

BEATRIZ SARLO

*El imperio
de los sentimientos*

Narraciones de circulación periódica
en la Argentina
(1917-1927)



GRUPO EDITORIAL NORMA
Barcelona, Buenos Aires, Caracas, Guatemala, Lima
México, Panamá, Quito, San José, San Juan, San Salvador
Santafé de Bogotá, Santiago

CONTENIDO

11
(Prólogo)

15
Agradecimientos

17
I Narraciones semanales: una mirada literaria

31
II Los lectores: una vez más ese enigma

77
III Las revistas y sus escritores

115
IV. Ideal y representación del amor

159
V La felicidad: soluciones imaginarias y utopías románticas

179
VI. Los ojos que hablan: códigos del cuerpo y la mirada

203
VII El sistema de los textos o la trivialidad de la belleza

231
Publicaciones semanales mencionadas

©1985, Catálogos Editora
©2000. Derechos reservados por
Grupo Editorial Norma
San José 831 (1076) Buenos Aires
República Argentina
Empresa adherida a la Cámara Argentina del Libro
Primera edición: abril de 2000

Diseño de tapa: Ariana Jenik
Foto de cubierta y viñetas interiores: revista *La novela sentimental*

Impreso en la Argentina por Talleres Gráficos D'Aversa e Hijos S.A.
Printed in Argentina

cc: 22223
ISBN: 987-9334-56-6

Prohibida la reproducción total o parcial por
cualquier medio sin permiso escrito de la editorial

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Libro de edición argentina

PRÓLOGO

Leo este libro quince años después de su primera edición. En mi biblioteca casi no quedan ejemplares de las novelitas sentimentales que analizo aquí. Los fui entregando a medida que los lectores de *El imperio de los sentimientos* se interesaban por conocer la literatura que yo había analizado. Me separé de esos folletos (que en un momento había comprado o me habían regalado), en primer lugar, porque soy muy poco coleccionista; en segundo lugar, porque pensaba y pienso que no volvería a ellos. En el curso de estos quince años, varias veces, a algún editor se le ocurrió reimprimir y vender *El imperio de los sentimientos*. Quizá porque el título es verdaderamente bueno (no me cuesta decirlo porque imita un título de Roland Barthes), quizá sólo porque estaba agotado, aunque no se reeditan habitualmente todos los libros que se agotan. No impulsé una reedición hasta que encontré editores entusiastas que pensaron que valía la pena.

El imperio de los sentimientos fue bien leído, creo, por los lectores de la primera edición. ¿Cómo lo leerán otros lectores que, a su vez, quizá ya hayan leído otros libros publicados por mí? Probablemente, si tales lectores existen, este libro les parezca obligado en la serie que incluye *Una modernidad periférica* y *La imaginación técnica*. Quizá vean, como yo, que *El imperio de*

los sentimientos forma sistema con esos otros dos libros porque, como ellos, se propone pensar la literatura desde la cultura y, también, la cultura desde la literatura, en un momento de modernización relativamente exitosa. En 1985 yo creía que esas tres primeras décadas del siglo XX tenían claves importantes para entender la "diferencia" argentina. Pensaba también que la salida de la dictadura militar era una nueva oportunidad para este país y que el primer tercio del siglo XX podía ser revisitado para descubrir allí, por lo menos, las oportunidades perdidas.

La reedición de un libro escrito hace quince años cae en un medio distinto del de entonces. En 1985, casi no se escuchaba en ninguna parte la fórmula "estudios culturales". Si este libro saliera hoy por primera vez, casi todo el mundo lo llamaría un "estudio cultural". El país ha cambiado, también han cambiado las modas intelectuales: defender una perspectiva de análisis que fuera formal e ideológica al mismo tiempo me parecía una tarea pendiente en 1985. Hoy es una perspectiva aceptable y casi diría hegemónica. En este sentido, *El imperio de los sentimientos* debería esperar lectores dispuestos a no sorprenderse con nada de lo que aquí esté escrito.

Pero la autora del libro también es diferente de la de esos años de la transición democrática porque, en su transcurso, muchos otros intelectuales (además de los nombrados en los agradecimientos que siguen) han sido sus interlocutores. Quisiera que se me permita un acto de anacronismo: incorporar al campo de estudios donde por primera vez se ubicó *El imperio de los sentimientos* a otras personas, que eran muy jóvenes entonces. Dos nombres como ejemplo: Sylvia Saïtta,

que estudió el periodismo contemporáneo a las novelitas sentimentales, y Adrián Gorelik, que estudió la ciudad donde esos folletos se difundían. *El imperio de los sentimientos* fue un libro más o menos solitario en 1985. Hoy, bueno o malo, no está solo.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo fue realizado con el apoyo económico de un subsidio del Social Science Research Council de Nueva York, que me permitió, privilegio raro en las condiciones de producción intelectual de la Argentina, dedicarme a él durante 1982 y 1983. Trabajé, asistida durante un período por Carlos Mangone, en la biblioteca del doctor Sergio Provenzano, gentilmente abierta por su familia.

Cuando comencé la investigación, la Universidad de Buenos Aires era todavía un espacio refractario a los intelectuales de izquierda. La llevé a cabo, entonces, como investigadora visitante de PEHESA-CISEA y a mis compañeros de esta institución, Ricardo González, Leandro Gutiérrez, Juan Carlos Korol, Luis Alberto Romero e Hilda Sabato, debo agradecerles mi permanencia en un ámbito exigente desde el punto de vista intelectual y sorprendentemente liberado de competencias. Con ellos he discutido una de las versiones del presente libro, y sus sugerencias fueron, en muchos casos, origen de modificaciones.

Algunas de las primeras conclusiones de este trabajo fueron expuestas en las Jornadas "Metrópolis y nuevas condiciones de vida", organizadas por la Sociedad Central de Arquitectos y la SAEH, en diciembre de 1983. Las expuse también en el seminario Mujer y

Sociedad (CEDES), a cuyas integrantes, especialmente Elizabeth Jelin y María del Carmen Feijóo, debo agradecer también observaciones. Los problemas surgidos en el curso de la investigación ya terminada fueron discutidos con el grupo de análisis de discurso político del CEDES.

Finalmente, David Viñas leyó el original con una atención minuciosa y exigente. Guardo la lista de sus observaciones y sugerencias, muchas de las cuales fueron incorporadas al texto. Pero hay quizá mucho más de Viñas en este libro, donde también reconozco la presencia de Adolfo Prieto, Raymond Williams, Richard Hoggart y Roland Barthes, desde su mismo título.

Es imposible no repetir fórmulas casi canónicas, y justamente en un estudio sobre narrativa sentimental, su autora no debería espantarse ante el lugar común: a todos los nombrados les agradezco especialmente su interés, muchas veces divertido y curioso, frente a la investigación que estaba en curso. A mis compañeros de la revista *Punto de Vista*, como siempre, debo reconocerles la producción y persistencia de un campo de discusión e intercambio de ideas que, si bien podía no concernir directamente a la narrativa semanal, influía sobre quien estaba estudiándola.

I. NARRACIONES SEMANALES: UNA MIRADA LITERARIA



Las narraciones que voy a analizar en este libro son casi contemporáneas de la vanguardia. Sin embargo, resulta difícil imaginar un lugar donde pudieran haberse cruzado *El tamaño de mi esperanza* de Borges con *La Novela Semanal* o *La Novela del Día*. Su contemporaneidad real parece, desde el punto de vista literario, ilusoria. Producidas desde lugares diferentes, con estéticas diferentes y para públicos también diversos, plantean muchos problemas. El primero: ¿por qué interesarse en ellas?

Las librerías de viejo, los repertorios de los coleccionistas, los ficheros de algunas bibliotecas prueban con su abundancia que, cuando hablamos de la literatura, realizamos, por lo general en silencio, una selección en la masa enorme de los textos. Afuera caen los miles de páginas que la historia, las modas, el gusto y sus instituciones no han incorporado a sus sistemas. Sucede, sin embargo, que esos libros, folletos y revistas crearon una peculiar densidad del campo literario. Se trata de la misma atmósfera poblada en la que hoy discutimos con intensidad una novela que dentro de treinta años pertenecerá quizás a ese depósito enorme y desordenado de las bibliotecas. Si la li-

teratura pasada puede contemplarse como una antología de las grandes obras, es sabido que la literatura presente se parece más a un flujo donde no se han realizado todavía cortes.

Me preguntaba entonces si era posible pensar *en presente* a estas narraciones semanales del pasado. Entre 1917 y 1925 (éstos fueron años de apogeo), circularon en varios cientos de miles de ejemplares y, a su manera, respondieron a las necesidades de un público al que, por otra parte, contribuyeron a formar. Son responsables, con otras publicaciones, de la densidad del campo, aunque ocupen una zona particularmente ciega a los cambios estéticos o ideológicos producidos en los años veinte. Alguna de las revistas de la vanguardia las llamó literatura de barrio, de pizzería y de milonguitas.

Quizás este juicio de la revista *Martín Fierro* despertó del todo mi curiosidad sobre ellas. Eran efectivamente literatura de barrio y también literatura predominantemente para mujeres o adolescentes y jóvenes de sectores medios y populares. La cultura argentina ha demostrado ser particularmente densa en este nivel y en estos espacios. Me pregunté entonces por qué plantear siempre la clásica oposición de los años veinte, por qué sólo Boedo-Florida, cuando la textualidad desborda evidentemente los límites de esta topología simple. Acostumbrada a organizar la literatura desde las rupturas, desde el cambio (esto es: desde la modernización y las vanguardias), me interesé en el problema de cómo leer una literatura que se remite toda al pasado: por la elección de su sistema narrativo, por su discurso, por sus temas; y cómo lograr abordarla sin suficiencia elitista ni sumergiéndolo

la en una exaltación acrítica, que llega a legitimar su existencia por el círculo epistemológico del populismo cultural: si la gente las leía, habría que demostrar que tenían algo de bueno.¹

Hay que reconocerlo desde el principio: según nuestros gustos literarios (quiero decir, los de un crítico de literatura o los del público "culto" de este último tramo del siglo XX), las narraciones semanales son candorosamente insuficientes. Hecha esta comprobación, es posible que una parte significativa de la cultura consumida por sectores medios y populares urbanos parezca destinada solamente al análisis sociológico. El infierno de la mala literatura: expulsada del universo estético, paga allí eternamente sus culpas.

Tuve un movimiento opuesto, cuya validez este libro intentará justificar. Si una perspectiva histórico-social es indispensable (especialmente en los capítulos sobre el público, las ediciones y sus autores), quise hacer, al mismo tiempo, una lectura no condescendiente desde el punto de vista textual. Estas narraciones existieron y fueron leídas porque habían resultado de un proceso (posiblemente más fácil que arduo) de escritura. Podían entonces ser consideradas con algunos de los instrumentos que la crítica y la historia literaria aplican a los productos de la cultura alta. En una palabra: quise tratarlas como literatura y no como el soporte material de las ensoñaciones románticas o perversas de sus lectores pretéritos. Con esta perspectiva se es-

1. Fuera de este círculo epistemológico quedan los excelentes trabajos de Jorge B. Rivera, un pionero en el estudio de la literatura de folletín en la Argentina.

cribieron los capítulos sobre el sistema de los textos, los códigos del cuerpo y la mirada, el modelo de la felicidad y sus figuras semánticas.

Quisiera aclarar acá que no estoy proponiendo una reivindicación póstuma que estos textos, por otra parte, no necesitan. Fueron textos de la felicidad (aunque narraran la desdicha) y les dieron felicidad a sus lectores. También produjeron otros efectos, de los que me ocupé especialmente en el capítulo sobre el lector.

Como textos de la felicidad, también se ven afectados profundamente por el conformismo. Asistidos por una certidumbre: el amor es la más interesante de las materias narrativas, diseñan un vasto pero monótono imperio de los sentimientos, organizado según tres órdenes: el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral. Estos órdenes deben entrar necesariamente en conflicto para que las narraciones sean posibles. Y en estos relatos, cuando los deseos se oponen al orden social, la solución suele ser ejemplarizadora: la muerte o la caída.

Su modelo de felicidad es moderado y se apoya sobre dos convicciones. Que existe, en primer lugar, una felicidad al alcance de la mano, anclada en el desenlace del matrimonio y la familia; que, en segundo lugar, el mundo no necesariamente debe ser cambiado para que los hombres y las mujeres sean felices. Los dos grandes temas de la literatura del siglo XIX: la insatisfacción frente a la felicidad mezquina de la vida cotidiana y la oposición entre individuo y mundo social están atenuados hasta la ausencia en las narraciones semanales.

Me gustaría llamarlas, por eso, *narraciones regionales*. No lo son, claro está, desde un punto de vista lingüístico

o geográfico, sino por su perspectiva única, su problemática obsesiva y a la vez simple, su incapacidad (feliz) de aferrar la conflictualidad estética e ideológica.²

La felicidad de estas narraciones se origina, también, en su ausencia de imprevistos, en su economía discursiva y narrativa ajustada a la trama sentimental. Claras y económicas, demandaban muy poco de su lector y le dieron en cambio bastante: el placer de la repetición, del reconocimiento, del trabajo sobre matrices conocidas. Hoy consideramos a estos placeres casi fuera del arte, pero es innecesario mencionar que una buena parte de la literatura "cultura" fue escrita, en el pasado, también con la reiteración de lo conocido.

Escritas cuando la literatura psicológica ya había producido sus grandes novelas, estas narraciones son regionales por su persistencia en la presentación de una misma temática. Se trata de un movimiento de la subjetividad: el amor, el deseo y la pasión. Hablan así, de algún modo, de las expectativas de su público. Aunque el mundo representado es el de los afectos, no debe buscarse en estas narraciones un análisis refinado de la pasión. Relatan la historia sencilla que va desde el flechazo a la consumación del amor o su frustración. Personajes regidos únicamente por esta pasión, las mujeres de las narraciones semanales ignoran otra vacilación que no sea la de entregarse o resistirse

2. La idea de este tipo de regionalidad me es sugerida por el ensayo "Region and Class in the Novel", de Raymond Williams, incluido en *Writing in Society*, Londres, Verso, 1983.

al amante, vacilación originada en el temor a las consecuencias fatales. Iguales y repetidas, forman un mundo de dos con el ser amado. La sociedad puede oponer obstáculos a la felicidad de este mundo íntimo, pero la literatura semanal no se plantea la destrucción o el cambio de sus reglas más crueles.

La cuestión femenina aparece en estas narraciones sólo como cuestión de los afectos. Sin embargo, el lugar de la mujer es narrativamente exaltado, porque se la presenta como señora (aunque también esclava) de pasiones arrolladoras: rodeada por las solicitudes del futuro amante, el personaje femenino es objeto de atenciones y cuidados. Una vez que se ha fijado su lugar, se lo convierte en objeto amado dulce o apasionadamente, aunque también en objeto sobre el que se ejerce la crueldad o el abandono. Comparado con las situaciones reales de la vida de sus lectoras, el mundo de las narraciones se muestra más seductor. En él, las mujeres son mejor tratadas, sus sentimientos, aunque manipulados, son más importantes para los hombres, sus gustos e inclinaciones parecen más respetables. Reinas o cautivas, están siempre en el centro del imperio de los sentimientos.

Por otra parte, el relato representa a las mujeres casi siempre lejos del cúmulo de repetidas tareas cotidianas que constituían la rutina de la madre de familia, de la hija soltera, de la empleada o la costurera. Pasan como sombras por el mundo del trabajo, que no aparece tematizado, y se presentan libres de las tareas que encadenan su servidumbre real. Desde la perspectiva de sus lectoras de capas medias y populares, son mujeres felices aunque su destino sea la desdicha, por la frustración de sus pasiones o por tener que pagar

las consecuencias que trae haberse entregado a ellas. Son mujeres cuyo mundo está todo centrado en el deseo, un impulso ininterrumpido que las mueve desde el comienzo al fin de los relatos. En síntesis, mujeres con largo tiempo (narrativo) para el amor, algo de lo que, quizás, no disponían del todo sus lectoras populares.

Una figura de mujer se repite a lo largo de estos relatos: el de la bella pobre, alguien que merece mejor destino, aunque probablemente no lo alcance. Foco de identificación para las lectoras jóvenes, este tópico (que forma también parte de la literatura de folletín y que Dickens no desdeñó) es compartido por la literatura sentimental y por el cine, recorriendo la narrativa semanal como uno de sus hilos conductores. La bella pobre puede ser el eje de apasionantes tramas, porque al no tener otras armas que las de su belleza, se arroja al mundo en una lucha desigual y se convierte en protagonista de las aventuras del sentimiento vivido bajo condiciones adversas. Si su destino desdichado es previsible y confirma expectativas sociales, su eventual victoria sobre las desigualdades injustas es consuelo y ejemplo de lectoras, probablemente también pobres, aunque quizás no tan perfectamente bellas.

El placer aparece doblemente en estas narraciones. En primer lugar, porque una inflexión erótica las recorre. El amor físico es peligroso antes del matrimonio y suele conducir a la desgracia a la joven soltera; sin embargo, cuando ésta se entrega, puede vivir instantes de goce (que jamás olvidará, excepto que el arrepentimiento los ocluya). Fuertemente erotizadas, y muchas veces condenadas por los moralistas de la

época a causa de este mismo rasgo, las narraciones semanales cultivan el erotismo del lugar donde el vestido se entreabre: el erotismo del lenguaje de las miradas, de los roces, de las caricias furtivas, de los besos robados que anticipan y potencian el placer de la entrega. La ensoñación de la honesta muchacha lectora o del muchacho adolescente que imagina el amor, encuentra una respuesta en este erotismo permitido en un momento del relato, aunque luego resulte funesto para el destino final de los personajes.

En segundo lugar, el placer que estas narraciones proporcionan a sus lectores es el del fluir ininterrumpido: fáciles, rápidas, legibles, son la imagen misma de la felicidad narrativa. Una felicidad construida en una relación lisa y llana con el lector, al cual habitúan a sus figuras de clisé que, de todos modos, producen el efecto de lo poético, evocan el prestigio y el plus estético de la literatura.

El mundo de estas narraciones coloca sus obstáculos frente al amor, pero nunca es presentado como un espacio social o político que deba ser transformado radicalmente. No les imponen a sus lectores la tensión incómoda de enfrentarlos con una realidad representada como colectivamente injusta y, por lo tanto, como posible escenario de prácticas que tengan como fin cambiarla. Individualista, el mundo representado es injusto sólo puntualmente: frente a esta muchacha que, por ser bella pero pobre, no puede ocupar el lugar que de otro modo le estaría naturalmente destinado. Los lectores, que probablemente conocieran por experiencia otros aspectos muy distintos de una realidad no representada en los relatos, deben haberse sentido agradecidos frente a este descanso ficcional.

