, lo que la madre de Teddy recibe es un confort asociado con la primaria excitación de una inminente amenaza. O en boca del narrador:

Aparte de las píldoras negras que a veces le proporcionaba su hermana Wanda, el miedo parecía ser lo único que la hacía sentirse viva. Y como yo tenía muchas ganas de que fuera feliz, me convertí en un experto en darle un miedo de cojones. (Pollock, 2017, p. 82)

¿Qué es lo que desea provocarse, entonces, con esta experiencia de simulación que detalla el cuento? ¿Qué pretende obtener la madre de Teddy de estas prácticas? Textualmente: miedo. Miedo como una forma de obtener vitalidad y acaso un incipiente momento de éxtasis asociado con una emoción primigenia. No se trata, claro está, de sentimientos que se considerarían como los más obvios ante la mención de trabajos de ficción masiva, a la cual se asociaría con narrativas acaso más ingenuas y complacientes, más cercanas de los desvelos de Madame Bovary fogueados en sus lecturas románticas que de la posibilidad que Pollock describe: las personas atraídas ante obras de carácter sanguinario, donde la felicidad es promovida, no mediante el materialismo, sino por medio de la transgresión de las normas establecidas, o en el caso de “Gigantomaquia”, a través de un acercamiento, simulación mediante, a la experiencia de la violencia.

Todos los casos presentes en nuestro corpus, de hecho, responden a este mismo patrón. Tanto los protagonistas de los cuentos de *Knockmestiff* como los de *El banquete celestial* son consumidores de productos de la cultura de masas, pero estos productos carecen de toda sutileza o encanto. Son, por el contrario, brutales en su contenido y nada complacientes en lo que parecerían promover, dados los efectos que causa en quienes se acercan a ellos.<sup>8</sup>

En esta circunstancia, entonces, estriba una perspectiva interesante, pues si como antes establecimos, es posible reconocer que la industria cultural hace uso de temáticas repulsivas, estas, pese a concebirse en forma atemperada, rebajadas en su causticidad o capacidad de espanto, siguen siendo, al fin y al cabo, muestras de motivos violentos (alguno de ellos, veremos, posibles de calificar como sádicos), y puestos en completa e irrestricta circulación. Vale decir, un material no sujeto a los convencionalismos del buen gusto entra en la maquinaria de productos masivos y la misma industria intenta comercializarlo como un producto más. Práctica cuanto menos paradójica, si se toma en cuenta que para los pensadores menos indulgentes con respecto a la cultura de masas, la misma basa su efectividad en el ofrecimiento de historias que no incurren en elementos potencialmente ofensivos para el gran público.

En el caso de “Gigantomaquia”, la madre de Teddy no presenta ningún tipo de reparos con esta clase de publicaciones, lo que demuestra que un material cruento puede acoplarse en forma perfecta a las necesidades del mercado, e incluso brindar, pese a su carácter transgresor, la misma posibilidad de evasión que es usual en producciones más amables.

Y tal como ocurre con los personajes de Pollock, aún más, pues antes que evasión, lo que se persigue, en todos los casos de nuestro corpus, es una experiencia donde lo proscripto y lo cruento son los ejes principales.

---

<sup>8</sup> La idea expresada en el párrafo puede hacer pensar en una vieja discusión que excede los parámetros de este trabajo: ¿hasta qué punto una obra artística explica un comportamiento nocivo? Pareciera ser que, dados nuestros comentarios hasta el momento, el accionar delictivo de los protagonistas de Pollock se explica sencillamente por la inspiración que obtienen de publicaciones violentas. Se trata, en todo caso, de una simplificación que no atiende a otras posibles causas que también poseen injerencia en el fenómeno, tales como unas condiciones de vida marcadas por la necesidad y continuos vínculos, ya familiares o sentimentales, de carácter malsano. Explicar un comportamiento incorrecto por el consumo de una determinada obra artística que retrata lo mismo que se enjuicia es, por lo tanto, menos una racionalización correcta que una manera de desatender otras variables igual de influyentes. Casos como los que involucraron a *Rabia* de Stephen King, *La naranja mecánica* de Kubrick o *Asesinos por naturaleza* de Oliver Stone son célebres a este respecto, y antes que ejercer una influencia corruptora en el presente, fueron, aún más, proféticos del momento en donde ahora nos encontramos.

Ese es, pues, el factor más relevante: es decir, los efectos que se perciben de la lectura de dichas materiales masivos; el principal de los cuales, en “Gigantomaquia”, ya lo mencionamos, es la afición del personaje por replicar esas mismas escenas de martirio.

En ocasiones, si había tenido un día muy malo, yo salía y abría un agujero en la mosquitera de la ventana; a continuación entraba a hurtadillas y le ataba un par de medias al cuello con un nudo bien elaborado, confesándole todo el tiempo que yo era el verdadero Estrangulador de Boston. (Pollock, 2017, p. 82)

Explicado ya el caso de la madre de Teddy, detengámonos unos instantes en Teddy mismo, quien si bien, por orden materna, es el encargado de personificar a los distintos criminales, ve en esta función como un mero compromiso, y no una fuente de placer, como su madre.

Ocurre que Teddy se entrega a otro tipo de fantasías, a raíz de otras fuentes de carácter masivo, ajenas a la literatura. A saber: los noticiarios, de los que el pequeño obtiene la idea de ser un soldado a la caza de vietnamitas, y fundamentalmente el cine, con sus consabidos monstruos de serie B, que tanto él como William barajan como posibles papeles a adoptar durante su juego (King Kong, Godzilla, el Hombre Creciente), solo para que, párrafos antes de concluir el cuento, su juego adquiriera otro cariz. Recuerden, como dijimos al principio, que en “Gigantomaquia” Teddy y William estaban decidiendo qué papel asumirían para destruir el hormiguero. Luego de deliberar largo rato, terminan asumiendo identidades mucho más abstractas: “Ya lo tengo. Somos dioses. Solamente un dios puede detener algo tan grande como esto” (Pollock, 2017, p. 81).

Posicionándonos en los intereses a los que atiende nuestro trabajo, podemos decir que uno de los dilemas más presentes en el devenir de los personajes de “Gigantomaquia” (y quizás en el de otros pertenecientes a los demás títulos de nuestro corpus, como explicaremos más adelante) es de la identidad. Identidad fraguada al amparo de los productos culturales masivos, que lo mismo pueden deformar, complementar, alterar o borrar las concepciones sobre sí mismos que poseen los personajes.

Así, para Teddy, la idea de asumir las formas bélicas o fantásticas que pueblan los relatos cotidianos con los que toma contacto es un pensamiento frecuente; su madre, en actitud casi patológica, delira con las figuras de diversos asesinos e introduce a su

hijo a la práctica de extravagantes juegos de rol. Estas dos actitudes, con mayor o menor intensidad, dan cuenta de la necesidad de recurrir a los imaginarios provenientes de la industria cultural masiva, ya como amparo, ya como evasión de la propia realidad. Y la lectura que se desprende de Pollock nos da dos posibles enfoques: el primero, que la literatura de masas puede poseer una naturaleza subversiva; el segundo, que ese mismo carácter subversivo puede obrar como un catalizador para sus lectores, moldear su personalidad, y en ocasiones (como tal será el caso de los capítulos siguientes), funcionar como inspiración para actos criminales.

Empero, en el caso de “Gigantomaquia”, a lo que asistimos es a una escenificación, de la cual el siguiente diálogo da una perfecta muestra:

La primera vez que lo hizo fue después de hablarme de Richard Speck a la hora de la cena, entrando en detalles sobre las ocho enfermeras muertas mientras comíamos bocadillos de salchicha ahumada y patatas fritas. Lo pintó tétrico de verdad, pero cuando me fui a dormir ya me había olvidado por completo de aquel tipo. Luego entró y se sentó a un lado de la cama; se puso a dibujarme tatuajes en los brazos con un bolígrafo y al fin me dio unas tijeras.

—Mira, Teddy, necesito que hagas algo por mí.

—¿El qué?

—¿Te acuerdas del tal Speck del que hemos estado hablando?

—¿El asesino ese tan siniestro?

—El mismo. Lo que quiero es que entres en mi dormitorio y juegues a que eres él. Un minutito nada más.

—¿Y cómo hago eso, mamá?

—No lo sé. Escupe en el suelo, por ejemplo, habla como un marinero borracho. Hazme daño pero no me lo hagas de verdad. (Pollock, 2017, p. 81-82)

Deseosa también de transitar por el papel de víctima, de apartarse del devenir mundano a través del miedo, la madre de Teddy se emplea en dicha clase de juegos. Mas, hete aquí que su declaración es: hazme daño, pero *no de verdad*. Su búsqueda de adrenalina por medio del dolor está atemperada para que toda herida carezca de auténtica gravedad. Se trata de una simulación que aspira al realismo de una vejación, pero no desea arribar a él. Circunstancia diferente a la que habremos de analizar en los capítulos siguientes, ya que tanto en “Barritas de pescado” como *El banquete celestial* la apuesta resulta mucho mayor, por cuanto antes que simulación, los protagonistas de los títulos mencionados optan por la reacción (vale decir, no se contentan solo con un juego de escenificación, sino que, deseos de vivir en carnadura propia las aventuras provenientes de las ficciones que consumen, pasan al plano de la acción).

## 5. La posibilidad anárquica de la cultura de masas

De momento, hemos obtenido dos importantes consideraciones.

La primera, como ya dijimos, refiere a los modos de lectura: según Adorno y Horkheimer, la ficción industrial se basa en estructuras repetidas, que poseen dicha condición en un intento denodado por no contradecir el orden establecido o resultar impropias a la pretensión de mantener el *status quo*. De hecho, aún lo pretendidamente polémico rebaja su causticidad antes de ser difundido. Con dichos antecedentes, es pertinente plantear la siguiente observación: los libros consumidos por los protagonistas de Pollock son historias donde priman los elementos *gore* y las situaciones revulsivas en extremo. Los comportamientos que exhiben sus bandoleros y delincuentes juveniles carecen de toda moralidad y valor. Se exhiben en una sucesión mecánica, que se regodea en el detalle escabroso para disimular la ausencia de su contenido.

Ocurre, sin embargo, que estas obras resultan mucho más complejas que lo que Adorno y Hoekheimer sospecharon en primera instancia. Pues lejos de funcionar como meros entretenimientos que apelen a las bajas pasiones, estas ficciones *pulp* son tomadas como catalizadores de deseo y potenciales modelos de conducta. Así, la perspectiva teórica que más se amolda a estos pasajes de nuestro corpus la integra la visión curiosa y ávida de Eco, para quien la cultura de masas podía ser digna de examinarse con ojo crítico, pero nunca despreciarse en aras de un supuesto elitismo.

Prueba de ello es que una obra de carácter industrial, como lo son las publicaciones mencionadas en “Gigantomaquia”, posibilitan desviación no prevista por el mercado. Una desviación que opera en dos sentidos: en los protagonistas violentos de dichas publicaciones y en su lectura.

He ahí, por lo tanto, un punto vital: los personajes de Pollock recurren a obras de ficción violenta, pero a causa de su admiración, las leen de una forma que no estaba prevista; todo lo cual, provoca en ellos una conducta que no se condice con la pasividad a la que aspirarían, en teoría, los productos de la cultura de masas.

Así, pese a los cambios de espacio, tiempo y personajes, todas las historias de nuestro corpus se encuentran vinculadas por un elemento común: el consumo de productos culturales masivos, que por diversas cuestiones que atañen a la vida particular de los protagonistas, provoca que estos realicen una lectura desviada y ajena al carácter pasatista para el que se concibieron estas publicaciones.

Pasando, ahora, al segundo punto de interés, nos permitimos rescatar una consideración efectuada apartados atrás, cuando detallamos los similares juicios que

obtenían la cultura de masas y la cultura popular con respecto a su posición frente a la

cultura oficial: es decir, ambas, históricamente, siempre fueron relegadas a un sitio subalterno.

No obstante, si la cultura popular supuso un espacio definido por la subversión de los valores establecidos, ¿es posible concebir a la cultura de masas bajo un efecto similar? Los modelos y situaciones que los productos masivos proponen, ya lo explicitamos, responden a los intereses moldeados por el propio mercado según sus necesidades. Bajo ese signo, ¿cabe pensar que la cultura de masas pueda resultar revulsiva con el propio sistema que la produce y perpetúa?

Pues bien: las ficciones de nuestro corpus exhiben dos posibilidades. O los protagonistas, en su intento de emular a sus héroes, tan solo logran hundirse aún más en la abyección (tal ocurre en “Gigantomaquia” y en “Barritas de pescado”), o acaso acceden, aunque más no sea en forma temporal, al disfrute de aquello que aspiraban, y que por tratarse de incursionar en el mundo delictivo, desestabiliza al sistema y pone en evidencia sus carencias (como en el caso de *El banquete celestial*).

Por lo tanto, y como otra tentativa observación, puede proponerse que en Pollock, la cultura de masas, aunque funcional a los controles dominantes, admite, en ciertas circunstancias, despertar actos revulsivos, que atentan contra el *statu quo*.

¿Y qué se necesita para que esta dinámica pueda ponerse en acción?: una lectura desviada. Una que escapa a las pretensiones del propio mercado, que sin saberlo, ha forjado obras que creía inocentes, cuando en realidad, anida en ellas una potencial fuerza destructiva.

Para indagar en el origen, características estilísticas y ánimo subversivo de las ficciones *pulp*, pasaremos al siguiente capítulo.

## **Capítulo II**

*El género pulp: historia, estética y vigencia*

## 1. *Gol desde el margen*

El canon literario, ya todos lo sospechamos, resulta voluble. Acaso no sea deplorable sospechar de él. Rescatemos aquí un binomio hartamente conocido: obras que en determinados contextos fueron impedidas de acceder a una posición favorable, fueron, años después, rescatadas por la Academia, a la vez que textos otrora celebrados al momento de su publicación, son hoy ejemplos anquilosados de tendencias y estilos caducos.

El significado de todo texto está inextricablemente unido a sus manifestaciones materiales. De ser así, evidentemente no basta con prestar exclusiva atención a la estructura verbal, poética y narrativa; por el contrario, se deben tener en cuenta por igual la encarnación oral del texto (la personificación que le da un hablante), o su anatomía (su inscripción física en la página) y morfología (sus cambiantes formas, que son parte de la historia de su transmisión). (Littau, 2008, p. 50)

Dicho esto, he aquí una obviedad que vale la pena destacar: hay un objeto clave que reorganizó la totalidad de la expresión poética y ese objeto es, claro está, el libro. Desde el momento en que los textos comenzaron a circular bajo este formato físico, surgió, en consecuencia, un portentoso caudal de entidades anexas que, en simultáneo, operaban a partir del libro y con él, tales como vendedores, editores, escritores pagos, lectores/consumidores, coleccionistas y críticos. La dinámica resultante suponía un doble juego: el libro de imprenta creó a quienes habrían de tratar con él, y todos ellos, a su vez, con su presencia y accionar, no harían sino condicionar al libro, estableciendo parámetros, privilegios, y, lo que más nos interesa, derivaciones del objeto original (como tal es el caso de la literatura de kiosco).

Una vez que el objeto libro fue definido como tal, una segunda circunstancia, también significativa, dio en modificar la práctica de la escritura y la lectura. A saber: una vez que las sucesivas revoluciones industriales permitieron a las multitudes, antes relegadas, demandar con más ahínco su participación en la sociedad, el libro, de objeto reservado a un número reducido de privilegiados, pasa a ser un bien de consumo masivo, gracias, en buena parte, a la alfabetización que alcanzan los sectores campesinos y proletarios.

En el siglo XV, la lectura ya no es tanto un medio para aprender o perfeccionarse sino una actividad que, por un lado, da ocasión a la apreciación estética (en especial, la poesía) y, por el otro, mantiene al lector entretenido (en especial, la novela). La piadosa lectura intensiva dedicada con anterioridad al único libro que la familia poseía -invariablemente la *Biblia*- cedió su lugar a una lectura frecuente, por lo tanto extensiva, para llenar el tiempo libre, que se

desplazaba rápidamente de un libro (o de un artículo de periódico o revista) a otro en procura de distracción. (Littau, 2008, p. 44)

Como resultado de este paradigma, el libro que se erige como un objeto opera a la manera un filtro para la expresión poética e instaura un recorrido fijo que todo texto ha de seguir. Lo que equivaldría a preguntarse: ¿estriba algún valor en aquel escrito que no se da a conocer bajo dicha forma impresa? Más aún: ¿puede reconocerse como literatura a aquello que no transita por los canales habituales que cabría esperar para un texto? Supongamos que una expresión literaria circula de manera oral o a través de medios ajenos al del formato de un libro, que parecería ser la condición necesaria para poder aspirar a obtener una categoría que haga de un material un objeto de consumo honrado y sensible de tratarse críticamente. ¿Es aún literatura?

La historia de la cultura de masas es también el relato de cómo los medios artísticos, detentados antes para sectores de la élite, adoptaron, al pensarse en función de su llegada a un número mayor de consumidores, nuevos formatos. Dicho fenómeno despertó (aún despierta en verdad) la suspicacia de quienes no podían concebir la práctica artística en una forma ajena a los caminos por los que antes se había conducido. La visión se correspondía acaso con la de una línea divisoria: lo que podía ser considerado arte debía corresponder a una forma definida y a un recorrido prefijado. Todo lo que resultara contrario a esas pretensiones, era nada.

En un artículo escrito para Página/12, el centenario del escritor *hardboiled* Jim Thompson inspiraba a Juan Sasturain la siguiente reflexión:

Los textos habitualmente considerados literarios de pleno derecho son aquellos que circulan según un itinerario tácito pero muy preciso: el libro que se vende en la librería y termina en la biblioteca. Así, la literatura –tal como se la reconoce, estudia y comenta– está formada por un conjunto de textos escritos/leídos de determinada manera que circulan y se acumulan también según cierto criterio. Lo que no entra en esos parámetros no es, no se ve en principio como literatura. Queda en el borde o al margen. (Sasturain, 2006, El uso del borde, en Página/12, 03/08/2012)

Así, el formato en que se da a conocer, los modos de circulación, la aceptación por parte de los especialistas; todas parecerían ser postas a superar por un texto, de existir acaso la necesidad, no ya de legitimar su valor, sino de autorizar una lectura ayuna de culpas. Piénsese en dos ejemplos claros: obras hoy indiscutiblemente de culto como la *Lolita* de Nabokov o el *Junkie* de Burroughs, de cuya calidad nadie dudaría, tuvieron su primera publicación dentro de colecciones pornográficas y *exploitations*,

respectivamente. Algo que condicionó su primera recepción, mediante el prejuicio de considerar que la calidad del texto estaba determinada por el formato de su aparición.

También sería válido mencionar, para el caso, a la literatura negra: género emblemático que como pocos ha sabido conjugar una feroz crítica al sistema como una narración atrapante. Sobre los modos en que por mucho tiempo esta literatura circuló, dice Piglia, al recordar la labor de edición que efectuó en su juventud para el Círculo Editor: “la intención era crear un espacio de lectura propio. Hasta ese momento esos relatos o eran consumidos de un modo indiscriminado o estaban condenadas a circular en ediciones bastardeadas” (Lafforgue & Rivera, 1996, p. 51-52).

Así, la práctica del análisis literario supone, en cierta forma, lidiar con las coordenadas a partir de las cuales un mismo texto ya ha sido leído, en un intento de establecer distancias, vínculos o rectificaciones con respecto a las interpretaciones que nos antecedieron.

En el caso antes descrito de Piglia, la presencia de un catálogo confeccionado con declarado cuidado delata la necesidad de brindar un marco de recepción diferente, a fin de permitir a títulos antes destinados a la marginalidad, un sitio desde el cual puedan abordarse como materiales literarios. Condición, esta, que durante un buen tiempo les fue negada, no solo por prejuicio que provenía de su formato físico (libritos de kiosco), sino también por ciertos reparos académicos, que vedaban a los autores policiales de un tratamiento crítico (operación similar a la que ya se ha efectuado con otros géneros como la ciencia ficción o el terror).

Aún más resistido, las ficciones cuyo estilo y desenfado uno asociaría como propias de una publicación *pulp*, sea ya de género *explotation*, fantástico o *hardboiled*, destacan justamente por el hecho de que su reconocimiento y legitimidad son, todavía hoy, puestas en duda. Ello dado un primigenio y acaso tendencioso prisma de lectura, que no admite para el género otro sitio que no sea el de una posición relegada, y que niega, por el contenido cruento que este exhibe, su condición de texto literario. Sucede que, escritos, al decir de Sasturain, en el *margen*, o en nuestro parecer, en una zona que, por la propia naturaleza de ciertos textos, revulsiva y repulsiva, ya ha superado el *margen*, los libros *pulp*, en su estado más puro, supone la clase de material que de forma más ardua ha sido resistido por la Academia.

Carente en apariencia de valores, asiduo frecuentador de temáticas escabrosas, aunque impedida de obtener legitimidad, la literatura de kiosco ha poseído una presencia tan pertinaz entre los siglos XIX y XX, que en forma autodidacta ha definido,

por sí mismo, una estética reconocible y una ética fundada en la ausencia de manierismos.

Todo lo cual, en consecuencia, propicia una forma tan particular de lectura/consumo, tan original y rompedora, que incluso resulta arduo poder establecer quién determinó las pautas del juego: ¿un grupo de lectores que propiciaron, con su avidez, un género particular de ficción, o acaso un género que, definido a partir de la casual intersección entre las necesidades del mercado y ciertas formas de narrar, modeló a quienes habrían de consumir dichas historias?

