

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO
PROGRAMA POSGRADO EN LETRAS

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

La Novela Semanal
(Buenos Aires, 1917-1926):
un fenómeno editorial y sus proyecciones
en la cultura de masas

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA
EN LETRAS PRESENTA

MARGARITA PIERINI

Asesor. Dr. Federico Alvarez Arregui

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. p. 5

CAPÍTULO 1. p. X

Algunas precisiones conceptuales: acerca de la literatura, la literatura popular, la literatura de masas.

- Un campo complejo.
- ¿"Literatura" o "literatura popular"?
- En torno al concepto de literatura popular.
- Literatura de masas: problemáticas y revisiones.
- A modo de conclusión (provisoria).

CAPÍTULO 2. p. X

El largo devenir en una ciudad letrada. El contexto histórico-cultural de las novelas semanales argentinas.

- Los inicios de una industria editorial.
- En el mundo del libro.
- Un año liminar: 1915
- Una empresa cultural hispanoamericana.

CAPÍTULO 3. p.X

***La Novela Semanal* como espacio editorial para los nuevos lectores urbanos.**

- Los orígenes de la colección.
- Los programas de *La Novela Semanal*.
- Las razones de un éxito editorial: algunas hipótesis.
- Líneas temáticas en *La Novela Semanal*.
- La ciudad como escenario y protagonista.

CAPÍTULO 4. p.X

Los autores de *La Novela Semanal*. Su lugar en el campo intelectual. Su vinculación con la literatura de masas.

- El programa de *La Novela Semanal* para los escritores nacionales.
- Los autores de *La Novela Semanal*: un panorama.
- Tres perfiles de escritores: Sara H. Montes. Josué A. Quesada. Héctor Pedro Blomberg.
- El escritor profesional y la literatura de masas.
- Los autores *semanales* frente a su creación.

CAPÍTULO 5.

p.X

**La recepción crítica de *La Novela Semanal*
a lo largo de un siglo.**

- La recepción de los contemporáneos.
- En la mitad del siglo.
- El clivaje de los años 60.
- Los estudios actuales.

CONCLUSIONES

p. X.

BIBLIOGRAFÍA

p. X

APÉNDICES

p. X.

Introducción

La forma en que se llega a entender o apreciar una literatura como popular no depende en absoluto de lo que ésta es en sí misma sino de la relación esencial que se tiene con ella.

Declarar *popular* una literatura o un objeto es tener en cuenta una relación y comprometerse así en un discurso político (y en una política del discurso), sabiendo que ello supone tomar partido en detrimento de otro discurso posible.

G. Bollème (1990)

Al interesarnos por una colección de relatos de difusión masiva que en la década del 20 circularon ampliamente en la Argentina a través de circuitos paralelos a los de la literatura "canónica" nos planteamos las razones por las cuales estas producciones fueron marginadas de ese canon, ya sea a través de la descalificación por motivos estéticos, ya sea a través del silenciamiento que suele constituir la herramienta más eficaz de la censura.

Consideramos entonces la posibilidad de abordar este objeto de estudio —un corpus literario prácticamente desconocido, salvo algunas excepciones¹— atentos a las diversas problemáticas que surgían a partir de la investigación: ¿cómo se inserta este fenómeno cultural —las *novelas semanales*— en el campo intelectual que las vio nacer y desarrollarse? ¿Cuáles son sus antecedentes, sus modelos? ¿Cuál es su aporte original? ¿De qué manera la irrupción de la masa de lectores convocados por estas colecciones impactó en los cánones literarios y estéticos vigentes? ¿Qué elementos entran en juego en la valoración que hicieron de ellas sus lectores? ¿Sobre qué conceptos se sustenta la marginación de que fueron objeto durante largo tiempo?

Cada una de estas preguntas dio lugar a una serie de hipótesis que, al desarrollarlas, nos permitieron llegar a algunas conclusiones. Conclusiones que quedan abiertas, por cierto, como ocurre particularmente en el campo de la literatura popular, a nuevas preguntas, a nuevas hipótesis, porque precisamente, como se verá en el desarrollo del trabajo, "es la no fijeza lo que caracteriza a la literatura o el objeto que buscamos" (Bollème 1990:19-20)

La elección del objeto de estudio

Dentro de la nutrida serie de *novelas semanales* —que podrían estudiarse como un *sistema* en el que interactúan propuestas programáticas, líneas ideológicas, formas de diseño, géneros prefijados, circuitos de edición y difusión, selección de temas y autores— elegimos para nuestra investigación *La Novela Semanal*² argentina, la colección creada y dirigida desde 1917 por Miguel Sans y Armando del Castillo. La elección se funda en varias razones:

1) La posibilidad de investigar la colección completa en el periodo en que se constituye como una publicación literaria (1917-1926)³. No es casual el hecho de que LNS haya sido objeto de especial cuidado y atesoramiento, no sólo en la colección que posee la biblioteca de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) —sede de nuestra investigación— sino en otras hemerotecas⁴. Los volúmenes cuidadosamente encuadernados en estos casos —que han permitido salvar los 500 números de la clásica dispersión que sufren las publicaciones periódicas— son un signo del lugar relevante que, entre otras colecciones del mismo género, ocupó para sus receptores *La Novela Semanal*.

¹ Es el caso de algunos relatos de autores reconocidos que fueron reeditados en libro, como los de Horacio Quiroga, Enrique Larreta, Arturo Cancela, Juan Carlos Dávalos.

² En adelante abreviamos LNS.

³ Para las demás colecciones relevadas —alrededor de 30 en la Argentina entre los años 1917 y 1953, hasta donde tenemos noticia— solamente hemos podido consultar algunos periodos de la publicación, o unos pocos ejemplares sueltos. En la Bibliografía damos la lista de las novelas semanales relevadas hasta la fecha. Como es sabido, en el campo de la literatura popular, todo investigador se convierte en detective — o más bien en rdbomante— perpetuamente a la caza de nuevos hallazgos que le deparan el azar de las bibliotecas, librerías de viejo o generosos aportes de colegas poseídos por la misma obsesión.

⁴ La más completa en este campo es la de la Fundación Bartolomé Hidalgo, en el barrio de Boedo, Buenos Aires.

2) Consideramos que LNS constituye la colección más valiosa de ese *sistema* debido a la suma de diversos factores:

- a) La clara definición de sus propósitos como "empresa cultural" y la capacidad de sus editores para llevarlos a la práctica.
- b) La calidad literaria de una gran parte de los autores y textos seleccionados.
- c) La pluralidad de temáticas y de líneas ideológicas a las que abre sus páginas.
- d) Su capacidad para perdurar en el tiempo —casi una década— a través de transformaciones que, incorporando renovaciones editoriales, no alteraron la línea original⁵.
- e) El "modelo" que establece LNS para el género en la Argentina, y que instala un estereotipo con el que se identifica, no sólo una forma de narrar historias, sino una manera de vivirlas⁶.

A partir de estos presupuestos, iniciamos una investigación sobre LNS que se tradujo en diversos resultados:

- Dos proyectos de investigación que dirigimos en la UNQ entre los años 2000-2004 con un equipo integrado por Paula Labeur, Laura Cilento y Horacio Campodonico. El primero sobre *La Novela Semanal (1917-1926). Lecturas y lectores de una publicación de masas en Buenos Aires*. Y su continuación, sobre el corpus de novelas semanales argentinas (*Las novelas semanales como empresa cultural. Una investigación sobre publicaciones periódicas en la Argentina (1917-1950)*).
- La reedición de una selección de textos de LNS, publicada por la editorial de la UNQ y entregada con la edición dominical del diario *Página 12*, lo cual le dio una difusión masiva (con tiradas de 80.000 ejemplares). En 1999 se publicaron cuatro volúmenes (de una serie de diez); diferentes crisis —económicas e institucionales— detuvieron el proyecto, que esperamos continuar próximamente.
- La publicación de un libro con los resultados de las investigaciones realizadas por el equipo, al que nos remitiremos en diversos pasajes de este trabajo (Pierini *et al.*, 2004, CSIC).

Los resultados parciales de esta investigación, que desarrollamos desde hace siete años, fueron expuestos y sometidos a discusión en diversos congresos y seminarios. Algunas publicaciones surgidas de estos análisis se incluyen en la bibliografía.

Los estudios antes mencionados nos permitieron dibujar el "mapa" de LNS, analizando los aspectos históricos de su creación y evolución, así como las estrategias editoriales de sus directores. Realizado ese trabajo preliminar y descriptivo (cuyos resultados se exponen en el libro citado) nos planteamos ahora abordar algunas de las problemáticas que surgen del estudio de esta colección popular y que constituyen el objeto de esta tesis:

1) En primer lugar, corresponde definir los conceptos con los que trabajamos: *literatura popular* y *literatura de masas* son términos frecuentemente asociados (cuando no intercambiados) y son objeto de una amplia discusión que trasciende lo semántico para abordar el fenómeno desde perspectivas históricas, sociológicas y 'comunicacionales'.

2) El contexto histórico y cultural que hace viable la aparición y la trascendencia de LNS en el campo de lectura del periodo. Adelantamos aquí una aclaración: al referirnos al "periodo estudiado" hablamos de los años 1917-1926, es decir, la etapa literaria de LNS que es objeto de nuestro análisis. En el desarrollo del trabajo apelamos también al término "los años 20" para referirnos a la época. Si bien estrictamente LNS no corresponde a ese periodo (se inicia antes —noviembre de 1917— y concluye antes también —noviembre de 1926) dentro de la historia de la cultura argentina los años 20 son un periodo connotado por una serie de características que los identifican y que se corresponden con el "aire de época" que ofrece nuestra publicación⁷.

⁵ Nos referimos al periodo elegido para esta investigación (1917-1926). Posteriormente se va a transformar en una revista para la mujer y el hogar, con escaso lugar para la literatura.

⁶ En una entrevista (1930) el pintor Quinquela Martín —que fuera un niño expósito, criado por inmigrantes italianos—, afirmaba: "Continuamente me encuentro en situaciones de novela. De novelas de ésas de veinte centavos" (Saitta-Romero 1998:105). Por su parte, en la película *Tango* (1931), el primer film sonoro argentino, la protagonista, a cargo de la actriz Tita Merello, caracterizaba su propia vida como "una novela semanal".

⁷ Se trata del periodo de los gobiernos radicales (1916-1930) caracterizado, entre otros aspectos, por ser una etapa de ascenso de las clases medias, conformación de pautas de sociabilidad de las nuevas clases populares (cf. Romero 1995), acceso a los medios de co-

- 3) Las propuestas culturales que promueven los editores de LNS y su inserción en el campo intelectual del periodo.
- 4) Los autores de LNS: su lugar en el campo intelectual y su vinculación con la literatura de masas.
- 5) La recepción de LNS por parte de la crítica, leída en el contexto del debate sobre la cultura de masas.

El horizonte teórico

Para el abordaje teórico de la investigación partimos —como señalamos en la presentación del proyecto de tesis— de una perspectiva donde la sociología de la literatura, propuesta por Escarpit en un texto clásico (1971), se amplía con las que ofrecen los estudios culturales, en particular los de Williams (1980, 1994, 2000, 2003). Las teorías de Bourdieu (1983, 1993) sobre el campo intelectual y el lugar del escritor en la sociedad moderna están presentes en el horizonte conceptual desde el cual pensamos esta tesis. Las ideas de Gramsci (1961) sobre literatura popular constituyen uno de los ejes fundamentales de nuestro análisis, así como los estudios de Eco (1995,1998), Bollème (1990) y Enterría (1983, 1995) sobre literatura popular y los de Martín Barbero (1993) sobre el papel de las mediaciones en la cultura de masas.

Para el estudio de los procesos y sistemas de edición, así como de los modos de lectura de la Modernidad, nos basamos en los trabajos de Chartier (1992, 1994, 1998). Para el fenómeno de la recepción, tomamos en cuenta fundamentalmente los aportes de Iser (1987) y Jauss (1987).

Para el análisis de la cultura del período en la Argentina nos resultaron especialmente sugerentes los trabajos de Gutiérrez y Romero (1995) sobre las “empresas culturales”, así como los trabajos de Beatriz Sarlo (1983,1985,1988) sobre aspectos teóricos y estudios de textos correspondientes al campo intelectual de los años 20.

Los estudios de Jorge Rivera (1968, 1980-86) sobre la novela popular y el folletín fueron los primeros en destacar el valor de estas publicaciones, y en tal sentido constituyeron valiosos aportes para esta investigación.

Los numerosos trabajos que investigadores españoles e hispanistas franceses han dedicado a las novelas semanales en España, así como a la literatura popular en Francia, ofrecen una valiosa perspectiva comparatística para nuestro análisis de los sistemas editoriales y la recepción de los textos (en particular Sánchez Alvarez-Insúa, 1996; Mogin-Martin, 2000; Magnien, 1995; Bollème, 1990).

Por último, pero en primer lugar en cuanto a la influencia que sus propuestas teóricas han ejercido sobre la perspectiva elegida para esta investigación, mencionamos los estudios de Adolfo Prieto, en especial los relacionados con la conformación del público argentino (1956) y con los inicios de la literatura de masas en el país (1988).

El análisis de la literatura popular lleva al investigador a descubrir las fuentes de su objeto de estudio en espacios insospechados, a la vez que le revela inesperadas vinculaciones. La bibliografía reunida da cuenta de esta diversidad, así como de las múltiples perspectivas y abordajes que nos permitieron acercarnos a una comprensión más cabal de la problemática de nuestro tema.

Corresponde destacar, junto con los ya numerosos y agudos estudios sobre el campo de la literatura popular, el valioso aporte que ha significado para nuestra tesis el acceso a la labor de redescubrimiento y revaloración de uno de los escritores más populares en toda América Latina, Amado Nervo. El exhaustivo trabajo de investigación de fuentes y de circuitos de difusión y recepción de su obra, realizado bajo la dirección de Gustavo Jiménez Aguirre, ha contribuido de manera relevante, desde una perspectiva comparatística, a nuestro análisis sobre la problemática del escritor en el contexto de la industria cultural.

Por último, la orientación sagaz y siempre estimulante, el interés por nuestros descubrimientos, siempre motivador de nuevas búsquedas, de Federico Alvarez Arregui, han acompañado y enriquecido el desarrollo de esta tesis.

En el aparato crítico que corresponde exponer en estos trabajos no hay un lugar donde hacer visibles los múltiples aportes que, a través de los años, nos acercaron muchas personas atentas a nuestra investigación: textos inéditos, repertorios bibliográficos desconocidos, vinculaciones con datos de otras disciplinas, que contribuyeron a ampliar nuestro horizonte de

municación masiva, amplia circulación de publicaciones dirigidas a distintos segmentos de lectores, conformación de un imaginario urbano.

búsqueda. Igualmente valioso y fructífero ha sido el diálogo sostenido con amigos y colegas de México y Argentina, con quienes compartimos el interés por el universo de nuestras literaturas populares.

CAPÍTULO 1

Algunas precisiones conceptuales: acerca de la literatura, la literatura popular, la literatura de masas

La investigación sobre una colección de relatos de gran difusión entre los lectores argentinos de los años 20 nos planteó una serie de interrogantes previos al análisis de los textos literarios que integran ese corpus: en primer término, el lugar marginal de esas colecciones dentro de la literatura argentina y los factores que operaron para esa marginación.

A partir de los trabajos dedicados a las novelas semanales españolas —modelo de las argentinas⁸— pudimos confirmar la existencia de una serie de conceptos arraigados en la visión dominante sobre este tipo de manifestaciones bautizadas con diversos nombres: subliteratura, infraliteratura, paraliteratura, literatura de subsuelo, literaturas marginadas (Enterría 1983). La variedad de las denominaciones daba cuenta siempre del lugar —más bien, del no-lugar— que estas producciones, cuya *literariedad*, vale recordar, también estaba en discusión, ocupaban en el campo literario.

Diversos estudiosos franceses han aportado sus hipótesis para el análisis de este terreno problemático. En Francia, donde desde los inicios de la Edad Moderna se desarrolló la edición de lecturas para el pueblo, con la *Bibliothèque Bleue* (siglos XVII a XIX); que fue la cuna del folletín (1836) y que hizo de la *literatura industrial* —como la designara muy tempranamente Sainte-Beuve⁹— una empresa de difusión masiva y universal de sus escritores populares —Dumas, Sue, Verne— el análisis de la literatura popular ha sido tema de numerosos estudios, entre los cuales resultaron especialmente productivos para esta tesis los trabajos de Bollème (1971,1990), Mogin-Martín (2000), Thiesse (2000), Borrel (1974, 1993) y Magnien (1986).

Los estudios sobre la temprana formación de un público lector en Gran Bretaña, analizada por Hauser en un texto clásico¹⁰ y posteriormente por Raymond Williams (2003), también resultaron valiosos aportes para nuestra investigación.

Después de revisar este corpus teórico, volvimos al punto de partida: el análisis de la colección de LNS como expresión de la literatura popular/literatura de masas en un periodo de movilidad social y de renovación cultural, como fueron los años 20 en la Argentina. Pudimos comprobar entonces que los problemas que suscitó su aparición y que se manifestaron a través de las voces de la crítica se corresponden con los que históricamente se dieran en los países que, como España, Francia y Gran Bretaña, habían asistido desde al menos un siglo atrás al inicio y desarrollo de esa “literatura industrial”.

A partir de esas experiencias se delimitaron conceptos y precisiones que ofrecieron un marco teórico para nuestro objeto de estudio. En este capítulo nos proponemos retomar algunos de esos conceptos. Dentro del vasto campo en el que se inserta el fenómeno de esta *literatura popular* —y que trasciende largamente las fronteras de lo literario para abarcar lo sociológico, lo histórico, lo antropológico, la historia de la tecnología, entre otros— acotamos nuestro análisis a los aspectos que se vinculan con nuestra tesis, la colección de LNS.

Un campo complejo

El crítico chileno Juan Epple introduce su estudio sobre la estructura del folletín con una caracterización de la literatura popular:

⁸ Entre los cuales resulta particularmente relevante la minuciosa investigación que Sánchez Álvarez-Insúa (1996) dedicó a las colecciones literarias en España (1907-1957).

⁹ De 1839 data su artículo “De la littérature industrielle” en la *Revue des Deux Mondes*; cit. Lyons (1998).

¹⁰ La *Historia social de la literatura y el arte* (1994), en particular, para nuestro tema, el capítulo “El nuevo público lector”.

En los últimos años, y como un proceso paralelo al desarrollo de la sociología de la literatura, han ido surgiendo estudios que centran su atención en el complejo campo de la *literatura popular*. Con este término se ha estado aludiendo, de modo general, a un tipo de literatura que se ha desarrollado *al margen de la literatura* aceptada como tal por sus valores estéticos, y en forma específica, a aquella *literatura no problemática*, cuyo objetivo básico es satisfacer una inmediata necesidad abierta en el *mercado consumidor*: la necesidad de entretenimiento, de la diversión del público.

El concepto de literatura popular, sin embargo, resulta *extremadamente impreciso* [...]. Engloba indistintamente aquella literatura que, no teniendo origen culto, llega a ser reconocida como expresión estética y social de un tipo de sensibilidad que adquiere prestigio en la Historia de Arte (el Romancero, por ejemplo) junto a otra que difícilmente puede ser estimada por su valor estético, y que debe su difusión *exclusivamente a intereses ideológicos y comerciales*. A la vez que impide deslindar el caso de aquella literatura estéticamente valiosa que llega a compartir el mismo favor —en cuanto a difusión— que la mala literatura, como ocurrió durante el siglo XIX con Balzac, Dickens o Pérez Galdós, o en nuestros días, con obras como *Cien años de soledad* en relación a los “best seller” de prestigio efímero. (Epple 1980:147) (Subrayados MP).

Citamos extensamente esta “Nota” de Epple porque sintetiza los principales ejes de discusión en torno a la literatura popular:

- a) La complejidad del campo: incluye tanto a la literatura popular/folklórica como a lo que se llamará “literatura de masas”, aquí caracterizada por el crítico como la que responde a “intereses ideológicos y comerciales”.
- b) El lugar marginal de esta literatura.
- c) Su función de entretenimiento, de “simple” diversión.
- d) El mercado, motor de su difusión.
- e) La vaguedad de las fronteras entre la “literatura estéticamente valiosa” y la “mala literatura” frente a la recepción y difusión masiva.

A estos conceptos, que van a estar presentes de una u otra manera en el análisis de la literatura popular, habría que agregar un aspecto no mencionado por Epple:

f) La censura: ya sea estética, ya moral, aparece casi inevitablemente en el debate sobre la literatura popular. Citamos aquí a R. Williams:

Existía el temor esencialmente político de que si el hombre común leía, las amenazas recaerían tanto sobre la calidad como sobre el orden (a veces uno en representación del otro)[...]. En ciertos periodos, diferentes autoridades ejercieron abiertamente su poder para impedir o limitar el crecimiento de la lectura o impedir o limitar la educación de la que ese crecimiento es la resultante natural. (Williams 2003:157).

¿Literatura o literatura popular?

En primer lugar, cabe recordar que el concepto de *literatura* ha variado sustancialmente a lo largo de la historia de Occidente. En sus *Palabras clave*, R. Williams sigue el recorrido del término desde su incorporación a la lengua inglesa (siglo XIV) con “el sentido de aprendizaje cortés mediante la lectura” (2000:202). El hombre de literatura, o de letras, “era lo que hoy describiríamos como un hombre de vastas lecturas”; un sentido que pervive en el siglo XVIII cuando el Dr. Johnson usa la palabra “literatura” para referirse a “alguien altamente letrado” (p. 203). Así, “todas las obras incluidas en la órbita del aprendizaje cortés se caracterizaban como literatura, y todos los intereses y prácticas como literarios” (p. 204). Esta concepción es la que inspira las grandes historias literarias del siglo XIX —Lanson, de Sanctis— y aun las de comienzos del XX —como la *Literatura Argentina* de Rojas— en las cuales los pensadores, filósofos, oradores, historiadores, ocupan un lugar al lado de los poetas o los escritores de ficción.

Seguendo a Eagleton (1993) se observa de qué modo el concepto de literatura va acotando su acepción al incorporar como constitutivo el elemento de “obra de imaginación”, al que se agregan los valores estéticos y la autonomía de la obra literaria, aspectos que el formalismo contribuirá a hacer considerar como determinantes en el concepto moderno de literatura.

Esta historia de la evolución del término se refiere a la creación en sí, independiente —al menos en teoría— de los factores extraliterarios. Pero al mismo tiempo es posible seguir otra historia, otro desarrollo, en el cual el concepto de literatura aparece vinculado —y a veces, también determinado— por la instancia de la recepción.

Desde fechas muy tempranas, observa Williams,

muchos y hasta la mayoría de los poemas, piezas y novelas no se consideran *literatura*, están por debajo del nivel de ésta, en un sentido relacionado con la antigua distinción del *aprendizaje cortés*; no son lo suficientemente “trascendentes” o “importantes” para merecer llamarse *obras de literatura*. Fue preciso entonces establecer una nueva categoría de *literatura popular* o *géneros subliterarios*. (Williams 2000: 205).

Ya en el siglo XVI, señala el crítico, una voz tan respetada como la del sabio John Colet, deán de la Catedral de St. Paul y creador de la St. Paul School, proponía que se “proscribiera y excluyera” obras que “mejor sería llamar borro-neadura [*blotterature*] que literatura [...]”. La aparición en estos momentos de este juicio hoy familiar nos hace sentir en presencia al menos de los comienzos de la existencia de un público lector y de los problemas desde entonces asociados a él” (Williams 2003:157).

Se suma así un factor que excluye del concepto *literatura* a una gran masa de obras que irán a formar parte de un espacio denominado con diferentes términos —subliteratura, paraliteratura— y para las cuales García de Enterría (1983) propone el de *literaturas marginadas* —que no *marginales*:

No debe confundirse *marginada* con *marginal* que, en castellano actual, lleva implícitas referencias a posturas adoptadas voluntariamente por quienes cultivan ese tipo de literatura. [...] Las literaturas marginadas designan, en cambio, esas obras literarias que han sido colocadas al margen de la Literatura, pero siguen ahí, a pesar de que han sido olvidadas, cuando no despreciadas, por aquellos que deciden quiénes —qué autores— y cuáles —qué obras— pueden y deben atraer la atención de críticos, estudiantes y lectores. (Enterría 1983: 11).

Lo que Enterría comprueba al hacer un repaso rápido de “las Historias de la Literatura Española [...] que han ido formando el conocimiento literario-historiográfico de casi todas las generaciones culturalmente activas hoy en España” resulta perfectamente aplicable a nuestro objeto de estudio:

Parecen todas ellas, o casi todas, basadas en un prejuicio o apriorismo muy claro: la literatura del pueblo, o del vulgo, o de la masa, es una subliteratura, y, como el mismo nombre indica, no es propiamente literatura. (Enterría 1983: 15).

Como señala la autora en un trabajo posterior, “no nos movemos en un terreno neutral ni anodino cuando hablamos de literatura popular” (Enterría 1995:9). Martín Barbero apunta a las razones de esta marginación:

El arte, terreno por excelencia de la denegación de lo social, es sin embargo aquel en que de manera más fuerte se demarcan los diferentes modos de relación con la cultura [...]. De tal forma, los que habitan la cultura legítima acaban por vivirla como verdaderos indígenas. Y es a eso a lo que Bourdieu llama *etnocentrismo de clase*, a “considerar natural, es decir, al mismo tiempo obvia y fundada en la naturaleza una manera de percibir que no es más que una entre otras posibles”. (Martín Barbero 1993: 91-92).

Dos casos representativos

Dos ejemplos de la literatura argentina pueden resultar ilustrativos sobre los factores que inciden en la inclusión/exclusión de una obra dentro de la *literatura*, delimitada a partir de ese *etnocentrismo de clase*.

► El *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*¹¹ fue, a fines del siglo XIX, “una suerte de catálogo ampliado que incluye una compilación de las publicaciones impresas en el país durante el periodo de 1879-1887” (Sagastizábal 2002:14). En sus nueve volúmenes el *Anuario* ofrece “una compilación de una parte significativa de la producción escrita en el último cuarto del siglo XIX, y nos proporciona un acercamiento al diseño cultural de una época fundacional de la Argentina”. Su creador y director, Alberto Navarro Viola, “formaba parte de la clase dirigente e intelectual del 80” y a su perfil de abogado y catedrático unía “la figura del intelectual bibliófilo y la del editor” (ibid.).

En el primer volumen de la publicación, entre las reseñas del rubro “Literatura” se dedican dos entradas (285 y 286) a los famosísimos dramas románticos del catalán Francisco Camprodón, *Flor de un día*¹² (1851) y su continuación *Espinas de una flor*, aplaudidos durante décadas en los grandes teatros de Buenos Aires, como recuerda nostálgicamente Lucio V. López en *La Gran Aldea* (1884). En 1879, la edición de estos dramas, en dos económicos folletos de unas 60 páginas cada uno, marca un cambio sustantivo en la valoración que le merecen al anónimo reseñista:

285. *Flor de un día*, drama original en un prólogo y tres actos de DON FRANCISCO CAMPRODÓN. Buenos Aires, Librería Baccani, calle Artes 88, 1879; en 8°, 63 ps.

286. *Espinas de una flor*, Segunda parte de *Flor de un día*. Drama en verso en tres actos y un prólogo, original de DON FRANCISCO CAMPRODÓN; en 8°, 64 ps.

Son tan populares estos dramas entre la *clase compadrita* de la ciudad, como los versos de *Martín Fierro* en la campaña. La *jente de color* los tiene de exclusivo repertorio para sus representaciones de aficionados; y no es difícil, andando por las parroquias de los arrabales, al caer la tarde, oír declamar con *lengua todavía trabada* la estrofa que empieza: “Si oyes contar de un naufrago la historia/Ya que en la tierra hasta el amor se olvidal...” O el enfático diálogo: “¿Tiene vuestra espada punta...?”

Esta *profana vulgarización* de dos dramas que no carecen de belleza en medio de sus muchos defectos, los ha acabado de *alejar de la parte culta de la sociedad*, incrustándolos en la vida bulliciosa de la *jente de clase*, como se titula por antonomasia. (Subrayados MP).

► Cuatro décadas más tarde, el director de la revista *Martín Fierro*, Evar Méndez, publica la nota “Rubén Darío, poeta plebeyo”, motivada por la circulación masiva de los poemas del nicaragüense en ediciones baratas, cuyas consecuencias serían, como en el caso anterior, la degradación de sus valores estéticos, al pasar a manos del vulgo.

Rubén Darío, querido maestro: [...] padeces ahora, a la diestra del Padre, por el envilecimiento de [...] todos los poemas de tu libro delicioso y predilecto, que las Milonguitas del barrio de Boedo y Chiclana, los malevos y los verduleros en las pringosas ‘pizzerías’ locales recitarán, acaso en sus fábricas o cabarets, en el pescante de sus carretelas y en las sobremesas rociadas con ‘Barbera’.

Sin embargo, queda un consuelo al autor de la nota: si bien ahora la poesía está en boca de muchos, hay un espacio donde las masas no pueden ingresar: el de la “sensibilidad estética”, que continuaría reservada a unos pocos. Y así concluye, tergiversando, de hecho, el pensamiento de Darío:

¹¹ *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*. 1879, director Alberto Navarro Viola, Buenos Aires, Imprenta del Mercurio, 1880.

¹² “Drama romántic que fou estrenat a Madrid el 1851 i constituí un dels èxits més sorollosos del segle XIX”, dice la biografía de Camprodón (1816-1870) que se reproduce en Internet; su éxito se repitió a lo largo de toda América Latina. Camprodón es también el libretista de la zarzuela *Marina*, posteriormente convertida en ópera.

Pero si, como has dicho, “la forma es lo que *primeramente*¹³ toca a las muchedumbres”, tal vez permanezca oculta para ellos la sonrisa de luz de la gracia, y el sentido con que el Centauro maestro de dioses y héroes, Quitón, se expresa sobre los misterios de la Vida y de la Muerte¹⁴.

En ambos casos, la valoración del crítico no aborda los méritos de la obra en sí; el fenómeno de su recepción masiva parece levantar una barrera que desvía su juicio hacia otro objetivo: el público popular —y además “de color” o inmigrante, en ambos casos carentes del dominio del idioma con su lengua “todavía trabada”, y privados, se dictamina desde el *etnocentrismo de clase*, de la sensibilidad que requiere el goce estético.

Estos dos casos ejemplifican un procedimiento que veremos reiterarse en gran parte de la recepción crítica de las novelas semanales, durante mucho tiempo marginadas de los estudios literarios, presuntamente por su carencia de valores estéticos. La recepción masiva introduce un nuevo factor en el horizonte de la crítica y pone en cuestionamiento la pertenencia de una obra a la Literatura.

En torno al concepto de literatura popular

Literatura popular: ¿es la que nace del pueblo, la que es producida por él? ¿O es la que consume el pueblo, la que lo atrae y seduce? ¿La que tiene sus orígenes en fuentes orales o en autores —necesariamente más cultos que sus receptores iletrados? ¿Se puede hablar de “pueblo” en el siglo XX bajo la misma —o análoga— acepción que la que posee cuando el Romanticismo construye “un nuevo imaginario en el que por primera vez adquiere estatus de cultura lo que viene del pueblo”? (Martín Barbero 1993:17).

Literatura ‘popular’—dice Bollème— supone un discurso, una modalidad distinta a la literaria, algo que, agregado, o advenido, tiene una manera de escribirse o de hablarse, es capaz de modificar a la propia literatura, su estilo, o de volver *popular* aun esto que es o era considerado como literatura propiamente dicha, o bien de hacer populares a los autores que de entrada no lo son. (Bollème 1990:18).

En su prólogo al citado libro de Bollème, el historiador Le Goff introduce una precisión:

En el corazón de la designación de una obra, de un objeto, de una literatura, de un arte, de una religión o de una cultura como *popular*, existe en realidad un rechazo: lo popular es sobre todo *lo que no es* (erudito, científico, racional, noble, etc.). (Bollème 1990:9).

Esta ambigüedad, este continuo deslizamiento de los significados del término, hasta volverlo casi inasible, resulta un desafío para el investigador al tratar de conceptualizar con los métodos de rigor científico que validan las ciencias sociales. Frente a este criterio, Le Goff recomienda trabajar desde una perspectiva que no imponga conceptos estáticos y cerrados sino que esté abierta a la aceptación —y a la creación— de nuevas herramientas conceptuales:

Si las capas dominantes de las sociedades del pasado han forjado un concepto de lo popular que al analizarlo parece vago, ambiguo y disperso, las ciencias de la historia de la sociedad no deben disolver ni eliminar este concepto. Como todos los términos vagos (el de *mentalidades*, por ejemplo) también es a esta vaguedad a la que debe ser un instrumento útil del pensamiento.(Bollème 1990:13).

¹³ Subrayado MP.

¹⁴ *Martín Fierro*, num. 1, 1924, p. 2.

Aceptando esta ambigüedad —donde radica, en parte, la complejidad del tema—, se llega a la propuesta metodológica de Bollème: al “estudiar esta relación que nos desacostumbra, nos libera de la literatura que conocemos” es necesario

aprender a considerar los cambios más que los acontecimientos o los fenómenos, las fluctuaciones y las transformaciones más que los géneros, más que el texto, porque precisamente es la no fijeza lo que caracteriza a la literatura o el objeto que buscamos. (Bollème 1990: 19-20).

Definidos ya los elementos constitutivos de la Literatura, dentro de nuestra concepción actual, el agregado de “popular” abre una nueva perspectiva problemática. La palabra *popular* obra, dice acertadamente Bollème, como un reactivo; una vez pronunciada, “actúa —sobre, adentro, afuera— exactamente como un producto introducido en una solución provoca una reacción” (Bollème 1990:18).

Lo “popular” introduce otra presencia —un sujeto plural, cuyas características y las problemáticas que suscita son compartidos con otras disciplinas, con otros imaginarios. Un sujeto que, si bien siempre ha estado presente en la literatura, a partir de cierto momento deja su lugar secundario, casi mudo —como el que desempeñan los confidentes en el teatro griego, o la amiga y el criado en el Siglo de Oro— para ocupar el centro de la escena como protagonista, y a la vez para hacer sentir su presencia como público, un público que llena todos los asientos, no sólo las galerías o el “gallinero”. Así lo registraba Ortega en los años 20: “La muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, *si existía*, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal” (Ortega 1929:12).

El hecho mismo de tener que adjetivar el concepto de *literatura* para dar cabida a una amplísima serie de contenidos textuales remite al procedimiento por el cual se “agrega” a la literatura —se les permite el acceso— a esos géneros, autores, textos impresos que, por sí mismos, son “otra cosa”, vienen de “otro lugar” —un lugar que estaría, además sospechado. De allí que lo que se plantea como sintagma —*literatura popular*— sea en realidad concebido como un oxímoron desde ciertas perspectivas que aparecen en forma persistente y coherente en la crítica sobre este campo.

En *Palabras clave*, Williams marca los diferentes usos del término *popular*, que desde el siglo XV podía referirse a un sistema “constituido o manejado por todo el pueblo” pero también poseía el sentido de “bajo” o “vil”. Y cita “una revista norteamericana de fines del siglo XIX que señalaba” —con sorpresa no exenta de censura—: “Han llegado a considerar con toda gravedad y sinceridad que popular es sinónimo de bueno” (Williams 2000:253). Señala después los sentidos contemporáneos: la cultura popular es la que incluye “tipos inferiores de obras” así como las obras que se proponen deliberadamente “conquistar el favor del público (periodismo popular, entretenimiento popular)” (id.: 254)¹⁵.

La complejidad del término *literatura popular* se hace aún más patente al ser analizado en una perspectiva diacrónica: *literatura popular* abarca el folklore, los textos de transmisión oral, las obras anónimas publicadas desde los inicios de la imprenta —literatura de cordel, *Bibliothèque Bleue*—, las obras de autores cultos glosadas, transformadas, por el lector popular que las transmite a un auditorio.

Éste es el caso del *Martín Fierro*, cuyos diferentes modos de “lectura” son analizados por Rivera (2001) en la edición ya canónica de la colección Archivos (Hernández 2001). Paralelamente, los folletines de Eduardo Gutiérrez —*Juan Moreira*, *Hormiga Negra*, *Dominga Rivadavia*, etc.— se trasmutan en “poemas gauchescos en verso” por obra de un empeñoso versificador, Ángel Amante¹⁶, con lo cual facilita su circulación, al poder ser memorizados y recitados por los payadores en las tradicionales pulperías, pero también —renovación de la modernidad— en los espacios urbanos que ofrecen los

¹⁵ En el mismo sentido, Caro Baroja subraya, en los *Orígenes del teatro español* de Moratín, “tres párrafos seguidos [donde] usó don Leandro, despectivamente, de las palabras ‘multitud’, ‘vulgo’ y ‘plebe’ como sinónimas, asociándolas a las de ‘depravación’ y ‘corrupción’” (Caro Baroja 1969:25).

¹⁶ No disponemos de más datos sobre el autor. Todavía pueden conseguirse en librerías de viejo los 36 títulos publicados por el editor Alfonso Longo, de Rosario, en económicos folletos de 90 páginas y coloridas portadas.

teatros. Nuevos escenarios, nuevos soportes materiales aportados por la tecnología y despojados de toda ‘sacralidad’: la payada devenida casi en un espectáculo de competencia deportiva y la constitución de largas colecciones de versos de payadores¹⁷. Dos ejemplos pueden servir para ilustrar estas transformaciones. El encuentro entre los célebres payadores Gabino Ezeiza y Pablo Vázquez en 1894 se produjo frente a un jurado que declaró vencedor al primero. La disputa fue recogida en una versión taquigráfica y publicada en Rosario en un folleto de 96 páginas por la tradicional editorial criollista ‘Longo y Argento’ (Román 1957:134). Asimismo, eran numerosos los autores que componían sus versos directamente para la imprenta, que se convirtió en el vehículo de una poesía que hasta entonces se transmitía exclusivamente de boca en boca. Prieto (1988) relevó más de 80 composiciones tan sólo del payador Manuel Cientofante en la colección de folletos criollistas reunidos por el polígrafo alemán Lehmann-Nitsche, publicados por la Biblioteca Criolla entre 1901 y 1910¹⁸.

Este panorama sincrónico “precipita” otro problema: determinar cuándo es popular una obra, un autor. Y aquí nuevamente ingresa el carácter de movilidad intrínseco al concepto. Hay consenso en reconocer que la literatura popular es la que llega a muchos, la que es objeto de atracción y consumo para un vasto público. Pero esto puede ocurrir en un momento determinado (los *best sellers*) —recordemos la expectativa con que eran esperadas las entregas de las novelas de Dickens, a un lado y otro del Atlántico¹⁹—, o también puede ocurrir con las obras que se sostienen en el tiempo en el favor del público (*long sellers*, en el lenguaje de los librerías) como bien saben los editores que proyectan colecciones de “Obras célebres”, “Obras selectas de la literatura universal”, etc., con títulos que van desde *Corazón y Mujercitas* hasta *El lobo estepario* o *La metamorfosis*.

Dentro de la ‘movilidad’ del concepto, existe consenso en que lo que define la popularidad de una literatura es su recepción. Saraiva (1995:24) llega incluso a plantear que en definitiva “no hay ninguna diferencia entre la literatura [popular] y la otra, excepto en el reconocimiento por algunas instancias o instituciones”.

Desde su lugar de escritor profesional, y uno de los primeros *best sellers* de la novela argentina (López:2004:153) Manuel Gálvez ofrece una clara distinción al confrontar su producción con la del poeta nacional, Leopoldo Lugones: *¿Qué es la fama?* se pregunta; y responde: “Entiendo por fama, no el reconocimiento del valer por una minoría, sino el llegar a los grandes públicos, a la clase media, al pueblo, a las mujeres, a los jóvenes. Lugones tuvo un prestigio muy firme, pero entre unos centenares de personas”²⁰.

Literatura popular, entonces, es la que conlleva una recepción masiva: editada para muchos, consumida por muchos. Y aquí surge otro tema complejo y estimulante que ha llamado la atención de nuevos estudiosos²¹ en el campo de la literatura popular: el *misterio* de los públicos.

¿Quién es ese lector popular que asegura la difusión de millones de volúmenes —folletos, novelas por entregas, pliegos de cordel, novelas semanales²²?

Bollème aporta valiosas precisiones en su estudio sobre la *Bibliothèque Bleue*. Frente a una concepción generalizada —sus receptores serían mayoritariamente campesinos y analfabetos, que se harían leer las obras por algún vecino más ilustrado— la investigadora despliega las cifras de los elevados tirajes, el alto número de *colporteurs* registrados oficialmente a través de dos siglos (XVII-XVIII), signo de la prosperidad de estas empresas, y las medidas de censura que trataron de controlar ese fenómeno masivo, a la vez que releva las referencias de lectores “cultos” sobre su propio consumo de esos textos. Así se amplía el campo de la recepción, que incluye “desde los nobles y los letrados hasta los más desfavorecidos de la sociedad”, pasando por “los pequeños burgueses, los comerciantes, los labradores (que son generalmente campesinos propietarios)” (Bollème 1971:19).

¹⁷ Cf. Bohoslavsky-Pierini (2004).

¹⁸ Para otros estudios sobre esta valiosa colección, cf. Chicote (2004) y Bilbao (2004).

¹⁹ Es conocida la anécdota sobre la recepción de *La tienda de antigüedades*: “La muerte [de la pequeña Nell] vino a ser el más trágico acontecimiento del año en todo el mundo de habla inglesa. [...] Mientras Londres se enjugaba los ojos, la muchedumbre que aguardaba en el muelle de Nueva York la llegada del barco de Inglaterra se apresuraba a preguntar a los marineros: ¿Ha muerto la pequeña Nell?; y entonces fue América la que derramó abundantes lágrimas”. (Priestley 1984: 60-61).

²⁰ Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria. Entre la novela y la historia* (1962); cit. en López (2004:155).

²¹ Un ejemplo reciente: la original investigación realizada por Marcela Reyna (2005) para su tesis de Licenciatura (UNAM), bajo la dirección de Gustavo Jiménez Aguirre, sobre la correspondencia de Amado Nervo con una de sus numerosas lectoras y admiradoras de Buenos Aires, Ramona Corminas.

²² *La Novela del Día* —por citar un solo caso— afirmaba haber vendido en 1921 4.000.000 de ejemplares.

En el caso de las novelas semanales, a pesar de su mayor cercanía en el tiempo, el misterio de su público es todavía uno de los temas pendientes de la investigación. Para abordarlo, será necesario dejar de lado la hipótesis simplificadora de que estaba constituido, en primer lugar, por *lectoras*, y éstas, de bajo nivel cultural — imagen ya acuñada por la crítica contemporánea del género, cuya visión misógina sería importante no descuidar en el análisis—; y en segundo lugar, lectores jóvenes de escaso nivel económico... y cultural.

Es tarea difícil recrear el sistema de recepción del “lector popular” ante la escasez de fuentes. En este sentido, la historiadora Dora Barrancos, en su estudio sobre la cultura de las clases populares en los años 20, se pregunta:

¿Hasta qué punto es posible identificar a los trabajadores entre [los concurrentes a las bibliotecas populares], conocer sus extracciones y sus preferencias? Ésta es una tarea ardua, tal vez imposible de realizar porque, hasta donde he podido verificar, si hubo prácticas regulares destinadas a identificar a los lectores y también preocupaciones por estadísticas en ese sentido, muy poco ha podido rescatarse (Barrancos 1991:98-99).

Se hace necesario, por lo tanto, buscar caminos indirectos, acudir a fuentes de distintos repertorios. Así, por ejemplo, del listado de “ediciones baratas” enumeradas por Romero (1995) se desprende que en el campo de lectura de los sectores populares de la época se entrecruzan los textos de ficción con obras destinadas a la formación política de los trabajadores.

La investigación de Barrancos aporta también una valiosa información sobre las preferencias de esos lectores, al citar un artículo del periódico socialista *La Vanguardia* (17-8-1925) donde se censura la “frivolidad” de los usuarios de sus bibliotecas que, desdeñando las colecciones “serias”, como las creadas por Rojas e Ingenieros o las publicaciones partidarias, se inclinan por lecturas ‘intrascendentes’:

Se lee poco y malo, y en ciertos ambientes no se lee ni mucho ni poco, ni bueno ni malo. Falta, casi en absoluto, el gusto por las lecturas serias y provechosas, prefiriéndose las revistitas y los temas ligeros que evitan el trabajo de pensar. ¿Cuántos son los afiliados que dedican una hora diaria a la lectura útil? (Barrancos 1991:103).

Literatura de masas: problemáticas y revisiones

El contenido problemático que también ofrece esta denominación se inserta en el debate que la crítica de la cultura sostuvo durante el siglo XX, y que ha quedado expuesta en textos clásicos como los de Ortega y Gasset (1961) Benjamín (1993) y particularmente, Horkheimer-Adorno (1998).

Martín Barbero (1993) ha realizado un análisis crítico y exhaustivo sobre las diferentes posturas planteadas en ese debate, y a él nos remitimos para seguir precisando algunos conceptos.

La idea de pueblo —señala— que gesta el movimiento romántico va a sufrir a lo largo del siglo XIX una disolución completa: por la izquierda, en el concepto de *clase social* y por la derecha, en el de *masa* (p. 21). [...] *Masa* designa, en el momento del cambio, el modo como las clases populares viven las nuevas condiciones de existencia, tanto en lo que ellas tienen de opresión como en lo que las nuevas relaciones contienen de demanda y aspiraciones de democratización social. Y de masa será la cultura que llaman popular. (p. 135).

Para otros estudiosos, en cambio, existe un hiato entre ambas manifestaciones:

La novedad de la nueva cultura popular —*cultura de masas*, si se prefiere— presenta, en relación a la cultura popular de etapas anteriores, tales aspectos inéditos y tales connotaciones morales que mantienen en grado muy escaso una relación posible con la vieja cultura popular [...]. Así lo están entendiendo quienes, preocupados por los efectos literarios de la actual cultura de masas, analizan la nueva cosmología literaria en completa independencia de las formas de producción y manifestación de la literatura popular de la etapa anterior (Romero Tobar 1976: 13).

Frente a esta postura de “corte” —que implica, entre otras cosas, presuponer la ausencia de los valores que, a lo largo del tiempo, finalmente habían sido aceptados en esa “vieja” cultura popular— Martín Barbero registra un proceso de continuidad, realizado a través de la recreación y modernización de aquellas formas, contenidos y valores:

La cultura de masas se constituye *activando* y *deformando* al mismo tiempo señas de identidad de la vieja cultura popular, e *integrando* al mercado las nuevas demandas de las masas. La cultura de masas no aparece de golpe, como un corte que permita enfrentarla a lo popular. Lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular. Sólo un enorme estrabismo histórico y un potente etnocentrismo de clase que se niega a nombrar lo popular como cultura ha podido ocultar esa relación hasta el punto de no ver en la cultura de masas sino un proceso de vulgarización y decadencia de la cultura culta. (Martín Barbero 1993: 135).

En un sentido similar observa Williams: “Las masas [es una denominación] especialmente interesante por ser ambivalente: un término de desdén en gran parte del pensamiento conservador, pero positivo en gran parte del pensamiento socialista” (Williams 2000:209) Y al recorrer las acepciones de la palabra, asociada históricamente con *multitud*, agrega: “Este hincapié en las grandes cantidades es significativo cuando se lo compara con el desarrollo ulterior de *masa*, aunque siempre debe haberse hecho la observación obvia de que lo más notorio de la “gente común” era que había mucha” (p. 210).

La producción literaria dirigida a estas masas se asocia necesariamente con producción industrial y consumo. Y allí aparecen las voces de alerta sobre los consabidos tópicos de la falta de calidad, ausencia de valores estéticos, recepción acrítica y pasiva. En su trabajo sobre la *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*, Terán (2000) analiza una problemática que “podría ser sistematizada válidamente para comprender fenómenos por venir” —es decir, los significados de la cultura en los años 20— y que por ello resulta esclarecedora para las publicaciones que investigamos:

Reemergía de tal modo un ideologema constitutivo del nacimiento mismo de la cultura occidental, que ahora ingresará en las consideraciones de la modernidad de modo complejo y ambiguo. Se trata de lo que ha sido denominado “el lamento de Platón”, surgido de la creencia de que el comercio corrompe las costumbres puras, por lo cual desde entonces el impulso adquisitivo de bienes económicos ha sido diabolizado como “típico de la parte más baja del alma y de los estratos más despreciables de la comunidad”(Bodei, *Geometría de las pasiones*,1995). Precisamente, esta tensión entre mercado y virtud habita una amplia zona discursiva del espacio intelectual argentino entre fines del siglo XIX y principios del XX, y forma parte de las impugnaciones frente a dos de los efectos de la modernidad: el factor económico que avanza sobre el amado e íntimo habitat tradicional, y la movilidad social ascendente, que coloca en manos de los de abajo bienes y status hasta hace poco exclusivos de la élite. (Terán 2000: 52-53).

La “muerte del aura” que Benjamín analiza a partir del apólogo de Baudelaire²³, en realidad, más que la temida “muerte del arte”, sería “esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el halo, el brillo de las cosas, pone a los hombres, a cualquier hombre, al hombre de la masa en posición de usarlas y gozarlas” (Martín Barbero 1993: 58).

Williams propone también una reflexión que abre nuevas perspectivas: ¿quiénes son, en verdad, las masas?

Las masas son siempre los otros, aquellos a quienes no conocemos ni podemos conocer. [...] Para otras personas, nosotros también somos masas. Las masas son la otra gente. [Pero] en realidad no hay masas: sólo hay formas de ver a la gente como tales.[...] En la práctica las masificamos e interpretamos de acuerdo con alguna fórmula conveniente. (Williams 2001: 248).

Siguiendo esta línea, Renato Ortiz considera utilizar términos como *multitud* o *masa* “no tanto como nociones o conceptos, sino como emblemas, la cristalización de un conjunto de preocupaciones que nacen con la modernidad” (Ortiz 1996:112).En tal sentido, reflejan una serie de preconceptos —producción uniforme, pasividad de la recepción, globa-

²³ “Pérdida de aureola” en Baudelaire (1995: 108 ss.)

lización en términos absolutos— que el debate contemporáneo ha contribuido a ubicar en sus justos términos, señalando la complejidad de las mediaciones que reformulan y diversifican los elementos que, en un análisis más simple, son inherentes e inseparables de esa masividad. A partir de ese recorrido, concluye, tal vez “*masa* ya no sea una buena categoría para pensar” (Ortiz 1996: 125).

Podrían sumarse otras denominaciones utilizadas para nombrar/definir/abarcarse este corpus literario vasto y complejo: *literatura industrial* (Sainte-Beuve), *literatura de consumo* (Botrel), *literatura de consumo popular* (Romero Tobar); sin embargo, no consideramos pertinente desarrollarlos aquí, ya que sus contenidos están comprendidos en los términos que analizamos en este capítulo.

A modo de conclusión (provisoria)

La clave de cualquier descripción es su punto de partida: la experiencia específica que se aprehende como determinante²⁴.

La investigación sobre una colección de relatos publicados en los años 20 en la Argentina podría haberse encarado desde los métodos y las teorías que iluminan el hecho literario. Sin embargo, al iniciar su abordaje nos enfrentamos con múltiples problemáticas que, desbordando los márgenes de lo estrictamente literario, nos llevaron a indagar en una serie de factores que aparecían una y otra vez, ya sea atravesando el corpus, ya sea desconociendo su carácter de literatura, ya sea cuestionándolo desde perspectivas que, como fuimos descubriendo, tenían una larga tradición en el campo del debate cultural. Así, lo popular y lo masivo, el público, los valores estéticos, la confrontación arte/lucro, la censura sobre la producción y, sobre todo, el consumo popular, se revelaron como hilos de una trama que necesitamos ir descubriendo —y desatando— para llegar al centro de la cuestión: la pertenencia de estas colecciones a la literatura, en su sentido cabal, sin adjetivos.

Éste es el resultado al que, podemos adelantar, arriba esta tesis. De los pasos seguidos para llegar a él dan cuenta los capítulos que siguen.

²⁴ Williams (2003:106).

CAPÍTULO 2.

El largo devenir en una ciudad letrada. El contexto histórico-cultural de las novelas semanales argentinas

Al trazar el cuadro del mundo urbano durante la época colonial, Ángel Rama acuñó el término de "ciudad letrada" para denominar el espacio por donde circulaba una cultura "alta" reservada a unos pocos, "imbuidos de la conciencia de ejercer un alto ministerio que lo equiparaba a una clase sacerdotal":

[Dentro de las ciudades] hubo siempre otra ciudad, no menos amurallada ni menos sino más agresiva y re-dentorista, que la rigió y condujo. Es la que creo debemos llamar *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias. [...] Obviamente se trataba de funciones culturales de las estructuras de poder, cuyas bases reales podríamos elucidar, pero así no fueron concebidas ni percibidas, ni así fueron vividas por sus integrantes. (Rama 1993: 581)

Esta cultura letrada servía como elemento diferenciador y jerarquizador, creando una especie de casta que se reproducía a sí misma, dentro de sus murallas simbólicas, y cuyas producciones estaban destinadas a ser reconocidas por un público escaso en número, y escasamente representativo de la población en su conjunto.