Es también el mundo del cine, de los consejeros sentimentales, de los horóscopos: espacios de una imaginación regulada, que no pretenden reflejar las regulaciones reales.

Las narraciones semanales no fueron escritas desde la perspectiva del realismo. Su éxito tiene que ver con las necesidades diferenciadas a las que responden los productos de una cultura consumida por sectores medios y populares. Como los lectores 'cultos', los populares también buscan en la literatura ese lugar de la ensoñación, de la evasión o de la aventura. No siempre es el 'gran arte', ese que tiene una relación difícil pero permanente con la verdad, el que puede satisfacer estas necesidades. No se trata de hacer la apología de la literatura trivial, sino más bien de preguntarse por qué, bajo formas y con estéticas diferentes, persiste desde mucho antes de que se la hubiera juzgado un mero producto de la demonizada industria cultural.

Desde estas perspectivas intenté responder a la pregunta inicial: ¿por qué interesarse en estas narraciones? Hay también otros motivos. Su estudio suponía un desafío metodológico, por varias razones. Me planteaba reconstruir el horizonte de expectativa de sus lectores, algo ciertamente difícil, pero que podía haber dejado sus marcas en los relatos. La pregunta acerca de cómo éstos eran leídos quizás nunca pueda ser contestada por completo, ya que sobre esta literatura sus lectores no produjeron otros textos: privilegio reservado casi siempre a los lectores y escritores cultos. Pero quedaban huellas, en otras zonas de la literatura, en la forma en que estos relatos eran presentados a su público, en la reconstrucción del circuito que pudieron haber recorrido, desde el kiosco o el vendedor,

Much
de la
de la
de la
de la

por todo el barrio. Estos relatos, por supuesto, se integraban en un espacio cultural más amplio y más rico, que incluía no sólo formas discursivas sino también prácticas, tramas institucionales formales e informales, animadas, muchas veces, por iniciativas propias quizás tan interesantes como las emanadas de la industria editorial, del teatro, del cine o el periodismo.

Mi trabajo se ha detenido exclusivamente en una dimensión literaria de este mundo cultural medio y popular. Pero al pensar desde y en esa dimensión, traté de mantener presente la idea de que estos textos circulaban en espacios sociales concretos, donde, por otra parte, producían algunos de sus efectos. Entre ellos, uno que no carece de importancia: colaboraron en la implantación del hábito de la lectura, desarrollando y afirmando destrezas y disposiciones adquiridas en un proceso de alfabetización que es, al mismo tiempo, una de las condiciones del éxito amplio de las narraciones semanales.

Su éxito también tuvo que ver con la respuesta que pueda darse a esta pregunta, que creo fue Gramsci quien se planteó extensamente por primera vez: por qué gustaron tanto. Intenté responder sin adoptar una perspectiva estéticamente paternalista hacia su público y, al mismo tiempo, sin su inversión populista. Trabajé, hasta donde su límite estético me lo permitía, sobre el discurso que estos relatos proponían a sus lectores. Los interrogué en términos de su sistema de representación, de su temporalidad, del tipo de causalidad que instalaban, de su utilización del clisé tomado en préstamo de la literatura "alta". Se me plantearon algunas cuestiones sobre las cuales valdría

la pena volver en una consideración más global del sistema literario medio y popular, que espero encarar en el futuro.

Escrito a la medida de sus lectores, el discurso de estas narraciones proporcionaba a la vez la ilusión de la literatura y la facilidad de un sistema basado en un elenco reducido de principios estéticos, que una frecuentación de los textos permitía captar de manera rápida. Gustaban porque estaban contruidos para gustar, pero también para competir con otros bienes y discursos que circulaban en el mundo medio y popular. Trabajaban con un nivel muy reducido de incertidumbre y, en este sentido, iban al encuentro de lecturas realizadas desde disposiciones estéticas y hábitos culturales no inclinados precisamente a la incertidumbre. Por eso son confirmatorias de los hábitos de sus lectores. Pero esos hábitos, en el período de su adquisición, necesitaban de estos textos serviciales, dóciles a la lectura, aproblemáticos, centrados sobre el democrático mundo de la emoción.

Opuestas a las vanguardias (que ni siquiera entraban en su horizonte), estas narraciones semanales ponían en circulación formas estéticas anteriores a las del momento de su publicación. Formas extraídas de la literatura modernista o tardorromántica que, de todos modos, también seguían siendo recursos habituales en zonas marginales del sistema cultural alto. Su existencia informa sobre la complejidad de los sistemas literarios y culturales, cuya característica parece ser la de esta coexistencia pacífica o conflictiva de textualidades, ideologías estéticas y prácticas institucionales muy diferentes. Habla, en síntesis, de los cruces de elementos de diferente temporalidad y

procedencia. En este sentido, el estudio de las narraciones semanales debería enmarcarse en el de las formas culturales complejas de una sociedad como la argentina en un período de modernización rápida.

II. LOS LECTORES: UNA VEZ MÁS ESE ENIGMA



¿Quién leía estas narraciones que, con sus cubiertas de dos colores, dominadas por la fotografía de sus autores debajo de títulos como *La Novela Semanal*, *El Cuento Ilustrado*, *La Novela del Día*, ocupaban espacios en los kioscos de calles, estaciones de trenes y subterráneos de Buenos Aires? ¿Cómo imaginar un público, que posiblemente no fuera habitué de librerías y, sin embargo, consumía semanalmente su cuota de ficción? ¿Cuáles eran los motivos por los que este consumo periódico llegó a elevar las tiradas hasta los doscientos mil ejemplares y las sucesivas reediciones?

Estos "novelines", como se los denomina en alguna literatura de la época, responden a un fenómeno socio-ideológico: la necesidad de ficción, formas, tópicos, figuras sobre las que trabaja un imaginario colectivo y que, al mismo tiempo, lo constituyen. Esta necesidad aparece con la reiteración de una constante a lo largo de la historia cultural moderna y, en las primeras décadas del siglo XX, obtiene como una de sus respuestas las narraciones periódicas.

El auge de esta literatura es posterior, en algunos años, a los procesos que caracterizan la constitución

Ensayos
 del campo intelectual en Buenos Aires.¹ La emergencia de un campo intelectual y la de un nuevo público son interdependientes y la consolidación de un mercado de bienes simbólicos podría pensarse como el espacio ideal de encuentro de obras y lectores. Un nuevo público se movía por espacios no habituales e interesa imaginar cómo se colocaría frente a las ofertas tradicionales de literatura y los correspondientes canales por los que éstas circulaban. Hacia 1910, las librerías de Buenos Aires, tanto por su disposición interna, por su ubicación en el centro de la ciudad, como por el mundo cultural que las ocupaba, eran reductos minoritarios destinados a los intelectuales y a sus interlocutores más inmediatos. Atilio Chiappori y Manuel Gálvez² recuerdan, casi al unísono, las tertulias en la librería de Moen, sobre la calle Florida, cuyas vidrieras podían consagrar a un autor argentino. Consagrar: que se vendieran algunos cientos de los mil ejemplares de la tirada habitual. "En esa vidrierita de Moen", escribe González Arrili, "viéronse pasar sin pena, aunque con algún resto de gloria ade-

1. Véase al respecto: Altamirano y Sarlo, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983. Allí se analiza la emergencia del campo intelectual alrededor del Centenario y las consecuencias que esto arroja sobre la producción de figuras nuevas y de ideologías literarias y profesionales. Sobre las condiciones sociales del surgimiento del nuevo público, véase James Scobie, *Buenos Aires del centro a los barrios: 1870-1910*. Buenos Aires, Solar, 1977.

2. Manuel Gálvez, *Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, Hachette, 1961; Atilio Chiappori, *Recuerdos de la vida literaria y artística*, Buenos Aires, Emecé, 1944; Roberto F. Giusti, *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1965.

lantada por la muchachada irreverente, libros cuyos ejemplares se han convertido en inhallables. Cuando salió de las prensas de Otero *Odas Seculares* había en la vidrierita, estratégicamente ubicados, ocho ejemplares y una fotografía 18 x 24 de Lugones".³ La vidrierita de Moen es, todavía, un espacio de complicidades casi privadas y los libreros, que aspiraban por su legendaria erudición a la camaradería con los intelectuales, resultaban caballeros ciertamente impresionantes: "El librero puede ser el alemán Risterparc, catálogo andante de libros raros en diversos idiomas, o el asturiano Jesús Menéndez que desde la calle Cuyo estaba al corriente de cuanto se publicaba en Madrid y en México, en Barcelona y en Santiago de Chile, en Valencia y en Montevideo".

Presidido por sus dueños políglotas, el mundo de la librería presenta un desorden que sólo puede ser entendido por la mirada adiestrada capaz de orientarse y elegir en la acumulación, guiándose por el nombre de autor, por el sello editorial, por los índices o los prólogos. Por su organización inaccesible al no entendido, por su escenario que simula el de la biblioteca (otro ámbito sagrado), a la librería se va para adquirir fragmentos de una cultura, a condición de que otros fragmentos ya hayan sido adquiridos antes. Entrar en ella desde el afuera más lejano debía parecer una aventura que superaba las disposiciones del nuevo público. El lector de librería posee una serie de reflejos culturales que le permiten moverse en una

3. Bernardo González Arrili, *Buenos Aires 1900*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 104-105.

red donde un texto remite a otro, tejiendo una cadena que, ante la mirada de los no expertos, parece muchas veces injustificable. El placer letrado de *encontrar un libro* se convierte muy fácilmente en su opuesto: el temor o la intimidación ante la legalidad oculta en el desorden de los estantes.

El nuevo público de Buenos Aires carecía, precisamente por ser nuevo, de las disposiciones⁴ que parecen naturales al público de librería. Su cultura letrada se estaba construyendo a partir de la adquisición de ciertas destrezas básicas, proporcionadas por la escolarización primaria, y el ejercicio de la lectura sobre los materiales que podían estar más a la mano, por ejemplo allí, en el kiosco o comprados al vendedor que tocaba a las puertas de las casas de barrio. Estas destrezas tenían ocasión de consolidarse si se lograba un empleo en el comercio o la administración, que las realimentara, o que por lo menos no compitiera con ellas.

Pero estas destrezas de reciente adquisición no bastaban para que el nuevo lector se arriesgara, sin otros saberes, en el caos cultural de las librerías tradicionales. Otro tipo de ofertas demostró, con su éxito, ser imprescindible. Entre ellas, el periodismo de nuevo tipo que se despliega en la forma magazine, donde se mezclan con otros discursos los mejores ejemplos

4. Entiendo 'disposiciones' en el sentido de conjunto de destrezas adquiridas que Pierre Bourdieu denomina *habitus*. Véase: "Disposición estética y competencia artística", en *Literatura y sociedad* (antología), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

de una ficción 'popular': las *nouvelles* publicadas, bajo seudónimo, por Horacio Quiroga en *Caras y Caretas*.⁵

El circuito del magazine puede prescindir del aparato intimidatorio de la librería tradicional. El nuevo lector podía, cobijado en la seguridad que da el anonimato o la familiaridad con el vendedor, adquirir su material de lectura semanal en el kiosco, junto con el diario. Y si la elección era equivocada, según sus estándares y expectativas, el precio a pagar era relativamente bajo. El sistema misceláneo del magazine, por su variedad retórica y temática, podía combinarse de manera múltiple con las necesidades de consumidores medios y populares. Su precio, por otra parte, era entre diez y quince veces inferior al del libro (consi-

5. *Caras y Caretas* apareció, como se sabe, en 1898. Lo que denomino, más adelante, *sistema misceláneo del magazine* consiste en la yuxtaposición de textos que responden a retóricas, poéticas y objetivos diferentes: desde una información sobre el curso de las guerras europeas, al casamiento o funerales de su realeza, desde 'curiosidades' de la naturaleza a 'extravagancias' de los ricos o poderosos, desde poemas sentimentales a relatos costumbristas, fantásticos o diálogos porteños. Esta variedad de textos tiene en común su brevedad, y su mera yuxtaposición es puntuada mediante el intercalado de material gráfico, viñetas, dibujos, fotografías y anuncios. Los relatos de Quiroga a que me refiero son "Las fieras cómplices", "El mono que asesinó", "El hombre artificial", "El devorador de hombres", "El remate del imperio romano" y "Una cacería en África". Fueron publicados por la Editorial de Arte y Literatura, La Habana, 1973, con un estudio de Noé Jitrik, quien informa: "Estos seis folletines fueron publicados entre 1908 y 1913, a uno por año, en la revista *Caras y Caretas*, cinco de ellos y el último, 'Una cacería humana en África', en *Fray Mocho*, todos bajo el seudónimo de S. Fragoso Lima". Según una carta de Quiroga, que cita Jitrik, se le pagó 400 pesos por su publicación.

derados los precios de catálogo de una editorial tan masiva como Tor); en consecuencia, por el número de páginas y la variedad de oferta, significaba una opción tan atractiva que el *magazine*, de *Caras y Caretas* a *Leoplán*, diseña uno de los perfiles literario-periodísticos de la primera mitad del siglo XX.

El kiosco y el vendedor domiciliario trazaban canales más adecuados a los hábitos culturales del nuevo público, con la ventaja suplementaria de no estar tan brutalmente escindidos de sus circuitos habituales del trabajo y del barrio. Esta ventaja se potencia en el caso de las mujeres, cuyo acceso a materiales de lectura enfrenta dificultades ideológicas y culturales específicas. La estrategia de multiplicación de los puntos de venta (fijos y móviles) contribuye a explicar, desde el espacio urbano y sus costumbres, la difusión sin precedentes de la literatura que voy a estudiar, diferenciada de la textualidad y el público 'altos', tal como se presentan en las primeras décadas del siglo XX.

Proceso de urbanización y alfabetización, desarrollo comercial y administrativo, expansión del aparato escolar y del normalismo producen las condiciones sociales del nuevo público. Se podría intentar una difícil reconstrucción de su horizonte de expectativas,⁶ ese espacio hoy evanescente donde se cruzaron ilusiones, deseos, imágenes, experiencias que tienen que ver

6. Doy a esta expresión el sentido que Jauss expone en "L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire", en *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978.

con lo cotidiano y lo concreto y que, por eso mismo, aparecen borrosas y huidizas cincuenta años después. A lo largo de este ensayo, trataré de descifrar el imaginario del público desde diversos ángulos y con diversas estrategias.

"La ficción comparte el mundo mental de la gente común que la lee."⁷ En efecto, la ficción y también la poesía no sólo se construyen con materiales ideológico-experienciales que, de algún modo, forman parte de un patrimonio común transformado estéticamente, sino que los textos mismos funcionan como formadores activos de fantasías sociales. Identificaciones morales y psicológicas se suscitan en el proceso de lectura y es posible pensar que tengan una permanencia más duradera que la del momento del consumo y el placer. Huellas de la literatura en sus lectores y también marcas de los lectores en la literatura.

Por otra parte, es sabido que la novela realista y el teatro que le es contemporáneo se escribieron a partir de una estética que afirmaba las posibilidades de representación de un mundo social y psicológico. Si, como críticos, no siempre elegimos leer esta literatura según esa perspectiva que ella misma afirma, sino que tendemos a desconfiar de las posibilidades de la representación realista, fijando nuestra atención en los desplazamientos, en los enunciados contradictorios, en el proceso de escritura, también es posible

7. James Smith Allen, "History and the novel: *mentalité* in modern popular fiction", en *History and Theory*, vol. XXII, N° 3, 1983, p. 234.

que esa misma desconfianza sea puesta al servicio de una lectura que registre el nivel de representación social e ideológica.

Desde esta perspectiva, pudo hablarse del bovarismo de mujeres de capas medias o de la representación de las nuevas ciudades en la poesía francesa de mediados del siglo XIX. Leer entonces *La maestra normal* de Gálvez o *Los mirasoles* de Sánchez Gardel a la búsqueda de nuestra lectora perdida, en el intento, ciertamente inseguro, de reencontrar en estos textos un perfil de lectura social, una trama fluida de aspiraciones que constituyen al personaje literario, pero que, también, en la hipótesis realista, forman al actor social.

Raselda, la maestra normal; Azucena, la muchacha de pueblo de *Los Miraflores*, son algunas de esas mujeres jóvenes, entre la adolescencia y los treinta años, que padecen el tedio de una existencia poco abundante en aventuras y cambios. Románticas, 'espirituales' y sensibles, esperan que un acontecimiento imprevisto (una llegada desde afuera, un gran amor) induzca un cambio fulgurante en su destino. De otro modo, el curso futuro de sus vidas se les aparece como la segura repetición de otras vidas grises, las que pueblan su medio. La rutina, aceptada por aquellos a quienes la edad y la experiencia les han hecho despedirse de esperanzas similares, es insoportable y, frente a ella, se potencia el prestigio y la atracción de quienes vienen de afuera de su medio social o de su pueblo. Viven asaltadas por la certeza de que todo lo interesante que

puede suceder en una vida sucede *afuera*, en un horizonte social o geográfico diferente del que las incluye:

Azucena: ¡Uf! ¡Qué cansada vengo! ¡Qué calor! ¿Llegó carta de Buenos Aires?

Mónica (su madre): No. ¿Oíste misa?

Azucena: Sí. (Bosteza.)

Mónica: ¿Quiénes estaban?

Azucena: Las de siempre, y con las mismas caras de todos los días.

Mónica: ¡Qué salida la tuya!

Azucena: ¿Qué quiere? Aquí no hay otra novedad que cuando alguna se casa o se muere, y ninguna se ha casado ni se ha muerto.⁸

La vida está en otra parte y la reiteración espesa de lo cotidiano sólo puede ser quebrada por un esfuerzo de la imaginación o de la sensibilidad (incluso de la sensualidad, como en el caso de Raselda).⁹ Pero también está la vida en otra parte para los hombres jóvenes, para esos estudiantes universitarios pobres, y muchas veces de provincias, proclives a la literatura y a la música, ambiciosos pero acorralados por la estrechez

8. Julio Sánchez Gardel, *Los mirasoles*, acto I, escena 7.

9. Raselda es, precisamente, una lectora de novelas:

"—¿Le gustan las novelas? —preguntó el maestro después de un corto silencio.