Esos libros estaban destinados a una población cada vez más alfabetizada y, por consiguiente, a un público lector más amplio, y señalaron el comienzo de una sociedad de masas (...) Así, las formas populares de entretenimiento, ya sea con el ropaje de novelas en serie o de literatura barata, con el formato de los números de variedades propios de los cine-teatros, surtían a una población que quería procurarse placer o estremecimiento en lugar de material para su edificación moral, según sospechaban los reformistas de la época. (Littau, 2008, p. 22)

Ahora bien, avenirse a reflexionar sobre esta clase de literatura es una tarea tan interesante como problemática en su ejecución. Creemos necesario mencionar dos puntos que definieron este apartado de nuestro análisis. En primera instancia, nos hallamos ante un obstáculo evidente y muy particular: la carencia de marcos teóricos nacionales. Pues mientras que en Norteamérica, país que definió -pero no inventó en forma absoluta, veremos, esta clase de ficción-, ya existe un tratamiento crítico de los libros *pulp*, en Argentina se trata de una zona cuyas incursiones acusan una frecuencia más bien escasa, a no ser de una forma casi siempre anecdótica: artículos, notas, reportajes a coleccionistas (toda una bibliografía fragmentada a partir de la cual intentamos una reconstrucción teórica e histórica), pero no estudios de mayor profundidad y extensión; con excepción, quizás, de ciertas producciones puntuales, que han merecido, sí, un tratamiento más sostenido, como tal es el caso de las historietas de Oosterheld, aparecidas, originalmente, en revistas.

En segunda instancia, y en un apartado por entero subjetivo, estudiar esta clase de ficciones masivas puede propiciar la fácil tentación de la indulgencia.

Ante textos cuya circulación escapa a la que tradicionalmente deberían seguir los textos literarios, surge la pregunta ¿cuál es el tratamiento que debería dispensarse a dichos materiales?

Es cierto que el *pulp* está conformado por un corpus de textos relegados históricamente, y aunque parte del objetivo de este trabajo sea el de posicionarlos bajo

una óptica favorable, debe reconocerse una dualidad: así como autores de la talla de Philip Dick, Ray Bradbury, Lovecraft, Chandler, Hammett, McCoy, Sturgeon, Jim Thompson, Vonnegut, han dado obras notables, muchas de las cuales, trascienden las imposiciones de los géneros a los que se han adscripto muchas producciones (operación a la que los propios escritores eran en muchos casos ajenos), en un sentido inverso, también contamos con una enorme cantidad de producciones que, aparecidas bajo el mismo formato (en revistas o publicaciones semanales), no habilitan, no requieren, o no son sensibles, quizás, de requerir indagación más profunda.

No son los precedentes, hemos de aclarar, juicios que se busquen expresarse en rótulos como bueno o malo, valorable o despreciable. Todo lo contrario. De ser consecuentes con la propuesta de Eco, hemos de reconocer que las nociones de alta y baja cultura son tendenciosas y relativas; más fruto de una operación con miras elitistas que con auténtica base comprobable. En el caso del *pulp*, al forjarse en las lides de la literatura entendida como una industria que produce bienes de consumo temporarios, frente a lo que nos hallamos es un estilo definido por ingredientes tales como la narración veloz, la acción constante, la estructura episódica, y dosis pródigas de aquellos elementos que definen el género en el que se está incursionando.

¿Esto implica que los textos *pulp*, por ende, sean de una categoría más baja con respecto a otro tipo de obras literarias? En absoluto. Pues en todo caso, sí es posible reconocer que dichas producciones, por aparecer bajo el signo de géneros masivos (el policial, la ciencia ficción, el relato de aventuras, erótico, western), hacen uso de construcciones de complejidad variable según diferentes combinaciones, según diferentes intereses, según diferentes sensibilidades, que superan, en ocasiones, los condicionamientos del género que se está practicando.

Leídos, desde su nacimiento, como una literatura de consumo, de entretenimiento y sin valor, variamos ahora las coordenadas para visitar dicho género con mirada crítica. Nos preguntamos: ¿qué valor posee el *pulp* cuando el contexto que propició su apogeo ha desaparecido? Y sobre todo ¿qué es posible hallar en esas historias tan elementales en apariencia, como para que los personajes de Pollock, al dar con ellas, efectúen un cambio tan radical en sus vidas?

## 2. *Pulp Fiction* y *Fiction before pulp*

Aunque resultado de la conjunción entre los avances técnicos de la industria editorial y el surgimiento de nuevas modalidades de consumo ante un tipo específico de

ficción, las *pulp magazines* poseyeron antecedentes identificables antes de alcanzar el formato por el que las conocemos hoy en día; es decir, el de publicaciones en un papel de calidad más bien pobre (lo que asegura un precio de compra exiguo), ilustraciones llamativas y sugerentes como recurso para atraer al público, e historias digeribles en su narración (simple y nunca alambicada) aunque para muchos, indigestas dado su contenido cruento<sup>9</sup>.

Dichas publicaciones gozaron de una notable popularidad hasta bien entrado el siglo XX, y fue a través de sus páginas que géneros tales como el policial *hard boiled* y la ciencia ficción alcanzaron su apogeo. El lento declive de estos productos, cuya principal función era la de entretener, comenzó cuando nuevos lenguajes como la radio, el cine y posteriormente la televisión, pasaron a ser el favorito de las masas. No significó este cambio de paradigma el fin de la ficción en publicaciones periódicas, pero ciertamente los niveles de consumo y el interés que despertaban jamás alcanzaron un esplendor idéntico al de las primeras décadas del siglo. Incluso podemos especular con que el desprejuicio que se exhibía para practicar ciertos géneros jamás volvió a recuperarse, y lo que siguieron son acaso estilizaciones o revisiones que rememoran y reelaboran el nivel de repulsión característicos de las *pulp magazines*.

El punto de interés aquí radica en vincular nombres como Lovecraft, Hammett o Fredric Brown con antecedentes ilustres y en apariencia ajenos, como Dumas, Victor Hugo o Dickens. Clásicos hoy consagrados que alcanzaron su popularidad en lo que podríamos denominar como antepasado de las publicaciones *pulp*: el folletín.

Y es que parte de la mejor narrativa de aventuras o misterio de los siglos pasados se publicó bajo dicho formato episódico, en donde el devenir de la narración estaba supeditado a la necesidad de mantener el interés del público lector, merced de una

---

<sup>9</sup> Necesaria aclaración: al referirnos al término *pulp*, lo que mentamos, como queda explícito, es un formato particular de circulación de ciertos textos; no un género definido (como tal es el caso del policial o la ciencia ficción). Es solo una vez dentro del contenido agrupado bajo dicha publicación, que nos encontramos, sí, frente a una variedad de expresiones literarias marginales, las más de las cuales, se definieron y alcanzaron su apogeo dentro de aquellas revistas de kiosco. La pregunta a clarificar es si el *pulp* puede ser considerado un género en sí mismo. De ser puristas con las definiciones, deberíamos decir que la palabra engloba un tipo de formato antes que nada. Aunque también es cierto que con el tiempo, muchas ficciones de carácter violento han sido denominadas como *pulp*, haciendo con esto referencia a su contenido (como tal es el caso de la película de Tarantino *Pulp Fiction*; y véase cómo se conjugan dichos términos). Por todo ello, no sería desacertado pensar que, dada la fuerza estilística que caracterizó a muchas de las ficciones aparecidas bajo el formato *pulp*, el término ha evolucionado con el tiempo para pasar a denominar, no solo a un tipo específico de publicación, sino también, a un tipo de reconocible de historia, independientemente de que esta pueda englobarse en categorías más precisas como policial, erótico o fantástico. Desde nuestra posición, utilizaremos el término *pulp* como sinónimo de publicación, sin ignorar las salvedades antes efectuadas, en tanto que para referirnos a narraciones de contenido brutal y sexual, haremos uso del género *exploitation*.

historia plagada de peripecias constantes, numerosas (y en ocasiones inverosímiles) vueltas de tuercas, y súbitas interrupciones en lo mejor de la acción, con la firme promesa de que lo mejor estaba por llegar. Convenientemente, en la próxima entrega.

Originadas durante el romanticismo francés, antes que como publicación autónoma, el folletín dio sus primeros pasos como elemento subsidiario, pues aparecía dentro de las publicaciones periodísticas, y se concibió como una artimaña por parte de los editores para asegurar la suscripción fiel de sus lectores, de los que cabe sospechar, aguardaban con impaciencia menos las diarias dosis de información que la continuación de sus historias favoritas. Auténtica consecuencia de la cultura de masas, a la novela por entregas “la lee todo el mundo: la aristocracia, la burguesía, la sociedad mundana y la intelectualidad, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, señores y criados” (Wolf & Saccomanno, 1971, p 12).

Es válido pensar que, si atendemos a la propuesta de Sasturain acerca de que toda obra solo es sensible de ser considerada por la Academia una vez que circula por los canales instaurados como únicos, clásicos como *Crimen y Castigo*, *David Copperfield* o *Madame Bovary* tan solo merecieron el rigor crítico que ameritaban cuando, una vez finalizada su publicación por entregas, accedieron al formato libro (lo que les brindó una jerarquía mayor). Dicha dinámica también es posible adjudicar a Hammett, Chandler o Philip Dick, o en el caso argentino, a Eduardo Gutierrez o Roberto Arlt; todos autores cuyo reconocimiento por parte de la academia, que no el del público, debió aguardar a la aparición de sus obras en ediciones de tapa blanda o dura, pero lejos ya del formato de las revistas.

Hasta lo expuesto, los paralelismos con respecto al *pulp* son evidentes: el folletín, por su carácter de narración destinada al consumo diario, no cumplía acaso con los requisitos que hubieran demandado los críticos más elitistas para recibir su venia. A su vez, el folletín eludía el camino habitual de los textos literarios, al estar su circulación circunscrita a rumbos propios de las comunicaciones masivas. Bajo ese influjo, no es menor el hecho de que muchos de los autores de dichas producciones fueran los primeros representantes de una labor que alcanzaría su apogeo una vez definido el formato del *pulp*: el escritor de ficción por oficio, aquel cuyo pago dependía de la cantidad de palabras que podía entregar diariamente, y que por esa misma razón, no hallaba cuestionable, sino necesario, el prolongar por cualquier medio la redacción de la historia. Incluso a niveles en donde la verosimilitud de la acción dejaba de constituir una preocupación; factor también identificable en el *pulp*, en donde el interés

es soberano en la historia, por sobre cualquier otra pretensión: “En cuanto a su estilo de presentación, es también decisiva en ella la preferencia por lo exagerado y lo picante, lo crudo y lo exótico: los temas populares giran en torno a raptos y adulterios, actos de violencia y crueldad” (Wolf & Saccomanno, 1971, p 17).

Tal rasgo estilístico se tensa tanto con el paso de los años, algo en lo que Saccomanno y Wolf creen advertir una degradación del folletín, a partir de su viraje hacia temáticas menos complacientes.

No obstante ello, una constante de importancia para nuestro análisis requiere destacarse, ya en el folletín, ya en el *pulp*, y que los críticos antes mencionados ratifican en los siguientes términos, al describir cómo en todas las historias hay presente: “un transparente ideal heroico que sobrevive a fuerza de ser distinto del espíritu burgués que lo engendró.” (Wolf & Saccomanno, 1971, p 18). Así, el carácter, diríamos, salvaje de la ficción masiva, contrasta con la pasividad y regulación del sitio del que proviene, y sobre todo, de quienes consumen el folletín.

Dobles caras de una misma moneda, para ratificar nuestras palabras, piénsese en la figura, Madame Bovary, y se estará en presencia de cómo las ficciones masivas operan como la perfecta antítesis de la rutina y la complacencia de quienes leen esa clase de publicaciones. Ya que estamos, piénsese también en los parias de Pollock, en donde también es apreciable cómo la literatura de los márgenes tensa el anhelo de una vida más digna o más emocionante.

En suma: piénsese en cómo la literatura de los márgenes plantea una barrera infranqueable entre el deseo de quienes la consumen y las peripecias a las que la lectura les permite asistir.

Decían las novelas por entrega: ¡guarde la continuación de esta historia en nuestro siguiente número!

Decimos nosotros: ¡guarde la continuación de la evolución del folletín en el siguiente apartado!

### 2.1 *Sangre de a centavo*

En el film Warlock (1959), una pequeña población asediada por las constantes incursiones de una banda de maleantes decide contratar la protección de un pistolero profesional, como alternativa a la inoperancia de los alguaciles designados por el estado. La junta debate quién debería ser el indicado, y la forma en que lo hallan es un detalle pasajero y minúsculo de la trama, pero hermoso por lo que evoca y digno de mención a

los fines de este trabajo: se deciden a contratar a un pistolero de cuyas hazañas se enteran gracias a una novelita. Una de las así llamadas *pulp novels*.

Reformulación de formato, las *penny dreadful* y las *dime novels* son el eslabón posterior al folletín y previo a la conformación de las *pulp magazine*. Cronológicamente, estas publicaciones surgieron a mediados del siglo XX, motivadas por el interesante panorama económico surgido tras la popularidad del folletín. Si este último se trató de un género que nació como complemento de los periódicos, las *penny dreadful* supusieron el abandono de dicho carácter anexo para constituirse como publicaciones autónomas, sin resignar ni la función ni el contenido que explicaban su popularidad entre el público. O sea, entretener (función) con historias brutales (contenido).

En unas pocas páginas provenientes de la pulpa de papel y precedidas por ilustraciones tremebundas, las *penny dreadful* podían contener desde historias serializadas a la manera del folletín, ancladas en el estilo gótico, o crónicas sensacionalistas de los criminales de la época. Originadas en Reino Unido, el nombre con el que se las conoció a esta clase publicaciones se explicaba por su costo exiguo (*penny*= un penique).

Dice Borges:

La literatura del cowboy tiene su humilde origen en los dime novels o novelas de diez centavos cuya circulación empezó hacia 1860 y duró hasta fines del siglo. Los temas eran históricos, y en general su estilo se asemejaba a la manera romántica de Dumas. Agotada la historia de la Colonia, de la Independencia y de la Guerra Civil, abordaron la conquista del Oeste, the Winning of the West. Como figura representativa de la frontera surge entonces el cowboy (1979, p 1041)

Pues, mientras que el folletín se trató de un género predominantemente francés y las *penny dreadful*, de uno británico, las *dime novels* (novelas de a diez centavos) fueron el equivalente que tuvo su epicentro, esta vez, en Norteamérica, con la diferencia de que allí se careció de la variación temática de sus contrapartes europeas, en favor de una única clase de historias, a las que la *dime novel* se abocó con exclusividad: las del Oeste, con el hoy consabido catálogo de convenciones y lugares comunes que en ese tiempo aún no era tal, y a partir del cual data la labor de transformar al desierto en un territorio mítico, del que surgirán y/o a partir del cual se explicarán, entre otras cosas, El llanero solitario, la fiebre de oro, Buffalo Bill, la cantina con pianola, el pionero en diligencia, la dupla de

Johnes (Ford y Wayne), Westworld, el indio malo, Bret Harte y Jack London, la gesta del ferrocarril, el duelo a media tarde, Ronald Reagan, el videojuego Red Dead Redemption, la trilogía del dólar, la figura del Sheriff, Cowboy Beboop, la música de Hank Williams y Johnny Cash, y si cabe, la propia idiosincrasia del pueblo yanqui.

De hecho, bandoleros como Jesse James o Billy The Kid deben acaso su leyenda a la difusión que de sus andanzas hicieron las *dime novels*, a la manera, diríase, de una versión lumpen de *Historia Universal de la Infamia* (otro texto, ya que viene al caso, publicado, también, en forma episódica).

Vale decir que, en la novela *El banquete celestial*, la publicación que motiva las andanzas de los hermanos Jewett no es más que una *dime novel*, que cumple con todos los requerimientos de dicho formato: desde la pobre calidad de impresión hasta su detallada relación de los crímenes de un bandolero (en este caso, Billy Bucket).

Entrados al nuevo siglo, y llevándola cuestras la modernidad a la que los personajes de Pollock aluden con insistencia a lo largo de la novela antedicha, las *dime novel* desaparecerían en favor de un formato que unirá todas las versiones precedentes: las *pulp magazine*.<sup>10</sup>

## 2.2 Mutantes, vampiresas y detectives

Vamos a listar algunos títulos, no solo por diversión.

Un western: *¿Dónde pongo la bala, Mister?*; una de terror: *Los hombres topo quieren tus ojos*; policial: *Bésame, moribunda*; de carácter erótico: *Virgen y traviesa*; ciencia ficción: *El capitán Futuro y el emperador espacial*. Los precedentes son algunos de los estrambóticos pero sugerentes nombres que detentaron algunas novelas o historias cortas publicadas bajo el formato de *pulp*. Se trataba, como queda patente, de ficciones sensacionalistas, que buscaban el impacto antes que la coherencia, y que privilegiaban la fluidez de una narración directa por sobre un estilo cuidado.

A partir de la Primera Guerra Mundial, todas las publicaciones masivas de ficción comenzaron a responder al mismo formato, y lo que podría haber sido tan solo una descarada estrategia de la industria editorial, terminó por conformar, gracias a la pericia de unos cuantos autores notables, una manera de practicar la ficción

---

<sup>10</sup> Que de entre la enorme variedad de géneros que incluiría, se encontraba el policial negro. Fenómeno que rezuma para nosotros especial interés, al funcionar como una extensión espiritual de aquellos relatos sobre el Oeste que poblaron las *dime novel*. Una circunstancia ya advertida por Mempo Giardinelli en su ensayo sobre el género, donde propone al detective privado como una continuación temporal de la figura del vaquero.

estilísticamente definida por su desenfado, e ideológicamente (ya habremos de adentrarnos en ello) ambigua.

Ahora, vamos con un poco de historia.

Las *pulp* magazines conocieron en Norteamérica una edad dorada: tras comprobar la aceptación del público hacia dicho formato, los editores se decidieron a explotar la veta, diversificando, con notable acierto, el catálogo que ofrecían al mercado: así, según las preferencias de los lectores, podían hallarse exhibidas en los kioscos publicaciones dedicadas a la fantasía, a la ciencia ficción, al erotismo, a la guerra, a la aventura, y a la ingente novela negra, que desde la publicación *Black Mask*, perfilaba, con Hammett a la cabeza, una nueva concepción de la literatura en la que el crimen era un elemento central (la mención a dicho autor no es casual y será retomada en breve).

Pura sangre, puro *pulp*, pura acción lisérgica desbocada, las dosis de incorrección que estas publicaciones exhiben podían ya adquirir la mueca grotesca de una caricatura o la demostración de un sadismo inaudito. Siempre al borde del despropósito, toda sutileza era desechada en favor de la contundencia, y el único recurso válido no podía sino ser el del exceso: la violencia era carnavalesca; el sexo, lascivo; los escenarios, exóticos; y las coincidencias para rematar la narración, emponzoñadas, tramposas, pero lo suficientemente verosímiles como para que los lectores no vacilaran en comprar el próximo número. Porque si bien el autor contaba con poco menos de quince días para redactar una novela (cuestión de plazos de entrega: el ritmo con que aporreaban las teclas de la máquina de escribir podía ser febril) su trabajo, bien lo sabía, sería consumido en apenas cuestión de horas.

No es casual que el porcentaje mayoritario de lectores de *pulp* fueran los jóvenes y no tan jóvenes que pertenecían a las clases populares, y hallaban en su semanal dosis aventuras (símil infecciosa a una droga psicotrópica), ya un vehículo de diversión, ya una forma barata y accesible (como en el caso de los protagonistas de “Barritas de pescado”) de satisfacer su curiosidad sobre todos aquellos aspectos de los que la pacata sociedad norteamericana prefería no hablar.

Una factura aplicada, con alguna tendencia al estereotipamiento, en la que se reconocen con facilidad las huellas de la presión editorial (no exceder cierto número de páginas, no abordar ciertos temas, no superar determinado tiempo de producción, escribir “a la manera de”, etc...) y a la vez la subestimación en que se tiene a una materia elegida, casi exclusivamente, como *modus vivendi* o ganapán demasiado prestigioso. (Lafforgue & Rivera, 1996, p. 86).

Tal como lo explica el especialista en literatura marginal Jesús Palacio en el prólogo a su compilación de relatos de la era dorada del *pulp*<sup>11</sup> fueron las propias necesidades de estas historias, tan definidas por sus editores como requeridas por los consumidores, las que con toda probabilidad pueden explicar, al menos en parte (porque no debe desdeñar el desarrollo de nuevas formas de entretenimiento), la decadencia de las *pulp magazines*.

Preguntémosnos: ¿cuántas narraciones es posible construir bajo un mismo esquema de acción? ¿Cuántas veces puede echarse mano de un mismo recurso antes de que pierda su efectividad? ¿Cuánto hace falta para que un evento sorpresivo pase a ser considerado un cliché? A dicha relación debe sumarse el hecho de que al acartonamiento de las historias *pulp*, siguió, tras su explosiva exposición, una denodada disminución, cuando no, supresión, de sus elementos más impresionables. En tiempos donde Norteamérica realizaba una hostil cacería de brujas que deseaba acabar con el comunismo, la pernicioso influencia foránea y el mal gusto en todas sus formas (equivalente directo a la perversión; atentado contra las buenas costumbres de occidente), la literatura *pulp* de carácter más salvaje, la menos convencional, vio en forma paulatina coartadas sus posibilidades expresivas y debió ceder a la presión de rebajar la lubricidad y el sadismo que exudaban sus páginas. Ello a costa de afrontar la clausura<sup>12</sup>. Como era de esperarse, poco a poco el fervor del público, ya por apatía, ya por indignación hacia un *pulp* que veía menguado su ánimo repulsivo, decayó.