Tales cifras [se refiere a los poetas y sus producciones en México durante el s. XVI] no guardan relación con los potenciales consumidores, y de hecho productores y consumidores debieron ser los mismos funcionando en un circuito doblemente cerrado, pues, además de girar internamente, nacía del poder virreinal y volvía laudatoriamente a él. Tan alta producción es, obviamente, ocio remunerado por otras vías, dado que para esos productos no existía un mercado económico, y puede vincularse al despilfarro suntuario que caracterizó a las cortes coloniales (p. 581). No sólo sirven a un poder, sino que además son dueños de un poder (p. 584).

El panorama descrito por Rama para las grandes metrópolis de la América Latina colonial nos sirve como matriz para el análisis de la Argentina anterior a la "modernidad". Los manuales de literatura, las historias literarias tradicionales, omitían por lo general el hecho de que, hasta casi finalizado el siglo XIX, solamente un tercio de la población sabía leer. La *Sociología del público argentino* (Prieto 1956) ofrece una nueva perspectiva al proponer "una historia literaria que se planteara no sólo '¿quién escribe?' sino también '¿para quiénes se escribe?'" (Prieto 1956: 54) y adelantar algunas líneas de trabajo que no han sido resueltas por la investigación en los 50 años transcurridos:

La composición de los grupos de lectores en las diversas etapas que consignan los libros de historia, los datos sobre su número, condición social, situación económica y grado de instrucción, informes que nos anotan sobre la repercusión de un libro o una revista fuera de la opinión del crítico. (ibid.)

Desde la perspectiva de la recepción debemos tomar en cuenta, por ejemplo, que el impacto de las doctrinas románticas que Echeverría trae al Río de la Plata va a influir sobre un sector muy reducido de la población: los jóvenes intelectuales agrupados en la Asociación de Mayo. Leer o no leer marcan una frontera que no es sólo cultural: separan clases, partidos, ideologías. En *Amalia* (1851) el héroe, Eduardo, le lee a su amada los versos de Byron, en un ambiente íntimo, refinado:

Eran las cinco de una tarde fría y nebulosa, y al lado de la chimenea, sentado en un pequeño taburete a los pies de Amalia, Eduardo le traducía uno de los más bellos pasajes del *Manfredo*, de Byron; [...] y de cuando en cuando levantaba su cabeza para buscar en los ojos de su Amalia un raudal mayor de poesía que el que brotaban los pensamientos del águila de los poetas del siglo XIX²⁵.

Este episodio de ficción puede servir a modo de fotografía para caracterizar al público letrado del siglo XIX: el conocimiento de las letras pasa también por el conocimiento de idiomas europeos; se es ciudadano del mundo al ser ciudadano de la República de las Letras. Ese saber se comparte sólo con los pares —en nivel social, en sensibilidad, en conocimientos. En ese mundo mullido y cálido no entran las voces del exterior ni aparece ningún mendigo de la cultura reclamando su parte²⁶.

En el sector iletrado, las letras son signos crípticos que nadie sabe descifrar: funcionan para comunicar poder. Así, el cartel torpemente pintado en la casilla del *Matadero* o la inscripción que Sarmiento traza en francés, camino del exilio, contra los soldados que lo persiguen. De este modo, Sarmiento establece una doble barrera frente al pueblo inculto: el idioma, la letra escrita. Pocos episodios son más representativos del distanciamiento en que se sitúa, históricamente, buena parte de nuestros intelectuales.

Las palabras más verdaderas, más cargadas de justicia, que puedan ofrecer esos patriotitas resultan estériles, porque no llegan a destino. "*On ne tue point les idées*", había escrito Sarmiento en los baños de Zonda, traduciendo —siempre se traduce en este medio intelectual, en esta época— aquella frase que quedó acuñada en la memoria colectiva: "*¡Bárbaros, las ideas no se matan!*"²⁷.

En este universo donde se lee en la ciudad y en el seno de una clase, y en donde el campo está marcado (¿condenado?) por la oralidad y la carencia de modelos "cultos", irrumpe en 1872 un hecho sorprendente, incluso para su propio autor. La publicación del poema *El gaucho Martín Fierro* en un modesto folleto de 80 páginas —acompañado por otros textos de tan variado carácter como el artículo "Camino tras-andino" y cartas del autor sobre temas diversos— da lugar a un verdadero fenómeno editorial: en diez años (1872-1882) aparecen once ediciones, con un total de 56.000 ejemplares. Y el éxito continúa en los años siguientes, con el agregado de la segunda parte, *La vuelta de Martín Fierro* (1879)²⁸.

Es conocida la carta de Nicolás Avellaneda (1881) que atestigua la circulación de este material literario por carriles poco convencionales: "Uno de mis clientes, almacenero por mayor, me mostraba ayer en sus libros los encargos de los pulperos de la campaña: 12 gruesas de fósforos, una barrica de cerveza, 12 *Vueltas de Martín Fierro*, 100 cajas de sardinas" (cit. Rivera 2001:549). Rivera explica la prodigiosa divulgación de la obra de este autor culto entre un público mayoritariamente iletrado debido a la acción de un agente mediador: el lector del *Martín Fierro* que actuará como payador para declamar una y otra vez los versos que el público le pide.

Sobre este fenómeno y sus potencialidades dice Prieto:

El *Martín Fierro* significa en nuestra historia literaria el más valioso experimento de literatura popular, y descubre, con un éxito sin precedentes, las posibilidades de un público menospreciado hasta entonces por el escritor culto [...]. Sería insospechable el destino de nuestra literatura si Hernández hubiera hallado continuadores valiosos de su obra, si escritores de su talento hubieran elegido dirigirse al inmenso público ganado por el impacto de su libro singular. (Prieto 1956: 65, 66).

²⁵ *Amalia*, 3ª Parte, cap. VIII.

²⁶ Con la irrupción de la modernidad, estos "mendigos de la cultura" se harán visibles, despertando la conciencia incómoda del intelectual. Recordemos, en este sentido, el texto de Baudelaire "Los ojos de los pobres" (Baudelaire 1995:65-66) sobre el cual reflexiona agudamente Marshall Berman (1992: 147 ss.).

²⁷ "A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima [...]. Al pasar por los baños de Zonda escribí con carbón estas palabras: *On ne tue point les idées*. El Gobierno, a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción, "¡y bien!—dijeron— ¿qué significa esto?" (Sarmiento, *Facundo*, 1845).

²⁸ La excelente edición crítica del *Martín Fierro* publicada por la Colección Archivos (2001) renueva los estudios sobre el poema a partir, entre otros aspectos, del estudio del sistema editorial en que se inserta y de la recepción de un público hasta entonces insospechado.

Otro escritor que obtiene un enorme impacto con sus folletines policiales —historias de valientes gauchos perseguidos por la policía— es Eduardo Gutiérrez. Sin embargo Gutiérrez, un periodista perteneciente a una familia patricia, reacciona con incomodidad frente al éxito que sus folletines, aparecidos en el periódico *La Patria Argentina*, obtienen entre el público popular. Los ingresos que le redituán, por cierto, son la base de su economía (con el producto de *Juan Moreira*, afirma Rojas, adquiere su casa en el entonces pueblo de Flores²⁹); pero el hecho de ganar dinero con esas obras lo rebaja ante sus propios ojos y los de sus pares. De ahí que se niegue a regalarlas a su amigo Miguel Cané, el crítico y formador de opinión reconocido por toda esta generación. Ante el insistente pedido de Cané para que le envíe sus obras, Gutiérrez

un poco ruborizado y tomándome la mano, me dijo textualmente: "No le he mandado esos libros porque no son para V. ni para la gente como V. Le ruego que no los lea, porque si lo hace, me va a tratar muy mal. Yo le prometo a V. que así que esos abortos me aseguren dos o tres meses de pan, me pondré a la obra y escribiré algo que pueda presentar con la frente levantada a los hombres de pensamiento y de gusto"³⁰.

La cita no tiene desperdicio, como testimonio de la dicotomía que se presenta ya entre lo económico y lo artístico en el pensamiento de los creadores, en estos inicios de la industria cultural propia una sociedad moderna. Parafraseando a Prieto, podríamos decir que otra hubiera sido la suerte de la literatura argentina si Gutiérrez se hubiera entregado al calor del público popular y hubiera hecho suyos sus reclamos, intereses y reivindicaciones, como ocurriera con Eugenio Sue, reconvertido de *dandy* en líder socialista durante el proceso de creación de *Los Misterios de París*³¹.

Pero esta empatía entre autor ("culto") y lectores ("incultos") no va a retomarse después del caso *Martín Fierro*; por el contrario, se acentuará la distancia entre ambos sectores. El caso de las novelas semanales resulta paradigmático en este sentido.

Las campañas alfabetizadoras, una de las banderas del Estado nacional a partir de 1880 para modernizar el país y lograr una común identidad, hacen su obra: el censo de 1895 revela un 54,5 % de analfabetos; el porcentaje desciende en dos décadas en 20 puntos porcentuales; 35,1% de analfabetos. En menos de 40 años (1880-1914) se han invertido las proporciones; ahora es sólo un tercio de la población el que no tiene acceso a la letras.

Para estos nuevos lectores se multiplican diarios, revistas y folletos de diverso signo y género. La industria editorial, provista de nuevas tecnologías de impresión, y, sobre todo, de reproducción de imágenes a bajo costo, permite esta multiplicación de títulos dirigidos a distintos estamentos sociales y a diferentes segmentos de edad y género. Más allá de los logros de la alfabetización masiva, es necesario resaltar el lugar *determinante* que este abaratamiento de costos tiene en la ampliación del público lector, como señala Williams para la Inglaterra de mediados del siglo XIX:

Es erróneo creer que la ampliación general [del público] en esa época tiene una relación simple con la cuestión del analfabetismo. A mediados del siglo, el público lector ampliado, no sólo de libros sino también de revistas y diarios, estaba aún bastante por debajo de la estimación más baja posible de la cantidad total de personas que sabían leer. La verdadera historia tiene que ver mucho más con la aparición de un material de lectura más barato para la parte ya alfabetizada de la población (Williams 2003:165).

A los periódicos argentinos tradicionales (*La Prensa*, *La Nación*, *El Diario*) se suma un vespertino que tendrá larga vida (*La Razón*, 1905); una década más tarde, *Crítica* (1913) marcará un hito en la renovación de estilos periodísticos.

El surgimiento de una incipiente clase media posibilita el éxito de revistas que, a imagen y semejanza de los *magazines* franceses y españoles, combinan en sus páginas informaciones de actualidad, fotografías de personajes ilustres y celebraciones urbanas, institucionales, familiares. *Caras y Caretas* (1898) constituye un modelo que será seguido largamente

²⁹ Rojas (1924:887).

³⁰ Carta de Cané a E. Quesada, 1902;(cf. Cané, 1983:237).

³¹ Cf. "Eugenio Sue: el socialismo y el consuelo" (Eco 1998).

por el público y al que habrán de imitar una serie de publicaciones similares, como *P.B.T* (1904) y *Fray Mocho* (1908), si bien con menor calidad que la iniciadora, que cuenta con colaboradores como Rubén Darío³², Quiroga, Lugones.

La clase alta consume estas producciones, a la vez que continúa fiel a la recepción de las revistas europeas: *L'Illustration*, *La Ilustración Española y Americana*, son los modelos para las revistas de gran formato y notable calidad editorial que se crean en el país, como *El Hogar* (1905), *Atlántida* (1915) y después *Plus Ultra* (1916), la bella revista ilustrada que aparece como suplemento de *Caras y Caretas*.

Paralelamente, entre los grupos de menores recursos continúa la circulación de folletos que dan cuenta de un campo cultural donde alternan el género gauchesco y la literatura "cocoliche"³³. Sobre estos productos, que "invaden" la industria editorial, los críticos se preguntan: "¿Puede *eso* aspirar a los honores literarios? ¿Cabe tomarlo en serio, como si se tratase de un género ya formado?" (Quesada 1983: 153). Y se responden:

Y sin embargo, la tal jerga tiene un buen número de cultores livianos, los cuales han dado en escribir canciones, versos, rimas, etc., constituyendo así su "literatura", vale decir, sus libros en prosa y verso, cuyas ediciones se repiten, con tanto éxito de venta que hay editores especialmente dedicados a explotar ese "género" (id: 154).

Circulan también las publicaciones de las colectividades, desde modestas hojitas hasta diarios de prestigio como *Le Courier de la Plata* o *La Patria degli Italiani*. Y tienen también su nicho editorial los diarios y revistas de las diversas confesiones religiosas³⁴, particularmente las católicas, que se esfuerzan por reafirmar valores y dogmas en un contexto que sienten peligrosamente secularizado ante los embates de la modernidad y el positivismo del grupo gobernante.

Aparecen también publicaciones destinadas al lector infantil, como *Tit Bits*, que abrirán camino al que será el paradigma del género, el clásico *Billiken* (1919), del editor y escritor uruguayo, el teósofo Constancio C. Vigil.

Están también las publicaciones culturales, por lo general obra de escritores jóvenes que aspiran a crear tribunas de crítica moderna: la revista *Ideas* (1905) con Manuel Gálvez; *Nosotros* (1907), con Roberto Giusti y Alfredo Bianchi; *Ideas y Figuras* (1909) de orientación anarquista, dirigida por A. Ghirardo, o la primera *Martin Fierro* (1910), también creación de Ghirardo.

En Estados Unidos se había iniciado con éxito la publicación de *magazines* dedicados al género policial. En la Argentina, además de las crónicas de tono melodramático de los periódicos amarillistas, como *La Razón*, *Crítica* o *Última Hora*, aparecen revistas dedicadas al género, por lo general nutridas sólo con traducciones (como *John Bull*, *semanario argentino estilo norteamericano*, 1912).

Frente a toda esta producción destinada a satisfacer las necesidades de un nuevo público se mantiene sin embargo una barrera: la que distingue la producción efímera del periódico o la revista semanal, y la más tradicional y permanente del libro. El libro continúa investido de una categoría superior, y es accesible para los grupos sociales que se ubican en ese nivel, ya sea por su educación —que les permite descifrar con soltura los códigos intelectuales y culturales que vehiculan sus significados—, ya por su capital económico que les permite acceder a su posesión ... y a la posesión de la educación que les facilitó el acceso a esos códigos. En este sentido señala Prieto:

³² Durante uno de sus viajes a Buenos Aires, Darío acepta el ofrecimiento de *Caras y Caretas* para publicar allí su *Autobiografía* (1912) en varias entregas.

³³ "Cocoliche" es "el lenguaje característico del italiano cuando empieza a aprender nuestro idioma" (*Gran Enciclopedia Argentina* de Abad de Santillán). El nombre proviene, aparentemente, de un personaje grotesco de los sainetes de finales del XIX que se expresaba en una jergonza ítalo-argentina, mezcla de genovés, napolitano y español. En torno suyo se originó un género literario, en prosa y verso, que tuvo gran difusión.

³⁴ Las publicaciones religiosas no han sido aún debidamente estudiadas, hasta donde sabemos, si bien existen valiosos análisis sobre algunas de ellas (cf. Monserrat 1999; Baldasarre 2002). Las investigaciones sobre el tema contribuyen a profundizar en el entramado de ideas y valores de esta sociedad en acelerado proceso de transformación.

Pese a la escuela, pese a los fabulosos avances de la alfabetización, un inmenso público permaneció siempre fuera del entendimiento del libro por la sencilla razón de que el libro no estaba escrito para él, de que no buscaba enfrentarse con él (Prieto 1956: 64).

Las observaciones que en su análisis del proceso literario realizan Altamirano/Sarlo (1993) sobre las "barreras de la lectura" pueden aplicarse cabalmente a las circunstancias que estamos reseñando:

Durante siglos, el destinatario de la literatura sólo escuchaba; el proceso de alfabetización destruye, por lo menos potencialmente, una barrera, la de la destreza primaria para enfrentar directamente a la obra escrita. Pero es legítimo preguntarse [...] si ésa era, en efecto, la única barrera. La alfabetización constituye, sería absurdo ponerlo en duda, la precondition de la lectura, sólo que la lectura literaria exige otras condiciones, crea otros obstáculos y por ello, requiere otras disposiciones. ¿Cómo entrar en contacto con los libros? En primer lugar, el contacto físico: ¿dónde están? ¿es posible pagarlos o conseguirlos de algún otro modo? ¿quién aconseja como elegirlos, cómo guiarse en esa especie de caos que es una librería, en esa especie de orden cifrado que impone una biblioteca? (Altamirano/Sarlo 1993:102)

Los inicios de una industria editorial

La industria editorial argentina puede fechar sus inicios —más allá de algunas instituciones de los últimos tiempos de la Colonia y las primeras décadas de vida independiente, como la Imprenta de Niños Expósitos— a mediados del siglo XIX. Después de la caída del rosismo (1852) se radican en el país varias casas dedicadas a la impresión de libros, folletos, carteles; son, por lo general, empresas familiares de origen europeo. El hecho de contar con un pequeño capital y sobre todo con la tecnología moderna que importan de sus países de origen asegura su éxito, dado que vienen a cubrir un espacio hasta entonces vacío y cada vez más demandado. Es el caso de la familia Coni, de origen bretón; Kraft, alemana; Lajouane y Espiasse, franceses; Bosch, Casavalle, Ramón Espasa, españoles; Maucci, Tommasi, italianos. Entre las excepciones, está la editorial Estrada, que responde a una familia de raigambre patricia, vinculada estrechamente al poder político y a los sectores católicos.

Todas estas empresas —y muchas otras de menor envergadura y perduración en el tiempo— poseen un perfil que no coincide estrictamente con el actual concepto de editorial: a partir de la labor de un librero, o de un imprentero a quien se le ofrece —o se le antoja— la posibilidad de editar un libro, van instalándose como empresas editoriales que sobre la marcha arman un catálogo, definiendo líneas temáticas, eligiendo un público determinado, muy lejos todavía de plantearse la tarea editorial como una verdadera actitud profesional, con todas sus exigencias³⁵.

La labor de estas empresas nacionales no alcanza a cubrir la demanda siempre creciente de los lectores argentinos. Su producción, por otra parte, no puede competir en costos con los textos impresos en Europa: Francia, Italia y España siguen siendo los proveedores de la mayor parte de las lecturas —fundamentalmente de ficción— de que disfruta el público lector de clase media. También los libros de texto de la escuela argentina proceden, en muchos casos, de las prensas europeas. Más aun: los manuales de Historia, Ciencia Naturales y demás rubros son en gran proporción traducciones de obras extranjeras³⁶. La reforma educativa de los años del Centenario rompe con esa tradición y promueve la incorporación de autores locales, como una herramienta decisiva en el proceso de construcción de una identidad nacional frente a la temida disgregación que podría acarrear la inmigración masiva³⁷.

³⁵ El vasto y complejo campo de la actividad editorial en la Argentina ha sido objeto de diversos trabajos que, por supuesto, no agotan la tarea infinita de relevarlo en todos sus aspectos. Entre las obras de consulta ineludible para abordar su estudio: Buonocore (1944, 1973), de Sagastizábal (1995) y los valiosos trabajos de Trenti Rocamora en su *Boletín de Estudios Bibliográficos*.

³⁶ Cuando no se leían en el idioma original. Cané, en *Juvenilia* (1884), evocando sus estudios de bachillerato, ofrece una lista de los textos que utilizaban en el Colegio Nacional, en su mayor parte en francés.

³⁷ Cf. R. Rojas, *La restauración nacionalista*, cap. 3. Por cierto, el libro, publicado por el editor argentino Juan Roldán, se imprimió en Madrid, en los talleres de Juan Pueyo, en una fecha tan avanzada como 1922: signo del estado de la industria editorial en la época.

Un testigo privilegiado, por ser él novelista, periodista y sobre todo promotor activo del libro argentino, el escritor Roberto Payró (1867-1928) pone en escena en una de sus crónicas ("Conservas de Chicago") un diálogo sostenido hacia 1909 con un librero de Buenos Aires. El texto plantea una serie de tópicos sobre lo que años más tarde se llamará "literatura barata" y da una voz de alarma sobre la "invasión" de la literatura extranjera, gracias a sus bajos costos, sin el menor prurito de cuidar los valores estéticos o morales:

El comercio de novedades literarias, traídas en corto número de ejemplares, proporciona una utilidad tanto más crecida cuanto mayor es la actividad del librero y sus corresponsales de Europa. [...] La literatura, sobre todo la novela, es lo que más se busca. Vienen después —muy lejos— los libros de viaje, de cuentos, el teatro. Al último [*sic*] las obras científicas especiales, las de filosofía, sociología, etc.[...] Pero el gran negocio de libros es, en la actualidad, el de las ediciones económicas de novelas, hechas en España y en Francia (reediciones)—nos dice nuestro interlocutor.— Son las obras que alcanzan mayor difusión, sin que en ello influya su mérito sino su baratura. No puede competirse.[...] Y nos da detallados informes acerca de la invasión de los malos libros, peor traducidos, que desbordan de Buenos Aires sobre las ciudades de provincia, las aldeas apartadas, y llegan, acarreados por los mercachifles, hasta los últimos rincones del país, allí donde no se creería encontrar un lector ni con la linterna del cínico (Payró 1909:24-25).

Payró asocia humorísticamente la invasión de las obras extranjeras de mala calidad con los productos enlatados con los que la empresa Armour inundaba el mercado nacional —paradójico emprendimiento en un país productor y exportador de buenas carnes. Siguiendo con la analogía, Payró concluye que "sin duda, sigue apreciándose más el "corned beef" de Chicago que el pobre puchero argentino sin sofisticaciones" (ibid.:26). ¿La razón? No es tanto el gusto de los lectores sino la desfavorable competencia en los costos. Un imprentero propone soluciones:

Yo haría ediciones que compitiesen con las europeas en cuanto a precio. Pero es el caso de que *con el pretexto de facilitar la instrucción del pueblo*, se deja entrar libre de derechos toda clase de libros, hasta pornográficos y escatológicos, mientras que todos los elementos para hacerlos aquí, desde el papel hasta los tipos, pagan un derecho intolerable, prohibitivo, que nos ata las manos (ibid.:26; subrayado MP).

Citamos extensamente esta crónica porque, a la vez que ofrece un panorama de la situación del campo editorial en los primeros años del siglo XX y denuncia los problemas que afectan a los editores y lectores argentinos, sintetiza eloquentemente la percepción de una realidad de la que dan cuenta muchos otros escritores en sus memorias, si bien no siempre con una visión tan desconsoladora. Desde el lugar del "ávido lector" algunos consideran que esta proliferación de literatura barata, venga de donde venga, es siempre un beneficio, y como tal se disfruta su acceso, sin detenerse a cuestionar la mayor o menor fidelidad de las traducciones o la estética de su diseño. El escritor Bernardo González Arrili (1892-1987), hijo de un dibujante asturiano y típico representante de una familia numerosa y de escasos ingresos, hace el elogio de aquellos "compañeros baratos de nuestra juventud", entre ellos, los que proveía la célebre *Biblioteca Blanca* de Sempere:

Todos aquellos anaqueles [de una librería de la calle Corrientes] estaban ocupados por las ediciones de una biblioteca que ofrecía revelaciones infinitas, y además, era barata, ¡era barata! Su elogio debo hacerlo sin retaceos [por] todo lo bueno que nos dio durante años enteros, poniendo la "revelación" al alcance de nuestra curiosidad sana y de nuestros bolsillos enfermos. [...] Un volumen cada semana era lo menos que podía leerse y rumiarse eligiendo entre historia y literatura, entre sociología y arte. Si la dicha nos ayudaba —y a veces nos ayudaba nomás— entonces se compraban dos por semana (González Arrili 1983:173, 174).

Por su parte, Roberto Giusti, el fundador de *Nosotros* (1907) la revista cultural de mayor influencia en las primeras décadas del siglo XX, reconoce el fenómeno de la literatura extranjera que invade las librerías porteñas. Pero desde su perspectiva, el fenómeno no sólo era inevitable sino provechoso. Al evocar en 1942 "Una generación juvenil de principios de siglo" ratifica el valor que ese consumo literario importado tenía para su grupo:

Europa. De allí nos venía todo: la ciencia, el arte, la poesía, las ideas, las modas. [...] Por fuerza la librería extranjera atraía sin posible competencia el interés de los lectores cultos. La producción argentina era pobre. Casi no teníamos novela; el cuento no tentaba a los escritores, sin otras revistas que *Caras y Caretas*, el *Gladiador*, y algo más tarde, *P.B.T.*, *Fray Mocho* y alguna otra efímera que lo acogiera, y breve y mal pagado [...]. Creíamos en todo aquello que los europeos habían admirado y endiosado desde el decenio precedente: Tolstoy, Ibsen, Nietzsche, Verlaine. (Giusti 1955: 229-230)

Los ejemplos pueden multiplicarse. Con una mirada ya crítica, ya laudatoria, desde el homenaje emocionado hasta la evocación humorística, es de rigor, entre los escritores de la época, recordar ese mundo libresco de comienzos del siglo XX donde el consumo de lectura está nítidamente diferenciado según el mayor o menor poder adquisitivo del lector o su familia³⁸.

En el mundo del libro

De lo expuesto anteriormente, es posible concluir la existencia de tres problemas centrales en este campo a comienzos del siglo XX: 1) las ediciones extranjeras que inundan el mercado; 2) la preferencia de los lectores por autores extranjeros; 3) la (baja) calidad de la producción que se difunde entre los lectores "comunes".

Con respecto al primer punto: los autores argentinos que alguna vez han editado sus obras en el país tienen conciencia de los elevados costos que ello implica y atestiguan, como el imprentero de Payró, la dificultad de vender sus libros en esas condiciones. Manuel Gálvez, novelista posteriormente convertido en editor, recuerda lo ocurrido con su *Maestra normal* (1914):

Se vendió lentamente en sus primeros siete meses de vida. A pesar de lo mucho que gustaba, hasta junio de 1915 no habían salido ni ochocientos ejemplares. En esos tiempos no era costumbre comprar un libro argentino: se esperaba que el autor lo regalase, o leerlo de prestado. Y el precio no resultaba muy accesible (Gálvez 1961: 61)

La construcción de un país moderno, objetivo de la Generación del 80, tenía en cuenta, entre otros aspectos, la necesidad de ponerse a la altura del movimiento cultural de sus modelos europeos. En tal sentido, ya se habían iniciado en esos años algunos intentos por lograr ediciones nacionales a bajo costo. Así, los famosos folletines del periódico *La Patria Argentina* pasan de inmediato al formato libro³⁹. Buonocore (1973) informa sobre las labores editoriales de otros pioneros, como E. Navarro Viola, Pedro Irujo, Tommasi. Pero todos esos intentos tienen corta vida. El desarrollo del país, sobre todo de sus clases altas y medias, exige ya un nivel de calidad que, por el momento, sólo pueden garantizar las ediciones europeas:

Las iniciativas anteriores no perseguían el propósito deliberado de editar buenos libros a precios económicos. [...] Ahora en cambio se pretendía otra cosa, o mejor dicho, se aspiraba a lograr un tipo medio de libro

³⁸ Para no seguir multiplicando ejemplos, cerramos este desfile con el caso de dos grandes lectoras/escritoras, Victoria Ocampo y María Rosa Oliver. Junto con la amistad que las une, las dos comparten un origen patricio y un patrimonio cultural integrado, entre otras cosas, por las grandes bibliotecas familiares pobladas por libros en inglés y francés, que pueden leer en el idioma original. Cf. la *Autobiografía* de Victoria (en particular los tomos I y II), y las memorias de María Rosa (t. 1, *Mundo, mi casa*).

³⁹ "Por la misma época, la imprenta de *La Patria Argentina*—diario de José María Gutiérrez— lanza los famosos folletines policiales y gauchescos de Eduardo Gutiérrez, en ediciones desaliñadas, a dos columnas, impresos con caracteres desgastados y llenos de erratas, con esta advertencia expiatoria en la portada: *Sin corrección del autor*" (Buonocore 1974: 89).

argentino, de texto correctamente legible y de sencilla y elegante presentación gráfica, a un precio al alcance de la gente común. (Buonocore 1974: 92-93).

Todas las historias de la edición en la Argentina coinciden en reconocer el giro que produce la creación de la *Biblioteca* del diario *La Nación*, que, inaugurada en 1901, editó durante dos décadas textos cuidados y de buena calidad gráfica, que aún hoy es posible encontrar en librerías de viejo en impecables condiciones.

En esta colección de carácter universal se publicaron 875 volúmenes de autores extranjeros (en su mayoría) y algunos argentinos, a precios accesibles, en cuatro entregas al mes, con un sostenido éxito de público.

La empresa respondía, de este modo, al doble objetivo de calidad y precio económico. Lograba, igualmente, un fin de orden cultural: defender los valores representativos del pensamiento extranjero, en cuidadas versiones a nuestra lengua —eran de regla por entonces las pésimas traducciones galopadas— y hacer conocer, al propio tiempo, la naciente literatura argentina. *La Biblioteca* fue dirigida por Roberto J. Payró, animador incansable, quien tuvo a su cargo la selección de los autores y títulos. (Buonocore 1974:93).

La Biblioteca de *La Nación* tendrá, sin embargo, límites bastante acotados, que en buena medida dependen de la orientación del periódico: se dirige a un público burgués poco afecto a las lecturas "serias" y a los autores nacionales. En consecuencia, el catálogo estará poblado por traducciones de novelas francesas de carácter pasatista, aunque a veces se dé cabida a las "cumbres de la literatura universal" cuyo lugar en el canon ya está garantizado (*Werther*, *Resurrección*, de Tolstoi, la picaresca española, entre otros).

Un año liminar: 1915

El año 1915 marca un hito en la historia de la edición argentina y por ende, en la del campo de lectura que estamos presentando para ubicar en su contexto el fenómeno de las novelas semanales. Se concretan en esta fecha, tras largos esfuerzos, "dos aspiraciones que ya estaban en germen desde principios del siglo, dirigidas al propósito de lograr la edición de textos literarios nacionales a precios populares. Ambas, aunque coincidentes en el objetivo básico de difusión cultural y democrática, diferían en algunos aspectos de fondo, no obstante lo cual alcanzaron vasta resonancia en el público lector" (Buonocore 1974: 94). Son, por un lado, la "Biblioteca Argentina" creada por Ricardo Rojas, con la cooperación del libro-editor Juan Roldán; y por otro, "La Cultura Argentina" de José Ingenieros, con el apoyo del editor Severo Vaccaro. Ambas aparecen en el mes de junio, con una diferencia de pocos días.

En el caso de Rojas, su objetivo es "servir las necesidades bibliográficas de la enseñanza superior de literatura argentina", cátedra inaugurada por él mismo en 1913 en la Facultad de Filosofía y Letras. En el caso de Ingenieros, narra en su artículo "Historia de una biblioteca" los avatares de su emprendimiento, proyectado desde 1904 como una "Biblioteca Argentina de Ciencias y Letras", bajo la dirección de José María Ramos Mejía, y abandonada ante la convicción de que "era imposible hacer ediciones baratas imprimiendo en el país" (Ingenieros 1915:90). Finalmente, tras once años de esfuerzos y búsquedas, el médico sociólogo logra poner en la calle una colección con "los mejores cincuenta volúmenes de la literatura nacional" en tiradas de 3000 a 5000 ejemplares.

Tanto Rojas como Ingenieros privilegian la difusión de la cultura sobre la utilidad económica, lo cual les produce un déficit que, en el caso del primero, determinará que sólo aparezcan 29 títulos en trece años (Buonocore, p. 94) y en el caso del segundo, que éste se plantee (y se vea obligado a cumplir): "He resuelto perder como editor lo que he ganado en diez años de ejercer la medicina" (Ingenieros 1915: 92).

En marzo de 1917 aparece una nueva y original empresa editorial: la Cooperativa Editorial Buenos Aires, bajo la iniciativa de Manuel Gálvez. Recuerda el escritor en sus memorias:

El lector de hoy, que en cada uno de los últimos lustros ha visto aparecer varios millares de libros, publicados por doscientas editoriales —a ese número llegaron en 1946— se asombrará cuando le diga que en 1915

no existía en Buenos Aires ni un solo editor. Los que así se llamaban eran simplemente libreros [...]. Los libros argentinos de carácter literario eran pagados por sus autores.(Gálvez 1961:87).

Frente a esta situación, Gálvez considera que

debía realizar algo grande y práctico por el escritor y el libro argentinos [...] y con el exclusivo propósito de ayudar a los demás, favoreciendo también a nuestras letras, decidí fundar una sociedad de escritores. Pero no un ateneo, sino una sociedad para editar nuestros libros [...]. Mario Bravo que, como socialista, estaba por lo democrático, propuso que fuese una cooperativa. Y nuestra institución se llamó Cooperativa Editorial Buenos Aires. (ibid).

Gálvez se enorgullece, y con razón, de su "ojo clínico" para elegir autores nacionales que después se hicieron famosos: Benito Lynch, Alfonsina Storni, Juan Carlos Dávalos, Arturo Capdevila, entre otros. La serie se inaugura con los poemas de *Ciudad*, del médico Baldomero Fernández Moreno, y continúa con el que será el libro más difundido de Horacio Quiroga, *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Recuerda el editor:

El libro de Quiroga produjo sensación en nuestro reducido ambiente literario, pues muchas personas cultas que no leían la revista en donde Quiroga publicaba sus cuentos, no tenían idea de su valor y de su fuerza y de la maestría con que estaban contruidos. (ibid. : 92).

El comentario subraya la existencia de un doble circuito de lectura: las revistas (incluso la famosa *Caras y Caretas* donde Quiroga colabora con frecuencia) no constituyen para los lectores cultos un espacio de circulación de valores literarios. Tan sólo el libro garantiza esta jerarquía.

También en este año de 1915 aparecen las *Ediciones Mínimas. Cuadernos mensuales de artes y ciencias*, una serie de fascículos que en sus 60 números publicó, en cuidado formato y nítida tipografía, obras selectas de autores célebres. En uno de los estudios preliminares escribe el director de la colección, Ernesto Morales:

El cuento es un género literario muy poco cultivado entre nosotros. ¿Será porque se afirma que es un género de ejecución difícil? Sin embargo, hay entre nuestros escritores y poetas quienes los han producido, y algunos muy bellos: vgr. A. Giménez Pastor, "Fray Mocho", Lugones, Quiroga⁴⁰.

A pesar de estos elogios, sólo publicarán algunos cuentos de Lugones, dando en cambio un lugar más destacado a escritores extranjeros (Wilde, Papini, Tagore, etc.).

En este panorama cultural y editorial va a asomar una nueva empresa, original en su programa, pero tributaria de los afanes y propuestas que sus antecesores han llevado a cabo con más o menos éxito. *La Novela Semanal* aparece en noviembre de 1917 con un impulso que seguramente sorprende a sus mismos editores (como podría deducirse del "Agradecimiento" brindado al cumplir el primer año de vida⁴¹).

La Novela Semanal llega para instalarse en un espacio cultural en el cual se han producido radicales modificaciones respecto de la situación de los inicios del siglo:

- 1) El desarrollo de nuevas tecnologías de impresión que permiten lograr amplias tiradas a bajos costos (como ha demostrado la *Biblioteca de La Nación*).
- 2) La constitución de un amplio público lector, al que las campañas de alfabetización enseñaron a leer y las publicaciones periódicas han familiarizado con los códigos de la lectura literaria.
- 3) El sentido empresarial de editores y libreros que detectan la factibilidad de estas empresas culturales en un contexto económicamente favorable.

⁴⁰ *Ediciones Mínimas*, num. 4, enero 1916.

⁴¹ Puede consultarse en el Apéndice ("Un año de vida").

- 4) Las experiencias de los "libros baratos" realizadas en años anteriores con buena acogida del público.
- 5) La ideología nacionalista surgida y afianzada en los años del Centenario, que considera al libro nacional como una de las herramientas esenciales para construir y profundizar el sentimiento de identidad.
- 6) El surgimiento de una nueva clase de escritor, el *escritor profesional*, forjado a través de la demanda de la prensa periódica en diarios y revistas, y en número suficiente como para garantizar una producción literaria consistente y sostenida.
- 7) En el campo social: una etapa de relativa prosperidad económica que alcanza también a las capas medias y estratos populares, facilitando el acceso a los bienes de consumo cultural (libros, cine, teatro, música) que circulan por los ámbitos del barrio, bibliotecas populares, bibliotecas ambulantes, bibliotecas al aire libre⁴², sociedades de fomento, sociedades *filodramáticas*, etc.
- 8) Por último, los efectos de la Gran Guerra (1914-1918), que dificultan la llegada de importaciones europeas a través de un Atlántico amenazado por barcos y submarinos alemanes, inciden también en el campo editorial, ante la necesidad de impulsar una industria nacional para suplir los insumos faltantes.

Éste es el escenario y ésta es la coyuntura en que va a poder prosperar la iniciativa de los creadores de LNS. En este contexto se han resuelto ya varios de los problemas que una década atrás frustraron el proyecto de los primeros editores españoles que se habían propuesto trasladar al Río de la Plata el emprendimiento que tan buena acogida tenía en España. Van a surgir ahora, en cambio, nuevos problemas, nuevas tensiones, a partir de las nuevas demandas que este renovado público lector plantea en el campo cultural.

Para finalizar este panorama, sirva como testimonio de la ampliación del campo de lectura un artículo de 1916, "La crisis del papel. ¿A qué tanto imprimir?" firmado por Rodolfo Romero. Entre los productos que escasean a causa de la guerra, afirma, se encuentra el papel, "una industria de la que, hasta la fecha, carece el país" por lo cual, según el periodista, "es el artículo de consumo cuyo precio ha subido más". La solución que propone el cronista es que los autores escriban con mayor brevedad, ya que, por parte de los lectores, el afán de consumir toda clase de papel parece demasiado arraigado como para modificar sus hábitos:

Si no hubiese quien gastase tanto dinero como se gasta en diarios y revistas, si no se leyera como se lee y con el afán afiebrado de novedades que caracteriza a nuestra época, pues nadie —salvo los que se proponen componer un nuevo libro de historia, lee papeles viejos—, no se escribiría e imprimiría tanto.[...] El mismo individuo incapaz, sin dar señales de enfado, de oír más de diez palabras seguidas, siente un placer voluptuoso en cargar con enormes montones de diarios, revistas y aun libros, y por la calle, en el tranvía, en el tren, en las casas durante las comidas y a la hora de la tertulia, en los entreactos del cinematógrafo y en la cama, desdoblarlos, abrirlos, leerlos y arrojarlos⁴³.

Más allá de la exageración humorística, lo que dibuja esta caricatura urbana es el perfil de una sociedad donde circula una variedad de publicaciones que pueden abastecer todos los gustos, todas las edades, todos los momentos, en este afán de "novedad" que parece caracterizar al lector de la época.

Una empresa cultural hispanoamericana

⁴² En los años 20, una ordenanza promovida por los ediles socialistas "animó el proyecto de creación de bibliotecas en los parques de la ciudad", lo cual se llevó a la práctica a partir de 1923 en el Jardín Botánico, Parque de los Patricios y Parque Avellaneda (Barrancos 1991: 100-101). No sabemos cuánto tiempo pudo sostenerse la iniciativa.

⁴³ Revista *P.B.T.* num. 620, julio 1916.

Escapa al marco de esta investigación el estudio de las novelas semanales que se editaron en diversos países de América Latina, siguiendo el modelo propuesto por las publicaciones españolas, y, en segundo término —a partir de 1917— por la colección argentina de LNS. Sin embargo, nos interesa señalar brevemente algunos aspectos.

La realización de estos proyectos, de análoga inspiración y similares objetivos, estuvo sujeta a las circunstancias sociales, económicas y culturales de cada país, que determinaron su mayor o menor duración en el tiempo. A partir de la información que hemos podido reunir sabemos que el novelista y político Rómulo Gallegos fundó en Venezuela en 1922, junto con José Rafael Pocaterra, una *Novela Semanal* "donde se dieron a conocer numerosos narradores venezolanos"⁴⁴.

En Colombia, el narrador y dramaturgo Luis Enrique Osorio fundó un año después "una revista que pretendía divulgar el talento nacional. *La Novela Semanal* publicará semana a semana, por dos años, las novelas cortas de varios colaboradores y las obras de teatro de su fundador, además de notas, duros editoriales de su director y resúmenes de las noticias mundiales. La publicación muere cuando su autor, cansado de la lucha infértil, no puede ya sostener los gastos y, ante la negativa del Estado de prestarle apoyo, decide viajar a Europa, donde sus primeras obras de teatro serán acogidas con gran ímpetu y fervor", dice la investigadora Jimena Montaña Cuellar en su breve estudio sobre la colección (1994)⁴⁵.

Luis E. Osorio colabora con LNS argentina con su relato "Una mujer de honor" (n. 252), que publica también en su colección.

La Novela Semanal creada en México en 1922 por Carlos Noriega Hope como Suplemento Literario de *El Universal Ilustrado* ofrece particular interés, por su eficaz tarea de descubrimiento y difusión de autores nacionales, por su apreciación del campo literario de la época y por la coincidencia de objetivos con las publicaciones del género que hemos relevado:

Un verdadero esfuerzo significa para *El Universal Ilustrado* esta nueva sección. No se escapará a nuestros lectores que el hecho de conseguir cada semana una novela corta de autor mexicano representa, por nuestra parte, un esfuerzo sencillamente colosal, ya que en México muy pocos cultivan con éxito este género literario. [...] Estamos seguros de que esta nueva sección del Magazín Nacional agradará a nuestros lectores, porque es el exponente de nuestro esfuerzo sinceros en pro de la nueva literatura patria. Por nuestra parte, aseguramos que pondremos todo entusiasmo en este folleto hebdomadario y quiera Dios que los cuentistas que surjan de estas páginas queden consagrados por la sanción del público. (Monterde 1969:10).

Hay que destacar también el espíritu pluralista que lo inspira: "Concédase a este ecléctico suplemento de *El Universal Ilustrado* el raro mérito de hallarse abierto para todas las tendencias, contemplando serenamente todos los horizontes" (ibid., p.11).

Las palabras con que F. Monterde cierra su documentado prólogo a la selección de estas "novelas de *El Universal Ilustrado* —de donde proceden las anteriores citas— nos confirma en algunas de las conclusiones a las que llegamos en esta investigación sobre el lugar de los escritores "semanales" en la literatura de nuestros países:

Si se intentara hacer un balance de aquella labor directora de Noriega Hope, orientada hacia la novela —breve o larga— y el cuento, podría verse quizás que la mayoría de los narradores por él descubiertos, lanzados al público dentro de las páginas de "La novela semanal de *El Universal Ilustrado*", perseveró en el camino de las letras, aunque varios de ellos pasaran de la narración al ensayo y al artículo, o volvieran a la poesía, de la cual habían partido. Algunos —los menos— desertaron —o fallecieron— antes de que los nombres que brillaron alguna vez en la portada del suplemento volvieran a lucir al frente de un volumen de narraciones. (Ibid, p. 15).

⁴⁴ Don Rómulo Gallegos, en www.celarg.org./ve.

⁴⁵ Montaña Cuéllar (1994).

Todo ello nos lleva a plantear el interés de futuros proyectos que permitan trazar el mapa de estas colecciones populares que, en aquellos años 20 en que la cultura latinoamericana era un patrimonio sin fronteras⁴⁶, abrieron nuevos espacios a los escritores y contribuyeron a incorporar a un vasto número de lectores en los ámbitos de la Ciudad Letrada.

⁴⁶ Pensemos en la circulación, tanto a través de sus escritos —ampliamente difundidos en libros y sobre todo publicaciones periódicas—, como de sus viajes por diversos países de América del Sur, de figuras como Reyes, Vasconcelos, Mariátegui, Gironde, W. Frank.

CAPÍTULO 3.

La Novela Semanal como espacio editorial para los nuevos lectores urbanos

Los orígenes de la colección

En un trabajo anterior⁴⁷ desarrollamos la historia de LNS, surgida a partir del modelo que las publicaciones españolas habían instaurado en la Península a partir de 1907, cuando Eduardo Zamacois crea *El cuento semanal*⁴⁸. Recordemos ahora, antes de entrar en el análisis de LNS, que las similitudes entre la cultura urbana de la época en España y Argentina, así como los fuertes vínculos entre ambos países, consolidados aún más estrechamente gracias a las corrientes migratorias, impulsaron desde muy temprano (1908) el proyecto de "exportar" ese tipo de publicación a suelos rioplatenses. Sin embargo, ese primer intento se vio frustrado por falta de colaboradores locales. Dos de los convocados, Manuel Gálvez y Atilio Chiappori, recordarán años más tarde la escasa o nula respuesta que tuvieron los afanes de aquellos editores en su periplo porteño. Gálvez escribe en sus Memorias:

En 1908 el español Martínez Orozco intentó fundar una colección de novelas cortas, en forma de revista callejera. Naturalmente, no pudo ni empezar. Entre nosotros, los narradores de algún mérito eran muy escasos y trabajaban hartos poco. Yo le había prometido *La maestría* ... Mas no me puse enseguida a trabajar en ella⁴⁹.

Por su parte, en 1923 el escritor Atilio Chiappori, en aquel entonces secretario del Museo de Bellas Artes, refiere que "años atrás llegaron unos señores españoles con dinero" (Martínez Orozco, le parece recordar) para "fundar el cuento o la novela hebdomadaria. Pidieron textos a muchos autores conocidos, pero no pudieron realizar su proyecto porque nadie les cumplió" (empezando, según lo confiesa, por el propio entrevistado)⁵⁰.

Una década más tarde, dos editores asociados, Miguel Sans y Armando del Castillo, vuelven a intentar la publicación de una "novela semanal" y esta vez con el éxito más absoluto: 60.000 ejemplares agotados en el primer número, frecuentes reediciones de los siguientes, y un creciente número de lectores así lo demuestran⁵¹. Más aún: en el mundo de la industria editorial (o de la industria a secas) posiblemente el mejor signo de un éxito comercial sea la aparición de competidores, plagios y ediciones piratas; nada de esto le falta a LNS: dos meses después de su creación aparece *La Novela para Todos*; un año después, su más firme competidora, *La Novela del Día*; y así sucesivamente, hasta constituirse como un género con perfiles bien identificables: un relato unitario (una *nouvelle* o cuento largo), en un folleto de modesta factura, a un precio más que accesible (0,10 centavos en todas las colecciones).

En cuanto a los plagios, los editores de LNS, que amplían su producción en 1920 con *El Suplemento* (de carácter mensual), denuncian la aparición de un engañoso *Suplemento* que se aprovecha de la buena fe de los lectores con la similitud del nombre.

Como señalamos en el trabajo antes citado, es escasa la información que hemos podido reunir sobre Sans y Del Castillo⁵², destino que comparten con la mayor parte de los editores de publicaciones populares, a juzgar por los estudios

⁴⁷ "Los orígenes de *La Novela Semanal*", en Pierini et al. (2004: 39 ss.)

⁴⁸ Publicaciones que, a su vez, se inspiraron en las que "ya gozaban de indudable éxito del otro lado de los Pirineos", con revistas como *Lisez-moi* (1905) o colecciones como *Les Romans de l'Illustration*" (Magnien 1986:24).

⁴⁹ Gálvez (1961: 48). Esta "maestría" será el origen de su novela *La maestra normal* (1914).

⁵⁰ *La Razón*, 28-5-1923.

⁵¹ En las portadas de LNS se incorpora desde el segundo año un cintillo con la inscripción: "Más de 200.000 personas la leen", cifra que va creciendo hasta "400.000 lectores" en 1923.

⁵² Los datos obtenidos pueden encontrarse en Pierini et al. (2004: 47-49).

realizados en España sobre otras novelas semanales⁵³. Lo que sí puede afirmarse sobre Miguel Sans⁵⁴ es que posee "oficio" y una gran visión para adaptarse a los cambios que demandan la evolución del medio cultural y el gusto de los lectores.

Roger Chartier (1994) ha invitado a los estudiosos de las letras a prestar la debida atención a un aspecto que, por sabido, suele relegarse a un segundo plano: la cadena de significados que inviste el "soporte" a través del cual se ofrece el texto literario. Este aspecto resulta particularmente relevante en las publicaciones de difusión masiva. En el caso de LNS el formato elegido por los editores es un cuadernillo —un folleto, y como tal fácilmente identificable y asimilable por el lector popular— de 32 pp., en papel prensa, tipografía pequeña, sin ilustraciones (con excepción de alguna publicidad) y la portada con la clásica fotografía del autor. Único ornato: la guarda de arabescos, a color, que rodea la foto. También se utiliza el color para destacar el precio (los famosos diez centavos). El diseño vincula así en un mismo nivel de importancia los dos objetivos de la colección: ofrecer la obra de un autor prestigioso, y a bajo costo.

Este tipo de folletos se arraiga en una larga tradición. Sin remontarnos a los pliegos de cordel, exhaustivamente estudiados por Caro Baroja (1969) en un trabajo que revela, a pesar de la distancia de siglos⁵⁵, muchos puntos de coincidencia con el campo editorial que nos ocupa, las "hojas sueltas" constituyen una tradición a lo largo del siglo XIX para un público cuyos escasos lectores se convierten en voceadores y difusores de noticias, bandos, proclamas y "hechos diversos".

Más cercano en el tiempo, y más afín a la materia de nuestro trabajo: el folleto, obra efímera que no requiere de una tecnología más avanzada que la que pueden proveer las imprentas del Río de la Plata, se constituye en un género absolutamente plural en el que pueden entrar todo tipo de contenidos, reunidos bajo una intencionalidad que nos resulta hoy, por lo menos sorprendente⁵⁶.

Los editores de LNS, por lo tanto, no innovan con este formato: más bien se insertan en un sistema comercial ya largamente probado por los editores de colecciones gauchescas (tanto novelas como poemas) y de la poesía y el teatro "cocoliche"⁵⁷.

La difusión de estas colecciones se realiza por circuitos diferentes de los de la "alta" literatura. Así lo señalan los propios editores: LNS puede encontrarse en "kioscos, estaciones del subterráneo y ferrocarriles, vendedores de diarios", tabaquerías y comercios varios⁵⁸. También en este campo la nueva colección se inserta en una tradición —y en un circuito comercial ya instalado por las publicaciones populares de finales del XIX: recordemos aquellos "mercachifles" mencionados por el librero de Payró (1909) que habían llevado su mercancía "hasta los últimos rincones del país, allí donde se creería encontrar un lector ni con la linterna del cínico".

Sarlo sostiene que el nuevo público lector de Buenos Aires carecía "de las disposiciones que parecen naturales al público de librería", es decir, "la serie de reflejos culturales que le permiten navegar en una red donde un texto remite a otro, tejiendo una cadena que, ante los ojos de los no expertos, parece muchas veces injustificable" (Sarlo 1985:21). En cambio, dado que

el circuito del magazine puede prescindir del aparato intimidatorio de la librería tradicional [...] el nuevo lector podía [...]adquirir su material de lectura en el kiosco junto con el diario[...]. El kiosco y el vendedor domiciliario

⁵³ En su estudio sobre una publicación contemporánea de LNS, *La Novela Corta* (Madrid, 1916), afirma Roselyne Mogin-Martin: "No le queda al investigador otra fuente que la misma revista. [A José de Urquía, director de la publicación] no se le menciona en las historias de la literatura de la época, lo que nos permite deducir que no era escritor ni periodista, como muchos otros directores de colecciones semejantes, y no escribe nunca en la publicación que dirige" (Mogin-Martin 2000:25).

⁵⁴ Del Castillo abandona pronto la dirección, si bien parece continuar vinculado con la editorial, según atestiguan notas aparecidas en la revista; cf. *Pierini et al.* (2004:48).

⁵⁵ Interesa destacar, sin embargo, que el propio autor recuerda haber visto pliegos de cordel durante su infancia en Madrid, en fecha tan tardía como 1925.

⁵⁶ Como ocurre, según se señaló, con el folleto donde se publicó el *Martin Fierro* (1872), que contiene además discursos, cartas, poemas de otros autores (Cf. Hernández 2001:1767).

⁵⁷ Nos remitimos nuevamente a la valiosa recopilación reunida, bajo el nombre de "Biblioteca Criolla", por el antropólogo alemán Lehmann Nitsche en los años en que estuvo radicado en la Argentina (1897-1930).

⁵⁸ Hemos encontrado un ejemplar con el sello del comercio donde se vendía: la Librería, Papelería y Mercería (miscelánea) de José Copis en Tres Arroyos (provincia de Buenos Aires).

trazaban canales más adecuados a los hábitos culturales del nuevo público, con la ventaja supletoria de no estar [...] escindidos de sus circuitos habituales del trabajo y el barrio. (ibid.:22).

Si bien el análisis de los circuitos de consumo cultural desde una perspectiva diacrónica amerita una investigación de carácter interdisciplinario todavía pendiente, es posible considerar la pertinencia de la hipótesis de Sarlo para la época que nos ocupa y coincidir en que estas estrategias de comercialización "contribuyen a explicar, desde el espacio urbano y sus costumbres, la difusión sin precedentes de la literatura semanal" (ibid.:23).