"—¡Ah, muchísimo! —repuso Raselda apasionadamente, con los ojos entornados.

"—¿Las novelas de amor?

"—Sí, las novelas de amor.

" Pero había leído pocas novelas. Pensaba que todas serían de amor, que en todas, por lo menos, habría amores. Recordó sus años en la soledad de Nonogasta. Allá no había libros. En los

de su posición económica y social: "Recibido de abogado desde hace tres años apenas, gracias a los esfuerzos y sacrificios de mi pobre madre, y comprendiendo que sólo la política haría el milagro de darme una posición rápida, a ella me entregué confiado en mi título y en mi buena estrella... En una palabra [aún] no he hecho profesión de mi carrera, no he hecho aún mi porvenir. Mi ambición era muy grande y muy impaciente para haberla realizado con un trabajo metódico y constante. Mi posición actual, es una posición falsa, ficticia y que apenas alcanza para sostener mi modesto hogar y mis obligaciones sociales. Esta es la verdad, señor, esta es mi excusa: nada puedo ofrecerle a Azucena".¹⁰

Insatisfacción femenina y masculina que en su presentación literaria no alcanza la dimensión cínica o dramática de un Rastignac o una Emma Bovary. Sin embargo, la reiteración de este tópico sugiere que la literatura ha trabajado con materiales ideológico-sociales.

veranos, algunas amigas que pasaban en aquel lugar las vacaciones le prestaban novelas. Le entusiasmaban las tristes, las que hacían llorar.

"—¿Y qué novela la hizo llorar más?

"—¡Ah! *María* de Jorge Isaacs.

"La había leído cuatro veces. La primera vez cuando estaba en la escuela. Siempre se acordaba de aquella larga noche que pasó en vela hasta concluir el libro. ¡Cuánto había llorado! Y sonreía recordando para sí que, al acabar la última página, besó las tapas del volumen y que después se durmió con el libro contra su pecho. Tuvo un sueño poético, donde era la heroína de unos amores desgraciadísimos hasta que terminó su vida devorada por los tigres en una selva fantástica" (*La maestra normal*, Buenos Aires, Tor, p. 58).

10. *Los mirasoles*, acto III, escena 10.

Permite imaginar jóvenes de capas medias no demasiado prósperas, alentados en sus esperanzas de cambio por una sociedad cuyas pautas estaban cambiando y cuya fisonomía también se alteraba rápidamente. La ensoñación romántica, el ansia de una vida más plena no es simplemente un efecto del romanticismo tardío, aunque sea el romanticismo tardío, transitado por las recitadoras, el que da el tono juvenil de la época. González Arrili, un buen observador de estos años centrado casi exclusivamente en la vida de los barrios porteños, hace el retrato de "La pianista". Los elementos del cuadro psicológico y social organizan un tipo, de una verosimilitud confiable, en la medida en que las evocaciones de González Arrili responden a las finalidades y las técnicas del costumbrismo. "La niña pianista no llegaba a profesional; quedábase en aficionada que ponía 'su alma' en la punta de los dedos y trasmitía a las teclas una vibración que en cada caso era distinta... Si alguna noche grande la pianista de la casa tenía el alma preparada para las interpretaciones famosas, corría la cuadra el aire lleno de notas arrancadas —bien dicho está: arrancadas—, al pentagrama de Chopin. Las muchachas se desmayaban a lo clásico sobre aquella música inmortal, como otras se desmayaban en ocasiones distintas y a la que te criaste, sobre los violinistas rubios de las orquestas que alargaban melodiosas los novedosos vales vieneses en las veladas de fiesta onomástica, los casamientos platudos, los bailes de sociedades carnavalescas... Los vales cantados hacían su furor y les ganaban por largas distancias a las vidalitas o estilos que pudiera machacar cualquier muchacha enamorada por tercera o cuarta vez. Los

vales cantados tenían todo lo que hay que tener para merecer la predilección de las porteñas: ligereza, fuerza emotiva, versos hamacados, con ondas prolongadas, robustas de ecos soñadores.¹¹ El largo párrafo citado proporciona una información no sólo sobre el personaje, sino sobre un clima sentimental que teñía la vida y las aspiraciones de vida de los más jóvenes: sentimentalismo romántico y monotonía son los dos polos entre los que transcurren los años de soltería de estas chicas de barrio, cuyo día estaba puntuado con el barrido de la vereda, la costura, alguna visita de cumplido, unas compras en compañía de la hermanita, largos crepúsculos barriales que se convertían en escenario de los "noviazgos de ojito".¹² No sería improbable que una buena parte de los lectores de *La Novela Semanal* y sus congéneres se reclutara en este medio barrial, no demasiado hostigado por la pobreza pero tampoco excepcionalmente próspero. Me consta, por recuerdos familiares (de una familia de origen inmigratorio) y otros testimonios coincidentes, que el sueldo de dos o tres maestras, hermanas entre sí, podía fácilmente hacerse cargo de la cuota de un piano comprado en mensualidades y los avisos que, con esta oferta, aparecen en las revistas de comienzos de los veinte coinciden en este punto. Si la "novela de entregas", como la llamaron algunos informantes aunque se trataba de publicaciones del tipo *La Novela Semanal*, publicación reconocida por ellos, llegaba a una casa por el pedido de una hermana mayor, de sus manos pasaba a la de los

11. González Arrili, *op. cit.*, pp. 16-17.

12. *Ibid.*, p. 12.

hermanitos y circulaba por la cuadra. Aunque, en público y por evidentes razones, podía ser considerada "literatura para mujeres", el sentimentalismo de la canción popular y del cine, que era aprobado por ambos sexos, hace difícil escindir a los hombres (sobre todo a los muy jóvenes) como posibles miembros del público.¹³ Por otra parte, las publicaciones semanales estudiadas, cuando se dirigen a su público, utilizan casi sin excepciones las palabras "lector" y "lectores", a diferencia del habitual vocativo utilizado en las revistas que se piensan a sí mismas como "femeninas" y limitan su universo de público a las mujeres. Se encuentran, por lo demás, en las librerías de viejo de la ciudad de Buenos Aires ejemplares de estas publicaciones con la firma manuscrita de sus antiguos poseedores, en todos los casos, hombres.

Eran hombres también, según testimonios recogidos, quienes usualmente proporcionaban el material de lectura a sus hermanas y a sus novias, que hacían ingresar las revistas en un circuito barrial difícilmente reconstruible, donde ciertas casas eran puntos importantes de reunión: la modista, por cierto, puede haber proporcionado espacios de encuentro e intercambio. Hombres que acercan los libros a las mujeres de la familia son un dato no sólo en las capas medias, sino en la burguesía porteña, según puede leerse en memorias como *Vida*, de Julia Valentina Bunge, don-

13. Elizabeth Jelin sugiere que, incluso en la actualidad, las revistas y publicaciones femeninas llegan a los hogares por intermediación o pedido de las mujeres, para ser luego también hojeadas o leídas por sus esposos o hermanos.

de su hermano, el escritor Carlos Octavio, proveía de literatura (sin duda: otra literatura) a las niñas de la casa.

Las mujeres, y más aún si eran jóvenes o no trabajaban, se desplazaban con cierta dificultad en una ciudad como Buenos Aires, cuyo transporte urbano, aunque había incorporado aceleradamente el tranvía, podía abandonar al usuario a diez cuadras o más de su casa.¹⁴ En una familia media o popular de barrio, con varias hijas jóvenes y solteras, el trabajo doméstico y la costura es posible que no absorbieran todo el tiempo: estaba, entonces, el piano, el cine (cuyos avisos en las publicaciones semanales y en las páginas finales de libros en ediciones económicas no son infrecuentes y que, además, aparece varias veces como tema) y, también, la lectura. Algunos testimonios recogidos tienden a indicar que, por lo menos como opinión generalizada, las mujeres leían más que los hombres. Precisamente en el sector medio y barrial, un periódico editado por la Biblioteca de la zona y algunos boletines¹⁵ coinciden en que la concurrencia mayoritaria estaba compuesta por niños y niñas y fundamentalmente por mujeres adolescentes o jóvenes.

14. Datos sobre la red de transporte público en Buenos Aires pueden consultarse en: James Scobie, *Buenos Aires del centro a los barrios; 1870-1910*, cit. Según el mapa incluido en la página 207, que señala la expansión de la red tranviaria hasta 1910, vecinos de barrios como Villa Mazzini debían caminar entre ocho y doce cuadras para encontrar el transporte que los llevara a Chacarita o al centro.

15. La información sobre el funcionamiento de esta biblioteca y la publicación de su periódico me ha sido proporcionada por el investigador Ricardo González (PEHESA-CISEA, Buenos Aires), del proyecto sobre cultura popular (1920-30).

Una nota se interroga perpleja sobre si "los jóvenes y los no jóvenes (de sexo masculino) no son afectos a la lectura". Estas opiniones y testimonios son insuficientes para recortar un público lector; iluminan, sin embargo, una imagen de lectora y de muy joven lector interesado por las ficciones sentimentales (dice un bibliotecario: "no sabría explicar por qué son preferidos aquellos que dejan entrever conmociones hondas, dramas pasionales, crímenes"), a los que las revistas de narraciones semanales apelan con mensajes típicos: "El lunes próximo publicaremos: *Los pescadores de dotes*, por Carlos Muzio Sáenz Peña. Esta es una novela terrible, porque refleja la vida de los defraudadores del amor. Hombres sin patria, ni ley, que todo lo subordinan al dinero, sin importárseles, si, como en este caso, destrozan un alma... Los personajes, las ambiciones que los mueven y el medio en que se desarrollan están magistralmente reflejados. Muzio Sáenz Peña ha realizado una verdadera obra de arte" (LNS 172). La repercusión de apelaciones de este tipo pudo haber contribuido al éxito enorme del conjunto de las revistas estudiadas.

Estas lectoras, Raseldas y Azucenas de provincias,¹⁶ pianistas, recitadoras y maestras de los barrios proteños, costureras; estudiantes pobres, románticos y ambiciosos; horteras, empleados de comercio, poetas aficionados forman la argamasa del público ampliado en las primeras décadas de este siglo. Una doble pre-

16. Anuncios insertados en *La Novela Semanal* y *El Cuento Ilustrado* informan sobre su distribución en Montevideo, Chile, Rosario, Tucumán, Córdoba, Santa Fe, Bahía Blanca, Paraná, La Plata, Mendoza y Salta.

gunta sobre ellos: qué significaba la lectura, por un lado; por el otro: cuáles son las disposiciones experienciales, estéticas, gnoseológicas que la lectura de estas narraciones periódicas moviliza y requiere. En otras palabras, ¿qué es necesario saber para gozar y extraer un sentido de los textos semanales? Se trataría, como lo plantea Naumann,¹⁷ de focalizar la atención sobre “el proceso de lectura desde el punto de vista de sus condiciones estéticas de posibilidad” y, al mismo tiempo, no sólo “de medir cuantitativamente los hechos o controlar la transmisión de un mensaje, sino también de comprender los efectos múltiples que se manifiestan en el proceso de lectura, efectos de estilos cognitivos sobre la materia textual y efectos de esta última sobre los sistemas interpretativos”.¹⁸

Las investigaciones conocidas sobre recepción de un texto literario, como la excelente de Leenhardt y Józsa, se realizaron sobre encuestas a una muestra de público actual y sobre textos contemporáneos. Con todas las precauciones del caso, puede decirse que estas investigaciones logran reconstruir, sobre la base de respuestas a encuestas, el sistema de lectura, las expectativas estéticas e ideológicas con las que se coloca un individuo frente a un texto. Es del todo improbable realizar una experiencia similar con los lectores de las narraciones periódicas publicadas entre 1917 y 1930 en Buenos Aires: muchos de ellos han muerto,

17. Manfred Naumann *et al.*, *Gesellschaft Literatur Lesen*, Berlín, 1975, citado y comentado por Jacques Leenhardt y Pierre Józsa, *Lire la lecture*, Paris, Le sycomore, 1982, pp. 25 y ss.

18. Leenhardt y Józsa, *op. cit.*, p. 23.

los sobrevivientes no pueden abstraerse de su conciencia presente al intentar reconstruir sus experiencias de hace cincuenta años. De hombres que confesaban leer sobre el final de su niñez y el comienzo de su adolescencia las “novelas por entregas”, hemos recogido declaraciones claramente teñidas por el cotejo con la actualidad: “ésas eran verdaderas historias de amor, de amor puro, romántico, no como las de ahora.” Hubiera sido inútil recordarles el erotismo que, como se verá más adelante, es un eje narrativo y estilístico importante de las narraciones periódicas, incluso de aquellas publicadas por editoriales de inspiración católica (aunque en este caso aparezcan formas sublimadas del erotismo y su versión explícita sea invariablemente condenada en las notas y avisos editoriales). Y quizás haya sido precisamente este erotismo una de las razones para la lectura masculina de las narraciones semanales.

Es sabido, por otra parte, que no existió un discurso crítico sobre estas narraciones, excepto cuando se trató, con bastante frecuencia, de condenarlas como literatura despreciable y menor. No hay posibilidad, en consecuencia, de apelar a lo que Vodicka denomina “concretizaciones críticas”,¹⁹ considerándolas un objeto discursivo importante en la formación del gusto.

Los comentarios que las revistas incluyen sobre ellas mismas recuerdan demasiado a los de la publicidad o las gacetillas que figuran, hasta hoy, en los pro-

19. Félix Vodicka, “Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke” y “Die Konkretization des literarischen Werks”, en: Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik*, Munich, Fink, 1975.

gramas cinematográficos. Tomemos un ejemplo: los sucesivos avisos editoriales intercalados en *La Novela de Hoy* (1918), que no se diferencian de los de publicaciones similares.

En el primer número, la colección se presenta a sí misma como "publicación semanal selecta" que incluirá "sucesivas colaboraciones inéditas de valía". Los dos adjetivos tienen una sola base referencial, presentada como prueba suficiente: el nombre de los escritores que han comprometido su colaboración.²⁰ Ahora bien, ¿qué significaban esos nombres para este público? Probablemente, la lista producía un efecto nivelador entre Horacio Quiroga, en un extremo, y, digamos, Luciano Álvarez Calderón (hoy un total desconocido) en el otro.

Ese efecto de aplanamiento es un posible indicador del funcionamiento del sistema de prestigio, en un campo intelectual relativamente joven y lleno de valores 'desconocidos' y de 'promesas'.²¹ Pero remite

20. La lista publicada en *La Novela de Hoy*, N° 1, incluye a: Héctor P. Blomberg, Luis María Jordán, Alberto Gerchunoff, doctor Francisco Sicardi, Luciano Álvarez Calderón, Federico Gutiérrez, V. Serrano Clavero, Horacio Quiroga, doctor Benjamín del Castillo, E. Astudillo Menéndez, J. A. Irurozqui Garro, Raúl Casariego, Enrique V. Sassoni y otros.

21. El escritor 'promesa' es una de las figuras características del campo intelectual de las dos primeras décadas de este siglo. Eso fue precisamente Emilio Becher, según los recuerdos de Gálvez, Rojas y Giusti; y, en general, este estatuto era compartido por los jóvenes con aspiraciones literarias. Gálvez ironiza en *Amigos y Maestros de mi juventud*, cit., p. 51, sobre el sistema de consagración de esas 'promesas': "Cuando Becher fue secretario de redacción de *El Heraldo*, [Juan Manuel Méndez] se le enojó porque se negó a anunciar en el periódico que él iba a escribir siete sonetos...".

también a la nivelación de prestigios desiguales que suele ser efecto de los medios masivos. Como respuesta a un público que demanda una oferta creciente de narraciones, se incorporan al sector de los escritores individuos cuya inclusión allí sólo se explica por las necesidades de producción para el mercado. Por lo menos, es esto lo que refleja el "llamado" inserto en la misma publicación "a los que deseen colaborar ... presentando trabajos que, en caso de ser publicados se abonarán debidamente". Una vez publicados, sus nombres desconocidos entraban en las series presididas por Quiroga o por Blomberg. Que el tiempo no haya convalidado esas inclusiones, no quiere decir que no fueran efectivas marcas de prestigio para el nuevo público.

Como es natural, la inocencia supuesta en los lectores permite afirmaciones programáticas que no soportan bien el cotejo con las narraciones a las que acompañan: "*La Novela de Hoy* cuenta con el apoyo decidido de intelectuales de renombre y alentada por esa circunstancia emprende su campaña guiada sólo por el deseo de una mayor difusión intelectual". El previsible rechazo de la motivación económica funciona como una denegación²² que ennoblece no sólo a la actividad editorial sino también a su público.

¿Qué se les dice a los lectores cuando se manifiesta como intención fundante un "deseo de mayor difusión intelectual"? Obviamente, el nuevo público

22. Adopto la idea, desarrollada por Pierre Bourdieu, de que la denegación económica puede traducirse en una acumulación de capital simbólico. Véase al respecto: "Los bienes simbólicos; la producción del valor", en *Punto de Vista*, año III, N° 8.

medio o popular estaba poco entrenado para realizar operaciones de distanciamiento crítico respecto del material que consumía. Sin embargo, también es difícil atribuirle una actitud por completo cínica, que lo hubiera impulsado a confesar: “estoy leyendo pésima literatura comercial, destinada sólo a alimentar mis ensoñaciones y reparar, en lo simbólico, mis frustraciones y carencias”.

Ese público carecía de los recursos intelectuales para cultivar sus opiniones y sus juicios, porque ni los diarios ni las revistas que también leía le proporcionaban discursos críticos audibles. Precisamente, un sistema de complicidades y compromisos, que autores de la época como Giusti calificaron de “sociedad de bombos mutuos”, engeñe a los comentarios en la prensa, convirtiendo a la opinión crítica en clásicas gacetillas celebratorias o, en el extremo opuesto, condenas globales de textos, escritores y lectores en nombre del buen gusto amenazado.

La Época, *Última Hora*, *La Mañana*, *El Diario* o *La Razón* (que, por otra parte no publicaban habitualmente crítica de libros) acostumbraron a incluir mensajes de bienvenida como el siguiente: “Mañana aparecerá *La Novela de Hoy*, nueva publicación semanal que promete incorporarse con éxito a las numerosas del mismo estilo que ya ven la luz en la metrópoli. Una garantía de éxito para *La Novela de Hoy* es la selección de sus colaboradores, como lo prueba desde su primer número, que insertará una novela del reputado escritor colombiano don Jorge Cabrera Arroyo. La novela se titulará ‘La chica del cine’, delicado estudio del mundo femenino familiar en los cinematógrafos,

muy bien observado y sentido por el distinguido escritor”. Comentario de clisé para literatura de clisé: ausencia de crítica que produce la sobreimpresión del horizonte del público y el horizonte del comentario.