Contra todo, y si bien es cierto que la producción de estas publicaciones mermó con el paso de las décadas, algunas de ellas siguieron apareciendo en el mercado, claro que sin la popularidad de antaño. Esto no significó de ninguna manera la extinción de algunos géneros defintorios, como la ciencia ficción o el policial, aunque necesario es reconocer que contenidos más estrafalarios, si bien continuaron practicándose (sobre todo en la escena literaria alternativa de los Estados Unidos), no poseen hoy la masividad de la que gozaron antaño. Como ejemplo más claro, podemos nombrar la *weird fiction*, en donde una trama de carácter aparentemente policial se matizaba con dosis

---

<sup>11</sup> Publicación que aunque se centre en el género del terror, es extrapolable a todas las demás temáticas

<sup>12</sup> Y como ejemplo de dicha presión, nada mejor que examinar las portadas de las sucesivas décadas luego de los años veinte y treinta, a partir de las cuales, la gratuita muestra de voluptuosidad o impiedad que sugerían las mujeres o los monstruos de turno, en rutilantes colores, fueron reemplazadas por escenarios más anodinos.

de sexo naif, ocultismo y gore, en un claro precedente del que nacería el cine de serie de clase B o lo que actualmente se conoce bajo el heterogéneo calificativo de bizarro.

El hecho es que, y retomando la tesis de Sasturain sobre el formato del libro de kiosco, y los comentarios de Piglia acerca de las condiciones de lectura que demanda la literatura de género, acaso no sea desacertado pensar que la supervivencia de cierta clase de textos por sobre otros pueda explicarse a partir de su formato de publicación. Tras aparecer casi exclusivamente en ediciones baratas, cultores del policial o la ciencia ficción como Chandler, Hammett, Sturgeon o Dick accedieron a publicaciones de mejor categoría, cuando no, tapa dura (lo que de alguna manera los habilitaba a ser mirados con más consideración por quienes antes los hubieran reprobado a partir de motivos tan banales como el hecho de que sus nombres estuvieran impresos en publicaciones *pulp*). A la inversa, la *weird fiction* (a excepción, quizás, de Lovecraft) jamás pudo acceder a dicha jerarquía, a consecuencia de que toda su existencia fue restrictiva, no obstante suponer, con el *exploitation*, los género que merecieron de forma más enardecida la reprobación de los censores.

Todo ello demuestra un notable fenómeno para nuestro análisis: que las publicaciones *pulp*, aunque industriales en su concepción y naturaleza, poseían tal espíritu revulsivo que eran capaces de provocar la indignación por parte de esa misma sociedad que había creado las condiciones ideales para su consumo.

Ocurre que, aunque en apariencia no lo sugiera, hay ocasiones en que las publicaciones masivas albergan en sus páginas, entre anuncios e ilustraciones de ocasión, un espíritu decididamente contestatario (como o gesto fortuito o premeditado) contra el sistema.

A dicha observación habremos de abocarnos ahora.

### 3. *Tensión desde el margen*

Aunque hasta el momento nos hemos referido a la literatura masiva sin realizar observaciones puntuales en lo que respecta a los distintos géneros dentro de los cuales esta puede encuadrarse, solicitaremos, se nos permita, en el siguiente apartado, dedicar un comentario particular a la novela negra, a fin de comprobar un punto que será luego necesario de filiar en otra clase de ficciones.

Dice Raymond Chandler acerca de las virtudes de Hammett como autor pionero en un estilo duro:

Hammett escribió al principio (y casi hasta el final) para personas con una actitud aguda y agresiva hacia la vida. No tenían miedo del lado peor de las cosas; vivían en ese lado. La violencia no les acongojaba. Hammett devolvió el asesinato al tipo de personas que lo cometen por algún motivo, y no por el solo hecho de proporcionar un cadáver (...) Describió a esas personas en el papel tales como son, y las hizo hablar y pensar en el lenguaje que habitualmente usaban para tales fines. (1979, p 211)

Ejemplo paradigmático, el género negro impuso a las letras norteamericanas un nervio en el que antes apenas si se había incursionado. El hallazgo por parte de Hammett, tantas veces mentado para definir esta nueva clase de narraciones (a saber: posicionar al eventual cadáver en la acera antes que en el salón veneciano; ratificar el simple balazo bien colocado como el método de ejecución más popular y efectivo), supone, no sólo el nacimiento de un estilo de ficción lo suficientemente definido y masivo como para que otros lo continúen, sino además, y por extensión, la posibilidad de que la literatura opere, acaso por primera vez, mediante los mismos códigos que se reconocen allí donde se posa la mirada.

Nos explicamos: de un entorno social brutal (Norteamérica durante el siglo XX), emana una literatura de idéntica naturaleza.

Pues si el motor de la trama en la serie negra surge a partir de las dinámicas del entorno urbano, por ser tan particular y salvaje, este solo admite detallarse, si se pretende auténtica efectividad, a través de una prosa ayuna de eufemismos y decidida exponer una realidad descarnada en idénticos términos. Circunstancia que, aunque requiera de rabia y vitalidad, no implica renunciar a la posibilidad de una impecable factura narrativa o de un estilo que aúne violencia y melancolía (baste, para comprobarlo, revisar título como *El halcón maltés*; *Viernes 13*; *Pacto de sangre* y sobre todo, ¡sobre todo! *El largo adiós*).

Así, repetimos, de un entorno violento, nace una literatura, que, por hallarse decidida a captarla, resulta violenta. Así, a diferencia de lo que ocurría con notables narradores asociados al realismo, tales como Melville, Faulkner, Fitzgerald u O'Connor, en cuyas obras, el retrato de la sociedad (a veces tan feroz como la que sobrevendrá tras el desarrollo urbano), se servía de un estilo profuso, de una estructura nada tradicional y de recursos que complejizaban fondo y forma, en los narradores de la serie negra (y diríamos, en los de toda la literatura del *pulp*), la necesidad dar prioridad a los avatares de la historia los lleva a modelar una prosa en donde la descripción de la violencia prescinde de cualquier complejidad estética, en favor de un estilo directo (que no

parco), cuya velocidad, telegráfica en ocasiones, impone, permítasenos el símil, una cadencia idéntica al traqueteo de un fusil Thompson. Palabras como balas, justo en el blanco. De esto sabía Hammett, y muy bien.

El caso nos permite comprobar cómo la serie negra, aunque se haya originado y definido según los parámetros de las publicaciones masivas, poseía un espíritu decididamente revulsivo y crítico. La máxima con que Jim Thompson explicaba la totalidad de su propia producción resulta acaso esclarecedora sobre este punto, y rezaba “nada es lo que parece”. A saber: ni la probidad de las instituciones, ni la integridad de las fuerzas políticas, ni la decencia de las clases altas, ni, en definitiva, el carácter ecuánime y racional del hombre en sociedad, y hasta cabría decir, en casos tan extremos como el del propio Thompson, del hombre como sujeto.

Y dicho juicio, cuán irónico resulta, se efectuó desde el epicentro mismo de la industria de masas: las publicaciones *pulp*. Una forma particular de producción puesta al servicio de los intereses comerciales de la sociedad capitalista/norteamericana es, sin embargo, capaz de operar (ya veremos si con restricciones o no), en el interior del propio sistema para exhibir su costado más siniestro. Pues en dichas ficciones el detective, dice Chandler:

encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella (para repetir a un filósofo alemán) se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio. (1979, p 15)

Vale decir que la inmoralidad que parecería consumir a todo aquel estamento que el texto se aviniera a incluir era, en casos particulares, sólo aparente: ni el Marlowe de Chandler ni el Spade de Hammett (como los exponentes más reconocibles) transigen jamás a dejar de lado sus ideales. Son hombres, en el decir del autor de *El sueño eterno*, que actúan como héroes sin dejar de ser corrientes; son épicos pero cotidianos. Porque no se corrompen en el ejercicio de su deber. En contrapartida, más interesantes cuanto más inmorales resultan las incursiones de Cain, McCoy, y sobre todo, Thompson, cuyos títulos alejan el foco de la figura del detective (y prescinden por lo tanto, del proceso de investigación como elemento estructurador de la trama) para centrarse en el propio criminal. Así, novelas como *El cartero siempre llama dos veces*, *Di adiós al mañana* o *Una mujer endemoniada* ajenas, de todo pasaje moralizante, consisten en la plena

exploración/exposición de un monólogo enrarecido, casi dostoyevskiano en ciertas cuotas de febril introspección, y abundantes en escenas deshumanizantes, en donde los asesinos dan cuenta de sus métodos, sus motivaciones y su filosofía.

Así, ambos puntos de vista, el detective o el del criminal, ratifican una virtud de esta clase de literatura masiva: “quizás sin proponérselo, inventan un género que se constituye en el crítico más implacable de la sociedad norteamericana.” (Lafforgue & Rivera, 1977, p. 54). Y lo cierto es que, y alejándonos de la literatura policial negra (que repetimos, tuvo su origen dentro de publicaciones de kiosco), por extensión, es posible comprobar cómo toda la literatura *pulp*, con mayor o menor grado de sofisticación, con mayor o menor predilección por la exhibición más primaria, hizo del contenido violento, repulsivo en ocasiones, uno de sus componentes definitorios.

Ajena a los canales de circulación oficial de la literatura (lo que equivale a decir, ajena, también, a exigencias de estilo o medida), la ficción aparecida en revistas no temió convocar escenas, situaciones o personajes que por figurarse revulsivos/repulsivos, no hubieran tenido cabida dentro de otros medios.

Ahora bien; detallado ya este panorama, es que podemos recuperar los dos interrogantes que determinamos en el capítulo anterior para poder plantearlos de nuevo. A saber: ¿de verdad puede una literatura pensada desde un paradigma industrial, y definida según los requerimientos del consumo, suponerse insubordinada? ¿O acaso algún fenómeno particular opera allí que resulta ajeno al contenido y atiende, más bien, a los modos de lectura?

Así como para desandar las nociones de alta y baja cultura recurrimos al cuento “Gigantomaquia”, en esta ocasión nos ocuparemos del segundo título breve nuestro corpus, “Barritas de pescado”, para poder abordar la naturaleza de las publicaciones *pulp* y los modos en que los personajes de Pollock, en especial los protagonistas del cuento antedicho, los consumen.

#### *4. Rojos: un exponente del pulp*

Para poder abordar a “Barritas de pescado”, lo más conveniente es contrastarlo con “Gigantomaquia”, y recordar que las diferencias entre los avatares de una y otra historia permite leerlas en modo espejado. Nos explicamos: si en “Gigantomaquia” el problema de Teddy está dado por la disolución de su identidad a causa de la compulsión de su madre por obligarlo a asumir el papel de un criminal, en “Barritas de pescado”, el sistema de relaciones opera por vías diferentes.

El caso de Del y Randy, los primos protagonistas, destaca porque ellos no recalcan en la novela *pulp* Rojos buscando evasión. Si bien es cierto que su primer acercamiento al material se explica por mero aburrimiento, paulatinamente su lectura adquiere visos de absoluta convicción con el argumento que se les narra, al punto de creer que el catálogo de libertinajes detallados en el papel es aplicable también a la realidad.

De ese modo, así como la madre de Teddy buscaba emociones por medio de la simulación, Del y Randy prescinden de juego en favor de una experiencia real y contundente, como lo demuestra su resolución de ir a Florida en busca de diversión. Pretensión, ya lo dijimos, destinada al fracaso, por esa mala costumbre de la realidad, que consiste en nunca adoptar las formas benévolas que pretenden quienes la habitan.

La tragedia de ambos personajes ofrece varias aristas para analizar: desde lo que leen, cómo leen y qué es a lo que aspiran. Partamos de la siguiente circunstancia, que es donde Del encuentra la novelita *pulp* Rojos:

lo que hizo fue robar en el Gray's Drugstore de Meade un libro de bolsillo titulado Rojos. No le gustaba mucho leer, pero necesitaba hacer algo para matar el tiempo hasta que Randy se cansara de remodelar su cuerpo. (...) Del no se olvidaría nunca de Rojos. Lo debió de leer una docena de veces aquel verano. Le causó un efecto igual de poderoso que el anuncio radiofónico de la administración pública sobre aquel tipo que se había rajado el brazo con un abrelatas para poder meterse droga en la herida ensangrentada con una pajita. (Pollock, 2017, p 114-115)

Lo primero que sobresale es que el libro es hurtado, casi como símil en vertiente *white trash* de la fechoría iniciática de Silvio Astier. Pero a diferencia de *El juguete rabioso*, el sitio del crimen no es una biblioteca sino un Drugstore, un mini supermercado, que no es, desde luego, el sitio inmediato al que uno asocia a la venta de libros. Ocurre que Rojos es una novelita de kiosco, y como tal, su circulación está restringida a esos espacios no tradicionales, porque la misma naturaleza del material habilita y acaso requiere esa posición en el margen.

En segunda instancia, y sin todavía internarse en las referencias que el cuento hace sumariamente sobre el argumento de Rojos, no es un dato menor que Del asocie la lectura de la novela a un tremebundo y gráfico aviso proveniente de una campaña antidrogas. Detalle que evidencia la presencia central de los elementos violentos y cómo

estos captan la atención de los personajes, a la vez que operan como una motivación creciente, cuyo efecto final será el de intentar imitar las acciones mismas que leen.

Acto seguido a ese pasaje, Pollock comienza a poner, ya en boca del narrador, o de Randy y Del, algunas breves referencias a la novela *Rojos*, que permitan reconocerla de inmediato como un producto de masas, más precisamente, un *pulp* del subgénero *explotation*, dada la profusión de situaciones extremas o escatológicas sobre las que se sustenta su argumento.

En orden: orgía con drogas, vandalismo, mujeres fatales, salvajes viajes por carretera.

En el libro, un héroe atildado llamado Colé liga con dos fugitivas que se están inyectando somníferos en el Lincoln nuevo de su padre. Esto hizo que a Del se le encendiera una luz, y para cuando aquellas zorras chifladas tomaban ácido y le incendiaban el apartamento al hippie, él ya sabía exactamente cómo quería vivir la vida.

—Tío, tienes que leer esto —dijo Del, blandiendo su ejemplar de *Rojos* ante las narices de Randy. (Pollock, 2017, p 115)

La forma en la que Pollock presenta, mediante menciones puntuales, al título de *Rojos*, responde acaso al patrón de lo que debieron ser aquellos miles de títulos *pulp* que poblaron los anaqueles de tiendas y kioscos durante la década del treinta hasta bien entrados los ochenta. Títulos que pese a su condición de producto industrial, no parecían demostrar reparos en incluir situaciones escabrosas o crímenes salvajes, a riesgo incluso de que la sangre salpicada fuera la suficiente como para dejar una mancha difícil de borrar en los valores sobre los que parecía erigirse la sociedad capitalista norteamericana.

En orden (otra vez): culto a la propiedad privada, sujeción a las normas, respeto a la autoridad.

A partir de esta relación, avizoramos una primera y tentativa hipótesis: decían Horkheimer y Adorno que toda transgresión en la cultura de masas resulta nada más que aparente, pues el sistema solo permite que se subleve (o se muestre como tal) lo que él mismo sistema puede soportar. Desde esa perspectiva, toda declaración díscola explicaría su existencia por los intereses del arte entendido desde su faceta industrial.

Si bien dicha posición es considerable, no resulta menos acertado el reconocer que la literatura *pulp*, aún concebida como un producto de consumo masivo, fue capaz de adquirir ciertas formas polémicas para los rígidos cánones de la sociedad

norteamericana de principios y mediados del siglo XX, al punto de atentar, en ocasiones, contra la propia rentabilización del material (pues las variantes más obscenas o cruentas del *pulp*, por ejemplo, la ya mencionada *weird fiction*, debió rebajar la intensidad de sus elementos más controversiales, que eran los que explicaban su popularidad, a fin de responder las demandas de los censores).

Que se haga de lo supuestamente salvaje el atractivo principal de un producto, atenta en forma directa con el hecho de que pueda considerarse controversial a dicho material, más aún cuando se trata de un producto de consumo masivo. Eso es obvio.

Pero a la vez, y a la luz de expuesto, no creemos desacertado pensar que la misma marginalidad (justificada o no, eso es debatible) que las publicaciones *pulp* poseyeron, fue la condición que las habilitó, aún insertas dentro del mercado, a explorar zonas que escapaban de la convención y el recato, a fin de hacer de todo aquello que el sistema juzga inconveniente o indecoroso, uno de sus sellos principales.

Así, el relato policial negro no se amedrentaba a la hora de efectuar un retrato decadente de la vida en las ciudades y su extensión de corte más realista, las crónicas de crímenes (como en el caso de “Gigantomaquia”), hacen de la minuciosa descripción de un crimen, su principal atractivo; la *weird fiction* podía escandalizar por sus dosis de situaciones asociadas al mal gusto; el western revisitaba los viejos mitos de América con el foco puesto en la gozosa impunidad de los bandoleros (como en *El banquete celestial*) o en la probidad de los sheriffs; la ficción de tipo *explotation* constituía, por su parte, un catálogo de sucesivas incorrecciones, tales como escenas sexuales, consumo de drogas, desprecio a los valores (todo un cúmulo de situaciones al límite que en “Barritas de pescado”, suscitan el entusiasmo de Del y Randy).

El *pulp*, por ende, desde su concepción, posee, al menos en forma latente, la chispa de una acidez solo es controlable en apariencia.

Por paradójico que resulte, la cultura de masas, al prescindir de las pretensiones del arte asociado a lo culto, halla en lo que se consideraría indigno, el material sobre el cual construirse (lo violento, lo sexual, lo escatológico). Y aunque dichos elementos parecerían adquirir solo las formas habilitadas y/o autorizadas por la industria que origina dichas producciones, estas mismas, pueden en ocasiones operar con tal impunidad tensan los intereses del propio mercado.

Y es que, vale recordar, la masividad de una producción no anula su visión crítica o su contenido excesivo y desbordante (parte de esa premisa es guía del presente trabajo).

Así se ratifica el verdadero potencial del *pulp*; un arma de doble filo, cuya crudeza, pretendidamente comercializable, abandona en ocasiones su condición de simple recurso para adquirir una forma ingobernable.

El tercer tomo de la *Encyclopedia de la Pleiade* agrupa, bajo la denominación general de “literaturas marginales”, cosas esencialmente heterogéneas. Hay allí formas de literatura tradicional, como la literatura infantil, formas populares, como el folletín, y formas masivas, como el cine, la radio y la televisión. En cambio, falta dar razón cierta de esa compleja amalgama, una definición de la perspectiva socio-cultural desde la cual emite y aplica ese concepto. El criterio de “marginalidad” nace de una obvia subestimación del público consumidor de este tipo de literatura: un público cuestionado culturalmente y visto, por añadidura, como “ingenuo”. (Lafforgue & Rivera, 1996, p. 50).

Cabe aclarar que, en el caso de Pollock, hay otra variante a considerar: la conducta de sus personajes no se explica solamente por su contacto con un material poco convencional, pues por añadidura, hay, por parte de sus consumidores, una *recepción también desorbitada*, que induce a escenarios impensados, y para la industria, incontrolables.

Porque en una intensificación del caso presentado en “Gigantomaquia”, Del y Randy no solo se muestran interesados por los placeres de los que se anotician en su lectura de Rojos, sino que también desean alcanzarlos, no mediante una escenificación, sino a través de la más rotunda experiencia. Y en su afán por ello, creen que lo que la novela les narra posee, no ya verosimilitud, sino veracidad. Es decir, creen asistir no al desarrollo de una historia de ficción, sino a la pintura de un panorama verdadero y a su alcance.

Randy echó un vistazo a la cubierta del libro, que mostraba al cuatro ojos aquel y a las dos chavalas drogadas de pie junto a un letrero de la autopista, con los pulgares colgando de los bolsillos. (...)

—A ese cabrón lo podría partir yo como a un lápiz —dijo, flexionando los bíceps.

—Carajo, ese tío folla más que tú en tus putos sueños. Y no le hacen falta músculos.

—Y una mierda. A las chicas les encantan los músculos. ¿Qué pasa con el tipo al que le echan arena en la cara en la playa? —preguntó Randy.

—A ti ni siquiera te gusta nadar. Escucha, a las chicas no les importa cuántas flexiones de brazos puedas hacer. Lo único que quieren es colocarse y llevar flores en el pelo. Y tal vez robar un coche.

—Sí, y luego terminamos en la cárcel igual que tus hermanos.

—Eh, yo les supliqué que leyeran esto antes de allanar aquella gasolinera. (Pollock, 2017, p. 115)

Desde su pretensión por concebir un comportamiento universal femenino a partir de la imagen de las protagonistas en la portada, hasta creer que leer sobre crímenes puede enseñar cómo cometer uno, está claro que Del y Randy no están efectuando una lectura racional de un material particular.

Y es que, de seguir el paradigma planteado por los críticos apocalípticos, el contacto con productos masivos llevaría a sus eventuales consumidores a una cierta abulia, en tanto que la propia naturaleza de las ficciones industriales, por su escasa complejidad, no permitiría que quienes acuden a ellas, ya lectores o espectadores, adoptaran un papel más activo. Si los productos se diseñan en virtud de propiciar una experiencia que no resulte demandante, no se prevén, por ende, más que como meros pasatiempos, frívolos en su propuesta, y acaso perniciosos en la ideología subyacente.