A lo largo de la década que es objeto de nuestro estudio, la revista sufre una serie de transformaciones, como hemos expuesto en otro lugar⁵⁹. Nos limitamos aquí a sintetizar esos cambios que dan cuenta, por un lado, del éxito del proyecto —ya que se incrementa el número de páginas, se multiplican los anuncios, se añaden nuevas secciones que se suman al relato central, se agregan pliegos de fotografías y finalmente se incorporan las portadas a todo color— ; y por otro, revelan el oficio de sus editores y la atención que prestan a las transformaciones del gusto del público, atraído por un consumo cultural más diversificado: nuevos *magazines*, mayor acceso al cine, y sobre todo, la triunfante irrupción de la radiofonía, que no tarda en instalarse en la mayor parte de los hogares populares y que representará una competencia muy difícil de afrontar para las novelas semanales y en general, para la literatura popular. Coincidiendo con lo señalado por Sánchez Alvarez-Insúa (1996:28) para el caso español, es posible afirmar que "el final del modelo viene de la mano del declinar de la lectura que deja de ser la forma fundamental de ocio. El cine, la radio y el deporte espectáculo, mucho antes que la televisión, irán lentamente eliminando lectores".

Los programas de *La Novela Semanal*

Es habitual encontrar en los inicios de una empresa cultural una presentación que exponga sus objetivos, buscando construir los vínculos que unirán a creadores y receptores. Con frecuencia, la enunciación de estos programas se constituye desde un espacio de polémica: se nace para cubrir un vacío dejado por otros, o para contrarrestar una postura que se ha revelado deficiente, ya sea por arcaica, por ajena al ritmo de los tiempos (pensemos en las proclamas de la Revista *Martín Fierro*, 1924) o, en otro plano, por no seguir un rumbo correcto en lo estético, lo ideológico o lo moral.

Las publicaciones de la época nunca dejan de ofrecer con mayor o menor extensión, con mayor o menor pretensión teorizadora, una *Proclama* inicial dirigida, por lo general, "a los lectores", donde se exponen los objetivos centrales. Cabe relevar en estas proclamas un similar planteamiento retórico que nos llevaría a considerarlos un verdadero *género*, merecedor de un estudio diacrónico que releva la situación del campo intelectual en diferentes momentos de la historia de la cultura⁶⁰.

En ese esquema retórico se exponen los propósitos, el público al que se apunta y el elemento identificador respecto de sus colegas y/o competidoras.

Para nuestro análisis nos centramos en tres "proclamas" en las cuales, a lo largo de una década, los directores de LNS fueron exponiendo su propuesta cultural, atenta en primera instancia a cubrir un espacio vacante y necesario y, más tarde, a subrayar los logros obtenidos gracias, según se manifiesta, a la fidelidad al objetivo inicial.

En el número 1 de LNS, aparecido el lunes 19 de noviembre de 1917, "La Dirección" se dirige "al lector"⁶¹. Los cuatro breves párrafos de esta presentación enuncian un programa de trabajo:

1) El propósito de la revista: *armonizar conveniencias entre lectores y escritores*. Como se ha visto en páginas anteriores, la distancia entre autores y lectores nacionales es un problema frecuentemente denunciado por numerosos escritores de la época. Quiroga, Gálvez, Rojas, entre otros, plantean en artículos periodísticos o en sus memorias la indiferencia del público nacional para las producciones locales. Los editores de LNS se proponen hacer de mediadores para acercar a estos actores del hecho literario.

⁵⁹ Cf. "Una empresa editorial" (Pierini et al. 2004:47-57).

⁶⁰ En apoyo de esta hipótesis, en el Apéndice se reproducen las palabras liminares de algunas colecciones semanales.

⁶¹ Ver en Apéndice, LNS n. 1.

- 2) Los contenidos: *una producción interesante de nuestros más prestigiosos literatos cuidadosamente seleccionada.*
- 3) El diagnóstico de situación: la publicación de LNS *se imponía en nuestro país como una necesidad* ya que *la mayoría del público prestaba su atención a las lecturas importadas.*
- 4) La estrategia: una publicación semanal, *a un costo ínfimo y único* para propalar *por medios fáciles* la obra de escritores consagrados.
- 5) Las expectativas: este programa, se afirma, no requiere de otra propaganda que la simple enunciación de sus propósitos para lograr el éxito deseado.

Doce meses después, "La Dirección" ofrece una nueva proclama titulada "Un año de vida"⁶² y dirigida en este caso —ampliando el destinatario— "A la prensa argentina y a nuestros lectores".

La incorporación de este nuevo destinatario no es un dato menor: revela la inserción en un espacio cultural e institucional al que posiblemente los editores no se atrevieran a aspirar en sus inicios, a pesar de la confianza manifestada en su discurso. Pero el resultado de un año de trabajo ha hecho que LNS ocupe un lugar "expectable" en el campo editorial y que el periodismo se haga eco de su existencia ⁶³.

Esta segunda proclama ratifica el cumplimiento de sus propósitos centrales: "la creación de un medio para la nacionalización de la literatura" y el establecimiento de una tribuna fácil y accesible" para la difusión de nuevas producciones. *Nacionalización de la literatura + divulgación masiva*, gracias a un sistema de edición de bajos costos: la fórmula ha revelado la validez de las hipótesis que rigieron la creación de LNS.

Se presenta ahora como un tercer logro un aspecto que no había sido incluido entre los objetivos iniciales. Si en los comienzos se propuso difundir autores nacionales consagrados, el desarrollo de la publicación ha mostrado la necesidad, el interés y la conveniencia de abrirse a la difusión de escritores menos reconocidos. Y éste será otro de los méritos de LNS: "hacer conocer en sus páginas una nueva falange de escritores argentinos" (LNS, 18-11-1918). (También en este sentido, *La Novela Semanal* argentina coincide con sus colegas españolas. Junto con nombres consagrados como el de Galdós, aquellas colecciones fueron el espacio donde se iniciaron autores que luego serían célebres en el circuito de la "alta" literatura, como Gabriel Miró⁶⁴).

Volviendo al caso de nuestra novela semanal, esta apertura a escritores inéditos constituye una de sus facetas más originales y destacables; una clara opción que la diferencia de otras propuestas similares. Por ejemplo, la "biblioteca mensual" titulada *Lecturas selectas* (1922) se propone publicar a "todos los grandes novelistas contemporáneos" y traducir "a los más grandes autores extranjeros". El parámetro que, según se proclama, rige la colección, es solamente el prestigio de los autores⁶⁵. La misma consigna rige para *La Novela Universal*.

Y por último, la polémica: el año transcurrido ha mostrado a los editores y a su público los "intentos sucesivos de empresas mal inspiradas" que trataron de emular a LNS pero que desaparecieron "del escenario de nuestra prensa sin conseguir despertar la más mínima atención del público".

Mal que le pese a los directores, el ninguneo hacia sus competidores no alcanza para lograr su desaparición. Durante toda la década seguirán editándose nuevas novelas semanales, mostrando así la vitalidad del género y el lugar obtenido dentro del mercado cultural⁶⁶.

⁶² Ver en Apéndice.

⁶³ Periódicamente LNS da cuenta de las saluciones que le dirigen diarios como *La Razón*, *Critica*, *La Patria degli Italiani*, y otros. Más adelante, la revista bibliográfica *La Literatura Argentina* (1928-1937) en sus informes mensuales sobre las publicaciones periódicas incluirá sistemáticamente a LNS. Estas menciones son retribuidas por los directores con breves saludos y homenajes a los colegas en sus aniversarios.

⁶⁴ Cf. Sáinz de Robles (1975).

⁶⁵ Si bien no siempre se cumple este propósito ya que se publica, junto con las obras de Rubén Darío, a otros autores menos reconocidos, como Florencio Eugenio Alves (que es, por otra parte, el director de la colección).

⁶⁶ De hecho, las novelas semanales continúan su desarrollo en la Argentina hasta mediados de la década del 50, si bien es manifiesta la decadencia del género a partir de 1930.

Nueve años después de su creación, al iniciar una nueva etapa, en noviembre de 1926, LNS publica una nota ("Efemérides") que a la vez que sirve de balance de lo realizado, anuncia una renovación. Acompaña esta nota la reproducción de cuatro portadas emblemáticas de la colección: la que la inaugura (con la foto del escritor García Velloso), con otras tres que corresponden a los años de 1923, 1925 y 1926; cada una ofrece un formato ligeramente mayor, si bien mantiene el tamaño de un cuadernillo o folleto. El "crecimiento" intelectual de la revista se traduce así en un crecimiento también desde lo material y visible. Dice el editor:

Como una consecuencia lógica de las intensas fuerzas que renuevan cada madrugada el intenso movimiento de Buenos Aires, LA NOVELA SEMANAL ha ido creciendo en sus nueve años de existencia. Sin perder para nada el carácter de su hora inicial, fuese agregando, poco a poco, nuevos atractivos, hasta llegar a presentar el aspecto y a poseer las condiciones que hoy han de sorprender a sus lectores. LA NOVELA SEMANAL ha sido y es un fuerte latido en el pulso de la ciudad. A medida que Buenos Aires fue escalando, en el último lustro, categoría de gran metrópoli, LA NOVELA SEMANAL, fiel a la tierra que la vio nacer y le dio el pan de la cotidiana victoria, ha querido estar a tono con ella. Ningún esfuerzo de mejoramiento le ha parecido grande. Y el de hoy es sólo un paso en su evolución de siempre. El triunfo de LA NOVELA SEMANAL es un verdadero triunfo de Buenos Aires.

Los diferentes conceptos que se enuncian en esta proclama revelan varios cambios respecto de la propuesta inicial: si bien se invoca la fidelidad a los objetivos iniciales, ahora la revista se posiciona como un reflejo y un vocero de la Gran Capital: esta ciudad que crece y que se afianza, en perpetuo movimiento, tiene su mejor forma de expresión en una gran revista, como se pretende la (nueva) *Novela Semanal*.

Abiertos a los cambios producidos en la industria editorial, y a los nuevos gustos del público, subrayan ahora la renovación tecnológica que hace posible incorporar atractivos visuales (más fotografías, más páginas a color) siempre dentro de un precio accesible. El modelo a seguir ya no son los modestos folletos inspirados en sus colegas españolas. Frente a la competencia de publicaciones más atractivas, destinadas a la mujer (como *Atlántida*, *Para Ti*, *El Hogar*) o las que promocionan el mundo de la radiofonía y sus estrellas (*Radiolandia*) los editores optan por dar un giro a su publicación. Como signo visible de esta transformación, el formato cambia notablemente: aumenta el tamaño y las portadas ofrecen estilos propios de las revistas femeninas del momento, cuyos ilustradores comparten a veces (como Rodolfo Claros, autor de las características portadas de *Para Ti*).

No es casual que en esta proclama no haya una sola mención a la literatura. Si bien LNS continuará publicando —entre una miscelánea de artículos sobre temas diversos— cuentos y folletines que, por otra parte, son muchas veces reediciones de años anteriores, ya no se trata de una publicación literaria. Se desdibuja así, hasta desaparecer, el perfil que le hiciera ocupar un lugar significativo tanto en el campo literario como en el imaginario popular.

El objetivo inicial —la difusión de la literatura nacional— seguirá siendo sin embargo una "marca registrada" que los editores continuarán reivindicando, aun cuando opten por publicar novelas francesas destinadas a un público femenino, que por cierto, veinte años antes habían integrado el catálogo de la *Biblioteca de La Nación*: la célebre *Felipe Derblay. El dueño de las herrerías* de Georges Ohnet (1882), y la no menos clásica *Mi párroco y mi tío*, de Jean de la Brète (1889). Los mismos editores llaman la atención sobre esta renovación de propósitos y objetivos:

Así como en su comienzo LNS puso a sus numerosos lectores en contacto con los mejores novelistas argentinos, hoy, cumpliendo una nueva etapa en su ya larga vida de constante superación inicia la publicación de grandes novelas con esta deliciosa obra de Jorge Ohnet⁶⁷.

Las razones de un éxito editorial. Algunas hipótesis

⁶⁷ LNS n. 944, enero 1936.

Resulta más que complejo, hoy y siempre, indagar en las causas de un éxito editorial; y son los propios editores quienes mejor lo saben: por más que la industria haya afinado los mecanismos de fabricación de *best sellers*, no siempre alcanza su objetivo.

A pesar de esta dificultad, el análisis de los contenidos de la colección permite proponer algunas respuestas plausibles. Dejamos de lado el factor económico, cuya incidencia en la difusión de estas publicaciones ya ha sido suficientemente destacada; no basta con una publicación sea barata para que durante una década goce del favor de los lectores. Se requieren otros motivos cuya sumatoria contribuye a explicar el arraigo y la perduración de esta *Novela Semanal*.

En primer lugar, se trata de narraciones "amenas" (cumpliendo con la promesa de los editores) que se proponen ofrecer al lector lo que busca justamente todo "lector común" en un texto de ficción: una historia que despierte su interés, con una trama bien armada y personajes claramente identificables, de psicologías verosímiles.

En sus consideraciones sobre la literatura popular, Gramsci (1961) refutaba a los críticos que cuestionaban el escaso interés del lector italiano de los años 20 por los escritores "modernos" y destacaba las razones del renovado atractivo que seguían ofreciendo los grandes folletines del siglo XIX. Los argumentos en los cuales fundaba esta tendencia pueden hacerse extensivos a esta vertiente de la literatura popular que fueron las novelas semanales: la atracción por la peripecia, por la reiteración de temas y paradigmas que resultan familiares al lector, la satisfactoria comprobación de que en el relato se ejerce una justicia poética —compensación de la no-justicia que se verifica en el mundo "real", fuera de los marcos de la ficción.

El lector popular disfruta con la reiteración de lo conocido, justamente porque así puede descubrir y apreciar la innovación que aporta —por mínima que sea— cada relato. (Es uno de los atractivos del policial, género urbano y popular por antonomasia: el lector de policiales lee sobre un entramado tejido por cincuenta, cien relatos similares, que quedan en la memoria casi indiferenciados).

Reiteración/innovación; familiaridad con tramas y estilos conocidos y reconocibles: las novelas semanales se enmarcan en los cánones del realismo, cuya visión del mundo y recursos literarios conforman la literatura "culta" en la cual se educaron estos lectores que ingresaron poco tiempo atrás al mundo de la "lectura literaria". No hay lugar en las novelas semanales para las innovaciones formales que las vanguardias están empezando a desarrollar (por otro lado, cabe recordarlo, en el terreno de la poesía antes que en el de la narrativa).

Sobre la influencia que los elementos de originalidad y "familiaridad" tienen sobre el lector popular resulta oportuno citar algunos conceptos de E. A. Poe al referirse a la obra de Nathaniel Hawthorne —autor poco valorado por esos lectores, según sostenía la crítica de su tiempo. Para Poe, por el contrario,

si Hawthorne fuera realmente original, no dejaría de llegar a la sensibilidad del público. Pero ocurre que no es en modo alguno original. [...] Claro resulta que el elemento de la originalidad consiste en la novedad. El elemento de que dispone el lector para apreciarlo es su sentido de lo nuevo. Todo lo que le da una emoción tan novedosa como agradable le parece original, y aquél capaz de proporcionárselo será para él un escritor original. En una palabra, la suma de esas emociones lo lleva a pronunciarse sobre la originalidad del autor. (Poe: 1973:127).

Al mismo tiempo, observa agudamente, al lector popular no le atrae la originalidad tal como la entienden los críticos que "sólo consideran originales en las letras las combinaciones absolutamente nuevas de pensamientos, incidentes, etc.". Esta originalidad

agobia y sobresalta el intelecto, poniendo indebidamente en acción las facultades que en la buena literatura deberíamos emplear en menor grado. Y así entendida, no puede dejar de ser impopular para las masas que, buscando entretenimiento en la literatura, se sienten marcadamente molestas por toda instrucción (Poe 1973:128).

En cambio, el lector popular se ve atraído por las obras que "hacen surgir las fantasías humanas, a medias formadas, vacilantes e inexpresadas" o que "dan a luz algún sentimiento universal".

En estos casos, el lector se imaginará que, entre todos los hombres, sólo el autor y él han pensado eso. Entre ambos, juntos, lo han creado. Y por eso nace un lazo de simpatía entre los dos, simpatía que irradia de todas las páginas siguientes del libro (Poe 1973:129).

En LNS, la innovación aparece en los contenidos de estas novelas, en los enfoques elegidos, en los puntos de vista donde circulan perspectiva ideológicas muy diversas, incluso antagónicas. Lo que Florencio Alves, director de las *Lecturas Selectas* (1922), propone para su colección, se aplica también a la línea editorial de LNS:

Todos los autores, sin distinción de nacionalidad, creencias o escuelas, encontrarán espacio libre en nuestros volúmenes.[...] Moralistas y autores libres, religiosos e incrédulos, idealistas y naturalistas, consagrados o noveles, nacionales o extranjeros, irán apareciendo en *Lecturas Selectas*, igualados por el respeto y la admiración que merecen el talento y la inteligencia.

La publicación se constituye así en un espacio de libertad y pluralidad de tendencias que no dejan de sorprendernos hoy y que seguramente fue reconocido y valorado por sus lectores. Coexisten autores socialistas y anarquistas (Mario Bravo, Federico Gutiérrez, Alejandro Sux) con figuras enroladas en la derecha (Hugo Wast, Josué Quesada); se debate sobre el divorcio, la pena de muerte, el voto femenino y la emancipación de la mujer; incluso un tema como el aborto se aborda sin mensajes moralizantes⁶⁸. Alternadamente aparecen relatos que exaltan los méritos de una vida de trabajo y sacrificio⁶⁹, o reiteran didácticamente la sanción moral y social que abrumará a toda mujer "ligera"⁷⁰.

Esta pluralidad de tendencias es una característica que comparte con sus colegas españolas:

Por primera vez en España se edita, fundamentalmente, para el lector. Este clima de libertad genera una nómina de escritores gigantesca que por primera vez vive de la pluma. Esto posibilita muchas cosas [...] una pluralidad ideológica y, a la vez, una coexistencia y tolerancia mutua muy notables. (Sánchez Alvarez-Insúa 1996: 26).

Jauss (1987) destaca, en el *horizonte de expectativas* con que todo lector enfrenta un nuevo texto, la importante función que cumplen los géneros. Poder "enmarcar" un texto dentro de esos límites estables y reconocidos produce una primera confirmación por parte del receptor de que se encuentra en el camino correcto en su abordaje inicial.

Los géneros narrativos más difundidos en la literatura popular ya se encuentran perfectamente codificados a comienzos del siglo XX. Los lectores pueden reconocerlos y los editores pueden arriesgarse por esos caminos sin temor al fracaso.

En nuestro trabajo anterior expusimos la pluralidad de géneros que aparecen en estas colecciones, a pesar de que cierta crítica las ha simplificado enmarcándolas en el rubro de la "novela rosa". En ese trabajo demostramos la variedad de un repertorio que incluye el relato de aventuras, la ciencia ficción, el relato fantástico, la novela histórica, la novela de tesis, el policial, el relato costumbrista y por supuesto, la novela sentimental⁷¹.

⁶⁸ Así por ejemplo en "Cristina", de Alfredo Duhau (n. 83).

⁶⁹ "Una vida humilde", de Olivera Lavié (n. 203).

⁷⁰ "La costurerita que dio aquel mal paso", de Quesada (n. 110).

⁷¹ Cf. "Los géneros narrativos en *La Novela Semanal*", en Pierini et al. (2004: 59-72).

Esta pluralidad de géneros es otro de los motivos que contribuye a atraer a un amplio espectro de lectores, y no sólo a "maestras de provincia" o "modistillas" como sostienen sus detractores (incluyendo algunos colaboradores de LNS, como Manuel Gálvez)⁷².

Líneas temáticas en *La Novela Semanal*

¿De qué tratan estos relatos que lunes tras lunes, durante una década, son buscados por sus lectores en los kioscos o esperados en la propia casa donde los distribuye el vendedor del barrio?

Hacer un listado temático podría aportar una información de tipo estadístico (por ejemplo, mostraría la recurrencia del tópico del suicidio: más de 50 relatos, sobre un total de 500, tienen ese desenlace); pero de nada nos sirven los datos cuantitativos si no se ubican en un contexto y no son leídos en sus múltiples significados.

Más que hacer un listado de temas, entonces, lo que interesa es indagar en los mecanismos mediante los cuales el lector popular se siente atraído por determinada narrativa. Gramsci (1961) en los años 20, y Umberto Eco (1998) en los 60s, han estudiado los mecanismos de identificación y/o de compensación que pone en práctica el lector popular, y que aplicamos ahora al campo de LNS.

Identificación: los personajes de las novelas semanales se corresponden, en gran parte de los casos, con sus lectores, que ven así en escena sus vidas de empleados, vendedores, obreras, maestras, oficinistas.

Compensación: se ofrece por dos vías: en la posibilidad de "vivir" mundos lejanos —sea a través del viaje, de la frecuentación de ambientes de lujo o de bohemia ajenos a la mayor parte de estos lectores, o de la incursión en historias del pasado histórico—; en la realización de expectativas que la vida cotidiana ha enseñado a resignar, pero que se pueden cumplir vicariamente a través de la justicia poética que instalan las ficciones.

(Un ejemplo paradigmático: "La vendedora de Harrods" de Josué Quesada, tiene una segunda parte ("Cuando el amor triunfa") donde la modesta empleada de la gran tienda se convierte en una de sus gerentes, con viaje a París incluido; y para que el final feliz sea completo, allí se reencuentra con su gran amor. Historia "folletinesca" si las hay, que actualiza el siempre vigente mito de la Cenicienta. Pero no está demás recordar que ese mito —en el mismo escenario de esas "grandes tiendas" que se despliegan en las grandes capitales europeas y americanas desde finales del XIX— es el que estructura la trama de una de las novelas de los Rougon Macquart⁷³.

Toda literatura es, de alguna manera, un palimpsesto. Se escribe sobre los temas y motivos que a través de los tiempos han conmovido al ser humano. Cada época tiene su manera de sentirlos, de recrearlos a través de la palabra, y allí radica su siempre renovado atractivo.

La mayor parte de los relatos de LNS no ofrece —salvo excepciones— grandes innovaciones ni en la elección de los temas, ni en la resolución del conflicto narrativo. Lo que merece destacarse, como uno de los valores de esta colección, es la forma como se da cabida en la ficción a las múltiples problemáticas que se desarrollan en la vida cotidiana y a los mitos que conforman el imaginario urbano de la época.

Sin pretender dar un panorama exhaustivo, señalamos algunos de los temas recurrentes en LNS: la vida de la alta sociedad (por lo general, condenada por su corrupción)⁷⁴; las mujeres que trabajan⁷⁵; la vida de los artistas (escritores, periodistas, músicos, pintores, cantantes, actores)⁷⁶; las historias de inmigrantes, tanto los que se "hacen la América" como los que fracasan en el intento⁷⁷; los conflictos que provoca la nunca resuelta "cuestión social" (huelgas, movimientos socialistas y anarquistas, represión)⁷⁸; la Gran Guerra, sentida como propia debido a las numerosas familias inmigrantes

⁷² Desarrollamos este punto en el próximo capítulo.

⁷³ E. Zola, *Au bonheur des dames* (1882). Analizamos estas analogías en "Las "grandes tiendas" como espacio de ficción en la narrativa urbana: entre Zola y *La Novela Semanal*" (Pierini 2003a).

⁷⁴ Como en "Un casamiento en el gran mundo" (n.15).

⁷⁵ "La hija del taller" (n. 170).

⁷⁶ "Juan Moreira Le Bargy. Memorias de un actor nacional" (n. 281).

⁷⁷ "El último naufrago" de López Silva (n. 177).

⁷⁸ "La huelga" de Hugo Wast (n. 2).

que envían a sus hijos a luchar por la patria de origen⁷⁹; la vida en el medio rural, siempre azarosa y violenta, ya sea en la Patagonia⁸⁰ o en los yerbatales nordestinos⁸¹; el mundo del delito y del vicio⁸². Y están también las historias que trasladan al lector a los mundos soñados —ya sea el eterno París de la bohemia⁸³ o el exotismo de un Oriente con el que el Modernismo ha familiarizado a estos lectores⁸⁴.

Pero el tema por excelencia de estas ficciones urbanas es la ciudad. La generación del 80 había contribuido a instalar a Buenos Aires como escenario y protagonista de la literatura argentina. Pero es a partir de los años del Centenario cuando este centro del poder político, económico y cultural adquiere cada vez más las connotaciones de un espacio simbólico, que la literatura, más que reflejar, inventa de mil modos. Arlt, Borges, Cancela, Castelnuovo, Girondo, los González Tuñón, Marechal, los escritores de Florida y los de Boedo trasmudan la geografía en regiones del imaginario. Los relatos de LNS se insertan en ese imaginario y le incorporan nuevos territorios.

La ciudad como escenario y protagonista

En 1926 sus editores proclamaban: "LA NOVELA SEMANAL ha sido y es un fuerte latido en el pulso de la ciudad". Más allá de la retórica del discurso editorial, podemos afirmar que aquí radica una de las principales razones del éxito de la publicación: su capacidad de captación y de identificación con el sentir colectivo de esta ciudad que se ha visto crecer en cuatro décadas hasta convertirse en la primera metrópoli de la América Hispánica, y que recibe de sus visitantes el halago de ser comparada con las grandes capitales europeas.

Gracias a la inmigración externa, la ciudad ha pasado de 400.000 habitantes en 1880 -año medular, como inicio del proyecto de modernización de la justamente llamada "Generación del 80"—, a un millón y medio de habitantes, según el censo de 1914. Casi el 50% de esos habitantes ha nacido en el extranjero. Pero, por un rápido y efectivo proceso de aculturación, pocos de ellos se reconocen como tales: la incorporación a la lengua y a la cultura nacionales, promovida como tarea de Estado, ha dado como resultado un fenómeno que ya en 1910 algunos visitantes ilustres, como Clemenceau, registran con preocupación no exenta de pesar: la rápida "argentinización" de sus compatriotas radicados en el país: "No puedo escapar a la obligación de convenir que nuestros compatriotas marchan en la delantera del contagio argentino con una sorprendente facilidad" (Clemenceau 1999:52).

El proceso migratorio había sido recibido con inquietud por los sectores patricios, que al contemplar la incesante llegada de continentes multiétnicos prevenían sobre futuros de disgregación de valores tradicionales, una población apátrida movida sólo por el afán de lucro y una auténtica Babel de lenguas extrañas. En los primeros años del siglo XX, ese *melting pot* se encuentra en pleno proceso de ebullición. Y si bien, desde una perspectiva paranoica, el Estado promulga leyes represivas para expulsar a los extranjeros indeseables (Ley de Residencia, 1902), por otro lado numerosos intelectuales empiezan a señalar los aspectos positivos de este proceso y se atreven a augurar resultados promisorios. Escribe Emilio Becher en 1906:

La misma ciudad de Buenos Aires presenta en el desorden de su población cosmopolita fenómenos profundamente nacionales. Las formas nuevas que el alma argentina asume al contacto de las inmigraciones ofrecen un espectáculo interesante para el estudio del sociólogo. Que hay allí el asunto de una novela cíclica y de pequeños cuadros de realismo pintoresco y humorístico, pueden certificarlo [...] [Florencio] Sánchez, Sicardi,

⁷⁹ "Una madre en Francia", de B. Roldán (n. 4 LNS).

⁸⁰ "El sudario de oro", de A. Chiappori (n. 117).

⁸¹ "La bailanta", de F. Gutiérrez (n. 378).

⁸² "La mulata", de H.P. Blomberg (n. 265).

⁸³ "Una hora millonario", de E. García Velloso (n. 1).

⁸⁴ "La tragedia del cónsul argentino", de H.P. Blomberg (n. 213).

Fray Mocho. A medida que progresamos, nuestra sociedad se vuelve más compleja. La inmigración, que modifica, *quizás con desventaja*, el tipo tradicional, crea otros nuevos⁸⁵.

Una década después, la ciudad de LNS es esta ciudad transformada, poblada por nuevos tipos humanos y convertida en el tema por excelencia de la ficción. Ya no se teme una "Babel"; lo que se registra son los diferentes acentos con que se habla el español (acentos que, de cualquier modo, serán sancionados a través de las burlas más o menos leves de quienes son, como los escritores de la revista *Martín Fierro*, "argentinos sin esfuerzo", es decir, descendientes de familias patricias y educados en la lengua del país).

Paralelamente al proceso de urbanización de la población —que en la Argentina se produce más tempranamente y en forma más acelerada que en otros países de América Latina—, la literatura nacional encuentra sus temas y motivos privilegiados en la vida de la ciudad. Porque junto con la inmigración que llega del exterior —de Europa fundamentalmente, pero también de Asia Menor y, excepcionalmente, de China y Japón⁸⁶— están también las migraciones internas que llevan a muchos habitantes de regiones pauperizadas, económica o culturalmente, a buscar en la gran capital un trabajo que suele estar asegurado.

El elogio del campo se tiñe, cada vez más, de la nostalgia de los sectores patricios por un tiempo que identifican con la Edad de Oro de los grandes terratenientes del XIX: sin inmigrantes, sin alambrados, sin ferrocarriles. En este sentido se puede leer en 1925 al joven Borges, vocero de ese pensamiento arcaizante:

Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos *argentinidad* y *progreso*[...]. Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado [...] de que nuestra ciudad se llame Babel. (Borges 1993: 145).

La tensión entre campo y ciudad, entre los valores "nativos"⁸⁷ y el progreso que trae la modernidad se mantiene vigente, como atestiguan algunos relatos de LNS⁸⁸.

La década de 20 asiste así a una nueva etapa en la construcción de la nacionalidad. Disipados los temores de disolución del ser nacional, ya es posible extender la ciudadanía a todos los "habitantes que quieran albergarse en el suelo argentino" como promete la Constitución. Corresponde, ahora, construir una nueva identidad con "las formas nuevas que el alma argentina asume al contacto de las inmigraciones" como auguraba Becher.

Una ciudad ofrece perspectivas múltiples de acuerdo con el lugar desde el cual se la percibe. La mirada del viajero, aun la más aguda, la mejor informada, recorta, fragmenta, selecciona, interpreta, de acuerdo con sus parámetros previos. Estos procesos, por cierto, tampoco están ausentes en los procedimientos de aprehensión que realizan los habitantes de la ciudad. Pero podríamos aventurar que en este caso se realizan a partir de una historia, personal y colectiva, y que la subjetividad inherente a todo proceso de captación y de interpretación se arraiga en el sentimiento de una comunidad a la que se pertenece —incluso, o más aun, cuando se la cuestiona, se la rechaza o se la pretende ajena.

Uno de los más célebres viajeros hispanoamericanos del siglo, el guatemalteco cosmopolita Enrique Gómez Carrillo, visitó Buenos Aires en 1914, y en un par de meses de estadía trazó un retrato de esta "ciudad de la alegría" —según

⁸⁵ Becher (1992:35); subrayado MP.

⁸⁶ Las leyes migratorias de la época desalentaban el ingreso de estos grupos étnicos.

⁸⁷ *Nativa* es el título de una publicación mensual de la Editorial Campesina que corresponde al periodo de nuestro estudio. Sus relatos y poemas adhieren sin discusión a esta línea de identificación de los valores nacionales con los valores de la tierra. En el diseño de página aparece un cintillo —similar a los que ofrece su contemporánea vanguardista *Martín Fierro*— que asegura: "Si Ud. desea gozar de la plácida satisfacción de sentirse identificado con la naturaleza, lea *Nativa*". Desconocemos cuánto tiempo pudo garantizarse esta satisfacción a los lectores, ya que sólo hemos podido consultar los once primeros números (enero a noviembre de 1924).

⁸⁸ Para este tema, cf. el capítulo "Las novelas que salieron de la ciudad: naturaleza, campo y peripecias dramáticas" de Laura Cilento, en Pierini *et al.* (2004:147-161).

su complaciente perspectiva— que publicó poco después en Madrid⁸⁹. LNS retoma y adapta esta obra en 1918 con el título "El alma de Buenos Aires" y la engañosa afirmación de que se trata de una "interesante obra inédita escrita especialmente" para la colección. Es el único texto que responde al género de la literatura de viajes y cabe destacar el lugar que se le concede, ya que se trata de uno de los primeros títulos que incorpora a un escritor que no es argentino ni está radicado en el país ⁹⁰. Los editores parecen así cederle al viajero la facultad de trazar el mapa de Buenos Aires: una ciudad que, según esto, se extiende en un espacio acotado, "entre la Plaza de Mayo y la Plaza del Congreso, entre el Paseo de Julio y la avenida Callao" (Gómez Carrillo 1918, s/p.) El viajero recorre y describe la *City*, la calle Florida, sede de las grandes tiendas, los paseos públicos por donde circula la élite gobernante que le facilitará los automóviles para sus traslados y las páginas del periódico para que redacte su homenaje a la gran ciudad⁹¹; la Avenida de Mayo poblada de cafés al estilo parisiense o madrileño, los teatros que renuevan sus "variedades" según el tránsito de las compañía europeas por Sudamérica.

Impenitente bohemio, el viajero querrá también adentrarse en la oscura cuna del tango, y hará una incursión a un tugurio de La Boca que se empeña en designar con un vocablo francés ("este bajo y vil *bouge* de Buenos Aires").

El relato del viajero instala, así, una geografía de Buenos Aires mucho más descriptiva y detallada, por cierto, que la que suelen ofrecer los relatos de LNS. Y es que el habitante de una ciudad no suele detenerse a fotografiarla: la vive, la transita, la construye, la añora, la inventa. La ciudad es el aire —o el agua— en la que se mueven los personajes de LNS, y ese "pulso" de la ciudad al que hacían referencia los editores es su propio latido.

El mapa que puede trazarse a partir de los relatos, si bien en algunas zonas se superpone al mapa de Gómez Carrillo, estalla por todas partes ante la multiplicidad de lugares no registrados por él, de seres invisibles para el viajero, de movimientos y relaciones que sólo puede captar una mirada que, por familiarizada con la "normalidad", detecta lo diferente, por nimio que sea.

Al ambientar la mayor parte de sus relatos en la ciudad los escritores de LNS no hacen estudios sociológicos, ni urbanísticos, ni históricos. Simplemente ubican a sus personajes en esta Buenos Aires plural y los ponen en movimiento. Y de aquí surge, sin un propósito previo, un mapa de la ciudad en que la geografía se convierte, inevitablemente, en una geografía social.

Históricamente, el periodo situado entre 1916 y 1930 —que corresponde a los gobiernos del Partido Radical, cuya base de sustentación está integrada, en buena medida, por las capas medias de la población argentina y los hijos de los inmigrantes— constituye una etapa de relativa prosperidad económica y una mejor distribución del ingreso gracias a las leyes de trabajo que se sancionaron desde los inicios del siglo XX.

Gutiérrez y Romero (1995) y Armus (1990), entre otros, han estudiado las transformaciones sociales y culturales que se produjeron en la Argentina, especialmente en los grandes centros urbanos, en esta década y media (1916-1930). El crecimiento de la ciudad de Buenos Aires que se expande hacia la periferia da lugar a nuevos espacios de identidad ciudadana, como son los barrios, el lugar donde viven las familias pero también donde transcurren los tiempos dedicados al ocio, a partir de la generalización del "sábado inglés".

El espacio geográfico que delimita LNS trasciende ampliamente las fronteras enunciadas por Gómez Carrillo. Para el lector de LNS, cada nombre de plaza, barrio, avenida, tiene connotaciones ya arraigadas y compartidas con su comunidad, con la cual habrá podido seguir los cambios, las radicales transformaciones producidas en ese mapa con una velocidad que admiraba a los viajeros del Centenario:

Se edifican cada año de 10.000 a 13.000 casas. En lugar de casas a la española, de planta baja y patios, se construyen casas confortables y lujosas. El puerto, terminado hace apenas trece años, es ya demasiado pequeño, signo indiscutible de la prosperidad general. (Huret, 1986: 38).

⁸⁹ *El encanto de Buenos Aires*, Madrid, Ed. Perlado, 1914.

⁹⁰ Como es el caso de los colaboradores H. Quiroga, Roquendo, López Silva, Angelici, Garrido Merino, entre otros.

⁹¹ En el prólogo del libro el viajero le recuerda a su amigo Enrique García Velloso el origen de esas páginas: una charla entre amigos una noche en se encontraban "en nuestra casa de *La Nación*" (Gómez Carrillo 1914: 5). La selección de LNS no incluye este prólogo.

"La ciudad frente al río inmóvil", como dijera Mallea, le da sin embargo la espalda a ese río, ayer como ahora — en una de las cegueras urbanas que resulta difícil comprender en una sociedad "moderna". El Río de la Plata no ocupa un lugar en la geografía de estas ficciones. Solamente hay alguna mención al Puerto como lugar de pasaje de los inmigrantes que llegan y de los viajeros ricos —o los bohemios pobres— que se van a Europa⁹².

Desde fines del XIX, cuando las epidemias convierten a los barrios del sur, sede de los poderes políticos, eclesiásticos y culturales, en un lugar insalubre, se empieza a producir el desplazamiento que el siglo XX profundizó y congeló. Es posible trazar un eje Norte-Sur donde en torno al primero se nuclean las zonas más prósperas y quedan para los antiguos barrios del Sur las grandes casonas refuncionalizadas como conventillos.

El *Centro* —lo que Gómez Carrillo denomina la "City"— es un espacio de tránsito febril, donde son posibles todos los encuentros, todas las aventuras; es el lugar de los negocios, sede de la Bolsa, de los grandes bancos, de las oficinas comerciales donde empieza a incorporarse el trabajo femenino -secretarías, dactilógrafas. Es también, a lo largo de la calle Florida —ícono de la ciudad— el espacio de las *Grandes Tiendas* que, siguiendo los modelos europeos, empiezan a multiplicarse a partir de 1913: *Harrods, Gath&Chaves, A la Ciudad de México, Casa Cabezas*, son enormes complejos que proveen a la incipiente clase media de los insumos de lujo que ya no tienen que ir a buscar necesariamente a Europa. Estas tiendas son un escenario predilecto de las novelas semanales: ofrecen un lugar de trabajo para las jóvenes que quieren emanciparse y trazarse un destino que, sin condenarlas a las duras labores del taller o de la fábrica, no las orille necesariamente a una prostitución más o menos elegante. Son también un lugar de encuentro y de posible *flirt* para los señoritos que *flanean*— diría Sarmiento— por la calle Florida.

La Avenida de Mayo comparte esta identidad de lugar de pasaje: sus mesas están ocupadas por jóvenes ociosos en espera de la hora del teatro o de la tertulia del Club. Allí se conversa sobre negocios, sobre matrimonios —otra forma de negocio, según estos personajes— o sobre conquistas fáciles⁹³.

El Norte de la ciudad tiene como eje la Avenida Alvear (hoy avenida Libertador) que conduce hacia Palermo, lugar de paseo por antonomasia, con el Jardín Botánico, el Zoológico, el Hipódromo y los cuidados jardines diseñados por el paisajista Thays. Más hacia el norte, el barrio de Belgrano, con sus quintas y casas señoriales, es uno de los lugares que marcan el ascenso social: allí van a radicar los que han hecho fortuna, y para exhibirla se construyen casas de gusto "moderno" ("Es el barrio menos criollo de todos" dice como expresión de elogio un personaje⁹⁴). El nombre de la Avenida Alvear es sinónimo de riqueza, por ser el lugar donde la clase alta se ha radicado desde finales del XIX. Sirve también como emblema de la corrupción de esa clase, un tópico recurrente en algunos autores de la colección, como Josué Quesada⁹⁵. Palermo, flanqueado por la Avenida Alvear, es desde fines del XIX un escenario predilecto de los ciudadanos porteños —y de los personajes de la ficción. Los relatos de LNS se insertan en una larga tradición literaria que permite considerar este espacio como un 'cronotopo', según Bajtin, de renovada significación: desde *La Bolsa* de Martel (1891) hasta "La rendición" (1919) Palermo es el lugar donde coinciden ricos y pobres, donde circulan las multitudes urbanas para ver y ser vistas, para realizar el paseo que permite disfrutar de la naturaleza o perder en las carreras el sueldo de la semana. El relato "Hipódromo" del socialista Mario Bravo, a pesar de la incidencia que su mensaje aleccionador tiene sobre la trama, no se mantiene ajeno a la atracción de estas escenas de multitudes que disfrutaban de su ciudad:

También por las avenidas anchas y arboladas de Palermo pasa vertiginosa la vida dominical, persiguiendo la alegría de vivir y el gozo anhelante de vivir bien [...]. Seguirán hasta la Avenida Alvear, penetrarán por ella, cruzarán por la Recoleta poblada de tumbas, de gorriones y de niños, verdeante en su bosque, sonora en su gruta. [...]Gente rica, gente pobre; capitalistas y obreros (más obreros que capitalistas); gente enloquecida y arruinada por el juego; trajes correctos y trajes miserables; almas cándidas y almas calculadoras pasan ciega-mente como obedeciendo a un destino indomable, con rumbo al hipódromo.

⁹² Cf. entre otros, "Amor y bolshevikismo", de Canseway Britos (n. 128), o "El amor que triunfa", de E. Barreda (n. 395).

⁹³ Como ocurre en "La rendición", de A. Giménez Pastor (n. 80).

⁹⁴ En "Chez Mme. Lucie (Robes et manteaux)", de J. del Romero Leyva (n. 46).

⁹⁵ En "El escándalo de la Avenida Alvear" (n. 178), bajo su seudónimo de "Elsa Norton".

Los barrios que se extienden hacia el Oeste son el reducto de las clases medias que han podido iniciar su ascenso social con la compra del terrenito donde edificar una casa modesta. Caballito, Flores son los lugares que pueblan la literatura de la época, tanto en la poesía vanguardista de Oliverio Girondo ("Ex voto a las chicas de Flores"⁹⁶) como en las *Aguafuertes* donde Arlt evoca su infancia ("Molinos de viento en Flores"⁹⁷). En LNS, la descripción de la casa de un sencillo oficinista ("Hipódromo") corresponde a la vivienda clásica de estos barrios:

La casa de Rojas era una modesta casa de Caballito, a tres cuadras del tranvía. Tenía al frente, en el espacio destinado a la sala, un pequeño jardín que Rojas cuidaba con esmero los días domingo [...]. Seguía una habitación que era sala y comedor; dos habitaciones más que eran dormitorios, una pequeña y las dependencias. A lo largo, ventilándose al este, una galería angosta, adornada de enredaderas, daba una aspecto menos desconsolador a la vivienda. Era esta casa de éstas que se construyen en serie, con su puerta de hierro y su verja, de esas casas que uno no sabe cuál es la propia porque todas son iguales (LNS, n.27, 20-5-1918)⁹⁸.

Los habitantes de estos barrios se trasladan a veces al Centro —las calles de Corrientes, Lavalle— para ir al cine o a algún modesto teatro, o para ver tiendas. Después, al regresar al anochecer, sacan las sillas a la vereda para compartir con la familia o los vecinos las historias de la vida y de la ficción —otra escena retomada por Arlt en sus *Aguafuertes*:

Silla cordial de la puerta de calle, de la vereda; silla de amistad, silla donde se consolida un prestigio de urbanidad ciudadana; silla que se le ofrece al "propietario de al lado", silla que se ofrece al joven que es candidato para ennoviar [...]. Silla donde se eterniza el cansancio del verano⁹⁹.

El desarrollo de estos barrios ha sido impulsado por el crecimiento de la red de transportes públicos. El tranvía, el subterráneo o el *trolleybus* —el automóvil no está todavía al alcance de estos ciudadanos— son los nexos que unen el hogar y la oficina, el barrio y "el Centro". Son también escenarios frecuentes de las ficciones, lugares de encuentro y de seducción. Una joven no permitirá que la aborde un desconocido mientras camina sola por la calle; pero puede entablar decentemente una conversación con su vecino de asiento¹⁰⁰.

El subterráneo y el tranvía son también los espacios de lectura de las novelas semanales. Así lo reconocen y recomiendan los editores: "La gente lee mucho, pero en esta ciudad de vida trabajada y nerviosa, la lectura ha de ser preferentemente breve: pequeños cuadernos para ser concluidos en el viaje de ida y vuelta en tranvía de casa a la oficina y de la oficina a casa"¹⁰¹; al mismo tiempo, en un plano metaficcional, las protagonistas de esos relatos van leyendo historias que pueden ser las suyas. Soiza Reilly —autor predilecto de las novelas semanales— presenta a su heroína en su diario traslado en el tranvía eléctrico hasta el Centro, donde va a entregar la ropa que cose: "Si podía, compraba una novelita de diez centavos. Se sumergía en la lectura como en un baño delicioso de olvido"¹⁰².

Para completar este mapa de Buenos Aires, resta ahora ubicar sus zonas oscuras, lugares privilegiados de la literatura urbana. Dos "regiones" bien diferenciadas pueden distinguirse aquí, ubicadas en los extremos del eje Norte-Sur que atraviesa la ciudad. En el Norte está el arrabal por antonomasia, el que se sitúa en las márgenes del arroyo Maldonado,

⁹⁶ En *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922); el título, como se ve, juega con el intertexto de las novelas semanales, en pleno auge por esos años.

⁹⁷ *El Mundo*, 10-9-1928.

⁹⁸ Así es la casa donde Arlt, hijo de inmigrantes pobres, pasó sus primeros años y que hoy existe todavía, en el barrio donde se desenvuelven las aventuras de la pandilla de Silvio Astier.

⁹⁹ "Silla en la vereda", *El Mundo*, 11-12-1929; en Arlt (1973: 65-67).

¹⁰⁰ Como ocurre, por ejemplo, en "La vendedora de Harrods" de Quesada (n. 69).

¹⁰¹ En la proclama de los editores de *La Novela Universal* (1920).

¹⁰² J. J. Soiza Reilly, *Mujeres de amor* (1923).

lugar del pobrerió criollo, de ranchos de lata alumbrados con farol de kerosén¹⁰³. Allí viven las muchachas que después se irán, deslumbradas por "las luces del Centro", a buscar una vida más desahogada entre el humo de los *cabarets* de lujo y "el fragor del champán" que les ofrezca algún rico protector. Es el espacio de los "guapos" que frecuentan los bares oscuros, "hilvanando en voz baja una hazaña maleva", como dijera Enrique González Tuñón¹⁰⁴ o evocando "el frío de la *Tierra*, donde [habían comido] *tumba* durante diez carnavales"¹⁰⁵. La región tiene su propio idioma, donde la *tumba* designa a la vez la comida y la prisión, en especial el penal de Ushuaia, en el remoto confín de la Tierra del Fuego.

El arrabal tiene su lenguaje y tiene su canción: el tango narra pasiones desbordadas, mujeres infieles que obligan al hombre a lavar su honor con la muerte del rival o con el tajo que desfigura la cara de la traidora; "milonguitas" que terminan sus días en el hospital o convertidas en *pobres mendigas harapientas*.

El Maldonado cruza, como una serpiente oscura, entre baldíos, veredas de ladrillo, chozas miserables y casas modestas, convertido en un espacio mítico para los narradores y poetas de los años 20: Borges, Enrique y Raúl González Tuñón, Olivari; y más adelante, Marechal, cuando reconstruya en *Adán Buenos Ayres* (1948) el mundo bohemio de la generación martinfierrista.

En LNS, el Maldonado es el escenario de un relato de Jorge Luque Lobos titulado simplemente "El arroyo" (para los lectores de la época, no es necesario aclarar de cuál se trata):

Al fondo del parque, la franja ancha y serpentina del arroyo Maldonado, cuyas aguas brillaban con una claridad lívida ... El arroyo era su obsesión, su tortura. [Susana, la protagonista] odiábalo ferozmente porque se le antojaba un símbolo del suburbio, un trasunto fiel de las vidas del arrabal que en él esconden negruras y miserias tremendas y hondas ... Así, las aguas fangosas del célebre acueducto natural en cuyo cauce mal oliente y sucio van hundiéndose desperdicios y basuras, la resaca, lo que no sirve; así la hondonada de sus riberas, donde se esconden la miseria y el crimen fraternizando en terrible hermandad de vicios, de dolores y de odios¹⁰⁶.

El Maldonado será el lugar elegido por la protagonista para suicidarse, como imagen de su vida que no pudo despegarse de "la enorme plancha de plomo que la arrastraba al arroyo", el arroyo natural y el de la "mala vida".

En 1925 Enrique González Tuñón publica *Tangos*, una serie de relatos que tienen como intertexto algunas letras de la canción urbana. En carta al autor, Ricardo Güiraldes elogiará la originalidad del libro: "Su obra sale de usted y no de indigestiones literarias. [...] Yo entiendo el patriotismo o el localismo así: facultad de querer lo que nos es habitual y de ver en lo cotidiano virtudes susceptibles de exaltarse". Sin embargo, agrega,

podría reprochársele la uniformidad de los motivos que casi todos son variaciones sobre el conocido tema de "Mi noche triste", "Pulpero sirva otra caña", "Milonguita" ... pero ¿cómo reprochárselos cuando sobre estos modelos está hecho el libro? (Güiraldes 1962:786, 788).

En fechas más recientes, Sarlo (1988) subraya también esa "uniformidad", extendiendo en este caso su juicio a otras manifestaciones de la cultura popular:

Los relatos de Tuñón tienen la monotonía que afecta también a las narraciones semanales, a las películas sentimentales y a las formas pautadas de las ficciones populares urbana. Constituyen uno de los puntos de intersección de la estética del tango con escritores que también aspiran al reconocimiento de la literatura alta. (Sarlo 1988: 183).

¹⁰³ El arroyo Maldonado, afluente del Río de la Plata, recorre hoy en forma subterránea el norte de la ciudad, entubado bajo la avenida Juan B. Justo. Hasta 1930, en que se realizaron los trabajos, constituía un paisaje característico del por entonces modesto barrio de Palermo.

¹⁰⁴ E. González Tuñón (2003:156).

¹⁰⁵ Ibid. P. 97.

¹⁰⁶ LNS, n. 419, 1925.

Dejando de lado esta apreciación de "monotonía" que se aplica a las novelas semanales en forma indiscriminada, nos interesa subrayar la circulación de temas, de metáforas, de paradigmas incluso, que integran este imaginario de época y que van y vienen a través de autores incorporados a la literatura "cultura" (como es el caso de los hermanos González Tuñón) y de narradores poco reconocidos, como Jorge Luque Lobos¹⁰⁷. Resulta funcional aquí el concepto de R. Williams de la *estructura de sentimiento* común a un campo cultural¹⁰⁸, como es el de los años 20, para analizar esta similitud en la perspectiva con que ambos narradores representan el arrabal y su acción sobre sus habitantes. De su personaje "Milonguita" dice Tuñón: "Amamantada en el suburbio, llegó al asfalto chapoteando, con su alma milonguera, el barro del Maldonado". Y la caída en la prostitución elegante se justifica en términos casi naturalistas, análogos a los de Luque: "Respondió a la sangre. Por algo, su alma milonguera había sido modelada con el barro del arroyo Maldonado" (González Tuñón 2003:119, 120).

El otro extremo de este eje de la "mala vida" corresponde a los "bajos fondos" ubicados en los barrios del Sur de la ciudad: la Boca, el Dock Sur, la isla Maciel. También este mundo se asoma a una corriente oscura, la del Riachuelo, donde se vierten los desechos de las fábricas y frigoríficos que pueblan sus orillas. Como pasaje entre el Centro y estos lugares donde coexisten la miseria y el delito, se extiende el Paseo de Julio¹⁰⁹ poblado por cafetines y tugurios frecuentados por marineros, prostitutas, *cafishos* y mendigos.

Es la zona del puerto, y las historias que allí transcurren se asocian con imágenes del mundo del hampa, la inmigración y el exotismo. Entre construcciones de madera multicolor y barcos herrumbrados se disimulan los fumaderos de opio donde *El Chino del Dock Sur*¹¹⁰ se refugia movido por "las nostalgias del *chanfú*, del *babng* [...] que son para los buenos chinos las muertes más dulces y pasajeras de la vida, las que sumen en maravillosos estupores, las que consuelan de la pobreza, del hambre, de la soledad, de la ausencia y del olvido".

Éste es el escenario predilecto de los relatos de Héctor P. Blomberg que "trazan un peregrinaje por cabarets, fondines, por ese submundo de la 'mala vida' [...]. Se amplía la noción de extranjería, el paisaje del destierro que es, finalmente, la 'tierra de nadie' que Blomberg explora en cada folletín" (Orgambide 1999:15).

"Los barrios, secretos y activos como alambiques", los define acertada y poéticamente un autor de estas narraciones. En la geografía que captan, a la vez que construyen, sueñan, dibujan, recrean, los escritores de LNS, hay un mundo en movimiento. Muy lejos de la ciudad que vio/inventó Borges por los mismos años, vacía de gente, habitada sólo por casas inmóviles y caminatas de un paseante solitario¹¹¹, aquí se multiplica la vida, en movimiento perpetuo. Coexisten la ciudad luminosa y la ciudad oscura; los tranquilos paseos de los enamorados y las huidas febriles de los ladrones callejeros perseguidos por la policía; los estetas que contemplan la pintura europea en el Museo de Bellas Artes y los inmigrantes enriquecidos que esquilman a sus trabajadores; los ricos ociosos y corruptos y las familias felices en su digna pobreza; el obrero anarquista que apela a la rebelión armada y el pacifista tolstoiano que se sacrifica por sus compañeros; los *ex hombres* que terminan su vida errante en los tugurios del Paseo Colón y las *pobres gentes* que redescubren la posibilidad de una nueva vida¹¹².

David Viñas define y esencializa las líneas que subyacen a este mapa plural:

¹⁰⁷ Jorge Luque Lobos (San Luis, 1894-Buenos Aires 1963), periodista, corresponsal en Europa de *La Razón* durante la 1ª Guerra, autor de novelas, obras de teatro, crónicas y entrevistas. Como muchos autores de LNS, fue un asiduo colaborador de revistas y magazines tanto con obras de ficción como con artículos de actualidad.