Sin embargo, el título de una de las publicaciones estudiadas, *La Novela Universitaria*, intenta una identificación muy precisa entre los materiales publicados y el mundo intelectual, el mundo de los jóvenes con aspiraciones culturales y en formación. Sus narraciones no son, en cambio, diferentes de las aparecidas en las otras colecciones, pero un aviso intercalado en el número 10 intenta diferenciarse arrojando a las otras revistas al espacio del mal gusto y la cultura baja: “Leer *La Novela Universitaria*, se afirma, es un signo de buen gusto literario. Cuando lleva usted en el tren o en el tranvía *La Novela Universitaria* no tiene por qué ocultar su título: los que la vean dirán que es usted una persona de distinción intelectual y de cultura”. ¿Quién y por qué ocultaba la tapa de las revistas que leía? Literatura sentimental, literatura de mujeres de la que los hombres se avergüenzan, y mucho más si son sorprendidos en público. Los sueltos periodísticos que condenan esta narrativa (véase capítulo sobre el Autor) si bien no alejan al público, podían producir mala conciencia en alguna franja de lectores: para ellos, entonces, la propuesta de una colección semanal dignificada por su título, que apela a quienes desean el goce de la narración sin perder el prestigio de la literatura. El título ayuda a elegir en un momento en que la ampliación del público pudo verse acompañada de desconcierto respecto de los estándares estéticos. Un artículo publicado en *La Razón* (16 de julio de 1917)

alude a esta confusión sobre cómo elegir lo que se lee. El periodista ha recorrido las ferias literarias de libros viejos, saca sus conclusiones sobre el principado indiscutible de la novela y termina su crónica alertando sobre el 'vale todo' de las nuevas colecciones de narrativa: "El creciente número de bibliotecas populares, inspiradas por meros motivos comerciales y dirigidas con un criterio poco acertado, ha hecho lo posible por desviar y desorientar el gusto del gran público, presentándole en confusa profusión, obras excelentes y sanas entre muchas otras —malsanas, desmoralizadoras, indignas de ser leídas por la legión de lectores que no saben seleccionar de por sí y que compran cualquier libro, con tal que sea barato".²³

Me pregunto si este tipo de artículos podía proporcionar motivos de reflexión al público de las narraciones semanales. El desdén que ponen de manifiesto tiende a ahuyentar a lectores que se ven caracterizados como ignorantes desorientados, al mismo tiempo que, en sus revistas favoritas, se les asegura que están frente a poderosas novelas, grandes pasiones, delicados sentimientos y estilos magistrales.

Los avisos editoriales y las gacetillas que expresan estas tranquilizadoras certidumbres, están animados por la voluntad de unificar las narraciones semanales

23. Este comentario de *La Razón* encuentra su eco, ocho años después, en una de las revistas de las vanguardias del veinte: "Sabemos, sí, de la existencia de una subliteratura, que alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto" [...] "que se alimenta con las glorias de la novela semanal" (*Martín Fierro*, N° 8).

con la 'literatura' escrita por los autores 'respetables' de la Argentina y, en ocasiones, de América. Esta voluntad tenía, sin duda, un anclaje referencial, porque en las listas de autores publicados o comprometidos figuran también los nombres de quienes efectivamente pertenecen al registro respetado por el público 'culto'.

Algunos de los comentarios intercalados informan oblicuamente sobre la idea de público que animaba a los directores de las revistas estudiadas. En el número 10 de *La Novela de Hoy* se anuncia el cuento "Chantage desbaratado" de la uruguaya Leonor R. de Orlandiz, cuya anterior novela, se informa, agotó 10.000 ejemplares en Montevideo y dos ediciones en Buenos Aires, "malgrado ser en el fondo estudio de alto interés sociológico". ¿Por qué la adversativa? ¿Por qué, en un momento en que la novela de tesis no estaba aún desprestigiada entre el público alto del Río de la Plata, los editores se sienten obligados a aclarar que, pese a la tesis, la novela tuvo éxito? ¿Para quién cobra sentido la adversativa "malgrado"?

Existe una amplia franja de lectores a quienes la literatura debía producir un placer que podía verse amenazado por reflexiones éticas, filosóficas o sociales; lectores de una literatura poco problemática a quienes podía molestar la exposición de un 'sistema', quienes no estaban en condiciones de aceptar el cruce entre 'conocimiento' y 'entretenimiento'. Se trata de lectores sin mala conciencia frente a su placer, que no iban a elegir *La Novela Universitaria* por la apelación del adjetivo prestigioso incorporado a su título; lectores a los que podía parecerles legítimo su deseo de que no se interrumpiera el fluir de la narración con otros discursos.

Sin embargo, este aviso también parece hablar a lectores sensibles a la seriedad de una literatura construida con ideas: "Todas sus obras (las de Orlandiz), todos sus escritos, tienen por fondo una tesis, renovadora, razonada y, a veces, de una osadía que fuerza a pensar en si para ella la literatura es sólo ornamento, para embellecer un Apostolado, más abundante en sinsabores que en satisfacciones". Me pregunto si esta oscilación (por un lado la adversativa, por el otro subrayar que en la literatura de la señora Orlandiz hay tesis) es algo más que una torpeza estilística: si no describe, de algún modo, el horizonte de expectativas de una franja de lectores.

La literatura que ellos desean no debe requerir un sistema de destrezas intelectuales más amplio que el que poseen. Al mismo tiempo se les presenta elogiosamente una ficción que es instrumento de las ideas, por lo tanto una ficción que puede ser considerada como más prestigiosa que los cuentos de mero entretenimiento y ensoñación. El suelto de *La Novela de Hoy* introduce razones que producen una nueva credibilidad, reforzando los acostumbrados mensajes sobre el valor de los escritores publicados: señores, se dice, están ustedes frente a una literatura que no es de superficie y, sin embargo, otros (iguales a ustedes) la han convertido en un éxito.

Estos matices contradictorios tienen que ver también con una relativa indefinición de los niveles literarios, en la conciencia de los editores y, eventualmente, de los autores mismos: público nuevo y nuevos editores se están definiendo mutuamente y, al hacerlo, mezclan diversos ideales de lector y de

literatura, pertenecientes a registros que pocos años después se diferenciarían por completo.

Modos de la lectura

En su encuesta sobre la lectura de dos novelas contemporáneas, Leenhardt y Józsa definen *modos de lectura* a partir de los que sería posible discriminar entre *sistemas de lectura*.²⁴ Leenhardt y Józsa exponen tres modos: a) la lectura factual o fenoménica, que "registra en el curso de la lectura las peripecias de la acción y se limita en sus respuestas al nivel de los simples hechos"; b) la lectura identificativo-emocional, que explica "los hechos y comportamientos por el carácter de los personajes o por la dinámica de sus relaciones recíprocas" y se caracteriza por "una tendencia constante a elegir y rechazar los personajes de la novela, elección y rechazo que se relacionan con la importancia que para estos lectores tiene el proceso de identificación"; y c) la lectura analítico-sintética, que "intenta una interpretación englobadora de las situaciones, busca las causas y señala las consecuencias".²⁵

Los tres modos descriptos apuntan directamente a la cuestión de cómo se lee, qué organización de sentido se produce en lecturas diferentes y qué disposición frente a la literatura exige cada tipo de lectura. Admitiendo estas tres modalidades (y la posibilidad abierta

24. Los sistemas de lectura son expuestos en Leenhardt y Józsa, p. 97.

25. *Ibid.*, pp. 38 y ss.

por su combinación y variación), es posible pensar, al mismo tiempo, que los textos proponen lecturas sesgadas hacia alguno de los tipos posibles, esto es, que en los textos mismos hay consejos sobre su manejo.

Textos pensados en términos de maniqueísmo moral, social o ideológico propenderán a crear las condiciones de una lectura identificativo-emocional. Si estos textos tienen, al mismo tiempo, un armazón fuerte apoyado sobre la peripecia, abrirán la perspectiva de una lectura fáctico-fenomenica. Los textos producen sus lectores, incluyéndolos en un proceso de adquisición de hábitos retóricos y temáticos. Es sabido: la lectura educa al lector y desarrolla ciertas disposiciones que conforman también una idea sobre lo que la literatura debe ser, sobre lo que el lector puede esperar de un relato y sobre cómo éste debe, en consecuencia, ser leído. La lectura colabora en la creación de un horizonte de expectativas simbólicas. Naturalmente unida al continuum de mensajes y experiencias sociales, se incluye en un ámbito ideológico (diferenciado social y culturalmente) dentro del cual los lectores *viven* su relación con la cultura.

Las narraciones de publicación periódica trabajan sobre el horizonte cultural de sus lectores, reforzando ciertos hábitos de lectura, a partir del tipo de material proporcionado. Pero, en primer lugar, vale la pena subrayar la importancia cultural de la implantación del hábito, que no está desvinculado de los materiales que lo alimentan. Los doscientos o trescientos mil ejemplares de una sola de las publicaciones estudiadas (*La Novela Semanal*), que circulaban semanalmente, remiten a un público ampliado que desborda

los circuitos tradicionales, abastecidos con ediciones de quinientos o de mil ejemplares. Hay razones para suponer, entonces, que franjas importantes de este nuevo público, que no se había presentado antes en el mercado, adquieren en estas narraciones y en los *magazines* como *Caras y Caretas*, su primera condición de lectores.

En segundo lugar, no cualquier material literario podía producir un fenómeno tan extenso y persistente. Evidentemente, hay rasgos que definen el material y, si por un lado explican su éxito, por el otro marcan los límites del horizonte de expectativas con el que se encuentran y que han contribuido a definir. Más adelante intentaré la descripción del sistema retórico e ideológico de estas narraciones. Me limito ahora a definir las expectativas a las que ellas responden:²⁶

1.- La popularidad de la ficción breve o, en términos generales, de textos que no exijan varias sesiones de lectura. El *magazine*, el folletín publicado en los diarios abrían la posibilidad de que, en una sesión de lectura, en un viaje en tren o en tranvía que, desde los barrios de Buenos Aires, insumía no menos de media hora y en general bastante más, el lector, aunque no

26. La problemática del lector y de su presencia que deja marcas en el texto fue pensada a partir de: Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milán, Bompiani, 1978; Wolfgang Iser, *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1978, y el excepcional texto de Harold Weinrich, "Alla ricerca del lettore", publicado originalmente en *Merkus*, XXI (1967) y recogido en la antología de G. Pagliano Ungari, *Sociologia della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1972.

estructura del sentir. Emocionalmente en Williams

diera fin al texto, quedara suficientemente comprometido en su lectura. La ficción breve permitía también que esos lectores no tuvieran que manejar, a lo largo de un lapso más o menos extendido, un mundo complicado y lleno de personajes como el de la novela. Correlativamente, la ficción breve parecía más accesible como estructura narrativa para un conjunto de escritores, cuyo entrenamiento se realizaba en paralelo a la producción de los textos. Quiroga en su introducción "Al lector" con que encabeza el primer número de *El Cuento Ilustrado* (abril de 1918) subraya: "Hemos elegido el cuento y la novela corta para la difusión de nuestro arte, por estas dos razones fundamentales: porque el cuento es el género literario más interesante, y porque es el que se ha cultivado entre nosotros con más intensidad. Por interesante entendemos lo que es capaz de gustar a todos, grandes y chicos". El cuento, por su condensación argumental y temática, presentaba ventajas obvias para un público ampliado, en principio relacionadas también con la disponibilidad de ocio. Y, sin embargo, excepto en la colección dirigida por Quiroga, el resto de estas publicaciones optan por la palabra 'novela' para definir a los textos que publican. Es evidente que esta palabra conservaba resonancias prestigiosas, más prestigiosas que las del cuento, forma 'nueva', frente al público: la novela, el género que había presidido el rumbo del sistema literario del siglo XIX, espacio donde parecía posible trabajar, al mismo tiempo, sobre el destino de los personajes en situaciones complejas y sobre las grandes ideas. Denominar 'novela' a los cuentos publicados semanalmente, ennoblecía también y de

rebote a la práctica literaria de quienes los escribían. Por otra parte, es probable que las décadas del diez y el veinte sean escenario en la Argentina de una revolución en las modalidades de lectura: se pasaba de una lectura intensiva, practicada por un público más refinado y próximo al campo intelectual, a una lectura extensiva,²⁷ que no acostumbraba volver a las páginas favoritas de un libro ya leído antes, sino que transitaba velozmente de un folleto a otro. Lectura veloz, más de placer que de aprendizaje; lectura para gozar, para comentar con los pares y estar enterado.

(2.- La necesidad de una ficción vinculada a referentes que no sean los sucesos de la vida cotidiana: trabajo, penurias económicas, nacimientos, crianza de los hijos, problemas de acceso a la educación, a la salud y a la vivienda. El público enfrenta cotidianamente estas cuestiones que, por otra parte, son pivotes de su vida familiar y laboral. Las ficciones semanales pue-

27. Robert Darnton, en "The origins of Modern Reading", *The New Republic*, 27 de febrero de 1984, resumiendo algunas de sus tesis publicadas en *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, expone las diferencias entre lectura intensiva y extensiva: "Desde el Renacimiento hasta aproximadamente 1750, los europeos leyeron 'intensivamente'. Tenían acceso a muy pocos libros —la Biblia, libros de devoción, de iglesia o almanaques— y los leían una y otra vez, meditándolos interiormente o compartiéndolos en voz alta con miembros de la familia o en reuniones sociales. En la segunda mitad del siglo XVIII, la gente letrada comenzó a leer 'extensivamente'. Recorrieron una gran cantidad de materiales impresos, especialmente novelas y diarios, géneros favoritos de los clubes de lectura... Y leían cada una de estas piezas sólo una vez —como diversión— para apresurarse luego hacia un nuevo texto".

den 'ambientar' sus tramas con referencias a este universo temático, pero no suelen constituirlo en centro narrativo. Temáticamente, estas ficciones también responden a las expectativas de su público incurriendo en la representación predominante del mundo urbano. Este rasgo se vincula no sólo al creciente proceso de urbanización de la Argentina, sino a la evaluación generalizada del horizonte urbano como horizonte deseable. El público medio no parece haber sido un consumidor sensible a las utopías rurales.

3.- También desde el punto de vista temático, un gusto por la peripecia sentimental, más que por la aventura o la recreación histórica. Esto informa de un público, cuyas marcas están presentes en los textos: la peripecia sentimental se vincula con ideales y ensoñaciones acerca de la conformación de la pareja, del trato dispensado a la mujer, de erotismo legítimo e ilegítimo, de tipo de matrimonio permitido dentro y fuera de la pauta, etcétera. ¿Qué hace falta *saber* para entender esta peripecia? La narrativa sentimental, tanto respecto de las destrezas requeridas como de los marcos referenciales, ofrece una menor cantidad de obstáculos a la lectura. Tiende a resolverse en situaciones sumamente tipificadas y apela a sentimientos y experiencias 'comunes'. Por otra parte, para un público limitado social y económicamente en sus aspiraciones de ascenso, la peripecia sentimental y su desenlace matrimonial podían ser fantaseados como una *via regia* de movilidad social, aunque las tramas tiendan a poner en escena que ésta es sumamente difícil y condicionada. La peripecia sentimental reina en un ám-

bito que, muy frecuentemente, responde a las leyes de una "economía mágica": ascensos fulgurantes en el mundo de los negocios o quiebras que precipitan el fatum de la pareja de amantes, novios objetados por su pobreza que, después de breves estancias en el campo, vuelven como pretendientes impecables, son recursos comunes en las tramas estudiadas. La "economía mágica" refuerza también ideas ampliamente difundidas sobre la generosidad y el desinterés de los pobres y el engrandecimiento, soberbia y desaprensión de los ricos, agrupando de este modo a los personajes en función de polos ético-psicológicos.

4.- La necesidad de que las historias narradas tengan una fuerte y repetida estructura funcional. Son, en efecto, tramas altamente redundantes, donde un número restringido de núcleos definen el conflicto central, no abandonando, por otra parte, ninguna zona a la ambigüedad. Las destrezas necesarias para abordar este tipo de textos son reducidas, tanto en el sentido del bagaje cultural necesario para manejar su enciclopedia,²⁸ como de las disposiciones intelectuales puestas en juego por un texto lineal que nunca plantea la exigencia de la retrolectura. Las narraciones semanales hablan de lo conocido con el lenguaje de lo conocido, y de lo desconocido también con el lenguaje de lo conocido. Los mundos de referencia (que, de todos modos, no son demasiado extensos ni exóticos) son traducidos a la lengua estandarizada de

28. El concepto de "enciclopedia del lector" me es sugerido por Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit.

las novelas. El esfuerzo de extrañamiento lingüístico es mínimo y la repetición de los clisés asegura que incluso los lectores no avezados puedan llegar a manejar la lengua estándar, que, por otra parte, admite pocas diferenciaciones estilísticas. Por su homogeneidad y su ajuste a expectativas, esta lengua admite incrustaciones tomadas en préstamo de la retórica modernista o decadentista, cuya comprensibilidad queda asegurada porque la redundancia (interna y de un relato a otro) las vuelve marcas fácilmente reconocibles. Son marcas de esteticidad que, desde el punto de vista de la acción narrativa, ocupan un lugar adjetivo. Comparada con la lengua de los libros de lectura de los últimos años de la escuela primaria, las narraciones semanales no introducen modificaciones violentas.²⁹ El lector que había pasado por esta experiencia escolar podía, sin duda, navegar el universo lingüístico de las ficciones semanales. La desregionalización lingüística remite, por otro lado, a un nivel de lengua que, si bien no es el de la literatura alta, coincide con el inculcado en la escuela. No sólo se facilita así la lectura, sino que ese ideal puede considerarse también prestigioso en el horizonte de un público ampliado.³⁰

5.- La desregionalización temática se vincula con expectativas que, a modo de hipótesis, trataré de enunciar. Pienso a estas narraciones donde la peripe-

29. Sobre la estabilidad del discurso de los libros de enseñanza primaria y su influencia, véase: Juan Carlos Tedesco, "Educación e ideología en Argentina", en *Los Libros*, N° 31, agosto-septiembre de 1973.