En Pollock, no obstante, y “Barritas de pescado” supone un excelente ejemplo, las posibilidades que son capaces de ofrecer las ficciones masivas parecen ampliarse hacia zonas no previstas: sus consumidores hallan en las publicaciones baratas que frecuentan, además de un momentáneo recurso de diversión, una fuente de consolación, que eventualmente pasa a ser en una promesa de futuro bienestar (formulada en papel, a falta de que dicha circunstancia pueda concebirse en la vida real).

Así, los violentos criminales que pueblan las historias de las publicaciones baratas pasan a ser un modelo de conducta. Una función que no estaba previsto que poseyeran, pues dicho papel, el de estimular el deseo por la posesión y el placer, suele reservarse a producciones que no atenten contra el orden establecido ni que propugnan conductas contrarias a las de la vida en sociedad.

Pollock somete a sus personajes a un fenómeno que podríamos denominar *lectura desbocada o estrábica*, que es parte del mismo mal que padecieron otros insignes personajes clásicos, tales como el Quijote o Madame Bovary, y que consiste en leer un material acaso marginal con un nivel tal de apasionamiento y compenetración como para creerlo una extensión del mundo real y obrar en consecuencia. Es decir, imitando las acciones de aquellos personajes ficticios a cuyas peripecias se asiste.

Volvamos ahora a “Barritas de pescado”. Decíamos que Del y Randy, lejos de sentirse amedrentados por el tono tremebundo de las peripecias que leen, piensan en ellas como la promesa segura de un placer hacia el que deben acceder. Así, motivados, deciden partir hacia Florida, al que ellos mismos denominan paraíso hippie.

En el autobús de camino a Florida, Del le leyó una y otra vez a Randy los pasajes más picantes de *Rojos*, pero siempre evitando el final. Para cuando llegaron a Atlanta, éste ya se sabía de memoria el capítulo entero de la orgía con droga afrodisíaca en la casa abandonada de la playa. Incluso estaba convencido de que la psicótica de Dorcie iba a estar esperándolo cuando el autobús los dejara en la estación de Saint Petersburg. Después de que su primo se quedara dormido, Del fue al lavabo sigilosamente y arrancó las últimas páginas de la novela. No tenía valor para decirle a Randy que Dorcie, su pequeña reina de las agujas, se tiraba de un puente y se ahogaba cuando la policía empezaba a cercarla. (Pollock, 2017, p. 117)

Nótese que a tal nivel llega la convicción en lo que han leído, que Randy concibe ya a los personajes de ficción con una impropia carnadura real, casi tal como para pensar que parte de su vitalidad para el trayecto que con su primo se impusieron, depende de que no se le revele los funestos destinos finales de los protagonistas de *Rojo*. Destinos que acaso sean un reflejo del que ellos mismo han de sufrir, pues tal como también les ocurre a los insignes ejemplos antes mencionados, Del y Randy, aunque entusiastas, terminan por ser víctimas de una impiadosa caída a la realidad, cuando una vez llegados a destino, descubren que nada de lo que han leído se aplica a la situación ante la que ahora se hallan a merced: solos, sin recursos, deambulando por una ciudad desconocida.

En el acto de Del se refleja una piedad poco frecuente en las narraciones de Pollock, y lo cierto es que en lo que resta del desarrollo de la historia, los protagonistas asisten a una paulatina degradación, teniendo que transigir, a cambio de comida, a ofrecer servicios sexuales a un vendedor ambulante; el mismo a quien luego, tras una tensa discusión, asesinan.

La historia, narrada en tercera persona, no posee un orden cronológico, y salta del pasado al presente de Del, estableciendo tres líneas temporales diferentes que se intercalan: una narra los preparativos para el funeral de Randy; otra, la trágica incursión en Florida y el crimen que allí cometieron; y la última, los breves momentos finales que Del y Randy compartieron en la clínica donde este último estaba internado. Este episodio permite demostrar cómo cada personaje asume en forma diferente el peso de su fallido viaje de su juventud: mientras que para Del se trata solo de un hecho lateral en su vida, para Randy aún posee una presencia ubicua, menos por el crimen que por la honda impresión que aún conserva de *Rojos*, y en especial del personaje de Dorcie, de quien se había enamorado.

—Eh —dijo por fin Del—, ¿te acuerdas de aquel libro que leía todo el tiempo? El de Dorcie y Colé y... Mierda, no me acuerdo de la otra.

—Holly. Se llamaba Holly. Era prácticamente virgen.

—Sí, eso mismo. Joder, no me puedo creer que te acuerdes de su nombre.

—Dorcie era una fiera, sin embargo. Joder, me gustaría haberla conocido cuando levantaba trescientos kilos en el banco de pesas. La habría partido por la mitad.

—Joder, Randy, no era más que un libro. O sea, aquella gente no era real ni nada.

—Oh, no, te equivocas, tío. Sí que lo eran. O por lo menos más reales que la mayoría de rollos. Todavía pienso en ella. ¿Qué te parece eso?

—¿Y qué pasa con el viejo? —susurró Del, acercándose a la cama—. ¿Sigues pensando en él? —Carajo, Delbert, actúas como si fuera la única cosa que te ha pasado en toda tu puta vida. Que le jodan, a aquel viejo cabrón. A mí me parece que se lo merecía. (Pollock, 2017, p. 120)

Todo el derrotero de la acción, desde su gestación hasta sus consecuencias, pone en evidencia el carácter de lectura desafortunada que antes explicábamos, y que es la que parece obrar en los personajes de Pollock.

Llegados a este punto, pues, estamos en condiciones de ofrecer nuestra segunda y tentativa hipótesis: en las ficciones de Pollock, las lecturas de géneros pertenecientes al *pulp*, por resultar en extremo apasionadas, restringen la mera función de entretenimiento que debería brindar la obra, y se la consume en forma desviada, con la convicción de que lo que allí se narra no es una fabulación, sino una promesa y una invitación.

Ello provoca dos consecuencias: el primero, que personajes de ficción que no se concibieron para ser imitados reciban una admiración desmedida; la segunda, que una falsa creencia lleve a presuponer de que las convenciones de la narración son también aplicables al mundo real.

Este fenómeno explica, por fin, por qué los personajes de Pollock, a través de su lectura desviada del *pulp*, son capaces de hallar el ímpetu requerido para lanzarse a la aventura, en un doble movimiento: a la vez que sus lecturas ponen en evidencia las miserias de de la sociedad norteamericana, y el tedio y la perversión latente en su vida cotidiana, se les invita, casi como efecto sorpresivo y colateral, a lanzarse a la experiencia de lo salvaje.

El derrotero de los protagonistas del corpus representa su expreso deseo es el de acceder a una existencia renuente de los convencionalismos y ávida de acción, ya transgresoras desde lo cultural, ya ilegal desde lo civil.

*Interludio*

*Un comentario, un resumen, un juicio y un breve catálogo*

## 1. El comentario

Antes de seguir abordando las relaciones que los personajes de Pollock tejen con los productos que consumen, bien valdría la pena intentar determinar antes si los propios títulos del autor pueden encuadrarse dentro de aquellas ficciones a las que hace referencia directa. Dicho en otras palabras, la pregunta sería: si bien Pollock trata en su literatura con los efectos del *pulp*, ¿su obra *pertenece a dicho género*?

Responder a esta pregunta significaría, por extensión, determinar si el *pulp* como tal pervive aún hoy en el amplio mundo de la producción literaria.

Vayamos por parte: en primer lugar, Pollock publicó la totalidad de su producción dentro del circuito habitual y convencional que resulta el opuesto de aquel en donde antaño se distribuía el material *pulp*: las publicaciones de kiosco o el bolsilibro, antes que el ejemplar de relativa calidad comercializado en librerías. Podría, ante esta observación, proponerse que, de todas formas, el *pulp* como formato es ya inexistente, aunque cabría mencionar que en el mercado actual, existen algunas pocas publicaciones de ficción de género, ajenas al tradicional libro. Tal es el caso de ciertas revistas puntuales que si incitan en dicho formato, es en búsqueda de intentar remedar, imitar o recordar aquellas viejas publicaciones que durante años albergaron las expresiones literarias más desclasadas y populares.

En segundo lugar, y tal como ya lo hemos establecido, las narraciones que integraron las revistas o libros *pulp* estaban definidas por un contenido de naturaleza específica, que aunaba la prosa desprejuiciada con las situaciones rocambolescas y violencia gratuita. Las obras que abordamos de Pollock cumplen en parte con dichos preceptos, aunque sus efectos sean sensibles de leerse bajo ópticas diferentes. Con esto queremos decir que el trabajo de Pollock, antes que en *pulp*, quizás sea preferible de encuadrarse, en consonancia con autores como Denis Johnson, Chuck Palahniuk o Cormac McCarthy. Es decir, dentro del realismo sucio, de la ficción transgresora, o del gótico sureño, sobre todo en el caso de *Knockemstiff*, donde la totalidad de sus historias funcionan como viñetas descarnadas que componen una visión panorámica de la vida en las pequeñas comunidades norteamericanas. En consonancia con el material, la propuesta estética de Pollock no teme a escenas donde la violencia y la escatología son elementos fundamentales.

Por lo tanto, si bien la obra de Pollock puede establecer cierta filiación con el *pulp* más allá de la mera alusión, sus trabajos no son una muestra pura de dicho género, sino más bien, y solo en casos puntuales, una reactualización o relectura, que surge de

enfrentar las convenciones características de esta ficción popular con la realidad llana de quienes la consumen.

En todo caso, es *El banquete celestial* el texto que más cercano se encuentra, en espíritu y temática, al género *pulp*. Entre tanto, su otra novela, la más reconocida por el público y la crítica, *El diablo a todas horas*, si bien reincide en escenarios rurales e indaga, a través del arco trágico de sus personajes, la brutalidad que domina dicha topografía, se asemeja más a las narraciones tradicionales del gótico sureño, en la estela de Faulkner, McCullers y O'Connor, si bien cabe destacar que Pollock no hace uso de ningún recurso formal que complejice la narración, a salvedad de estructurar su novela en distintas partes, cada una de las cuales, sigue el itinerario de distintos personajes interrelacionados, para hacer que parte de ese elenco termine por converger al final.

En dicho sentido, la filiación con el gótico sureño parece más una decisión por parte de la crítica que una búsqueda declarada de su autor; y el que la novela en cuestión haya sido premiada con galardones afines a la narrativa policial y su adaptación cinematográfica se comercialice bajo el rótulo de un thriller, no hace sino enrarecer más clasificación de este trabajo en particular<sup>13</sup>.

Como fuera, el hecho es que, si de algo son capaces de provocar los cuentos de *Knockmestiff* y las novelas en cuestión, es incomodidad, estupor y acaso repulsión, a la manera de aquella ficción *explotation*, solo que, en el caso de Pollock, abandonando toda la pretensión del morbo vacío, para constituir, estéticamente, un testimonio de la América rural, sin decantarse por el sensacionalismo ni abandonarse a la solemnidad.

## 2. El resumen

Si se nos permite una breve desviación, podría decirse que en cada una de las obras que componen la producción de Pollock, sus personajes parecen enfrentarse, conscientemente o no, con aquellos grandes mitos que a lo largo del siglo XX, definieron la cultura norteamericana. De ello resulta una lucha donde lo que los protagonistas se juegan es nada menos que la posibilidad de redimirse ante la sordidez espacial y temporal que los consume.

---

<sup>13</sup> La breve producción del autor es acaso un justificativo para que se le haya dedicado un párrafo a esta novela, la cual, pese a no formar parte de nuestro corpus, es, por su difusión y recepción crítica, el trabajo más reconocido de Pollock. Valga recordar que si no se la ha decidido abordar, se debe a que en su vasta narración, enmarcada en las décadas que van desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial hasta el surgimiento de los movimientos contraculturales de los sesenta, no hay menciones suficientes a productos culturales masivos que incidan en la vida de sus personajes.

Veamos cada caso en particular.

En *Knockemstiff*, los protagonistas deambulan por la localidad homónima, debatiéndose entre la abulia y el embrutecimiento, mientras añoran un cambio radical en sus vidas; uno del que no tiene muy en claro nada, ni siquiera en qué consistirá, aunque no creen desacertado pensar que la única vía posible para arribar a él se halla en la carretera que conduce fuera de los límites del poblado: proverbial extensión que al franquearse, borra todo mal augurio, incluso el que se lleva en la sangre. Lo cierto es que pocos son los casos en *Knockemstiff* donde los personajes logran lanzarse al camino.

Diferente es el caso de *El diablo a todas horas*, donde Aarfy, el protagonista, batalla por domar un complejo legado paterno, del que extrae un salvajismo que acaso deplora, pero requiere para sobrevivir y proteger a los suyos. Al mito universal y fundacional del padre, Pollock suma el de la institución religiosa, encarnada en un párroco lúbrico y corrupto contra el que Aarfy hará justicia, para luego sí, una vez completada su misión autoimpuesta, abandonar el poblado haciendo autostop.

Por último en *El banquete celestial*, el trío de hermanos Jewett y el elenco de secundarios excéntricos que con quienes se topan a lo largo de su improvisada gesta, hacen frente a la entidad más abstracta de todas, pero ostensible en sus efectos materiales: la modernidad, encarnada en la paulatina sofisticación de las ciudades y los avances técnicos, inconcebibles, las más de las veces, para aquellos personajes cuya existencia pasará a ser un mero valor de cambio para la época que está sobreviniendo.

Esta última novela, a nuestro juicio la más ambiciosa de Pollock, es quizás también la que más amable resulta de encuadrar en un género: se trata de un western coral situado en la primera década del siglo XX, que convoca los espacios y el tono habituales de su autor y en donde los recursos usuales de la violencia y la escatología gozan de un tono de humor sombrío mucho más marcado que en sus anteriores trabajos.

No se trata, claro está, de un western clásico, en vistas de que las convenciones que parecería requerir dicho género pasan por un tamiz que lo mismo las desacraliza por medio del ridículo, como también las lleva a la hipérbole para alcanzar, sobre todo en lo que refiere a su sadismo, cuotas de marcada caricatura. La prominencia de situaciones cruentas, así como una prosa desenfadada podría hacer pensar que *El banquete celestial* se trata acaso de un *pulp* de gran extensión, pero lo cierto es que por las razones que ya mencionamos, la filiación con dicho género se trata acaso de una continuidad en alusiones y espíritu más que en resultados, de los que se distancia a partir de dos puntos

que son centrales en el trabajo de Pollock: la crítica frontal, satírica, hacia ciertas conductas de una sociedad pretendidamente ordenada (algo presente sólo en parte del *pulp*), y la articulación de la violencia menos como un componente para dotar de acción a la trama que una circunstancia inherente y constante de las relaciones humanas.

### 3. *El juicio*

Las nociones establecidas permiten preguntarnos si acaso todavía existen productos *pulp* como expresiones puras del género. A nuestro criterio, se trata de una pregunta imposible de responder en forma cabal, por cuanto son numerosos los matices a tomar en cuenta.

Si el *pulp* estuvo definido, al menos al principio, por albergar a un tipo de ficción que no accedía a los canales habituales de circulación de los textos, y por desarrollar historias que adscribían a géneros masivos, ¿cuántas son hoy las publicaciones que pueden ostentar ambas características, más allá de las que adoptan dicho formato como recurso estético? Aún prescindiendo del primer requerimiento, resulta obvio reconocer que en el vasto mundo de la producción literaria, son solo contadas las muestras más puras de género, es decir, aquellas que respeten los convencionalismos requeridos según cada caso, en contrapartida con los originales conceptos que surgen de tomar dichas estructuras para poder dinamitarlas por fuera o por dentro, en aras de permitir narraciones de distinta clase.

Por añadidura, quizás valga la pena recordar en este punto que muchos de los géneros hoy canonizados tuvieron su origen, ya lo dijimos, en las páginas de las revistas *pulp*, para trascender luego a formatos tales como el cine, la televisión o los videojuegos, lo que les permitió, si cabe, un grado aún mayor de masividad, amén de renovaciones estilísticas ajenas a las de la idiosincrasia norteamericana, como la *serie noire* en Francia (*Rififi*; *Tiren sobre el pianista*; *El círculo rojo*) o el *spaghetti western* en Italia (*Django*; *A matar, compañeros*; *Agáchate, maldito*).

En materia de cine, el crítico Roman Gubern realiza un comentario digno de citarse: “Mientras el western de Hollywood, pilotado por especialistas como John Ford, Anthony Mann, Delmer Daves, Raoul Walsh, William Wellman o John Sturges, se convierte en barómetro intelectual de las preocupaciones de todo orden de la sociedad americana, el western-acción a secas se ha ido a refugiar en la micropantalla de los televisores.” (1989, p 91). Por ende, un género que antaño privilegiaba la narración trepidante por sobre toda otra posible complejidad, es, con el tiempo, utilizado como

vehículo para efectuar otros tipos de relaciones ajenas a la del simple relato de una historia; eso al menos en el cine, en tanto que la televisión, con sus ficciones seriadas, ofrecen todavía la posibilidad de prescindir de aquella nueva tendencia. El escenario, aplicado a la literatura, ofrecería una importante pregunta: ¿experimentaron los géneros masivos este mismo efecto? ¿Hubo algún momento en donde su aparición estuviera dividida entre exponentes más tradicionales y otros revisionistas?

Para acercarnos a una tentativa respuesta, sin pretensiones de absoluta, debería pensarse que muchos artistas contemporáneos, ya abocados a la producción artística o literaria, han rendido tributo directo a las historias de tipo *pulp*, si bien antes que con muestras puras y duras del género, con relecturas ideológicas o pastiches en clave paródica. Todo lo cual, examinaba las convenciones que definieron y engrandecieron al género, para luego proceder a desmontarlas.

Enumeremos algunos casos

#### 4. *El breve catálogo*

El western, por ejemplo, ya que se trata, junto con el policial negro, del género norteamericano por excelencia, no es posible de concebir aún bajo los cánones formales que le dieron origen, pues si algo ha abundado es la reelaboración de dicho material. Así, en literatura pueden mencionarse, entre tantos otros ejemplos, la visión casi metafísica del salvaje Oeste por parte de Cormac McCarthy en *Meridiano de sangre* y *No es país para los viejos*, el carácter crepuscular de Charles Portis en *Valor de ley* o la sátira desahogada del propio Pollock en *El banquete celestial*.

En materia de cine, necesarias son de mencionar las reconstrucciones/destrucciones del género a mano de los hermanos Coen (*La balda de Buster Scruggs*) y de Tarantino (*Django desencadenado*), las versiones más sucias y menos contenidas con respecto a su original fuente norteamericana que supusieron los *spaghetti western* (Leone con la trilogía del dólar, Corbucci con *Django*), la indagación en la ambigua facetas de las amistades masculinas, donde las efusiones se reprimían las más de las veces (*Secreto en la montaña* y *El poder del perro*)<sup>14</sup> e incluso, la personalísima variación de Almodóvar, de reciente aparición al momento de redacción de este trabajo, que es *Extraña forma de vida*.

---

<sup>14</sup> Segunda filiación criolla: así como los ejemplos antedichos del western permitieron que los arquetípicos vaqueros accedieran a develar el deseo reprimido por una caricia de sus compañeros de caravana, narraciones como *El fin* de Martín Kohan o *Las aventuras de la China Iron* de Cabezón Cámara también exploran el mismo principio.

Por su parte, también deben mencionarse las miniseries de la cadena HBO *Deadwood* (de todas, la más convencional) y *Westworld* (que toma los tópicos esperables de todo escenario de western y juega con la posibilidad de insertarlos en un escenario de ciencia ficción), y por parte de la cadena FX, la serie *Justified*, que adapta al formato televisivo las novelas de Elmore Leonard (notable hacedor de literatura de género), y el que quizás sea su personaje más emblemático: el sheriff Raylan; agente de la ley que sigue las maneras de los viejos centauros del desierto en pleno siglo XXI, a la manera de un quijote que en lugar de historias de caballería, hubiera consumido los viejos seriales de los cincuenta sobre alguaciles.

Por lo dicho, creemos que la pervivencia de los géneros, en su variante más masiva y desenfadada, es innegable, como así también las modulaciones que pueden permitir desde su base de tópicos fijos y de acuerdo a los intereses autorales de sus hacedores. Pues todos los títulos mencionados, no hacen sino reformular, convocar, rescatar, mezclar, destruir o venerar los elementos definatorios del género, con una impunidad que en ocasiones solo parece poder destinarse a este tipo de manifestaciones, o sea, las inscriptas en lo masivo, gracias a la vía libre para la experimentación que habilita ese tácito lema irrenunciable: jamás aburrirás.

Historias con nervio, las de forajidos, detectives o héroes. En cuyo interior, según veremos en el capítulo que viene a continuación, es posible rastrear ciertos modelos de larga data, que constituyen la esencia misma del arte de contar una historia.

### **Capítulo III**

*Personajes y arquetipos: diferencias, roles y efectos*

## 1. *The old west (revisited)*

He aquí otro breve preámbulo. He aquí otra mención a otra película.