¹⁰⁸ Entre las distintas definiciones que Williams expone a lo largo de su obra, elegimos la siguiente: la *estructura de sentimiento* es "una muy profunda estructura de tipo afectivo", es decir, "un nivel diferente de aquel en el que operan las ideas o tendencias" (Entrevista de B. Sarlo, 1979:13).

¹⁰⁹ Hoy avenida Leandro Alem, que desemboca en la plaza de Mayo.

¹¹⁰ En LNS n.49, 1918.

¹¹¹ Véase su imagen de "Buenos Aires" hacia 1925 en *Inquisiciones* (1993:87-91).

¹¹² Las referencias de esta enumeración corresponden a los siguientes relatos de LNS: "La degollación de los inocentes"(22); "Porca América!"(180); "La casa de la soltera" (222); "La sospecha"(335); "Ganarás el pan" (150); "Pájaros perdidos" (205).

En el orden de las sincronías, hay un componente reiterado que colorea y define la producción literaria argentina entre los acontecimientos de Vasena o del gheto¹¹³ y la emergencia del general Uriburu [1930] que podría llamarse *barrialismo*; quizás "redescubrimiento de Buenos Aires", "itinerarios míticos de la ciudad" o más bien, "fundaciones mitológicas". En esta encrucijada, Borges, Arlt, Alberto Prebisch, Le Corbusier y Botana, en distintos biseles, parecen coincidir.

"Al quinteto de nombres que menciona David Viñas" —dice Korn, de quien tomamos la cita¹¹⁴— "podríamos agregarle otro integrante: Enrique González Tuñón". Correspondería agregar también, desde la perspectiva que nos abre esta investigación, los nombres de los autores de *La Novela Semanal*.

¹¹³ Alude a la Semana Trágica de 1919, donde la huelga de los Talleres Vasena desembocó en represión contra los obreros y los barrios judíos de Buenos Aires.

¹¹⁴ En el estudio preliminar a González Tuñón (2003: 20-21).

CAPÍTULO 4.

Los autores de *La Novela Semanal*. Su lugar en el campo intelectual. Su vinculación con la literatura de masas

La publicación [de *La Novela Semanal*] se imponía en nuestro país como una necesidad, puesto que la mayoría del público descuidaba en absoluto la producción literaria nacional, cuyo núcleo de escritores, consagrados en círculos intelectuales, necesitaba la propalación por medios fáciles para obtener su completo desarrollo. (LNS, 1917).

En este país no hay literatos. A lo más se puede contar media docena de prosistas discretos y de poetas legibles y el resto no vale nada. (Arlt, 1928)¹¹⁵.

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*. (Sarlo, 1985).

La elección de los epígrafes se propone hacer escuchar las voces que alternan en el debate sobre un punto especialmente discutido por la crítica¹¹⁶: los escritores de LNS y su lugar en el campo literario del periodo.

En primer lugar, las palabras de los directores de LNS en su proclama inaugural recogen la inquietud de los escritores nacionales sobre un tema que se reitera desde varias décadas atrás —la preferencia por autores extranjeros en desmedro de los nacionales—, y ofrecen un espacio para saldar esa deuda.

Diez años más tarde, ya concluido el periodo en que LNS se propuso como objetivo central ser la difusora de la literatura y los escritores nacionales, Roberto Arlt, con su habitual estilo contundente, dictamina el fracaso de aquel intento.

Por último, la cita de Sarlo expone una de las perspectivas desde las cuales la crítica ha juzgado a LNS, separando en dos campos opuestos —o bien, paralelos y por lo tanto, condenados a no encontrarse nunca— obras —y, agregamos, a efectos del tema que vamos a tratar aquí, autores— contemporáneos en el tiempo de su producción.

En este capítulo nos proponemos analizar las problemáticas que plantean estas tres voces:

1. El programa de “propalación” de los escritores nacionales propuesto por LNS y las estrategias empleadas para lograrlo.
2. Los autores de LNS: su lugar en el campo intelectual, su actividad como escritores profesionales. Como estudio de caso: tres autores representativos de distintas tendencias (Montes, Quesada, Blomberg).
3. La mirada de los escritores de LNS sobre su producción dirigida al público de masas.

El programa de *La Novela Semanal* para los escritores nacionales

El extenso listado de autores de LNS (que excede largamente los 300)¹¹⁷ es un testimonio evidente de la amplitud de la convocatoria de sus directores, al mismo tiempo que permite desmentir el prejuicio acerca de la mayoritaria “falta de calidad” o profesionalidad de los colaboradores. De este listado, que incluye figuras tan disímiles como E. A. Poe, Pirandello, Balzac,

¹¹⁵ "Por qué no se vende el libro argentino", *El Mundo*, 31-10-1928.

¹¹⁶ Lafleur *et al.* (1962), Rivera (1980-1986), Sarlo (1985), entre otros.

¹¹⁷ Cf. Pierini *et al.* (2004: 215-219). Se incluye aquí en el Apéndice.

Monteiro Lobato, Joaquín Belda, Paul Bourget, Hugo Conway, Ramón Pérez de Ayala, Xavier Boveda, Pilar Millán Astray o José López Silva (nos referimos solamente a los narradores; entre los poetas figuran Antonio Machado, Paul Verlaine, Campomamor, Villaespesa, entre otros) vamos a centrarnos para nuestro análisis en los que constituyen el objetivo programático de LNS: los escritores argentinos tomados en sentido amplio, ya que aquí se incluyen los que por su arraigo en el país y en su ámbito cultural, tienen “carta de ciudadanía”, como es el caso de Horacio Quiroga.

Como señalamos en el capítulo 2, el problema de la falta de difusión y de vinculación del público lector con la literatura nacional constituye un eje relevante en la preocupación y el debate en el periodo que estudiamos. El tema seguirá siendo objeto de análisis en los años posteriores; a mediados del siglo, en su *Sociología del público argentino* (1956) Adolfo Prieto realizaba un estudio del estado de la cuestión, proponía hipótesis y apuntaba recomendaciones para romper esa distancia entre autor y lector. La problemática continúa vigente, y podrían citarse los reclamos sucesivos, tanto de autores como de editores, ante la preferencia dada por el lector nacional a las obras extranjeras¹¹⁸.

La persistencia de esta demanda en el tiempo da cuenta de la complejidad del tema que no se resuelve, evidentemente, con lo que, en los años 20, pareció ser la solución: la difusión de los autores nacionales a nivel masivo gracias a las publicaciones económicas que los colocaban al alcance de una parte considerable de la población.

La problemática de la difusión de los escritores nacionales alcanza en estos años un lugar particularmente importante porque se inserta en la propuesta que el Estado lleva adelante en distintas áreas para lograr el objetivo de cohesionar a sus ciudadanos —muchos de ellos, inmigrantes o hijos de inmigrantes— en una identidad común. Así, las iniciativas de Ricardo Rojas, uno de los intelectuales orgánicos del Centenario, se despliegan en varias direcciones: organizar los programas educativos bajo las normas de la Nación —*La Restauración Nacionalista*, 1909—, crear la cátedra de Literatura Argentina —y posteriormente el Instituto de investigación que hoy lleva su nombre— en la Universidad de Buenos Aires; difundir el pensamiento de los ideólogos nacionales en su colección *La Biblioteca Argentina* (1915) y redactar la primera *Historia de la Literatura Argentina* (1917-1922).

La propuesta de los editores de LNS se inserta así en un campo ya abonado —legitimado— por los intelectuales del sistema, cuyo pensamiento, difundido a través de múltiples canales —fundamentalmente la escuela, pero también el periodismo, los rituales patrióticos, la “pedagogía de las estatuas”¹¹⁹ y hasta los anuncios comerciales¹²⁰ han logrado arraigar en el imaginario social la necesidad de impulsar y favorecer todo lo que contribuya a fortalecer una identidad nacional.

En España, el proyecto fundador de las novelas semanales se sustenta, en cambio, en “el noble ideal [de] poner en contacto al vulgo con los grandes escritores” para fomentar “el amor a las letras” y realizar una obra cultural “que a pesar de su carácter ameno [será] profundamente pedagógica”, según sostiene *La Novela Corta* (Madrid, 1916). Si bien se propone publicar a “los más preclaros escritores” de España, lo que se enfatiza como valor primordial es la labor de cultura que se realizará —como un “sacerdocio”— para educar al pueblo y proporcionarle el “pan espiritual” de la cultura.

Otra historia cultural, otras circunstancias, otra tradición editorial. En el programa de *La Novela Corta* (1916) la antinomia se plantea entre las posibles formas de uso del tiempo libre: las que degradan y las que elevan:

Gracias a nosotros —afirma el editor Urquía al dirigirse a los lectores en el número 2 de la serie— esas vergonzosas polémicas taurinas del bajo pueblo [...] desaparecerán. El artesano, en vez de toros, hablará de letras; y el obrero, al salir de sus talleres, discutirá sobre quién escribe mejor [...]. Esta es la verdadera manera de hacer patria, de elevar el nivel cultural del país, de dignificar al obrero.

¹¹⁸ Recientemente, una nota del periódico *Clarín* (2/10/2005) llamaba la atención sobre el hecho de que “La narrativa local casi no figura en las listas de las obras más vendidas”.

¹¹⁹ “Las estatuas pertenecen a la Historia y a la pedagogía de la Historia. Son como los museos, una forma intuitiva y eficaz de enseñanza [...]. Las sugerencias estéticas y civiles que de ellas se desprenden son un problema de política y de pedagogía, como todos los problemas de la Historia” (Rojas 1922: 323).

¹²⁰ Dos anuncios de LNS son muestras curiosas de esta prédica (ver ilustraciones en el Apéndice). Tal vez pocos notaran la paradoja de que los muebles “nacionales” estaban hechos con “puro bronce inglés”.

El manifiesto, como señala Sáinz de Robles (1975:67) “está rebozado en tópicos y petulancias —disculpables”. Sin embargo, presenta con toda claridad sus objetivos, que ofrecen ciertas diferencias con el caso argentino. Está tácito que también en nuestro país se busca fomentar la lectura —de otro modo resultaría frustrada toda empresa editorial. Pero, a diferencia de la “numerosa masa de lectores” españoles, que tiene ya una formación lectora a través de “la rutina del eterno semanario” (Urquía *dixit*), no existe todavía en la Argentina una tradición tan sostenida y arraigada. De allí que el objetivo apunte, más que a un salto cualitativo en la elección de las lecturas, a la persuasión de que se hará una obra grande en el fomento de la literatura nacional al crearle un público.

La elección de los colaboradores

Si bien el editor Miguel Sans es un español con pocos años de residencia en el país en el momento de fundar LNS¹²¹, es evidente que se encuentra bien informado acerca de las figuras más destacadas del canon vigente, así como de su llegada al lector popular. Los diez primeros autores —que deben asegurar el impacto inicial de la publicación y la adhesión subsiguiente de sus lectores/ compradores— son: Enrique García Velloso, Hugo Wast, Enrique Larreta, Belisario Roldán, Manuel Gálvez, Ricardo Rojas, José Ingenieros, Alejandro Sux, Horacio Quiroga, Pedro Sondereguer, Benito Lynch.

Hemos desarrollado este punto en el capítulo 5 de nuestro libro (2004), “Los autores de La Novela Semanal: cruces y tensiones en la ampliación del campo literario” y a él nos remitimos. Aquí retomaremos dos elementos destacados en los programas de los editores: en primer lugar, la referencia a los “escritores consagrados en círculos intelectuales” (LNS, n. 1, 1917) pero que no han llegado al público masivo; en segundo lugar, la mención a “la nueva falange de escritores argentinos” que en LNS encontrarían “una tribuna fácil y accesible” para la divulgación de sus novelas (LNS, n. 105, noviembre 1918).

Se resalta así la confrontación entre el estrecho espacio de la literatura “cultura”, confinada a sus publicaciones —generalmente en forma de libro, y por lo tanto vedadas a las mayorías— y el lugar “sin límites” asegurado por los editores a los escritores nuevos que, además de encontrar campo abierto para difundir sus obras, contribuirían con su ejemplo al surgimiento de nuevos valores literarios.

En apoyo de esa promesa de los editores, cabe recordar el caso de Pérez Galdós, cuyas obras, de por sí exitosas desde su aparición, cobrarían una difusión realmente masiva a través de las novelas semanales asegurándole, además un importante beneficio económico. Sáinz de Robles evoca las palabras del escritor canario, a quien visitaban los jóvenes de *El Cuento Semanal* en la primavera de 1918. En una reunión con el maestro, “ya ciego y casi sin hablar”, se conversaba sobre los mínimos ingresos de los autores de los libros y entonces

la esfinge habló así: -Poco, muy poco leían los españoles de mi tiempo. Una edición de 2000 ejemplares tardaba en agotarse qué sé yo el tiempo! Y el precio de los libros era irrisorio: dos, tres pesetas. Ahora, vosotros los jóvenes (los promocionistas del *El cuento semanal* que le hacían tertulia casi a diario), hacéis tiradas de 4.000, 5.000 ejemplares y las agotáis en menos de un año. Habéis logrado el milagro de que el pueblo se apasione por las novelas. De paso, nos habéis beneficiado a los escritores de mis tiempos, porque también vendemos bastante más... Yo os estoy muy agradecido!(Sáinz de Robles 1975:103-104).

No conocemos, entre los escritores argentinos consagrados, una declaración similar; son frecuentes, en cambio, las referencias a la necesidad de “caer” en la colaboración con las novelas semanales por razones exclusivamente económicas. (Más adelante volveremos sobre la tensión no resuelta de muchos de estos autores entre arte y lucro).

Los autores de *La Novela Semanal*: un panorama

Presentamos ahora un breve panorama sobre aquellos a quienes los editores de LNS clasifican entre los *escritores consagrados*, en un intento de periodización, para pasar después a los autores menos famosos o que apenas ingresan en el campo de la literatura. (Cabe aclarar que, aunque los editores proclaman la calidad de “originales” de los textos que publican, no es éste el caso

¹²¹ Cf. Pierini et al. (2004: 47-49).

de las obras de varios de estos autores ya clásicos. Más aun: no es infrecuente que, en obras posteriores, se presenten como “inéditas y originales” obras que no lo son).

1. Los escritores de la Generación del 80

La impronta de la Generación del 80 en la literatura argentina ha sido estudiada por Jitrik (1982) en un texto clásico. De las características allí señaladas destacamos las siguientes por su vinculación con nuestro tema:

- a) La profesionalización de la literatura: a pesar de que muchos de sus autores corresponden aún a lo que Viñas (1968) denominó los *gentlemen escritores* (como Mansilla, Cané, Cambaceres) se perfila ya en esta etapa, la voluntad de crear una obra que dé cuenta de una nueva realidad (siguiendo en esto los modelos franceses —Balzac y Zola—) desde sus diferentes ámbitos: ciudad/campo, niveles sociales, problemáticas de la sociedad. Eugenio Cambaceres, autor de una producción nutrida para la época (a lo largo de seis años, 1881-1887, publica cuatro novelas que constituyen éxitos editoriales), es la figura más representativa de esta tendencia.
- b) El espacio urbano como ámbito privilegiado de la ficción, reflejo de la transformación que vive el país, cuya población —como en el resto de América Latina— era predominantemente rural, hasta la llegada masiva de inmigrantes a partir de 1880.
- c) El afianzamiento de las formas, en sus niveles lingüístico-estructurales, dando lugar al reconocimiento de géneros ya bien diferenciados por parte del público lector.

Todo ello lleva a caracterizar este periodo como el punto de nacimiento de la novela argentina.

Los editores de LNS asumen esta filiación y dan lugar en sus páginas a algunos de estos “padres”, continuando la tarea docente que la escuela ha iniciado entre los lectores. Así, se publican en forma resumida obras casi olvidadas —“La Chapanay”, de Pedro Echagüe (1821-1889); “Relmu”, de Estanislao Zeballos (1854-1923), “Silvia”, de Pedro Saavedra Lamas (1846-1922)—pero cuyo atractivo sigue vigente gracias, entre otros factores, al prestigio de sus autores.

2. Los escritores del 900

Consideramos aquí a los escritores que empiezan a tener una producción sostenida y un reconocimiento literario en el período en torno al cambio de siglo (con la salvedad de que, como todas las periodizaciones, ésta tiene muchos matices). Un rasgo más o menos común es la tendencia modernista que los vincula: Atilio Chiappori, Enrique Gómez Carrillo, Alejandro Sux, Enrique Larreta, Rubén Darío (h), Diego Fernández Espiro, Arturo Giménez Pastor, Belisario Roldán. Y en otros géneros —como el ensayo—, o con otras líneas estéticas, corresponde incluir a José Ingenieros, César Duayen, Federico Gutiérrez, Otto M. Cione.

La mayoría de estos escritores continúa en actividad al crearse LNS. Algunos —el caso de Belisario Roldán es el más patente— han tomado nuevos rumbos en su producción literaria y en su orientación ideológica¹²².

3. Los escritores del Centenario

Los años que rodean a la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo son particularmente fecundos para nuestra cultura. Arraigada ya en la sociedad argentina buena parte de la oleada inmigratoria, con el consiguiente crecimiento de la gran

¹²² De ser el orador de la patria y diputado defensor de la Ley de Residencia —que expulsa a los inmigrantes “indeseables” por sus tendencias políticas— pasa a ser un prolífico novelista y dramaturgo ideológicamente cercano al anarquismo (cf. Pagés Larraya 1982).

ciudad, surgen múltiples empresas culturales: se crean nuevos diarios y revistas de difusión masiva, se fundan las primeras editoriales nacionales, se multiplican los teatros. En todas estas empresas colabora un creciente número de autores, que buscan hacer de la literatura una profesión.

Consideramos dentro de este período a los escritores que empiezan a ofrecer su perfil ya definido y definitivo hacia 1910: Hugo Wast, Manuel Gálvez, Horacio Quiroga (como narrador), Enrique García Velloso, Juan José Soiza Reilly, Benito Lynch, Mario Bravo, José de Maturana.

4. La *falange* de nuevos escritores

La convocatoria de los editores de LNS resulta exitosa: el número de autores “nuevos” que figuran en nuestro índice así lo demuestra. Muchos de estos nombres están inscriptos en el canon actual: Arturo Cancela, Otto M. Cione, Bernardo González Arrili, Juan José de Soiza Reilly, Emilio Lascano Tegui, Juan Carlos Dávalos, Samuel Eichelbaum. Muchos otros resultan hoy casi desconocidos, aun para el investigador, y la tarea de buscar información sobre ellos es dificultosa: sus nombres no aparecen en diccionarios biográficos ni en Historias literarias. A primera vista, parecería confirmarse el duro juicio de Horacio Quiroga, tenaz defensor de la profesionalización de los escritores:

Cuando las novelas llamadas semanales gozaban entre nosotros de gran auge, pudo comprobarse que la mayoría de las colaboraciones espontáneas de dichos órganos procedían de seres totalmente ajenos a la profesión. En sus ratos de ocio habían escrito una novelita para ganar unos pesos [...]. La novela semanal y su pago tentador fueron una lotería. Infinitos seres que no volverán a escribir se enriquecieron —en la medida de lo posible— con una sola obra. Nunca habían escrito, ni reincidirían. Gozaron un instante de la fortuna, y para ellos, sin duda, la literatura fue una mina de oro¹²³.

Sin embargo, una investigación más exhaustiva va revelando otros caminos, que aportan nuevos rastros que llevan a nuevos descubrimientos. Y así estos nombres ignorados en las historias literarias aparecen en otros ámbitos, como la diplomacia, la política, la historia, el ensayo, donde se ejerce su actividad central, dejando para la narrativa un segundo lugar, tal vez el de ese “violín de Ingres” que todo hombre “culto” de la transición del siglo XIX al XX solía incorporar a su perfil de humanista. Es el caso del diplomático chileno afincado en la Argentina, Alberto del Solar; del diputado socialista Mario Bravo, del polígrafo Estanislao Zeballos —cuya vastísima producción incluye su participación en aquel *Tesoro de la Juventud* que ilustró enciclopédicamente a los niños hispanoamericanos.

Varios de estos escritores se desempeñan en la carrera docente: profesores de colegios nacionales, directores, inspectores generales — un camino ya transitado por Manuel Gálvez, por cierto, bastante a disgusto, de acuerdo con sus memorias— y compartido, entre otros, por Manuel M. Oliver, Julio Fingerit, E. Gouchon Cané, Carlos Muzio Sáenz Peña, Alfredo Bufano.

Cabe mencionar aquí un espacio compartido entre la literatura y la educación: algunos autores de LNS redactan manuales escolares o “libros de lectura” para la escuela primaria. Es otro ámbito de vinculación con los lectores, muy demandado por los editores ante el incremento de la población escolar, fruto de la tasa de crecimiento y del decidido apoyo del Estado a la educación. Entre estos autores que alternan su producción con LNS y el Consejo Nacional de Educación —la institución encargada de fijar estrictas pautas para los libros escolares —destacamos a Horacio Quiroga, Héctor Pedro Blomberg y Bernardo González Arrili.

Algún crítico mordaz atribuyó el “mal gusto” de los lectores de las novelas semanales al hecho de que, justamente, habían aprendido a leer en los textos escolares escritos por los novelistas que colaboraban en esas colecciones: “La culpa de que la juventud no lea otra cosa que la llamada ‘mala literatura’ la tiene [...] nuestra enseñanza, que se halla, en gran parte, en manos de analfabetos, muchos de ellos productores de esa misma mala literatura que se combate”¹²⁴.

¹²³ H. Quiroga, “La profesión literaria”, *El Hogar*, 6/1/1928.

¹²⁴ Entrevista a Alfredo Bianchi en la encuesta de *La Razón* (1923).

No compartimos este juicio de Alfredo Bianchi, al menos a partir de las obras que conocemos de los tres autores antes mencionados¹²⁵. Tal vez esté fundada en escritores y colecciones de menor calidad literaria que la que suele ofrecer LNS; pero también cabe la posibilidad de que la ironía corresponda al prejuicio generalizado sobre la calidad de autores y lectores del género.

5. Los escritores “no profesionales”

Los editores de LNS convocan en 1920 un concurso literario para despertar vocaciones, estimular talentos ocultos y, previsiblemente, asegurarse un repertorio para el número semanal. Este tipo de convocatoria es compartido con otras publicaciones del género¹²⁶. La recomendación de que los autores envíen sus textos mecanografiados o, en último caso, “con letra clara”, permite inferir que algunos de estos colaboradores tienen poca experiencia en el campo editorial.

Corresponde citar en este grupo algunos nombres que, en los inicios de nuestra investigación, no habíamos podido identificar y que en su momento consideramos podían incluirse en ese grupo de “aficionados” a los cuales se refería Quiroga. Pero el trabajo posterior continuó arrojando nuevos descubrimientos, ya sea en el campo del teatro y la prensa —donde, por ejemplo, el nombre de Enzo Aloisi (1885-?) es mencionado con frecuencia— ya en otras publicaciones del género semanal (Sofía Espíndola, Agustín Remón, Alfredo Torres), ya en el de los textos escolares —es el caso de J.A. Dos Santos Lara, autor de los libros de Botánica, Zoología y Anatomía donde bebieron sus (escasos) conocimientos sobre las ciencias de la vida la mayor parte de los estudiantes secundarios de nuestra generación.

Entre estos descubrimientos destacamos el caso de Ramón Estany, quien colaboró con cuatro relatos en LNS¹²⁷ y participó también en *El Suplemento* (“La aventura, 1920) y en otras colecciones como *La Mejor Novela* (“El pozo de la soledad”). Al anticipar su relato “La audaz” (1920) los editores de LNS afirmaban: “Este escritor se inicia con esta obra en nuestra publicación, y no es aventurado vaticinarle una brillante carrera”

Después de dar a conocer estas obras, a lo largo de dos años, su firma desaparece de los medios argentinos. Pero no concluye aquí su carrera. El investigador catalán Miguel Gutiérrez Poch nos hizo llegar su estudio —aún inédito¹²⁸— sobre la figura de este polifacético personaje, oriundo de Capellades, que, como muchos otros jóvenes españoles de su época, emigró a la Argentina presumiblemente para no realizar el servicio militar (por lo cual sería declarado prófugo). Sin embargo, según el mismo Estany, regresó en 1922 “para cumplir [sus] deberes militares” en Marruecos.

En los años posteriores desarrolló una activa labor en numerosas publicaciones de Capellades y de la comarca, tanto en el aspecto gráfico como literario. Entre ellas, Gutiérrez Poch destaca *L'Humor Capelladí*:

Ramon Estany fou col·laborador habitual, i impulsor en ocasions, en les publicacions capelladines i comarcanes. La seva participació fou tant en l'aspecte gràfic com en l'escrit. Les primeres col·laboracions conegudes foren a *Salubritat*, revista de divulgació mèdica editada pel metge de Capellades Jordi Cantó. En aquest cas va aportar els seus inconfusibles dibuixos, que es centraven en les condicions de treball dels metges rurals. La seva primera aportació datava de febrer de 1928 (núm. 14). Va interrompre aquesta participació quan va començar a editar *L'Humor Capelladí*. Fou l'autèntica *alma mater* de l'aquesta publicació modèlica, definida pel propi Estany com a «periòdic modern». El nucli central de la revista el constituïen els dibuixos realitzats pel propi Ramon Estany, les notícies sobre el lleure (cinema, teatre, esports, etc.) i informacions de caire local¹²⁹.

¹²⁵ Un trabajo de Marta Reggi (2004) analiza los cruces entre la obra de ficción y la obra didáctica de tres autores de LNS: Quiroga, Blomberg y González Arrili.

¹²⁶ Como desarrollamos en Pierini et al. (2004:84-85).

¹²⁷ Entre ellos, “Ganarás el pan”, reeditado en el v. 4 de la colección LNS-Página 12 (1999).

¹²⁸ Cuyos resultados preliminares nos ha permitido gentilmente citar.

¹²⁹ Miquel Gutiérrez i Poch, “Ramon Estany Serra (Capellades, 1899-Barcelona, 1960)”.

Más tarde colabora en el diario *La Época* de Madrid y en *La Novela Ideal*, dirigida por los editores anarquistas Federico Urales y su hija Federica Montseny. La vida de este novelista-periodista-guionista y humorista gráfico que, después de su inicial adhesión a la República, se incorpora a las filas del franquismo —en los servicios de Prensa y Propaganda de la España “nacional”— ofrece una serie de peripecias que lo convierten en un personaje de la lamentable picaresca de la posguerra.

Lo que interesa destacar aquí es que, aun en los casos en que LNS fue el primer espacio donde se probaron vocaciones literarias, distó mucho de agotarse en ella la carrera de sus colaboradores. Salvo casos excepcionales, la publicación parece haber servido —de acuerdo con sus propósitos— como impulsora para el surgimiento de nuevos escritores, que luego hicieron un *modus vivendi* de su labor literaria.

El fenómeno está estrechamente vinculado con la consolidación de los medios masivos —prensa, editoriales, cine, radiofonía, teatro, música popular— que requieren de una abundante mano de obra a la cual pueden garantizar un trabajo seguro y sostenido. De allí que estos autores se “deslicen” de un medio a otro, de uno a otro género, pero siempre vinculados con la producción literaria. Se agranda así el campo, que estuviera restringido a unos pocos nombres hasta el surgimiento de las publicaciones periódicas destinadas a un lector masivo.

Esta “irrupción” en un campo inédito lleva aparejados nuevas formas de producción y nuevos perfiles de escritor. Jorge Rivera se refiere al “enfrentamiento de circuitos” que conlleva esta etapa de fundación:

El nuevo diseño de la cultura popular urbana y de los medios masivos en trance de desarrollo generará, obviamente, un tipo peculiar de escritor profesional, que en cierta medida estructurará su propio modelo y sus tablas de valores particulares, por lo común a espaldas de los modelos y códigos de los letrados del circuito “culto” o “académico”; y esto menos por gravitación del azar o del capricho que por la propia y peculiar dinámica industrial y económica de los mismos medios (Rivera 1981: 591-92).

Tres perfiles de escritores

Para ejemplificar la variedad de tendencias que ofrecen los escritores de LNS, presentamos aquí una reseña sobre tres casos muy disímiles, y por ello, reveladores de la amplitud de la convocatoria de LNS. Sin la pretensión de ofrecer un estudio exhaustivo, los aspectos que tomamos en cuenta, siguiendo a Williams en su estudio sobre la “historia social de los escritores ingleses”(Williams 2003:223 ss) son “sus orígenes sociales, la educación recibida, su manera de ganarse la vida y el tipo de público al que esperan llegar”.

Sara H. Montes, Josué Quesada y Héctor Pedro Blomberg fueron colaboradores asiduos de LNS y otras publicaciones del género. Sus nombres hoy resultan escasamente familiares, tanto para el estudioso de la literatura como para el lector común. Sin embargo, fueron creadores muy productivos, en diferentes géneros, y durante varias décadas formaron parte de ese universo literario que tiene muchos más caminos (y recovecos, y moradas) que los que un canon selectivo se empeña en clausurar.

1. Sara H. Montes (1892-1974)

Entre las escritoras de LNS (no más de media docena en el periodo estudiado) se destaca como una presencia frecuente el nombre de Sara H. Montes. Las dos fotografías que alternan en las portadas de sus relatos muestran una linda joven, de pelo largo recogido y rizado, adornada ya sea con un cuello de piel o con un collar de perlas, signos distintivos de su nivel social¹³⁰.

¹³⁰ En el Apéndice se reproduce una de estas portadas.

A lo largo de poco más de tres años (diciembre de 1918-enero 1922) colabora con siete relatos en LNS¹³¹; algunos otros aparecen en *El Suplemento*, donde también se le concede un lugar destacado al publicar su Autobiografía en la sección *Nuestros escritores*.

Los pocos datos que obtuvimos al comienzo de nuestra investigación tuvieron como fuente la *Gran Enciclopedia Argentina* de Diego Abad de Santillán (DAS); pero fue el documentado *Diccionario Biográfico de Mujeres Argentinas* (1986) de Lily Sosa de Newton el que nos dio una pista que reorientó nuestras hipótesis. Sara H. Montes es en realidad el *nom de plume* de Sara Montes de Oca, integrante de una de las grandes familias patricias de la Argentina anterior a la inmigración. (Posteriormente firmará agregando su apellido de casada —de Cárdenas).

Si en todos los casos es difícil tarea obtener datos sobre los escritores del género, esa dificultad se acentúa aquí por el lugar de la autora y de su familia en un medio social y, como veremos, ideológico, muy visible o, como se diría entonces, “expectable”. Sin embargo, rastreando en diversas fuentes llegamos a reunir obtener alguna información.

Nace en 1892; sabemos que tiene al menos dos hermanas, Natalia y M. Amelia¹³². Su padre, Manuel A. Montes de Oca, abogado y diplomático, es enviado por el gobierno argentino a Londres entre 1899 y 1903 como mediador en el conflicto de límites con Chile; una breve nota de *La Nación* (2-2-1903) saluda con elogios su regreso.

Según DAS, Sara cursa estudios superiores en la Alianza Francesa y en el Instituto Oxford. Aunque no podemos corroborar esos datos, es posible afirmar que realiza estudios en francés bajo la dirección de una profesora, como se estilaba para las jóvenes de su nivel social. Prueba de ello son los importantes premios que le otorgan en 1914 en los Juegos Florales del Languedoc (la Églantine de Oro y de Plata) por dos sonetos, “Maternité” y “Le gaucho”. Su hermana Amelia también recibe un premio de ensayo por unas cartas al estilo de Mme. de Sevigné¹³³.

El caso de Sara y sus hermanas no es excepcional. Es conocida la influencia de la cultura francesa en las clases altas argentinas a finales del siglo XIX. Podemos recordar dos casos análogos hacia las mismas fechas: en 1904 Delfina Bunge obtiene una 3ª mención en el concurso de *Femina*, “la revista parisién entonces de moda [...] un concurso mundial al que habían llegado doscientos mil envíos, casi todos de franceses” cuyo tema era “*La jeune fille d’aujourd’hui, est-elle beureuse?*”¹³⁴. Por su parte, Victoria Ocampo recordará que aprendió a leer en francés antes que en español¹³⁵.

El folleto de los Juegos Florales ofrece una recopilación de prosas y poemas —seguramente realizada por la profesora para orgullo de los padres y seguramente costeados por ellos—, que no sobresalen del nivel esperable en producciones escolares de *jeunes filles rangées*. Sin embargo, como veremos, para Sara la escritura será algo más que la actividad ocasional de una joven de su clase.

Un año después (1915) publica *Trapalanda (La Ciudad encantada)*, un extenso poema narrativo sobre la leyenda de la Ciudad de los Césares, que en este caso ubica en la región de los lagos patagónicos; el libro se ilustra con excelentes fotografías de los ríos y lagos del Sur y va acompañado de un prólogo de Clemente Onelli, viajero, científico y funcionario muy reconocido en esos años¹³⁶. Onelli elogia a esta joven poeta que, inspirándose en “los ingenuos relatos de viajes de pobres misioneros... y bajando de la adusta biblioteca paterna tomos desde largos años dormidos” es capaz de sentir la imponente majestad de la pampa y de otras regiones del país, en lugar de dejarse seducir, dice, por “estilos forasteros y exóticas impresiones modernas” como muchos poetas jóvenes de su tiempo.

La joven escritora colabora en *El Hogar*, la revista que la editorial Haynes ofrece al público de clase media-alta.

¹³¹ “El marqués de Santalicia”, n. 59, 30-12-1918; “Los dos amores”, n. 96, 15-9-1919; “Amar al vuelo”, n. 115, 26-1-1920; “Manantial de los amores”, n. 164, 3-1-1921; “El relicario”, n. 181, 2-5-1921; “El secreto”, n. 201, 19-9-1921; “La esclava moderna”, n. 216, 2-1-1922.

¹³² La primera será la fundadora de la Congregación Religiosa del Divino Maestro, y una figura destacada entre la intelectualidad católica de mediados del siglo XX; la segunda será misionera en la India y Pakistán y, anteriormente, también escritora y traductora de Chesterton.

¹³³ Como atestigua el folleto *Supplément du Recueil des Jeux floraux du Languedoc* (1914).

¹³⁴ Gálvez (2000:208).

¹³⁵ “L’alphabet où j’appri à lire fut un alphabet français” (Ocampo 1941: 166).

¹³⁶ Entre otros, George Clemenceau (1999) durante su visita a Buenos Aires para las fiestas del Centenario, elogia la labor de Onelli como director del Zoológico.

En estos años publica los *Códigos Social (argentino)* y *Código de Urbanidad*¹³⁷. Este tipo de publicaciones merecen un estudio especial en el campo de la sociabilidad en formación en una etapa de movilidad ascendente; prueba de la importancia que determinados sectores otorgan al conocimiento de las pautas que rigen a los grupos de élite es la serie de reediciones que alcanzan estos manuales¹³⁸. A su vez, cuando los editores de LNS presentan la primera colaboración de Sara Montes en su colección, lo hacen destacando esas obras como importantes antecedentes: "Autora de los Códigos Social y de Urbanidad, colaboradora de *El Hogar*, escritora de altos prestigios" (LNS, n. 58, 23-12-1918).

Sin embargo, éstas son las obras más "ajenas" a la escritora. Es evidente que se trata de una adaptación de textos —posiblemente franceses— bastante anteriores en el tiempo e incluso anacrónicos para las costumbres argentinas¹³⁹. Sin embargo, en ningún momento la escritora hace mención a una fuente original.

Como ya señalamos, entre 1918 y 1922 colabora en LNS; a partir de esa fecha parece haber concentrado su producción literaria en ámbitos confesionales. Así, al reseñar en 1928 su poemario *Ofrenda*, publicado en 1925, el autor de la nota destaca en "el libro de Sara Montes de Oca de Cárdenas" —ya ha abandonado el nombre que usaba para LNS— "los perfiles firmes de la obra lograda y perdurable, y en la autora, pese a su modestia de mujer hogareña de viejo cuño, los contornos de la poetisa enjundiosa —por la reciedumbre de su léxico y, más todavía, por la exuberancia de brioso fervor con que vocea a los cuatro vientos su encendido ideal cristiano"¹⁴⁰

Casada con el abogado Emilio Cárdenas, cuando publica su poemario histórico *Ráfagas heroicas*, hacia 1928, ya tiene tres hijos pequeños, según se desprende de la dedicatoria: "A los niños de nuestras escuelas y a toda la gallarda y promisoría JUVENTUD ARGENTINA dedico cariñosamente estos ensayos borroneados mientras mis hijos EMILIO, MANUEL AUGUSTO y OCTAVIO aprendían en sus textos escolares el sonido y la sugestión de los nombres heroicos" (Montes 1928).

Continúa su actividad literaria pero ya francamente enrolada en la difusión del pensamiento católico y nacionalista. Un hito de esta producción es la creación —obtenida por concurso— del Himno Oficial del XXXII Congreso Eucarístico Internacional que será la bandera no sólo del Congreso (1934) sino de la derecha católica durante varias décadas. Por estos años se crea en la Argentina la Acción Católica, destinada a formar a los posibles dirigentes del país dentro de los principios de una Iglesia que busca insertarse fuertemente en el medio secular. Tanto Sara como su esposo Emilio ocuparán cargos de conducción en las respectivas ramas de la Asociación (Femenina y Masculina).

Sara desarrolla una labor muy activa en la redacción (y posiblemente en la creación) de la revista mensual *Primeras Armas*, destinada a los niños de Acción Católica. Desde los inicios, en diciembre de 1935, se encuentra su firma en cada número, ya sea en poemas ("Al niño Dios", "Las bodas de Caná") ya en relatos didácticos ("Alma de apóstol", "El cuadro de la Dolorosa"); ocasionalmente también podemos encontrar las firmas de sus hermanas Natalia y M. Amelia, y con mayor frecuencia la de Delfina Bunge de Gálvez, con quien ofrece numerosos puntos de contacto¹⁴¹.

Sus obras posteriores —hasta donde hemos podido investigar— se insertan dentro de una temática religiosa e histórica. Los libros son todos de edición del autor y provistos de "las debidas licencias": *Trigal de Dios* (1953), poemas religiosos; *Madre Patria* (1953); *Calle de luminarias* (1956), relatos; *Nuestras mujeres de fe: Teresa Sánchez de Agüero* (1958).

¹³⁷ Las ediciones que hemos consultado corresponden a 1925 y 1924, respectivamente, y no llevan indicación de reedición. Sin embargo, al presentar su primer relato en LNS (1918) los editores informan que era autora de esas obras.

¹³⁸ El anuncio editorial de la Librería del Colegio que publica otro libro similar de Sara Montes lo anuncia así: "Código Social (Argentino). Leyes de trato social entre las personas bien educadas y distinguidas. *Un lujoso tomo, encuadernado en cuero. (Varias ediciones)*". (Montes 1924).

¹³⁹ Un ejemplo: al referirse a las visitas llamadas "de digestión" las define como "la que se hace a los 8 días que siguen a una comida, con el objeto de agradecer la atención [...]. *Entre nosotros*, se cumple mejor dejando tarjeta". (Montes 1924: 107) (Subrayado MP).

¹⁴⁰ En revista *La Literatura Argentina*, n. 16, 1928, p. 120.

¹⁴¹ Amiga y "modelo de vida" de Victoria Ocampo (cf. su correspondencia, v. II de su *Autobiografía*), Delfina merecería un estudio detallado que diera cuenta de su lugar en el pensamiento, en las letras y en el medio ideológico en el que se mueven, tanto su familia de origen (los Bunge) como su marido, Manuel Gálvez. Si bien existen algunos trabajos en torno a su figura y su nieta ha publicado parte de su Diario (Gálvez 2000), la imagen y la producción de Delfina parecen resultar menos atractivas que la de Victoria Ocampo, por ejemplo. Por un lado esto podría atribuirse a que la mayor parte de producción está fuertemente determinada por sus ideas religiosas; pero podríamos considerar también que el acercamiento del matrimonio al peronismo contribuyó, en su momento, a distanciarlos de sus colegas, y posteriormente, a oscurecer y aun a eliminar hasta los aspectos más dignos de estudio de la producción de esta escritora (memorias de infancia, libros de lectura, labor como traductora, etc.).

A pesar de la insistencia en emplear la forma del poema para muchos de sus relatos, los resultados en ese campo son bastante modestos. Donde revela un estilo ágil, con recursos novelescos logrados, es en los relatos en prosa. Así, en *Calle de luminarias*, donde los capítulos llevan títulos como “Un virrey y una beata”, “Amor de esclava. Y una conversación más”, que dan cuenta de una vasta experiencia de lectora de folletines.

Una entrevista realizada por Juan Bautista Magaldi para el Diario católico *El Pueblo* aporta nuevos datos. Dos de sus tres hijos son sacerdotes, con puestos relevantes en Roma y en la Argentina (Magaldi 1960).

Al referirse a su obra de “escritora y poeta” el periodista hace alusión solamente a sus libros religiosos: “Ha escrito y escribe numerosos artículos periodísticos, claros, concisos, interesantes y casi siempre con fines apostólicos”. Nada más. Como ocurre con otros escritores de LNS, la producción novelesca dirigida al público masivo parece quedar relegada, y hasta olvidada. Tal vez en este caso se suma, al lugar marginal de esas publicaciones, la inconveniencia de “sacar del cajón” textos demasiado secularizados.

Hasta aquí la información que poseemos sobre Sara Montes (de Oca); no hemos podido encontrar la fecha de su muerte, aunque sí la de sus hermanas (Natalia 1981, M. Amelia 1978). Es conocida, en tiempos más cercanos, la trayectoria de su nieto Emilio Cárdenas, embajador ante la ONU en tiempos de Menem y alto funcionario del banco HSBC¹⁴².

Sara H. Montes en *La Novela Semanal*

En la nota autobiográfica que presenta en *El Suplemento* en 1920, Sara Montes afirma: “Luego de *iniciarme con algunos cuentos de muy escaso mérito*, publiqué el Código Social, trabajo que alcanzó un buen éxito...”. ¿A qué textos hace referencia la autora, descalificando ella misma su producción? Varios de los relatos aparecidos en LNS llevan fechas (“El marqués de Santalicia”, 1918) que corresponden al año de su publicación o incluso al mes inmediatamente anterior (“El relicario”, abril 1921). Por lo tanto, habría que rastrear en otras publicaciones (periódicas) esa pre-historia de la autora, que precede a su sostenida labor como narradora para LNS.

Siguiendo la línea de trabajo que nos propusimos para esta tesis, no vamos a realizar un análisis textual de estos siete relatos, pero queremos señalar algunas constantes:

1. En primer lugar, los textos muestran una narradora hábil, con un diestro manejo de los recursos literarios: suspenso, cambios de escena, alusiones y citas intertextuales que remiten al universo de la “alta” cultura.

2) El escenario donde se desarrollan todas las historias corresponde a la clase alta: estancias señoriales, transatlánticos, fiestas de sociedad, teatros. Si a veces aparecen personajes de un medio más modesto, siempre estarán vinculados a los protagonistas de la primera (ej., Clara, la señorita de compañía de “Los dos amores”, Otilia, la hija del puestero de la estancia en “Manantial de los amores”).

3) Los conflictos planteados corresponden a esa clase: la infiltración de advenedizos bajo nombre y fortuna fingidos (“El marqués de Santalicia”); el riesgo de un matrimonio desparejo para una joven de sociedad (“El relicario”); la deshonra de dos chicas de buena familia y las formas de reparación (“El secreto”).

En todos los casos, el conflicto tiene que ver con una problemática femenina (seducción y abandono - “Manantial”; violación y embarazo - “El secreto”; marido infiel - “La esclava moderna”; amores entre parejas de diferente nivel social - “El relicario”/“Los dos amores”/“Amar al vuelo”). Este último es un tema muy recurrido en LNS (y, ciertamente, con una larga tradición en la literatura de masas, antes y después del período que analizamos). La resolución del conflicto adopta variantes muy diversas, ya felices, ya trágicas. Como rasgo peculiar de Montes, cabe señalar que cuando es una mujer la que corre el riesgo de “rebajarse” socialmente, la relación amorosa no llega a buen término (“El relicario”); cuando se trata de un hombre, éste termina cumpliendo con sus deberes y lleva al altar a la chica pobre (y buena) a la que había seducido (“Amar al vuelo”, “Los dos amores”). Y en el caso de que no proceda de esta manera, recibe un castigo ejemplar¹⁴³.

¹⁴² Cf. en Internet el artículo de M. Granosky, “Perfil de Emilio Cárdenas, lobbyista último modelo” (*Página 12*, 20-1-2002), en el cual se hace referencia a la abuela escritora.

¹⁴³ En “Manantial de los amores”, el joven de la ciudad seduce a la sencilla campesina dándole promesa de casamiento. Cuando más adelante el protagonista entra en la iglesia con la novia “oficial”, un desconocido le entrega un canasto con el cadáver del que –se

4) La ideología de los relatos es la que corresponde a una mujer de orígenes patricios: hay elogios al General Mitre; se sanciona la introducción de “advenedizos” en este ámbito cerrado (los ricos de sospechosos orígenes, que deslumbran a las niñas incautas, en “El marqués...”); se evocan con nostalgia las pautas de relación patriarcal que “en otros tiempos” regían las relaciones entre patrones y subordinados¹⁴⁴. Las normas morales que se plantean en estos relatos corresponden también a las que rigen para esa clase. Si bien las relaciones de pareja deben concluir indefectiblemente en casamiento ante el altar, en algún caso en que esto es inviable —por la catadura moral del seductor de la chica de buena familia, por ejemplo— la solución buscada —y aprobada por el narrador— es ocultar el hijo resultado de la violación y entregarlo a otras manos para poder reiniciar la vida que le corresponde dentro de su ambiente social (“El secreto”).

5) En síntesis: los relatos de Sara H. Montes en su época de colaboradora de una publicación dirigida a un lector masivo revelan una autora conocedora del oficio, con un estilo narrativo que no vacila en apelar a los moldes melodramáticos —familiares en estas colecciones—, que trabaja sobre intertextos populares (“El relicario” tiene como *leit motiv* el famoso cuplé) o sobre temáticas también familiares en las novelas semanales —la relación pasajera entre el joven rico y la chica pobre.

Finalmente, cabe destacar que, a pesar de las pautas morales a las que adhiere, no pretende hacer de su creación literaria una herramienta de adoctrinamiento, sino producir relatos amenos dentro de los cánones del género “semanal”.

La escritora y su público

En el número 7 de *El Suplemento* aparece en la sección destinada a “Nuestros escritores” una breve “autobiografía” de Sara H. Montes. Como es de rigor en esta sección, se incluye la foto de la joven escritora y una frase manuscrita con su firma. En la letra de agudos trazos que distinguía a las alumnas del Sagrado Corazón se lee: “La mejor prueba del romanticismo argentino es el elevado concepto que tiene de la mujer”.

La frase, con su carga de retórica, resulta paradójica con lo que ella misma va a exponer a continuación sobre la situación de la mujer que escribe en estos países. Por empezar, su propia experiencia como autora dramática (“Los cronistas me destrozaron la obra [se refiere a *El chisme manda*, que luego transformó en cuento]. El percance me amargó mucho, y decidí llamarme a silencio”. La insistencia de los amigos, dice, la persuadió de continuar escribiendo, esta vez con mejor fortuna ante la crítica. Sin embargo, vuelve a hacer mención de las dificultades que debe enfrentar una escritora: “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”. Los que desconfían, según se desprende de sus palabras, son los críticos, los hombres de letras en general. Pero, podríamos agregar, no son sólo ellos. Victoria Ocampo, expondrá reiteradamente en sus textos autobiográficos las barreras que encontró en sus primeras publicaciones, los consejos tendientes a disuadirla de sus afanes literarios (por parte de Paul Groussac, o de su amigo Ortega y Gasset); a estas opiniones “autorizadas” se sumaba el disgusto del medio familiar, que consideraba que una mujer no debía “exponerse” en las páginas de una publicación.

A estas dificultades, Sara H. Montes les contrapone el factor estimulante, que es la recepción de los lectores: “Empero [a pesar de los críticos] el gran público cree más en nosotras”. Y señala la filiación de esta confianza: “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”.

Esta afirmación puede tener dos lecturas: ¿considera al público de masas como un niño grande, adelantando la tesis que desarrolla Sarlo en su libro (1985) sobre las novelas semanales? Otra lectura —por la que nos inclinamos— propone en cambio la atracción que ofrece para todo lector —no sólo el lector “común”, poco formado en el sistema literario— lo que es la esencia de la narración: una historia bien contada, con suspenso y peripecias. La magia del cuento, que llega desde los orígenes de la humanidad y que encuentra su paradigma en la secuencia de las mil y una noches: la

deduce- es su hijito, y lo apuñala. Lo que nos parece destacable aquí es el sentido de “justicia” que la narradora otorga a este final melodramático.

¹⁴⁴ “Entre aquella gente humilde el respeto no desaparecía jamás, y al superior por algún concepto siempre se lo consideraba en su rango, por mucho que diera confianza [...]. Otros tiempos, otra gente...” (“Manantial...”).

palabra que ocupa el tiempo, lo llena de sentido. En este línea, el hechizo de los relatos de la infancia es la simiente de la atracción que en la edad adulta continúa ejerciendo la lectura de novelas.

Al referirse a sus objetivos señala Montes: “Escribo para la gente joven, mis novelas no pretenden enseñar, con que entretengan despertando sentimientos nobles, estoy conforme”. Podría hablarse aquí de un cliché —o bien del cumplimiento de una recomendación de la misma revista para que sus colaboradores tengan presentes “los altos fines de la publicación”— ya que no siempre queda claro cuáles son esos “sentimientos nobles” que se pretende inculcar, si recordamos el caso del filicidio y el asesinato del amante infiel de “El manantial de los amores”, o el abandono del hijo en “El secreto”. Sin embargo, teniendo en cuenta la producción global de la escritora, y en particular sus obras posteriores, la frase no parece corresponder solamente a una afirmación de circunstancias.

2. Josué A. Quesada (1885-1958)

El segundo autor de esta serie es ya un escritor profesional cuando inicia su colaboración en LNS; pero son las publicaciones del género las que le darán fama entre el público popular. Su éxito en la colección es tan rotundo que el primer relato (“La vendedora de Harrods”) será retomado muy poco después en un segundo episodio (“Cuando el amor triunfa”¹⁴⁵) para satisfacer la demanda de los lectores, dando un final feliz a la historia de la Cenicienta contemporánea. A partir de entonces, Quesada será una de las presencias más asiduas en LNS, tanto bajo su nombre real como a través de seudónimos. Colabora también en *El Suplemento*, *La Novela del Día*, *La Mejor Novela*, *La Novela de la Juventud*, *La Novela Femenina*, *La Novela Universitaria*, *Nuestra Novela*.

El nombre de Josué Quesada va unido al de éxitos resonantes en las novelas semanales, con títulos que serán paradigmáticos: a la inicial “Vendedora”¹⁴⁶, que fue convertida en obra de teatro y después en uno de los primeros films nacionales¹⁴⁷, se agrega la también célebre “Costurerita que dio aquel mal paso”¹⁴⁸ —paráfrasis del verso famoso de Evaristo Carriego. Otros títulos, como “La chica de Florida”, también serán convertidos en guiones de cine, otro de los espacios cultivados por Quesada, como autor y productor. Parece tratarse, entonces, de un típico escritor sentimental que sabe conmover las fibras del corazón de sus lectoras, apelando a recursos de una retórica probada y un tanto demagógica. Así lo caracteriza Sarlo citando su presentación autobiográfica en *El Suplemento* (1920):

Es también [además de periodista]un escritor que quiere ofrecer un perfil familiar a sus lectores, a los que se dirige suponiendo invariablemente del 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 de ser vivida” (Sarlo 1985:63).

Pero este “sentimental” tiene otra faceta, que desarrolla simultáneamente con su creación como novelista y que, extrañamente, no ha sido relevada por quienes estudian el género. Tal vez, adelantamos como hipótesis, porque se ha instalado el concepto de que los escritores de novelas semanales son, si no “aficionados”, autores más o menos vergonzantes que, en caso de tener otras actividades más “dignas”, dividen drásticamente su producción “legítima” de la siempre

¹⁴⁵ “La vendedora de Harrods” (n. 69) se publica el 10-3-1919; “Cuando el amor triunfa” (n. 79), el 19-5-1919.

¹⁴⁶ Signo de la difusión obtenida por el relato es la parodia que ofrece la revista *El Hogar* (31-7-1925) en la historieta cómica “Las aventuras de Pancho Talero”. A la encuesta “¿Qué heroína prefiere ser Ud. y por qué?” la primera entrevistada, Manuela, una sirvienta gallega, responde: “¿Ay, yo? *La vendedora de arroz*. ¿Por qué? Porque el cundenadu de Josué Quesada me tiene enaguenada”. La encuesta humorística duplica la que, en el mismo número y sobre el mismo tema, se realiza a varios escritores desde una perspectiva seria.

¹⁴⁷ “En 1921, con el lanzamiento del film *La vendedora de Harrods*, Josué Quesada reescribe y publica nuevamente su texto, fusionando y ampliando la versión original de *La vendedora de Harrods* y *Cuando el amor triunfa*. En esta nueva versión incorpora una significativa dedicatoria: “Para el Dr. Manuel Carlés, a cuya sombra propicia he aprendido mucho”. La película fue producida por Quesada Film y se estrenó el 20 de mayo de 1921 en el cine “The American Palace”, bajo la dirección de Francisco Defilippis Novoa” (Campodónico, en Pierini et al. 2004:139).