30. Películas habladas que diez años más tarde apelaban a

cia sentimental es hegemónica, como un imperio de los sentimientos construido a partir de un número restringido de modelos exitosos, que aseguran la rapidez de escritura y de lectura. La localización regional de estos modelos hubiera complicado sus productos, tanto desde el punto de vista lingüístico como temático, multiplicando las operaciones sencillas de lectura, introduciendo capítulos enteros de una enciclopedia no necesariamente accesible a lo que las publicaciones y sus detractores consideraban 'lectores tipo': "El género se está explotando de manera escandalosa para indigesto alimento de modistillas, escolares, adolescentes ávidos de escenas filmadas en papel de imprenta por 0,10. Pequeña literatura con un poder análogo al de las diastasis, que produce morbosas fermentaciones en los espíritus desprevenidos, vírgenes de cultura, intoxicando en sus fuentes el alma colectiva".³¹ La regionalización temática hubiera producido un movimiento de extrañeza en este universo de lectores probables, cuyas experiencias y mundo conocido estaban vinculados a la ciudad. Sin embargo, esta

un público amplio, como las de Gardel, todavía se sujetan, sobre todo en los episodios sentimentales, a un ideal de lengua desregionalizado, también cuando el medio de referencia no es 'internacional'. La ampliación del mercado de la Argentina a América Latina, imponía sus leyes. No hay que olvidar, tampoco, que un registro del tango-canción, el de Alfredo Le Pera por ejemplo, insiste en trabajar sobre una lengua considerada 'cultura', libre, además, de voseo y lunfardo.

31. Lafleur, Provenzano y Alonso, *Las revistas literarias argentinas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, proporcionan la cita en p. 68, aclarando que pertenece a la revista *El Círculo*, de Rosario.

explicación no alcanza a los lectores provincianos de que dan testimonio los avisos insertos en casi todas las publicaciones reclamando pagos del interior, ofreciendo espacios de distribución, etcétera. La incorporación de lo rural a las representaciones de ficción es una de las problemáticas literarias de la literatura 'alta' contemporánea a estas ficciones: se buscan inflexiones lingüísticas, tipos sociales y psicológicos, paisajes. Algunas de estas preocupaciones han pasado a las narraciones semanales ("Raquela" de Lynch, cuentos de Quiroga), pero, en términos generales, cuando éstas postulan al campo como escenario se trata de un campo mirado desde la ciudad, brutalizado en algunos casos, abstracto desde el punto de vista geográfico, nombrado con pocas marcas léxicas.

El consumo cultural

¿Cuáles eran los canales por los que este público, que se ha tratado de describir, accedía a la ficción? ¿Qué lugar ocupaban las narraciones semanales en sus ocios y su esparcimiento? Desde el punto de vista de la incidencia social, quizás sólo el teatro equivalía o superaba en importancia a estas publicaciones. Junto a él, pero —si nos guiamos por los anuncios y comentarios en los periódicos— todavía sin disputarle su primacía, está el cine; luego, la difusión discográfica y por partituras de la canción 'internacional', pero en español, y del tango. Las revistas incluyen con bastante regularidad avisos de compañías discográficas y listas de canciones e intérpretes. Es conocida, por

otra parte, la gran producción de partituras, cuyos ejemplares se encuentran en cantidad todavía hoy en las librerías de viejo de Buenos Aires. Son años, los de las primeras décadas de este siglo, durante los que la oferta cultural se multiplica. En el caso del teatro, este fenómeno es particularmente significativo: "En el período 1880-1930, se abren en el centro de Buenos Aires 60 salas. Si en 1906 existían 13 salas, en 1911 habrá 21; en 1925, 32 y en 1928, 43. Es interesante señalar, además, que se trata de locales con una capacidad promedio de 700 butacas. También las había en barrios periféricos al centro: Boedo, Once, Villa Crespo, Flores, Belgrano, la Boca —fuerte reducto de la inmigración genovesa, poseía 7 salas, incluso una dedicada al espectáculo lírico...—. El hecho de que en la ciudad de Buenos Aires hubiera en 1889, 2,5 millones de espectadores anuales y que esa cifra creciera hasta llegar a 1925 con 6,9 millones, mientras que el promedio de asistencia por habitante fuera de 2,6 veces al año en 1910".³²

En este clima de ampliación de la oferta cultural se inscribe la aparición de las revistas de narraciones y su crecimiento. Sobre el material que he revisado puede hacerse un cálculo aproximativo del número de revistas de este tipo que circulaban semanalmente entre 1918 y 1924. Tomando las revistas cuya circulación fue regular a lo largo de más de un año (en algunos casos, durante más de cinco), encontramos, para

32. Nora Mazziotti, "Bambalinas. El auge de las revistas teatrales argentinas. 1910-1934: una modalidad teatral periodística", mimeo, p. 4, y en Diego Armus (comp.), *Mundo urbano y cultura popular*. Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

1922, no menos de siete revistas semanales: *La Novela Argentina*, *La Novela de la Juventud*, *La Novela del Día*, *La Novela Femenina*, *La Novela Nacional*, *La Novela Porteña*, *La Novela Semanal* y *La Novela Universitaria*, que publicaban cuentos y *nouvelles*. Debo aclarar que este cálculo aproximativo está hecho sobre la base del índice y la biblioteca de Sergio Provenzano, cruzado con el índice de la Biblioteca Nacional.³³ No es imposible pensar que, justamente en el año 1922, de apogeo de estas publicaciones, el número de revistas por semana pudiera ser casi el doble. Sólo una de estas publicaciones proporciona datos de circulación. En efecto, *La Novela Semanal* anuncia no su tirada sino sus primeros 200.000 y luego 300.000 lectores.

El precio de estas revistas se mantiene estable: desde *El Cuento Ilustrado*, aparecido en 1918, a 10 centavos, hasta *La Novela Semanal*, que en 1922 sigue costando 10 centavos, y su suplemento, de mayor formato y más páginas, 20 centavos. El precio de los diarios era, por esa misma época, de 10 centavos y el de un paquete de cigarrillos, entre 20 y 60 centavos.

Una editorial relativamente popular y de gran circulación, Tor, cuyas ediciones baratas incluían títulos

33. En la biblioteca del doctor Sergio Provenzano, que es la más completa de las que hemos consultado, se encuentran: 30 números de *El Cuento Ilustrado*, 49 de *La Novela Argentina*, 73 de *La Novela Juvenil*, 331 de *La Novela del Día*, 70 de *La Novela Femenina*, 85 de *La Novela Nacional*, 50 de *La Novela para Todos*, 55 de *La Novela Porteña*, 262 de *La Novela Semanal*, 55 de *La Novela Universitaria*, entre otras publicaciones del mismo tipo. La suma de números de las publicaciones mencionadas, que no agotan en absoluto el universo de narraciones periódicas, alcanza a 1062 en sólo seis años.

de obras pertenecientes, en muchos casos, a autores de narraciones semanales, ofrecía, a mediados de la década de 1920, los siguientes libros con los precios que se anotan: Amado Nervo, *Elevación*, \$ 1,50; Pedro Sonderéguer, *Todo el amor* (novela), \$ 2,50; H. P. Blomberg, *Los soñadores del bajo fondo* (cuentos), \$ 1,50; Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, \$ 1; César Carrizo, *Santificada sea* (novela), \$ 2,50; Baldomero Fernández Moreno, *Aldea española*, \$ 2; José Ingenieros, *Los tiempos nuevos*, \$ 1,50; María Morrison de Parker, *Los Altúnez* (novela), \$ 2. Un libro costaba entonces no menos de diez veces más que una de las publicaciones semanales de ficción y, por el precio de dos o tres libros, podía un lector suscribirse por un año a *La Novela Semanal* (\$ 5).

Estos precios significan poco en sí mismos si no se los pone en relación con los salarios percibidos por algunas de las fracciones del público posible. Si consideramos a los maestros como incluidos en este público, tendríamos, para 1920, los siguientes sueldos:³⁴

maestro de primera categoría	\$ 275
maestro de segunda categoría	\$ 270
maestro de tercera categoría	\$ 230
maestro de cuarta categoría	\$ 180
preceptor	\$ 175

Estos sueldos se mantienen estables durante toda la década del veinte, década, por otra parte, caracte-

34. Tomo todos los datos sobre salarios de: Liliana Pascual, "San José de Flores 1920-30; la educación", Buenos Aires, CIS, Instituto Torcuato Di Tella, 1977, pp. 19 y ss.

rizada también por una tendencia general de estabilidad del costo de vida, después de la disminución que se registra entre 1920 y 1922.

Los ingresos anuales de una familia obrera durante la década de 1920, con recursos aportados por hasta dos personas por familia, considerando a cuatro el término medio de miembros, son:

1922	\$ 2150
1923	\$ 2515
1924	\$ 2006
1925	\$ 2008
1926	\$ 1995
1928	\$ 2043

Estos ingresos anuales arrojan una cifra mensual que oscila entre los \$ 170 y los \$ 180. La diferencia entre ingresos y egresos de una familia obrera para la década, según el estudio de Liliana Pascual es de: \$ -106 para 1922; 7 para 1923; -17 para 1924; 56 para 1925; 72 para 1926; y 7,76 para 1928.

Si se compara el precio de las publicaciones semanales de ficción con el de un paquete de cigarrillos, es posible imaginar a un comprador masculino que sabe que el regalo que lleva a su novia o hermana significa sólo la mitad o un tercio del precio de un paquete. Se trata, entonces, de revistas accesibles, de muy baja incidencia en el gasto del excedente entre ingresos y egresos.

Sin duda, estas razones no pueden dar cuenta de su éxito, pero hablan de las condiciones económicas que lo hicieron posible. Parte de una oferta cultural

ampliada, las publicaciones semanales de ficción compiten por su público con el teatro, el cine, los magazines, las primeras revistas femeninas. Y compiten en buenas condiciones: ofrecen un material barato, que no pierde actualidad, que puede circular de mano en mano y que, por su carácter coleccionable (se vendían tapas duras para encuadernar por \$ 1 y \$ 1,50), puede constituirse en elemento iniciador de una biblioteca. Abre y responde a las ilusiones culturales de un público ampliado, sin exigir esfuerzos intelectuales o económicos descomunales.

¿A quién hablan los avisos?

Los avisos insertados en las publicaciones semanales hablan al público, pero también de él. En todos los casos examinados, los folletos contienen una cantidad apreciable de anuncios, especialmente en el caso de La Novela Semanal y La Novela del Día. ¿Qué tipo de consumo proponen? ¿Qué mitologías difunden, encuentran constituidas o imponen?

La belleza y la salud son dos de los grandes temas de publicidad. Polvos, jabones, cera mercolizada, removedores de verrugas y otras afecciones de la piel, perfumes, tinturas para el cabello hablan a una lectora cuyo ideal de belleza pasa fundamentalmente por la tersura del cutis y su color 'sano' y 'limpio'. No se ha entrado todavía en la era de los rouges y las sombras: el polvo, el cisne que se pasa casi a escondidas sobre la nariz, el mentón y la frente son los reyes del maquillaje. La belleza a lograr proviene, en lo esen-

cial, de productos que deben ser usados *antes*: de noche, a la mañana, con regularidad, semanalmente, durante el descanso.

Brissac, Le Sancy, fabricado por Blas L. Dubarry, compiten en los avisos ofreciendo lo mismo por caminos diferentes: "Es de la belleza emblema / esta deliciosa crema. Para que la juventud del rostro no se marchite como una agostada flor, es indispensable cuidar y refrescar la tez con la excelente Crema Higiénica Brissac. Complemento insustituible del Polvo Grasoso Brissac. Adhiere el polvo de una manera perfecta, dejando el cutis terso y suave, y dándole la tonalidad blanco perlina que es considerada por las damas elegantes como la belleza perfecta" (LNS,³⁵ 75). Por su parte, Le Sancy asegura: "¡Basta de cremas, aguas blancas y afeites para el rostro de las damas!... Téngase bien presente que todas esas grasas son superfluas y casi siempre perjudiciales para el cutis. El rico Polvo de Nieve Le Sancy de perfecta adherencia y exquisito perfume, da por sí solo a la tez el encanto de la belleza natural y la más admirable tersura. El Polvo de Nieve Le Sancy hace innecesario todo producto grasoso y es el verdadero polvo de tocador ideal" (LNS, 73). La piel se llama, como es frecuente en el universo léxico de las narraciones periódicas, "tez", y sus cualidades más deseables se vinculan al blanco, a los reflejos nacarados, "perlinos", y a la "naturalidad": los anuncios prolongan el sistema de representación y los idea-

35. Se abrevia con las iniciales correspondientes el título de las publicaciones estudiadas. Puede consultarse la lista incluida al final del libro.

les de las narraciones, complementan su mundo, ofreciendo a las lectoras la posibilidad de transformarse según el modelo propuesto para las heroínas.

Esta zona de los anuncios piensa en un lector mujer y joven: son productos más destinados a transformar y a embellecer que a conservar o devolver la juventud perdida. Pero se encuentra, en todas las publicaciones estudiadas, un tipo de anuncio que aparece también en los *magazines* como *P.B.T.* o *Caras y Caretas*: los vinculados a la recuperación o preservación de la salud. Es todavía un período en que el ideal de belleza femenino no se caracteriza por la delgadez evanescente. Abundan en consecuencia los tónicos que prometen un aprovechamiento integral de los alimentos, contribuyendo a producir, en poco tiempo, carnes abundantes y duraderas. Los anuncios promocionan tónicos y pastillas de poderes también muy amplios y poco diferenciados: disminución de la tensión nerviosa, abundantes evacuaciones, limpieza de la sangre, solución de molestias digestivas o respiratorias. Es común una pauta, que se encuentra también en los *magazines*, en la cual las bondades del producto son probadas por agradecidas declaraciones de quienes se han curado por su empleo. Los nombres y fotografías de estos hipotéticos usuarios parecen extraídos de un álbum de capas medias: credibilidad media para lectores medios, según la perspectiva del redactor publicitario de la época.

Y ¿quién tiñe sus vestidos para que los del año anterior parezcan nuevos? Reiteradamente, toda una página se ocupa con el anuncio de tinturas que, por pocos centavos, crean la ilusión de un guardarropa a la moda, con los colores de la estación. Tiñen sus ves-

tidos quizás aquellas que ya practican las compras a crédito, repetidamente ofrecidos por la casa A. Cabezas, y cuyos montos varían según las profesiones representadas por serviciales dibujos que recorren un arco desde el obrero manual al 'gerente'. Sacan créditos también aquellos que, cuando llega el momento de una compra importante, eligen sus joyas en el catálogo de casa Tow (LNS, 77), cuyos precios, bastante accesibles, van desde los 10 a los 35 pesos para los anillos y gemelos de oro o plata.

"A la ciudad de Londres" (confecciones y blanco), "La Poupée" (ropa de señoras y jovencitas), "Sastrería de medida A. Cabezas" de Sarmiento y San Martín, "A. de Micheli" de Avenida de Mayo 1001 (créditos en ropa para hombres y niños), "La Proveedora de las 14 provincias" (muebles), "El Palacio de la Industria", "Pedro Bignoli" (bazar y menaje), proveen de ropa de confección, adornos y muebles a un público medio que no se pensaba a sí mismo como clientela posible de grandes tiendas como Harrods o Gath y Chaves, ausentes de las páginas de las publicaciones revisadas. La durabilidad de los objetos y ropas ofrecidos, su elegancia y adaptación a la moda son las principales cualidades invocadas. También una descripción minuciosa, que acompaña frecuentemente a los dibujos, de los materiales, géneros y disposición de detalles: un mundo de cosas que puede ser gustado, desde las páginas de la revista (¿cómo está hecho este abrigo?, ¿cómo está terminado el ruedo de un vestido?, ¿de qué color es la pasamanería del tapado o el adorno del sombrero?) e, incluso, adquirido por correspondencia a partir del pedido de catálogos.

Tanto en *El Cuento Ilustrado* como en *La Novela del Día* es habitual la inserción de anuncios de libros: *Mi beligerancia*, de Leopoldo Lugones, "obra de innegable actualidad que señala nuestro deber y nuestra posición en la guerra"; *El nuevo régimen*, de Alberto Gerchunoff, "obra de palpitante actualidad en la cual estudia su autor la acción política del gobierno y analiza los diversos asuntos con alto sentimiento de argentino y elevado criterio de patriota", aparecen en casi todos los números de la revista dirigida por Quiroga. Estos dos títulos apuntan a un público más alto que el habitual del resto de las publicaciones, que, cuando avisan libros, recurren al mismo discurso por el cual publicitan sus propios relatos: "Un drama intenso y pujante y una mordiente descripción de la alta sociedad porteña" o "Una novela que ha sido traducida al alemán, italiano, húngaro: *Novia de vacaciones* de Hugo Wast".

Precisamente en *La Novela del Día* (que publica varios textos de Wast) los anuncios de libros tienden a asegurar al posible comprador que su elección es la correcta en términos de prestigio literario y estándar moral. El anuncio parece dar por descontado que por lo menos una parte de los posibles compradores no puede realizar la elección librado solamente a sus propios medios intelectuales y el texto del aviso se encarga, entonces, de avalar esa elección incluyendo el nombre prestigioso de Hugo Wast: "Ediciones Libertad / Dirección de Hugo Wast / Colección de libros que se pueden conservar sin rubor en la biblioteca de un estudioso, o de un artista, o de una mujer, o de un obrero ... que no nos haga avergonzar de su lectura

delante de nuestros hijos ... que no siembren odios entre los hombres". La "Librería San Jorge" prodiga consejos de la misma naturaleza a sus clientes: "Lo pasado ya no está en nuestro poder: no lea literatura antigua fuera de las verdaderas obras maestras. Viva usted su tiempo". El anuncio presupone que los posibles lectores necesitan de la guía de esa máxima y se propone como tal. Los amenaza al mismo tiempo con los deletéreos efectos de la falta de práctica en la lectura, efectos de fuerte marca social, en una ciudad como Buenos Aires en las primeras décadas del siglo, donde hablar bien equivalía a limpiar el quizás cercano pasado inmigratorio: "Quien lee poco, tiene un criterio estrecho, el más rico idioma se envilece si no se aprende bien".

Belleza, salud, fortaleza, un bienestar módico, objetos y ropas al alcance de empleados, maestras, amas de casa ahorrativas, obreros o artesanos que hayan superado el nivel de subsistencia. Y todo ello anuncia- do según pautas estéticas y sociales que no exceden a las capas medias urbanas, que apelan a su deseo de bienestar y relativo progreso sin plantearles modelos de vida o de belleza inalcanzables. Imaginario mode- rado por el 'buen sentido' y regido, en el caso de los libros, por la importancia y la moral.