Una de las líneas narrativas del film *The Unforgiven*, un extraordinario western que sirve a la vez como suma, reflexión y ocaso de quien lo escribió y protagonizó (Clint Eastwood en su faceta como hacedor del género), presenta a una población del Oeste expectante ante la llegada de un pistolero inglés, cuya fama como certero tirador lo precede, gracias, en buena medida, a ciertas novelitas de a centavo en donde se narran los duelos que lo hallaron vencedor. El hombre llega, además, acompañado por el autor de esos mismos títulos: un sujeto afectado, sin experiencia alguna en el rudo oficio que es el tema predilecto de su narrativa. Razón por la cual, e interesado en recopilar testimonios de primera mano, él sigue al forajido a cada paso, para documentar sus hazañas.

Los hechos siguientes, no obstante, se desenvuelven de una manera más decepcionante. El pistolero, una vez en pueblo, reconoce a un antiguo compañero de banda (inmenso Gene Hackman), quien reconvertido sheriff del lugar, lo desarma a golpes en el acto, de una forma humillante. El oprobio no termina ahí, pues una vez encarcelado, el inglés debe soportar que su mismo compañero desmienta, ante su presencia y la del escritor, todas las historias que circulaban en las novelitas.

Derrotado, el pistolero se retira.

Por su parte, el escritor decide permanecer. Prosigue, entusiasta, acompañando al sheriff, en quien cree ver una fuente mucho más segura para intentar testimoniar que esa fuerza abstracta y difusa que irradia el salvaje Oeste.

Empero, también en esta ocasión, las impresiones difieren de lo esperado: la ley, por parte de Hackman, demuestra ejercerse de manera despótica, y todo forastero que acierte a pasar por el pueblo es maltratado, so excusa de poder ser un potencial pistolero. Lo que sucede es que un grupo de prostitutas, empecinadas en vengar a una de sus compañeras, desean contratar los servicios de un forajido, pero ven cómo todo posible candidato dispuesto al encargo, es de inmediato expulsado.

Al final, el personaje de Eastwood, tras muchos avatares, es quien finalmente cumple con el pedido. Ya de regreso en el pueblo, irrumpe, como una fuerza de la naturaleza, en la taberna local donde se hallaban el sheriff y sus secuaces.

Abre fuego. Veloz. Rencoroso. Infallible. Y desata una masacre: asesina a todos los presentes, con excepción del escritor, quien por primera vez, presencia un hecho de la magnitud de sus historias.

La mención a esta la película no es casual ni caprichosa: cabe en ella, como ya mencionamos, la posibilidad de analizar su historia en clave crítica; es decir, como una reflexión sobre las particularidades y elementos constitutivos del género western, dentro de una historia de este mismo tipo. Sobre todo, en lo que refiere a sus contrapuntos. A sus detalles simétricos.

Veamos: quienes detentan el poder son incapaces de hacer frente a circunstancias verdaderamente salvajes. Eastwood, anciano, derrotado, incapaz, en un principio, de reconciliarse con su pasado de pistolero, termina por demostrar mucho más valor e integridad que Hackman, representante de la ley, aunque cruel y despótico.

En medio de ambos, otra figura central, la del escritor, quien busca restos de aquel Oeste legendario, y descubre (descubrimos) que ya ninguna proeza pareciera ser posible. El ambiente de la aventura por excelencia, parecería haber sido domesticado.

Sin que esto implique más que una mera filiación por coincidencias, también *El banquete celestial* desarrolla su historia a partir de reflexiones similares; entre ellas, una fundamental, tanto en la novela como en la película: contraponer las *dime novels* a la realidad.

Preguntarse qué ha sido de los grandes centauros del desierto. Abordar una época sin épica. Wayne, Eastwood, Nero, Cooper, Bronson, Mitchum... ¿y si nada hubiera sido lo que la ficción nos mostró? Los Jewett, para quien suscribe, los personajes más queribles de Pollock, se lanzan hacia donde todos dirigimos, alguna vez, la mirada. Al desierto de puestas de sol infinitas. Pero la verdad, es que el oficio de bandolero dista mucho de cómo estaba pintado en su novelita. Hay un problema: ¿quedan aún espacio para los bandoleros, y de no, cómo ser uno?

## 2. La importancia del personaje

Mencionado ya que en el presente capítulo vamos a ocuparnos de los personajes característicos del *pulp*, quisiéramos incluir, a modo de brevísima glosa inicial, el siguiente testimonio: durante un repaso personal por sus títulos dilectos de literatura norteamericana, Juan Sasturain en defensa del trabajo de Scott Fitzgerald -acusado de que sus historias trataban nada más que de las angustias y caprichos de la juventud mimada de los años veinte- mencionó que la literatura, lejos de tener que obedecer a una preceptiva de gusto o conciencia, medía su excelencia a través de la maestría con que lograba construir y dotar de fuerza a personajes, a escenas, a climas; únicas instancias

mediante las cuales le era dado a un narrador mostrar su valía, independientemente de cuáles fueran los tópicos que abordase.

Atendiendo a dicho parecer, no es acaso incauto pensar que si algún tipo de producción literaria resultó particularmente fértil en lo que se refiere a la construcción y definición de personajes, más allá de cuán prestigiosos fueran los resultados a los ojos de la crítica, esa fue la ficción de carácter masivo, y particularmente, la de género.

Así, resulta notable, pensemos en ello, el que podamos definir un elenco de personajes fijos, reconocibles, y asociarlos de inmediato a cierta clase de historias: en el policial, un investigador de naturaleza voluble; o en las historias del Oeste, el cabecilla sádico de una banda trashumante, que opera al margen de la ley, con su consabida contraparte: la de un bondadoso alguacil. Además, vale aclarar que estos personajes, pese a su constante figuración, lejos están de agotarse en un simple conjunto de comportamientos comunes y utilitarios a las necesidades del relato, pues veremos, conforme avancemos, cómo muchos de ellos son capaces de adquirir una espesura tal que permite leérselos bajo una óptica casi metafórica.

Porque de hecho, si grandes personajes de la literatura en general han superado dicha categoría para pasar a ser, incluso, más conocidos que las obras que le dieron origen (el Quijote, Hamlet, Odiseo), otros muchos nombres originados dentro de las producciones artísticas masivas adquieren esa misma figuración y popularidad, para encarnar así, una talladura que supera por mucho a la que cabría esperar de una mera lectura pasatista y barata (como tal pareciera ser el caso de Sherlock Holmes, Juan Moreira o Philip Marlowe; todos ellos, figuras de la narrativa por entregas o de kiosco)

No tratamos, dada la naturaleza de este punto, de abordar el fenómeno del *fandom*<sup>15</sup> en términos sociológicos, aunque bien habríamos de recordarlo para poder brindar fundamento a la posición que enunciamos (recordemos, desde nuestra perspectiva, el lector lejos está de ser un ente pasivo). Solo de este modo podrá entenderse cómo una ficción es capaz de sublevar las pasiones de quienes las consumen, para generar sentimientos tales que convoquen desde la admiración franca hasta un intento de mimetización, como tal sucede con los personajes de Pollock, para quienes los forajidos de papel pasan a constituir un modelo de conducta.

¿El motivo? Además del efecto de la *lectura desbocada o estrábica*, sucede que muchos de los personajes de las narrativas masivas son contruidos de una manera que

---

<sup>15</sup> Dícese del grupo de fanáticos o fieles seguidores de una variada gama de expresiones artísticas: una banda, una serie, una película, un libro, un videojuego.

acaban por dar cuerpo a ciertos ideales abstractos, ciertos sueños postergados, para convertirse, así, en figuras sobre las que orbita todo un universo de significaciones culturales, históricas y acaso idiosincráticas. Y allí está, para los yankies, el caso del vaquero, quien en su faceta más noble, encarnan cierto ideal de nación.

En última instancia, este fenómeno permitiría efectuar dos consideraciones: la primera, hasta qué punto la literatura opera en frecuencias de sentidos completamente diferentes según cada lector, de manera que una obra acaso poco considerada por la crítica pueda granjear una formidable vitalidad a otro público; y por ello mismo, y en segunda instancia, aunque acaso peque de una idea demasiado romántica, todo nos habilita a pensar que la ficción pudiera ser en verdad una expresión que permitiera a sus lectores obrar sobre la realidad en la que se encuentra.

### 3. *El elenco estable del pulp*

Decíamos, entonces, que si algo ha caracterizado históricamente a la literatura de kiosco, es su negativa a incursionar en cualquier pretensión de complejidad formal, ya que esto, a la larga, sólo atentaría contra el que es su principal objetivo por definición: ofrecer la narración de una historia en forma clara y veloz, modelada bajo el canon de un objeto de consumo.

Dicha premisa nos invita a indagar en cómo opera la construcción de personajes dentro de la literatura *pulp*, a fin de descubrir cuál es la especial resonancia que poseen para justificar el accionar de los protagonistas de nuestro corpus.

Como en todo aspecto que hemos analizado con respecto a la literatura popular, lo más conveniente es partir de los prejuicios que sobre ella orbitan, para así intentar comprobar cuál es el grado de pretendida construcción que poseen. Si de lo que vamos a ocuparnos es de los personajes, los comentarios más sonados alrededor siempre los han acusado de planos, dependientes de motivaciones primarias y estereotípicos.

No pretende ser esta una defensa de dichos caracteres, sino apenas un intento de comprender que toda posible acusación se justifica, quizás, ante una función primordial: los personajes *pulp*, antes que planos, son, en todo caso, funcionales a la narración. A una que particularmente no requiere ser fértil en desvíos, sino conductista en su propuesta.

Pero aún este último plano estaría también pendiente de revisión, pues si consideramos aquellos títulos que, otrora publicados como literatura *pulp*, hoy se yerguen como clásicos del género, notaremos que sus personajes protagonistas, amén de

encarnar cierto cúmulo de tics definitorios, poseen también una particular espesura; más aún cuando esos mismos tics resultan acaso manidos, no por serlos originalmente, sino por haber obtenido dicha categoría su uso sucesivo al pasar a ser una convención (ejemplo: la narración en primera persona irónica que es usual en la novela negra, que resultaba en Chandler una auténtica exposición de estilo, y que luego, al encarnar el lugar común, fue motivo de parodia).

Por otra parte, nadie podría negar que así como la mayoría de los personajes provenientes de los géneros masivos resultan incólumes ante una primera mirada (por incólumes léase faltos de todo dejo de humanidad, o sea, unidimensionales), otros, ya parte del cine o a la literatura, como Sam Spade, Tarzán, el Llanero solitario, Indiana Jones, John McClane, Eliot Ness o Luke Skywalker, por mencionar solo algunos ejemplos, se originan en una elaborada y segura construcción. Hecho que demuestra su calidad en la contundencia con que dichos nombres pueden operar dentro de una historia con total verosimilitud (o también según el caso, impunidad), sin que en ningún momento su accionar pueda resultar absurdo.

Examinando la cuestión, podríamos entonces suponer que esta solidez resulta sólo atribuible a una sabia combinación de matices. Ello permitiría, acaso, socavar la acusación de que los personajes de raigambre *pulp* sean planos, pues si bien es cierto que algunas de las producciones de dichas publicaciones no poseían protagonistas que se destacaran por una caracterización compleja, otros muchos ejemplos notables, ya clásicos o modernos, en el terreno del policial o el western, si han sido capaces de plantear a personajes de atribulada biografía y comportamientos con marcados claroscuros. Sensibles, por lo tanto, de abordaje mucho más complejo que el que parecerían haber preludiado por pertenecer a narrativas de género.

En el caso de Pollock, y esto no se trata de un dato menor, todas las ficciones *pulp* a la que son asiduos sus personajes son protagonizadas por figuras al margen de la ley. Desde las andanzas del sanguinario Billy Bucket (frustrado soldado de la guerra de secesión devenido en bandolero), hasta la novelita Rojos (con su cohorte de jóvenes delincuentes), pasando las crónicas de asesinos reales que la madre de Teddy lee con fruición (y entre cuyos selectas luminarias cabe mencionar a Richard Speck y al estrangulador de Boston), en todos los casos, reales o no, los nombres que pueblan esa clase de material son por completo anárquicos, insurrectos y amoraes.

Epítetos que, lejos de descalificarlos, dan muestras de su falta de sujeción al sistema y de la admiración que despierta en ciertos grupos de lectores<sup>16</sup>. Esto permite formular la siguiente tentativa de apreciación: los personajes de relatos *pulp*, ¡y ese es justamente su encanto!, gozan de una indefinición moral que les permite conducirse en el relato sin ninguna fisura, sin ninguna inverosimilitud y sin ningún tipo de moral.

Examinemos, ahora, dos formas diferentes de abordar a dichos personajes literarios, a fin de comprobar, luego, qué efectos producen en las ficciones de Pollock.

#### 4. *El personaje según Hamon*

Tratándose de una categoría que integra un relato (tal como el espacio, el tiempo o las acciones), lo conveniente es amparar todo tratamiento del personaje a la luz de alguna teoría narratológica. En nuestro caso, hemos optado por recurrir al ensayo de Philippe Hamon *Para un estatuto semiológico del personaje*, en donde el semiólogo ofrece una serie de pautas a tener en cuenta toda vez que se intente abordar al personaje y su alcance y función dentro de una narración.

De paradigma acaso cercano al estructuralismo, Hamon, tal como lo puede anticipar el título del ensayo de su autoría, reconoce, a la manera de otro congénere, Barthes, la importancia que radica en el papel del lector, no como un ente pasivo, sino partícipe del proceso para abordar un texto e intentar indagar, en forma recíproca, por los sentidos o interpretaciones que este puede suscitar, si bien todavía no se deshace del todo de la pretensión de ofrecer su teoría en categorías delimitadas. Más aún tratándose de una categoría tan vasta como la de personaje, de la cual es posible, según cada caso, efectuar el rastreo particular de posibles antecedentes culturales e históricos. Por todo ello propone Hamon que lo que se requiere no es tanto un tratamiento de categoría literaria como uno que tenga en cuenta la literalidad de lo que está analizando. De hecho, y una visión esclarecedora a la par que bella, reconoce que si toda narración se estructura a partir de frases sobre el personaje o dichas por él, esta es la figura que puede exhibir con mayor precisión los sucesivos avatares del relato.

---

<sup>16</sup> No pretendemos con la siguiente mención efectuar un análisis de tipo sociológico ni moral. Si acaso hacemos hincapié en el carácter canallesco de muchos de todos los personajes de *pulp* antedicho, se debe a que esa misma condición estriba una notable paradoja a la que hemos intentado echar luz durante el desarrollo de este trabajo: que una ficción de carácter industrial y pensada para el mercado pueda, sin embargo, incluir tintes francamente violentos, o aún más, revulsivos, en especial con respecto las ideas que ha defendido el capitalismo más rampante: el respeto a la propiedad privada, la sujeción a las normas establecidas y la ausencia de todo tipo de conducta tendiente a la sublevación.

Con esto en vistas, lo primero que se reconoce es que el personaje se trata de una construcción conjunta entre el texto y el lector (relación de carácter activo, que por esa misma condición, puede vincularse con la manera en que los protagonistas de Pollock consuman la lectura de sus ficciones: lejos de cualquier inactividad o quietud). Así, el personaje se trata de una construcción efectuada durante el tiempo de lectura, producto de un efecto de contexto (es decir, de relaciones intertextuales) y de la posibilidad de memorización por parte de, como queda dicho, el lector.

Al intentar aproximarse a una definición, esgrime la de morfema doblemente articulado, en tanto lo concibe como un significante discontinuo, poseedor de varias marcas, que le permiten definirse según una serie de relaciones de semejanza y contraste. Ello siempre en forma sucesiva y simultánea con otras categorías de la narración, sobre todo con otros personajes, y sin excluir una posible red de relaciones con elementos pertenecientes, ya a otros textos ficcionales, o al mismo género.

Luego, tomando como base la tríada de posibles signos, a saber: 1. Signos que refieren a la realidad del mundo exterior o concepto, 2. Signos de contenido flotante, relacionados con una situación concreta del discurso, y 3. Signos que remiten a un signo en disyunción, de manera catafórica y cohesiva, Hamon retoma la distinción y propone, también, tres categorías de personaje: 1. Personaje referencial, que remite a un sentido pleno y fijo, inmovilizado en una cultura de la cual el lector debe ser partícipe para poder decodificarlo, 2. Personaje-shifter o portavoz, que poseen la marca o presencia de una enunciación ajena, a la manera de un coro griego, y 3. Personaje anáfora, de función organizadora, y que actúan como llamados a la memoria del lector, como si se tratara de una red de evocaciones<sup>17</sup>.

En el caso del salvaje Billy Bucket, su tipo parecería corresponderse con la primera posibilidad, en tanto al ser un soldado confederado, devenido luego en asaltante de caminos, encarna una figura de larga laya, reconocible, no solo dentro de la ficción norteamericana, sino también en la historia de la propia nación estadounidense, al punto de constituir un personaje sobre el que resuenan los ecos de diversos antecedentes, y que le otorgan cierta categoría legendaria.

De hecho, no debe olvidarse que el mismo Bucket, según Pollock lo detalla irónicamente, está basado en un supuesto coronel de la guerra de secesión, un tal

---

<sup>17</sup> Esta tentativa clasificación, claro está, no es rígida, y tal como Hamon lo aclara, un mismo personaje puede operar a la vez en cualquiera de los tres puntos.

William “Buchet” encolerizado contra el Norte por ser los culpables de su ruina económica; un detalle que quizás refiera a cómo en efecto las *dime novels* de principios de siglo originaban sus narraciones en las andanzas de los bandoleros de la época.

Por supuesto, todo se trata de una fabulación tripartita, pues tanto Buchet, como el autor del *pulp* al que inspira, Charles Foster Winthrop, como la novela propiamente dicha, “Vida y época del sanguinario Billy Bucket”, son datos falsos, referencias apócrifas que sirven para dotar de mayor carnadura al desarrollo del espacio y el contexto. No obstante ese detalle, es innegable que el carácter histórico de la figura del bandolero parece corresponderse con el caso del Bucket y por lo tanto, repetimos, con la propuesta de Hamon: que un personaje puede remitir a un sentido pleno por antecedentes históricos. Y así como un signo, por contexto, selecciona y actualiza posibles significaciones, dicha noción es también aplicable a la historia y a la cultura, de manera que la aparición de un personaje cuyo nombre ya invoque antecedentes de cualquier tipo, puede ver definido su posible rol en el relato.

Es a través de estas dinámicas de repetición, acumulación y transformación, Hamon también analiza la figura del héroe, a partir de la cual propone un grupo de restricciones a las que llama “selectivas”. Estas se definen como un conjunto de reglas que limitan las combinaciones entre signos. De entre todas las que enumera, las más significativas a los fines de este estudio son la de tipo estética e ideológica, asociadas a las nociones de género y decoro. Con respecto a la estética, debe entender que el género actúa como un código común entre quien produce el texto y quien habrá de recibirlo, y por lo tanto, ofrece un horizonte de posibilidades de actuación que no habrá de romperse en virtud de mantener la convención. Por su parte, el apartado ideológico atiende a ciertos sobreentendidos culturales que hacen al contenido del texto y a qué puede este incluir o no, con la intención de no transgredir contratos tácitos que consideran el pundonor o el verosímil.

En el caso de la novela sobre Billy Bucket, necesario es decir que, de ella, Pollock solo ofrece referencias sumarias con respecto a su argumento, y siempre en boca de los hermanos Jewett, quienes antes de cometer cualquier movimiento, intentan evocar algún pasaje que les de valor o instrucción. Las menciones sobre el contenido de dicho *pulp* incluyen escenas antológicas de cualquier serie de este tipo, desde los conocidos actos de robo, muerte y violación, amén del abordaje y toma de un prostíbulo, el inverosímil recurso de esconderse bajo las faldas de una anciana para escapar de perseguidores y una gloriosa muerte final por voluntad propia de parte de

Bucket, arrojándose con caballo y todo desde lo alto de un barranco; única escena de la cual se incluye un fragmento de la inexistente novela:

Un Ícaro moderno —era como lo describía Charles Winthrop III en aquel último y florido párrafo—, hostigado y atosigado desde todos los puntos cardinales por un mundo injusto y cruel, realizando un último intento glorioso de liberarse de todas sus ataduras terrenales. (Pollock, 2017, p.192)

Con los pasajes disponibles, podemos especular que las restricciones en la combinación de los signos a la que hacía referencia Hamon se aplica al personaje de Bucket de la siguiente manera: mencionamos, pues, que las más relevantes para nuestro caso eran las de género literario y estilo. De la primera se destaca lo programática que resulta la novela sobre Bucket. Piénsese que ninguna de las menciones sobre su contenido parecería advertir una transgresión con respecto a las convenciones esperables para dicho tipo de literatura, a la vez que el personaje tampoco parecería conocer ningún tipo de claroscuros. Como tal, él remeda a la perfección la figura del bandolero sádico y hostil, epítome de aquellos personajes que, tal como mencionamos en capítulos anteriores, por su total amoralidad, no parecerían, los más indicados para elevar, no ya a la categoría de modelo de conducta (operación efectuada, al fin y al cabo, por los Jewett), sino ya siquiera al papel de protagonista y antihéroe (que es una decisión meramente de la industria).

A diferencia de otros personajes de similar tenor, que en ocasiones pueden ver redimido su prontuario a razón de demostrar cierta solidaridad con sus mismos congéneres (cítese a Robin Hood), el caso de Bucket parecer ser el de un típico antihéroe hedonista, cuyo accionar cuestionable, según la indulgencia de los lectores, puede acaso ser entendido como un acto de libertad frente a un sistema opresivo; algo que se ratifica en la mención de Pollock sobre que el antecedente del ficticio bandolero parecería ser un antiguo coronel sureño rencoroso con el resultado de la guerra.