¹⁴⁸ Publicada el 22-12-1919 (n. 110 de LNS).

marginal producción “semanal”, que tenderían a ocultar¹⁴⁹. Tal vez —otra hipótesis— porque se suelen estudiar estos espacios literarios como cajas compartimentadas; y así, un novelista —y más del género “sentimental”— no puede ser concebido como un ideólogo y militante, en este caso, de la ultraderecha.

Josué Quesada (Buenos Aires 1885-1958) fue un conocido periodista y hombre de letras cuya labor abarcó el teatro, la radio, la narrativa y el periodismo a lo largo de más de medio siglo. Pero fue también una figura política enrolada en la Liga Patriótica creada en 1919 para promover la defensa de la Nación frente a los avances del anarquismo y el socialismo y la ‘corruptora’ labor de la democracia encarnada por los radicales recién llegados al poder (1916). Como secretario de Manuel Carlés, presidente de la institución¹⁵⁰, lo acompañó en enero de 1922 en su jira por la Patagonia, donde “bendijeron” la masacre desatada por el Ejército nacional sobre los peones huelguistas (1921-22)¹⁵¹. En su labor como corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires y de *La Unión* de Río Gallegos fue vocero de los “dueños de la tierra” que justificaron la represión como única salida para salvar a esos territorios del caos y la anarquía “maximalistas”. Esa misma visión de los hechos que transmitía en sus reportes periodísticos sería vertida en el molde de la ficción semanal, a través de su relato “La mujer que se acordó de su sexo”¹⁵².

Quesada pertenece a una familia de orígenes vascos¹⁵³ de larga raigambre argentina, si bien venida a menos a comienzos del siglo XX¹⁵⁴. Su padre, Héctor Quesada, es el autor de una de las primeras óperas argentinas, *Aurora*¹⁵⁵. Su hermano Héctor fue diputado provincial, intendente de Córdoba y Director del Archivo General de la Nación después del golpe militar de 1930.

Si bien no ocupó cargos tan relevantes, Josué estuvo desde joven en funciones oficiales. Compartió con el célebre crítico Juan Pablo Echagüe (conocido bajo el seudónimo de “Jean Paul”) la secretaría del Conservatorio Lavardén, pionero en la enseñanza de las artes dramáticas. Entre 1909 y 1910 se encontraba en Europa como secretario de la delegación militar enviada a participar en concursos hípicas. Durante dos años más permaneció en Francia haciendo cursos libres de filosofía y humanidades en la Sorbona. En París contrajo matrimonio con Germaine Dagouassat, con la que tuvo tres hijos.

De regreso a la Argentina se reinsertó en el vasto campo que la producción literaria ofrecía a comienzos del siglo XX. Antes de su viaje a Europa ya había colaborado en diarios y revistas (como corresponsal de *La Razón*, en el magazine *PBT*, entre otras). Estrenó varias obras de teatro (*La red*, 1906; *La institutriz*, 1910; *Maximalismo*, 1919; *Pecado de todas*, 1922¹⁵⁶). En 1916 presentó su primera novela, *Oro viejo*, con prólogo de Pastor Obligado, y continuó publicando sus relatos en diversas revistas¹⁵⁷. A partir de 1928 ocupa el cargo de subdirector de *El Hogar*, de la Editorial Haynes. La misma empresa es la dueña del diario *El Mundo*, donde Arlt publica sus célebres “Aguafuertes”, en varias de las cuales manifiesta una cordial camaradería con su colega Quesada¹⁵⁸.

¹⁴⁹ Es el planteo que propone Sarlo (1985:74-75) al analizar la producción del escritor colombiano Pedro Sondereguer, otra destacada “pluma” del género.

¹⁵⁰ Con quien lo unió una larga amistad, al punto de hacerlo padrino de su hija Marta (entrevista con M. Quesada, 2001).

¹⁵¹ La prensa de la época expone el lugar relevante que se le asignó en reuniones y banquetes de homenaje (ver en Apéndice foto de 1922; publicada en *Todo es Historia*, n. 15, 1968:55). El episodio ha sido largamente investigado por Bayer en su obra *La Patagonia rebelde*; ver en particular el tomo 4, *El vindicador* (Bayer 2004) donde se documenta la participación de Quesada.

¹⁵² Publicada en *La Novela Porteña*, n. 1, abril de 1922. El relato utiliza como fuente —que glosa en varios pasajes— el informe de la Liga Patriótica sobre los sucesos de la Patagonia (Cf. Liga Patriótica Argentina 1922). Analizamos este relato en Pierini (2006; en prensa).

¹⁵³ Así lo afirma en la citada “autobiografía” (*El Suplemento* n. 3).

¹⁵⁴ Su novela *Los últimos Rosales*, donde se narra la decadencia de una familia de estancieros, reflejaría esta situación familiar, de acuerdo con la información proporcionada por Marta Quesada (entrevista personal).

¹⁵⁵ La ópera de Quesada e Illica, de tema histórico, se escribió y se representó originalmente en italiano, según costumbre de la época. En 1945 se reestrenó en castellano, en versión de Josué Quesada. Una de sus arias se hizo famosa —e inolvidable para los niños argentinos— ya que se entona todas las mañanas en las escuelas al izar la bandera.

¹⁵⁶ Cf. Quesada (1972:52).

¹⁵⁷ En *Plus Ultra* aparece “El compromiso de M. Elena” (1917).

¹⁵⁸ “Quesada figura como personaje en varios artículos. Conversa con Arlt, le sugiere temas (“La comida del loro”, 10-7-1930) y en una ocasión le manda en broma toda la nota redactada pero con seudónimo” (Scroggins 1981:110).

Desde su sede en *El Hogar* despliega una vasta actividad en el campo de las letras, y es frecuente encontrar su nombre como miembro de jurados literarios, orador en banquetes de homenaje o en ceremonias fúnebres, develando una placa¹⁵⁹.

En los años 20 crea una productora cinematográfica, Quesada Film, para la cual escribe una adaptación del *Martín Fierro*. Comparte estos afanes por el novedoso Séptimo Arte con Horacio Quiroga, con quien proyectan una Academia de Cinematografía (1924) para la que reúnen un cuerpo docente digno de ser recordado, lo mismo que sus “especialidades”:

Psicología de la expresión: Horacio Quiroga.
Historia del Cinematógrafo: Arturo S. Mom.
Etapas psicológicas del arte: Guillermo Estrella.
Justificación del rol: Samuel Glusberg.
Interpretación de las muchedumbres: Alberto Gerchunoff.
Aptitud genética del gesto: Josué Quesada¹⁶⁰.

Por falta de fondos, señala Orgambide, la vida de la Academia fue breve: se redujo al día de la inauguración.

Otra de las actividades más reconocidas de Quesada es la de cronista de Mar del Plata, la ciudad balnearia fundada a fines del siglo XIX y que fuera por décadas reducto de las clases altas. Como secretario del Círculo de la Prensa crea la Casa del Periodista en Mar del Plata, un anticipo de los hoteles sindicales que se multiplicarían en las décadas siguientes.

Fue también presidente de la Comisión Honoraria de Bibliotecas Populares, miembro de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) y socio del Jockey Club.

A partir de 1934 suma a las anteriores una nueva actividad, como comentarista radiofónico. Sus charlas sobre “temas y problemas argentinos” serán editadas en 1946.

Varios de sus libros son recopilaciones de sus cuentos semanales (*Mujercitas*, 1921; *Manchas de sangre. Novelas de amor y misterio*, 1924). En 1924 Gleizer edita *Ídolos que pasan*, de ambiente turfístico¹⁶¹. En 1934 aparece su novela *Los últimos Rosales*. En esa ocasión recibe el homenaje de un banquete organizado por su amigo y mentor político Manuel Carlés, que reúne un centenar de invitados del más diverso signo y profesión: diputados de derecha e izquierda, militantes de la Liga Patriótica y del PC, escritores de vanguardia y escritores tradicionales, militares, obispos, pintores, editores¹⁶².

En los discursos de homenaje no se hace ninguna referencia a la trayectoria política del escritor, por más que a lo largo de su vida manifestó coherente y abiertamente esa faceta. Así, en las líneas autobiográficas con que se retrata para una revista sentimental Quesada se enorgullece de haber sido secretario de la intervención de Carlés¹⁶³ en Salta (1918): “¿Qué más [decir]? ¿Que he estado en Europa tres veces? ¿Que tengo algunas obritas de teatro estrenadas? [...] ¿Que he sido casi ministro de la histórica Intervención de Carlés en Salta?” (ES, n. 3, 1920).

Más adelante (c. 1937) es uno de los escritores que firman una solicitada de apoyo a Franco en su Cruzada¹⁶⁴.

A pesar de las elogiosas reseñas¹⁶⁵ que acompañan la publicación de *Los últimos Rosales* —Enrique Larreta encuentra en ella “grandes condiciones de novelista, evidente vocación que debe seguir cultivando”¹⁶⁶—, su obra de ficción

¹⁵⁹ Es uno de los oradores en el homenaje al editor Lorenzo Rosso (Cf. *La Literatura Argentina*, ns. 103-104-105, 1937:96).

¹⁶⁰ Orgambide (1994:126).

¹⁶¹ Para la cual, según Manuel Gálvez, le “robó” una buena parte de la información reunida para la obra que él mismo estaba preparando y que publicaría poco después con el título *La Pampa y su pasión*, 1927 (Gálvez 1961:350).

¹⁶² Algunos nombres de la lista: Alfonsina Storni, Alfredo Palacios (primer diputado socialista de América), Cayetano Cordova Iturburu (poeta comunista, invitado en 1937 al Congreso de Valencia), Gustavo Martínez Zuviría (“Hugo West”), Alejandro Sirio (pintor e ilustrador español), el obispo Dionisio Napal, el Gral. Francisco Fasola Castaño; y siguen los nombres (Quesada 1934 b).

¹⁶³ El abogado Manuel Carlés (1872-1946) fue una de las figuras más destacadas de la derecha en la Argentina, al frente de la Liga Patriótica, la organización civil —pero con fuerte apoyo del ejército— surgida en 1919 como defensa de los valores nacionales frente al asedio de “los elementos antisociales extranjeros” que tenían “el propósito absurdo de llevar a cabo una especie de revolución social” (diario *La Epoca*, 12-1-1919; cit. Caterina 1995:28).

¹⁶⁴ Montes Bradley (2004).

¹⁶⁵ Los discursos del banquete de homenaje se publicaron en un folleto, junto con algunos juicios de escritores (Quesada 1934b).

parece agotarse aquí, para volcarse de lleno a lo que alguien llamó “los arrabales de la literatura”: prólogos a libros de correligionarios¹⁶⁷, discursos, reseñas, notas breves en las revistas que dirigía, integrante de jurados literarios. Una excepción notable: el relato que publicó en una de las últimas “novelas semanales” (*Nuestra novela*, de Alberto Insúa, 1941). “El último amor de Don Juan” es un relato bien construido que se aleja bastante de los clichés propios de sus cuentos de la “época de oro” de LNS.

Las diferentes caras de un escritor: un repertorio de seudónimos

Además de la docena de relatos aparecidos con su nombre en LNS (y otros tantos en *El Suplemento*), Quesada escribe en la colección que analizamos bajo dos seudónimos¹⁶⁸: Elsa Norton y Rolando Durandal. El primero es un seudónimo “inaugurado” por otro novelista y dramaturgo de gran fama en su tiempo, Enrique García Velloso, en “Un casamiento en el gran mundo” (LNS n. 15) y retomado después por Quesada para relatos que tratan sobre la vida de apariencias, vicio y corrupción de las clases altas —uno de los temas predilectos del novelista¹⁶⁹. En 1922 inicia en *El Suplemento* una columna de chismes políticos (“Confidencias”) bajo ese seudónimo.

Bajo el nombre de “Rolando Durandal” cultiva su veta de novelista del género policial, ya estructurado en sus formas clásicas y con una amplia recepción entre el público argentino¹⁷⁰.

Adopta otro seudónimo femenino —“Mamá Justa”— para *La Novela del Día*. La portada correspondiente a su relato *La niña de los ojos negros* (LND, n. 16) ofrece la imagen de una tierna ancianita, cuyo retrato presentan los editores “violentando el deseo de nuestra venerable colaboradora”; en este caso, como es esperable, la historia no habrá de causar ningún sobresalto a la moral familiar.

Un autor cuestionado

A pesar de los encomiásticos elogios que sus amigos recogen en el folleto de homenaje, bajo la firma de autores tan prestigiosos como Juan Carlos Dávalos, Benito Lynch o Eduardo Acevedo Díaz, la figura de Quesada es también objeto de fuertes críticas por parte de numerosos escritores.

Manuel Gálvez se refiere a él como un hombre de pocos escrúpulos, capaz de plagiar la obra de un colega. En sus memorias relata un encuentro ocurrido a comienzos de los años 20 en el Hipódromo, en la tribuna de los socios del Jockey Club, con “Josué Quesada, grandote y amable, como siempre. Le dije a lo que iba. Interesado, me hizo preguntas. Solté, ante el periodista ‘sensacional’, cuanto adentro tenía: el asunto, los personajes. Me demoré evocando las escenas que describiría”. Al regresar de un viaje descubre que “el periodista acababa de publicar una novela sobre las carreras... Junto a cosas suyas, hartas vulgares, encontré allí todo cuanto yo le había referido” (Gálvez 1961: 350-351).

Por su parte, el novelista y periodista Alberto Pinetta se expresa también en sus memorias en términos muy duros contra quienes lo privaron del premio Municipal de 1931:

Dos notorios rascas del folleto escabroso y el periodismo amarillo, medradores de cuanta fuente de publicidad barata se les pusiera al alcance de la mano: Josué Quesada y Juan José de Soiza Reilly [...] dos jurados

¹⁶⁶ Larreta parece desconocer que, a los 50 años, el autor ya no era un principiante en el campo literario; el elogio así se convierte en un arma de doble filo, si es que don Enrique no se limitó a copiar una fórmula tradicional para alentar a escritores noveles.

¹⁶⁷ Como el que escribe para *Vidas patagónicas* (1950), de Edelmiro Correa Falcón, gobernador de Santa Cruz en los años posteriores a la represión.

¹⁶⁸ Analizamos el tema de los seudónimos en el capítulo “La cocina de un editor”; cf. Pierini et al. (2004:101 ss.)

¹⁶⁹ “El escándalo de la Avenida Alvear” (n. 178); “La casa de la soltera” (n. 222); “El amigo de mi marido” (n.249).

¹⁷⁰ Bajo el seudónimo de “Rolando Durandal” aparecen en LNS “Mi crimen” (n.151), “El robo del collar de perlas” (n.190), y “El dolor de amar” (n. 273), éste último corresponde a la temática sentimental. Horacio Campodónico ha desarrollado esta faceta del escritor como autor de policiales (Cf. Pierini et al. 2004:136-142).

que carecían de autoridad literaria y que fueran resistidos desde el comienzo por los concursantes (Pinetta 1962: 82).

Desde otra vertiente, *Inicial. Revista de la Nueva Generación* (1923-1927) apuntaba contra la postura política del novelista:

Protestas: Y a propósito de escritores de novelitas semanales: protestamos contra el incomparable autor de *La Vendedora de Harrod's*, Josué Quesada, que con infatigable ahínco desprestigia a nuestro país en el extranjero, haciendo el elogio de agrupaciones de tan triste memoria como la Liga Patriótica¹⁷¹.

Este tipo de cuestionamiento, bastante excepcional en la crítica, tanto de su época como posterior, puede explicarse por la línea de esta revista de vanguardia que "desde sus comienzos se preocupa en separarse de las versiones locales del nacionalismo y del fascismo"¹⁷².

La revista *Martín Fierro*, por lo general prescindente de las cuestiones políticas, ironiza sobre Quesada en el "Parnaso Satírico" apuntando a su falta de calidad literaria:

Aquí está el que fue un señor
llamado Josué Quesada.
-¿Quesada? Es cosa clavada
que murió de mal olor!
[N.R.]¹⁷³

Finalmente, reproducimos el juicio lapidario de un anónimo reseñista del periódico *España Republicana* sobre Quesada, cuyo relato fuera *escogido por los editores* para inaugurar una nueva colección semanal:

El Libro Popular. Hemos recibido un ejemplar de esta publicación, que inserta una novela de Josué Quesada. Como *La Novela Breve*, éxito ya efectivo en el mercado de las publicaciones de su género, *El Libro Popular* aparece con todos los caracteres necesarios para captarse al público lector. Lástima que al noble esfuerzo litográfico y al despliegue de buen gusto realizados por su editor meticuloso, no acompañe la bondad literaria del original que inserta en el primer número. Acaso influyó en su ánimo para elegirlo el eco, ya lejano por cierto, del fácil y fugaz triunfo que obtuvo con *La vendedora de Harrods*, encanto de doncellas núbiles y ridículos horteras.

Se ha equivocado el editor. El señor Quesada, ni ha sido, ni es, ni menos será, un literato. La literatura, que es emoción, ideas, ameneidad, y justeza de observación, vuela por encima de la cabeza de don Josué a la altura de las nieves perpétuas, y como estas nieves es de fría monótona y soporífera su péñola de escriba.

Por lo demás, como eso de escoger originales y autores es tarea fácil, este *lapsus* que el editor ha cometido, en homenaje a la pretérita gloriola de don Josué, puede salvarlo en lo sucesivo publicando trabajos de otra pluma que no sea tan rotundamente mala como la que eligió como relleno de su primer número. Con tan sencillo recurso, triunfará, como merece *El Libro Popular*¹⁷⁴.

¹⁷¹ *Inicial*, n. 6 septiembre 1924; p. 456 de la reed. 2004.

¹⁷² Rodríguez, estudio preliminar de *Inicial* (2003:25).

¹⁷³ MF. n. 23, septiembre 1925 (p. 170 FNA). El autor de la estrofa sería Nalé Roxlo.

¹⁷⁴ ESPAÑA REPUBLICANA (1922); se han respetado la ortografía y acentuación originales. Agradecemos esta referencia a M. Teresa Pochat.

El escritor y su obra

En el prólogo al libro *Mujeritas* (1921) de Quesada, que recopila varios relatos ya publicados en LNS, Juan Pablo Echagüe señala que en las novelas de este autor “libran siempre renovado combate la esperanza, el dolor, el desencanto y la miseria”.

El juicio es parcial, entre otras cosas, porque no toma en cuenta toda la producción del autor (justamente la que reúne bajo sus seudónimos). De todos modos, revela la óptica bajo la cual sus amigos exaltan la obra de este novelista tan popular en su tiempo.

En el ya citado banquete de homenaje de 1934, el mismo crítico reitera conceptos similares, que constituyen una “tipificación” del perfil que se presume uniforme a todos los receptores del género:

Más que en su novedad, en su penetración psicológica o en el atildamiento de su estilo, hay que buscar la atracción de esas historias en su emoción candorosa, en la ternura con que traza el autor la silueta de sus heroínas; particularmente, de las seducidas y las humildes. El alma popular es sensible a las narraciones simples a lo largo de las cuales se desliza una lágrima. Por eso encuentran en ella vasta resonancia las novelas de Quesada, quien sabe conmoverlas, reflejando el drama cotidiano y trivial —y por lo mismo profundamente humano— de corazones sencillos en los que libran su viejo y siempre renovado combate la miseria, el desencanto, la esperanza, el dolor (Echagüe 1934: 8-9).

Sin embargo, Echagüe señala también que, a veces,

en los finales optimistas, se ve reaparecer al crítico de los primeros tiempos, al censor de las hipocresías sociales que quisiera encontrar más justicia, más rectitud, más bondad en los humanos, y que desesperando acaso de hallar en la realidad virtudes tales, se consuela presentándolas como edificantes ejemplos en la ficción (ibid.).

El crítico destaca dos líneas de la producción de Quesada: la novela de la mujer seducida y abandonada¹⁷⁵ y la denuncia de los vicios sociales. Ninguna referencia a la tercera vertiente del autor: la ficción como instrumento para transmitir ideología. Junto con la novela sentimental destinada a difundir las ideas de la Liga Patriótica, el novelista y periodista pone en juego su destreza narrativa para relatar con tintes melodramáticos un hecho verídico de los sucesos de la Patagonia y así contribuir a la tarea de contrainformación promovida por su grupo político¹⁷⁶.

El escenario familiar a Quesada es la “alta sociedad porteña”, cuyo espíritu frívolo y muchas veces corrupto se encarga de subrayar. El mundo de las jóvenes trabajadoras —siempre asediadas por los seductores de la clase alta— está trazado desde afuera, reiterando situaciones típicas: madre viuda, chica bonita que sostiene el hogar, amor efímero del estudiante, abandono (que a veces lleva al suicidio). Y en el caso de la clase alta, el dinero, los amoríos e infidelidades, los vicios, la ambición, son los motores que conducen al desastre (y también a veces al suicidio).

La última novela de Quesada, publicada diez años después de concluida la producción “semanal” (*Los últimos Rosales*, ofrece una síntesis de ese mundo narrativo. En esta historia de una familia patricia en decadencia, cuyo lugar será ocupado por los esforzados inmigrantes, se exponen claramente su escepticismo y el pesimismo de un sector que se ve desplazado del poder. El cambio producido en la sociedad con el ascenso de los hijos de inmigrantes es presentado a través del joven Rosales:

¹⁷⁵ “La costurerita que dio aquel mal paso”, “Una mujer sin corazón”, “Milonguita”, “Con toda el alma”, “La chica de la calle Florida”.

¹⁷⁶ Su artículo “Una muchacha heroica” se publicó en *El Nacional*, periódico vespertino de Río Gallegos (21/4/1922, p.1). La crónica del episodio aparece en Bayer (2004:194-195).

Volvió Pancho a Buenos Aires y le pareció llegar a un país desconocido. La ciudad toda, sus hombres, los lugares que frecuentaban, le resultaban extraños. La mezcla de razas se adivinaba en el conjunto de los rostros y los ademanes. Ya no se veían en la calle, como en su tiempo, los hombres elegantes que hacían alarde de su apostura. Todo se le ocurría “standarizado”, opaco, sin personalidad (Quesada 1934a: 191).

En el plano narrativo, la novela se basa en estructuras simples, que tipifican situaciones y personajes, sin ahondar en sus caracteres (el joven derrochador de la fortuna familiar, el joven inmigrante trabajador y progresista, la niña ingenua seducida y abandonada).

Junto con estas ficciones que revelan los tópicos más anacrónicos del pensamiento conservador¹⁷⁷, Quesada se ubica también como vocero del espíritu de ascenso de las nacientes capas medias. Así se convierte, desde su columna periodística de *La Razón*, en el propulsor de la “democratización” de una playa exclusiva como era Mar del Plata en la década de 1910: “Mis crónicas combatieron el exclusivismo, el lujo desmedido y los círculos pequeños. Dije entonces [en sus notas periodísticas] que Mar del Plata debía ser la playa argentina para todos. [...] Ahora ha dejado de ser el escenario de unos pocos para convertirse en la ciudad balneario de toda América (Quesada 1921: 5-6).

El lugar asumido y desempeñado por Quesada a lo largo de toda su vida como escritor profesional en la trinchera de publicaciones masivas —las novelas semanales, los periódicos *La Razón* y *La Nación*, la revista *El Hogar*—, hablan de una figura que elige la literatura como un instrumento de comunicación con las mayorías. Tal vez ésta sea la clave por la cual, a pesar de sus paradojas y contradicciones, ellas lo reconocieron como propio.

3. Héctor Pedro Blomberg (1890-1955)

*Las veladas del bar Garibaldi tenían
olor a whiskey, a sangre, a espuma y a carbón;
allí, cuando los hombres llegaban o partían
sonaba de los mares la terrible canción.*

*¿Dónde estarán aquellos rudos aventureros,
Ulises andrajosos que hablaban en inglés?
.....
Nadie cantó su sombra, su dolor, su aventura.
Sólo yo, alguna noche de música y de alcohol
Recogí su leyenda miserable y oscura
y canté su tragedia bajo la luz del sol.*

H. P. Blomberg ¹⁷⁸

Estos versos de Blomberg podrían servir como *lema* a la obra de uno de los autores más reconocidos de su época, y cuya producción entró en un cono de silencio después de su muerte. De la escasa bibliografía académica que hemos podido relevar sobre el escritor citamos el juicio del crítico Julio Noé en la *Historia de la Literatura Argentina* de Arrieta (1959):

¹⁷⁷ “Tan brusco y tan inesperado fue el cambio, tan intensa la sacudida, que parecieron crujir los cimientos de la sociedad. Ocurrió aquello después de las grandes fiestas del centenario de la emancipación. Hasta entonces, el país prolongaba las virtudes patriarcales y sencillas, conservando su apacible fisonomía de pueblo bueno y laborioso, regido con más o menos honestidad por hombres inspirados en la misma fe de sus mayores. Los gobiernos de clase se sucedían en una continuidad sin sobresaltos. Las altas dignidades estaban reservadas a los grandes apellidos, cuyo origen hallaba sus raíces en la historia misma de la patria” (Quesada 1934a: 183).

¹⁷⁸ HPB, “Las veladas del bar”, 1920. El poema se publicó en la revista *La Nota* (27/8/1920) como anticipo del libro *A la deriva*.

Inspiraron a Blomberg los vencidos de los mares y los puertos, roídos por el alcohol y entenebrecidos por la nostalgia, y también los desplazados de sus tierras y ambientes, a punto de terminar sus días en la soledad. [...] Poco se renovó a través del tiempo, acaso porque nada sintió como esos seres que le impresionaron en su juventud andariega, y cuyo miserable final acaso haya temido para él. (Noé 1959:76).

A pesar del pesimista augurio que podría leerse en la cita, la trayectoria de este narrador no siguió los destinos errantes y trágicos de muchos de sus personajes de la poesía y la ficción. Su producción abundante y polifacética se manifestó a través de los distintos medios de comunicación que durante la primera mitad del siglo XX se dirigieron al público popular.

Desde sus inicios en géneros y estilos consagrados (el posmodernismo y el romanticismo tardío que lo vinculan con poetas como Evaristo Carriego y Baldomero Fernández Moreno) pasa a la creación de relatos breves en los cuales alguna crítica percibió una vertiente naturalista. Las novelas semanales lo tienen entre sus más fecundos creadores: colabora en *El Suplemento*, *La Novela del Día*, *La Novela de Hoy*, *La Novela de la Juventud*, *La Novela Universitaria*, *La Novela Porteña*, *La Mejor Novela*, *Nuestra Novela*.

De acuerdo con la tendencia de la época, muchos de sus relatos, además de ser recopilados en libro —como *Las puertas de Babel* (1920) editado por la Cooperativa Editorial Buenos Aires de Manuel Gálvez y con un prólogo del mismo editor¹⁷⁹— llegan también al público como obras teatrales, ya sea de su autoría, ya como tema para otros dramaturgos¹⁸⁰. Un paso más en esta difusión: su relato “La sangre de las guitarras” sirve de inspiración a la ópera del mismo nombre, del compositor Constantino Gaito y con libreto de Viale Paz¹⁸¹.

La naciente radiofonía lo contó entre sus más afamados guionistas, por lo general en temas históricos en torno a la época de Juan Manuel de Rosas (1830-1852).

(En los cruces que ofrece el universo de la literatura popular con la historia viva de su tiempo, asoma aquí la figura de la protagonista de uno de sus radioteatros, “Los jazmines del 80” (1939): una joven actriz llegada del interior de la provincia, cuyo nombre sería célebre años más tarde en otros ámbitos: Eva Perón¹⁸²).

En la habitual diversificación de los escritores profesionales del periodo, Blomberg también es autor de varios libros de lectura para la escuela primaria —una veta compartida, como se mencionó, con otros autores de LNS. Su libro *El sembrador* (1925) alcanza más de 25 ediciones, a las que se suman las de *Pensamiento*, *El surco*, *El mundo americano*.

Pero tal vez la veta que lo mantiene vivo y cercano para el “hombre común” es su producción en el campo de la música popular. Los versos de “La pulpera de Santa Lucía”, musicalizados por Montiel y grabados por Ignacio Corsini (1929) forman parte del patrimonio cultural junto con los tangos más famosos de Gardel, y con ellos integran la memoria colectiva.

Blomberg nació en Buenos Aires en 1890; era nieto de un marino noruego e hijo de una escritora y traductora paraguaya, sobrina del Mariscal Francisco Solano López. Esta doble filiación se reflejará en su obra: por un lado, la búsqueda de la aventura, del exotismo; por otro, la reivindicación de una historia que se aparta muchas veces de la visión de la Historia oficial¹⁸³.

Hizo sus estudios de bachillerato en el Colegio Nacional Central, el lugar de formación de las elites evocado por Miguel Cané en *Juvenilia*. En 1911 inicia la carrera de Derecho que abandona para embarcarse en un buque noruego y recorrer el mundo. Dice Julio Noé:

¹⁷⁹ El libro contiene los relatos “El chino del Dock Sud”, “Las cigarras del hambre”, “Barcos amarrados”, “Copla del mar” y “Una caída”, aparecidos en diferentes colecciones de novelas semanales.

¹⁸⁰ Su relato “La mazorquera de Monserrat” fue llevada al teatro por Carlos Schaeffer Gallo (1930).

¹⁸¹ La obra, estrenada en 1932, fue representada en años sucesivos hasta 1953.

¹⁸² Cf. Noemí Castiñeira, *El ajedrez de la gloria. Evita Duarte actriz*; ed. Catálogos; reseñado en Suplemento de Cultura, *La Prensa Digital*.

¹⁸³ Blomberg cultiva también la biografía breve, como en *Mujeres de la Historia Americana* (1933) en un valioso esfuerzo de rescate de la vida de heroínas latinoamericanas desde la Malinche hasta las mujeres de la Independencia, si bien con escaso rigor histórico.

Abandonados los estudios de Derecho, e iniciado en el periodismo, hizo largos viajes desde las costas del Pacífico hasta el cercano Oriente, y desde los mares del sur hasta el Báltico, viajes que le sirvieron para escribir después muchos de sus cuentos y novelas de la vida de los puertos, y que le inspiraron los poemas de "A la deriva" y "Bajo la Cruz del Sur".(Blomberg 1941:3).

Dedicado también a los idiomas, como profesor, traductor y revisor editorial, participa como intérprete en la IV Conferencia Panamericana. "Dúctil y ecléctico" como lo califica Orgambide (1999), "Blomberg escapa con su obra a los estereotipos": sus colaboraciones van desde *La Nación* hasta los magazines ilustrados como *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Plus Ultra*, *La Ilustración Sudamericana* y las novelas semanales. Signo del reconocimiento alcanzado es el hecho de que Alberto Insúa elija su relato "Catalina Fontana, inmigrante" para inaugurar su colección semanal *Nuestra Novela* en la que colaboraron destacados narradores como Luis Franco, Fausto Burgos, Álvaro Yunque, Roberto Arlt.

La narrativa de H. P. Blomberg

A pesar de su sostenida labor poética¹⁸⁴ es su obra narrativa la que tiene mayor llegada entre el público de masas. Explorar, así sea brevemente, los recursos empleados por Blomberg puede aportar elementos para indagar en los vínculos que se establecen entre un escritor y el lector popular.

Tres temáticas vertebran la obra narrativa de este escritor:

1. El mundo del desarraigo y los bajos fondos: el viaje, los lugares exóticos, los hombres errantes, los barrios oscuros de las grandes ciudades —en especial Buenos Aires—, los antros, los refugios de la venganza y el crimen son otros tantos tópicos caros a la literatura finisecular, que se prolongan y atraviesan también la poesía y la narrativa de los jóvenes de la vanguardia (Raúl y Enrique González Tuñón, Oliverio Girondo, Nicolás Olivari). Buenos Aires, puerto de inmigración, abierto a Occidente y a Oriente (las "puertas de Babel"), es el espacio donde se cruzan todos los idiomas y donde pueden imaginarse todas las aventuras, todas las pasiones¹⁸⁵. Si para algún crítico en los relatos de Blomberg "se recorta sin duda un panorama de Buenos Aires demasiado torvo" (Soto 1959:447) otros subrayan en sus textos la convivencia de "cierta fascinación por lo exótico, por lo 'fronterizo', por los paraísos artificiales' gratos a la poesía y la prosa finisecular (fumaderos de opio, adictos a la morfina, etc.)" con "la preocupación social (explotación, vida de los conventillos) que prefigura los temas y la escritura del llamado grupo de Boedo" (Orgambide 1999:11-12).

2. El segundo tema se corresponde con la literatura social de los años 20: la vida de las "pobres gentes" (oficinas, empleados, madres solteras, actores fracasados, inmigrantes). Pero, a diferencia del grupo de Boedo, Blomberg no pretende ofrecer un mensaje con una línea ideológica determinada sino que apela a la identificación, a la empatía cordial entre sus historias y las de sus lectores, a través del paisaje urbano que les resulta más familiar, la representación de no-lugares (como la estación de trenes de Constitución) que forman parte de su vivencia cotidiana¹⁸⁶.

En los relatos de los bajos fondos la atracción del lector se basa en su proyección hacia la historia exótica y excepcional —Oriente, el Caribe, la Patagonia. En este caso actúa el mecanismo de compensación (analizado por Gramsci, 1961, Eco, 1990), que encuentra en la ficción un "premio" para los *hombres de buena voluntad*, no siempre accesible en la vida "real".

3. El tercer eje lo constituye el relato histórico, enmarcado en especial en el gobierno de Rosas¹⁸⁷. No parece ajeno al especial interés de Blomberg por el rosismo su vinculación familiar con el Mariscal López, víctima junto con su pueblo de la aventura militarista de Mitre en la Guerra del Paraguay (1865-1870). Entre las polaridades de la historia ar-

¹⁸⁴ Que incluye títulos como *La canción lejana* (1912), *A la deriva* (1920), *Gaviotas perdidas* (1921), *Bajo la Cruz del Sur* (1922).

¹⁸⁵ Cf. "La mulata" (LNS 265); reeditada en Blomberg (1999).

¹⁸⁶ Como en "Pájaros perdidos" (LNS n. 205, 17 de octubre de 1921; reeditado en Blomberg (1999).

¹⁸⁷ Sobre la atracción que este periodo histórico ejerció —y continúa ejerciendo— sobre las letras argentinas nos remitimos al estudio fundador de Prieto (*Proyección del rosismo en la literatura argentina*, 1959).

gentina, Mitre representa la línea "liberal" y anti-caudillesca, y Rosas el espíritu nacional y americano. De allí, podría deducirse, la inclinación del novelista por presentar con tintes "humanos" a los personajes que la historia "liberal" pintó como monstruos sanguinarios, versión que se tradujo en las ficciones de Mármol, Echeverría y Gorriti, entre otros¹⁸⁸.

Más allá de los testimonios documentales en que se basan estos relatos, el texto literario busca lo esencial, lo prototípico —odios y amores, monstruos y ángeles, Montescos y Capuletos. Al reseñar una de estas obras —*Bajo la Santa Federación*, de Blomberg y C. Viale Paz (1935) escribe un crítico anónimo:

Testimonios personales y piezas de archivo fueron considerados antes de poner en movimiento a don Juan Manuel, a sus amigos y a sus adversarios. De ahí que las tribulaciones amorosas de la eterna federala prendada de un unitario y perseguida por un mazorquero aparezcan como un simple pretexto para revivir un período cuya descripción siempre logra interesar y emocionar a la gran masa del país.

A pesar de la nota de condescendencia que asoma en este juicio, la nota concluye con una opinión favorable: "A este primer volumen seguirán otros en los, que sin duda, Blomberg continuará infundiendo animación humana a nuestra historia"¹⁸⁹.

El elemento que distingue la obra de Blomberg, vinculando temáticas, escenarios y épocas tan diversas, es la voz narrativa que hace hablar a sus personajes, pero sobre todo *habla de ellos* con gravedad y cercanía. Sus personajes exóticos —como *el chino del Dock Sud* o *la mulata*—, sus extranjeros —irlandeses, españoles, rusos, alemanes— no son abordados desde el color local —siempre teñido de distancia— sino desde los sentimientos —la nostalgia, la pasión, el afán de venganza, el temor a la miseria extrema— que permiten identificarse con ellos en el mismo registro de empatía que la que despiertan otros personajes más familiares al lector. Dejando de lado algún rasgo de racismo extremo — y que no deja de sorprender en este autor¹⁹⁰—, y algunos estereotipos, ya convertidos en tópicos literarios —mulatas de fuego, prostitutas de buen corazón— Blomberg destaca entre los autores de LNS por su sostenida calidad literaria, con relatos que ofrecen una sólida estructura y personajes de definido perfil.

Este hombre silencioso¹⁹¹ fue un escritor apreciado por sus colegas. Gálvez, siempre punzante para la crítica sobre sus contemporáneos, prologa elogiosamente *Las puertas de Babel*, "uno de los más bellos libros publicados aquí en los últimos diez años". No deja de señalar, acertadamente, imperfecciones que Blomberg reitera en su obra: "Pudo evitar repeticiones, concentrar más sus relatos, cortar muchos flecos que sobran aquí y allá". Pero ante todo destaca "el poderoso sentido del carácter que revela Blomberg. Nada hay de trivial en sus páginas"; y, sobre todo, la manera como descubre e instala en la literatura "rincones poco explorados de Buenos Aires" (salvo, acota, siempre autorreferencial, "algún precedente aislado como ciertas páginas de mis novelas *El mal metafísico* y *Nacha Regules*" (Gálvez 1920:10-11).

Las palabras finales de este prólogo nos ofrecen algunas de las claves de la comunicación que Blomberg mantuvo con sus lectores:

Aquellos nombres sonoros de países lejanos, aquellas canciones sin patria, aquellos mares remotos, aquellas almas desoladas y vencidas, todas estas cosas que pasan por el libro de Blomberg nos infunden la melancolía de los viajes, el ensueño de países exóticos que no veremos nunca, la impresión dolorosa de que nosotros también pertenecemos a la caravana de los parias, de que somos por ahora 'barcos amarrados' y lo seremos

¹⁸⁸ Blomberg parece haber hecho bandera militante de esta adhesión al rosismo, convertida en una especie de "marca" de identificación. En una encuesta de 1930 realizada por LNS se pregunta a algunos escritores: "¿En qué época le hubiera gustado vivir?". Blomberg elige "la época de Rosas" y como lema propio el legendario "¡Mueran los salvajes unitarios!" (LNS, n. 666, 15-9-1930).

¹⁸⁹ Reseña del libro *Bajo la Santa Federación*, en revista *La Literatura Argentina*, n. 82, 1935, p. 248.

¹⁹⁰ En un cuento extraño como "La tragedia del cónsul argentino", se refiere al hijo bastardo del cónsul, nacido de su relación con una mujer de Singapur, como "el hijo de una raza misteriosa y repugnante" (LNS, n. 213).

¹⁹¹ Así lo describe un contemporáneo, también periodista y narrador: "Blomberg no ha sido nunca de esos hombres locuaces que gusta de conversar por el inefable placer de escuchar su propia voz. Habla poco y cuando lo hace es en cortas sentencias, moviendo apenas los labios, que a manera de dos pinceladas, finas y rojas, rompen la monótona palidez de su rostro delgado de hombre del Norte" (Muzzio Sáenz Peña 1920:367).

hasta el día en que soltemos las amarras y partamos para aquel eterno viaje del que nadie retorna (ibid. p. 12).

Un rasgo del escritor que contribuye también a esa identificación con el público popular es su reivindicación de lo nacional frente a lo extranjero, de lo criollo frente a lo importado. En una nota publicada en *El Hogar* en 1917 (un mes antes de la aparición de LNS) Blomberg se pronuncia sobre uno de los temas que en esos años, como hemos señalado, tienen especial relevancia. Lamenta que por snobismo las clases altas no cultiven el nacionalismo sino que se refugien

desertores de lo suyo, en los idiomas, el pensamiento y la vida extranjera. [...] He oído decir muchas veces a lo largo de mi vida periodística, entre gente de cultura innegable, que el 'criollismo', expresión popular del nacionalismo, es de mal gusto, y sólo queda para los suburbios porteños y sus oscuros y anónimos moradores (Blomberg 1917).

Al reseñar en *Nosotros* uno de sus primeros libros decía Aníbal Ponce¹⁹²:

Al cantar el dolor de los errantes, el señor Blomberg canta también el dolor de todos. *Ce sont les choses les plus simples, les plus humbles qui nous mordent le plus au coeur*. Son palabras de Maupassant y ellas adquieren un sentido profundo cuando alguien nos revela de pronto, la tragedia del detalle cotidiano (Ponce 1920:537).

Éste es, nos parece, el rasgo de la obra de Blomberg que lo convirtió en uno de los autores más cercanos al lector popular. Tal vez en los cambios producidos en la *estructura del sentimiento* (Williams) y en las pautas de valoración establecidas para el canon en los años posteriores se encuentre también la causa de su silenciamiento.

A través de los perfiles de estos tres autores representativos de LNS nos propusimos responder a algunas preguntas acerca de “quién escribe estos textos”, quiénes son los creadores de LNS.

A manera de síntesis, recordemos los aspectos que los vinculan: se trata de personas que, llegadas a la escritura por diferentes caminos, hicieron de ella una tarea sostenida y profesional, a lo largo de toda su vida.

En segundo lugar, hay que destacar su sentido de la oportunidad para insertarse en el campo editorial más favorable para llegar a un público amplio con sus textos de ficción. Su sostenida colaboración con el *boom* editorial de las novelas semanales así lo demuestra.

En tercer lugar, caracteriza a los tres autores su capacidad para crear historias atractivas, bien narradas, ágiles, que apelan a un lector formado, capaz de reconocer y comprender las alusiones “cultas” que aparecen en sus relatos (referencias a obras musicales, citas poéticas, alusiones a países lejanos y exóticos). Todo ello revela una *representación del lector* como un sujeto competente, no subestimado.

Este lector —lo saben los autores— está formándose también como espectador cinematográfico, y es evidente el manejo de recursos que se cruzan entre una y otra forma de creación: acción veloz, diálogos breves y ágiles, personajes definidos, climas sombríos, episodios melodramáticos.

Y algo que agradece todo lector, en ejercicio de su libertad: como afirmaba Sara Montes, sus novelas “no pretenden enseñar”.



El escritor profesional y la literatura de masas

¹⁹² Que firmaba todavía con su nombre completo: Aníbal Norberto Ponce.

En el espacio literario que aborda nuestro estudio, la profesionalización del escritor es un aspecto de la creación artística que, como todo elemento innovador, se encuentra sujeto al cuestionamiento, a la tensión entre lo aprobable —por conocido, por sujeto a los paradigmas “legítimos”— y lo desconocido, que despierta recelos, dudas y rechazos.

Hemos visto en capítulos anteriores el proceso que lleva a los escritores argentinos a encontrar los cauces donde su producción llega al público masivo: revistas, folletines, magazines, novelas semanales, “libros baratos”.

Pero este encuentro con el público masivo —una experiencia que los autores europeos pudieron alcanzar a partir de la Revolución Industrial¹⁹³, pero que en nuestra América se da tardíamente, desde fines del XIX— implica una serie de novedades que alteran la percepción que el autor tiene su propia obra, del fenómeno de creación artística y de su recepción.

Dos factores operan decisivamente en este cambio:

1. Asumirse como escritor profesional implica reconocer —y aceptar— que se forma parte de una maquinaria —lo que se llamará la “industria cultural”— que, como toda empresa o industria, tiene sus normas, sus leyes, su sistema de producción. Ya no se trata de seguir la libre inspiración, según el modelo romántico. Hay plazos que cumplir y normas que satisfacer, hay “jefes” más o menos flexibles —editor, secretario de redacción— a los que acatar, hay un público al que conquistar —y mantener— porque de ello depende en buena medida el sustento del escritor profesional.

2. Toda obra literaria, afirma Weinich (1967) (cit. en Altamirano/Sarlo 1993:105) lleva en sí la imagen de su lector; al quebrarse “la unidad de ese público (o, mejor dicho, al quebrarse la ilusión de esa unidad” ante la evidencia de su masividad (y consiguiente pluralidad) los autores se ven confrontados a una nueva realidad —el nuevo público— que pone en cuestión los paradigmas hasta entonces conocidos y legitimados de la creación.

Este proceso de profesionalización se viene gestando, como hemos visto, desde tiempo atrás. La tensión que produce la vinculación del arte con la mercancía, el trabajo del escritor como un oficio más, la producción literaria como producción en serie se traduce en manifiestos y polémicas. A comienzos del siglo XX, el académico Calixto Oyuela, en su artículo “Una detestable plaga moderna. La literatura industrial” manifiesta su abierto rechazo a la recién fundada Sociedad de Escritores (1906) como entidad de protección y fomento de los intereses del gremio:

Es para mí evidente que el “oficio literario”, como medio único de vida, tiene grandísimos inconvenientes, y acaba por ser contrario a la alta producción artística. [...] Ha de apartarse [al arte] del tráfico vulgar de las cosas, impidiendo que se convierta mecánicamente en *hábito* y se rebaje a armonizarse con las tiránicas necesidades de los oficios lucrativos (Oyuela 1993:107).

“¿Cuál es la solución del problema?” se preguntaba. La respuesta: “La mejor de todas es la de nacer rico”. En caso contrario, aconsejaba dedicarse a profesiones afines, como “el profesorado” (p. 108).

Aunque las ideas de Oyuela en este campo pudieran prestarse a la parodia —era una víctima predilecta de los humoristas de la vanguardia— es posible advertir la persistencia de este pensamiento en la actitud de autores y críticos frente a la literatura masiva, uno de los modos de vivir de la profesión de escritor.

Autores en escena: el estereotipo del escritor comercial

La tensión que produce esta novedad va a ser representada, personificada, desde el interior de la literatura. Son numerosos los textos en los cuales la figura del escritor en serie aparece ficcionalizada, al punto de que podría considerarse un *motivo* literario, con ejemplos clásicos como aquel personaje de *Tormento* (1884), don José Ido del Sagrario, que, después de cambiar su ingrato trabajo de maestro por el más lucrativo de novelista por entregas, se encuentra “harto y contentísimo, trabajando más que el obispo y cobrando mucha pecunia”:

¹⁹³ Para seguir este proceso nos remitimos en especial a Hauser (1994), Lyons (1998) y Williams (2003).

¡Moneda! Toda la que quiero. Ahora me sale a ocho duros por reparto. Despabilo mi parte en dos días. [...] El editor es hombre que conoce el paño, y nos dice: "Quiero una obra de mucho sentimiento, que haga llorar a la gente y que esté bien cargada de moralidad" [...]. Ya llevamos catorce repartos, y la cosa no acabará hasta que el editor nos diga: "¡Ras, a cortar!" (Pérez Galdós 1971:11).

Dentro del universo de LNS elegimos un par de ejemplos para ilustrar este procedimiento de representación. En *El Suplemento*, la publicación hermana de LNS, aparece un cuento de Blasco Ibáñez, "El novelista"¹⁹⁴ cuyo protagonista, H. Watson, es un exitoso escritor inglés cuyas historias tienen "un auditorio de ciento sesenta millones de seres" desde "la solterona inglesa que vive en su *cottage* entre gatos y perros" hasta "los hombres perdidos, como ermitaños del trabajo, en un atolón de coral en las soledades del Pacífico". Ante esta repercusión, se forma "un *trust* para monopolizar y explotar la imaginación del novelista, como si fuera una mina de combustible, una caída de agua o una línea de navegación". Su carrera ascendente está pautada por los beneficios obtenidos: "Las primeras novelas las había cedido gratuitamente a un editor en quiebra... después había cobrado por volumen; después por capítulos; en adelante serían pagadas a tantos chelines... por palabra". Al iniciarse la guerra del 14, sus editores le proponen que abandone los temas ya trillados de aventuras, detectives y criminales, para dedicarse a un personaje "en alza": el soldado. "En la plaza es grande la demanda de historias de guerra. Todos piden el mismo artículo; ¿puede usted servirlo?"

El novelista acepta este nuevo rubro que le ofrece muchos millones: "*All right!* Había que ponerse a inventar inmediatamente astucias inéditas, máquinas prodigiosas, relatos que satisficieran la necesidad que sienten los humanos de algo maravilloso cuando el dolor y el peligro les hacen retroceder a la infancia".

Sin embargo, poco después la guerra le costará la vida a su único hijo y el novelista romperá su contrato, a pesar de los perjuicios que ello le ocasiona. El final moralizante pone en escena la oposición entre ética y "literatura comercial".

Un segundo caso: en su novela *Los pulpos*, Marcelo Peyret (1897-1925), uno de los más asiduos colaboradores de las novelas semanales durante su corta vida, presenta la sala de redacción de la revista *Mundo Literario* y con ella, la "cocina" de la literatura en serie. Así describe a un escritor "característico" de esta modalidad:

[Maldonado] no tenía predilecciones y lo mismo hacía un cuento policial que uno amoroso o dramático. Escribía a gusto del público, tal cual se lo pedía la dirección de la revista. —Haga un cuento bien amoroso, bien sentimental, de tres páginas— ordenábale el director. [...] Y lo hacía así, mecánicamente, graduando la emoción, colocando una madre desesperada o un amante suicida, como una cocinera que agrega más sal o más pimienta a un plato al que fuera menester cierta sazón (Peyret 1939:8).

A pesar del éxito que estas creaciones le proporcionan, refiriéndose a ellas

Maldonado sólo tenía palabras despectivas: —*Esto no es literatura*; esto es paja picada. Escribir así, es una indignidad. Con el mismo desprecio trataba al público y a sus congéneres, los otros literatos, que creían realizar una obra valedera (ibid).

El juicio severo del personaje de ficción que abrumba bajo la misma condena a sus lectores, sus colegas y su propia obra, traduce un fenómeno que se reitera en la literatura del periodo: la visión negativa que muchos de estos escritores populares tienen de su obra y del impacto que produce sobre el público. En muchos casos se insiste en manifestar una postura crítica y marcar una distancia entre su obra "comercial" y sus auténticas capacidades literarias. Corresponde pues indagar en las razones de esta conflictiva relación entre el escritor y su producción para el público masivo.

El caso de Eduardo Gutiérrez (1853-1890), que citamos anteriormente, presenta la más clara manifestación de esta tensión en los inicios de la literatura de masas en la Argentina. Pero si su actitud puede ser comprensible en esos tiempos

¹⁹⁴ ES, n. 4, junio de 1920.

fundacionales (1880) no deja de llamar la atención su persistencia cuatro décadas más tarde (1920 ss.), cuando ya se ha afianzado la figura del escritor profesional.

(Este "conflicto" del escritor exitoso ante el público de masas puede observarse en otros espacios geográficos y lingüísticos. Según refiere M. Chabon Arthur, Arthur Conan Doyle se mostraba agobiado por la fama de sus novelas policíacas, en desmedro de su producción más "cultiva":

I have had such an overdose of [Holmes] that I feel towards him as I do toward pâté de foie gras, of which I once ate too much, so that the name of it gives me a sickly feeling to this day¹⁹⁵).

El crítico Jorge Rivera señala agudamente algunas de las razones de esta tensión:

Es evidente que desde el punto de vista convencional del circuito "cultivado", el escritor que colabora regularmente con los medios ocupa un escalón definitivamente "inferior", aunque en la práctica sus productos tengan una calidad artística o cultural equivalente y aunque él, en lo personal, sea un erudito caballero que trabaja minuciosamente y arrastra un par de grados académicos en disciplinas humanísticas [...]. Pesan más los prejuicios abrigados a propósito de un cierto tipo de lenguaje, de mecanismos de producción y de público (o de forma de consumo) que el análisis objetivo, despojado y científico de los valores intrínsecos y específicos de cada obra o de cada género en particular (Rivera 1981: 592).

Los autores semanales frente a su creación

Presentamos aquí los testimonios de algunos autores de novelas semanales referidos a su creación en el género. No se trata por supuesto de una lista exhaustiva; hemos elegido las voces que consideramos más significativas y sintomáticas.

1. Alfredo Bufano (1895-1950, narrador y poeta nacido en Italia y radicado en la Argentina desde muy joven) le escribe a un colega, el novelista Elías Castelnuovo (quien, según se infiere, le había pedido que actuase como mediador para que aceptaran sus relatos en las novelas semanales donde Bufano era colaborador frecuente¹⁹⁶):

He demorado un poco en escribirle porque para dar malas noticias siempre hay tiempo.[...] He leído detenidamente sus novelas. Las he leído con cariño, con interés, con todas las ganas que se ponen al leer una cosa que nos cautiva de inmediato. Bueno, y después de haberlas leído, he llegado a la pavorosa conclusión de que sus novelas no sirven. No sirven para las publicaciones semanales, se entiende. Con esto le hago a Ud. el más grande de los elogios. [...] Esas cosas no pueden gustar al espíritu rufianesco y vulgar de los directores de novelas semanales. Ni las llevo, porque sé de antemano que es fracaso seguro. Esas son páginas para libros. No vaya a creer, vive el diablo! que es para desligarme de las pequeñas molestias. No. Esas novelas no se las publicará nadie. [...] No puedo aconsejar a usted que se adapte a escribir cosas como las que yo - ¡suerte perra!- he tenido que escribir para esos señores. [...] El hambre me hizo claudicar a mí. No lo dude, yo también tenía un hermoso talento! Ahora pienso reconstruir mi vida, mi alma, mi corazón, todo eso tan grande y tan bello que era mi universo anterior y que la miseria sorda- ¡sorda como yo, oh ironía!- fue devorando poco a poco. Ahora quiero renacer de nuevo.[...]