III. LAS REVISTAS Y SUS ESCRITORES



La hipótesis de público y de los canales por los que llegaban las narraciones periódicas, puede ponerse en correlación con una imagen de autor, que también es necesario reconstruir porque no es la misma que pudiera atribuirse a zonas menos periféricas del campo intelectual. La fuerte demanda de textos para las revistas semanales abre la posibilidad de acceder a una retribución económica de la profesión de escritor y es posible que haya orientado un sector de los productores culturales.

En las listas de autores de las publicaciones estudiadas se mezclan escritores que pertenecen al registro de la literatura 'alta', con profesionales de estas ficciones. En este último grupo, pueden señalarse un conjunto de firmas de individuos relativamente exitosos, a juzgar por el número de reediciones de sus relatos. Los príncipes de esta cofradía son Josué Quesada, Alejo Peyret y el triunfal Hugo Wast.

Me voy a detener un momento en los mecanismos que se ponían en funcionamiento, desde estas publicaciones semanales, para 'producir' sus autores. La enorme cantidad de revistas y fascículos con narraciones que se editaban por año durante el período de

apogeo, está en el origen de una verdadera campaña de reclutamiento de escritores que, bajo formas diferentes, aparece en todas las revistas consultadas. Un ejemplo típico es el siguiente: "En la imposibilidad de dirigirnos directamente a todos los escritores que cultivan el género, *El Cuento Ilustrado* solicita la colaboración de los cuentistas y novelistas nuestros y de América, pagando las obras que sean publicadas" (ECI, 1). Y también: "*La Novela de Hoy* hace un llamado a los que deseen colaborar en su obra, presentando trabajos que, en caso de ser publicados, se abonarán debidamente" (LNH, 1). Ambas convocatorias son de 1918 y se complementan con concursos literarios organizados para premiar relatos en vistas a su publicación. En el número 5 de ECI se anuncia un "Concurso literario", donde se elegirán diez cuentos que no excedan las ocho mil palabras, de tema libre "excluyendo las cuestiones políticas, religiosas o que ofendan la moral y las buenas costumbres". La exclusión del tema político establece un principio de censura que, en la época, afecta a la franja anarquista especialmente. Pero habla también de una idea de literatura de entretenimiento que preside el sistema de las narraciones semanales. El premio es de diez mil francos y si "en el examen de los trabajos diérase el caso de dos obras igualmente dignas ... la Dirección se inhibirá en el fallo, dejando al criterio de sus ilustrados lectores la adjudicación del premio". En el número 19 se termina de publicar la lista completa de originales recibidos, que había comenzado a aparecer en el número 9: son 117. La revista declara entonces que se reserva el nombre de los jurados, para evitar las influencias y presiones.

Finalmente, en el número 26 se comunica a los concursantes que, por la calidad de los trabajos, se ha resuelto que la adjudicación de los premios sea, en todos los casos, por sufragio de los lectores. Para ello, se publicarán semanalmente las obras que, a juicio esta vez de la dirección, lo merezcan: "El público, cuya competencia y buen gusto artístico han sido evidenciados en el favor creciente que nos presta, se pronunciará en cada caso y en la forma que oportunamente indicaremos. Abrigamos la convicción de que esta iniciativa merecerá el aplauso de los interesados, pues, por más grande que sea la imparcialidad de la dirección, el juicio de un solo criterio, a veces sometido a la influencia de preconceptos literarios, no tendrá, ni podrá tener la amplitud y el acierto de un juicio colectivo".

Esta resolución, que no había sido anunciada en las bases del concurso, es particularmente significativa desde varios puntos de vista. Está, en primer lugar, la idea, vinculada a las ideologías literarias de la producción para el mercado, de que el público puede constituirse en instancia de juicio; los escritores que acepten (y propongan) este criterio parecen animados por un modelo de 'profesionalización moderna', en la cual el éxito de mercado reemplaza al éxito entre pares.¹ Desde otro punto de vista, el juicio del pú-

1. Este modelo no se da quizás nunca en estado puro. Manuel Gálvez, uno de los escritores más sensibles al nuevo público, oscila, en el segundo tomo de sus memorias (*En el mundo de los seres ficticios*, Buenos Aires, Hachette, 1961) entre subrayar el éxito de mercado o el de crítica. Cuando considera el caso de su

blico difiere el momento del pago de los premios. Los escritores nuevos, que podían ingresar en el circuito de producción a través del concurso, no cobran sus derechos sobre el texto con la misma rapidez que los que ya pertenecían a este circuito.

En segundo lugar, la revista propone un sistema de juicio basado sobre la circularidad y la mutua confirmación: 'calidad de la revista/inteligencia de su público'. Me parece equivocado interpretar este círculo como una concesión graciosa. Revela, más bien, la relación de necesidad que estas nuevas publicaciones traban con el nuevo público ampliado, del que necesitan para su éxito, pero que al mismo tiempo constituyen como lector, lo interpelan y, a la vez, escuchan sus preferencias, indagan sus gustos y sus disposiciones estéticas. En este sentido, la respuesta del público a la evaluación del concurso puede haber funcionado como una encuesta de opinión que servía para confirmar al público en su derecho a juzgar y para orientar a los redactores de la revista respecto de sus lectores.

Luego, puede leerse en la cita el reconocimiento de que la instancia del público está alejada del sistema de favores que caracteriza a las relaciones entre autores. El público ampliado no se toca con los miembros de las camarillas literarias y, en consecuencia, no puede ser objeto de sus presiones, compromisos o in-

esposa, Delfina Bunge, no vacila en apelar a la consagración de los pares y la buena sociedad, pero cuando discute los méritos de *La maestra normal* menciona, así como en el caso de las novelas siguientes, las ediciones, tiradas, etcétera.

fluencias. Se trata, claro está, del público anónimo, exterior al campo de los escritores, que accede a las obras a través del mercado.

La metodología del concurso también está presente, como instancia especial, en LNS (84, junio de 1919): "Gran Concurso Literario / 4000 \$ en premios / La dirección de La Novela Semanal ha resuelto ampliar sus publicaciones ordinarias mediante obras seleccionadas que editará mensualmente en formato especial y de doble extensión que las comunes, para lo cual llama a concurso a todos los escritores del país y a los radicados en él. Proximamente daremos a conocer las bases y detalles del concurso el cual por la importancia de sus premios será el de mayor magnitud entre todos los celebrados hasta la fecha". Este concurso agrega a lo que ya se ha dicho, la novedad de una modificación del formato. Comienzan a aparecer anuncios de un "Suplemento mensual" de LNS (por ejemplo en el número 103, noviembre de 1919): "Además de las obras que publicamos semanalmente, hemos resuelto para una fecha próxima, ampliar la forma de nuestras ediciones dando a publicidad mensualmente una obra notable equivalente en extensión a las grandes novelas de subido precio, cuyos autores serán seleccionados entre los escritores argentinos de mayor prestigio y aceptación pública. Estos números que editaremos con gran lujo y abundante lectura constituirán El Suplemento Mensual, para cuya colección hemos dispuesto ya la confección de artísticas tapas a precios populares".

Dos años después, pese a que no se han vuelto a dar noticias del concurso y tampoco del anunciado su-

plemento mensual, LNS propone a sus lectores un suplemento quincenal, que incluye cuentos y otras secciones de miscelánea. Un índice característico del suplemento es, por ejemplo, el siguiente: "La novia que no vino", por Julián de Charras; "El remordimiento", por Ludovico Nadeau; Humorismo ilustrado; Confidencias; "Mi experiencia con la muerte", por José Frexas, con ilustraciones fotográficas; "Principales figuras de la compañía Signoret"; "La araña del piano", por Alfredo R. Bufano; Mirando pasar; "La mujercita", por Pedro Mata; "Al estilo de Conan Doyle", por Reboux y Muller; Intérpretes de la novela gráfica; "El pozo de la gloria", por Enrique Duvernois; "Mi vida", diario de una mujer; "Bereguisse", por Andrés de Lorde; Murmuraciones; "Los muertos que viven entre nosotros", por Julio Quintana Borne, con fotografías; "Neurosis", por Marcelo Peyret; Cartas de amor; "En el coche comedor", por Mauricio Leblanc; "Un idilio original", por Marvin Duke; Notas breves. Gobernado por la forma miscelánea, El Suplemento reúne en una misma publicación ofrecida a los lectores de LNS un material sumamente variado que cubre prácticamente todo el campo del imaginario cultural medio: vida cotidiana y problemas sentimentales, psicología y parapsicología, cine y deportes, figuras de la revista y del teatro, chismes de Buenos Aires, artículos psicológico-costumbristas y ficción sentimental. De este modo, a partir de 1922, LNS (la más exitosa quizás de las publicaciones de ficción periódica) ensaya un formato que la acerca al *magazine*...

A fines de ese mismo año, en su número 262, LNS anuncia una ampliación de páginas y una extensión

de contenidos para la propia revista. Mantiene el precio de diez centavos, hecho posible por la gran cantidad de avisos (16 páginas en un total de setenta) y los 400.000 lectores que declara. A la ya tradicional publicación de un cuento, se agrega una serie de materiales literarios, periodísticos y gráficos que acercan su perfil al del *magazine* que ya había ensayado con *El Suplemento*. Se mantiene el formato, pero se agregan ilustraciones y viñetas, se organiza el material en secciones más o menos permanentes y se comienza a editar, en folletín, Las fuerzas morales, de José Ingenieros.

En la presentación de esta nueva etapa, la dirección de LNS anuncia que "en su afán de brindar a sus lectores la mayor cantidad posible de material, dando aún un mayor interés a esta revista, con el número de la fecha, inicia una serie de reformas que han exigido el aumento del número de páginas hasta 72. Desde esta fecha, el sumario constará: de la novela de gran extensión [sic] que hasta ahora ha constituido de por sí el material de LNS; de un cuento policial y de secciones permanentes, encomendadas a escritores argentinos de prestigio indiscutible como son: José Ingenieros, Emilio Gouchón Cané, Marcelo Peyret, Manuel María Oliver, Carlos Ocampo, José Antonio Saldías, Julio F. Escobar y dibujantes como: Mario Zavattaro, Arístides Rechaín. La Empresa Editora, no obstante el costo de estas ampliaciones, mantendrá el precio originario de 10 centavos el ejemplar. Suscripción única anual \$ 5".

El esquema, como se explica, incluye algunas secciones fijas. Entre ellas, "Los secretos del cine", firma-

da por Amelia Monti. En un copete se define la sección: "Como su título lo indica, se dará a los lectores de esta sección, noticia de todo aquello que en materia de cine el público desconoce, relatando las mil y una anécdotas y aspectos ignorados que hacen que este asunto resulte aún más interesante y sugeridor en su faz oculta. Asimismo haremos semanalmente un comentario de las películas que, por sus cualidades sobresalientes, merezcan el elogio, como así también una crítica severa a toda producción cinematográfica que por su moral, por su factura o por su asunto trivial conceptuemos dañina en el público". Pese a la rigurosa observación moral del fin del copete, la sección tiene cierta acidez y no parece tocada por la hoy consuetudinaria bobería de este tipo de información. Incluye, con mucha frecuencia, pastillas que explican a sus lectores los trucos de la producción cinematográfica,² junto con otras cuya función es crítica y desmitificadora.

2. Véase este ejemplo: "Eso de que los actores lloran de 'verdad' en la pantalla es un sofisma. Los procedimientos utilizados en el cinematógrafo para impresionar un asunto, pocas veces permiten al artista entrar en situación. A veces una escena dramática queda suspendida por exigencias del decorado, en su momento más emocionante. Para precipitar las lágrimas nada como aspirar un poco de éter, amoníaco o introducirse un poco de vaselina en los ojos. He ahí generalmente el origen de estos llantos que se sueltan tan conmovedores en la pantalla". Y este otro: "Mary se ha quedado estancada. Esos eternos ricitos rubios de los que no quiere separarse son sus peores enemigos. Ya no hay quien acepte ese peinado que resultaba muy bonito hace diez años. Pero lo que saben pocos sin duda, es que Mary Pick Ford, no podría aunque quisiera desprenderse de ellos porque son postizos. Aseguran que es calva".

La sección que firma Gouchón Cané, cuyo título es "Los misterios del espíritu", incurre en esa mezcla de datos que evocan la forma experimental con teorías parapsicológicas que explicarían los misterios de la trasmisión del pensamiento, el retorno de los muertos, etc., tan típica de la época que produjo algunos de los textos mejores de Holmberg y varios cuentos de Quiroga. Gouchón Cané se propone precisamente intentar este género mixto: escribir un cuento, cuya ficción esté apoyada en rigurosas pruebas experienciales.³

José Antonio Saldías firma la sección permanente de costumbrismo urbano, con una fuerte inflexión sentimental: "Glosario de humildades"⁴ y Carlos

3. Se trata de "Los misterios del espíritu", cuyo objeto se define así: "Estudiar en forma novelada, los procesos mentales y emotivos que nos arrastran ...; buscar el 'porqué', muchas veces misterioso de nuestras impulsiones y de nuestros desfallecimientos. Ése es, en síntesis, el objeto de esta sección. En cada número se publicará un cuento, y cada cuento tendrá por asunto un caso extremadamente interesante... Debidos a la pluma del doctor Emilio Gouchón Cané, novelista eximio y distinguido catedrático de psicología, estos cuentos lucirán la magia de su estilo, la subyugante amenidad de todos sus escritos y la autoridad científica consiguiente. Los fenómenos psíquicos que se presentarán en cada cuento, han sido comprobados en los gabinetes de psicología experimental y en las clínicas de los especialistas europeos. Y en cada caso se anotarán citas indispensables, para los estudiosos que deseen abundar el tema".

4. "Irán desfilando por esta sección, como por un escenario muy humano y muy real, todos aquellos asuntos que atañen a la vida, con sus múltiples complicaciones, sus dulces o desgarradoras escenas, sus esperanzas, sus luchas, sus odios; la miseria, la riqueza; el amor, el dolor, el vicio y todo aquello que constituye el afán de nuestra existencia."

Este tiene x que ver con la literatura de Bieder.

Ocampo escribe las inverosímiles "Memorias de una recién casada", en las que el personaje definido en el título discurre más o menos filosóficamente sobre los grandes problemas de la vida sentimental, combinándolos con anécdotas de mujeres o maridos infieles, desengaños posmatrimoniales y vagas aspiraciones románticas de una mejor relación entre hombres y mujeres.⁵ Finalmente, la inclusión de "curiosidades deportivas", diseña la figura de un eventual lector masculino de la publicación.⁶

El esquema de estas secciones, que fue alterándose y ampliándose levemente en los números siguientes, es bastante complicado si se lo compara con el formato simple y unitario de la mayoría absoluta de las publicaciones periódicas de ficción estudiadas,⁷ incluida LNS hasta su número 362. Complicación periodística que aumenta con el material gráfico incluido:

5. "Bajo la experta vigilancia y dirección de un escritor de reputado talento en la materia, en esta sección irán apareciendo semanalmente aspectos reales y vívidos de los recién casados —mujer y hombre—, confidencias todas que ha recogido un sutil explorador de almas y presentará a nuestros lectores en todo su realismo."

6. La sección se presenta así: "Todos los asuntos interesantes que se relacionen con el deporte, en sus manifestaciones más variadas, como así también los aspectos sobresalientes y curiosos del deporte en general".

7. Como excepción, ECI, desde su número 14, comienza a publicar como folletín, junto con el relato breve, "una obra clásica, francesa, inglesa, americana y española, de manera que con cada tomo de nuestra revista se termine aquélla correspondiendo así al favor dispensado por el público". El folletín que se publica es, valga la paradoja, una obra bastante poco folletinesca, de Erckmann-Chatrian, *Por las tierras de Alsacia*.

viñeta de sección, dibujos que ilustran las pastillas costumbristas, deportivas o cinematográficas, una crónica gráfica de actualidades porteñas, humor, fotos de artistas de cine y variedades, modas y figurines, etcétera.

LNS, en su *new look*, exigía de una redacción con profesionales y también una cantidad muy grande de insumos escritos y gráficos, que tienen en la base un profesionalismo periodístico notable ya en la Argentina de este período. Aun las semanales, en su forma original más simple, eran Moloch insaciables que devoraban enorme cantidad de material de ficción: tres, cuatro o cinco cuentos por semana (en el cálculo de publicaciones simultáneas más bajo que puede hacerse), durante un período ininterrumpido de seis o siete años. Son más de doscientos cuentos anuales.

La producción narrativa necesaria para alimentar este espectacular fenómeno de mercado debía ser, entonces, incesante, y requería, para asegurar su continuidad en los plazos de publicación prometidos, de una masa de escritores dispuestos a alimentar rápida y profesionalmente las máquinas. El mercado imponía condiciones de producción y esto no deja de arrojar efectos sobre la forma y la estética de las narraciones semanales.

Narrativas plebeyas

El modo de producción mercantil de ficciones origina, al mismo tiempo que un público al cual luego tiene que conservar y ampliar, un tipo particular de

escritor. Un profesional de la peripecia, comprometido a entregar semanalmente cuartillas de 6500 a 8000 palabras, se convierte en un sujeto bastante parecido a un profesional del periodismo. Pero estos textos no pueden ser producidos como los periodísticos, porque carecen de su fuerte remisión referencial, ni sus autores son presentados en las colecciones como profesionales de la ficción tipificada y repetida, sino como escritores de talento.

Sin embargo no todos aceptaban sus cualidades ni las de los textos, que por otra parte no eran evidentes para los lectores de literatura 'alta'. ¿Qué pasa con las opiniones críticas que no están incluidas de antemano en el horizonte desde donde se producían las narraciones periódicas?