Ese carácter rebelde (trasladable a otros personajes de décadas venideras, quienes también conjugaban lo criminal con lo seductor), explicaría quizás por qué despierta la admiración de los Jewett, tres personas que encarnan la oposición de los sentidos que suscita Bucket, pues a la fiereza de uno se antepone la sumisión y austeridad de los otros.

La segunda restricción, la ideológica, es acaso menos clara, por cuanto no contamos con muestras del estilo del apócrifo Charles Winthrop. Sin embargo, si nos atenemos a que la limitación propuesta por Hamon considera la necesidad de que el personaje y la historia conserven su integridad no transgrediendo ni el pudor ni el verosímil, es necesario reconocer que si por algo se ha caracterizado el *pulp* es por jugar con dichos preceptos hasta llevarlos a un punto transgresor, no sólo por lo que se infiere de su contenido, sino por el movimiento que parecería sugerir: empujar todo hacia adelante (personajes, situaciones, escenarios, prosa) y detenerse antes de cruzar la línea imaginaria que permite la conservación del relato.

La novelita sobre Bucket presente en *El banquete celestial* (y también el Rojas de “Barritas de pescado”), si vamos al caso, se destaca, como es esperable de ella, por la brutalidad de su propuesta. No hay un examen moral de las situaciones, sino tan solo una sucesión de aventuras de corte sangriento, que alterna diversos crímenes para trazar la trayectoria del ficticio bandolero. Escenas que, según nos enteramos por boca de los Jewett, pueden alcanzar cierto grado de hipérbole o coquetear con el ridículo, sin que sus lectores lo perciban nunca así. Lo que demuestra el cumplimiento de las convenciones requeridas por el *pulp*, a la vez que deja en claro el papel activo del lector, a partir de su juicio.

En última instancia, todo este escenario sería el resultado de la sabia combinación de estos dos factores: de un personaje rotundo en su construcción e influencia, inmerso en escenarios donde se le permite desandar todo su potencial. ¿Efectos?: la respuesta embriagadora que provoca en quienes lo leen. En este caso, los Jewett, que modelan sus ambiciones y trazan sus pasos futuros al amparo de lo que les ofrece la novelita de Bucket.

Porque de hecho, no sería desacertado especular que la lectura desaforada que ellos dan al texto (o sea, la que niega el carácter pasivo; la que no busca el mero entretenimiento, o aún más, la que busca algo tan impropio que no reconoce lo evidente: que solo se trata de una ficción), no podría efectuarse de haber trabado contacto con una novela que no cumpliera con sus expectativas como lectores, o no les brindara el primer carácter que debe poseer toda narración, estén destinadas o no al gran público. Esto es: que atrapen, que subyuguen, que inviten a proseguir la lectura con fervor y mirada trémula.

Ya en “Barritas de pescado”, en “Gigantomaquia” o en *El Banquete celestial*, y aunque esto pueda sonar obvio, ninguno de los personajes rechaza lo que lee.

Tratándose de personajes que realizan dicha actividad casi por casualidad, su juicio resulta inapelable: los libros o publicaciones con los que toman contacto los atraen. No evalúan su calidad sino que ponderan lo atractivo del contenido. Y como tal, los textos les ofrecen aquello que van a buscar, o acaso, lo que no sabían que era de su predilección, pero acabaron descubriéndolo durante ese primer contacto: una ficción violenta que les habilite cierta proyección (feliz coincidencia que dará origen a su lectura desbocada y culminará con la práctica de la imitación).

Efectuadas estas consideraciones, pasemos a abordar algunos pasajes de *El banquete celestial*.

##### 5. *El periplo de los Jewett*

La relación de los hermanos Jewett con la lectura de su novelita sobre el bandolero Bucket no dista demasiado de la misma dinámica ofrecida en las demás obras de nuestro corpus: en cada caso, los protagonistas arriban a ejemplares de publicaciones masivas casi de casualidad (pues los personajes de Pollock nunca son lectores constituidos) y comienzan a experimentar una creciente admiración hacia las situaciones o actores intervinientes en el relato. En este caso, las andanzas de un forajido).

En una resolución idéntica a la de “Barritas de pescado”, los hermanos Jewett deciden pasar del plano de la contemplación a la acción. Todo en un intento de arribar a ciertos beneficios o placeres de los cuales se verían privados para siempre, de seguir, acaso con la austera y monótona existencia que siempre padecieron.

Su bautismo de fuego sobreviene la noche del mismo día que muere su padre. Los Jewett matan a su patrón, roban sus caballos y se lanzan a los caminos.

Lo interesante del asunto radica en que los efectos posteriores al acto de imitación difieren de los observados en las dos narraciones breves, por cuanto los protagonistas de la novela, aunque brevemente, sí pueden lograr una soberbia caracterización de aquel papel al que aspiran, e incluso gozar de ciertas comodidades que les ofrece el botín de sus asaltos. Se trata, quizás, del único caso en nuestro corpus en que a los personajes les es dado arribar al cumplimiento de su deseo, si bien, como no podía ser de otra manera, la sombra de una tragedia inminente siempre campea a cada paso.

Para poder abordar esta parte de la historia, sería necesario repasar los principales hechos que los Jewett enfrentan por el camino. Uno mientras que va desde

Alabama hasta Georgia, sembrado de diversos atracos, donde alcanzan creciente éxito. Ello, pese a un inicio muy poco prometedor como fue su primer golpe.

Capítulo divertido es el que contiene lo que aquí se narra: el primer lugar donde irrumpen los Jewett es un minúsculo banco en medio de la nada. Los hermanos están armados... y bien, sí, no saben disparar, pero están dispuestos a hacerlo de ser necesario. Cosa que finalmente no ocurre, pues si de su primera incursión salen ilesos (algo que no deja de ser irónico, dada su falta de preparación) se debe solo la pasividad del empleado detrás del mostrador: un sujeto que, sin oponer resistencia, les entrega todo el dinero disponible tan solo para importunar a su suegro (dueño del banco).

Previsiblemente, el botín resulta muy por debajo de las ambiciones de los Jewett.

Cane se secó el sudor de la frente con la manga y se quedó mirando con los ojos guiñados el enorme sol amarillo que descendía sobre ellos. En menos de veinticuatro horas se habían convertido en asesinos, cuatreros y ladrones de bancos, ¿y solamente habían sacado trescientos dólares? Dios bendito, él había dado por sentado que aquella caja fuerte estaría atiborrada de más dinero del que ellos podrían llevar.

—Sí —dijo Chimney—. Ya veo lo que dices. Solo hay que asustarlos un poco. Como cuando el Sanguinario Bill le cortó los dedos a aquel tipo que decía que no sabía abrir la caja fuerte.

—Bueno, quizá no tanto...

—Pero yo pensaba que solo teníamos que robar uno... —dijo Cob—. ¿No era esa la...?

—Me he equivocado —dijo Cane.

—No te preocupes —continuó Chimney—. En el próximo banco que nos encontremos, pa' cuando yo acabe con el mandamás, lo tendrás cagando dólares de plata. (Pollock, 2017, p. 114)

Entusiastas, que no más expertos, llegan a su segundo atraco.

El que otra vez no se hayan hecho más que con una escasa cantidad de billetes parecería ser el menor de los problemas, pues más graves resultan aún algunos que otros errores cometidos en el proceso, tal como caerse de los caballos al momento de huir, o disparar accidentalmente las armas.

Es este pobre desempeño el que convence a los Jewett de que si desean dedicarse al pillaje, antes deberán entrenarse en los rudimentos del oficio, aunque más no sea para intentar mantenerse firmes en las sillas de montar. Resueltos a ello, efectúan un alto en su trayecto, asaltan (de noche) una armería, y, muñidos de pistolas y revólveres en cantidad suficiente como para abastecer a una milicia, se dedican a practicar tiro al blanco.

El efecto de todas estas escenas resulta cómico por el contraste que ofrece al evocar a otros criminales similares. A diferencia del sanguinario Billy, los Jewett, si bien inflamados de entusiasmo, carecen de todo conocimiento o pericia, ya en las armas, en la cabalgata. La distancia entre lo que caracteriza a su héroe de ficción y ellos mismos es notable, y pareciera anunciar que ni Cane, ni Chimney ni mucho menos Cob, el más ingenuo de los tres, tienen madera de criminales; o, en lo que sería otra forma de interpretar la situación, que pocas veces el escenario descrito en la ficción posee verdadera coincidencia con la realidad. Algo de lo que los hermanos Jewett comienzan a ser conscientes, en su intento de entrenarse para mejorar en sus próximos asaltos.

Un dato de interés es que, a excepción del asesinato de su patrón, los Jewett no tuvieron necesidad de abrir fuego, como no sea accidentalmente, en ninguna de sus dos primeras incursiones, ni por lo que se da a entender, en varias de las próximas.

Su asesinato más sonado es casi una casualidad y no deja de suceder en circunstancias del todo extravagantes, cuando el hijo ocioso y libertino de un millonario, dispuesto a dar caza a los Jewett desde su avioneta, recibe, por parte de los hermanos, un disparo, luego del cual, él y sus acompañantes se estrellan: “—Pobres tipos —dijo Cob mientras los hermanos veían la avioneta estrellarse contra el suelo a un centenar de metros de ellos, cavando una breve trinchera con el morro antes de estallar en una bola de fuego—. Supongo que no eran de ninguna feria, ¿no?” (Pollock, 2017, p. 130-131)

Digámoslo de una vez, el prontuario de los Jewett no es ni demasiado ni extenso. Es esa primera muerte, la de un inepto guardia urbano y los sucesivos atracos, los hechos que ponen a nuestros bandidos en el ojo público. Cosa que, como es natural, les granjea, muy a su pesar, una incipiente fama que irá acrecentándose durante su periplo, atrayendo a la prensa, a la policía, a cazarecompensas y eventuales seguidores y detractores.

En esa circunstancia, es fundamental el papel que juegan los medios en el encumbramiento de los Jewett, quienes según el caso, los defenestran como brutales criminales (adjudicándoles crímenes que no cometieron, y que aún más, les sería imposible cometer por la distancia geográfica con que los sitúan en puntos extremos de diferentes estados); o por el contrario, los encomian, tratándolos de pícaros bandoleros (símil al tratamiento que antaño pudieron recibir ilustres figuras de la misma condición,

como los emblemáticos forajidos Billy the Kid o Jesse James, quienes no tuvieron reparos en dejar parte de sus botines a los menos afortunados).

De hecho, en las descripciones que la prensa menos amables efectúan de ellos, es apreciable cómo sus figuras, sin absoluta correspondencia con respecto a quienes son en realidad, adquieren, gracias a esos trazos hiperbólicos, cierta afinidad con lo que podrían concebir como potenciales personajes que podrían haber protagonizado un *pulp*. Todo como si se creara un segundo relato paralelo a la realidad, sumado al de Billy Bucket que los Jewett tienen presente:

De vez en cuando los hermanos se encontraban algún periódico tirado en algún lado, y los dibujos en blanco y negro de sus caras estuvieron a punto de hacer perder los estribos a Chimney las primeras veces que los vio, ya que a él lo pintaban como a un roedor artero y de dientes salidos, a Cob como un bebé gordo y lelo y a Cane siempre retrataban como si fuera una especie de donjuán diabólico. Sin importar la realidad de los hechos, varios de los periódicos más liberales empezaron a tergiversar la ola de crímenes para convertirla en una saga romántica (...) Los periódicos más conservadores, sin embargo, preferían dejar de lado las historias de rompecorazones y rayos de luna y le daban un enfoque distinto a la historia. Así pues, el mismo día que un semanario socialista de Boston publicaba un editorial que afirmaba que los hermanos no eran más que unos humildes y analfabetos aparceros que habían matado a su tiránico capataz porque este se había negado a concederles un descanso para enterrar a su padre, un diario de derechas a ultranza de Nueva York comparaba a los forajidos con una banda de salvajes impíos que seguramente eran peores que los hunos, y llegaba al punto de afirmar que habían robado y dado por muertos en el arcén de una carretera de Arkansas a media docena de buenos cristianos que iban de camino a un servicio religioso multitudinario. (Pollock, 2017, p. 156-157)

Por otra parte, a la vez que aumenta la presencia mediática de los Jewett, también las autoridades policiales, así como numerosos cazarrecompensas, se dan a la tarea de seguir su rastro y capturarlos. Su accionar resulta torpe las más de las veces, lo que da lugar a pocos enfrentamientos, cuya crudeza no prescinde de cierto efecto cómico, causado por la ineficacia e inexperiencia ambas partes, ya que los Jewett, si acaso pueden evitarlo, y a quien más debe sofrenar Cane es al impulsivo Chimney, se abstienen de utilizar las armas para algo más que no sea exhibirlas para amedrentar.

Todo lo cual, de vuelta, ofrece un notable contraste entre los motivos propios del *pulp* y lo impropio que resultan al trasladarse a la realidad, donde nunca terminan por cumplirse completamente, y de hacerlo, resultan, las más de las veces, en forma degradada.

De momento, el trayecto de los Jewett nos merece dos consideraciones: la primera, es que acaso sin aguardarlo, los hermanos se hallan, a su manera, convertidos en el personaje que ambicionaban. Pasada su imagen por el tamiz de la prensa sensacionalista y con el precio cada vez más alto puesto a sus cabezas, podría considerarse que el trío protagonista en efecto se ha convertido en una banda de forajidos, si bien, y aquí viene la segunda consideración, todo obra con un halo degradado, en vistas de que las instancias convencionales que se asocian con dichas figuras resultan, a fin de cuentas, risibles cuanto menos (sea en la falta de resistencia que los hermanos dan en sus golpes, o en la poca eficacia de los agentes que les dan caza). Efecto que se extiende, también, en la exageración de la prensa, que pergeña versiones cada vez más rocambolescas de las andanzas de los hermanos.

Es, con respecto a “Barritas de pescado”, una diferencia notable, por cuanto la realidad que había aplastado las ilusiones de los otros dos protagonistas, resulta, para los hermanos Jewett, mucho menos mortífera, y recalamos el *mucho menos*, porque en ocasiones, sí que su vida corre peligro: tal es el caso de una bala intempestiva que hiere a Cob en la pierna y los fuerza a detener la marcha para refugiarse en una granja.

Es durante esa misma estadía, prolongada durante algunos días, que los Jewett se ven obligados a presentarse, con identidades falsas, claro está, a una pareja de ancianos, Ellsworth y Eula Fidler (dos de los muchos personajes cuya historia se intercala a lo largo de toda la novela). Las consecuencias de ese encuentro son decisivas. Mientras Cob se recupera ganándose el cariño de Eula, Cane y Chimney ayudan al anciano a levantar la cosecha.

La escena es digna de mencionarse, ya que muestra a los Jewett volviendo brevemente a sus orígenes, como si reconocieran que en el fondo, su improvisada carrera criminal no es lo que en efecto ambicionaban. Incluso, en un corto diálogo entre Cane y Chimney, se efectúa el siguiente paralelismo que no del todo por casualidad posee ciertos ecos a la famosa frase de Brecht sobre cuán lícito es robar un banco comparado con fundarlo:

—Creo que tenemos que ir a ayudar al viejo con su cosecha. Oyeron que dentro de la casa Eula le preguntaba a «Junior» si quería otra torta.

—Ah, no. Yo no, hermano. Ya te lo he dicho, pa' mí ya se acabó hacer de esclavo en el campo.

Cane dejó la taza, estiró el brazo y le agarró las manos a Chimney.

—Míratelas —le dijo, girándole las palmas hacia arriba—. Blandas como las de un banquero.

—¿Y qué? —Joder, no quieres acabar siendo como uno de esos cabrones, ¿verdá?

—Olvídate —dijo Chimney, apartando las manos bruscamente—. Les estamos pagando un montón de dinero por quedarnos aquí. Y, además, yo pensaba que teníamos que estar descansando.

—¿Qué te parece esto? —dijo Cane, echando un vistazo para asegurarse de que Eula no estuviera lo bastante cerca como para oírlos—. Le ayudamos un par de días y luego nos vamos al sitio ese del que nos ha hablado, Meade, y te conseguimos una mujer. ¿Te parece bien o qué?

—Pero ¿por qué nos tiene que importar un carajo ese tío? Coño, si parece que hasta su hijo lo ha dejao aquí tirao.

—No lo sé. Pero me han recordao un poco a cómo podrían haber sido madre y padre si ella no se hubiera muerto. Tú no te acuerdas de ellos tanto como yo. Cuando ella estaba viva, to era distinto. —Joder, y me hablabas de ponerse blando (Pollock, 2017, p. 248-249)

Cumplida la breve estancia en la granja, y dejando al matrimonio parte del dinero, los Jewett arriban a la ciudad de Meade. Decididos a mantener un perfil bajo, o al menos, tan bajo como puede figurarse por las acciones que allí emprenden, se hospedan en un hotel y pasan el resto del tiempo vagabundeando y gastando parte de su botín (por lo que al menos en parte, podemos considerar, reiteramos, que los Jewett si lograron completar parte de sus propósitos).

Cob sacia su hambre proverbial, y tiene la suficiente calidez como para hacerse amigo del inspector de letrinas de la ciudad, a quien le comparte rosquillas -¡sus favoritas!-. Chimney compra un automóvil (que planean utilizar para llegar hasta Canadá) y tiene oportunidad de acostarse con una prostituta, de la que termina enamorándose. Cane, en tanto, comienza a comprar libros, ¡muchos libros!, desde Shakespeare hasta Poe, y también experimenta simpatía, en su caso, por la muchacha que atiende la librería donde entra.

Por tercera vez, los Jewett mutan de personalidad: de campesinos condenados, pasan a ser improvisados bandoleros (cuya aura se magnifica a manos del público) y en esta ocasión, regresan al anonimato para comportarse brevemente como dandis que gozan de todas las comodidades con las que antes tan solo habían podido soñar.

Apreciable es que ninguna de sus actitudes parecen corresponderse con las que cabría esperar de un bandolero, y a la vez, son varios los momentos en donde los hermanos, de forma desinteresada, exhiben una muestra de piedad y humanidad que en nada se relacionaría con la actitud fanfarrona y sádica que más les hubiera convenido adoptar. Cob, como dijimos, se hace amigo de un limpiador de letrinas a quien todos en la ciudad desprecian. Chimney llega a tal punto en su enamoramiento de la prostituta

que planea proponerle fugarse juntos. Y Cane demuestra un interés inusitado por las letras y una sensibilidad especial para abordar obras clásicas, al punto de confesar a su hermano que el futuro más venturoso que puede concebir es viviendo de una casa confortable, casado con una esposa amorosa y contando (atento al detalle) una muy numerosa biblioteca.

El idilio, no obstante, cesa poco antes de que puedan emprender su huída a Canadá, bajo la forma de un súbito estallido de violencia, cuya onda expansiva es tan veloz que no da a los hermanos tiempo a reaccionar. Estacionado frente a una taberna en el automóvil reciente adquirido, Chimney tiene un altercado con el tabernero (uno de los tantos personajes que pueblan en forma coral la novela, que para el caso, se deleita secuestrando clientes para luego torturarlos), y el enfrentamiento termina con la muerte de ambos. Una vez descubiertos los cadáveres, e identificado el de Chimney, las autoridades comienzan un frenético rastillaje por toda la ciudad, en busca de los Jewett restantes.

Enterados de la situación, Cane y Cob huyen con el poco dinero que logran recuperar. No obstante, ni aun siendo veloces pueden evitar que los cerquen. Sin casi probabilidades de sobrevivir, el mayor recurre a la ayuda del limpiador de letrinas con quien Cob había trabado amistad y le encomienda que ponga a su hermano a salvo, llevándolo a la granja de los ancianos. Ambos se separan para siempre.

Cane es herido en la pierna y muere tras desangrarse durante toda la noche. Cob, según se nos informa en un piadoso epílogo, logra sobrevivir y vive con el matrimonio a la manera de un hijo putativo.

He ahí la corta pero intensa carrera criminal de los Jewett. Terminada, en cierta manera, también al amparo de un modelo *pulp*, en vistas de que dos de sus miembros murieron tal como había ocurrido al personaje que había inspirado todo: Billy Bucket. A saber: cercados por la policía, en un tiroteo, y en franca desventaja. Que la cacería se haya desatado a partir de un casual altercado entre Chimney y el tabernero no deja de ser otra muestra de efecto irónico y trágico, que sirve a Pollock para invertir los tópicos usuales del *pulp* una vez trasladados a la realidad.

Dicho esto, pasaremos ahora a centrarnos en la figura que de alguna manera da inicio a las andanzas de los Jewett: el salvaje Billy Bucket. Esto a fin de contribuir a la problematización de su figura, reconociendo que, además de integrar la categoría de personaje, ya detallada, sus alcances proyectivos, así como sus antecedentes históricos,

también pueden dar lugar a un análisis que considere los conceptos de arquetipo. Para esta instancia, será necesario citar el trabajo de Carl Jung.

### 6. *El arquetipo del bandolero*

Como si se tratase de una red de conceptos enhebrados, para poder definir al arquetipo primero debemos hacer un pequeño desvío. Dentro de la teoría jungiana, resaltan unos cuantos términos notables, a partir de los cuales se ha erigido una propuesta cuyo rigor, creemos necesario señalar, no parece estar reñido con el acceso a una zona lindante con la poesía (más aún al recurrir, su autor, a nociones pertenecientes al arte y la mitología).