[Agregado en el margen: "Cuentos cortos, de esos que llaman "decentes", ¿no tiene? Si viene a Buenos Aires, avíseme. Si no, escribame"]¹⁹⁷.

¹⁹⁵ "Inventing Sherlock Holmes" By Michael Chabon, The New York Review of Books (en Internet). Agradecemos esta referencia a Adriana Sandoval.

¹⁹⁶ Además de colaborar en LNS, sus relatos aparecen en *La Novela del Día* y *La Novela Nacional*.

¹⁹⁷ A. Bufano, Carta manuscrita sin fecha (c. 1922), inédita; en la Exposición Boedo Cultural, Fundación Bartolomé Hidalgo; junio 1999.

2. **Elías Castelnuovo** (1893-1982) su corresponsal, es una de las figuras emblemáticas del grupo de Boedo. Hasta donde tenemos noticia, nunca publicó en las novelas semanales —a pesar de haberlo intentado, como se acaba de ver. En sus *Memorias*, escritas en la vejez (1973) las condena como una "plaga literaria" y evoca un diálogo donde coinciden con su severo juicio varios escritores que, dicho sea de paso, sí colaboraron en ellas:

Reinaban entonces dos plagas literarias. Una comprendía al sainete y otra a la novela semanal. Se había desatado un verdadero diluvio de esta literatura de bolsillo: *La Novela de Todos*, *La Novela del Día*, *la Novela del Pueblo*, *La Novela del Momento*, *La Novela Realista*, *La Novela del Tranvía* y no recuerdo cuántas otras más. Lo que recuerdo bien es que con diferentes títulos, todas suministraban por lo general el mismo opio a la ciudadanía. Era una verdadera peste.

—Hay que hacer algo en contra de esta epidemia- decía Nicolas Olivari-. Buscar algún desinfectante.

Y Roberto Mariani: —¿Qué podríamos hacer?

—Una masacre— proponía R. Arlt.

No en todos los distritos del arte, claro está, imperaba la misma chatez de espíritu ni la misma relajación profesional. En algunos se estaba incubando el germen de la reacción. Lo menos que se podía hacer era expulsar a los mercaderes del templo (Castelnuovo 1973:125).

3. El crítico **Roberto Giusti** (1887-1978) fundador y director de la revista *Nosotros*, en su ensayo "Libros de cabecera" (1922) compara lo que leían "nuestras abuelas" —que aunque "nada letradas" tenían su libro de cabecera (la vida del santo predilecto, algún novelón que daba vueltas por la casa), "¡pobres e inocentes lecturas!"— con las chicas de hoy que "devoran incansablemente, sin volver nunca la vista atrás, las cien novelitas baratas que aparecen por semana; y las más refinadas, las *Claudinas* que por esos mundos se publican, toda la literatura de exportación" (Giusti 1955: 54). En esta confrontación entre lectura *intensiva* y *extensiva* (según la clasificación de Chartier) resulta evidentemente beneficiada la primera, lo cual no deja de ser paradójico en un hombre de amplias y plurales lecturas, como era Giusti.

Por otra parte, él mismo había incursionado poco tiempo atrás en estos campos literarios publicando en *La Novela del Día* el cuento "La infanticida"¹⁹⁸. Así se lo recuerda el irónico articulista que, bajo el seudónimo "Lugolina", defiende, en una nota publicada en la misma colección, a Hugo Wast, uno de los autores predilectos de esa casa editorial:

Días pasados salió en los domingos de *La Nación* un artículo a cinco columnas del señor Roberto Giusti, enderezado a demostrar que el público no debe leer "El Vengador" [de Hugo Wast] puesto que no ha leído "La Infanticida", novelita de diez centavos que él publicó. [...] El artículo se llama "El arte de vender novelas". ¡Ahí es donde duele! Si Hugo Wast hiciera novelas y el público no las comprara, sería un compañero de letras, unido al señor Giusti y a otros, por la masonería del fracaso. El autor del "Arte de vender novelas" traza una línea divisoria entre los novelistas que venden y ... los artistas.[...] Si "La Infanticida" hubiera "pegado", el señor Giusti se habría quedado gustoso de este lado de la raya, entre los autores que conocen "el arte de vender novelas". Pero como no "pegó", pasa la raya y se va con los otros, con los artistas (LND, n. 230, 9-6-1922).

4. **Roberto Mariani** (1893-1946) es otra figura emblemática de Boedo, y uno de sus polemistas más destacados contra la revista *Martín Fierro*¹⁹⁹. Sobre sus intentos por incorporarse a la "industria cultural" señala su biógrafo Raul Larra: [Mariani] "intenta ganar unos pesos en *La novela semanal*, donde publica "Culpas ajenas"; en el suplemento de *Crítica* y en *Caras y Caretas*". Sin embargo, le cuesta que lo publiquen y se queja por esa postergación.

En carta a su amigo Suárez Danero le dice:

¹⁹⁸ LND, n. 101 (29-10-1920); lamentablemente no hemos podido localizarlo, ya que ese número está ausente en todas las hemerotecas que relevamos.

¹⁹⁹ Cf. "Martín Fierro y yo", en Revista *Martín Fierro*, n. 7, julio de 1924.

A propósito de CyC, lamento mi poca suerte con la novela corta que allí tienen, y que no me publican y posiblemente no me publicarán, quizá para dar lugar a otras firmas más responsables que la mía o acaso más cursis. De todos modos es realmente incomprensible que algunos hayan conseguido con menos méritos y menos crédito que yo, publicar mercaderías del carácter de mi novela corta. No es que yo aspire a que se me tengan consideraciones especiales, pero tampoco se me debe rechazar indefinidamente una producción mía allí mismo donde se han publicado tonterías inefables (Larra, 1982: 80-81).

5. Nicolás Olivari (1900-1966) es también un destacado integrante del grupo de Boedo. Sus libros *La amada infiel*, *La musa de la mala pata* y *El gato escaldado*, rescatados a través de una reciente edición²⁰⁰ muestran un autor irreverente, más inclinado a *épater les bourgeois* que a traducir poéticamente los temas de la bohemia porteña que por los mismos años cultivaba Raúl González Tuñón en obras como *El violín del diablo* (1926) y *La calle del agujero en la media* (1930).

Menos conocida es su obra narrativa en el campo de las novelas semanales, posiblemente porque este joven escritor que, según las *Memorias* de Castelnuovo, proponía "buscar algún desinfectante" contra la epidemia del género, publicó sus textos en colecciones como *La Novela Realista* o *La Novela Humana*, donde, bajo la consigna de acercar a sus lectores al mundo "real" que les escamotearían las otras colecciones, ofrecía textos de un burdo erotismo.

En la "Biografía" que precede a su relato "Historia de una muchachita loca"²⁰¹ afirma:

Después de haber sido romántico a 120 HP soy ahora realista, en contrapeso quizás a toda esa fuerza motriz dilapidada en rípidos sonetos, cantando a una morocha tonta pero hermosa, que me engañaba todos los días. Escribí un libro de cuentos que, cosa rara, se vendió bastante. Por lo demás fue elogiado por la crítica burguesa y parece que aún no se me ha incoado un proceso de ultraje al pudor (eso sería la consagración). [...] Publiqué novelas cortas porque todo habitante que se estime tiene que haber publicado alguna, sea para enseñarle el retrato a la novia, sea para halagar el orgullo de los papás.

6. Héctor Olivera Lavié (1893-?) obtuvo el Premio Municipal de Literatura (1921) y el Premio Municipal de Novela (1923). Según algún crítico era "uno de los primeros y muy contados novelistas del país, aislado de toda política de grupo" (Pinetta 1962: 221 ss). Colaboró en publicaciones como *La Nación*, *El Hogar* y *Nosotros*, pertenecientes al circuito "culto", al mismo tiempo que en las novelas semanales. Tal vez sea el hecho de escribir "tironeado" entre estos dos circuitos —conociendo las reservas o, más aún, las censuras de sus pares hacia quienes incursionaban en el campo de lo masivo—, lo que lo lleva a justificar sus novelas cortas sólo por razones económicas. En las "Dos palabras" preliminares a su relato "La venganza" publicado en la colección semanal *Lecturas selectas* (1923) afirma:

En nuestro medio literario, donde flotan tantos hábiles y farsantes, lo más a que puede uno aspirar es a interesar a un grupo de personas cultas y sensibles. [...] El éxito bullanguero es algo repugnante [...]; no me interesa la opinión de las mujeres que leen en los tranvías o en las tiendas [...]. Cuando el gusto del público se inclinó por la novela corta y periódica, escribí algunas y las firmé a regañadientes; la necesidad tiene cara de hereje. Pero no creo que la novela corta, fácil, banal y estólida, suplante a la "novela de verdad". Está preparando un público para ella... ¡y ya es bastante!

Algunos años más tarde (1928), en el "Introito" a su relato "Ilusión" publicado en *La Mejor Novela*, se lamenta ante la pérdida de lectores

en este ambiente reducido, *trabajado por una democracia absurda, traídos y llevados por una vida fácil y concupiscente*. El lector está en bancarrota. Ha quedado reducido a cuatro chicas sensibles. Para ellas hay que escribir cosas ligeras, tiernas, aderezadas con amor (...) Es el asunto, el conflicto de siempre con que debemos hilar nuestra tela. Y lo

²⁰⁰ Cf. Olivari (2005).

²⁰¹ En *La Novela Humana*, n. 12, junio 1923.

peor del caso es que es la única tela que tiene mercado, la única que se vende (Olivera Lavié, 1928) (Subrayado MP).

No deja de sorprender la dureza del escritor para descalificar, justamente, al público a quien iría dirigida su obra. Pero la frase que subrayamos aporta un indicio. "Democracia" y "masas" forman un peligroso contubernio para el pensamiento conservador; y en estos años —que son los del inicio del segundo gobierno de Yrigoyen (1928)—, la democracia está siendo cuestionada como un sistema decadente y corrupto, que lleva al poder a unas masas incapaces de regir el país. En el plano político, este "error" se "corregiría", en la Argentina, con el primer golpe militar del siglo XX, encabezado por el general Uriburu (1930); en el plano de la cultura, las formas de erradicar los males de esta decadencia serán más sutiles —y más irreversibles, al menos durante muchas décadas.

En esta peyorativa representación de "las lectoras" de literatura "barata", podríamos asociar al autor con Roberto Arlt, que por estos mismos años "inventa" su personaje de narrador y periodista misógino ironizando sobre las mujeres que leen sus "Aguafuertes" o escuchan su fugaz programa de radio, lo cual lo lleva a entablar un provocador diálogo con su público, como atestiguan numerosas crónicas²⁰². Pero, a diferencia de Arlt, en Olivera Lavié no existe el menor atisbo de humor, que pudiera llevar a instaurar un vínculo entre este autor en busca de lectores (ideales) y los lectores de carne y hueso.

Un dato más sobre este escritor, hoy olvidado pero que en su momento recibió los elogios de Lugones, Gerchunoff, Gálvez y Pérez de Ayala, entre otros: se desempeñó durante un cuarto de siglo (1925-1949) como director del *Magazine Oficial de los FFCC Sud, Oeste y Middledand* (las principales líneas ferroviarias de esos años)²⁰³. Pero esta labor burocrática, paralela a su obra literaria, no parece haberle creado la tensión que sí se le presenta al escribir para un público poco "calificado".

7. Horacio Quiroga (1879-1938). Al igual que su contemporáneo Arlt, Quiroga es una figura insoslayable al trazar el mapa literario del periodo. Como él, es una personalidad incómoda, contestataria, siempre yendo y viniendo desde los márgenes —materializados, en su caso, en las fronteras geográficas donde transcurre una parte significativa de su vida, la selva misionera.

Después de un breve periodo juvenil de filiación modernista y decadente, busca en el mundo editorial de los magazines el lugar donde instalarse como escritor profesional para vivir exclusivamente de su pluma. Sin embargo, su expectativa nunca podrá concretarse. En su artículo "La profesión literaria" (*El Hogar*, 6/1/1928), hace números, con franqueza excepcional, sobre sus ganancias como escritor:

Yo comencé a escribir en 1901. En ese año, *La Alborada*, de Montevideo, me pagó tres pesos por una colaboración, y desde ese instante, he pretendido ganarme la vida escribiendo [...]. Durante los veintiséis años que corren desde 1901 hasta la fecha, yo he ganado con mi profesión doce mil cuatrocientos pesos. Esa cantidad en tal plazo de tiempo corresponde a un pago de sueldo de treinta y nueve pesos con setenta y cinco centavos por mes. Vale decir que si yo [...] debiera haberme ganado la vida exclusivamente [con esa actividad] habría muerto a los siete días de iniciarme en mi vocación con las entrañas roídas.

Por ello buscará otros medios de supervivencia, como profesor, funcionario consular, autor de libros de texto y sobre todo— y de nuevo la asociación con Arlt— inventos nunca logrados que lo llevarán a perder su escaso capital.

"Las cosas que se le ocurrían para ganar dinero por medios decorosos, demás está decirlo, rayaban con fantasías descabelladas", afirma su amigo —y casi hagiógrafo— Martínez Estrada. El ensayista se empeña en demostrar que, como él, "nunca escribió una línea para ganar dinero, ni adecuó un relato al paladar de los directores de publicaciones para que no se lo rechazaran". A pesar de que el mismo Quiroga lo desmiente:

²⁰² Por ejemplo, "Por qué dejé de hablar por radio" (*El Mundo*, 3/4/1932); "Me escriben 'simpatizantas'" (4-8-1931); "Si la gente no fuera tan falsa ..." (7-8-1931); en Arlt (1993).

²⁰³ Las numerosas publicaciones de asociaciones, empresas (como *La Anónima*, instalada en toda la Patagonia), grandes tiendas (como Gath&Chaves) que coexisten en este periodo con las revistas literarias, y que incluyen también una interesante producción narrativa, ofrecen una línea de investigación que está empezando a desarrollarse en los últimos años.

En una carta — recuerda el ensayista— me hizo una confesión extraña, que no me alarmó ni rebajó un punto mi admiración por su probidad y desinterés: "Valdría la pena exponer un día esta peculiaridad mía (desorden) de no escribir sino incitado por la economía [...]. Yo escribo por motivos inferiores, bien se ve. Pero lo curioso es que escribiera yo por lo que fuere, mi prosa sería siempre la misma" (Martínez Estrada 1968:50-51).

En 1918 publica en LNS "Un peón", que será su única colaboración con esos editores, tal vez porque en ese mismo año crea y dirige *El Cuento Ilustrado*, que inicia con su relato "Un drama en la selva" (después integrado en volumen bajo el título "Anaconda"). En el breve prólogo al primer número de la revista, Quiroga fundamenta su propuesta para el género:

Hemos adoptado 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.

Sin embargo, advierte,

no debemos ni podemos, en un país nuevo con literatura también nueva, exigir lo imposible. Nuestro arte no ha adquirido la madurez que sería de desear. Pero es un chico muy robusto, y como tal querámosle, porque nos va a dar más de un motivo de orgullo. De hecho y de derecho, pues, "El Cuento Ilustrado" es la casa de los novelistas y de los cuentistas. Lo que aparezca en él será la expresión más alta de nuestra literatura. Y al decir nuestra, vamos, sobre la base del arte argentino, a toda nuestra América y España²⁰⁴.

A esta realista y a la vez esperanzada propuesta se contraponen las notas publicadas en *El Hogar* algunos años después, donde critica duramente —bajo la cobertura de la ironía— a los escritores nacionales y en particular a los autores del género semanal. En su artículo "El impudor nacional"²⁰⁵, que firma con su seudónimo "Aquilino Delagoaga", se presenta como un lector que, al tener 10 cts. en el bolsillo, se detiene

ante los carteles que en cada calle del centro anuncian la producción literaria nacional [...]. Mi pasmo siempre es grande y mayor aún mi ansiedad. Y quiero leer ciertamente, y comprar una novela nacional. Pero ¿cómo orientarme, a cuál dar preferencia? Leo, por ejemplo, en el mismo zócalo del almacén: "El niño", por el más genial de los brillantes escritores jóvenes.[...] "La muerte del presidente Yrigoyen. Sólo un clamor semejante puede compararse al que levantará la novela 'La percantita llorona' del ya consagrado genio..." [...] ¿No existe entre los jóvenes escritores una pizca de pudor artístico, cuando al final de sus pobres y fáciles palabras anotan ellos mismos: 'Obra genial, digna del Dante...'?

Pocos años después, en el artículo ya citado ("La profesión literaria") se referiría a los escritores aficionados, instalando una perspectiva que, tal vez por venir de una fuente tan autorizada, sentó escuela y consolidó la idea generalizada de la falta de profesionalismo de los autores de las novelas semanales; prejuicio que, como hemos confirmado a lo largo de nuestra investigación, no corresponde a la realidad de la mayoría de estos escritores.

8. Roberto Arlt. La de Arlt es una de las presencias más notorias en el campo intelectual de estos años, y como tal insoslayable en un trabajo sobre el período. Su nombre, como se habrá podido observar, aparece de continuo en estas páginas. Investigar la relación de Arlt con la literatura —y en general, la cultura— popular ameritaría, por sí sola, una tesis completa²⁰⁶. Nos limitaremos a señalar algunas líneas, proponiendo para futuros trabajos un desarrollo en profundidad.

²⁰⁴ *El Cuento Ilustrado*, n. 1, 12/4/1918.

²⁰⁵ *El Hogar*, 30/12/1921.

²⁰⁶ En el texto que los editores le encargaron como prólogo de los *Cuentos completos* de Arlt y que se publicó como anticipo en *Sábado*, de *Uno más Uno*, Julio Cortázar (1982) adelanta agudas observaciones sobre esa compleja relación.

Formado en la lectura de los folletines franceses, españoles y argentinos, como atestiguan tanto su personaje de rasgos autobiográficos Silvio Astier como sus reiteradas menciones en las *Aguafuertes*²⁰⁷ el discurso de Arlt frente a la literatura popular ofrece aristas complejas y siempre paradójicas —lo cual constituye una de sus características, y no sólo en lo referido a nuestro campo de estudio.

Hasta donde sabemos, sólo colaboró una vez en el género semanal, y lo hizo en una colección bastante atípica²⁰⁸ (*Nuestra Novela*, de Alberto Insúa), ya concluido el período "clásico" de estas colecciones. Allí publicó el que sería su último cuento, "Un viaje terrible"²⁰⁹.

Su amigo Nalé Roxlo se refiere en sus memorias a una carta que le enviara Arlt:

La carta de Arlt traía un breve introito personal y todo lo demás era de este jaez: "He conocido a un morfinómano. Se llama Astier de Villate" y contaba la historia del decadente caballero de Villate (años después escribió una novela semanal con ese personaje de protagonista). (Nalé Roxlo 1978:34).

En sus *Aguafuertes* Arlt desliza frecuentes críticas e ironías hacia la "literatura barata" y sus lectores²¹⁰ que no podemos dejar de vincular con su mirada cáustica hacia los clichés de la cultura de las clases medias. (Del mismo modo arremete contra el "mito" construido en torno al gaucho, lo cual le valdrá la indignación de sus lectores más nacionalistas²¹¹).

Paralelamente, valora y recomienda la "labor patriótica" de un editor volcado a las publicaciones masivas, el español Antonio Zamora, cuyas palabras recoge extensamente en un reportaje:

Hoy he entrevistado a un editor, el señor Zamora, que al frente de la editorial Claridad en pocos años ha lanzado al mercado la fabulosa suma de un millón de ejemplares, cuyo precio oscila entre veinte y cincuenta centavos. Y como ésta es labor patriótica y como dicha editorial lanzará el año que viene libros de Quiroga, Payró, Benito Lynch, Castelnuovo, Barletta y otros, al precio antedicho, he creído oportuno reportarlo sobre esta importante cuestión, que interesa a todos los lectores de esta ciudad²¹².

Por último, su aguafuerte "Vidas paralelas de Ponson du Terrail y Edgar Wallace" ofrece una perspectiva sobre la literatura popular y sus lectores que merece ser considerada para un abordaje teórico sobre el tema:

Sus personajes, a pesar de estar destinados exclusivamente a satisfacer las necesidades de la intriga, viven por cierta misteriosa gracia novelística en los recovecos de nuestro recuerdo, y aunque entre estos modestos frequentadores de cuevas, cárceles y subterráneos, y los personajes de un Stendhal, de un Flaubert o de un Anatole France, media una distancia astronómica; Rocambole, o mister Reed, están vivos ... y estar vivos es la primera condición para aspirar a la inmortalidad. En cuanto un personaje llega a estar vivo, aunque su padre-creador le haya fabricado con trozos tuertos, cojos o estúpidos, ha alcanzado lo que un clásico denominaría los dinteles de la eternidad. De allí que nosotros no nos atrevemos a asegurar si Wallace o Ponson du Terrail serán leídos dentro de cien años; pero sí sabemos que sus personajes son los arquetipos de un género que, como el de los libros de Amadís de Gaula, puede pasar, pero no olvidarse²¹³.

Hasta aquí las opiniones reticentes o francamente adversas de los autores semanales al referirse a las producciones del género. Son menos frecuentes las voces que exhiben su producción en este campo sin descalificarla frente a producciones

²⁰⁷ Entre otros, "El viejo maestro" (20-7-1930), "La mula de lo gauchesco" (24-11-1930); en Arlt (1994).

²⁰⁸ Analizamos esta publicación en Pierini (2002).

²⁰⁹ N. 6 de *Nuestra Novela* (11-7-1941).

²¹⁰ Así, en "La traición en el tango" (4-12-1930).

²¹¹ Cf. "La mula de lo gauchesco" y "Algo más sobre el gaucho" (5-12-1930); en Arlt (1994).

²¹² "Hacen falta libros baratos" (26-6-1931); en Scroggins (1981:267).

²¹³ "Vidas paralelas...", *El Mundo*, 20-8-1940; en Arlt (1994:242).

"mayores". Ya citamos las palabras de Sara H. Montes sobre el valor de comunicar ideas y emociones a través de la prensa popular. Por su parte, Josué Quesada aprovecha el breve espacio de su "Autobiografía" en *El Suplemento* para burlarse levemente de don Miguel de Unamuno e invertir a su favor lo que el crítico español esgrimía como descalificación:

En la medida de mis fuerzas he dado frutos y pienso darlos mientras pueda, aunque se enoje el maestro palmeta Unamuno, que nos llama "modistos" de la literatura, porque escribimos pensando en la emoción que hemos de producir en las mujeres...²¹⁴

Por último, cedemos el espacio a Manuel Gálvez, otro autor omnipresente en este tiempo y espacio literario. El polémico Gálvez tiene opiniones dispares y cambiantes sobre la "literatura semanal". En sus memorias se enorgullece de haber iniciado la colección con su relato "Luna de miel":

Por esos años apareció *La Novela Semanal* y como tuviera considerable éxito surgieron, casi de golpe, una veintena de publicaciones de igual formato y tipo [...]. Mi novelín *Luna de miel* inauguró *La Novela Semanal*²¹⁵.

Y agrega un dato curioso: "Allí, o acaso en otra parte, publiqué la *Historia de un momento espiritual*, que también apareció en yiddish, en una novela semanal judía"²¹⁶(Gálvez 1961: 193-194).

Entre otras cualidades de Gálvez, hay que destacar en él su percepción de los valores literarios de autores a los que crítica solía maltratar o ignorar. Recordemos los casos de Blomberg, Horacio Quiroga o Alfonsina Storni "autora del *Dulce Daño*, sensacional sorpresa que le dimos al público" (Gálvez 1961:92).

A partir de este "muestrario" donde los autores de LNS manifiestan sus opiniones sobre el género, es posible adelantar algunas líneas que desarrollamos en el próximo capítulo al tratar la recepción de la crítica. Como se ha podido ver hasta aquí, predomina la tendencia a descalificar la producción dedicada al género. Hay razones que se explicitan:

a) Confesar que el dinero es el único motivo que los lleva a estos relatos —lo cual, por otra parte, permite inferir lo productivo de este campo editorial del que tantos autores pudieron vivir. Para el caso es ilustrativa la evocación del poeta y humorista Conrado Nalé Roxlo (1898-1971), integrante del grupo Martín Fierro, que nunca publicó bajo su nombre en las novelas semanales pero que confiesa en sus memorias haber servido de "negro" a un amigo suyo cuya identidad, lealmente, se niega a revelar:

Yo tenía un amigo, poeta bastante popular entonces, al que le solicitaban constantemente novelitas. Pero como no se le ocurrían argumentos o no tenía ganas de trabajar, yo le escribía algunas que con su nombre y su retrato veían la luz pública. Repartíamos equitativamente los ciento cincuenta pesos que le pagaban [...] y en dos noches me ganaba \$75, buena suma para la época (Nalé Roxlo (1978: 186-7).

b) Las limitaciones del público lector —tal como se lo representan estos escritores, según las palabras de Olivera Lavié antes citadas.

c) La coexistencia entre "buenos" escritores/ autores aficionados y mediocres, en una época en que el campo intelectual ya se encuentra lo bastante consolidado como para que se sepa "quién es quién" y se establezcan jerarquías.

Bajo estas razones explícitas pueden descubrirse otras más profundas, que se explican al encuadrar la problemática en un marco más general. El escritor que, en este periodo, empieza a hacer de la literatura una profesión, está formado en los cánones tradicionales en los cuales la figura del artista es concebida como la de un ser excepcional, y por ello merecedor de la libertad que le corresponde al genio. "Toda espontaneidad libre es poética; toda actividad de oficio es, por esencia, prosaica", sostenía Oyuela (1993:107).

²¹⁴ *El Suplemento*, n. 3, mayo de 1920.

²¹⁵ En realidad se publicó en el número 5, el 17-12-1917.

²¹⁶ Hasta la fecha, no tenemos otra noticia de esta colección.

La "literatura industrial" impone los códigos y las disciplinas de todo proceso en serie: entre ellos, la tensión entre la libertad de creación y las demandas del mercado. Un espacio incómodo y difícil de asimilar para los escritores, que por lo general marcan sus diferencias con los periodistas, avezados en la disciplina diaria y en las imposiciones del jefe de redacción. El producto literario se ofrece al mercado con los mismos procedimientos de *marketing* —diríamos hoy— que cualquier otra mercancía. Quiroga critica que se utilicen idénticos elogios para hacer la *réclame* de una gomina o la de una novela²¹⁷. Y la eficaz labor de autopromoción del popular novelista Hugo Wast (Gustavo Martínez Zuviría) será objeto de frecuentes críticas por parte de la vanguardia:

Protestas. Por la deshonestidad de los que hacen de la literatura un comercio y explotan desvergonzadamente los métodos comerciales de *réclame*, como el doctor Martínez Zuviría, lo que supone una absoluta degradación en el nivel moral de un escritor (*Inicial* 2003: 247).

Para estos autores, escribir para un público que identifican como "bajo" —es decir, formado por los grupos que sólo acceden a la "literatura barata" (y al teatro, al cine, los medios de comunicación en general que están al alcance de sus bolsillos— implica también rebajarse. Para ese público al que adivinan —o se representan— a partir de sus preconcepciones no tiene sentido escribir como, se supone, escriben cuando se dirigen a sectores más elevados; es decir, cuando, según esta concepción, *hacen Literatura*. Esta postura se expresa en el "Suplemento explicativo de nuestro Manifiesto" con que la redacción de *Martín Fierro* contesta una crítica de Roberto Mariani:

Cuando por casualidad ha caído en nuestras manos una de esas ediciones, nos hemos encontrado con la consabida anécdota de conventillo, ya clásica, redactada en una jerga abominablemente ramplona, plagada de italianismos, cosa que provocaba en nosotros más risa que indignación pues la existencia de tales engendros se justifica de sobra por el público al que están destinados: no hay que echar margaritas a los puercos. Nunca imaginamos que pudieran aspirar sus autores a la consagración literaria²¹⁸.

Esta postura no se circunscribe a los autores "autocríticos" de las novelas semanales. Una de las razones del interés por el estudio de estas publicaciones es la vigencia de las polémicas que se entablan en torno a ellas en los años 20, hoy trasladadas al debate en torno a los medios de comunicación.

Lo que se reitera en estos autores críticos, según nuestra investigación, es una especie de 'esquizofrenia intelectual': pretenden dividir su producción en "alta" y "baja", "cultura" y "popular", de acuerdo con el público al que presuntamente se dirigen. Tarea compleja ya que, como hemos visto, la composición del público es un misterio a resolver. Por otro lado, hemos podido comprobar que los autores que dicen dividir su producción en "niveles de calidad" según su destinatario, suelen ofrecer algunos de los textos más mediocres de estas colecciones, deudores de todos los clichés que se atribuyen al género. Es el caso de Alfredo Bufano²¹⁹ pero también de Pedro Sonderegger (que critica esta literatura en la encuesta de *La Razón* (1923)²²⁰ y de Alejandro Cánepa, quien en la misma encuesta se complace ante la que supone próxima desaparición del género:

A mi juicio, el público lector es el único llamado a poner remedio a esta situación, condenando la mala literatura, así como condena la mala producción teatral, negándole su aplauso y dejando el teatro vacío. Fácilmente puede comprobarse que el público ya ha comenzado a obrar en este sentido [...]. Ese desdén del público se ha traducido en una franca bancarrota para los empresarios de tales publicaciones de literatura

²¹⁷ "El impudor nacional", *El Hogar*, cit.

²¹⁸ *Martín Fierro*, n. 8/9, agosto/sept. 1924.

²¹⁹ En relatos como "El endemoniado", "El secreto" (LNS), o "La pequeña Anielka" (LND).

²²⁰ "[Esa literatura] siempre es infame y hay que tender a eliminarla; pero no hagamos tragedia. La culpa no la tienen los escritores y posiblemente no la tiene el público. Si los grandes diarios, las grandes revistas y las grandes librerías tuvieran algo más de amor a la verdadera literatura, las cosas ya habrían cambiado. [...] El escritor, desterrado del diarismo, cae en esas publicaciones baratas: necesita vivir. Por fortuna, no todo lo bueno es popular y, *por desgracia, casi todo lo popular es malo*" (*La Razón*, 17-5-1923). (Subrayado MP).

barata y mala; de más de una docena de ellos, que existían a fines del año pasado, sólo han quedado dos o tres que, llevando vida precaria, han reducido considerablemente su tiraje (*La Razón*, 16-6-1923)²²¹.

Colofón: Ricardo Güiraldes, autor de folletines

Para concluir esta serie, presentamos la visión de Güiraldes sobre el relato que publicó en 1918 en *El Cuento Ilustrado* ("Un idilio de estación"). La separación de registros y temáticas que se proponía para su creación, según este "Proyecto de carta a Guillermo de Torre" de 1925 —que permaneció inédito durante mucho tiempo—, confirma la dicotomía que hemos relevado en los autores citados, a la vez que ofrece, creemos, una nueva perspectiva sobre su obra:

Ni bien concluí mis publicaciones [se refiere a *El cencerro de Cristal* (1915), los *Cuentos de muerte y de sangre* (1915) y *Raucha* (1917)] para descansar de las frases prietas y los argumentos, si no brutales, tensos en anhelo o en risa, escribí ROSAURA: un alma simple, un jardín ingenuo y cursi [...]. Me bañé de ternura. En EL CENCERRO como en los CUENTOS y RAUCHO había desterrado en absoluto las palabras emputecidas por el bajo uso tales como: suave, tierno, melancolía, y la generalidad de los vocablos de este tono. Eran para mí palabras manoseadas como nalgas y me encabritaba contra su atracción ... *No quiero extenderme sobre esto que merecería mucho espacio por todas sus causas en m²²²*. ROSAURA era intencionadamente tierna, cursi, melancólica, etc. La niña que se suicida por el mocito hermoso y cruel. Hice ROSAURA en veinte días, a capítulo por día. En esos momentos, Horacio Quiroga, que empezaba a lanzar una edición popular de novelas cortas, me pidió colaboración. Le mandé ROSAURA, a quien por motivos de venta se cambió el nombre, intitulándola UN IDILIO DE ESTACION (Güiraldes 1962: 32).

²²¹ Por cierto, bastaría una muestra de su estilo para que el lector se alegrara con Cánepa por la desaparición de esas colecciones, si sólo hubieran publicado sus obras. Transcribimos el inicio de su relato "La diosa del sol": "En un apartado barrio de la antigua Floresta y bajo la tutoría de un abuelo inválido y pobre, vivía hace algún tiempo una hermosa joven de nombre Mabel, que disfrutaba en la vecindad de muy buena reputación por lo hacendosa y recatada" (*La Novela del Día*, n. 102, 5/11/1920).

²²² Subrayado MP. Este "Proyecto de carta para Guillermo de Torre" (1925) "quedó guardado en un cuaderno donde Güiraldes acostumbra a escribir previamente su correspondencia y nunca fue enviado" (salvo algunos fragmentos que, ampliados, se convirtieron en artículos, señala el autor de las notas, H. J. Becco, p.805); el texto quedó inédito hasta su incorporación en las *Obras Completas* del escritor (1962).

CAPÍTULO 5

La recepción crítica de *La Novela Semanal* a lo largo de un siglo

Como fenómeno cultural y editorial innovador, LNS despertó, a lo largo de su existencia, una serie de juicios, ya favorables, ya negativos, que revelan el impacto producido dentro del campo intelectual en formación. La aspereza que adquieren algunas de las polémicas permite percibir, bajo los argumentos estéticos o morales, que lo que está en juego en realidad es una concepción de la cultura.

Concluido el periodo de auge de las novelas semanales (c. 1930) esas polémicas caen en el olvido, así como el fenómeno editorial que las motivara. Llama la atención la escasez de referencias en los estudios literarios posteriores que, aun cuando hagan mención a textos publicados en esas colecciones, suelen prescindir de la edición original para referirse únicamente a la posterior edición en libro²²³.

La década del 60 marca una divisoria: la propuesta que vertebra la *Historia de la Literatura Argentina* publicada por el Centro Editor para América Latina a partir de 1968, bajo la supervisión de Adolfo Prieto, otorga un lugar destacado a las publicaciones masivas, en concordancia con el lema de la editorial: "Más libros para más".

En tal sentido, los fascículos redactados por Jorge Rivera para *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*, ofrecen una valiosa información sobre el mundo de la literatura periódica (diarios, revistas, magazines) desde los inicios de la Nación hasta los años 60, así como una visión que ubica el fenómeno en el contexto de la naciente sociedad de masas.

Época de surgimiento de nuevos paradigmas, que coexisten con visiones arraigadas sobre la literatura popular: en el mismo periodo, otros estudios continúan clasificando a estas colecciones bajo el tradicional rótulo de *subliteratura* (Lafleur *et al.*)

Los últimos veinte años han visto renovarse el interés por el tema. Desde la publicación de *El imperio de los sentimientos* de Sarlo (1985), hasta el presente, la mención a estas publicaciones se ha vuelto insoslayable al referirse a la cultura de los años 20 en la Argentina, donde, más allá de la influencia renovadora de la vanguardia, coexisten numerosas tendencias artísticas y literarias. El estudio de las novelas semanales y de sus receptores ocupa un lugar sostenido en congresos, jornadas y publicaciones diversas, donde se lo aborda desde variadas y polémicas perspectivas.

En este capítulo exponemos las diferentes etapas de la recepción crítica de LNS a lo largo de casi un siglo (1917-2005). Cabe señalar que algunos de los juicios que aquí reproducimos se refieren en sentido amplio a las colecciones de las novelas semanales, y no exclusivamente a LNS.

I. La recepción de los contemporáneos.

Presentamos aquí algunos testimonios de escritores y publicaciones particularmente relevantes del periodo contemporáneo a la aparición de LNS.

1. José Ingenieros (1877-1925), uno de los intelectuales destacados del período, y con una notable influencia sobre el pensamiento de la época²²⁴, es convocado tempranamente por los editores de LNS. El médico-sociólogo se excusa por ser "ignorante en absoluto del difícil arte de escribir novelas" pero ofrece "si, a pesar de ello, creen que [su] nombre puede contribuir al éxito de su simpática iniciativa", ceder "gustoso para su colección una de [sus] conferencias sobre

²²³ Es el caso de "Una semana de holgorio", de Cancela (1919), que suele fecharse en 1922 cuando aparece en volumen —*Tres relatos porteños*, publicado por Gleizer, que incluye además el relato satírico "El cocobacilo de Herrlin" (también en LNS, n. 50) y "El culto de los héroes". Lo mismo ocurre con "Un idilio de estación" de Güiraldes, publicado en *El Cuento Ilustrado*, n. 4, 1918, y citado por la crítica como "Rosaura", título de su edición en libro (1922) por Francisco Colombo, en San Antonio de Areco.

²²⁴ Sergio Bagú es el autor de una de las primeras biografías sobre el médico-sociólogo; el título es revelador de la reverencia que inspirara su figura: *Vida ejemplar de José Ingenieros* (Buenos Aires, Claridad, 1936).

psicología de los sentimientos, pronunciada en la Universidad en 1910 e inédita hasta la fecha”²²⁵. Varios ensayos de Ingenieros aparecerán así sucesivamente en la colección²²⁶ aporte que se retribuye promoviendo sus obras a través de distintos anuncios.

Ingenieros, él mismo empeñado como editor en la difusión de libros económicos para ilustrar a las mayorías — a través de la colección “La Cultura Argentina”—, fundamenta su apoyo a la nueva publicación:

Su noble propósito de abaratar la edición de producciones argentinas merece aplauso y estímulo; sin vacilar asociaré mi nombre a este esfuerzo, entendiendo que difundir el libro es una verdadera función de gobierno espiritual (LNS, n. 7).

2. Ricardo Rojas incluye en su *Historia de la Literatura Argentina*, en el volumen dedicado a “Los Modernos”, a Diego Fernández Espiro —un poeta menor de la bohemia finisecular muy apreciado por sus contemporáneos²²⁷—, lamentando que su biografía continúe inédita “si se exceptúa el novelesco anecdotario que Hugo del Monte ha publicado en un cuaderno de LNS (octubre de 1918) bajo el título *Caballero andante* y con un buen retrato del poeta en la carátula del semanario”²²⁸. Más allá del juicio muy subjetivo de Rojas sobre los “buenos” o “malos” retratos que ofrecían las portadas de LNS vale destacar aquí el lugar que le otorga a la colección como una publicación literaria digna de ser citada y tomada como referencia para la investigación:

A partir de ahí [es decir, de ese anecdotario]debiera trazarse su biografía y editar la compilación de sus obras completas, aunque no creo que nuevos datos biográficos ni nuevos versos compilados hayan de modificar el retrato del escritor y el juicio de su obra, tal como en estas páginas los dejo esbozados (Rojas 1925: 569).

3. De la elogiosa reseña que **Roberto Giusti** publica en *Nosotros* (abril 1919) sobre el cuento “Una semana de holgorio” de Arturo Cancela, se desprende también el espacio literario que se le otorga a la colección. Y, por otra parte, al igual que la anterior referencia de Rojas, sirve como indicio de la pluralidad de su público: LNS llega a los académicos y a los “lectores populares”.

Sección Letras Argentinas. *Una semana de holgorio. Diario de un guardia blanca* por Arturo Cancela. “La Novela Semanal” n. 65. Buenos Aires, febrero 10 de 1919.

“Harto llanto e indignación causaron los trágicos sucesos de enero: no estaba de más —al contrario— una sonora carcajada para los muchos aspectos grotescos que presentó aquella confusa subversión en la cual destacóse con luz crudísima el miedo desatinadamente agresivo de las autoridades. [...] Arturo Cancela con sus inteligentes sátiras dignifica el espíritu porteño en esta hora menguada [...]. Dentro de cincuenta años, quien desee conocer cómo miraba el pueblo de Buenos Aires la pícaro vida cuando estaba de buen humor, hallará en *Una semana de holgorio* preciosísimos datos”.

4. En los años posteriores, es frecuente encontrar en las listas de “obras recibidas” de diversas publicaciones a LNS y a su *Suplemento* (creado en 1920). Así, la revista *Martín Fierro* los menciona —en este caso sin ironías— al lado de publicaciones como *Proa*, *La Revista de América*, *Madrid* (noviembre 1924); lo mismo hace la revista bibliográfica *La Literatura Argentina*, a partir de 1928; y desde espacios más lejanos, el diario *El Nacional* de Río Gallegos acusa la recepción de

²²⁵ Carta de Ingenieros, LNS n.7, 31/12/1917.

²²⁶ Ns. 7, 57, 86, 131, 263, 264, 265, 266, 267.

²²⁷ Ver la antología de textos preparada por Rivera (Monteavaro, Becher y Soussens: 1992).

²²⁸ Rojas (1925), *La Literatura Argentina. Los Modernos. II*, p. 569.

varios números de LNS, destacando el “notable progreso alcanzado por esta publicación, pues a las novelas agrega la selección de lecturas tan variadas como interesantes”²²⁹.

5. En 1923 el diario conservador *La Razón*, alarmado ante la proliferación de la “literatura barata” con la que editores inescrupulosos estarían envenenando el alma popular, inicia una serie de entrevistas a autores y críticos destacados, bajo el título “Literatura pornográfica, ñoña o cursi. Nuestra encuesta para averiguar por qué el público, los autores y las casas editoriales facilitan su incremento”²³⁰.

De los diez autores entrevistados para esta encuesta —que analizamos en un trabajo anterior²³¹— sólo tres no colaboraban con las novelas semanales: Lugones, el historiador Juan Agustín García y el crítico Alfredo Bianchi, co-director de *Nosotros*.

A pesar de los esfuerzos del anónimo periodista por lograr la condena de la “literatura barata” por parte de los representantes de la “alta” cultura convocados al efecto, sólo Lugones coincide absolutamente con lo “deplorable” de esos productos, de los cuales se aparta con olímpico desdén: “Estoy muy lejos de esos mercados literarios -nos dice- y no sé cómo se desarrollan”²³².

Los demás escritores coinciden en su argumentación: 1) el problema no radica en la “mala” literatura, sino en la deficiente formación que brinda la escuela; 2) estos relatos van conformando un público lector que irá puliendo su gusto y sus criterios; 3) un gran mérito de las novelas semanales es abrir espacios para los autores nacionales, hasta entonces relegados por las producciones extranjeras que llegan, además, en pésimas traducciones (Cánepa, 16/6/1923); 4) el éxito de estas colecciones “menores” ha impulsado la creación de nuevas editoriales que publican “por 20 centavos íntegramente las mejores obras de la literatura universal” (Bianchi, 12/6/1923).

6. La Revista *Martín Fierro* (1924-1927). La publicación que se constituyó en paradigma y referencia obligada de la vanguardia argentina —que contaba con otros órganos de expresión, como *Proa*, *Prismas*, *Inicial*— representa, en sus casi cuatro años de existencia, un espacio de innovación y de apertura a las nuevas propuestas del arte y la cultura tanto europea como latinoamericana²³³.

Por el lugar hegemónico que sus integrantes buscaron ocupar en el campo intelectual de esos años, así como por el espacio que la mayor parte de sus autores alcanzaron en la literatura nacional (Bernárdez, Borges, Córdova Iturburu, Girondo, Norah Lange, González Tuñón, Marechal, Nalé Roxlo, etc.) la revista —y el grupo al que dio nombre— ha merecido una sostenida atención de la crítica; destacamos especialmente los trabajos de Prieto (1959, 1968, 1969) y Sarlo (1983).

Al realizar una relectura de *Martín Fierro* desde la perspectiva de nuestra investigación nos llamó la atención la constante presencia de LNS en sus páginas. No encontramos a ninguno de los integrantes de su consejo de redacción entre los colaboradores de las novelas semanales —salvo que lo hicieran con seudónimo o, como en el caso ya citado de Nalé Roxlo, prestando su pluma a un narrador más reconocido por el público²³⁴—; si bien la revista abre sus páginas a algunos autores del género (Mario Bravo, Nicolás Olivari, el Vizconde de Lascano Tegui, Carrasquilla Mallarino, entre otros).

En este ambiente intelectual en el que fraternizan —todavía— los integrantes del campo intelectual, en los banquetes de homenaje es frecuente encontrar a los jóvenes vanguardistas junto a los escritores y editores de LNS. En diciembre de

²²⁹ *El Nacional*, 12/1/1923. La llegada de los ejemplares de LNS al extremo sur de la Patagonia no se ajustaba a la frecuencia semanal, sino a la del barco que llevaba periódicamente el correo. Agradezco la referencia bibliográfica a Milagros Pierini.

²³⁰ *La Razón*, 26/4/1923, p. 3.

²³¹ Pierini (2002b: 43-63).

²³² *La Razón*, 2/5/1923. La respuesta de Lugones será objeto de réplicas encendidas por parte de algunos redactores de LNS (Peyret, Ocampo, Oliver) dando lugar a una interesante polémica sobre los valores de la literatura popular. Desarrollamos el tema en una ponencia presentada en el V Congreso Orbis Tertius (Pierini 2003b) (“¿Una narrativa para el “gusto plebeyo”? Los autores de *La Novela Semanal* le contestan a *La Razón*”); en internet.

²³³ México tiene una presencia particularmente destacada, a través de las notas dedicadas a su literatura —Reyes, la nueva poesía mexicana— o a los pintores jóvenes cuyas obras se reproducen ilustrando las respectivas notas (Julio Castellanos (n. 18), Rodríguez Lozano, Abraham Ángel (n. 19).

²³⁴ Entre 1925 y 1926, después de la publicación de su libro *El grillo* (1924?), se reproducen algunos poemas de Nalé Roxlo en la sección de poesía inaugurada por LNS (ns. 421, 452, 465, 466).

1925 *Martín Fierro* hace constar que en el homenaje a Borges —para festejar la aparición de *Luna de enfrente*— se hicieron presentes “destacadas personalidades como los directores de *Nosotros* y de *La Novela Semanal*”²³⁵. Un año más tarde, en la “comida de fraternidad intelectual” ofrecida a Marinetti en su visita a Buenos Aires, el poeta italiano aparece en la foto flanqueado por Héctor Pedro Blomberg y por Delia del Carril (que sería poco tiempo después la compañera de Neruda)²³⁶.

A pesar de estas fraternidades gastronómico-literarias, los integrantes de la redacción plantean “diferencias insalvables” con los escritores de esas publicaciones masivas, a los que contraponen su verdadera y honesta vocación artística, ajenos por completo a cualquier afán de lucro que pueda desviarlos de su camino”²³⁷. Y, salvo una breve reseña “seria” sobre un libro de cuentos de Enzo Aloisi²³⁸ —prolífico autor del género, y él mismo director de *La Novela Gratis* (1928)— los escritores de LNS quedan confinados en las secciones humorísticas y son objeto de bromas constantes sobre su calidad literaria. Algunos ejemplos:

Del Parnaso Satírico: *Mentiras criollas:* “El brillante escritor Ernesto Mario Barreda”²³⁹.

De la Sección Humorística “Qué libro publicará ud. este año”: Se le atribuye a Muzzio Sáenz Peña: *Más turbantes. Crónicas orientales*²⁴⁰.

Del Parnaso Satírico:

De él no queda ni un fragmento
y aquí se enciende una vela
a aquel que en el Suplemento
se llamó Arturo Cancela²⁴¹.

Aquí vino a reposar
Blomberg de mala manera
naufregó en la bañadera
creyéndose en pleno mar²⁴².

La ironía, es sabido, resulta un arma contundente para desarmar al “otro”, que no siempre sabe ni puede contestar en el mismo registro. ¿Quién es este “otro” contra el cual se enfrentan los integrantes de esta vanguardia? Los blancos de la burla de *Martín Fierro* son, al mismo tiempo, los escritores “mercenarios” —“novelistas semanales que escriben por gruesas”, los califica “Héctor Castillo” en su *Epístola* en verso a Nalé Roxlo²⁴³— y los escritores de la izquierda que, frente al cosmopolitismo invocado por la vanguardia, se proclaman como “aquellos que en literatura hacen labor llamada generalmente realista y que yo [Roberto Mariani, autor de esta declaración] denominaría *humana*”.

La nota que Mariani, integrante del grupo de Boedo, envía a la revista bajo el título “Martín Fierro y yo”²⁴⁴ despierta la encendida réplica de la Redacción. En el extenso “Suplemento explicativo a nuestro Manifiesto. A propósito de ciertas críticas” con que le responden en el siguiente número se preocupan por deslindar claramente las fronteras:

¿Dónde están los escritores realistas, humanos? No los conocemos... Sabemos, sí, de la existencia de una sub-literatura, que alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer

²³⁵ *Martín Fierro*, n. 26, p. 193 de la ed. facsimilar del Fondo Nacional de las Artes.

²³⁶ *Martín Fierro*, ns. 30-31, julio de 1926; p. 223 de la ed. facsimilar.

²³⁷ “Suplemento explicativo a nuestro Manifiesto”, MF, 8/9, septiembre de 1924.

²³⁸ Reseña sobre el libro *Inmoralidades actuales*; MF, n. 14/15, enero 1925, p. 101 de la ed. facsimilar del Fondo de las Artes.

²³⁹ MF n. 25, nov. 1925, p. 186 FNA.

²⁴⁰ MF, n. 17, mayo 1925, p.116 FNA. Muzzio Sáenz Peña, especialista en literaturas orientales, había traducido a Tagore para *Ediciones Mínimas*. Más tarde sería el director del diario *El Mundo* recordado por Arlt en sus Aguafuertes (“La crónica n° 231”, *El Mundo* 31-12-1928; en Arlt (1994:27-30).

²⁴¹ MF n. 21, agosto 1925, p. 154 ed. FNA.

²⁴² MF, s. 14-15, enero 1925, p. 102 ed. FNA.

²⁴³ MF, N. 3, abril 1924. p.20-21 ed. FNA. “Héctor Castillo” es el seudónimo de Ernesto Palacios.

²⁴⁴ MF, n. 7, julio de 1924, p. 46 ed. FNA.

los bajos gustos de un público semianalfabeto; conocemos glorias de novela semanal, genios al uso de las modistas y publicaciones que por sus títulos —"Novela Realista", "Novela Humana"— parecen contener un alimento adecuado al paladar de nuestro crítico. [...] Nunca imaginamos que pudieran aspirar sus autores a la consagración literaria. La reclaman, sin embargo, por boca del señor Mariani, quien llega a afirmar seriamente que ese grupo de fabricantes de novelas entronca mejor que nosotros con la tradición argentina encarnada en el poema de Hernández. [...] En los últimos tiempos hemos visto que han elegido como patrono, regalándolo con burdo incienso, a Manuel Gálvez, novelista de éxito, lo que nos confirma nuestra opinión sobre los fines exclusivamente comerciales de los famosos "realistas" ítalo-criollos²⁴⁵.

En este deslinde no hay lugar para matices. De un lado, los que hacen un culto del arte, los que han recibido "una educación doméstica esmerada", los que son "argentinos sin esfuerzo, porque no [tienen] que disimular ninguna 'pronunzia' exótica". Del otro, los recién llegados a la literatura —y al país, y a su lengua. También se deslindan dos públicos: el público cultivado que consume "arte" y el público "semi-analfabeto" que consume "sub-literatura" —categoría asimilada aquí a la literatura "comercial".

En este drástico posicionamiento no hay ningún resquicio para las mediaciones —como la escuela, la prensa, todos los factores de educación popular que se proponían en la encuesta de *La Razón* (1923)— que podrían representar un camino de superación en la formación del público y de los escritores populares.

Como observa Sarlo:

Dos ejes: lucro-arte y argentinos-inmigrantes definen la actitud del martinfierrismo frente a la literatura como mercancía. Hacer dinero con la literatura es una aspiración vinculada explícitamente al origen de clase del escritor. Este nexo no tiene para Martín Fierro excepciones. (Sarlo 1983:146).

Y destaca las razones de esta confrontación:

La violencia del ataque no es típica de MF [sino] síntoma de que lo que está en debate es una cuestión fundamental, más desde el punto de vista ideológico que desde el estético. La oposición lucro-arte se ha transformado en la contradicción (social) argentinos viejos-inmigrantes (id. p.150).

El eje ideológico que subyace a la polémica arte/dinero y que ya se manifestara históricamente en otros debates (1880: Eduardo Gutiérrez y el folletín²⁴⁶; 1900: Quesada y la literatura criollista²⁴⁷) cada vez que la irrupción de un público popular pareciera amenazar el universo literario hegemonizado por los escritores "patricios" es un elemento central para el análisis de la recepción crítica de LMS que estamos desarrollando en este capítulo. En este periodo se manifiesta con rasgos fuertemente clasistas y hasta xenófobos, dando, como señala Sarlo, una nota atípica en el discurso de la vanguardia, más bien afecta a la elegante ironía para enfrentar a sus adversarios.

II. En la mitad del siglo

La valoración o la descalificación de la *literatura popular* se vinculan estrechamente —como se ha señalado para diferentes espacios y periodos (Bollème 1990, Williams 2000)— con un sustrato ideológico. Y es el adjetivo, el agregado de *popular* el que despierta precauciones, dudas, cuestionamientos que desembocarán, en muchos casos, en la negación del primer término. Los matices van desde la postura extrema de una Gertrude Stein —"Si tiene un público, no es arte"²⁴⁸— hasta la sorpresa condescendiente de un reseñista de Horacio Quiroga: "(Su) caso se puede considerar como único entre nosotros: *es un notable escritor y tiene público*"²⁴⁹.