En el número 268 de LNS, en la sección "Comentarios de la semana", bajo el subtítulo de "La novela popular" y firmado por C. O. (Carlos Ocampo) se comenta un suelto aparecido en *La Razón*, al que se considera "falto de sentido e injusto". El suelto aludido proporciona una perspectiva de lector culto, que hoy llamaríamos, con Eco, apocalíptica: "Cuando empezó a publicarse esta clase de novelas cortas, se esperó y era natural, que serviría ello para descubrir todos los Maupassant o los Flaubert que se escondían aún en la sombra del anónimo. Ha pasado el tiempo, sin embargo, y a pesar del optimismo explicable de algunos carteles de propaganda ni siquiera han aparecido el Emilio Zola argentino o el George Ohnet criollo, que aún esperan ansiosamente nuestros *cocheros* y nuestras *verduleras*. Lo cual, pensando bien, es una inmensa suerte. Porque bastante *sentimentalismo*

mórbido, bastante dramón y truculencia y adulterio y escatología nos ha venido de Europa como para desechar ahora que también aquí progresa y se desarrolle la explotación sistemática del *gusto plebeyo*. No necesitamos un Montepin, ni un Sué ni un Pérez Escrich. Nada progresará el país con ello ni en nada se elevará la cultura pública".

El autor del suelto de *La Razón* define muy estrechamente el universo de público, en un movimiento cuyo significado es rebajar aun más a la literatura cuestionada. Desde su perspectiva, las narraciones semanales sólo merecían ser leídas por cocheros y verduleras. Obviamente, el redactor del suelto no esperó jamás, como lo afirma con ironía, que de las publicaciones periódicas surgieran los grandes naturalistas argentinos. Es muy probable que conociera bien sus similares españolas⁸ y sin duda han pasado

8. He encontrado varios ejemplares de *El Cuento Ilustrado*, editado en Madrid, fechados en 1910. Allí se publicaron, junto con textos de Baudelaire (*La Fanfarlo*) o de Pardo Bazán y Benavente, relatos bastante similares a los rioplatenses, aunque portadores de una marca moral mucho más rígida. Son revistas de formato 20 por 28 centímetros, impresas en un papel satinado muy superior al de las argentinas. Tengo que agradecer a Ricardo González, el que haya ubicado y traído de España ejemplares de *La Novela Semanal* y *La Novela de Hoy*, editadas también en Madrid, en la segunda mitad de la década del veinte. Se trata, en estos dos casos, de publicaciones de aspecto mucho más precario, de formato muy pequeño, que incluyen traducciones (Grazi, Deledda, entre otras) y anuncian relatos de Unamuno, Valle Inclán o Ramón Pérez de Ayala, junto a los de Eduardo Zamacois, conocido también por el público argentino. En otro registro completamente distinto se ubican las narraciones anarquistas que, adoptando las convenciones de las ficciones se-

por sus manos los folletinistas franceses, de los que nombra al príncipe: Xavier de Montepin, con inocultable desprecio. Si sus prejuicios lo llevaban a juzgar por adelantado los pobres resultados que saldrían de las prensas argentinas, éstos se ven confirmados varios años después del inicio de estas publicaciones. Literatura plebeya (éste es también el adjetivo que la vanguardia arroja a las revistas de ficciones periódicas), escrita por escritores a quienes los miembros de pleno derecho del campo intelectual no consideran sus iguales o, por lo menos, no lo hacen en tanto escritores de estas ficciones. Escritores de literatura para sirvientes, arrojados fuera del círculo del prestigio, pueden sólo redimirse de esta condena mediante la redacción de otras obras, práctica que, por lo demás, muchos de ellos intentan.

El comentario de C. O. a este suelto de La Razón discute desde algunas de las razones, también culturales, que justificarán el proyecto editorial de las revistas de relatos: "Nosotros no podríamos definir si el gusto plebeyo a que alude el comentarista es un signo de los tiempos ... pero entendemos que cualquier manifestación espiritual, sea ella buena, mediocre o mala es respetable siempre. Una novelita popular denuncia, por de pronto, una muy estimable y elevada inquietud y, sobre todo, un esfuerzo, tanto o más importante que el que significa empedrar una calle. Si la novela popular no alcanza el linde de lo fenomenal,

manales, responden a otro mundo ideológico. Al respecto, puede consultarse: *Narraciones anarco-sindicalistas de los años veinte*, Barcelona, Icaria, 1978.

no es cuestión de afligirse. Corresponde, nada más, ser razonable y mirar las cosas con un cristal más optimista. No sólo los cocheros y verduleras leen las novelas breves. Estas producciones fueron las que acostumbraron al público a la bendita afición a leer, sin distinción de categorías. Y si los editores no tuvieron la suerte de descubrir al autor de talento, es porque les faltó el tino de recurrir al ilustrado criterio de *La Razón*. Tenemos, sin duda, algunos en el país; escritores de verdadero mérito ...".

Hasta aquí las dos posiciones del debate. Una asimila 'sentimentalismo mórbido' y 'gusto plebeyo'. La otra propone la apología de la literatura como señal de progreso cultural y social, desde una perspectiva explícitamente optimista que, haciendo abstracción de la calidad presente, apuesta a la calidad futura y a la presente labor benéfica sobre los espíritus. Desde el éxito de mercado, se defiende lo que lo hace posible: la implantación del hábito de la lectura que produce un público, cuyos requerimientos aumentan la producción de literatura y, quizás con el tiempo, puedan elevar su calidad. En esta apuesta optimista puede leerse (además de una defensa del nuevo público que compra sus libros en el mercado) una descripción del proceso impulsado por las publicaciones periódicas, desde la perspectiva de sus actores: cocheros y verduleras, pero también jóvenes, mujeres, empleados, se habitúan a leer y este hecho trasciende el registro privilegiado por *La Razón*, el de la explotación del mal gusto.

"Nuestros escritores"

Ahora bien, para colocar este debate en un marco que incluya a público y autores, ¿cuál era la imagen que de sí mismos tenían los que escribían estas ficciones? En las páginas de *El Suplemento*, desde su primer número en marzo de 1920, se publicaron una serie de biografías o autobiografías de autores de LNS (que, por otra parte, solían escribir para las otras revistas), con el título de "Nuestros escritores". Son textos muy compuestos, artificiosos y tipificados, donde no puede leerse una verdad referencial pero sí, claramente, un ideal de autor: el que el público buscaba y el que los mismos escritores reconocían como decente y apropiado.

Antes de estos textos, y para colocarlos, sería bueno repasar la declaración de propósitos que encabeza el primer número de *El Suplemento*, porque interviene en el debate diseñado más arriba. Se comienza por una reivindicación del espacio construido por LNS, que, como resultado, se proyecta al campo de la literatura de ficción en general. El texto insiste sobre un malentendido básico respecto del tipo de textos que se publican en LNS. Repite, con el título mismo de la revista, que se trata de novelas, mientras que *El Suplemento* se consagrará al cuento. A partir de esta discutible afirmación, discutible en términos de la preceptiva y de lo generalmente aceptado por la costumbre, se hace evidente que el gesto por el cual se designa a lo que en realidad son muy claramente cuentos como *Novelas* tiene que ver con la reivindicación de lo publicado. Estas, entonces, 'novelas' han

ganado, se nos informa, una batalla importante para la literatura argentina.

La declaración de propósitos realiza, luego, una descripción del estado del campo, de las condiciones de producción que enmarcan la actividad de sus autores: "Exigir una novela por semana en un medio ambiente donde, fuera del periodismo, la literatura no ofrecía mayores perspectivas, era ir a un seguro fracaso, así se nos vaticinó, y así hubiera sido, a poner menos confianza en el esfuerzo. Desde la falta del escritor profesional, hasta la indiferencia del público por la producción literaria de aquí, todos eran factores que concurrían a malograr la empresa. Un centenar de obras puede atestiguar si hemos triunfado, y si la novela argentina existe".

Falta de escritor profesional/indiferencia del público: esta fórmula condensa todos los lamentos de los escritores argentinos alrededor del Centenario. ¿Cambió algo a partir de entonces? Más que una variación en el interés del público, es preciso pensar, en el caso de las narraciones semanales, en un cambio de público, en un sector nuevo y ampliado que ocupa su lugar en una estructura estratificada. Este cambio, del que ya se ha hablado, está acompañado por el crecimiento del número de escritores y, también, de una alteración de su perfil y de los rasgos colectivos de autoidentificación.

Las páginas que *El Suplemento* dedica a "Nuestros escritores" incluyen: un texto 'autobiográfico' o biográfico, una foto y algunas líneas manuscritas y firmadas donde se expresa, con la fuerte inflexión personal de la escritura a mano, una máxima de carácter mo-

ral o estético. Los textos biográficos son todo un género. El de Josué Quesada (ES, 3, 1920) parece especialmente significativo. Quesada empieza homenajeando al lector; con Unamuno, se define orgullosamente como escritor 'modesto', pensando "en la emoción que hemos de producir en las mujeres". Es decir: se reconoce la acusación pública y se la toma como señal: efectivamente, dice Quesada, soy de esos 'modestos', pero, queda presupuesto, que yo lo reconozca implica al mismo tiempo reconocer y respetar la identidad de mi público. Este mutuo reconocimiento está vinculado con el éxito profesional: "De mí, ¿qué podré decir? Saber que hace diez años que vivo exclusivamente del producto de mi máquina de escribir (yo no uso lapicera) supongo que no ha de interesar a nadie, si bien ha de sorprender a muchos estancieros este detalle".

Sin duda: vivir de la literatura y el periodismo significa el desarrollo de relaciones mercantiles, compra y venta de textos, revistas y colecciones con continuidad de aparición, público que permita pagarlos. Además, Quesada es un escritor de máquina y no de pluma y el hecho de que lo destaque en su texto es particularmente significativo: ha pasado por todas, conoce las redacciones de los diarios, ha sido cronista de sociales de *La Razón*,⁹ ha hecho periodismo amarillo, siempre en sociales, bajo varios seudónimos.

Pero es también un escritor que quiere ofrecer un perfil familiar a sus lectores, a los que se dirige supo-

9. Véase: José Antonio Saldías, *La inolvidable bohemia porteña*, Buenos Aires, Freeland, 1968, p. 28.

niendo invariablemente el sexo femenino: "Quiero hacer una confesión íntima que ha de sorprender a muchas: soy a través de mi aspecto y mi estatura un sentimental sensible a la belleza y una voluntaria víctima del amor con todas sus complicaciones, sin las cuales —¿verdad, lectora?— la vida no valdría la pena ser vivida".

Entonces: se es profesional, sí, pero unido a su público por un conjunto de sentimientos familiares compartidos. El escritor, lejos de pensarse orgullosamente separado del público, reitera su pertenencia a un mismo horizonte ideológico y, calificándose con el adjetivo 'sentimental', pasa una contraseña de complicidad, para crear una ilusión más de cercanía. Quesada es uno de los autores más preocupados por esta ilusión. En LND (36) publica un relato cuyo título es "La novia desconocida". Significativo título que pone a todas las lectoras en el lugar de ese personaje doblemente romántico: novia y novia de escritor. El relato consta de una introducción en la cual el amigo de un escritor muerto introduce un intercambio de cartas entre este autor de novelas semanales y una lectora que se va convirtiendo en su novia epistolar. Nunca llegan a conocerse personalmente, dato que marca la distancia real entre escritor y lectora, pero sí logran trabar una relación sentimental de almas gemelas, hecho que refuerza su comunidad imaginaria. El relato transmite el doble mensaje de que esa relación es a la vez posible e imposible. Pero es, precisamente, posible en el nivel más importante para la literatura sentimental: el nivel de las ensoñaciones, los sentimientos y los afectos. La ilusión referencial queda

fuertemente amarrada mediante el sencillo procedimiento de que, cuando el escritor se describe a sí mismo en una de las cartas, reproduce los rasgos de la foto que se publica en la tapa de la revista y que corresponde a la imagen real de Josué Quesada.

El mismo gesto de acercamiento imaginario traduce la máxima hológrafa que acompaña a la presentación de Enrique Richard Lavalle¹⁰ en *El Suplemento*: "Que el lector me comprenda de tal manera que llegue a considerarme su mejor amigo, esa es la gloria". La demagogia de la afirmación se inscribe en un horizonte ideológico marcado por el romanticismo tardío y el facilismo formal: un horizonte próximo al de sus lectores. Richard Lavalle afirma que todo lo que ha aprendido en la vida lo ha extraído de las novelas, que sólo escribe lo que le dictan sus sentimientos y que sus personajes le despiertan verdadero afecto. Esta identificación sentimental tiene también el tono demagógico del chantaje afectivo: "Ellos (los personajes) no viven mi vida, que de este modo todos se parecerían a mí, yo vivo la vida de ellos, por eso, cuando no agrada una novela mía, me duele, como si se tratara de algo de un amigo". Su idea de la materia novelesca parece también cercana a la de su público: "... porque la novela, cualquiera sea su género, histórica, o moderna, descansa siempre sobre la misma base, el juego de las pasiones, amor, odio, ambición". Además, Richard Lavalle tiene bien claras las razones por las que es necesario escribir una literatura de 'consolación': "¿Que la escuela romántica

10. Cofundador y jefe de redacción de LNS.

está fuera de lugar en esta época tan prosaica? No; la escuela romántica es eterna, porque refleja la eterna belleza. ¿Tiene demasiada poesía, demasiada ilusión, lo que contrasta violentamente con la vida real?... Precisamente, esa es su fuerza. Ofrecer un desquite, ser como consuelo, donde se ve la vida tal como se deseara".

La literatura es pensada desde su carácter compensatorio de las vicisitudes reales y, en consecuencia, los escritores son los oficiantes de esta práctica amable; proporcionar a sus lectores un cuadro ideal, donde se reparen moderadamente algunos de los sinsabores de la vida diaria. Una expresión tan explícita de esta ideología literaria corrobora la imagen de escritores profesionales de mercado que se esfuerzan por sintonizar las tendencias y sobre todo las fantasías de su público.

Sara H. Montes (ES, 7) confirma esta estética del sentimiento. Al reivindicar a las escritoras mujeres, razona, también en complicidad con el público, defendiendo la lógica del corazón, ésa que rige en el imperio de los sentimientos: "No obstante la gran cantidad de novelistas europeas, aún no están acostumbrados a considerar que sea una tarea digna de mujeres y se nos lee con alguna desconfianza; empero, el gran público, cree más en nosotras ... Acaso recuerde que, quien en la niñez sabía ponerse a la altura de su inteligencia, narrándole historias que excitaban su admiración, en la mayor edad puede hacer lo mismo, y mejor, que, a la experiencia adquirida une la gran cualidad de juzgar con el corazón, y en la vida el corazón es todo ... En mis novelas planteo situaciones pasionales, reflejando nuestra idiosincrasia, más inclinada a resolver con el corazón que con la cabeza".

Es clara, en los textos citados, la tendencia igualadora, en lo imaginario, de escritor y público. Su espacio común es el del cultivo del sentimiento, ya sea frente a la realidad 'prosaica' de la vida cotidiana, ya sea porque la lógica del sentimiento es percibida como la más legítima y 'verdadera'. Este pacto de mimesis con el lector está razonado también desde la lengua, en la autobiografía de Héctor Olivera Lavié (ES, 13): "Creo que una novela debe dar más ideas que sensaciones, debe suscitar emoción ¡sobre todo emoción! y para lograr esto es necesario reducir el lenguaje a expresiones sintéticas llegando hasta desechar del léxico toda palabra que no estuviera incorporada al lenguaje corriente, llano y sencillo".

Emoción + pacto de mimesis lingüístico con el lector + clisé: ésta es la fórmula que los autores de LNS consideran la piedra de toque de la comunicación con el público. La fórmula se combina mal, sin embargo, con algunos de los escritores que se mencionan con admiración en las autobiografías de ES: Stendhal, Dickens, Dostoievski, Tolstoi, Zola, Balzac, Azorín, Galdós, Baroja configuran un parnaso que no debe legítimamente cargar con la responsabilidad de lo que sus admiradores producen.

En los números 12 y 15 de ES aparecen las biografías de Raúl Casariego y José Antonio Saldías respectivamente. Es informativo contrastar el tono moral que las rige con las memorias de Saldías publicadas con el título de *La inolvidable bohemia porteña*. El tono moral es precisamente necesario para completar el pacto de mimesis con el lector, pacto en el cual ni la literatura publicada ni la vida de sus escritores puede definirse

como simple diversión. Marcelo Peyret (ES, 9) afirma: "Creo en la novela, no tan solo, como generadora de emociones estéticas o de momentos de solaz, sino como *factor educativo*. Por eso opino que los escritores deben tener conciencia de sus responsabilidades, las que están en razón directa al talento de cada uno. ¡Se puede hacer tanto bien, o tanto mal, al adueñarse de la emoción de los lectores!". Claramente, estamos colocados en el eje de una estética de la identificación. Y, correlativo a ella, el escritor suena (allí estaría su triunfo) con ser dueño de sus lectores: cautivarlos con sus obras.

Quizás por esta razón, las imágenes que los escritores proporcionan de sí mismos en estas breves autobiografías (que proporciona la redacción en idénticas biografías) tienden a constituirlos en figuras edificantes. Hablan a una sociedad pacata, a cuyas reglas de conveniencia el escritor debe sumarse. Por eso, si se compara la biografía de Raúl Casariego, incluida en el número 12 de ES, y la imagen que de Casariego proporciona Saldías en sus memorias, el lector se encuentra ante dos hombres diferentes. En ES, el texto no tiene vacilaciones, Raúl Casariego recibe la denominación de "héroe" y su vida de bohemio es filtrada por la ideología del género "vida de artista". Se evocan "muchos años de lucha encarnizada, descalabros lamentables, y esperanzas eternamente renovadas... En los que, como Casariego, la existencia no es un sendero florido, y han de luchar y esperar a toda hora, las cualidades del héroe están más rigurosamente diseñadas, y son, sin romanticismo,

las primordiales". *Sin romanticismo*: esto es simplemente una denegación. De hecho, la visión del texto está por completo permeada de un romanticismo que convierte en un titán hamletiano al holgazán porteño.

Pero sería equivocado pensar que el anónimo redactor de la biografía de ES tiene una relación cínica con la imagen de escritor que construye. Esta imagen es, más bien, una pantalla social y estéticamente necesaria donde se proyectan ideales y figuras de escritores que responden al módulo ennoblecedor del tardorromanticismo, presidido por la certeza de que "la existencia no es un sendero florido". Esta máxima afecta tanto al escritor como al público y, por ello, une ambos horizontes ideológicos.