De entre todos estos conceptos, el que más nos interesa de momento es el del inconsciente. En *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, Jung lo define como aquel sector de la psique humana caracterizada por contener ciertas dimensiones ocultas que hacen a la constitución del sujeto. Señala el autor dos sectores: uno en donde residen los componentes atávicos y los sentimientos reprimidos, enmarcados en un plano de carácter estrictamente personal, propio de cada persona, y luego, en una escala mucho más profunda, un inconsciente, diríase, colectivo (y por lo tanto, más vasto y elusivo), donde se anclan imágenes ancestrales que parecerían, sino de determinar, al menos explicar la conformación de aquello que conocemos como naturaleza humana: “un estrato en cierta medida personal de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado inconsciente colectivo” (Jung, 1970, p. 10).

Ahora bien, un componente fundamental del inconsciente colectivo son los arquetipos. Pese a tratarse de un elemento frecuente en la teoría del autor, lo cierto es que Jung jamás efectúa una única definición del término, ni tampoco parece tener, de hecho, intenciones de ceñirse a una declaración estanca. Antes bien, sus acercamientos tiende a orbitar el arquetipo antes que determinarlo, y a observar la fuerza y proeza de su irradiación en la vida humana, en lugar de ensayar una definición que acaso podría, dada la naturaleza de lo que se estudia, resultar limitante.

Por ello, para este apartado nos hemos dedicado a rastrear las consideraciones, a nuestro juicio, más útiles de algunos textos en donde Jung abordó al arquetipo con mayor detención. Veamos.

Término de larga prosapia (Jung cita como referencia a autores de la antigüedad clásica, pero también a pensadores que le son contemporáneos, como Freud), la definición que más se ha difundido del arquetipo, a pesar del autor, tiende a establecerlo como una figura simbólica de una cosmovisión arcaica. Y es que, aunque en efecto, comúnmente se lo ha asociado con nociones tales como leyenda y mito, Jung aborda el concepto haciendo hincapié en el carácter universal del arquetipo, es decir, se posiciona desde una visión que no se corresponde con un tratamiento netamente histórico de dicha figura, por lo que menciona que si “en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna (...) difiere no poco de la formulación históricamente constituida o elaborada” (Jung, 1970, p. 11).

Esto significa, por lo tanto, que al mentar al arquetipo, el autor considera que trata con expresiones carentes de racionalización, pues estas se hallan en un estadio previo al de la percepción ordenada. Pese a lo cual, estas mismas percepciones son capaces de resultar, en su forma indefinida, idénticas para todas las personas, más allá de su origen. Diríase un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal.

Llegados a este punto, si debiéramos recurrir a una de las varias acepciones con las que Jung trabaja la noción de arquetipo, la más adecuada a nuestro estudio sería de “figuras actuantes”, sugerida al autor partir de la presencia que los arquetipos poseen en los sueños, y que para un abordaje de tipo literario como el que ahora realizamos, nos habilita a reconocer siempre algo elusivo carácter del arquetipo bajo cierta corporeidad, bajo cierta tendencia a la acción. Así el arquetipo, sin negar su constitución pasión innominada, adquiere, no obstante, una representación determinada, que lejos de anular su potencial atávico, le brinda un contorno o una cierta definición desde la cual operar.

Concepción, esta, que por añadidura, también nos brinda la posibilidad de hacer una reconstrucción y sondeo del arquetipo, de apariciones y efectos.

En otro texto, a saber, *Sobre el fenómeno del espíritu entre el arte y la ciencia*, figura un parecer similar. Para la ocasión, Jung recurre a la figura del Doctor Fausto, que asociada al arquetipo, le permite tratar con la idea de un efecto primigenio. Es decir, entender al arquetipo como un eco proveniente desde el fondo del alma humana, que delinea a una entidad reconocible. Así, dichas expresiones resultarían, no solo heredadas, sino también históricamente rastreables en sus movimientos, porque es esa misma tendencia al desplazamiento la que se constituiría como algo propia del arquetipo, que vivificaría su naturaleza elusiva pero constante a través de estas muestras de acción y comportamientos asociados.

Caracterizado por su pregnancia en el inconsciente colectivo, sintomáticos, en ocasiones, del determinado sentir de una época, los arquetipos necesitan, por lo tanto, de entrar en contacto para poder manifestarse y adquirir definición. Sobre dicho fenómeno, dan muestra instancias tan eclécticas como la presencia de arquetipos en los mitos, en los sueños, o en manifestaciones artísticas de varia disciplina. En fin, en toda la cultura en general.

Moralmente indiferente, según la propuesta de Jung, el arquetipo solo se decanta por un sentido u otro al hacer frente al examen de la conciencia humana: “Estos (los arquetipos) no son personalidades, sino más bien situaciones, lugares, medios, caminos, que simbolizan los distintos tipos de transformación (...) Son plurívocos, llenos de vislumbres e inagotables.” (Jung, 1970, p. 44).

Trasladadas dichas consideraciones a la presencia de Bucket en *El banquete celestial*, lo que puede vislumbrarse es que dicho bandolero, por la función y potencia con que opera para los hermanos Jewett, podría ser considerado un arquetipo: en este caso, el del forajido del medio Oeste, y como tal, figura de gran presencia en el imaginario colectivo norteamericano. Una condición privilegiada que explicaría su doble dimensión: funcionar como una pasión, la encarnación de pulsiones y deseos, pero en forma simultánea, anclarse en el contorno de lo humano, o de un humano, y sobre todo, de un humano con facetas reconocibles.

Entidad emblemática y privilegiada por la ficción (tanto literaria como cinematográfica), el bandolero es uno de los actores privilegiados en el relato del nacimiento de la nación estadounidense, y representa la contracara sádica del esforzado colono y el recto sheriff, cuyas presencias terminan por conformar el elenco estable de todas aquellas que siempre se asociaron con el mítico salvaje Oeste.

Pues de hecho, es la pregnancia de estas mismas figuras lo que nos hace pensar en cómo la prensa da a los hermanos Jewett rasgos caricaturescos para acentuar su condición de delincuentes, porque ellos ya reactualizan y dan carnadura real a un arquetipo hartamente conocido por la nación norteamericana.

Una posible y tentativa observación de importancia que nos sugieren las presentes consideraciones es que el arquetipo, figura de gran consideración académica, a la par de hacer acto de presencia en circunstancias tan elusivas como los sueños o tan canonizadas como grandes obras clásicas (rescatamos el *Fausto* mencionado por Jung), también, y dada su condición universal, puede ser un recurso efectivo para los autores masivos, sin que en ocasiones ellos mismos sean conscientes de ello (algo que queda

ratificado en el hecho de que términos tales como héroe villano ya han sido posibles ejes desde los cuales se ha intentado analizar los géneros masivos).

Así, la ficción industrial de tipo *pulp*, en un recurso habitual que en absoluto mina su propuesta ni su calidad, hace uso de arquetipos para poder estructurar sus tramas. Ello permite presentar personajes que por su propia naturaleza o condición (ya heroica o ruin), anticipan y amplifican los modos en que actuarán dentro del relato. Así, en un detective, un sheriff o un caballero, resonarán, por inmediata asociación, los ecos de su papel como héroes; dinámica idéntica a la que operará, según la función que detenten, con un villano, una mujer fatal, un anciano sabio, entre otros.

Por ello, pese a las críticas que pueda suscitar el estilo o contenido de muchas de las ficciones masivas, lo cierto es que una de sus involuntarias tareas es la de convocar arquetipos para reafirmar y reactualizar su vigencia, e incluso, ofrecer modulaciones nuevas, matices más marcados o más sutiles, a figuras que en el fondo, operan desde su naturaleza primigenia y reconocible. Con todo ello, quizás parte del crédito por la difusión y perpetuación de ciertos arquetipos en materia narrativa se deba al accionar y popularidad de esta clase de relatos de géneros masivos.

Géneros, por otra parte, en ocasiones marcadamente norteamericanos. Para bien y para mal.

Pensemos: al ocupar casi exclusivamente la hegemonía de la industria del entretenimiento (sobre todo en lo que se refiere a la producción cinematográfica), Estados Unidos, como pocas naciones, ha facturado y exportado figuras/personajes/arquetipos de hondo calado en el imaginario popular. Algo, por añadidura, nada inocente al funcionar, esta misma práctica, como notable vehículo para la transmisión de su visión e ideología.

Aplicada dicha perspectiva a la literatura *pulp*, no tardaremos en comprobar que un buen porcentaje de los personajes definitorios o convencionales para cada tipo de historia pueden ser sensibles de encarnar algún ideal del imaginario yanqui<sup>18</sup>.

Si hasta podríamos trazar una breve evolución de las mutaciones que se han generado a partir de los géneros masivos, iniciando, a principios de siglo, con el vaquero que desanda a caballo la inmensidad del desierto, ¡como Billy Bucket!, aunque más inmediato sería pensar en John Wayne, en Gary Cooper, en James Stewart). Luego,

---

<sup>18</sup> Dato curioso a la par que revelador; estratagema comercial aún utilizada en el presente: piénsense en cuántos autores hispanohablantes de las clásicas novelitas de kiosco debieron utilizar seudónimos marcadamente yanquis para poder distribuir sus obras.

según Mempo Giardinelli, y con el nacimiento de las nuevas grandes urbes, arribaría el investigador privado de carácter frío y rígida conciencia, con Humphrey Bogart como su epítome. Alguien sobre quien bastaría ejercer una hipérbole de sus mismas condiciones para arribar, en apenas años, a una oscura ideología, que por patriótica a ultranza coquetearía con lo fascista, y que encararán, siguiente escala del recorrido, aquellos tipos duros, hipermasculinos, diestros en el manejo de armas e inclementes con todo lo que amenace el *American Way of Life* (casi siempre un extranjero). Harry el sucio, Rambo, configuran claros exponentes de estas figuras, o lo que es lo mismo decir, Clint Eastwood y Stallone, uno como miembro de las fuerzas policiales y el otro como soldado emblema de las filas en Vietnam. En contrapartida tendríamos al joven roquero y rebelde de los cincuenta (Brando, James Dean), y corriendo parejo durante esa misma última década, al *beatnik* contestatario e inconforme, antesala espiritual que dará origen al *hippie* de los sesenta (donde podríamos posicionar a los personajes de Rojos), y finalmente, al *yuppie* de los ochenta y noventa; reactualización del *self made man*, con la horrorosa y obligada escala en la enajenación de dicha figura que supone el *American Psycho* de Bret Easton Ellis, quien dinamita por dentro la psiquis de su personaje, y el narrador innominado de Palahniuk en *El club de la pelea*, cuyo accionar terrorista, más certero aún, propone a hacer escombros todo lo que circunda y sostiene al mundo materialista.

Todas figuras, las que acabamos de mencionar, cuyo origen se hallan en el tácito imaginario popular estadounidense, y que merced de diversas producciones cinematográficas y culturales (muchas ellas de género), ha alcanzado notable difusión.

## 7. Sobre formas de lecturas y lecturas que (de) forman

Ahora, dos notas finales antes de concluir con el presente capítulo. La primera, referida al acto de lectura; la segunda, a la injerencia de los personajes *pulp* en los hermanos Jewett.

La última vez que vimos a los protagonistas de *El banquete celestial*, estos se encontraban en el ocaso de sus carreras como criminales (y dos de ellos, Chimney y Cane, en el ocaso de sus vidas).

Retomemos esta escena: mientras agoniza, Cane evoca un sueño de noches atrás. Se ve (y en rigor, es lo último que ve) descansando cómodamente en una habitación con biblioteca incluida, mientras la voz de una mujer conocida lo invita a ir a la cama. Que un personaje de su condición conciba un paraíso de características tan personales no

deja de ser un detalle trascendente. Más aún considerando que tras el tumulto al que debió hacerle frente durante semanas, Cane pasó las últimas horas de su vida entregándose al quieto ejercicio de la lectura, en la habitación de su hotel.

Y sobre este punto, Pollock se detiene, con breves comentarios, a indagar en qué es lo que Cane lee y cómo lee. Siendo él único de sus hermanos que lee con frecuencia, hasta su salida a los caminos, los únicos materiales con que había eran la novelita de Bucket y un compendio de citas célebres, herencia de su madre. Pero, una vez llegado a la ciudad, Cane sí incursiona en obras que difieren por completo a las de carácter masivo. Tras entrar por primera vez a una librería, y enamorarse de la dependienta, compra, recomendado, obras de corte clásico, tales como las narraciones de Poe, las tragedias de Shakespeare, los ensayos de Emerson.

Lo notable es que Cane lee dichos títulos con los códigos a los que está acostumbrado: es decir, los provenientes de la literatura *pulp* (lo que lo lleva, por ejemplo, a pensar que las torturas retratadas en *Ricardo III* podrían ser del interés de sus hermanos solo por ser violentas). Es decir, halla atractiva la lectura de la obra, no por su pertenencia aceptada a la alta cultura (circunstancia que Cane, de todas formas, ignora), sino porque el contenido del texto lo atrapó e intrigó.

Estaba cavilando sobre la última escena de Ricardo III que había leído, en la que el lisiado ahogaba a dos sobrinos suyos en una barrica de vino. Como aquel tal Shakespeare usaba tantas palabras que él no conocía, a veces le costaba entender qué estaba pasando exactamente, pero se le ocurrió ahora que seguramente a Chimney le encantaría una historia tan llena de maldades como aquella (Pollock, 2017, p. 301).

Al leer estas obras, Cane reconoce que la prosa a la que se enfrenta es acaso más abstrusa que aquella que relataba, en su novela de a centavo, las andanzas del Billy Bucket. No obstante lo cual, jamás emite un juicio de valor que pondere sus nuevas adquisiciones por sobre el librito que alimentó sus fantasías durante años. Él lee ambas producciones con una suerte de continuidad en la que tan solo diferencia cambios de estilo; cambios que no traen como consecuencia el desechar los primeros materiales que cimentaron sus lecturas. El *pulp* y Shakespeare poseen grandes diferencias, pero funcionan de manera simultánea como motivo de placer. Vale decir, lo culto y lo masivo conviven y se realizan en la experiencia de su consumo. Una observación con ciertos ecos de Eco (excútese la rima), a la que acaso podemos brindar una tentativa

categoría de hipótesis, no ya para la novela en particular, sino también, si acaso se nos permite la ambición, para el ejercicio de la lectura y la investigación en general.

No hay, por lo tanto, en Pollock, estratificación ninguna de las producciones culturales, en favor de una supuesta mejor consideración de unas sobre las otras; o sea, no hay existencia dicotómica del binomio alta cultura y baja cultura.

Eso por una parte.

El segundo punto sobre el cual deseábamos detenernos atañe a Chimney y su relación con el personaje de Bucket. De todos los hermanos, Chimney es quien más obsesionado se demostró con la novelita *pulp*, a la vez que resultó quien con más frecuencia demandaba retrotraerse al material original para emular puntuales las acciones de Bucket. Su lectura, aunque en rigor, él nunca aprendió a leer, (Cane les contaba a todos la historia en voz alta), resulta con respecto a la de sus dos hermanos, la más febril y apasionada. Sobre todo al principio de la novela, donde un Chimney más impulsivo y lujurioso no deja pasar oportunidad para encumbrar a Bucket como un modelo casi espiritual.

De hecho, y al igual que los protagonistas de “Barritas de pescado”, Chimney no parece dudar siquiera de la verosimilitud que puede encerrar el personaje de Bucket, y si bien Cane le hace notar que se trata solo de una figura ficticia, ello no permite a Chimney rebajar su admiración.

Cane se quedó callado un momento y por fin dijo: —Tú sabes que Bill es inventao, ¿verdá?

Era una pregunta que se le había ocurrido preguntarle varias veces en las últimas dos semanas, cada vez que su hermano hablaba del Sanguinario Bill como si fuera una persona real, pero lo había ido dejando para más tarde, en parte porque le daba miedo lo que pudiera contestarle Chimney y en parte porque a fin de cuentas no estaba seguro de que importara a largo plazo.

—Claro que sí —contestó Chimney, devolviéndole la botella—. No soy tan subnormal, coño. Eso no quiere decir que no pueda ser verdá. El tipo que escribió el libro debió de sacar sus ideas de algún lao. —Se sentó con la espalda apoyada en la pared y se quedó mirando a Cob, tumbado inconsciente en el suelo y respirando ruidosamente por la boca—. Tú y yo hemos tenido suerte, ¿no?

—¿De qué, de que no nos hayan pegao un tiro? (Pollock, 2017, p. 175-176).

Por estos motivos resulta notable que una vez en la ciudad, Chimney, de ser quien más abogaba por la violencia, se revele como un muchacho frágil y enamorado.

También es irónico, a la vez que, en cierta manera poético, el que la última evocación de Chimney sobre Bucket se dé pocas horas de morir.

Mientras pasea en el automóvil por los suburbios de la ciudad, un par de niños se detienen a admirar el vehículo. Chimney fanfarronea ante ellos con cierto dejo de ternura. Piensa decirles su nombre, pero a último momento se retracta:

—Pero si ni siquiera sabemos cómo se llama, señor.

Chimney empezó a decir Hollis Stubbs, pero luego vaciló. Por alguna razón no le parecía bien mentirles a aquellos dos chicos. Ya los engañarían lo bastante durante los años próximos como para que él les contara más patrañas. Y al fin y al cabo, ¿qué problema podía haber en decirles quién era realmente? Se iba a marchar a Canadá al día siguiente y no iba a volver a ver aquel sitio nunca más. Sería algo que podrían contarles algún día a sus hijos, el hecho de haber dado una vuelta en coche con el famoso bandolero Chimney Jewett.

—Si os lo digo, ¿me podéis guardar el secreto?

—Claro que sí. Theodore y yo guardamos secretos to el tiempo, ¿verdá, Theodore? Chimney le echó un vistazo al otro chico y lo vio asentir solemnemente con la cabeza. Luego vio con el rabillo del ojo que el empleado de la tienda los estaba mirando con la nariz pegada al cristal de la puerta. Tal vez no fuera tan buena idea después de todo.

—Me llamo Bill —les dijo—. Bill Bucket. (Pollock, 2017, p. 360).

Momento de rara calidez entre tanta brutalidad, Chimney quizás alcanzó una mimetización breve con Bucket, no en tanto su condición de bandolero, sino porque en esa última declaración campea el carácter elusivo y cautivador hacia las masas (en este caso, los niños).

Uno que solo puede ser proporcionado por los mejores personajes de ficción. En este caso, uno que habita la realidad. Uno que desea ser un bandolero sádico, y termina siendo un extraño antihéroe romántico. Uno que perdurará como recuerdo.

## **Conclusiones (epílogo en cinco partes)**

## I.

Originado, por una parte, en la predilección hacia las obras *pulp*, y por otra, en la fascinación que provocaba la narrativa de Pollock, la iniciativa del presente trabajo buscó abordar las interacciones e intersecciones que, descubrimos, admitían ambos corpus, a fin de brindarles, mediante un adecuado aparato crítico, merecida revalorización y difusión. Esto considerando que tanto la literatura de kiosco como la producción de Donald Ray Pollock, suponían exponentes poco visitados como objetos de estudio. La literatura de kiosco por el prejuicio sobre su aparente falta de calidad, aunque constituya una interesantísima muestra acerca de los modelos y situaciones privilegiados por el mercado. Pollock, debido a ser un autor, a nuestro juicio, aún no lo suficientemente abordado, pese a su potente producción y buen recibimiento crítico.

Sobre este último punto, y tal como ya habíamos mencionado, debe resaltarse que Pollock, pese a haber merecido algunos estudios críticos en Norteamérica (en especial, referidos a su filiación con el gótico y el *country noir*), supone, aquí en Argentina, un exponente contemporáneo de la ficción norteamericana en parte desconocido.

El presente trabajo buscó, pues subsanar, con el modesto aporte de su ejecución, dichas faltas.

Todo ello sugiriendo, además, una línea de estudios inédita para su autor: la presencia en sus trabajos de publicaciones tipo *pulp*. Una variable, la antedicha, que nos permitió adentrarnos en un tipo especial de personaje de entre el inolvidable catálogo de parias que pueblan la ficción de Pollock, es decir, *los lectores desafortados*.

Establecidos, pues, estos puntos, podemos entonces afirmar que es posible calificar a nuestro autor como un continuador de estéticas subversivas, o acaso mejor, un reformulador de varios tópicos de la literatura de género. Su narración descarnada, su prosa escatológica pero efectiva, y la capacidad para unir en una misma escena componentes brutales con otros no carentes de humorismo (propio de la risa incómoda), son virtudes que hemos logrado rastrear en su producción, y lo vinculan con esa notable gama de practicantes de la incorrección sobre Norteamérica desde el seno de la misma Norteamérica, en donde es posible incluir desde satiristas como Mark Twain, Ambrose Bierce y Flannery O'Connor, pasando por otros salvajes exponentes contemporáneos, tales como Denis Johnson, Chuck Palahniuk o Cormac McCarthy.

## 2.

El objetivo primordial al redactar este trabajo era poder comprobar una tentativa relación entre las ficciones de carácter masivo y los efectos que podían poseer dentro de la acción de ciertos trabajos puntuales de Pollock. Notábamos que una misma tendencia se repetía: sus personajes, todos integrantes de la *white trash* en el caso de *Knockmestiff*, o campesinos víctimas de la miseria en *El banquete celestial*, trababan relación con alguna publicación, y a partir de su lectura, paulatinamente se daban a la tarea de imitar las acciones de quienes protagonizaban esas mismas narraciones.