²⁴⁵ MF, 8/9, agosto-septiembre de 1924, p. 56 ed. FNA.

²⁴⁶ Cf. el estudio de Prieto (1988).

²⁴⁷ Cf. el trabajo de Quesada (1983), y el agudo estudio preliminar de Rubbione (dar ref.)

²⁴⁸ Cit. en Altamirano/Sarlo (1993:105).

²⁴⁹ *El Hogar*, n. 398, 1917; subrayado MP.

En los años 50, la marca de lo popular, de lo masivo, está connotada fuertemente, para una gran parte de los intelectuales argentinos, por su inevitable asociación con el peronismo, el movimiento popular —y masivo— que planteaba una sociedad sin excluidos, tanto en el plano económico como en el cultural. De allí que las referencias a las formas de consumo artístico popular aparezcan —en los casos en que se les otorga una mención— llenas de prevenciones o, en todo caso, de una mirada expectante, pero no demasiado confiada, hacia las producciones literarias que estas mayorías consumen, disfrutan, valoran.

1. La *Historia de la Literatura Argentina* que bajo la dirección de Rafael A. Arrieta publica Peuser entre 1958 y 1960 (en seis volúmenes) no hace ninguna referencia a la “literatura semanal” como tal. Al analizar la obra de algunos de los autores más célebres de las novelas semanales (Josué Quesada, Héctor P. Blomberg, Héctor Olivera Lavié, entre otros) nunca se mencionan las colecciones en las cuales colaboraron asiduamente. Al presentar a Quesada, por ejemplo, se lo califica de “difundido periodista, comediógrafo accidental y autor de varias novelas breves” (Bonet 1959:160).

Se trata, es verdad, de una historia literaria con una concepción tradicional, donde el eje de análisis remite a los autores y sus obras, sin hacer mención del contexto cultural ni de sus destinatarios. De todos modos, consignamos este “hueco” en la información, que en cambio sí será atendido en un texto de los mismos años, las memorias de Gálvez (1961-1962), especialmente en los volúmenes *En el mundo de los seres ficticios* y *En el mundo de los seres reales*. Además de narrar la historia de los orígenes de LNS y sus propios aportes al género, Gálvez hace desfilar a buena parte de los escritores de la colección: Arturo Cancela, Pilar de Lusarreta, Julio Navarro Monzó, Josué Quesada, Julio Fingerit, Alfredo Bufano, J. J. Soiza Reilly, Belisario Roldán, etc.²⁵⁰.

2. En uno de sus primeros trabajos, la *Sociología del público argentino* (1956), Adolfo Prieto se refiere a “aquel nutrido grupo de lectores que hace 30 o 40 años”—es decir, 1916-1926— “devoraba las novelas sentimentales y los folletines por entregas semanales” (p. 88). Aunque los considera “muy alejados de lo que un escritor hubiera deseado como público” no deja de lamentar que ese lector, en camino a incorporarse al grupo de los que denomina “lectores reales”—es decir, capaces de ampliar su panorama literario con obras más complejas— se haya desviado por completo de la letra escrita por la abrumadora influencia de la radio (la TV, inaugurada en 1952 en el país, todavía no producía los mismos efectos, ya que aún estaría por una década al alcance de pocos).

En 1957 encontramos en el diario conservador *La Prensa* un artículo de Rodolfo Cárdenas Behety, “Vida y muerte de la novela breve”²⁵¹, uno de los primeros trabajos —hasta donde tenemos noticia— dedicados al género. Si bien ofrece algunos inexactitudes —fechas de cese de las colecciones, cantidad de páginas de los números— y reitera algunos prejuicios —“la mayor parte de sus autores desaparecieron con estas colecciones para no surgir nunca más”— Cárdenas les reconoce algunos valores: frente a los motivos “de preocupación y alarma ciudadanas” de los años de su publicación —que resultarían de las dificultades económicas, la guerra europea, “el incremento de la desocupación, la mendicidad y el delito”— la novela breve, afirma, “vino a cumplir una función de orden moral en primer término y luego de cultura, desde que sus lectores, sustraídos al problema vital tanto como al circundante, pudieron hallar en ella la dosis de distracción fugaz, sana casi siempre, que necesitaba su espíritu”.

Junto a esta función de lectura enajenante —uno de los estereotipos de la crítica sobre el género— el autor rescata otros valores, con los que sí podemos coincidir:

La novela breve fue una experiencia digna de respetar. Significó en su hora un acierto, llenó un vacío, contribuyó a despertar el amor por la lectura, y ofreció la más generosa de las oportunidades al escritor en potencia para recoger la medida de su valor²⁵².

²⁵⁰ Ver en especial Gálvez (1961), particularmente los caps. 12, 13 y 16.

²⁵¹ *La Prensa*, Sección Segunda, 18/8/1957, s/p.

²⁵² Esta nota nos fue proporcionada por el bibliófilo Washington Pereyra, cuya Fundación Bartolomé Hidalgo para la Cultura Rioplatense conserva el repertorio más completo de novelas semanales, así como de otras publicaciones periódicas de estos años.

III. El clivaje de los años 60

Los años 60, una etapa caracterizada históricamente por su capacidad de creación de nuevos paradigmas y estructuras²⁵³, corresponden en la Argentina a un periodo particularmente fecundo en proyectos políticos y culturales dirigidos a construir una sociedad más igualitaria. Garantizar para todos el acceso a los bienes culturales fue uno de los objetivos de los actores de este periodo que, desde diferentes ámbitos —la educación, los medios de comunicación, el arte, la literatura— desarrollaron su actividad.

En este contexto —favorecido por una economía floreciente y una distribución del ingreso más equitativa— se ubica un período de renovación y auge de la industria editorial argentina; para los fines de este trabajo vale mencionar las nuevas publicaciones periódicas que surgen en estos años, acuñando estilos y contenidos periodísticos que después serán largamente reproducidos en los años posteriores, como es el caso de la revista *Primera Plana* (1962), así como las numerosas colecciones con que EUDEBA y el Centro Editor para América Latina (CEAL), entre otros, renuevan y actualizan el repertorio editorial de estos años.

Paralelamente a la actividad que se da en ese entorno cultural y social, los estudios literarios otorgan un lugar destacado a la investigación sobre la prensa escrita. Dos factores parecen incidir en esta atención: por un lado, el interés que despiertan en el público lector las nuevas y masivas publicaciones periódicas llevan al investigador a recorrer la historia de sus antecesoras; por otro, las teorías de una incipiente sociología de la literatura ofrecen las herramientas para su análisis, poniendo el énfasis en las condiciones de producción y en los modos de lectura de los destinatarios de esas publicaciones (Prieto 1956; Goldmann 1967; Escarpit 1971).

1. En 1962 Ediciones Culturales Argentinas, una publicación del Ministerio de Educación, edita la obra de tres estudiosos (Héctor Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso) sobre *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*. Esta exhaustiva investigación —que lamentablemente no ha sido actualizada hasta la fecha— hace un prolijo relevamiento de la mayor parte de las revistas literarias aparecidas en el país desde el modernismo hasta mediados del siglo XX, aportando también algunos juicios críticos sobre su orientación y contenidos.

Herederos de una concepción que divide netamente la “alta” de la baja” literatura, su valoración de las novelas semanales es francamente negativa y deja sentados algunos conceptos que estudios posteriores van a reproducir²⁵⁴. Así, estos autores ubican a la colección *Ediciones Mínimas* (1915-1917) como el antecedente que “estimuló la pululación de empresas similares” (Lafleur et al., 1962:67). Cabe recordar que el origen (y el “estímulo” de estas publicaciones) se debe en la Argentina al modelo planteado por las exitosas novelas semanales españolas que se multiplicaron —que no “pulularon”— en la Península a partir de *El Cuento Semanal*, y que la primera colección del género en nuestro país surge por iniciativa del editor español Miguel Sans.

Las *Ediciones Mínimas* —cuyo subtítulo es *Cuadernos Mensuales de Ciencias y Letras*— comparten con las novelas semanales su extensión (son cuadernillos de unas 32 pp.) y su lugar de venta (quioscos). Pero, como anticipan ya desde su nombre, no hacen de la Literatura su contenido excluyente; y aun dentro de las Letras, la narrativa ocupa un lugar poco relevante, que se otorga en cambio a la poesía, al ensayo y a la prosa poética con tintes filosóficos. Tampoco ofrecen textos originales, como puede observarse revisando algunos títulos a modo de ejemplo: *Poemas* de Almafuerde (se le dedican tres números a su obra); *El libro del sendero y de la línea recta*, de Lao Tse; *La balada de la cárcel de Reading*, de Wilde; *Cabezas* de Rubén Darío (en homenaje a su muerte); *Labor periodística*, del líder socialista Juan B. Justo (el color de la portada, que varía en cada número, en este caso es apropiadamente rojo); *Poemas* de R. Tagore, traducidos por Muzio Sáenz Peña; *Parábolas*, de J.E. Rodó.

²⁵³ Sobre esta etapa, nos remitimos especialmente a los trabajos de Pozas (2001) y Terán (1991).

²⁵⁴ Rivera (1980-1986:342); Eujanian (1999).

En síntesis, se trata de dos tipos de publicación de contenidos y objetivos muy diferentes; la coincidencia en ser “publicaciones de quiosco” tal vez explique la filiación que se les atribuyó, sin tener en cuenta que la venta de literatura en la calle tenía ya una larga tradición en Buenos Aires, como atestiguan numerosas fuentes²⁵⁵.

A la valoración que los autores hacen de estas Ediciones Mínimas, “extraordinaria empresa de difusión cultural, sin asomo de cursilería o interés subalterno” (p. 68) contraponen su juicio sobre las novelas semanales:

Entre los años 1915 y 1922, estas publicaciones tuvieron un auge extraordinario.[...] La novela rosa, con ingrediente erótico a veces muy pronunciado, invadió los puestos de revistas, los quioscos de la Avenida de Mayo, las librerías de ocasión. Hubo escritores que cimentaron su popularidad a través de esas páginas y procuraron mantenerla haciendo concesiones al buen gusto y aun al decoro literario. Un número siempre creciente de lectores digirió, a cambio de diez centavos, su hebdomadaria ración de ingenuas que soportaban estoicamente los embates de libertinos sin atenuantes en las calles de una Buenos Aires que nada tenía que ver con la realidad. Los personajes de Carriego, huérfanos de la ternura emocionada del poeta, vendedoras de tienda, pianistas de café-concierto, paisanitas y obreras, hermanadas en la truculencia de un anecdotario similar, integraron una desmesurada Margarita Gautier de estirpe criolla.

Y citan, en apoyo de su afirmación, el juicio aparecido en mayo de 1920 en la revista *El Círculo* de Rosario:

El género se está explotando de una 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 diastasas, que produce morbosas fermentaciones en los espíritus desprevenidos, vírgenes de cultura, intoxicando en sus fuentes el alma colectiva. (pp. 67-68).

Si bien retoman aquí varios de los tópicos al uso sobre los “pecados” del género —afán de lucro, literatura que envenena, lector ingenuo— Lafleur *et al.* conceden que aquellas colecciones también “publicaron, a veces, trabajos de mérito indudable. Autores consagrados —o que lo serían después— no desdeñaron aquella ruta ancha y fácil” (p. 68).

2. Entre 1967 y 1968 el Centro Editor de América Latina (CEAL) publica la *Historia de la Literatura Argentina* en 60 fascículos (“Capítulos”) redactados por especialistas en los distintos temas, bajo la supervisión de Adolfo Prieto. Esta Historia otorga ya especial atención al tema de las editoriales, revistas y periódicos²⁵⁶, y en general, a los medios de comunicación masiva, así como a la recepción de los lectores y espectadores.

La 2ª edición revisada se publica entre 1979 y 1982²⁵⁷, esta vez bajo la dirección de Susana Zanetti²⁵⁸. En esta nueva versión se destinan varios “Capítulos” a historiar el surgimiento y desarrollo de las publicaciones masivas, así como a la formación de los nuevos públicos y empresas culturales: “El escritor y la industria cultural”, “La forja del escritor profesional” (I y II), “El auge de la industria cultural (1930-1955)”. Estos estudios estuvieron a cargo del investigador Jorge Rivera, quien, en una extensa entrevista publicada en 1999 en la revista *El Ojo Mocha*²⁵⁹, relata las circunstancias de producción de esos textos, que se iban encadenando necesariamente para explicar el surgimiento de determinados autores —como Eduardo Gutiérrez— en un contexto de “aparición de la prensa moderna [...], los primeros proyectos que tienen en cuenta al mercado” (Rivera 1999:20).

La recopilación de estos fascículos —una modalidad de la editorial con óptimos resultados tanto en lo académico como en lo comercial— forma un volumen, *El escritor y la industria cultural* (1986); lo mismo ocurre con la serie dedicada a las “literaturas marginadas” (policial, folletín, aventuras, ciencia ficción), siempre bajo el sello del CEAL.

²⁵⁵ La literatura callejera, con sus coloridas portadas y precios económicos, es una referencia constante en textos autobiográficos como los de Fernández Moreno (1957), González Arrili (1983), Arlt (1993), entre otros.

²⁵⁶ El Capítulo 56, redactado por Lafleur y Provenzano, está dedicado a “Las revistas literarias” desde los inicios del siglo XIX; pero, tal vez por razones de espacio, no hacen ninguna mención a las novelas semanales.

²⁵⁷ Los Capítulos se reúnen en cuatro volúmenes, publicados entre 1982 y 1986; citamos por esta edición.

²⁵⁸ Prieto, como muchos otros profesores universitarios, había tenido que exiliarse después del golpe militar

²⁵⁹ “Bohemia y erudición”, en *El Ojo Mocha*, Buenos Aires.

3. Las investigaciones de **Jorge Rivera** (1928-2004) sobre la literatura popular constituyen el corpus más completo del que disponemos hasta hoy, y en ellas se reúnen la compilación exhaustiva y siempre curiosa con la mirada crítica sobre los valores que la nueva producción masiva incorpora al campo literario.

En el Capítulo *La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos* (Rivera 1980-1986: 337-360) dedica un breve apartado a “Las publicaciones de quiosco” (p. 343) —entre ellas, las novelas semanales— sobre las que vuelca un juicio poco favorable en lo que respecta a su calidad literaria:

Los materiales que integran estas colecciones son de calidad obviamente dispar. Junto a excelentes contribuciones de Quiroga [...], Güiraldes [...], Dávalos, etc., conviven escuálidas expresiones de una literatura ocasional, estereotipada, que rinde tributo a las peores tendencias del sentimentalismo al uso.

Sin embargo, destaca en ellas una serie de valores “desde el punto del diseño de un nuevo producto cultural”: el mérito de haber incorporado recursos “modernos” como “la encuadernación en tomos, los tirajes elevados que reducen costos, un buen balance de elementos gráficos (con la colaboración de plásticos de auténtico valor, como Alejandro Sirio o Hohmann), la inclusión de publicidad”, etc.(p. 343).

En “El folletín”, un texto quizás algo posterior²⁶⁰, Rivera dedica un apartado más extenso al análisis de las novelas semanales, bajo el título “Novelería de quiosco” (Rivera 1982-86:17-18). Allí destaca la originalidad del género, la calidad de buena parte de sus autores y la importancia de ese emprendimiento editorial tanto en la difusión de nuevos autores como en la formación de un nuevo público lector:

En cierta medida, los relatos que comienzan a prosperar a partir de 1917 —nos referimos a publicaciones periódicas del tipo de *La Novela Semanal*— rompen con algunas de las convenciones clásicas de folletín tradicional [...]. El tono, el lenguaje, los personajes y las situaciones [...] tienden a aproximarse a modelos literarios más universales y a formas narrativas más actuales, emparentadas en algunos casos con el naturalismo y el realismo, y en otros con el modernismo y con un aura vagamente “decadente”, si bien abundan las expresiones del más rancio sentimentalismo romántico y bovaryano. [...] Escritores, periodistas y editores (muchos de ellos ocasionales) se lanzaron por esos años a la aventura de la edición para el quiosco, una experiencia que si tuvo sus críticos severos, malquistados fundamentalmente con la copiosa chatarra literaria de la que fueron responsables no pocos oportunistas, dejó a la postre un saldo altamente interesante, desde el punto de vista de la difusión de autores nacionales y de la configuración de nuevos circuitos de lectura. (pp.17-18).

IV. Los estudios actuales

Nos referimos en este apartado a los trabajos producidos en los últimos 20 años (1985-2005). En la primera fecha, la publicación del libro de Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, ofrece uno de los estudios más completos dedicados al género hasta entonces, dentro de la perspectiva de los estudios culturales que, con sus compañeros de PEHESA-CISEA²⁶¹ y de la revista *Punto de Vista* desarrollaba por entonces y que tuvieron una decisiva influencia en los trabajos académicos de los años posteriores, así como en las cátedras universitarias a las que pudieron reincorporarse al concluir la dictadura.

El estudio de las publicaciones periódicas será objeto de un renovado interés, sumando a los trabajos ya publicados en la década del 60 un nutrido corpus de estudios críticos²⁶², entre los que destacamos, a los efectos de esta investigación, *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX* (1999), bajo la coordinación de N. Girbal-Blacha y D. Quatrocchi; *Leer las artes* (2002), bajo la coordinación de I. Saavedra y P. Artundo, y el número 4 de la revista *El Matadero* (2005) dedicado a las

²⁶⁰ Las referencias de edición del CEAL ofrecen fechas demasiado vagas (1982-1986). El trabajo forma parte del volumen *Crónicas del periodismo*, de Mendelevich *et al.*

²⁶¹ Entre ellos, Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez (Sarlo 1985:17).

²⁶² Nos remitimos a la revisión que realiza Patricia Artundo en su estudio preliminar a *Leer las Artes* (en Saavedra y Artundo 2002).

revistas literarias argentinas del siglo XX, bajo la coordinación de M. Croce. A ellos hay que sumar las ediciones facsimilares de algunas revistas que marcaron hitos en la cultura nacional como *Martín Fierro* (1924-1927), la *Revista Multicolor de los Sábados*, del diario *Crítica* (1933-34), *Inicial* (1923-1926) y *Contra* (1933)²⁶³.

Por otra parte, a partir de una renovada concepción de la Historia Literaria, en el horizonte de los estudios contemporáneos está presente, junto con los ejes tradicionales referidos al análisis de los textos y al lugar del autor en el *campo intelectual* (Bourdieu 1983) el análisis del universo de la recepción, así como del contexto editorial y sus mecanismos de llegada al público²⁶⁴.

Pasamos aquí revista a algunas de las publicaciones referidas al género que consideramos más relevantes, tanto por su perspectiva como por la influencia que han tenido en estudios posteriores²⁶⁵.

1. Beatriz Sarlo. En 1985 la pequeña editorial Catálogos publica en la colección *Armas de la crítica*, dirigida por David Viñas, el libro *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. El prestigio de su autora como investigadora y crítica literaria, así como la novedad de dedicar un volumen completo al análisis de las novelas semanales, hizo que se convirtiera en una referencia obligada para los estudios dedicados a la cultura y a la historia social del periodo (Romero 1995, Eujanian 1999, Barrancos 1999, Saítta, 2000, entre otros). Más aún, pasa a constituirse, al decir de López Rodríguez (2005) en “el análisis clásico y modelo de interpretación para el estudio de la literatura popular en Argentina”.

El trabajo de Sarlo parte de una afirmación: “Hay que reconocerlo desde un principio: según nuestro gusto literario (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” (p. 10). Y sobre ella construye sus hipótesis: las novelas semanales, que son “casi contemporáneas de la vanguardia” están producidas desde lugares diferentes, con estéticas diferentes y para públicos también distintos (p.9). Se trabaja entonces a partir de una polarización que, como se verá en el desarrollo del libro, reserva para las producciones de la vanguardia el carácter de “alta” literatura (p.137), y para las novelas semanales el carácter de “literatura seriada” producida para el mercado, lo cual plantea constantemente al crítico la pregunta sobre su validez como objeto de estudio —“¿Por qué interesarse en ellas?” (p. 9)— ya que, afirma, “es posible que una parte significativa de la cultura consumida por sectores medios y populares urbanos parezca destinada solamente al análisis sociológico” (p. 10).

El abordaje finalmente elegido por la autora propone, siguiendo a Moles al hablar del kitsch²⁶⁶, considerar a “las narraciones semanales” como “un modo estético de la literatura cotidiana. Esto es: una de las formas posibles de la presencia de la ficción narrativa en el horizonte de expectativas del público medio y popular” (p. 137).

El enfoque propuesto por el libro ofrece dos limitaciones desde su punto de partida:

a) Presenta a la vanguardia como la corriente dominante en el campo literario del periodo, la que representa el espacio de la “alta” literatura. Se deja así de lado el hecho de que la vanguardia no cultiva —salvo excepciones— los géneros narrativos ni dramáticos —demasiado dependientes del mercado, como observa la misma autora en un trabajo anterior (1983). Y que la narrativa argentina del periodo que será incluida en el canon (Lynch, Gálvez, Enrique González Tuñón, Amorim, Canela, el mismo Güiraldes), está modelada según las formas de representación del realismo, sin que esto pueda ser considerado signo de inferioridad estética.

b) El recorte elegido para este análisis del género “semanal”, centrado en “el imperio de los sentimientos”, se desliza hasta llegar a la equiparación de “novela semanal” con “novela sentimental”. Y a partir de esta equiparación, se realiza una lectura que sustrae del corpus las variadas líneas propuestas por LNS: el relato histórico, de aventuras, fantástico, policial,

²⁶³ Vale la pena destacar que, en todos estos casos, las reediciones han sido iniciativa de instituciones del Estado: el Fondo Nacional de las Artes, para *Martín Fierro* y la *Revista Multicolor*; la Universidad Nacional de Quilmes, para *Inicial* y *Contra* —a los que precedieron las reediciones de *La Montaña*, de Lugones e Ingenieros (1996), *La Voz de la Mujer. Periódico comunista anárquico 1896-1897* (1997) y *La Novela Semanal* (1999). Lo mismo ocurre con el único número de la revista *Libra* (1929), una cuidada reedición de Rose Corral para El Colegio de México (2003).

²⁶⁴ En este campo, los trabajos de Chartier (1992, 1994, 2000) han tenido una considerable influencia.

²⁶⁵ No hemos incluido aquí otros estudios que hacen algunas referencias al tema en cuestión (K. Newman, E. Romano, S. Alarcia).

²⁶⁶ Sarlo remite a al libro de A. Moles en su ed. brasileña, *O Kitsch*, San Pablo, 1975.

costumbrista, de ciencia ficción, satírico, etc.²⁶⁷. También se borran en el texto los ejemplos que no permiten sostener la hipótesis de las novelas semanales como “imperio de los sentimientos”: “El mundo del trabajo no aparece tematizado”, se afirma (p. 13). Y más adelante: “Las narraciones semanales presentan a sus lectores un mundo deseable, diseñando un horizonte ideal alejado de las dificultades, los obstáculos, el tedio o los problemas cotidianos de la sociedad plebeya. Por eso, ni el campo puede ser presentado como éloga, ni el trabajo convertirse en tema narrativo” (p. 154).

Sin embargo, el tema del trabajo está presente en la mayor parte de estos relatos, cuyos lectores pueden ver allí representada parte de su vida cotidiana: ya sea en el campo (estancieros, peones, maestras rurales, funcionarios), ya en la ciudad (comerciantes, vendedoras, oficinistas, planchadoras, músicos, actrices, bibliotecarios, escritores, periodistas...); la lista es larga²⁶⁸.

Igual procedimiento se utiliza para sustentar la hipótesis de la distancia entre los autores del circuito “culto” y los de las novelas semanales. Aunque reconociendo que estos escritores “se mezclan con otros que provienen de la literatura culta” (p. 71) se afirma que en sus memorias estos últimos no mencionan “a los escritores típicos de las novelas semanales [...] e ignoran *por completo* —el énfasis es de Sarlo— esta zona de la producción narrativa” (p. 72). En apoyo de esta afirmación se elige a Gálvez, “cuyas memorias no dejan superficie del campo intelectual sin recorrer” pero que sólo habría mencionado a Otto M. Cione entre los autores de la literatura semanal (p. 72).

Las memorias de Gálvez, como es sabido, abarcan cuatro volúmenes. En el primero, *Amigos y maestros de mi juventud (1900-1910)* efectivamente aparecen escasas referencias a sus colegas de las novelas semanales (entre ellos, Cione) pero por una razón bastante obvia, como se desprende del mismo título: ese volumen evoca las memorias de sus años de juventud, previos a la aparición de LNS (1917). En los volúmenes siguientes (*En el mundo de los seres reales* y *En el mundo de los seres ficticios*) como ya señalamos, desfila gran parte del repertorio de colaboradores del género, tanto argentinos como latinoamericanos.

También se afirma: “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” (Sarlo 1985:72). En páginas anteriores citamos la reseña de Giusti sobre un relato de LNS.

La suma de estas premisas lleva a la autora a una conclusión: “Estos silencios significativos hablan de una temprana estratificación del campo y de sus zonas de prestigio, que desplazaba hacia los márgenes a los que sólo eran productores de literatura de consumo” (72). Como hemos visto anteriormente, resulta inexacto hablar de “silencios” en el periodo de auge de las novelas semanales. Existen, sí, como hemos tratado de demostrar, dos actitudes opuestas por parte de los integrantes del campo: a) un reconocimiento de la legítima existencia de ambos circuitos (*literatura de librería* y *literatura de quiosco*, en términos de Rivera), y una convivencia entre sus autores y editores en distintos ámbitos del quehacer intelectual; b) una actitud de descalificación de esas producciones, que se revela abiertamente como una descalificación del público que constituye su principal consumidor; en esta condena, como hemos visto, confluyen la censura del pensamiento conservador —la encuesta de *La Razón* (1923) sintetiza esos argumentos— y la censura de la vanguardia, que bajo su defensa de los valores estéticos deja asomar la ideología propia de la élite.

Al concluir, Sarlo coincide con el valor de “educación del gusto literario” que estas publicaciones proponen, aunque siempre reduciéndolas a la categoría de “novelas sentimentales”:

El público nuevo no quedó indefinidamente fijado en el Imperio de los Sentimientos, sino que logró compartir este imperio con otros. [...] Las novelitas sentimentales pueden haber sido, más que un obstáculo, un agradable desvío o una sencilla estación para las iniciaciones (p. 155).

2. Luis Alberto Romero es autor del capítulo “Una empresa cultural. Los libros baratos” en el volumen que, junto con Leandro Gutiérrez, dedican a los *Sectores populares. Cultura y política* (1995). El estudio ofrece un minucioso panorama de las propuestas editoriales que, en el periodo de entreguerras, ofrecieron, “a precios económicos, un conjunto significativo de

²⁶⁷ Hemos desarrollado este punto en el capítulo “Los géneros narrativos en *La Novela Semanal*”, donde exponemos la pluralidad de temas y géneros que ofrece la colección (Pierini et al. 2004:59- 72).

²⁶⁸ El v. 4 de la reedición de LNS (UNQ-Página 12), con prólogo de P. Labeur, centra su selección en el tema de las mujeres que trabajan.

buenas obras de la literatura y el pensamiento universal (p. 45) y apunta a definir el perfil del “hombre culto” (p. 55) que estas publicaciones se propusieron formar. Si bien la referencia a las novelas semanales es muy breve —además de indirecta, ya que simplemente remite al texto de Sarlo (1985)— el estudio resulta valioso para nuestro campo de investigación, ya que aporta el contexto de ideas y saberes en que se mueven los lectores de las novelas semanales, es decir, las demás ofertas de “libros baratos” con las cuales pueden integrar su universo cultural: obras de clásicos argentinos y universales —Dostoievski, Anatole France, Sarmiento, Alberdi—, textos de orientación ideológica —Kropotkin, Nordau—, novelas de autores europeos y americanos —Verne, Dumas, London, Gálvez—, libros de divulgación científica.

3. 1999. En su libro *Historias de revistas argentinas 1900-1950. La conquista de un público*, **Alejandro Eujanian** reseña las publicaciones periodísticas de diversos géneros y destinatarios creadas durante la primera mitad del siglo XX.

Si bien resulta útil como texto de consulta, por abordar temáticas que van más allá de las revistas exclusivamente literarias relevadas por Lafleur *et al.* (1962) el hecho de trabajar por lo general con bibliografía indirecta lo lleva, en el caso de las novelas semanales, a repetir los datos —a veces inexactos— de estos autores, a los que cita ampliamente (Eujanian 1999:151-153). Sin embargo, difiere de ellos en un punto central. Lafleur *et al.*, como ya se señaló, hacían suyo el juicio de la revista *El Círculo de Rosario* (1920) contra las novelas semanales y sus destinatarios: "El género se está explotando de una manera escandalosa [...] intoxicando en sus fuentes el alma colectiva".

Frente a estas apreciaciones, opina Eujanian:

Lo interesante de esta nota es que describe con notable prejuicio no sólo la calidad de la novela sino al público que la consume. El desprecio es dirigido a los dos polos de la relación. A los escritores, por ofrecer al público una novela de mal gusto y hasta inmoral, a los segundos por carecer de la educación suficiente como para elegir una lectura más propia de una sociedad culta. Este tipo de crítica no se diferencia demasiado de la que años antes la élite criolla podía acometer contra las obras de Hernández o los folletines de Eduardo Gutiérrez, y que provocaba no sólo el desconocimiento y rechazo de esos productos literarios, sino también del público que los consumía (Eujanian 1999: 153).

4. 1999. En *El voseo en la literatura argentina* **Norma Carricaburu** dedica un capítulo a analizar el empleo de esa forma de tratamiento en la narrativa de las primeras décadas del siglo XX. Destacamos la novedad de que se tome como fuente para un estudio lingüístico no sólo la “literatura de librería” (Carricaburu 1999:365) sino también la “literatura de quiosco”.

Al presentar la colección en la que basa su análisis, que es justamente *La Novela Semanal*, la autora reproduce los conceptos de Sarlo (1985): “un modelo narrativo estandarizado que tiene como incentivo una lectura fácil y económica”, un lenguaje “igualmente estandarizado”(Carricaburu 1999:365), el conflicto sentimental como único eje temático, etc.

Donde ofrece observaciones originales es en su campo de investigación, al analizar la alternancia del “tú” y el “vos” en la lengua escrita, de acuerdo con el nivel de los personajes (clase alta/baja, padres/hijos, jefes/empleados), su lugar de origen o de residencia (extranjeros/criollos, campo/ciudad).

Cabe recordar que las vacilaciones en el uso del “vos” en la literatura argentina, que persistían todavía a mitad del siglo XX, tienen mucho que ver con la fuerza de la normativa escolar que intentaba preservar como “norma culta” el uso del “tú” en los ámbitos educativos. En consecuencia, tanto la literatura como el cine de la época, concebidos como vehículos para infundir cultura, presentan estas vacilaciones. Todavía a mediados de siglo la elección de una u otra forma marcaban “una incómoda zona de fricciones” como dice Prieto (1956) en su estudio sobre el público argentino al dedicar un apartado al “Repudio y eficacia del voseo”:

El *vos* en una página literaria es bandera de división inconciliable entre sus lectores; unos efectúan a través de él el viaje de ida y vuelta de la ficción a la realidad; otros sienten hacerse trizas la experiencia estética al enfrentarlo en la lectura. La operación exactamente contraria acontece con el uso del *tú* (Prieto 1956: 132).

5. 2002/2005. Los trabajos de **Rosana López Rodríguez** sobre las novelas semanales se centran en el análisis del público y en los modos de la lectura popular. Desde una perspectiva polémica, cuestiona la representación de Sarlo (1985) del lector de estas colecciones como un lector infantil y conformista, solamente inclinado hacia textos fáciles y estandarizados, que leería esas novelas con el propósito explícito de sufrir ya que “en ese sufrimiento [encontraría] consuelo y descanso, sentimientos reforzados por la facilidad de la lectura y por la incorporación al mundo de la cultura que dicha lectura permite” (López Rodríguez: 2000).

A esta perspectiva, la autora le contrapone su hipótesis de un receptor que deduce "otra lectura diferente a la propuesta por el autor" (López Rodríguez 2005:6), operación que trabaja bajo el concepto de "lectura desviada" (ibid.). Subraya el contexto histórico y político en que se mueven los lectores populares del género: los receptores obreros que "estaban atravesando por un momento de conciencia aguda de la lucha de clases: la presencia de huelgas como método de protesta, el anarquismo, el impacto causado por la Revolución Rusa, la respuesta nacionalista como reacción, la formación del PC [1922], la Semana Trágica" (ibid.).

Y si bien estos lectores, dice López Rodríguez, podían estar en una *infancia literaria*, ésta no era equivalente a una *infancia ideológica*, como atestiguan los numerosos conflictos obreros que cubren el periodo de auge de las novelas semanales (1917-1927) y que encuentran en ellas un eco ficcional²⁶⁹.

De este modo, concluye, frente a la idea de una lectura "simple", conformada según las normas del sistema, es posible pensar en una lectura diferente de las novelas semanales:

Textos reaccionarios podrán dar pie a lecturas reformistas, textos reformistas podrán dar pie a lecturas revolucionarias. [...] La *lectura desviada* es el resultado de la interpretación producida en ese proceso de aprendizaje. No es el resultado azaroso y caprichoso de una "caza furtiva" ni es tampoco un desenlace inevitable de la reproducción de las ideas dominantes (López Rodríguez 2005:12).

6. 2004. En el libro que **Gustavo Bombini** ha dedicado recientemente a la historia de la enseñanza de la literatura en la escuela secundaria argentina se considera el "horizonte de la producción discursiva contemporánea a la formación del currículum, incluyendo aquí, no sólo la textualidad erigida como literaria, sino también todas aquellas intervenciones que pudieran estar incidiendo en la producción, recepción y divulgación de aquélla, el contexto mayor sobre el que se recortará la enseñanza literaria" (Bombini 2004:287). En ese horizonte, junto con los diarios y revistas surgidos a partir de 1880, hace referencia a "una línea de publicaciones de carácter semanal: revistas de venta en kioscos, que ofrecían una novela breve o cuento y cuyas tiradas eran muy elevadas" entre las cuales menciona las *Ediciones Mínimas*, *La novela semanal*, *La novela para todos*, *La novela femenina*, *La novela universitaria*, entre otras" (p. 288).

²⁶⁹ Algunos relatos que tematizan la *cuestión social* desde distintas perspectivas ideológicas: "Una semana de holgorio" (Cancela), "Ganarás el pan" (Estany), "La Venus del arrabal" (Roldán), "El apóstol" (Casais), "Los pobres" (Carrizo), "La huelga" (Hugo Wast), "La mujer que se acordó de su sexo" (Josué Quesada).

Conclusiones

Conviene tener presente la aguda concepción de Lotman y Uspenskij sobre los mecanismos semióticos de la cultura entre los que incluyen el *olvido* por medio del cual la cultura oficial ha excluido tantas veces de su propio ámbito textos que formaban parte de él. Al historiador objetivo que no quisiera olvidar nada le correspondería interpretar esos "no-textos" para ver si son significativos en el campo de una completa y auténtica —en este caso— historia de la Literatura²⁷⁰.

En estos conceptos de Enterría se sintetizan cabalmente las problemáticas que nos propusimos analizar en esta tesis a partir del estudio de una manifestación de la literatura popular como fue *La Novela Semanal*: la exclusión de ese vasto corpus narrativo de los estudios literarios; los factores que operaron para esa exclusión; el lugar que le corresponde a este corpus en una historia literaria sin marginaciones.

A lo largo de este trabajo hemos adelantado algunas conclusiones parciales a las hipótesis planteadas al comienzo. Sabemos, como todo investigador, que una conclusión es siempre provisoria, que todo trabajo intelectual queda abierto a nuevos descubrimientos, nuevos interrogantes, nuevas perspectivas que permitirán avanzar en una comprensión más cabal y profunda de un campo tan vasto y heterogéneo como es la literatura popular en sus distintas manifestaciones.

Teniendo en cuenta, entonces, esta provisoriedad, exponemos aquí las conclusiones a que hemos llegado a partir del análisis de la colección de *La Novela Semanal* en su contexto cultural, histórico y literario.

1. El lugar de *La Novela Semanal* en el campo editorial: LNS se crea para dar respuesta a una demanda de larga tradición en el país, es decir, ofrecer publicaciones nacionales —tanto por sus contenidos como por su lugar de edición— destinadas a cubrir las expectativas de un ya numeroso público lector y, al mismo tiempo, vincular a estos lectores con los autores nacionales.

Esta exigencia de una sociedad en proceso de modernización tuvo, como se ha visto, diversas respuestas a partir de la década de 1880 —folletines, colecciones criollistas, magazines— que ofrecieron un espacio de difusión a un número creciente de escritores. LNS es una de las empresas culturales que logran dar una respuesta más sostenida y calificada a esa necesidad del nuevo público lector de los años 20.

2. Los textos de LNS se insertan dentro del campo de la creación literaria de una época, y deben ser leídos dentro de ese contexto y de esa concepción de la literatura, que comparten con las obras que posteriormente serán clasificadas dentro de la literatura "cult". Los quinientos relatos publicados en el periodo que abarca nuestra investigación (1917-1926) corresponden a los cánones vigentes en las primeras décadas del siglo XX en la literatura argentina. Ofrecen una pluralidad de géneros ya estructurados a partir de la tradición narrativa forjada desde finales del XIX y legitimados por las instituciones formadoras del canon —la escuela, la crítica literaria. Las corrientes estéticas a las que adhieren estos relatos corresponden también a esa tradición, en un eclecticismo que constituye una de las *marcas* del cambio de siglo y que caracteriza la producción literaria de la mayor parte de los autores de este periodo: entre los casos más representativos, Horacio Quiroga, Benito Lynch, Enrique Larreta, Atilio Chiappori, Ricardo Rojas, Leonidas Barletta, Elías Castelnuovo adhieren a las corrientes del realismo, naturalismo, modernismo, decadentismo, al igual que sus colegas de LNS hoy menos reconocidos por la crítica²⁷¹.

²⁷⁰ García de Enterría (1983:13).

²⁷¹ Resulta ilustrativo de esta diversidad de formas y tendencias que coexisten entre sí recordar algunas de las obras publicadas en 1926, fecha que constituye el límite de nuestra investigación: *Zogoibi* (Larreta); *Don Segundo Sombra* (Güiraldes); *El juguete rabioso* (Arlt); *Cuentos para una inglesa desesperada* (Mallea); *Tangos* (Enrique González Tuñón); *Cosas de negros* (Vicente Rossi); *El tamaño de mi esperanza* (Borges); *Violín del diablo* (Raúl González Tuñón); *Barcos de papel* (Álvaro Yunque); *Días como flechas* (Marechal).

3. Los autores de LNS son, salvo excepciones, escritores profesionales que se desempeñan en diferentes ámbitos vinculados con el quehacer literario: en primer lugar, el periodismo; también la crítica (literaria o de arte), la dirección de diarios o revistas, el teatro, la canción popular, la redacción de textos escolares; en algunos casos, como recomendaba Calixto Oyuela para los escritores que no poseían fortuna heredada, comparten su tarea de creación con la que, según el crítico, les resultaría más afín —la actividad docente.

Esta diversificación de la actividad laboral de los autores de LNS es un rasgo compartido con la mayor parte de sus colegas; así lo atestigua la lista de expositores "con sus respectivas profesiones y domicilios" que incluyen César Tiempo y Pedro J. Vignale en su *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, contemporánea de nuestra colección²⁷².

4. Frente al lugar relevante que ocupó LNS tanto en el ámbito editorial como en la valoración de sus lectores, observamos la existencia de toda una "tradición" crítica que, o bien la confinó al silencio, o bien le concedió apenas un espacio en el submundo de la infraliteratura. Esta marginación de un fenómeno literario y editorial de tanta envergadura ha operado como un obstáculo para la consideración y el análisis de estas obras en la dimensión que les corresponde. El carácter de *popular* de una literatura, como se ha señalado en estas páginas, interpone entre el crítico y la obra en sí un espacio, ciertamente no neutral, que suele convertirse en una barrera para proceder a un análisis objetivo. La presencia —vigente en todas las manifestaciones del arte y la cultura, pero que resulta insoslayable en el campo de lo popular— de un público masivo y de un mercado que opera visiblemente para vincular texto y lector, introduce —"precipita", al decir de Bollème— una serie de problemáticas específicas que difieren de las que se plantean los estudios literarios abocados a las obras legitimadas por un canon selectivo. En estas literaturas *marginadas* el desplazamiento hacia los márgenes se basa, según el discurso de cierta crítica, en criterios estéticos o en el presunto anacronismo de estas obras frente a las corrientes más innovadoras de su tiempo. Hemos señalado ya, sin embargo, de qué modo estos 'márgenes' literarios representan metonímicamente los 'márgenes' geográficos donde se visualiza a la mayor parte de los lectores de esta literatura: las 'orillas', los barrios, los suburbios habitados por quienes pretenden apropiarse de los bienes simbólicos de la ciudad letrada.

Esclarecer los factores ideológicos que subyacen a la crítica de las manifestaciones de la literatura popular resulta una tarea previa e ineludible para una investigación objetiva sobre *La Novela Semanal* como publicación literaria.

5. Al exponer los criterios bajo los cuales organiza el volumen 11 y último de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Elsa Drucaroff señala algunos conceptos que compartimos en nuestras conclusiones:

Los autores y obras de que aquí se habla no están incluidos con un criterio consagratorio, no integran esta historia de la literatura argentina porque son "buenos" o son excluidos porque son "malos", sino, simplemente, porque siendo parte de ella explican una modalidad, un giro, una inflexión que ilustra la idea general. El éxito de mercado no es un fenómeno reñido con la calidad literaria, tampoco es algo que necesariamente vaya unido a ella, pero siempre, en todos los casos, un libro que los lectores leen masivamente forma parte de la literatura (Drucaroff 2000:14-15).

6. Nuestra investigación nos lleva a concluir, entonces, que los textos reunidos en LNS forman parte de la historia de nuestra literatura, y que como tales debe abordarse su análisis. Corresponde ahora a futuras investigaciones avanzar desde esta perspectiva. Para ello, las teorías que a partir de los 60s "con el abandono de la inmanencia [Jakobson] como punto único de partida abrieron el abanico a todos los puntos cardinales" (Alvarez 1996:512) bajo la decisiva influencia

²⁷² Citamos algunos ejemplos: Álvaro Yunque, profesor de matemática y naturalista; Horacio Rega Molina, periodista; Cayetano Cordova Iturburu, Secretario del Consejo Nacional; Leopoldo Marechal, maestro; Pedro Juan Vignale, maestro y entomólogo; Raúl González Tuñón, periodista; Nicolás Olivari, periodista. Otros confiesan "profesiones" menos previsibles: Amado Villar: sonámbulo; Francisco Luis Bernárdez: *globe trotter*; Jorge Luis Borges: políglota; César Tiempo: espectador (cf. L.Lagostera 1980:86-88).

de los estudios culturales, pueden brindar un horizonte tan amplio y tan flexible como lo demanda el objeto de estudio. Para este análisis se debería tener en cuenta el marco en el cual se insertan esos textos, y como propone Eagleton, habría que "reinsertar los textos 'literarios' en el campo mayor de las prácticas culturales [...] relacionándolas con otras formas de la actividad social [...] poner al descubierto el papel de la literatura en la construcción ideológica del sujeto" (cit. *ibid.*).

7. Toda investigación corre el riesgo de revelarse casi infinita si no se acotan los marcos y los objetivos que se proponen para el tema puntual. En el desarrollo de esta tesis hemos esbozado algunas de las múltiples líneas que se fueron abriendo a partir del trabajo realizado, y que pueden constituir el objeto de futuras investigaciones:

a) Para el análisis literario de la colección: investigar la circulación de motivos, temáticas, caracteres, tipos característicos, y sus vinculaciones y filiaciones con la tradición literaria; la construcción del espacio urbano en el mapa ficcional; la representación de la realidad que proponen estos relatos, los procedimientos narrativos puestos en juego; los cruces y préstamos de la literatura popular con los modelos de la literatura "cultura".

b) Particularmente sugerente para la investigación es el estudio del público de estos relatos, su acceso a las obras, sus modos de lectura y apropiación. La cuestión de la censura —ya sea por motivos estéticos, morales o políticos— que tradicionalmente ha acompañado la difusión de la lectura popular ofrece también una línea de análisis de gran interés.

c) Las colecciones de novelas semanales, como hemos señalado, constituyen uno de los múltiples espacios de lectura literaria que se ofrecen a la demanda de un público masivo. Correspondería ahora ubicarlas dentro de un mapa más amplio donde se cruzan con las publicaciones periódicas dirigidas al mismo destinatario: revistas o colecciones de libros baratos editadas por empresas, corporaciones, instituciones de variada entidad y orientación ideológica²⁷³. En todos los casos, más allá del objetivo particular que propone cada uno de estos emprendimientos —propagandizar los logros de la empresa o institución, difundir programas y noticias— el espacio que dedican a los textos literarios habla del valor asignado a la literatura como difusora de valores y constructora de identidades.

d) Hemos señalado también el interés que ofrece el estudio de las colecciones del género surgidas en distintos países de América Latina en los mismos años y con similares propósitos que las *novelas semanales* argentinas y españolas. Localizar esas publicaciones, investigar sobre las circunstancias de producción, el contexto en que nacen y desaparecen, el lugar que ocupan en el campo intelectual de sus respectivos países, sería sin duda un valioso aporte para la cultura latinoamericana. Existen ya algunos proyectos en este sentido, que contribuyen a delinear el mapa de nuestra literatura popular.

8. Finalmente, queremos destacar el lugar de estas colecciones en la construcción del imaginario y de la identidad cultural de una época. Las 400.000 personas que, según los editores de LNS, consumían semanalmente esas narraciones con una fidelidad que se sostuvo a lo largo de una década, iniciaban con ellas sus hábitos de lectura literaria. Pero al mismo tiempo, consideramos con Prieto, "se afanarían en deducir una visión del mundo, o un modelo emblemático de identificaciones, de los modestos materiales que la industria editorial ponía a su directo alcance" (Prieto 1987: 331).

Esta *visión del mundo* se construye, en un proceso dinámico, a través de la confluencia entre los datos de la experiencia cotidiana y los valores que proponen las ficciones. Al indagar en los motivos que explican la atracción del lector popular por estas obras donde temas y formas son recurrentes y circulares, valoramos el lugar central que ocupa el hecho de que ese lector encuentra en ellas, siempre renovados, "los temas hondos, permanentes, que afectan a la concreta raíz del ser humano, a su íntima problemática de viviente, de ser de cultura" (Enterria 1995: 5).

²⁷³ Entre estas publicaciones, recordemos la revista de la gran tienda Gath&Chaves; la revista de la cadena de tiendas "La Anónima" difundida por toda la Patagonia; las publicaciones confesionales (como aquella *Primeras Armas*, donde colaboraba Sara Montes); o las ediciones económicas de la *Biblioteca del Suboficial* que en los años 20 aportaban instrucción y entretenimiento a un joven teniente de escasos recursos (Cf. Catálogo de la Biblioteca de Juan D. Perón, publicación del Archivo General de la Nación, 1997).

"La literatura —nos recuerda Williams— es una actividad formativa, algo que sucede dentro de la sociedad y que contribuye a diseñar su forma²⁷⁴". La influencia de estas colecciones en la conformación del imaginario colectivo se hace patente en múltiples manifestaciones de la cultura popular a lo largo de medio siglo: lenguajes, formas de sociabilidad, mitos urbanos, conforman una *estructura de sentimiento* que identifica a la época, y que ayuda a comprender muchas de las vinculaciones —de otro modo inexplicables— entre las manifestaciones de la "alta" cultura y la cultura popular.

Es tarea difícil medir y valorar el papel que las lecturas —confesadas o no— del acervo de la literatura popular consumidas por los escritores del circuito "culto" ejercen sobre su obra, formando un sustrato de imágenes, motivos, peripecias, lenguajes, recursos, que nutren su creación²⁷⁵.

En uno de los pasajes centrales de *Adán Buenosayres*, donde se despliega el carácter polifónico de su gran novela —el velorio de Juan Robles— Leopoldo Marechal incorpora un personaje prototípico de la literatura popular, en una suerte de homenaje a la mitología urbana: la chica que se fue del barrio, "deslumbrada por la locura del centro y la Ciudad que levanta en la noche su peligrosos canto de sirena", y que un día volverá al suburbio, "cuando [su] primavera se derrumbe como la arquitectura de una flor"²⁷⁶.

El joven vanguardista que enarbolaba —con su generación— el rechazo a la anécdota y al sentimentalismo como enemigos del Arte en su más genuina expresión, se vuelca, en su madurez como escritor, a la recreación de temas y mitos largamente arraigados en la tradición popular.

Intertextos, lenguajes, modelos, imágenes y mitologías compartidas: frente a la esencial *unidad* de la experiencia literaria, corresponde revisar los criterios de jerarquización con que se ha clasificado y dividido a la literatura.

Buenos Aires, 19 de marzo de 2006

²⁷⁴ Cf. Sarlo (1979:11).

²⁷⁵ Entre muchos ejemplos posibles, recordemos la solución "folletinesca" que adopta Güiraldes en *Don Segundo Sombra* (1926) donde el peoncito 'guacho' finalmente es reconocido por el padre estanciero y hereda su fortuna.

²⁷⁶ L. Marechal, *Adán Buenosayres* (1948:277).

BIBLIOGRAFÍA

- Abad de Santillán, Diego (1956-1963), *Gran Enciclopedia Argentina*, Buenos Aires, EDIAR, 8 vs. + apéndices anuales.
- Alberdi, J. B., R. J. Payró y otros (1993), *El escritor y la industria cultural*, selección, prólogo y notas de J. Rivera, Buenos Aires, CEAL.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1993), *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Edicial.
- Alvarez, Federico (1996), "Crisis de crecimiento en la teoría de la literatura"; en A. Vital (ed.) *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM-U. Veracruzana.
- Arlt, Roberto (1973), *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada.
- Arlt, Roberto (1993), *Aguafuertes porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*, Buenos Aires, Alianza.
- Arlt, Roberto (1994), *Aguafuertes porteñas. Cultura y política*, Buenos Aires, Losada.
- Armus, Diego (1990) *Mundo urbano y cultura popular*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Arrieta, Rafael Alberto (1956-1959), *Historia de la Literatura Argentina*, 6 vs. , Buenos Aires, Peuser.
- Auza, Néstor y José Luis Trenti Rocamora (1997), *Estudio e índice la colección "La Cultura Argentina" (1915-1925)*, Buenos Aires, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, Serie Estudios, n. 3.
- Baldassarre, María Isabel (2002), "Entre la doctrina cristiana y la cultura de los porteños: la revista *Artes y Letras*" en M. I. Saavedra y P. Artundo (2002), pp. 41-55.
- Barrancos, Dora (1991), "Socialismo, trabajadores y cultura popular en la década de 1920", en *Educación, cultura y trabajadores (1890-1930)*, Buenos Aires, CEAL.
- Barrancos, Dora (1999), "Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el periodo de entreguerras" en Devoto y Madero (1999), T. 3, pp. 199-225.
- Baudelaire, Charles (1995), *Pequeños poemas en prosa*, México, 1995, Ediciones Coyoacán, trad. y prólogo Marco Antonio Campos.
- Bayer, Osvaldo (2004), *El vindicador*. V. IV de *La Patagonia Rebelde*. Buenos Aires, Booket.
- Becher, Emilio (1992), "Problemas literarios" en Monteavaro, Becher y Soussens, *Antología. Textos y protagonistas de la bohemia porteña*, prólogo J. Rivera, Buenos Aires, CEAL.
- Benjamin, Walter (1993), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- Berman, Marshall (1992), *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI.
- Bernini, Emilio (2002), "Arturo Cancela: una minoridad de diletante", 245-267, En Gramuglio (2002), pp. 245-267.
- Bethell, Leslie (ed.) (1992), *Historia de América Latina. T. 10. América del Sur, c. 1870-1930*, Barcelona, Crítica.
- Bilbao, Santiago A. (2004), *Rememorando a Roberto Lehmann-Nitsche*, Buenos Aires, La Colmena.
- Blomberg, Héctor Pedro (1917), "Nacionalismo popular", *El Hogar*, n. 418, pp. 5-10.
- Blomberg, Héctor Pedro (1920), *Las puertas de Babel*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada-Agencia General de Librería y Publicaciones; prólogo de M. Gálvez.
- Blomberg, Héctor Pedro (1941), "Catalina Fontana, inmigrante", *Nuestra Novela*, n. 1; nota preliminar de J. Noé.
- Blomberg, Héctor Pedro (1999), *El chino del Dock Sur y otros relatos*, prólogo de P. Orgambide, Buenos Aires, UNQ-Página 12.
- Bohoslavsky, Ernesto y M. Pierini (2004), "Voces subalternas, cárcel y locura. Patagonia 1905", ponencia presentada en las III Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad, Universidad Nacional de Rosario.
- Bollème, Geneviève (1971), *La Bibliothèque Bleue. Littérature populaire en France du XVIIe aux XIXe siècle*, Paris, Julliard.
- Bollème, Geneviève (1990), *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*, México, Conaculta.
- Borges, Jorge Luis (1993), *Inquisiciones* [1925], Buenos Aires, Seix Barral.
- Bombini, Gustavo (2004), *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*, Buenos Aires, Miño y Dávila-UBA.
- Bonet, Carmelo (1959), "La novela", en R. A. Arrieta, *Historia de la Literatura Argentina*, v. 4, pp. 131-284.
- Botrel, Jean F. (1974), "La novela por entregas: unidad de creación y de consumo. En Botrel y Salaún, pp. 111-155.