Pero treinta años después, cuando Juan Antonio Saldías escribe sus memorias, el compromiso de ganar ese público medio había sido disuelto por el tiempo y las transformaciones. Saldías recuerda entonces más libremente su colaboración teatral con Casariego en la redacción de una obra, *El distinguido ciudadano*, que se estrenó con gran éxito en 1914: "Nos parecía mentira a Casariego y a mí estar viviendo esa realidad. Nuestras planillas (de boletería) tenían la elocuencia de las cifras. Entre un sábado y un domingo habíamos cobrado ochocientos sesenta pesos de derechos, y las entradas del 6 de octubre al 6 de noviembre arrojaban un total de 76.000 pesos, pico más o menos. Lástima grande que a Raúl, la verde carpeta perpetuara su pobreza al cabo de las suculentas liquidaciones, pero cuando le llamé la atención, me hizo una escena elocuentísima de la emoción que experimentaba

apostando la ganancia a una carta. Se ganara o se perdiera. Lo dejé en lo suyo".¹¹

Disparado por el éxito, el héroe Casariego invierte en la verde carpeta todas sus ganancias resistiéndose a pensar en el futuro, como se lo aconseja fraternalmente Saldías. La holgazanería bohemia se adueña del triunfador a tal punto que la segunda obra que firman ambos amigos, *El gaucho Robles*, fue escrita casi íntegramente sólo por Saldías: "De noche, el póker le largaba tardísimo y desganado" y "cuando no póker, 'damas'".¹² Pongámoslo en paralelo con la biografía de ES: "Pero no importa, Casariego trabaja siempre, y cuando quiere un momento de descanso, crea la biblioteca de la Sociedad Argentina de Autores, y en su enriquecimiento no ahorra esfuerzo ni mal rato. Autor teatral, forjador de novelas, y periodista, es el tipo del intelectual que surge como una figura lógica en nuestro ambiente de gran ciudad...". Esta última frase de la biografía de ES se acerca más a la realidad de la 'vida de autor' que las valoraciones morales que la preceden. En efectos, estos escritores profesionalizados jugaban al mismo tiempo en el periodismo y la literatura, animados casi siempre de la esperanza de pegar un batacazo en el teatro. Mientras éste no llegaba, las publicaciones semanales y el periodismo les proporcionaban los medios de vida y la ilusión de que seguían oficiando una profesión dignificada por el arte.

¿Cómo se constituía uno de estos escritores? ¿Cuáles eran los episodios más o menos característicos de

11. Saldías, *op. cit.*, p. 213.

12. *Ibid.*, p. 222.

ingreso a la vida literaria? Saldías, en su autobiografía aparecida en ES (15) se detiene en la iniciación periodística y la iniciación teatral. Menciona, a propósito de la primera, a Mario Morales, secretario de redacción de *La Razón*, y a Joaquín de Vedia, crítico y asesor literario de la compañía teatral Pagano-Ducasse, a propósito de la segunda. La historia de Saldías es la de un doble batacazo, en el periodismo y en el teatro. Las dificultades de aprendizaje son muy rápidamente superadas en *La Razón*, para llegar rápidamente al éxito con la página policial de *Crítica*, en 1913. Pero esta historia aparece contada de manera diferente: en ES, es la enseñanza y el aprendizaje de una "religión de la voluntad"; en las memorias se la sintetiza, en cambio, con una anécdota de iniciación de tono costumbrista porteño, que refiere el ingreso a *La Razón* del novato: "—Y vos ¿que querés? —Yo quiero ser periodista, contesté, tomado de sorpresa. Jamás había escuchado yo una carcajada semejante por lo sonora y sostenida".¹³ El apellido Saldías (el padre es un notable, diplomático e historiador) salva la situación, porque en un campo intelectual reducido y en formación como el de Buenos Aires en la primera década de este siglo todavía se conservaban formas premodernas de acceso y relación.

Pero lo notable no es la previsible trivialidad jocosa del episodio, sino su transformación edificante *ad usum* de las lectoras de *El Suplemento*. Morales, que lo somete a las típicas bromas de iniciación en las memorias, se convierte aquí en un personaje tutelar: "Con

13. *Ibid.*, p. 26.

él empecé a borrar las primeras cuartillas, él me sacó de entre todos, para, al transmitirme la energía de su espíritu luchador, dejarme en el alma el recuerdo de mi primer campaña, y con él la serena y respetuosa expresión con que corro a estrecharlo entre mis brazos, cuando a cualquier hora y en cualquier vericuetos de la vida lo hallo con su eterna sonrisa y la mano presta a empuñar de nuevo la divina herramienta". Esta lectura ennoblecedora de la profesión periodística contribuye a formar, en el público y en los mismos escritores, una idea de ese "sacerdocio laico", que son la literatura y la prensa. Como elemento importante en la formación de ideologías profesionales, no puede hacerse de ella, simplemente, una falsedad de la ideología.

La versión bohemia romántica, pero a la vez moral de la vida de artista articula una de las narraciones semanales. Se trata de "Un lunar en la mejilla" (LNS, 182), de Marcelo Peyret. Una muchacha descubre que su tío es escritor de las novelitas que ella y sus amigas leen; pese a que sus familias no se tratan, decide ir a conocerlo. El relato presenta, entonces, al tío como a un bohemio pobre pero sobrio: "¿Crees tú que una persona decente puede vivir así, en este desorden, en esta pobreza, pudiendo ser rico como tu papá? ¿Crees (sigue preguntando el tío) que esa misma persona, en vez de preocuparse en ganar dinero, se entretenga en borrar papeles? ¿Crees por último que alguien que no sea un perdido puede levantarse a esta hora, como vengo de hacerlo yo, para acostarse de madrugada, andar mal vestido, e infinidad de otras cosas que no puedo decirte?".

¿Cuáles son esas cosas? Las que se callan pero forman parte de la vida de artista, que pueden leerse en las memorias de la época y que forman también parte del material ideológico y experiencial de los cuentos: la bohemia porteña, el mundo del teatro, las relaciones de hombres en los cafés, la escasez de mujeres 'honestas' en esos espacios.

De todas maneras, en el relato de Peyret se descubre el esfuerzo por describir una bohemia pobre y austera: "... un señor sin melena, con corbata como la que usa todo el mundo, en una fea casa donde sólo ocupa una más fea pieza, en la que todo está en desorden, con unos malos muebles alquilados, una mesa tambaleante, llena de feos papeluchos, y fumando una pipa maloliente ...". Pero este mismo hombre posee el toque que da la sensibilidad de artista, una mirada nueva y original sobre las cosas que resulta especialmente seductora para el alma femenina, una mirada que no es imantada por el dinero y que, por lo tanto, no rinde tributo a la grosería materialista del mundo burgués: "Todo lo que él decía era justo, razonable; ninguno como él sabía sacar tanto partido de las cosas más nimias. Una flor, una planta, era materia suficiente para una larga disertación. Un mendigo que les tendiese la mano bastaba para que él la emocionara hablando del dolor de los humildes, del hambre del pueblo, de la injusticia social...".

Esta sensibilidad, que es como un "eco sonoro", necesita de un mundo poblado de almas parecidas. Mientras no las encuentra, oscila entre dos tipos de mujeres: "las que le amaban o eran amadas por él" y "las dueñas de las casas de pensión". Sin embargo,

sabe que sus lectoras son otras: aquellas que, como la heroína del cuento, pueden *emocionarse hasta las lágrimas con su literatura*. Y esa emoción es un test de belleza: "Él le leía las novelas antes de enviarlas a la imprenta, y por la emoción que le causaban, sabía de antemano cuáles eran los pasajes que iban a gustar y cuáles los que debían ser reformados". La estética de la emoción, pensada por autores hombres y probada sobre lectoras mujeres, no se combina mal con el discurso edificante del mismo Peyret, en su retrato literario publicado en ES.

Estos retratos de artista están tensionados por varios ideales: a) el escritor profesional que vive de su actividad literaria, teatral y periodística; b) el escritor consciente y responsable de su sacerdocio social, aun cuando no se sienta necesariamente un reformador; c) el escritor que está inmerso en el imperio de los sentimientos y para quien éstos son más importantes que el estilo y las formas; d) el escritor repentista, hijo de todo del momento y la inspiración, opuesto al escritor con 'proyecto'.¹⁴

Enfrentados con una fuerte demanda de público, estos escritores, a veces no demasiado preparados para su oficio, optaban por responder a esta demanda con una literatura que, por sus características, se escribía muy rápidamente y no excluía ni la repetición ni el cliché, sino que más bien los promovía como procedimientos narrativos. Del horizonte ideológico de un buen número de estos escritores al horizonte de su

14. Escritores con proyecto, en el sentido en que Bourdieu usa este término, fueron, por ejemplo, Payró, Gálvez y Quiroga.

público no había hiatos decisivos, si se considera a Richard Lavalle, por ejemplo, un escritor tipo (y no hay razones para no hacerlo: dirigía, además, una de las revistas).

Ahora bien, en las publicaciones periódicas de ficción estos escritores se mezclan con otros que provienen de la literatura culta: Quiroga, Güiraldes, Reyles, Darío, Ingenieros, Cancela, Gerchunoff, Gálvez, Mateo Booz y un hombre que solía escribir para públicos muy variados como H. P. Blomberg. Sin duda, la serie integrada por estos últimos escritores tenía una diferente imagen de sí. Ello puede comprobarse fácilmente cuando se revisan sus memorias: ninguno menciona en ellas a los escritores típicos de las publicaciones semanales (aunque el mismo memorialista haya escrito relatos de ese circuito) e ignora por completo esta zona de la producción narrativa. La revista *Nosotros*, que se ocupó prácticamente de todo lo editado en la Argentina de esos años con un eclecticismo insuperable, ni siquiera menciona a estas colecciones de cuentos como publicaciones en curso. Gálvez, cuyas memorias no dejan superficie del campo intelectual sin recorrer, sólo menciona a Otto M. Cione, entre los escritores que pertenecen al espacio de la literatura semanal. Estos silencios significativos hablan de una temprana estratificación del campo y de sus zonas de prestigio, que desplazaba hacia sus márgenes a los que sólo eran productores de literatura de consumo.

Puede pensarse que muchos de estos nombres formaban parte de un mundo literario de segunda categoría y que el silencio con que los autores 'cultos'

Como
gracia
Moral
con
los
relatos
a lo
Gálvez
que es
Cione
con
Gálvez
que es
que
esta
serie)

rodean sus producciones para las revistas semanales nos indica cómo juzgaban su propia incursión por esta zona de la literatura.¹⁵ He podido estudiar de manera especial, por diversas circunstancias, el caso de uno de los escritores exitosos del género semanal. Se trata de Pedro Sonderéguer. Su nombre comenzó a llamarme la atención, por la reiteración de algunos temas morales incrustados en los cuentos y por la tendencia al planteo de situaciones límites no siempre resueltas del modo más convencional.¹⁶

Por diversas circunstancias, llegó a mis manos una caja de recortes de diarios y revistas que había pertenecido a Sonderéguer. Estaban allí algunos de sus relatos más extraños (por ejemplo, "El más bello sacrificio", LNS 376) y un conjunto de artículos que, sobre política colombiana, Sonderéguer había publicado en diarios de Buenos Aires y de Bogotá. Junto a ellos, artículos filosóficos, poemas manus-

15. Quiroga es un caso particular en la serie. No sólo su relación con la escritura es profesional y buena parte de sus medios de vida provienen de ella, sino que, bajo su dirección, *El Cuento Ilustrado* es una de las revistas menos típicas y, al mismo tiempo, de más elevada calidad literaria de las estudiadas. Dirigida hasta el número 18 por Quiroga, ECI se caracteriza por una superioridad gráfica notable, gracias a las ilustraciones de Sirio y Málaga Grenet, ilustradores de renombre también en las ediciones de literatura 'alta'.

16. Un cuento particularmente extraño de Sonderéguer ha llamado la atención de la investigadora norteamericana Kathleen Newman, que analiza "La mujer imposible" (LNS, 100). Véase: K. Newman, *The Argentine Political Novel: Determinations in Discourse* (tesis presentada en la Stanford University y publicada por University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1983).

critos, críticas de libros, desde comienzos de siglo hasta fines de la década del treinta.

Lo que un autor guarda en su caja de recortes, a lo largo de los años, es posible que sea parte de lo que más valora en su producción. Esos recortes proporcionan una imagen no sólo de lo que el autor fue, sino fundamentalmente de cómo le gustaría ser visto y verse a sí mismo: su imagen ideal, tenuemente apoyada en sus realizaciones textuales. Familiares de Sonderéguer me aseguraron que una de las fuentes principales de sus medios de vida y la de sus varios hijos y esposa, fueron, en el período de auge de las narraciones periódicas, precisamente la redacción de relatos destinados a ser publicados en esos medios. Un verdadero profesional de las narraciones semanales, Sonderéguer aspiraba, sin embargo, a otra consagración como autor y su caja de recortes exhibe las huellas de ese proyecto.

En 1912, Juan Más y Pí organiza, para *La Razón* de Montevideo, una encuesta a escritores rioplatenses. Sonderéguer guardó su propia intervención, publicada el 14 de diciembre de 1912 junto a las respuestas de Constancio C. Vigil y Horacio Quiroga. En la semblanza que precede a las respuestas de Sonderéguer, y que por su tono parece preparada por él mismo, se explica que este escritor, de origen colombiano, realizó muchísimos viajes, aclarando convenientemente que se trató no de las andanzas de un bohemio sino de verdaderas lecciones de vida y experiencia. Este típico movimiento de diferenciación de la 'bohemia' como forma de la vida artística, es común en casi todos los escritores del período. La comparten con

Sonderéguer, Gálvez, Payró y Giusti, quienes coinciden en designar como bohemio sólo a Charles de Soussens. Bohemio significaba para estos escritores alguien carente de una relación profesional con la literatura y, en consecuencia, alguien que no podía aspirar a vivir de ella ni a trazar un proyecto de escritura a largo plazo.

En la semblanza de Sonderéguer figuran, además, las obras que ha publicado y las que tiene en curso de redacción. Junto a una novela, *Cóndor*, de 1904, se destacan especialmente dos libros de ensayos, *Crítica del genio*, de 1907, caracterizado como un "estudio de alta crítica" y *Los fragmentarios*, de 1909, "obra de una rara originalidad". En ese momento, el escritor está preparando unos diálogos sobre moral y arte, que son anunciados con el título de *El pensador*. En la organización de los datos de la semblanza queda claro cuáles son las zonas de su producción que el escritor valoriza.

Como las de muchos de los que contestan a la encuesta, las opiniones de Sonderéguer sobre literatura argentina son duras y exigentes. Respecto de la novela y el teatro declara: "Mi opinión es desfavorable. Si se exceptúa *La gloria de don Ramiro*, se puede afirmar que la novela argentina no ha descollado nada. Por lo demás, es de una pobreza desolante. En cuanto al teatro, la producción es de una abundancia que rivaliza con su mediocridad. Entre los jóvenes hay algunas esperanzas". Quien juzga con esta severidad el panorama literario contemporáneo, escribirá cinco o seis años después un buen número de relatos para las publicaciones semanales. No es sorprendente, entonces,

que esta actividad suya en la ficción, considerada menor, no ocupe un lugar importante en la caja de sus recuerdos literarios. Ni ocupe, tampoco, un lugar importante en los recuerdos familiares sobre Sonderéguer.

Sonderéguer coleccionó en cambio con dedicación sus artículos, aparecidos fundamentalmente en *La Nación*, sobre temas filosóficos y morales. Sus títulos: "La actividad fundamental", "Consideraciones sobre el instinto", "Sobre la génesis de la cultura", "La obra como función; almas dinámicas", "Tendencias de crecimiento y reproducción; lo que le deben el arte y el lenguaje", "El sentimiento cósmico", marcan una temática. Se trata de pequeños ensayos filosóficos, con muy pocas fuentes citadas, escritos a la manera de reflexiones generales sobre las perspectivas que la ciencia moderna abriría a la consideración de la evolución humana y de los fenómenos de la mente. Exhiben un gusto muy principio de siglo por los casos de parapsicología o las generalizaciones sobre el lugar del instinto en la constitución de las sociedades y las relaciones interpersonales. Pero es, sin duda, en ellos donde Sonderéguer depositaba sus mayores esperanzas intelectuales. Hoy nadie recuerda a Sonderéguer, atrapado por la doble pinza de las decenas de novelas que escribió y que fueron borradas de la memoria cultural de sus colegas de la literatura 'alta', y su proyecto filosófico, con el cual el paso del tiempo fue tan inexorable como con las narraciones semanales.

No es improbable que este destino ejemplar de Sonderéguer haya sido compartido por muchos de los autores de relatos periódicos. En el fichero de la Bi-

blioteca Nacional, estos autores figuran muy frecuentemente con obras que no son sólo los relatos de las colecciones semanales. Muchos de ellos intentaron el teatro y, en ocasiones, fueron también traductores. Pero, además, escribieron gran cantidad de ensayos periodísticos de tema social, filosófico, literario, moral y legal.¹⁷ Hombres de dos mundos culturales, conocieron la gloria efímera de la novela semanal (gloria de barrio, como diría la revista *Martín Fierro*) y el olvido, quizás piadoso, de sus proyectos literarios serios.

17. Del fichero de la Biblioteca Nacional, se extraen datos como los siguientes: Carrasquilla Mallarino, autor de LNS 223, y de un volumen de cuentos y novelas cortas anteriormente publicadas en estas colecciones, escribió además un libro de *Máximas y pensamientos*, Buenos Aires, Cía. Impresora Argentina, 1939; Sara H. Montes, prolífica autora de narraciones periódicas, publicó varios libros de poemas y meditaciones cristianas; Julián de Charras, también escritor periódico conocido, publicó en 1910 un poema histórico, *La epopeya patria*, y gran cantidad de poemas patrióticos en diarios y revistas; Otto M. Cione, además de muchas narraciones como las estudiadas, publicó una docena de obras teatrales de gran éxito; Richard Lavalle, jefe de redacción de LNS, publicó prólogos y artículos sobre San Martín y Sarmiento, una novela histórica, artículos de costumbres y un volumen, muy celebrado, de *Cronicones bonaerenses*, Buenos Aires, 1927; Julio Llanos, folletínista y novelista sentimental, publicó además un ensayo sobre *La cuestión agraria*, La Plata, 1911 (sobre Julio Llanos puede consultarse la bibliografía preparada por T. Frugoni de Frizsche: "Un folletínista olvidado", Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1972); Josué Quesada, uno de los más exitosos en el género, pronunció conferencias, luego publicadas, con temas tales como "La hora de la argentinidad"; escribió también un libro sobre Mar del Plata y respondió a reportajes radiales sobre "Temas y problemas argentinos"; Victorina Malharro escribió varios libros de lectura para la escuela primaria, etcétera.