Narraciones que, en todos los casos, y como tal lo identificamos, se trataba de alguna clase de publicación masiva asociada al *pulp* (una revista, un novelita *explotation*, un librito de centavos). De allí, nuestra hipótesis proponía que dicha clase de material debía jugar un papel clave para la constitución y accionar de los personajes de Pollock, y creemos haber acertado en nuestra suposición, por cuanto el momento definitorio de las vidas de los protagonistas del corpus, proviene de los efectos de verse inspirado por ficticios bandoleros y delincuentes.

En dicho escenario, operan dos fenómenos de interés, tanto en el material *pulp* como en sus lectores, que son los que explican su compulsión por imitar lo mismo que leen. Nos referimos a dos puntos que fueron detallados en nuestros objetivos.

Uno de ellos refería a intentar caracterizar estilísticamente a las producciones masivas, particularmente a las de género *pulp*. Con lo que nos encontramos es que publicaciones de esta naturaleza, pese a deberse a un paradigma industrial, pueden llegar a ser, en ocasiones, paradójicamente contrarias con respecto al escenario que posibilita su funcionamiento. Es decir, para que las publicaciones masivas puedan circular, requieren de todo un aparato de producción y distribución que es propio de la sociedad capitalista norteamericana. Bajo su comando, la ficción se transforma en un bien de consumo. Pero esa misma ficción puede resultar contestataria en ocasiones, por cuanto explora situaciones revulsivas o violentas, las cuales, a la vez que rompen con la máxima de no incluir elementos polémicos, operan como una vedada crítica al sistema y a sus ineficacias (y para evidenciarlo, nada mejor que citar buena parte de la mejor tradición del policial negro). Y si bien, en ocasiones, estas publicaciones tan sólo ceden espacio a la exploración de temáticas escabrosas, sin más objetivo que el ofrecer una narración compuesta por hechos que suscitan el morbo o la curiosidad (también transformada, de hecho, en un atractivo para el consumo), el escenario resultante demuestra un hecho fundamental: así como existen ficciones de carácter más

complacientes o manipuladoras, también puede plantearse otras de carácter más brutal, en las que anida, quizás sin proponérselo, un germen de auténtica anarquía.

Claro que para manifestarse este espíritu, dichas ficciones necesitan de un lector dispuesto a captar ese sentido. Nuestro segundo objetivo era poder examinar las modalidades de consumo de los personajes de Pollock, o lo que es lo mismo decir, cómo son aquellos personajes del corpus que detentan la condición lector -ya que dado el carácter de las historias de su autor, no podían tratarse de lectores convencionales- y en efecto, lo que pudimos notar es que en todos los casos, son formas de leer son desbocadas. Entiéndase por esto, lectores que no obedecen al carácter pasivo que el mismo sistema propone con sus producciones masivas. Por el contrario, en nuestro caso, los habitantes de Knockemstiff y los hermanos Jewett realizan una lectura a tal grado apasionada, que no reconocen estar frente a mera ficción, y es tal el fervor por ellos experimentado, que no parece mediar sentido común ninguno, en su decisión de lanzarse a la aventura.

Les atraen, no solo las situaciones, sino también los personajes: salvajes, insurrectos, rebeldes, violentos. Todo lo que, por oposición a su realidad, ellos desean ser. Y estos mismos personajes, según desarrollamos, adquieren tal notable fuerza, tal nivel de pregnancia, que no es inapropiado pensar sus figuras ya como la corporización de cierta pasión abstracta, ya como arquetipos que resuenan con fuerza en el ideario popular norteamericano.

Queda así establecida la triada que nos permite vincular a literatura masiva, de germen subversivo, con una lectura desbocada. Una que llevará a una posterior puesta en acción, en la realidad, de las situaciones presentes en la ficción.

Los resultados de esta incursión, claro está, son otro asunto.

VARIABLES, cabría decir.

Funestos en el caso de “Gigantomaquia” y “Barritas de pescado”, fugazmente felices en *El banquete celestial*, todas las consecuencias que examinamos demuestran el rotundo contraste entre los escenarios de la ficción y las vidas miserables de quienes la consumen; imposibilitados de aspirar a un destino mucho menos adverso que el que parece haberles tocado en suerte, por la mera fatalidad de su tiempo, su familia o su ciudad.

### 3.

Otros puntos pendientes de estudiarse sobre la obra de Pollock, ajena la presencia en su narrativa de producciones culturales masivas, debería atender a

elementos que, presentes en todos sus trabajos, operan como organizadores de su mundo ficcional. Listemos: la presencia corruptora de la religión, la figura paterna como un ente opresor (ambos, a su vez, símbolos y arquetipos) la injerencia de la geografía rural en los destinos de sus habitantes, la sexualidad como una motor de la acción, e instrumento a su vez, de degradación.

También el vínculo establecido por Mempo Giardinelli entre el bandolero del Oeste y el detective privado necesitaría saludablemente volver a profundizarse, sobre todo a partir de cierta filiación que es posible hacer, en una segunda apuesta a esa misma visión, entre el forajido norteamericano y el gaucho de las pampas (personajes reconocibles que parecen compartir más de una similitud, tanto en su idiosincrasia como en el tipo de literatura que proponen, y en los avatares que dichas publicaciones debieron atravesar).

En un campo ajeno al del propio Pollock, hemos identificado un cierto vacío con respecto al estudio de las producciones masivas en la academia argentina, que al margen de haber ofrecido con cierta constancia, necesario es reconocerlo, un abordaje crítico a los siempre bienvenidos géneros del policial negro o la historieta, no se ha caracterizado, fuera de estos ejemplos puntuales, por hacer uso frecuente de otras expresiones de la misma categoría. Circunstancia que ha dejado al margen a muchas publicaciones pertenecientes a géneros masivos, de notable presencia en el mundo literario y editorial argentino.

Autores puntuales como Sasturain, Saccomano, Trillo o Martignone son los nombres que con más frecuencia se han destacado en este campo, y acaso no sea indebido especular que su doble condición de practicantes y teóricos del género sea lo que les haya permitido poder optar por dicho objeto de estudio, ayunos, como tal, de cualquier displicencia previa, de las que tanto suele abundar, las más de las veces en la academia, con respecto a dichos materiales.

En un país donde autores de la talla de Borges, Bioy Casares o Cortázar, ya como críticos o creadores, no desdeñaron los géneros masivos, y aún más, se abocaron a ellos para hacerlos permeables a sus propias preocupaciones estéticas o filosóficas, se hace, pues grato continuar con la exploración de dichos objetos de estudios, para así, brindarle valor a expresiones que solo el desinterés, y no su falta de calidad, han causado su postergación.

Queda, como corolario, algunas consideraciones que surgen a raíz de los materiales que conformaron nuestro corpus.

En primer lugar, creemos haber reunido casos suficientes como para proponer, sin atisbo de imparcialidad, que el carácter masivo de una ficción no es sintomático de su mala calidad. Más aún, antes que alta y baja cultura, frente a los que nos hayamos son expresiones culturales de variable nivel de complejidad, retomando el decir de Eco.

Su visión conciliadora, que no ingenua, es la más acertada para contrarrestar la corriente general de una crítica tendenciosa hacia a las producciones masivas, de visión sesgada y elitista. Lejos ya de esa actitud, creemos que los productos masivos reclaman un tratamiento más respetuoso, pues al abordarlos como lo que son, obras artísticas, podremos descubrir, no solo sus rasgos estilísticos y estructurales (que es en parte lo que aquí hemos intentado), sino también qué significados, dinámicas y concepción sobre la sociedad y el hombre operan en el interior de estos relatos, nunca del todo inocentes, nunca del todo simples. Algo que Pollock demuestra al plantear la posibilidad de que la circulación de cierta clase de ficción, sea similar a onda expansiva, capaz de destruir el escenario mismo que la posibilitó.

A lo largo de este trabajo hemos hecho alguna que otra mención a personajes tales como el Quijote, Madame Bovary y el veterano detective Echenique, por cuanto todos, dentro del periplo que imprimen a los títulos que protagonizan, se caracterizan por compartir, al igual que los protagonistas de Pollock, un mismo paradigma: encarnar, con una tozudez que poco o nada tiene que ver con la ingenuidad, y sí bastante con el delirio, el ansia de *habitar la ficción que se consume*.

Ya como caballero, sempiterna enamorada, o investigador, la literatura de masas opera, en todos los casos mencionados, sólo temporalmente con el fin que para ella se anticipó: el de una simple lectura. De suerte que, parafraseando a Piglia en un pasaje de *El último lector*, la realidad comienza a percibirse bajo la forma de una novela.

Así, el apasionamiento con la que todos los personajes median con el texto es desaforado: ni lo tratan con el embeleso ingenuo de una lectura pasatista, ni se adentran en él con el pulso de quien intenta descifrar un mensaje perdido. Por el contrario, la realización de la lectura de estas obras es justamente la que las obras requieren: con su eventual público pendiente de la acción, seducido por los personajes, ansioso por avanzar en la trama, pero, y aquí está el punto importante, todo se efectúa con un grado de intensidad tal que inhabilita, para los títulos en cuestión, su mera condición de libros.

En lo que podríamos determinar, si se nos permite la comparación, como el reverso de la Cecilia de *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen (quien, recordemos, era la cándida ama de casa que encontraba en el cine de aventuras y de la comedia refinada el paraíso de distracción que la apartaba de una realidad anodina), los personajes de Pollock, lejos de adoptar una actitud pasiva, lejos de limitarse al papel de espectador cuyo anhelo se sacia sólo por contemplación, tienden al movimiento, a la apropiación del modelo admirado. Y a partir de dicha iniciativa, hacen de la realidad un enorme tablero de juego; uno en donde obrarán según la gozosa impunidad que les provee su convicción, uno en donde intentarán replicar conductas poco convenientes para el status quo.

Y sobre todo, uno en donde estarán apostando, aunque ellos quizás no lo sepan, su propia vida.

He ahí una imagen preciosa, de condición trágica: el lector es consciente de la insatisfacción de su vida a partir del contacto con una ficción. La misma que habrá de abrirle los ojos, será la que lo condene, la que lo conduzca por el sendero torcido (como tal es la visión de quien lee) hacia su propia muerte, esparciéndola, también, el lector a su paso.

Gravita en esta circunstancia un componente irónico, dado que brinda la posibilidad, como enunciamos al principio, de que la literatura posea la suficiente potencia como para habilitar la transformación del contexto donde surge; de que los cánones de la ficción sean tan atrapantes que inciten al propio lector a un replanteo de su existencia y a una posterior resolución.

Una resolución que, según el caso, y aquí les habla quien redacta estas páginas, puede suponer desde un examen de las superficies antes firmes por las que nos conducíamos, hasta auténticas acciones mucho más radicales.

Parafraseando a lo que alguna vez mencionó Sasturain en una entrevista: hay libros que te invitan a escribir, otros a cambiar de pensamiento, otros a cambiar de posición en la cama y otros *a cambiar*.

Y para ello, no se requiere solo de obras bien consideradas por la crítica.

Como tal lo demuestran desde los libros de caballería leídos por del Quijote hasta el *pulp* consumido por los protagonistas de Pollock, la prosa menos compleja, la más popular y asequible, es capaz, también, de reflejar, en el molde de la historia que narra, el deseo, las ansias, los rencores, las crisis... en fin, el clima emocional y social de quienes son sus lectores.

Queda así patente el potencial de la ficción para oficiar como un comentario crítico de lo social.

Quizás, a la manera de una bomba encubierta; una fabricada materiales innobles, en cuyo procesamiento, son capaces de adquirir una extraña belleza, y cuyo estallido puede hacer volar las estructuras, para modelar con los escombros, y a fuerza de violencia, una nueva realidad.

5.

Últimas palabras.

Imagino a los personajes de Pollock entonando esta canción en particular, o todavía más: sintiéndola. Lidiando con ella.

Es una buena banda sonora, supongo, para algunos pasajes de sus historias.

Es una buena letra, también, para concluir este trabajo.

Y para ver el poniente en un desierto.

*It ain't me*

*It ain't me*

*I ain't no fortunate one*

## **Bibliografia**

*Corpus:*

- Pollock, Donald Ray (2017) *Knockmestiff*. Buenos Aires: Random House
- Pollock, Donald Ray (2017). *El diablo a todas horas*. Buenos Aires: Random House.
- Pollock, Donald Ray (2017). *El banquete celestial*. Buenos Aires: Random House.

*Marcos teóricos:*

- Achilles, Jochen (2020) *Community and social disintegration in Anderson's Winesburg, Ohio and Pollock's Knockemstiff*. Pennsylvania: Pennsylvania State University
- Benjamin, Walter (1989). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (en Discursos Interrumpidos). Buenos Aires: Paidós.
- Borges, Jorge Luis (con Esther Zemborain) (1979), *Introducción a la literatura norteamericana* (en Obras completas en colaboración). Buenos Aires: Emecé
- Caldwell, Benjamin Douglas (2017) *Traipsing Up to Ohio: Contemporary Southern Gothic Along the Borders of the Cultural South*. Clarksville: Austin Peay State University. Recuperado de:  
<https://aspire.apsu.edu/items/c2601cfc-98c4-4c90-af2e-87dcac121a50>  
(consultado en julio de 2022).
- Cain, James M. (2003). *El cartero llama dos veces*. Buenos Aires: Emecé (colección El Séptimo Círculo).
- Cain, James M. (2007). *Pacto de sangre*. Buenos Aires: Emecé.
- Chandler, Raymond (1973). *El sueño eterno*. Buenos Aires: Corregidor.
- Chandler, Raymond (1979). *El simple arte de matar*. Barcelona: Bruguera.
- Chandler, Raymond (2014). *El sueño eterno*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Chartier, Roger (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Diez Borque, José María (1972). *Literatura y cultura de masas, estudio de la novela subliteraria*. Barcelona: Al-Borak.
- Eco, Umberto (1995). *El superhombre de masas*. Buenos Aires: Lumen.
- Eco, Umberto (2006). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Giardinelli, Mempo (2013). *El género negro, orígenes y evolución de la literatura policial y su evolución en Latinoamérica*. Argentina: Capital Intelectual.
- Goodis, Davis (1977) *Viernes 13*. Barcelona: Bruguera.
- Gubern, Roman (1989). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen
- Hammett, Dashiell (2012) *Cosecha roja*. Barcelona: RBA.
- Hammett, Dashiell (1960). *El halcón maltés*. Buenos Aires: Compañía Fabril Editora.
- Horkheimer, & Adorno (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos filosóficos. Valladolid: Trotta.
- Jung, Carl G (1970). *Arquetipos e Inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós.
- Jung, Carl G (2014). *Psicología y poesía* (Obra Completa 15. Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia). Madrid: Trotta.
- Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge (1996). *Asesinos de papel, ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- Littau, Karin (2008). *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanías*. Buenos Aires: Manantial.
- McCarthy, Cormac (2023) *Meridiano de sangre*. Argentina: Random House.
- McCoy, Horace (1981) *¿Acaso no matan a los caballos?* Barcelona: Bruguera S.A (Club del misterio)
- McCoy, Horace (2011) *Di adiós al mañana*. España: Akal.
- Mitchell Ploskonka (2011) *We are the bad poor: genre and white trash identity in grit lit*. Ann Arbor: Michigan University. Recuperado de:  
<https://www.proquest.com/openview/df7c1582a9e7b862467f0b6a43694f68/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (consultado en 2022).
- Palacios, Jesús (comp.) (2009). *Los hombres topo quieren tus ojos y otros relatos sangrientos de la Era Dorada del Pulp*. España: Valdemar.
- Piglia, Ricardo (2006). *Crítica y ficción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral.
- Piglia, Ricardo (comp.) (1979). *Cuentos de la serie negra*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Piglia, Ricardo (2010). *El último lector*. Barcelona: Anagrama
- Piglia, Ricardo (2016). *Escritores norteamericanos*. Buenos Aires: Tenemos las

máquinas.

- Robertson, Robín (2006). *Introducción a la psicología junguiana: una guía para principiantes*. España: Ediciones Obelisco S.L
- Sablich, José (1996). *Contextos reales y ficcionales en la novela negra argentina de la década del '70* (presente en Calibar sin rastros : aportes para una historia social de la literatura argentina). Córdoba: Solsona.
- Smith, Jennifer J. (2017) *The American Short Story Cycle*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Thompson, Jim (2006). *1280 almas*. Buenos Aires: Editorial Sol90
- Thompson, Jim (1981). *El asesino dentro de mí*. Barcelona: Bruguera S.A (Club del misterio).
- Thompson, Jim (1994). *Una mujer endemoniada*. Buenos Aires: Beas Ediciones.
- Wolf, & Saccomanno (1971). *El folletín. Ciudad Autónoma de Buenos Aires*: Centro Editor de América Latina.
- Whiteside, Michael (2004) *Night's End*. South Carolina: Clemson University.  
Recuperado de:  
[https://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=2864&context=all\\_theses](https://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=2864&context=all_theses) (consultado en julio de 2022).
- Zubieta, Ana María (comp.) (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

#### *Webgrafía:*

- Amat, Kiko (2017) *Tira al Oeste, Pollock*. Suplemento Babelia. El País.  
Recuperado de:  
[https://elpais.com/cultura/2017/07/17/babelia/1500312758\\_037969.html](https://elpais.com/cultura/2017/07/17/babelia/1500312758_037969.html)  
(consultado en julio de 2022).
- Martin, Anita (2021) *Donald Pollock: From Knockemstiff to Netflix*. Ohio Today. Recuperado de:  
<https://www.ohiotoday.org/appalachian-gothic-donald-pollock/> (consultado en julio de 2022).
- Nanón, Demian. (2020) *En pandemia con Donald Ray Pollock*. Revista Cara de Perro -número 2- (revista digital). Recuperado de:

- <https://revistacaradeporro.com/2020/12/19/en-pandemia-con-donald-ray-pollock>  
(consultado en julio de 2022).
- Rys, Nicholas (2016). *You gotta be careful about that: an interview with Donald Ray Pollock*. The Fanzine. Recuperado de:  
<http://thefanzine.com/you-gotta-be-careful-about-that-an-interview-with-donald-ray-pollock/> (consultado en noviembre de 2022).
  - Saccomanno, Guillermo. (2022) *Donald Ray Pollock por Guillermo Saccomanno: un predicador en la noche oscura*. Lengua, una revista para leer (revista digital). Recuperado de:  
<https://www.penguinlibros.com/ar/revista-lengua/literatura/donald-raypollock-guillermo-saccomanno> (consultado en noviembre de 2022).
  - Sasturain, Juan (2006) El uso del borde. En *Página/12*. Recuperado de:  
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/15-2227-2006-09-03.html> (consultado en julio de 2022).
  - Vanity Dust -equipo- (2013) Entrevista a Donald Ray Pollock, autor de 'Knockemstiff' y 'El diablo a todas horas' «¿Por qué no debería poder ser una persona normal? En Vanity Dust. Recuperado de:  
<https://www.vanitydust.com/entrevistas/por-que-no-deberia-poder-ser-una>

*Películas citadas y visionadas durante el decurso de esta investigación:*

- Allen, Woody (director). (1985). *La rosa púrpura del Cairo*. Estados Unidos. Orion Pictures.
- Almodóvar, Pedro (director). (2023). *Extraña forma de vida*. España. El Deseo.
- Boetticher, Budd (director). (1956). *Pistoleros al atardecer*. Estados Unidos. Columbia Pictures.
- Coen, Joel y Ethan (directores). (2018). *La balada de Buster Scruggs*. Estados Unidos. Annapurna Pictures.
- Coen, Joel y Ethan (directores). (2010). *Valor de ley (2010)*. Estados Unidos. Scott Rudin Productions.
- Corbucci, Sergio (director). (1968). *El gran silencio*. Italia. Adelfia Compagnia Cinematografica.
- Eastwood, Clint (director). (1992). *Los imperdonables*. Estados Unidos. Warner

Bros.

- Eastwood, Clint (director). (1985). *El jinete pálido*. Estados Unidos. Warner Bros. Pictures.
- Ford, John (director). (1939). *La diligencia*. Estados Unidos. Walter Wanger Productions.
- Ford, John (director). (1962). *El hombre que mató a Liberty Balance*. Estados Unidos. Paramount Pictures.
- Ford, John (director). (1953). *Más corazón que odio*. Estados Unidos. Warner Bros.
- Hawks, Howard (director). (1948). *Rio Rojo*. Estados Unidos. Monterey Productions.
- Hawks, Howard (director). (1959). *Río Bravo*. Estados Unidos. Warner Bros.
- Hathaway, Henry (director). (1969). *Valor de ley*. Estados Unidos. Paramount Pictures.
- Leone, Sergio (director). (1966). *Django*. Italia. B.R.C. Produzione S.r.l.
- Leone, Sergio (director). (1964-1966). *Trilogía del dólar*. Italia-España-Alemania. Constantin Film.
- Leone, Sergio (director). (1964). *Érase una vez en el desierto*. Italia. Rafran Cinematografica.
- Peckinpah, Sam (director). (1969). *La pandilla salvaje*. Estados Unidos. Warner Bros.-Seven Arts.
- Sturges, John (director). (1960). *Los magníficos siete*. Estados Unidos. The Mirisch Corporation.
- Tarantino, Quentin (director). (2012). *Django desencadenado*. Estados Unidos. The Weinstein Company.
- Tarantino, Quentin (director). (2019). *Érase una vez en Hollywood*. Estados Unidos. The Weinstein Company.
- Murphy, Edward Dmytryk (director). (1959). *Warlock*. Estados Unidos. 20th Century Fox.