- Botrel, Jean F. (1993), "Narrativa y lecturas del pueblo en la España del siglo XIX", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 516, junio, pp. 69-91.
- Botrel, Jean F. y S. Salaún (eds.) (1974), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia.
- Bourdieu, Pierre (1983), *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios.
- Bourdieu, Pierre (1993), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Buonocore, Domingo (1974), *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires. Esbozo para una historia del libro argentino*, Buenos Aires, Bowker Editores.
- Cané, Miguel (1983), "Carta al doctor Ernesto Quesada" en *En torno al criollismo. Textos y polémicas*, estudio crítico y compilación de A. Rubbione, Buenos Aires, CEAL.
- Cárdenas Behetty, Rodolfo (1957), "Vida y muerte de la novela breve", *La Prensa* (Buenos Aires), 18-8.
- Caro Baroja, Julio (1969), *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente.
- Carricaburu, Norma (1999), "La Novela Semanal" en *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco/Libros.
- Castelnuovo, Elías (1973), *Memorias*, Buenos Aires, ECA.
- Caterina, Luis María (1995), *La Liga Patriótica Argentina: un grupo de presión frente a las convulsiones de la década del 20*, Buenos Aires, Corregidor.
- Cavalaro, Diana (1996), *Revistas Argentinas del siglo XIX*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (1998), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus.
- CEAL(Centro Editor de América Latina)(1980/1986), *Historia de la Literatura Argentina. T. 1. Desde la Colonia hasta el Romanticismo. T. 2. Del Romanticismo al Naturalismo, T.3. Las primeras décadas del siglo. T. 4. Las proyecciones de la vanguardia*, dir. S. Zanetti, Buenos Aires.
- Chabon, Michael (2005), "Inventing Sherlock Holmes", *The New York Review of Books*, 10-2, Internet www.nybooks.com/articles
- Chartier, Roger (1992), *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.
- Chartier, Roger (1994), *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa.
- Chartier, Roger (1998), "Lecturas y lectores 'populares' desde el Renacimiento hasta la época clásica", en Guglielmo y Chartier, pp.414-434.
- Chesterton, G.K.(1985), "La ficción como alimento" en *Ensayos*, México, Porrúa.
- Chicote, Gloria (2004), "La Biblioteca Criolla de Robert Lehmann-Nitsche: topografía de lectura de la Argentina de entre siglos" en *Actas del XV Congreso Internacional de Hispanistas* (Monterrey, 2004); en prensa.
- Chicote, Gloria (2005), "Romances en letras de molde: de la oralidad tradicional a la cultura de masas", en *Actas de las Segundas Jornadas sobre Cultura Popular. Literaturas populares*, Buenos Aires, Dirección General de Educación Superior-IES N.1, pp. 34-50.
- Clemenceau, Georges (1999), *La Argentina del Centenario [1911]*, Bernal, Ed. Universidad de Quilmes.
- Cortázar, Julio (1982), "Roberto Arlt. Apuntes de relectura", en *Sábado, Uno Más Uno*, n. 221, 30-1.
- Croce, Marcela (ed.) (2006), *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, Segunda época, n. 4. Número dedicado a las revistas argentinas del siglo XX.
- Darío, Rubén (1912), *Vida de Rubén Darío escrita por él mismo para "Caras y Caretas"*, Buenos Aires.
- Darío, Rubén (1998), *España Contemporánea [1901]*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Delgado, Josefina (1990), *Alfonsina Storni. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, Colección Mujeres Argentinas.
- Devoto, Fernando y Marta Madero (directores) (1999), *Historia de la vida privada en la Argentina, Tomo 1. País antiguo. De la colonia a 1870. Tomo 2. La Argentina plural: 1870-1930. Tomo 3: La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus.
- 18 novelas de "El Universal Ilustrado" (1922-1925)* (1969), México, INBA, Selección y prólogo de F. Monterde.
- Drucaroff, Elsa (dir.) (2000), *La narración gana la partida*, v. 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina dirigida por N. Jitrik*, Buenos Aires, Emecé.
- Eagleton, Therry (1993), *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE.
- Eco, Umberto (1995), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen-Tusquets.

- Eco, Umberto (1998) *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Lumen.
- Eco, Umberto; E.A. Poe, Belinski, K. Marx, F. Engels (1990), *Socialismo y consolación*, Barcelona, Tusquets.
- "En honor de un gran escritor: Josué Quesada" (1934), *Revista La Literatura Argentina*, n. 73, septiembre, pp. 9-10.
- Epple, Juan A. (1980), "Notas sobre la estructura del folletín", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.120, pp. 147-156.
- Escarpit, Robert (1971), *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-Tau.
- España Republicana* (1922), "El Libro Popular" (reseña sobre J. Quesada), Buenos Aires, año III, n. 85, 30/7.
- Eujanian, Alejandro (1999), *Historia de las revistas argentinas 1900-1950. La conquista del público*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Fernández Gutiérrez, José Ma. (2000), *La novela semanal*, Madrid, CSIC. Colección Literatura Breve.
- Fernández Moreno, Baldomero (1957), *Vida. Memorias*, Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- Gálvez, Lucía (2000), *Delfina Bunge. Diarios íntimos de una época brillante*, Buenos Aires, Planeta.
- Gálvez, Manuel (1920), prólogo a Blomberg, Héctor Pedro, *Las puertas de Babel*.
- Gálvez, Manuel (1944), *Recuerdos de la vida literaria. I. Amigos y maestros de mi juventud (1900-1910)*, Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- Gálvez, Manuel (1961) *Recuerdos de la vida literaria. II. En el mundo de los seres ficticios*, Buenos Aires, Hachette.
- Gálvez, Manuel (1965) *Recuerdos de la vida literaria. IV. En el mundo de los seres reales*, Buenos Aires, Hachette.
- García de Enterría, M. Cruz (1983), *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor.
- García de Enterría, María Cruz (coord.) (1995), *Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas*, n. 166-167 de *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* (Barcelona).
- Girbal-Blacha, Noemí y Diana Quatrocchi-Woisson (1999), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.
- Giusti, Roberto (1919), Reseña sobre "Una semana de holgorio", de A. Cancela; en *Nosotros*, n. 117, abril.
- Giusti, Roberto (1955), "Una generación juvenil de comienzos del siglo" en *Ensayos*, Buenos Aires, pp. 217-235.
- Goldmann, Lucien (1967), *Para una sociología de la novela*: Madrid, Ciencia Nueva.
- Gómez Carrillo, Enrique (1914), *El encanto de Buenos Aires*, Madrid, Perlado y Cia.
- Gómez Carrillo, Enrique (1918), "El alma de Buenos Aires", *La Novela Semanal* n. 39, 12-8.
- González Arrili, Bernardo (1983), *Ayer nomás. Calle Corrientes, entre Esmeralda y Suipacha. Buenos Aires 1900*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- González Tuñón, Enrique (2003) *Tangos* [1926], estudio preliminar de Guillermo Korn, Buenos Aires, Librería Histórica.
- Gramsci, Antonio (1961), "Literatura popular" en *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro.
- Gramuglio, María Teresa (dir.) (2002), *El imperio realista*, V. 6 de *Historia crítica de la literatura argentina dirigida* por N. Jitrik, Buenos Aires, Emecé.
- Güiraldes, Ricardo (1962), *Obras Completas*, prolog. de F. L. Bernardez; notas de H. J. Becco; Buenos Aires, Emecé.
- Gutiérrez, Juan María (1918), *Juan Cruz Varela. Su vida. Sus obras. Su época*, Buenos Aires, [1876], La Cultura Argentina; con un juicio de Miguel Cané.
- Gutiérrez, Leandro y Luis A. Romero (1995), *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Gutiérrez Poch, Miguel, *Ramon Estany Serra (Capellades, 1899-Barcelona 1960)* (inédito).
- Hauser, Arnold (1994), "El nuevo público lector". En: *Historia Social de la Literatura y el Arte*. T. 2, Barcelona, Labor.
- Hernández, José (2001), *Martín Fierro*, Buenos Aires, Sudamericana, Colección Archivos. Edición crítica de Elida Lois y Angel Nuñez.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno (1998), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* [1944], Madrid, Ed. Trotta, 3ª edición.
- Huret, Jules (1986), *De Buenos Aires al Gran Chaco* [1911], Buenos Aires, Hyspamérica.
- Ingenieros, José (1915), "Historia de una biblioteca", *Revista La Nota*, Buenos Aires, 11-9.
- Inicial. Revista de la Nueva Generación (1923-1927)* (2004), Bernal, Editorial Universidad de Quilmes; estudio preliminar de Fernando Rodriguez.
- Iñigo Carrera, Héctor (1971), *Los años 20*, Buenos Aires, CEAL.

- Iser, Wolfgang (1987a), "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico". En J. A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.
- Iser, Wolfgang (1987b), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- Jauss, Hans (1987), "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea"; "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura"; en J. A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.
- Jitrik, Noé (1982), *El mundo del Ochenta* [1968], Buenos Aires, CEAL.
- La Razón* (1923), "Literatura pornográfica, ñoña o cursi. Nuestra encuesta para averiguar por qué el público, los autores y las casas editoriales facilitan su incremento", Buenos Aires, abril-junio.
- Lafleur, Héctor René y Sergio Provenzano (1967), "Las revistas literarias", Buenos Aires, *Capítulo 56. La historia de la literatura argentina*, CEAL; lectura final de Adolfo Prieto.
- Lafleur, Héctor René; Sergio Provenzano; F. Alonso (1962), *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, Buenos Aires, ECA.
- Larra, Raúl (1982), "Roberto Mariani y el pudor de la desesperación"; en *Etcétera*, pp. 77-84.
- Liga Patriótica Argentina (1922), *El culto de la Patagonia. Sucesos de Santa Cruz*, Buenos Aires, Ed. Cúneo.
- Lois, Elida (2001), Introducción a José Hernández, *Martín Fierro*, edición crítica coordinada por E. Lois y A. Núñez, Archivos-Sudamericana.
- López, María Pía (2004), *Lugones: entre la aventura y la cruzada*, Buenos Aires, Colihue.
- López Rodríguez, Rosana (2002), "Dolores que educan. Otra vez acerca de Sarlo, la literatura popular y la lectura masoquista (1918-1922)", *Razón y Revolución*, n. 10, pp.16-24.
- López Rodríguez, Rosana (2005), *El concepto de "lectura desviada". Una crítica a Beatriz Sarlo*, Ponencia presentada en las X Jornadas Interescuelas/Deptos. de Historia, Universidad Nacional de Rosario.
- Lyons, Martyn (1998), "Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros"; en Cavallo y Chartier, pp. 475-517.
- Llagostera, M. Raquel (1980), *La poesía de 1922. Capítulo 69 de la Historia de la Literatura Argentina*, CEAL, 2ª edición.
- Magaldi, Juan Bautista (1960), "La autora del Himno del XXXII Congreso Eucarístico Internacional evoca episodios de la vida católica argentina. Entrevista a Doña Sara Montes de Oca de Cárdenas", *Diario El Pueblo*, 16-7.
- Magnien, Brigitte (ed.) (1986), *Ideología y texto en El cuento semanal (1907-1912)*, Madrid, Eds. De la Torre.
- Magnien, Brigitte (ed.) (1995), *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela. (El ejemplo de Timoteo Orbe)*, Barcelona, 1995, Ed. Anthropos.
- Marechal, Leopoldo (1948), *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Martín Barbero, Jesús (1993), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, G. Gili, 3ª edición.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1968), *El hermano Quiroga*, Montevideo, Arca.
- Mastronardi, Carlos (1967), *Memorias de un provinciano*, Buenos Aires, ECA.
- Mayoral, José Antonio (comp.) (1987), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.
- Mendelevich, Russovich, Lacroix, Rivera (1980-86), *Crónicas del periodismo*, Buenos Aires, CEAL, Cuadernos de Historia Popular.
- Méndez, Evar (1924), "Rubén Darío, poeta plebeyo", en *Revista Martín Fierro*, N. 1, febrero, p.2.
- Mogin-Martin, Roselyne (2000), *La novela corta*, Madrid, CSIC.
- Monserrat, Marcelo (1999), "El orden y la libertad. Una historia intelectual de *Criterio*. 1928-1968", en N. Girbal-Blacha y D. Quatrocchi-Woisson, pp. 151-191.
- Montaldo, Graciela (1999), *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Montaña Cuéllar, Jimena (1994), "La Novela Semanal de Luis Enrique Osorio"; *Boletín Cultural y Bibliográfico* v. XXXI, n. 36, 1994; en la Biblioteca Virtual Luis Angel Arango, www.bochica.banrep.gov.co
- Monteavaro, Becher y Soussens (1992) *Antología. Textos y protagonistas de la bohemia porteña*; selección y prólogo de Jorge Rivera, Buenos Aires, CEAL.
- Monterde, Francisco (1969), *Prólogo a 18 novelas de "El Universal Ilustrado" (1922-1925)*.
- Montes Bradley, Eduardo (2004), "Cortázar ¿franquista? Adelanto de la biografía de Julio Cortázar", revistalote.com.ar
- Montes, Sara H. (1924), *Código de urbanidad (argentino)*, Buenos Aires, Librería del Colegio.
- Montes de Oca, Sara (1915), *Trapalanda (La Ciudad Encantada)*, Buenos Aires; prólogo de C. Onelli.

- Montes de Oca de Cárdenas, Sara (1928), *Ráfagas heroicas. Poemas en torno a los hechos del Gran capitán, D. José de San Martín*, Buenos Aires.
- Montes de Oca de Cárdenas, Sara (1956), *Calle de luminarias*, Buenos Aires.
- Muzzio Sáenz Peña, Carlos (1920), "Héctor Pedro Blomberg", *Nosotros*, n. 138, noviembre, pp.366- 371.
- Nalé Roxlo, Conrado (1978), *Borrador de memorias*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Naval, M^a Angeles (2000), *La novela de vértice. La novela del sábado(1939)*, Madrid, CSIC, Colección Literatura Breve.
- Navarro Viola, Alberto (dir.) (1880-1889), *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*, Buenos Aires, 9 vols.
- Newton, Lily Sosa de (1986), *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 3^a ed.
- Ocampo, Victoria (1941), "Dette à la France" en *Testimonios. Segunda Serie, Buenos Aires, Sur*.
- Ocampo, Victoria (1981), *Autobiografía. I. El archipiélago*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 3^a edición.
- Ocampo, Victoria (1980), *Autobiografía. II. El imperio insular*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur.
- Olivari, Nicolás (2005), *Poesías 1920-1930. La amada infiel. La musa de la mala pata. El gato escaldado*, Buenos Aires, Ed. Malas palabras Buks; ed. de Ana Ojeda Bar y Rocco Carbone.
- Oliver, María Rosa (1965), *Mundo, mi casa (recuerdos de infancia)*, Buenos Aires, Falbo Librero Editor.
- Orgambide, Pedro (1994), *Horacio Quiroga. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta.
- Orgambide, Pedro (1999), Prólogo a Héctor Pedro Blomberg, *El chino del Dock Sur*. En *La Novela Semanal (1917-1926)*, v. 3, UNQ-Página 12.
- Ortega y Gasset, José (1929), *La rebelión de las masas*, Madrid, Revista de Occidente.
- Ortiz, Renato(1996), "Cultura, comunicación y masa", en *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bernal, Editorial Universidad de Quilmes.
- Pagés Larraya, Antonio (1982), *Sala Groussac*, Buenos Aires, CEAL.
- Payró, Roberto J. (1909) "Conservas de Chicago", en *Crónicas*, Buenos Aires, Rodríguez Giles.
- Pérez Galdós, Benito (1971), *Tormento [1884]*, Madrid, Alianza, 2^a ed.
- Peyret, Marcelo (1939), *Los pulpos*, Buenos Aires, Tor.
- Pierini, Margarita (2002a), "Nuestra Novela de Alberto Insúa (1941. ¿El final de un género?", en *Hispanismo en la Argentina. En los portales del siglo XXI. Actas del VI Congreso Nacional de Hispanistas*, v. II, pp. 215-223.
- Pierini, Margarita (2002b), "Alcaloides de papel. Una encuesta argentina de 1923 sobre la "literatura barata", *Revista de Literatura Mexicana*, Año II, num. 2, julio-diciembre, pp. 43-62.
- Pierini, Margarita (2003a), "Las grandes tiendas como espacio de la ficción: entre Zola y las novelas semanales", ponencia presentada en las VI Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, Universidad Nacional de Córdoba (mimeo).
- Pierini, Margarita (2003b), "¿Una narrativa para el "gusto plebeyo"? Los autores de LNS le contestan a La Razón"; ponencia presentada en el V Congreso de Orbis Tertius, Universidad Nacional de La Plata; en internet.
- Pierini, Margarita (2006), "Entre historia y ficción. Dos imágenes de la Patagonia trágica en las novelas semanales" (en prensa).
- Pierini, Margarita et al. (2004), *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colección Literatura Breve.
- Pineta, Alberto (1962), *Verde memoria. Tres décadas de literatura y periodismo en una autobiografía. Los grupos de Boedo y Florida*, Buenos Aires, Antonio Zamora.
- Poe, E. A. (1973), *Ensayos y críticas*, traducción, introducción y notas de Julio Cortazar; Madrid, Alianza.
- Ponce, Anibal Norberto (1920), Reseña de *A la deriva*, de H. P. Blomberg, en revista *Nosotros*, n. 138, noviembre, pp.534-538.
- Pozas, Ricardo (2001), "El quiebre del siglo: los años sesenta", *Revista Mexicana de Sociología*, abril-junio 2001, pp. 169-194.
- Pozuelo Yvancos, J.M., (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
- Priestley, J.B. (1984), *Dickens*, Barcelona, Salvat.
- Prieto, Adolfo (1956), *Sociología del público argentino*, Buenos Aires, Eds. Leviatán.
- Prieto, Adolfo (1959a), "El martinfierrismo", *Revista de Literatura argentina e iberoamericana* (Mendoza), num. 1, pp. 9-31.
- Prieto, Adolfo (1959b), *Proyección del rosismo en la literatura argentina*, Rosario, Universidad del Litoral.

- Prieto, Adolfo (1968), *El periódico "Martín Fierro"*; selección y prólogo de A. Prieto, Buenos Aires, Galerna, Colección Las revistas.
- Prieto, Adolfo (1969), "Boedo y Florida", en *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, Galerna.
- Prieto, Adolfo (1987), "Silvio Astier, lector de folletines", *Río de la Plata. Culturas. Los años veinte*, pp. 329-336.
- Prieto, Adolfo (1988), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Oyuela, Calixto (1993), "Una detestable plaga moderna: la literatura industrial" en Alberdi, Payró y otros, *El escritor y la industria cultural*, pp.103-109.
- Quesada, Ernesto (1983), "El 'criollismo' en la literatura argentina" [1902], en *En torno al criollismo. Textos y polémicas*, estudio crítico y compilación de A. Rubbione, Buenos Aires, CEAL.
- Quesada, Josué (1919), "Maximalismo", en *El Teatro Nacional*, Buenos Aires.
- Quesada, Josué (1934a), *Los últimos Rosales. Vidas argentinas*, Buenos Aires, Tor.
- Quesada, Josué (1934b), *Discursos y opiniones vertidas con motivo de la aparición de la Novela Los últimos Rosales, escrita por Josué Quesada, publicada por la Editorial Tor*, Buenos Aires, 32 pp.
- Quesada, Josué (1972), "El burgués" (1907). En: J. Gobello, Nueva antología lunfarda, pp. 53-55.
- Quirarte, Vicente (1990), "Los buenos herederos de Julio Torri"; en *VVAA. Paquete de cuentos (La ficción en México)*; ed., prólogo y notas de Alberto Pavón, México, INBA-Conaculta.
- Quiroga, Horacio (1996), *Todos los cuentos*, UNESCO, Colección Archivos, 2ª ed.; edición crítica de N. Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue.
- Quiroga, Horacio (1928), "La profesión literaria", *El Hogar*, Buenos Aires, 6-1. En Quiroga (1996), pp. 1204-1206.
- Rama, Angel (1993), "La ciudad letrada", en Ana Pizarro (coord.) *América Latina, palabra, literatura e cultura*, volumen 2, Sao Paulo, Ed. Memorial de América Latina.
- Ramos, Julio (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE.
- Reggi, Marta (2004) *Los libros de lectura: entre la creación y la reglamentación. Tres estudios de caso: Héctor Blomberg, B. González Arrili, Horacio Quiroga (1920-1935)*, Tesina de Licenciatura en Educación, Universidad Nacional de Quilmes (Inédita).
- Revista Libra [1929]* (2003), ed. facsimilar preparada por Rose Corral, El Colegio de México.
- Revista Martín Fierro 1924-1927 (1995)*, Edición facsimilar; estudio preliminar de Horacio Salas, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Rivera, Jorge (1968), *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, CEAL.
- Rivera, Jorge (1980-86), "La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos", en *Historia de la Literatura Argentina*, t. 3, Buenos Aires, CEAL.
- Rivera, Jorge (1981), "El auge de la industria cultural (1930-1955)", en *Historia de la literatura argentina*, Capítulo n. 95, CEAL.
- Rivera, Jorge (1982-1986), "El folletín" en Mendelevich et al.
- Rivera, Jorge (1986), *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, CEAL.
- Rivera, Jorge (1999), "Bohemia y erudición (entrevista)", en *El ojo mocho. Revista de Crítica Política y Cultural*, Buenos Aires, n. 14, pp. 11-42.
- Rivera, Jorge (2001), "Ingreso, difusión e instalación modelar del Martín Fierro en el contexto de la cultura argentina", en J. Hernández (2001), pp. 545-575.
- Rocco-Cuzzi, Renata (1996), *Leoplán: contrapunto de la biblioteca al kiosco*, Buenos Aires, Cuadernos del Instituto Ricardo Rojas, UBA.
- Rojas, Ricardo (1922), *La restauración nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para una reforma en el estudio de las humanidades modernas* [1909], Buenos Aires, Librería La Facultad, 2ª edición.
- Rojas, Ricardo (1924), "Los gauchescos"; en *La Literatura Argentina*, Buenos Aires, Librería La Facultad-Juan Roldán, 2ª ed.
- Rojas, Ricardo (1925), "Los modernos"; en *La Literatura Argentina*. Buenos Aires, Librería La Facultad-Juan Roldán, 2ª ed.
- Román, Marcelino M. (1957), *Itinerario del payador*, Buenos Aires, Ed. Lautaro.

- Romero Tobar, Leonardo (1976), *La novela popular española del siglo XIX*, Barcelona, Ariel/Fundación Juan March.
- Romero, Luis Alberto (1995), "Una empresa cultural: los libros baratos" en Gutiérrez y Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Saavedra, M. Inés y Patricia Artundo (2003), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires, Instituto Payró, UBA.
- Sagastizábal, Leandro de (1995), *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba.
- Sagastizábal, Leandro de (2002), *Diseñar una nación. Un estudio sobre la edición en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Norma.
- Sainz de Robles, Federico (1975), *La promoción de "El cuento semanal" 1907-1925. (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Saítta, Sylvia (2000), *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Saítta, Sylvia (dir.) (2004) *El oficio se afirma*, V. 9 de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por N. Jitrik, Buenos Aires, Emecé.
- Saítta, Sylvia y Luis Alberto Romero (comps.) (1998), *Grandes entrevistas de la historia argentina (1879-1988)*, Buenos Aires, Aguilar.
- Sánchez Alvarez-Insúa, Alberto (1996), *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Libris (Asociación de Libreros de Viejo).
- Santonja, Gonzalo (1989), *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, Anthropos.
- Santonja, Gonzalo (1994), *Las novelas rojas. Estudio y antología*, Madrid, Eds. De la Torre.
- Saraiva, Arnaldo (1995), "La literatura marginal", en García de Enterría (coord.), pp. 21-25.
- Sarlo, Beatriz (1979), "Entrevista a Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad", *Punto de vista*, N. 6, julio.
- Sarlo, Beatriz (1983), "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en C. Altamirano y B. Sarlo, *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, CEAL.
- Sarlo, Beatriz (1985), *El Imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos.
- Sarlo, Beatriz (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Scalera, Diana M. (1990), "El texto sentimental como intertexto y provocación en dos escritoras españolas contemporáneas", Baruch Undergraduate Honors Theses, Baruch Collage; en internet, newman.baruch.cuny.edu/digital/2000.
- Scroggins, Daniel C. (1981), *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt publicadas en El Mundo (1928-1933)*; recopilación, estudio y bibliografía, Buenos Aires, ECA.
- Supplément du Recueil des Jeux Floraux au Languedoc. Concours de 1914. Pièces des Lauréats de la R. Argentine qui ont été couronnées à ce Concours*, Lamadou-les-Bains, 1914, 84 pp., Editions des Jeux Floraux du Languedoc.
- Terán, Oscar (1991), *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur.
- Terán, Oscar (2000), *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Buenos Aires, FCE.
- Thiesse, Anne-Marie (2000), *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Epoque*, Paris, Eds. Du Seuil.
- Ulla, Noemí (1969), *La revista "Nosotros"*, Buenos Aires, Galerna, Colección Las Revistas.
- Viñas, David, (1964), *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Alvarez.
- Wast, Hugo (1944), *Vocación de escritor [1931]*, Buenos Aires, Thau, 2ª edición.
- Williams, Raymond (1980), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
- Williams, Raymond (1994), *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- Williams, Raymond (2000), *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Williams, Raymond (2001), *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Williams, Raymond (2003), *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Zamacois, Eduardo (1969), *Un hombre que se va. Memorias*, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor.

- Zanatta, Loris (1996), *Del Estado Liberal a la Nación Católica. Iglesia y ejército en los orígenes del peronismo (1930-1943)*. Bernal, Editorial Universidad de Quilmes.
- Zola, Emile (1980), *Au bonheur des dames*. [1882], V. XI de *Les Rougon Macquart*, ed. Henri Mitterand, Paris, Gallimard.
- Zubieta, Ana María (dir.) (2000), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós.

PRINCIPALES FUENTES HEMEROGRÁFICAS

(Entre paréntesis los años consultados para esta investigación).

REVISTAS

Anales de la Biblioteca (1900-1915)
Atlántida (1918)
Bambalinas (1918)
Caras y Caretas (1898-1926)
Don Goyo (1924-28)
Ediciones Mínimas (1915-17)
Inicial (1923-1927)
El Hogar (1917-30).
El Suplemento (1920-1935)
El teatro criollo (1909)
Ideas y figuras (1909-1913)
La escena (1917)
La Literatura Argentina (1928-1937)
La mujer y la casa (1919)
La Nota (1915-20)
La vida moderna (1910)
Lecturas amenas (1924)
Martín Fierro (1924-1927)
Nativa (1924)
Nosotros (1907-1930)
PBT (1904-1918)
Plus Ultra (1916-22)
Revista Popular (1917-20)
Revue Sudaméricaine (1914)
Tipos y tipetes (1907)
Vida porteña (1917)

NOVELAS SEMANALES

ARGENTINA

(En orden de publicación, entre 1917 y 1951)

Colecciones de relatos

1. La novela semanal.
2. La novela para todos.
3. El cuento ilustrado
4. La novela nacional
5. La novela de hoy
6. La novela argentina (Rosario)
7. La novela del día
8. La novela picaresca

9. La novela cordobesa
10. La novela universal
11. La novela nacional
12. La novela de la juventud
13. La novela femenina
14. Novela del Norte
15. La novela de bolsillo .
16. La novela universitaria
17. La novela argentina
18. La novela porteña
19. La novela humana
20. La novela del cine
21. La mejor novela
22. La novela gratis
23. La novela de hoy.
24. La Novela Popular
25. Nuestra novela
26. La novela cinematográfica
27. La novela breve (Córdoba)

Colecciones teatrales

1. Bambalinas.
2. La novela cómica porteña
3. La escena
4. El teatro nacional
5. El teatro

ESPAÑA

1. El cuento semanal
2. La novela de hoy.
3. La novela semanal (1921)
4. La novela breve
5. La novela corta
6. La novela mundial

MEXICO

La novela quincenal

URUGUAY

Novela americana

APENDICES

PROGRAMAS Y PROPUESTAS DE LOS EDITORES

1. LOS EDITORES DE *LA NOVELA SEMANAL*:

a) *La Novela Semanal*, número 1 (1917)

Al lector: Uno de nuestros propósitos al dar a la publicidad la obra que nos ocupa es el de armonizar conveniencias entre lectores y escritores.

Ofreceremos semanalmente una producción interesante, de alguno de nuestros más prestigiosos literatos, a un costo ínfimo y único, que seguramente no ha de hacer vacilar a ningún lector para la adquisición de esta novela. Si a esto agregamos que La Dirección procurará en todo sentido extremar sus cuidados en la selección de las mismas, obtendremos deliberadamente el fin propuesto.

La publicación de esta obra se imponía en nuestro país como una necesidad, puesto que la mayoría del público prestaba su atención a las lecturas importadas, descuidando en absoluto la producción literaria nacional, cuyo núcleo de escritores, consagrados en círculos intelectuales, necesitaba la propalación por medios fáciles para obtener su completo desarrollo.

La exposición de nuestro programa garantizará más que ninguna otra propaganda el éxito de nuestra obra, que desde hoy entregamos al juicio público. *La Dirección.*

b) *Un año de vida* (1918)

A la prensa argentina y a nuestros lectores: Hace justamente un año que llenos de esperanzas basadas en francos propósitos de difusión literaria fundamos *La Novela Semanal*. Aquellas esperanzas que alimentaron nuestras ideas y les dieron impulso convirtiéndolas en una acción de progreso constante, se han visto coronadas por el más amplio éxito, logrado durante todo ese periodo de brega incesante.

Dos fines conseguidos con nuestra obra nos compensa y premia de los sacrificios y de las duras pruebas que hubimos de acometer y salvar en nuestra marcha: la creación de un medio para la nacionalización de la literatura, haciendo conocer en nuestras páginas la nueva falange de escritores argentinos, y el establecimiento de una tribuna fácil y accesible para aquellos autores capaces de producir y carentes de facilidades para la divulgación de sus novelas. Conseguido esto, y habiendo obtenido además la valiosísima cooperación del público, su resultado tuvo que colmar necesariamente todas nuestras aspiraciones.

A nadie habrá escapado los intentos sucesivos de otras empresas mal inspiradas que, con falsos fines, que preconizaban como similares a los de *La Novela Semanal*, han ido surgiendo y desapareciendo del escenario de nuestra prensa sin conseguir despertar la más mínima atención del público.

Réstanos hacer presente que hemos considerado debidamente la favorable acogida que nos dispensó en todo momento la prensa y el público de nuestro país, agradeciendo la ayuda moral tan significativa para toda entidad periodística que se precie de su labor expectable. *La Dirección.*

c) *Efemérides* (1926)

Como una consecuencia lógica de las intensas fuerzas que renuevan cada madrugada el intenso movimiento de Buenos Aires, *LA NOVELA SEMANAL* ha ido creciendo en sus nueve años de existencia. Sin perder para nada el carácter de su hora inicial, fuese agregando, poco a poco, nuevos atractivos, hasta llegar a presentar el aspecto y a poseer las condiciones que hoy han de sorprender a sus lectores. *LA NOVELA SEMANAL* ha sido y es un fuerte latido en el pulso de la ciudad. A medida que Buenos Aires fue escalando, en el último lustro, categoría de gran metrópoli, *LA NOVELA SEMANAL*, fiel a la tierra

que la vio nacer y le dio el pan de la cotidiana victoria, ha querido estar a tono con ella. Ningún esfuerzo de mejoramiento le ha parecido grande. Y el de hoy es sólo un paso en su evolución de siempre. El triunfo de LA NOVELA SEMANAL es un verdadero triunfo de Buenos Aires.

2. OTRAS PUBLICACIONES DEL GÉNERO

1. La Novela del Día (1918).

A los lectores: *La Novela del Día* aparece con el propósito de realizar, por medio de la competencia, una obra de selección entre la abundante producción de novelitas cortas que están floreciendo entre nosotros. Conocida es la aceptación que este difícil género literario encuentra en nuestro público, cuya actividad febril o absorbente preocupación económica le imponen la lectura de obras cortas, amenas y baratas en el tranvía y en sus breves momentos de reposo, en los cuales satisfacer la necesidad del placer artístico, que en las multitudes civilizadas es tan apremiante como el alimento físico. Pero para producir el cuento ameno, conciso y breve, sin que degenera en sequedad o en simple artículo de psicología o de propaganda doctrinaria, cuando no en monótonos análisis biológicos, recargados de mostaza sensual, son necesarias aptitudes espirituales.

Aun en Europa son raros los buenos cuentistas que sepan concretar en un pequeño espacio el interés dramático, la naturalidad del diálogo y el realismo de las descripciones. No es, pues, de extrañar que en la Argentina, donde por la mala retribución al trabajo literario carecemos de especialistas y de profesionales del libro, circulen producciones de mediocre factura, incapaces de dar al espíritu el solazamiento de las obras de arte.

Nosotros hemos resuelto obtener éstas, por ofrecerlas al público pagando bien a los mejores autores, de modo que puedan y quieran elaborar cuentos selectos que den a conocer nuestro hogar criollo, nuestro ambiente urbano, nuestro escenario físico y nuestra historia. Para tener más amplio campo donde escoger nuestras publicaciones, contamos también con los mejores prosistas latinoamericanos cuyo medio ambiente se asemeja al nuestro. Sin embargo, prescindiendo de la reputación adquirida por los autores, sólo nos fijaremos en la calidad concreta de cada producción inédita, seguros de que con ello hacemos obra de estímulo para los literatos y de depuración del gusto para nuestro público. *El director.*

2. La Novela Picaresca (1918)

Con el presente número aparece por vez primera en nuestra ciudad una publicación de verdadero género picaresco [...]. Los editores que hasta ahora han iniciado ensayos parecidos han caído fatalmente en la pornografía y la licencia inaceptable [...]. Nosotros, al presentar en muy cuidadas traducciones las mejores producciones de este género, queremos iniciar a Buenos Aires en una amable afición literaria que hasta ahora ha ignorado casi por completo. Sea ello para bien de su espíritu criollo, tan extraño por temperamento y por educación a la gracia sutil e ingeniosa que queremos explotar. *Los editores.*

3. Novela de la Juventud (1920)

LECTOR: De nada valdría nuestra aparición si no nos guiaran firmes propósitos. Entre publicaciones análogas queremos sobresalir, inspirados en la sana intención de ofrecer obras breves, interesantes y amenas, seleccionadas con criterio artístico, que hagan de nuestra publicación un semanario preferido por los espíritus cultos e inteligentes.

Obra de jóvenes, lleva en sí toda la sinceridad y el fervor que sólo la juventud posee, y al incorporarse a la falange del periodismo, tenemos como bandera la promesa enunciada en nuestro epígrafe que involucra todo un caudal de energías y de inquebrantables convicciones. "NOVELA DE LA JUVENTUD" será el vehículo de difusión literaria para las buenas firmas nacionales y en sus páginas hallaréis la novela de la vida traducida por plumas expertas y sutiles. Por lo que a nosotros

respecta, lector amigo, a vuestro juicio entregamos la obra y ahora, llenos de fe y anhelo, como en el título de Cesar Carrizo: *alas al viento... La Dirección*.

4. La Novela Nacional (1920)

SINCERAMENTE: Salimos a la luz de la publicidad respondiendo al creciente interés prestado por los lectores a las letras locales y actuales, interés sintomático de una mayoría de edad intelectual, que repudia los "negocios" editoriales hechos a base de transcripciones y escamoteos del más feo y delictuoso orden.

Nos hemos impuesto, como deber fundamental, prestar al escritor el interés y el apoyo que por todos los conceptos merece, lo que ha de convertirse en beneficio del público, también digno acreedor de nuestra consideración sincera (...) Seremos liberales: como autores hemos sufrido el dolor que nos produjo el miedo, la ineptitud, la inconsciencia, el egoísmo y la injusticia de otros; y claro es que no habremos de incurrir en fallas que tantas veces compadecimos y fustigamos.

A los compañeros, a la prensa y a los lectores, un efusivo saludo de *La Dirección*.

5. La Novela Universal (1920)

La Novela Universal surge naturalmente como una consecuencia de la creciente difusión de la lectura entre nosotros; la gente lee mucho, pero en esta ciudad de vida trabajada y nerviosa, la lectura ha de ser preferentemente breve: pequeños cuadernos para ser concluidos en el viaje de ida y vuelta en tranvía de casa a la oficina y de la oficina a casa; producciones que puedan, en general, ser gustadas rápidamente en los breves paréntesis de la tarea diaria. LNU ha de poner en manos del público novelas cortas de los escritores de mayor valía, sin distinción de nacionalidades ni de tendencias [de Bourget a Gorki, de E. de Queiroz a Pedro A. de Alarcón]. En todo seremos eclécticos, reservando nuestra intransigencia tan solo en un punto: la novela tiene que ser interesante [...] Tenemos confianza [en la empresa]: el público sabe distinguir más finamente de lo que se suele suponer, y los grandes cultores de las letras han de recibir, por su parte, la acogida que se merecen...

6. Nuestra Novela (1941)

Nuestra Novela nace con 5 aspiraciones:

1. Brindar a los lectores de la Argentina y de todos los países americanos de lengua castellana literatura *inédita*, recién desprendida de la mente de los autores hispanoamericanos y españoles radicados en América, y que figuran entre los más conocidos y admirados del público.

2. Contribuir al desarrollo y esplendor de la novela americana.

3. Llegar a todos los públicos gracias a su extrema baratura.

4. Realizar, en estas horas de encono de las pasiones políticas del mundo, *obra de arte y obra humana* que distraiga y eleve los espíritus conturbados por la gran tragedia.

5. Respetar y acrecentar en lo posible los derechos de autor.

En consecuencia: cada número de *Nuestra Novela* contendrá una novela corta, una "nouvelle" rigurosamente inédita y de autor notorio, de 60 o más páginas de lectura, con ilustraciones de conocidos dibujantes.

2. ÍNDICE DE AUTORES DE *LA NOVELA SEMANAL*

Se incluye en este índice solamente a los autores de relatos, poesías y folletines.

Abril de Vivero, Pablo: 448.	Bobadilla, Emilio: 288.
Acebal, Francisco: 460-469.	Bordenave, Raúl: 206.
Acosta, Estela: 317, 336.	Bosch, Mariano C.: 123.
Aguirre Tristán: 105.	Bourget, Paul: 367, 447.
Aguirrezábal, Pablo: 425.	Boutet, Federico: 507.
Agustini, Delmira: 423, 444.	Bove, Vicente: 309, 312, 317.
Alba, Viola: 491.	Bóveda, Xavier: 283.
Alcazar, Gabriel: 362, 377, 381, 427.	Bravo, Mario: 27, 436.
Alençar, José de: 317-321, 336-340.	Bufano, Alfredo R.: 236, 251.
Aliaga Rueda, María: 471.	Caiuby, Amando: 293.
Allason, Bárbara: 409.	Calvo Roselló, Miguel A.: 402.
Allen England, Jorge: 270.	Campoamor, Ramón de: 433, 442, 476.
Almanza, Miguel: 462, 480.	Cancela, Arturo: 50, 65, 95.
Aloisi, Enzo: 280, 434.	Canseway Britos, J.: 128.
Alonso Crespo, Eduardo: 312.	Canton, Laura: 319.
Angelici, Pedro: 25, 58.	Caraballo, Gustavo: 81.
Apaolieri, Fernando: 498.	Cárdenas, Jacinto: 432.
Arenas, Claudio: 87.	Carrasquilla Mallarino, Eduardo: 45, 66, 223, 277, 307, 331, 401.
Argerich, Juan Antonio: 133.	Carrère, Emilio: 289, 475.
Austin Freeman, E.: 271.	Carriego, Evaristo: 428, 468.
Azevédo, Cyro de: 30.	Carrillo, A.: 418-450.
Balzac, Honorato de: 341-346.	Carrizo, César: 24, 36, 53, 75, 152, 199, 232, 247, 260, 284-294, 292, 310, 326, 346, 380, 405, 424, 438, 464, 505, 514.
Barclay, Florencia: 503-509.	Casais, José María: 189.
Bargellini, Sante: 423.	Casariego, Raúl: 147, 306, 393.
Barneda, Alberto: 321.	Castellanos, Ricardo: 84.
Barreda, Ernesto Mario: 286, 328, 348, 370, 395, 412, 445, 458, 474.	Cataldo Marcial, Mario: 387, 434.
Barret, Frank: 392-400.	Cavestany, J.: 283, 293, 296.
Barroso, Gustavo: 172, 404.	César Duayen (seud. de Ema De la Barra de Llanos): 61.
Bartrina, Joaquín: 473.	Charras, Julián de: 12, 54, 78, 103, 220, 245, 267, 285, 294, 322, 341, 359.
Bazil, Osvaldo: 435.	Chiappori, Atilio M.: 22, 117.
Bécquer, Gustavo Adolfo: 429.	Cienfuegos, Alberto A.: 440.
Bedoya, Manuel: 484, 489-493, 500.	Cione, Otto Miguel: 56, 89, 121, 145, 272, 416, 506, 510-514.
Beeston, L.Y.: 273.	Coelho Netto [Henrique Max]: 94.
Belda, Joaquín: 93, 111.	
Bell, J. J.: 469.	
Beltrán, Oscar R.: 461.	
Benavente, Jacinto: 431.	
Benítez, Cecilio: 457.	
Berisso, Emilio: 134.	
Bernardez, Francisco Luis: 451.	
Beron, Eugenio L.: 496, 508.	

<p>Bianchi, Enrique: 424. Bizel, René: 437 Blanco Belmonte, M. R.: 153, 292. Blaya Lozano, J.: 248. Blomberg, Héctor Pedro: 49, 71, 156, 184, 205, 213, 234, 265, 372, 387, 444.</p>	<p>Colombine (seud. De Carmen de Burgos): 419. Connell, Richard: 174. Conway, Hugo: 494-498 Coock, Douglass: 296-306. Corday, Miguel: 450. Cordova Iturburu, C.: 310. Cushing, Carlos: 265. Darío, Rubén (hijo): 74, 125. Dávalos, Juan Carlos: 34. De la Peña, Juan: 473.</p>
<p>De la Vega, Marcelo: 146. De Vere Stalpoole, H.: 268. Del Campo, Martín: 194. Del Romero Leyva, Julio: 18, 46. Del Solar, Alberto: 97. Della Costa, Pablo (hijo): 77, 91. Di San Giusto, Luigi: 382. Díaz de Olazábal, Adriano: 255. Díaz, Anibal: 449. Díaz, Leopoldo: 386. Dilnot, Jorge: 279. Durandal, Rolando (seud.): 151, 190, 273. Dos Santos Lara, José Angel: 325. Duhau, Alfredo: 33, 73, 239, 288. Dumas, Alejandro: 483-488. Duvernois, Enrique: 440, 504. Echagüe, Pedro: 311. Eichelbaum, Samuel: 297. Enault, Luis: 322-335. Espíndola, Sofía: 282, 338, 479. Estany, Ramón: 120, 150, 166, 196. Estrella Gutiérrez, Fermín: 455. Fernández Arias, Adelardo: 386, 493, 502. Fernández de la Puente, J. L.: 14. Fernández Ríos, Ovidio: 422, 439. Ferraria, Mayorino: 387. Ferreira, Calixto F.: 228. Fingerit, Julio: 170, 242, 275, 448. Fox Davies, A.C.: 275. French, Alfredo: 98. Gálvez, Manuel: 5, 479-483. García Beltrán, Francisco: 209. García de Zúñiga, César: 141. García Velloso, Enrique: 1, 42, 225, 337. Garrido Merino, Edgardo: 276, 289, 289,</p>	<p>Hellenz, Franz: 418. Hering, Henry A.: 413. Hernández Catá, A.: 456. Hervieu, Paul: 312-316. Hinds, Roy W.: 280. Howard Gordon, Leslie: 276. Hughes, Vicente: 263. Hugo del Monte (seud. de César Carrizo): 48, 352, 363, 375. Hugo Wast (seud. de G. Martinez Zuviría) 2, 38. Iglesias Caballero, Pedro: 477. Ingenieros, José: 7, 57, 86, 131, 263, 264, 265, 266, 267. Inkster, Leonardo: 282. Jameson, Heriberto: 262. Jameson, Storm: 519. Juliá Tolrá, Antonio: 19. La Fayette, Madame de: 410-417. Lacretelle, Jacques de : 472. Lamarque, Antonio: 135, 148. Larreta, Enrique: 3. Lascano Tegui, Emilio: 230, 316. Laurence, Juan: 281. Lazarús, Adolfo: 287, 288. Le Queux, Guillermo: 266. León, Ricardo: 280, 286. Leumann, C. A.: 489-493. Level, Mauricio: 396. Lichtenberger, Andrés: 400. Llanos, Julio: 63, 102. Lobato, Monteiro: 183. López Andrade, Adolfo (seud.): 163, 211, 238, 257, 287, 313, 333, 355, 425, 441. Lopes de Almeida, Julia: 302, 307-</p>

<p>301, 321, 335, 347, 368, 390, 433, 446, 455, 489, 499. Gautier, Teófilo: 401-409. Genta, Edgardo Ubaldo: 467. George, W. L.: 463. Giménez Pastor, Arturo: 64, 80, 119. Goldsack Guiñazu, Alfredo: 323, 420. Gómez Carrillo, Enrique: 39. González Arrili, Bernardo: 246, 277. González Cadavid, Eligio: 51. González Carvallo, Carlos: 517. González Castro, Augusto: 439. González Roura, Octavio (hijo): 453. González Tuñón, Raúl: 458. Gouchon Cané, Emilio: 104, 113, 263, 284-294 Grierson, F.D.: 277. Guezúraga, Margot: 418. Gutiérrez, Federico A.: 378. Hancock, H. I.: 451. Heiberg, Juan Luis: 481.</p>	<p>311. López de Molina: 124. López Merino, Francisco: 472. López Silva, José: 55, 70, 90, 116, 177, 235. López, Juan Bautista: 157. Lorenzo, Tirso: 490. Lucero, Pantaleón (seud.): 373. Lupati, Cesarina: 460. Luque Lobos, Jorge: 330, 353, 369, 384, 407, 435, 449, 465, 470, 520. Lusarreta, Pilar de: 52, 109, 154, 291. Lynch, Benito: 11. Machado, Antonio: 450, 459. Maciá, Mariano: 130, 143. Mariani, Roberto: 233. Marqués de Atela: 26. Marquina, Eduardo: 298, 307, 385. Martín, Arturo: 438, 443. Martínez de la Riva, Miguel: 297. Maturana, José de: 29, 273. Maxwell, E.: 283, 284, 329. Mayer, Ruben: 285.</p>
<p>Mazza, Alberto J.: 305, 329. Mc Intyre, Juan T.: 269. Melzi, Lorenzo A.: 268. Menotti del Picchia: 290. Miguel Roquendo (seud. de Miguel Roca): 17, 37. Millán Astray, Pilar: 391. Missimer, W.: 278. Molina Massey, Carlos: 144, 202. Mollard, Juan S.: 169. Montes, Sara H.: 59, 96, 115, 164, 181, 201, 216. Moock, Armando: 101, 114, 389, 503. Moratorio, Orosman: 332. Moreira, John (seud.): 388, 418-421, 432, 470-479, 480-482, 483-486, 496-502, 518. Moreno, Alberto: 322. Moreno, Pedro: 356. Moreno, Segundo: 118. Moyobén, Elisa: 266. Mura: 443. Murray, Dora Christie: 454. Muzio Sáenz Peña, Carlos: 13, 161, 173,</p>	<p>Phillips Oppenheim, E.: 267, 272. Pinto, Octavio: 383. Pirandello, Luis: 426. Poe, Edgard Allan: 466. Porro Freire, Alicia: 460. Poutai, Andrew: 495. Praga, Marcos: 510. Quelú, Alfredo: 411, 453, 459, 487, 515. Quesada, Josué: 69, 79, 92, 110, 142, 158, 171, 195, 218, 241, 475-478, 483. Quiroga, Horacio: 9. Rabello, Aristides: 186, 298. Rameau, Jean: 520-520. Ramos, Juan P.: 126, 219. Range, Aurelia: 445. Regnier, Henri de: 485. Reinoso, Martín Ignacio: 303. Remón, Agustín: 40, 47. Richard Lavalle, Enrique: 31, 67, 85, 138, 159, 185, 207. Richepin, Jean: 501.</p>

<p>210, 254. Nalé Roxlo, Conrado: 421, 452, 465, 466. Navarro Monzó, Julio: 16. Neglia, Vicente: 327. Nervo, Amado: 274, 441. Newton, Douglas: 513. Nogueira, Manuel: 174, 259, 278, 344. Norton, Elsa: 15, 178, 222, 249. Ocampo, Carlos: 314, 336, 371, 383, 399, 471. Ocampo, Eduardo María de: 447. Oliver, Manuel María: 258, 428, 451, 461, 482, 494, 509. Olivera Lavié, Héctor: 155, 168, 187, 203, 221, 240, 269. Olmos Cárdenas, José María: 317, 318. Orlandini, Enrique: 261, 299, 350. Orlandiz, Leonor del R.: 21. Orozco, Juan: 137, 198. Ortiz, Eloy M.: 385, 410. Oses, Miguel. F.: 334, 422. Osorio, Luis Enrique: 252. Packard, Frank I.: 457. Pagano, José León: 28, 253. Palacios Mendoza, Alfredo: 60, 99, 127, 140, 175, 215, 227, 436, 486. Parra del Riego, Carlos: 340, 430, 452, 477, 497. Paterson, Roberto G. [Pater]: 106. Pellicer, Eustaquio: 32. Peralta, Néstor I.: 167. Pereira, Silvio: 224. Pérez de Ayala, Ramón: 398. Pérez Petit, Víctor: 408. Pettini, Ada: 429, 475. Peyret, Marcelo: 108, 149, 182, 193, 214, 231, 264, 284-294.</p>	<p>Rochaix, Roberto: 431. Rodríguez Embil, Luis: 41. Rodríguez, Yamandú: 631. Rojas Jiménez, Alberto: 326. Rojas, Ricardo: 6, 44. Roldán, Belisario: 4, 72, 112, 197. Ruas, Enrique M.: 295, 315. S[aavedra] Lamas, Pedro: 76. Saldías, José Antonio: 129, 165, 180, 208, 226, 281, 318, 358. San German Ocaña, José: 345. Sánchez Abal, Luis: 315, 320. Segonzac, Pablo: 406. Serretta, Enrique: 394, 478. Sette, Mario: 244. Sierra Victorica, Esther: 474. Silva, Guy de: 290. Snell, Víctor: 415. Soiza Reilly, Juan José de: 23, 83, 107, 136, 162, 176, 188, 212, 229, 243, 262, 284, 308, 339, 374, 392, 420, 492, 499-502, 512. Sondereguer, Pedro: 10, 20, 43, 62, 88, 100, 179, 320, 349, 366, 376, 397. Sorel, Andrés: 200, 250. Soto, Luis Emilio: 426. Souza, Claudio de: 35. Stevenson, Robert Luis: 417, 503-508. Supparo, Atilio: 319, 454. Sux, Alejandro (seud. de Alejandro Maudet): 8 Teresa de Jesús: 463 Thompson, Patricio: 264. Tiberio, Oscar: 446. Toranzo Calderón, C. (hijo): 139, 204. Torres López, Ciro: 192, 270, 300, 343, 354.</p>
<p>Torres, Alfredo: 304, 357, 365, 379, 403, 414, 442, 511. Torromé, Rafael: 294, 311. Trelles, José A. ("El Viejo Pancho"): 427. Urbina, Luis G.: 437. Vaccari, Augusto: 122, 160, 191, 217, 237, 256, 279, 296, 324, 351, 364.</p>	<p>Verlaine, Paul: 470. Viera, Rogelio J.: 467, 476. Viergol, Antonio: 468. Villaespesa, Francisco: 291, 295, 299, 331, 384. Villanueva, Severo F.: 271. Villar, Amado: 82.</p>

Valderrama, J. Olimpio: 327. Varaldo, Alejandro: 421, 488. Varejao, Lucilo: 360. Vázquez de Aldana, Enrique: 300. Vedia, Mariano de: 132. Velasco, J.C.: 347-391.	Visconte, Gabriel: 456. Vizconde de Lascano Tegui (seud.): 230, 316. Williams, Valentina: 516. Yañez Silva, N.: 342. Zalazar, José María: 274. Zeballos, Estanislao S.: 68.
--	---

3. IMÁGENES

- ▶ La ciudad de Buenos Aires en *La Novela Semanal*.
- ▶ Sara H. Montes en *La Novela Semanal*.
- ▶ Héctor P. Blomberg en *La Novela Semanal*.
- ▶ Josué Quesada en *La Novela Semanal*.
- ▶ Josué Quesada en Río Gallegos (enero 1922) con Manuel Carlés y el comandante Varela.
- ▶ Dos anuncios de *La Novela Semanal* (1920): imaginario nacionalista y propaganda comercial.